

sanat^{ve}tasarım

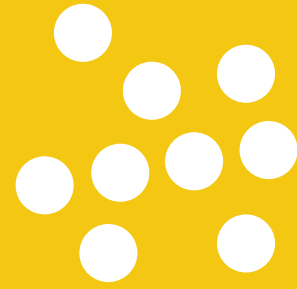
art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

ÇİLT / VOLUME 5 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2015 ISSN: 2146-7692

sanat^{ve}tasarım
art&design

ÇİLT / VOLUME 5 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2015 ISSN: 2146-7692





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI No: 3235
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları No: 13

sanat ve tasarım art & design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

ÇİLT / VOLUME 5 - SAYI / NUMBER 2 - ARALIK / DECEMBER 2015 ISSN: 2146-7692

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Naci GÜNDOĞAN**

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / **Publications Director:** Nida **ERKAL**

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / **Publications Director Assist.:** Gaye **KÖSTENCE**

Halkla İlişkiler / Public Relations: Sıdıka **ATEŞ**

Dizgi / Typeset: Eren **BOZ**, Mert Can **MERAL**

Görsel Tasarım / Graphic Design: Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Kapak Tasarımı / Cover Design: Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ**, Arş. Gör. Deniz **DALMAN**

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili alan editörü tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile tutulur. Yazım kuralları ile ilgili ayrıntılar dergi sonunda bulunabilir. STD' de yayımlanan tüm eserlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.

Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi TÜBİTAK / ULAKBİM veritabanında taranmaktadır. Sisteme uyumluluk açısından cilt ve sayı numaralandırma yapımız cilt / yıl - sayı / ay olarak değiştirilmiştir. Ayrıca Dergi Park'ın sunmuş olduğu elektronik alanda makalelere DOI numarası verilecektir.

Anadolu University Journal of Art & Design is a national refereed journal that has an editorial board. The journal is published twice a year. The Editor-in-Chief and the related Editor evaluate the submissions in terms of scientific quality, ethics and research methods. If they deem appropriate, the manuscripts are sent to three referees, all experts in the related field. In line with the suggestions of referees, the manuscripts are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are kept in the archives of the journal for ten years. Submission guidelines are available at the end of the journal. Anadolu University holds the copyright of all papers published in the Journal of Art and Design (JAD).

Anadolu University Art & Design Journal is an indexed journal in the TUBITAK / ULAKBIM Database. In terms of compability of the system, our volume and numbering form has changed as volume / year - number / month.

Yazışma Adresi / Adress:

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü

26470 Tepebaşı - **ESKİŞEHİR**

e-mail: sanattasarim@anadolu.edu.tr

Web adresi: <http://www.std.anadolu.edu.tr>

ISSN: 2146-7692

Baskı Tarihi: ŞUBAT 2016

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak "Sanat & Tasarım Dergisi"nin dokuzuncu sayısına ulaşmış olmanın gurur ve mutluluğunu yaşamaktayız.

Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanat & Tasarım Dergisi, sanat ve tasarım ana başlıkları altındaki konuların, akademik dünyaya basılı ve elektronik ortamdan tanıtımını misyon edinmiş bir dergidir. Günümüz akademi dünyasında, Yüksek Öğretim Kurumu ve üniversitelerimizin biz akademisyenlerden beklediği çalışmalarımızı paylaşabileceğimiz bir platform yaratmak ve bu yolda kendimizi geliştirmek, teknik olanaklarımızı arttırarak bilgi ve birikimimizi tüm dünya insanına ulaştırmak her zaman ilk hedefimiz olmuştur.

Bu bağlamda, TÜBİTAK'ın akademik dergilere sunmuş olduğu ULAKBİM veri tabanında taranan bir dergi olmak da ilk sırada yaptığımız çalışmalardan biriydi. Bu sayımızla birlikte, 2013'den bu yana yapmış olduğumuz tüm akademik çalışmalarımız, ülkemizde alanında önemli bir yer edinmiş olan bu veri tabanında taranacaktır. Bu başarı gelişmesini sizlerle paylaşmaktan dolayı büyük sevinç ve onur duymaktayız.

Çağdaş dünyada ve ülkemizde önemli bir gereksinim olan sanat ve tasarımın, bilim-sanat ve kültürel değerlere temellendirilen araştırmalarını ve plastik sanatlar, tasarım alanları, müzik ve sahne sanatları alanlarındaki bilimsel çalışmalarımızı, tüm titizliğimizle çalışarak yayınlamaya devam etmekteyiz. Sizlerle el ele vererek, sanatsal araştırma ve bilgilerimizin meyvelerini bilimsel bir platform olan dergimiz aracılığıyla somutlaştırmak bizim tek dileğimizdir.

Sanat & Tasarım Dergisi'nin oluşmasındaki emek ve katkılarından dolayı başta editör, hakem ve yazarlarımız olmak üzere tasarım ekibimiz ve emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla,

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

We, as the Graduate School of Fine Arts of Anadolu University are honored and content to reach at the 9th issue of "Art & Design Journal".

The Art & Design Journal of the Graduate School of Fine Arts is a journal that took the presentation of the subjects under art and design in electronic and printed form to the academic world as a mission. In today's academic environment, what we firstly aimed is to bring the knowledge to world's people increasing our technical facilities, self-developing, and creating a platform to share what the Council of Higher Education and universities expect from us as the academicians.

In this context, one of the first works of ours on queue was being indexed in TUBITAK-ULAK-BIM database. Our academic works from 2013 including this issue will be indexed hereafter in this database that took an important place among its area. We are honored and joyful to share this success with you.

We keep working meticulously on publishing your scientific works on plastic arts, design fields, music and performing arts and researches underlined on science-art and cultural values which is an important need in our country and in the modern world. Our only will is to objectify the product of artistic researches and knowledge through this journal, which is also a scientific platform, with you hand in hand.

I would like to thank deeply to our editors, referees and writers firstly, and to our design team with everyone who has contributed on consisting the Art & Design Journal.

Yours truly,

Prof. S. Sibel SEVİM

Editor in Chief

Director of the Fine Arts Institute

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

DERGİ EDITÖRLERİ

Baş Editör / Editor-in-Chief : *Prof. S. Sibel SEVİM*

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : *Doç. Serla BALKARLI*

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : *Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ*

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-TÜRKİYE

Tel/Phone: +90 222 335 05 80 dahili / ext: 4178

Faks/Fax: +90 222 335 79 43

E-posta/E-mail: gzsens@anadolu.edu.tr

ALAN EDİTÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hasan ERKEK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ / Yakındoğu Üniversitesi

Prof. Dr. İsmail ATEŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr. Nesrin KALYONCU / Abant İzzet Baysal Üniversitesi

Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Zeki ATKOŞAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. R. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi

Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hasip PEKTAŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi

Prof. Erol İPEKLİ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi
Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Prof. İnsel İNAL / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Ayten SÜRÜR / Arel Üniversitesi
Prof. Ayşe SEZER / Akdeniz Üniversitesi
Prof. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Güler GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. N. Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu YAZICI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTINEZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra GÜL / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbiye UZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Hale BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Zehra SAK BRODY / Yaşar Üniversitesi
Doç. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu KARABEY / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dilek KIRATLI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Emre HOPA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan Sami YAYGINGÖL / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol KUBAT / Bilecik Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya UZUNER / Anadolu Üniversitesi

Yrd. Doç. Sadettin AYGÜN / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun CURAOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Füsun ÖZPULAT / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Özlem KOÇYİĞİT / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Çağdaş ALAPINAR GENÇAY / Anadolu Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)

PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Review Board)

- Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Kültür Üniversitesi*
Prof. Dr. Ahmet Şinasi İŞLER / Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay KAN BÜYÜKİŞLEYEN / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ruşen YAMAÇLI / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Müge BOZDAYI / TOBB ETÜ Üniversitesi
Prof. Dr. Berika İPEKBAYRAK / Mersin Üniversitesi
Prof. Dr. Türev BERKİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Lale ALTINKURT / Muğlu Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Şeyda ÇILDEN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Salih OFLUOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Levend KILIÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Özer KAMBUROĞLU / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Dr. Rifat BOZKURT / Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fethiye ERBAY / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Aytekin CAN / Konya Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Bülent GÜNŞOY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ / İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Dr. Nedim GÜRSES / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Fırat KUTLUK / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Cihat AŞKIN / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Murat GÜL / İstanbul Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Oğuz ADANIR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Mete ÇAMDERELİ / İstanbul Ticaret Üniversitesi
Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gül ÖZTURANLI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Meltem KAYA ERTL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Çetin AYDAR / Ankara Üniversitesi
Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Cevat DEMİR / Okan Üniversitesi
Prof. Zeynur ERENGÖNÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Tayfun ERDOĞMUŞ / Marmara Üniversitesi
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Gazi Üniversitesi
Prof. Hande KURA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Halil YOLERİ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Sevim ÇİZER / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Mehmet ÖZER / Marmara Üniversitesi
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülbın KOÇAK / Anadolu Üniversitesi
Prof. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL / Başkent Üniversitesi
Prof. Pelin HALKACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hüsamettin KOÇAN / Okan Üniversitesi
Prof. Aydın AYAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Mümtaz SAĞLAM / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Hasan PEKMEZCİ / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Bilgehan UZUNER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Hasip PEKTAŞ / Işık Üniversitesi
Prof. Mehmet YILMAZ / Gazi Üniversitesi
Prof. Hatice BENGİSU / Balıkesir Üniversitesi
Prof. Pelin HALKAÇI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi
Prof. Pınar GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi
Prof. Cebail ÖTGÜN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Prof. Canan ATALAY AKTUĞ / Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. E. Yıldız DOYRAN / Gazi Üniversitesi
Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Prof. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi
Prof. İnsel İNAL / Kocaeli Üniversitesi
Prof. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Prof. Şeniz DURU / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Leyla Ersin EKMEKÇİLER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Ayşegül İZER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Ata Yakup KAPTAN / Ordu Üniversitesi
Prof. Zekiye SARIKARTAL / Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Oytun EREN / Anadolu Üniversitesi
Prof. Nuray YILMAZ / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Melis OKTUĞ ZENGİN / Nişantaşı Üniversitesi
Prof. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Orhan AHISKAL / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Görkem ÇALGAN / Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Ertuğrul ALGAN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ali Osman KURT / Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Mevlüdiye ŞİMŞEK / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Doç. Dr. Lale ALTINKURT / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan KIRAN / Yüzyüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Ferhat SATICI / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Cem GİRĞİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Çetin ERGAND / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Zühal ARDA / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem ÖMÜR / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Levent MERCİN / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe OKVURAN / Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Tolga TÜZÜN / İstanbul Bilgi Üniversitesi
Doç. Dr. Osman TUTAL / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ebru GÜNER CANBEY / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Düriye KOZLU / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Deniz KORKMAZ / Osmangazi Üniversitesi
Doç. Mümtaz DEMİRKALP / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Hale BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin İNCE / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ufuk Tolga SAVAŞ / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Beste Tıknaz MODİRİ / İstanbul Üniversitesi
Doç. İzzet NAZLIKA / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Gülay YAŞAYANLAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi
Doç. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi
Doç. B. Bediz KINIKLI / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Kamerhan TURAN / Başkent Üniversitesi
Doç. Hakan ERTEP / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Canan ATALAY AKTUĞ / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Melihat TÜZÜN / Kocaeli Üniversitesi
Doç. Rıfat ŞAHİNER / Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Kaan CANDURAN / Erciyes Üniversitesi
Doç. Emre FEYZOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Neslihan PALA / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Necla COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Meltem SÖYLEMEZ / Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Özgür SOĞANCI / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ahmet ALBAYRAK / Erciyes Üniversitesi
Doç. Ezgi Gönülüm YALÇIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Mehmet Emin GÖKTEPE / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Jülide GÜNDÜZ / İstanbul Teknik Üniversitesi
Doç. Kıvılcım YILDIZ ŞENÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTİNEZ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Güldane ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ayşe Dilek **KIRATLI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. A. Feyza **ÖZGÜNDOĞDU** / Ondokuzmayıs Üniversitesi
Doç. Müjde **AYAN** / Marmara Üniversitesi
Doç. Fethi **KABA** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu **YAZICI** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Esra **GÜL** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Nurbiye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lale **DEMİR ORANSAY** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dilek **ALKAN ÖZDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ensar **TAÇYILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Melda **ÖNCÜ** / Gazi Üniversitesi
Doç. Erdal **AYGENÇ** / Yakın Doğu Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Özlem **SÜMER** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak **BASMACIOĞLU** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Uğur **TÜRKMEN** / Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Ömer **ADIGÜZEL** / Ankara Üniversitesi
Doç. Elif **TARAKÇI AKYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Sinan **DİZMEN** / Ankara Üniversitesi
Doç. Eylem **ÖNDER** / Ankara Üniversitesi
Doç. Zehra **SAK BRODY** / Yaşar Üniversitesi
Doç. Şahin İzzet **NAZLIKA** / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Yüksel **ŞAHİN** / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gökhan **AYBULUS** / Ankara Üniversitesi
Doç. Sedef **ACAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Buket **ACARTÜRK** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Filiz **TAVŞAN** / Karadeniz Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **ÖZKAL** / Özyeğin Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Feyyaz **BODUR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Sezer Cihaner **KESER** / Yüzüncüyıl Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Saadet **AYTIS** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Ayfer **UZ** / Trakya Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Nilay **ERTÜRK** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Asu **KARADUT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özge **ÜNLÜTÜRK** / Adli Tıp Kurumu Başkanlığı
Yrd. Doç. Dr. Umut **BESPINAR** / Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Canan **ULUYAĞCI** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. İnci Oya **COŞKUN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehmet Ali **ALTIN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sezin **TÜRKKAYA** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Arif **DEMİR** / Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Meryem **UZUNOĞLU** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Oya **UZUNER** / Anadolu Üniversitesi

Yrd. Doç. Ekrem **KULA** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Bülent **ÇINAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ersoy **YILMAZ** / Çankırı Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Vedat **KAÇAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Alp **ÇAM** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Zühal **ÖZEL SAĞLAMTİMUR** / Ege Üniversitesi
Yrd. Doç. Selçuk **YILMAZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Mete **AĞYAR** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Devabil **KARA** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal **TİZGÖL** / Akdeniz Üniversitesi
Yrd. Doç. Şenol **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Hüseyin **ÖZÇELİK** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Gülgün **ELİTEZ** / Sakarya Üniversitesi
Yrd. Doç. Emre **ZEYTİNOĞLU** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Ömer Emre **YAVUZ** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Yıldız **GÜNER** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Güler **BEK** / Süleyman Demirel Üniversitesi
Yrd. Doç. Ahu **ANTMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Pelin **AVŞAR** / Dumlupınar Üniversitesi
Yrd. Doç. İhsan **ENVEROĞLU** / Selçuk Üniversitesi
Yrd. Doç. Semih **KAPLAN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Candan **GÜNGÖR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Yrd. Doç. Özge **KANDEMİR** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Deniz **ONUR ERMAN** / Gazi Üniversitesi
Yrd. Doç. Elif **AYDOĞDU AĞATEKİN** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Yrd. Doç. Hakan **ŞENSOY** / İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç. Zülfikar **SAYIN** / Hacettepe Üniversitesi
Yrd. Doç. Veli **MERT** / Mersin Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm Özden **FIRAT** / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Yrd. Doç. Begüm **KÖSEMEN** / Marmara Üniversitesi
Yrd. Doç. Mehtap **UYGUNGÖZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Özlem **KOÇYİĞİT** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kürşad **TERCİ** / Yaşar Üniversitesi
Yrd. Doç. Tuğcan **GÜLER** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Dilek **SENER** / Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Murat **GERMEN** / Sabancı Üniversitesi
Öğr. Gör. Hasan **BAŞKIRKAN** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebali Üniversitesi
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Cemalettin **YILDIZ** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Nilgün **SALUR** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Fırat **ARAPOĞLU** / Kemerburgaz Üniversitesi
Öğr. Gör. Faris **AKARSU** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Neslihan **YAŞAR** / Dokuz Eylül Üniversitesi
Öğr. Gör. Kadircan **ÖZDEMİR** / Dokuz Eylül Üniversitesi

Öğr. Gör. Danyal **MANTI** / *Anadolu Üniversitesi*
Uzm. Özer **AKTİMUR** / *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*
Uzm. Ömer Faruk **BAYRAKÇI** / *Osmangazi Üniversitesi*

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

" DEĞİŞEN MÜZE KAVRAMI VE ÇAĞDAŞ MÜZE MEKANLARININ OLUŞTURULMASINA YÖNELİK TASARIM GİRDİLERİ "
" CHANGING MUSEUM CONCEPT AND DESIGN PRINCIPLES FOR CREATING CONTEMPORARY MUSEM SPACES "

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Özge KANDEMİR Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Özlem UÇAR

1-30

" DÜNYA ÜZERİNDEKİ KÜLTÜREL VARLIKLARIN TURİZME VE EKONOMİYE KATKISI "
" THE CONTRIBUTION OF WORLD'S CULTURAL ENTITIES TO TOURISM AND ECONOMY "

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Yüksel GÖĞEBAKAN

32-54

" GÜNÜMÜZ SANATINDAN GÜNCEL KESİTLER: KÜRESELLEŞMENİN SANATA ETKİLERİ, POSTSANAT, İLİŞKİSEL SANAT VE TEMELLÜK SANATI HAKKINDA "

" CONTEMPORARY CROSS-SECTIONS FROM TODAY'S ART: ABOUT EFFECTS OF GLOBALIZATION ON ART, POSTART, RELATIONAL ART AND APPROPRIATION ART "

Erdem Oğuz

56-70

" GÜNÜMÜZ DOKUMA KUMAŞ TASARIMINDA DENEYSSEL YÜZEY ARAŞTIRMALARI "
" AN EXPERIMENTAL STUDY ON SURFACE DESIGN FOR NOWADAYS WOVEN FABRICS "

Doç. / Assoc. Prof. Havva HALAÇELİ METLİOĞLU

72-95

" ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET SORGULAMALARI "
" GENDER QUESTIONING ON THE WORKS OF CONTEMPORARY ART "

Öğr. Gör. / Lect. Ebru DEDE

97-117

" HÜMANİST YAZININ TARİHSEL KİMLİĞİ "
" HISTORICAL IDENTITY OF HUMANIST TYPEFACE "

Arş. Gör. / Res. Assit. Sevgi ARI

119-139

" ANDRES SEGOVIA'NIN MODERN GİTAR MÜZİĞİNE KATKILARI "
" ANDRES SEGOVIA'S CONTRIBUTION ON MODERN GUITAR MUSIC "

Arş. Gör. / Res. Assit. Emre ÜNLENEN

141-154

" MAGDALENA ABAKANOWİCZ VE "AGORA" ADLI YERLEŞTİRMESİ "
" THE INSTALLATION NAMED "AGORA" AND MAGDALENĀ ABAKANOWİCZ "

Doç. / Assoc. Prof. Ayşe BİLİR

156-169

“ GÜNÜMÜZDE MÜZECİLİK ANLAYIŞI ”
“ UNDERSTANDING CONTEMPORARY MUSEOLOGY ”

Doç. / Assoc. Prof. Berna OKAN

171-181

“ NÂYİ OSMAN DEDE’NİN MEVLEVİ AYINLERİNDE MAKAM VE USUL YAPILARI ”
“ MAKAM AND USUL STRUCTURES IN MEVLEVI CEREMONIES WHICH COMPOSED BY NAYI OSMAN DEDE ”

Yrd. Doç. / Assist. Prof. Burcu AVCI AKBEL Buğra Sercan SAHİL

183-209

“ GRAFİK TASARIMIN BİLGİLENDİRME VE YÖNLENDİRME TASARIMINDAKİ ROLÜ VE LONDRA-ESKİŞEHİR ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME ”
“ THE ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN INFORMATION AND WAYSHOWING DESIGN AND AN INVESTIGATION THROUGH LONDON AND ESKİŞEHİR ”

Doç. / Assoc. Prof. Melike TAŞÇIOĞLU Uzm. / Autor: Dilek ERDOĞAN AYDIN

211-228

“ DEĞİŞEN MÜZE KAVRAMI VE ÇAĞDAŞ MÜZE MEKANLARININ OLUŞTURULMASINA YÖNELİK TASARIM GİRDİLERİ ”

Yrd. Doç. Özge Kandemir* Yrd. Doç. Dr. Özlem Uçar**

ÖZET

Müze mekânı, yeni veya mevcut bir yapı aracılığıyla, insan ve çevresinin kanutlarını toplama, üzerinde çalışma ve sergileme edimlerini gerçekleştirmeye yönelmektedir. Fakat “Müze” oluşumunun gerçekleştirdiği işlevler ve bunları yerine getiriş biçimleri, toplumsal yaşama paralel olarak sürekli değişmektedir. Müze işlevinin gerçekleştiği fiziksel yapı da bu değişime yanıt vermek üzere yeni ve yeniden ele alınmaktadır.

Uluslararası ölçekte değer gören bilimsel nitelikli girdiler ve bakış açıları çağdaş müze mekânının tasarımına ilişkin verilerin oluşturulmasında önemlidir. Ele alınan çalışma, çağdaş müze oluşumuna yönelik elde edilen verileri biraraya getirerek, müze mekanlarının yeni ve yeniden tasarlanmasına yönelik tasarım girdilerini ortaya koymayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Müze Kavramı, Yeni Müzeoloji, Müze-Kullanıcı Deneyimi, Çağdaş Müze Mekanı Tasarım İlkeleri

* Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, ozgekandemir@anadolu.edu.tr

**Anadolu Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE, omumcu@anadolu.edu.tr

“ CHANGING MUSEUM CONCEPT AND DESIGN PRINCIPLES FOR CREATING CONTEMPORARY MUSEM SPACES ”

Assist. Prof. Özge KANDEMİR* Assist. Prof. Dr. Özlem UÇAR**

ABSTRACT

The museum space tends to achieve the certain aims which are acquiring, researching, and exhibiting the evidence of the humanity and its environment. But the “Museum”s functions and the ways of performing them have been changing in parallel social life. Therefore the physical structure of the museum are arranged new or again constantly in order to respond to this change.

The scientific knowledges and the point of views, which has values on international scale, are important to create datas for the design of the museum space. The aim of this study is to reveal principles for designing and redesigning museum space through gathering datas related to contemporary museum existance.

Keywords: *The Concept of Museum, New Museology, Museum-User Experience, Design Principles for Contemporary Museum Space*

* Anadolu University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design, Eskişehir / TURKEY
ozgekandemir@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design, Eskişehir / TURKEY
omumcu@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Günümüzde Müzeler, “soyut” ve “somut” insanlık mirasını ve çevresini , kâr gayesi gütmeyen, eğitim, çalışma ve eğlenme amacı için edinen, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyen, kalıcı, topluma ve toplumun gelişimine hizmet eden, halka açık kurumlar olarak nitelendirilmektedir. Bu nitelendirme biçimi, çağdaş müze olgusunun amacına, kapsamına ve sahip olması gereken yöntem zenginliğine ilişkin yapılan çalışmalar sonucunda tarihi süreçte oluşan bilgi ve deneyim birikiminin yansıması olarak açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla bu tanımların özünde yatan mesajların okunması ve yorumlanmasında öncelikle bu tanımlamayı doğuran ve anlamlı hale getiren, müze kavramının algılanışına yönelik değişimin farkına varılması önemlidir. Bu farkındalık yaşanan değişime ortam ve olasılıklar sağlayacak çağdaş yaklaşım biçiminin gerektirdiği tasarım girdilerinin sorgulanması ve bu yönde müze mekanlarının yeni ve yeniden tasarlanması için gerekli bulunmaktadır.

Çalışma kapsamında çağdaş müze olgusu üzerinden elde edilen verilerin, ülkemizde birer potansiyel olarak değerlendirilmeyi bekleyen mevcut ya da olası yeni müze yapılarını eleştirel bir biçimde okuma, anlama ve çağdaş yaşama katılmalarını sağlama arayışında yapılacak araştırma, inceleme ve uygulamaya yönelik girişimlere ışık tutucu ve de altyapı sağlayıcı nitelikte olması hedeflenmektedir. Bu doğrultuda konuya ilişkin literatür analizlerinin ve elde edilen sentezlerin paylaşımına açılması önemli bulunmaktadır.

Bu çerçevede ele alınan çalışmada değişen Müze, Müzenin İşlevi ve Yeni Müzeoloji kavramları incelenecek, Çağdaş Müze Yaklaşımı ve Çağdaş Müze Oluşumuna Yönelik Açılımlar ortaya konulacak, çağdaş müze olgusunda en önemli yapı taşı olarak açığa çıkan Müze Deneyimi ve Deneyimi Etkileyen Faktörlere değinilerek, Çağdaş Müze Mekanının Tasarlanmasına Yönelik Girdiler sorgulanarak ortaya konulacaktır.

Çağdaş müze anlayışı ve tasarımına yönelik ilkelerin kavranabilmesi ise; uluslararası ölçekte açığa çıkan kavramların farkına varılarak, bütünleşik olarak değerlendirilmelerini gerektirmektedir. Bu süreç başta Uluslararası Müzeler Konseyi ICOM “*International Council of Museums*” ve Müzeoloji’ye Yönelik Uluslararası Komite ICOFOM “*International Committee for Museology*”un yaptığı çalışmaların ve ortaya koydukları beyanların irdelenmesini gerektirmektedir. “Müze” bağlamında kaleme alınmış yayınlardan ve özellikle Museum and Society, Museum Anthropology, Museum International, Curator, JEM, JME başta olmak üzere konuyla ilişkili çeşitli indexli dergilerden elde edilen verilerin, yapılan sorgulama ve tartışmaların irdelenerek ortaya konulması önemli hale gelmektedir. Bu çerçevede ele alınan çalışma, verilerin toplanması ve çözümlenebilmesine yönelik olarak tarama yöntemi kullanılarak oluşturulmuştur. Buna göre yapılan araştırmalar, kuramsal çerçeveyi oluşturucu nitelikte durum belirleyici ve mekân tasarımına yönelik ilkeleri belirlemede ilişki arayıcı niteliktedir.

Değişen Müze kavramı

“Müze” Yunanca, ilham perilerinin (muses) tapınağı olan *mouseion*’dan gelmektedir. Eşdeğer nitelendirmeler, Fransızca’da: musée; İspanyolca’da: museo; Almaca’da: museum; İtalyanca ’da: museo; Portekizce ’de museu’dur (ICOM, 2010: 56). Müze terimi bugün; kâr gayesi gütmeyen, kalıcı, topluma ve toplumun gelişimine hizmet eden, halka açık, “soyut” ve “somut” insanlık mirasını ve çevresini eğitim, çalışma ve eğlenme amacı için edinen, koruyan, araştıran, ileten ve sergileyen kurum olarak nitelendirilmektedir (ICOM, 2007a: madde 3.1). Bugün gelinen son durumu yansıtan bu tanım, 2007 yılında Viyana’da yapılan 21. Genel Konferansında benimsenerek, Uluslararası Müzeler Konseyi Tüzüğü’nde “*ICOM Statutes*”de resmileştirilmiştir. Bu tanımın ICOM tarafından 1974 yılında ortaya konularak otuz yılı aşkın süredir kullanılan tanımı değiştirerek yerine geçtiği görülmektedir.

Müzenin tanımı, geçen süreçte “somut deliller”e yönelik iken; modernizimden postmodernizme geçiş sürecinde, neyin bilgi olarak kabul edilmesine ve bu doğrultuda nelerin birer bilgi kaynağı olarak görülmesine ilişkin sorgulamalarla, müzelere yönelik yaklaşımların teoride ve uygulamada etkilendiği bilinmektedir. Dile getirilen müzeye ilişkin bu yeni tanımlama biçimi, bu sürecin doğurduğu bir dışı vurum olarak algılanmalıdır. 1970’li yıllardan tanım değişikliğine kadarki süreçte müze ziyaretçisinin ve gereksinimlerinin ön plana çıkmaya başladığı, bu süreçte değişen pedagojik yaklaşımla bu ihtiyaçların karşılanmaya çalışıldığı bilinmektedir. Bu ihtiyaçlar temelde “somut mirasın” eğitim, çalışma ve eğlenme amacıyla değerlendirilmesinde kişinin fiziksel ve zihinsel erişiminin sağlanmasına yönelik tanımlanırken, günümüzde “bilgi”ye yönelik sorgulamalarda “bilgi” kavramının; inançları, teknikleri, gelenekleri, bilimi... bilinmek istenilen ve bilgi olarak kabul edilen her şeyi içerir nitelikte algılanması “göreneksel” ya da “yerel” bilgi biçimleri olarak tanımlanan küçük anlatılara verilen değerin de giderek arttığını göstermektedir (Kandemir, 2004: 31-35).

Önemli müze eleştirmenlerinden Stephen Weil Müze ne demektir? Sorgulamasına yönelik olarak şu sözleri sarf etmektedir: “Bir müzeyi neyin oluşturduğuna yönelik geleneksel anlayış, fonksiyona yönelik terimlerle ifade edilirdi. Bu yüzden müzelerin amaçları, tarihsel olarak müzelerin odak noktası olan ‘maddi delil ’in özüne paralel olan somut ve elle tutulur nitelikte algılanırdı” (Weil, 1990). Maddi delilin toplaması, korunması, çalışılması, yorumlanması ve sergilenmesi ise, müzenin ne olduğuna yönelik tüm tanımların kökeninde yatan bileşenleri oluşturmaktaydı. Buna karşın bugün müzenin tanımına soyut değerlerin eklenmesi müzenin misyonunda ve bunları gerçekleştirme biçimlerindeki değişimin göstergesi niteliğindedir. Soyut bir düzlemde müze ne demektir? Sorusuna yönelik olarak ise Harrison, pek çok müzenin kendi misyonlarını ifade ediş biçimlerinden ortaya çıkan sonucu şöyle dile getirmektedir: kurumlar, bilim, bilimsel çalışma ve yayın peşinde kültürel değerdeki uygulamalara dâhil edilmektedir. Bu aktivitelerin mekânlardaki dağılımı ise, insanları günlük yaşamın rutininden uzaklaştırmaktadır (Harrison, 2005: 38-39). Bugün müzeler, geçmişte olduğu gibi birer kültürel prototip deposu ve böyle bir kavramın ima ettiği otorite ve normlaştırıcı güç olarak davranmak yerine; ziyaretçisiyle iki yönlü diyalog kurmaktadır. Bunlardan ilki kesin doğrulardan çok yoruma dayalı

hale gelmesiyle, diğeri ise sahip olduğu yenilik arzusuyla gerçekleşmektedir. Yeni “açık” müze, sorgulama yaklaşımıyla ve doymak bilmeyen yenilik arzusuyla, 20. Yüzyıl sonu toplumunun dinamiklerini ve çok kültürlülüğünü yansıtmaktadır (Schubert, 2004: 132).

Hall (2006: 311-312)’a göre, günümüzde müzelerin ne oldukları- ne olmadıklarıyla da tanımlanmaktadır. Kendilerine özgü kimlikleri, dışlarında kalan tanımlayıcı unsurlarla da belirlenmektedir. Ötekiyle olan ilişki, himayeci ve apolojik bir diyalog olmaktan çıkmıştır. Müze kendisinin bir anlatı, bir seçki olduğunun farkında olmalı; bilmeli ki tek amacı izleyiciyi rahatsız etmek olmayıp; kendi olmadıklarıyla, ister istemez dışladıklarıyla kendi kendini de rahatsız etmelidir. Kendi rahatsızlığını görünür kılmalı ki izleyici evrenselleştirilmiş düşünme mantığına hapsolup kalmasın. Müzenin amacı, kendi istikrarını bozmak olmalıdır. “Görölmeye ve muhafaza edilmeye değer olduğuna düşündüğüm şeyler, bunlar” demeyi göze almalı ve de seçme ölçütlerini gözler önüne sermelidir ki izleyici hem çerçeveyi hem de çerçeve içine alınanı görebilsin.

Bu noktada yeni müze anlayışı müzeyi, artık esin perilerine hapsedilmiş bir tapınak olmaktan çıkarmıştır (Huyssen, 2006: 261). Giebelhausen (2006: 41-42), sıklıkla tapınak ya da katedralle kıyaslanan müzenin, gerçekte çağımızdaki bina türleri olan hapishane, tren istasyonu ya da alışveriş merkezlerine daha yakın olduğunu belirtmektedir. Bu ilkel yakınlık ilk bakışta önemli ve övgüsel olmayıp, iki konunun altını çizmektedir. Ona göre “Müze, belirli bir amaç için inşa edilmiş bir strüktür olarak nispeten yenidir: 19.yy’ın ortalarından daha geriye tarihlenmemektedir. Bu yüzden sadece hapishanenin değil, biraz daha eski olan tren istasyonu ve alışveriş merkezlerinin çağdaşdır. Bu görünürdeki rastlantısal karşılaştırmalar müze için, soyut miras ve kentsel modernite oluşumu içerisindeki rolünü gösteren bir bağlam oluşturmaktadır. Bunlar ayrıca yan yanallığın doğasındaki gerginliği açığa çıkarmaktadır: müze kutsal ve de pervasızca modern olan bir mekândır”. Fleming (2005, s.59)’in deyimiyle “müzeler “bir yer”dir fakat her hangi “bir yer” değildir. Her biri eşsiz olup en başarılı olanları, mekânından ve oluşumundan kaynaklanmaktadır. Bazı açılardan kiliselere, alışveriş merkezlerine ve diğeri toplanma yerlerine benzerken, bu mekânlardan oldukça farklı bir fonksiyona sahiptir: müzeler gücün nesnelere içerir; somut olanla ve fikirlerle ilişkilidir; inanca değil sorgulamaya ihtiyaç duymaktadır”.

Müzelerin biçimi ve fonksiyonu yüzyıllardır farklılık göstermektedir. İçerikleri, misyonları, işleyiş ve yönetim biçimleri nedeniyle çeşitlilik sergilemektedir (ICOM, 2010: 56). Parry, kutsal objelerin tapınaklarından, sömürge ganimetlerinin depolanma yerine ve sivil anıtlardan kendini ifade etme ve güçlendirme mekânlarına, müzenin biçimi, fonksiyonu ve çekiciliğinin tarih boyunca ve kültürler arasında, onları oluşturan toplumun beklentileri ve endişeleri ile biçimlendirildiklerini belirtmektedir. Müzenin tanımına yönelik eleştiriler, bu değişen durumlara adaptasyonun müzesi için önemli noktaları ve zamanın ihtiyaçlarını açığa çıkartmaktadır. Bu noktada Parry (2005: 39-40)’nin ifadesiyle; “bizler, müze olarak tanımladığımız sürekliliği, (proje, gücü, sosyal yapılanmayı) kavramayı seçmeliyiz. Bununla birlikte inkaredilemez olan şudur ki, bu gücün niteliği, hem “tarihi” hem de “kültürel” şartlara bağlı kalmaya devam etmektedir. Kavram ve uygulama olarak müze her zaman değişmektedir”.

Aydınlanma ile ortaya çıkan sunum mekânı, kendisini müzenin doğuşunda açık bir biçimde göstermiştir. 18.yy da müze belirli şeylerin koleksiyonu olmaktan daha öte bir oluşum olarak algılanmaktadır. Bu oluşumun amacı ise evrenselliştir. Aydınlanma müzesi farklı biçimlerde ziyaretçiyi müze koleksiyonunun gösterimine yönlendirmek, düzenin, sınıflandırmanın ve evrenselliğin ilkelerini anlaması için yardımcı olmakla ilgilenmektedir. Bu nedenle Lord (2005: 154)'a göre müzeye yönelik kamu algısı, daha önce hiç müzeye gitmemiş ya da çocukluğunda negatif bir deneyim sahibi olmuş insanlarca, 19.yy ve erken 20.yy'ın imajıyla biçimlenmeye devam etmiştir: toz dolu raflar, kuruluk nedeniyle parçalanmış objeler, didaktik yazılar, ziyaretçiye fiziksel ve zihinsel erişim imkânı tanımama. Oysaki bu gün Huyssen (2006: 290)'nin deyimiyle, auralı nesnelere, kalıcı cisimleştirmelere, olağandışı deneyimlere duyulan gereksinim tartışmasız bir biçimde müze severliğimizin başlıca etmenlerinden birini oluşturmaktadır.

Bu noktada Schubert (2004: 149-150): “müzenin geçmişinden çıkarılacak bir ders varsa, o da şimdinin gelecekle ilgili değişmez kural oluşturmasının hiç doğru olmadığıdır” ifadesini kullanmaktadır. Bu yalnızca, geçmişin kesin kurallarıyla şimdikilerin yer değiştirmesi anlamına gelmektedir. Gelecekte ne gibi gelişmelere gebe olursa olsun, müze olağanüstü uyarılma yeteneğine sahip, hem dış etkilere çok açık hem de son derece sağlıklı bir kültürel yapı olarak kalacaktır. Müze açıklığı ve esnekliği, geniş kitlelere hitap etmesi, çok yönlülüğü, saydamlığı ve üstün yozlaştırılmazlığı ile demokratik toplumun en değerli varlığıdır. Müzenin en iyi özelliği ise, sürekli değişiyor olmasıdır.

Müzenin İşlevi; Yeni Müzeoloji

Bugün için müzelerin fonksiyonu nedir? Sorusuna ICOM (2010: 20) şu yanıtı vermektedir: Müzeler *musealisation* işlemi olarak tanımlanabilecek aktiviteyi ve görselleştirmeyi gerçekleştirmektedir. Daha genel bir ifadeyle, zaman içerisinde farklı biçimlerde tanımlanan müzeye ilişkin fonksiyonları ifade etmekteyiz. Araştırmamızı 1980'lerin sonunda, Amsterdam'daki Reinwardt Akademii tarafından hazırlanmış olan, en iyi bilinen modellerden birine dayandırmaktayız. Bu model üç fonksiyonu tanımlamakta olup bunlar, koleksiyonların edinimi, korunması ve yönetimi içeren *koruma* 'preservation', *araştırma* ve *iletişim*'dir. İletişimin kendisi, kuşkusuz ki müzelerin en görünür fonksiyonları olan *eğitimi* ve *sergilemeyi* içermektedir. Bu bağlamda görünmektedir ki, eğitim işlevi son birkaç on yılda, aracılık '*mediation*' terimine eklenmek üzere büyümüştür.

Musealisation işleminin, ilk olarak bir şeyi kendi doğal ya da kültürel ortamından fiziksel ya da kavramsal olarak çıkarmaya çalışma ve ona, onu 'bir müze nesnesine' dönüştüren *museal* bir statü verme, *museal* alana taşıma ya da müzeye yerleştirme işlemi olarak tanımlandığı görülmektedir. İkinci olarak ise, insan aktivitesinin ya da doğal alanın yaşam merkezini bir çeşit müzeye dönüştürme işlemi de bu terimle ifade edilmektedir (ICOM, 2010: 50). Bu kavramın ikinci duruma yönelik karşılığı; insan ve doğa arasındaki ilişkiyi, bu bölgedeki zaman ve mekân aracılığıyla ifade eden oluşumların yerinde korunması amacıyla müzeleştirilmeleridir. Bu durum ise “eko müze” oluşumuna karşılık gelmektedir. Eko müze kavramının ise kültürel

miras kavramının kapsamı ve bu kapsama giren kültürel peyzajlar'la da yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Scarer (2008: 87-88)'in ifadesiyle genel olarak maddi dünyanın doğal bozulmasından kültürel varlıkları koruyan muzealization işlemi; gerçekliğin, bağlamı dışında belirli bir biçimde tahsis edilmesine yöneliktir. Fakat musealization aynı zamanda tüm doğal ve insan yapımı şeylerin yerinde korumasına yönelik olarak da uygulanabilmektedir. Etimolojik ifade ise "musealization" sadece toplama, koruma, sergileme ve müzede yer alan diğer fonksiyonlara işaret etmektedir.

Georges Henri Riviere (1981)'nin önerdiği ve yaygın kullanım bulduğu haliyle müzeoloji: uygulamalı bir bilim, müze bilimidir. Müzeoloji, tarihine, toplum içindeki rolüne, araştırma ve fiziksel olarak korumasına, eylemlerine ve dağılımına, organizasyon ve işleyişine, yeni ya da müzeleştirilmiş mimarisine (musealised architecture), alınan ya da seçilen alanlarına, tipolojisine ve deontolojisine¹ yönelik çalışmaktadır. Bu noktada yeni müzeoloji, (kavramın kaynaklandığı Fransızca 'da la nouvelle museologie) 1980'li yıllarda Müzeoloji'yi geniş ölçüde etkilemiş, Fransız teorisyenler tarafından oluşturulup ardından 1984 yılından bu yana uluslararası ölçekte yayılım göstermiştir. Yeni müzeoloji; düşünce biçimi, yeni ifade ve iletişim biçimleri ile birlikte müzelerin sosyal rolünü ve disiplinler arası niteliğini vurgulamaktadır. Yeni müzeoloji özellikle yeni müze türlerinde ilgi görmüş ve koleksiyonların odak noktası olduğu klasik modele karşı olarak dikkate alınmıştır. Bu müzeler eko müzeler, sosyal müzeler, bilimsel ve kültürel merkezler vb. yerel gelişmeyi desteklemek üzere yerel mirası kullanmayı amaçlayan yeni önerilerin pek çoğudur (ICOM, 2010: 55-56).

Harrison (2005: 43), Avrupa ve İngiltere'de 1970'lerde konuşulmaya başlayan 'yeni müzeoloji' ifadesinin, 'eski müzeoloji'nin yerine geçen bir paradigma olduğunu; toplama, dökümantasyon, koruma, sergileme ve objeleri yorumlama konularındaki uzmanlık gerektiren eylemlerin odak noktasını oluşturduğunu ifade etmektedir. 'Yeni müzeoloji'nin mantıksal temeli; yerel toplum tarafından oluşturulmuş, sosyal konular ve ilgi alanlarının objeler yerine odak noktası haline getirilerek, toplumun ihtiyaçlarının müzeolojik gelişimin yönlendiricisi olarak görülmesidir. Harrison (2005: 47-48)'in deyişiyle, 'rezonans' 'merak' 'taahhüt' 'özgürleşme' 'umut adaları' 'diyalog' 'görüşler platformu' 'sosyal yeniden tanımlama' 'kültürel güçlenme' 'duygusalılık' 'bilincimizin yeniden tanımlanması' gibi ifadeler 1980'lerin sonunda ve 1990'larda müze yazılarında açığa çıkmıştır. 'Çok anlamlılık', 'hassasiyet', 'kendini yansıtmaya', 'eleştirel düşünme', 'yükümlülük', 'sosyal sorumluluk' belirgin sorgulamalar olup, müze deneyiminin ve misyonunun yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. 'Yeni Müze' bilginin iletildiği bir kurum değil, gerçek iletişim ortamıdır... şiirsel deneyimin biçimine ilham verendir. Bu paradigmada müze iletişime, büyü, ruhani, sosyal ve yaratıcı öğelere sahiptir.

Bu noktada *museography*'nin müzeolojinin belirlediği bu hedeflerin gerçekleştirilmesi, uygulanmasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Bu terimin ifade ettiği açılımları ICOM (2010: 52-53) şöyle açıklamaktadır: Terim, müzeolojinin uygulamalı ya da pratik yönü olarak tanımlanmaktadır. Museal (müzeye yönelik) işleri yerine getirmek üzere geliştirilen, özellikle de planlama ve

¹ Deontoloji: bir mesleği uygularken uyulması gereken ahlaki değer ve etik kuralları inceleyen bilim dalı.
Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Deontoloji> (Erişim tarihi: 24.12.2012)

müze yapısının mekânsal olarak düzenlenmesini, konzervasyon, restorasyon, güvenlik ve sergi ile ilgili teknikleri ifade etmektedir. Fransızca 'da konuşma dilinde kullanılırken, İngilizcede *müze uygulaması* ifadesi tercih edilmektedir. Pek çok müze bilimcisi terimi, gelişmekte olan bir bilim olan müzeolojinin çalışmalarından elde edilen tekniklerin pratikteki uygulamasını ifade eden *uygulamalı müzeoloji* olarak kullanılmaktadır. Genellikle konuşma dilinde ifade edilen 'museographical programme' sergi içerikleri ve gerekliliklerini ve de sergi mekânları ile diğer müze alanları arasındaki ilişkileri tanımlamaktadır. Mekân tasarımına yönelik olan müzeography, scenography (sergi ya da sahne tasarımı) den farklıdır. Scenography, gösterim mekânlarını tesis etme ve donatmak için gerekli olan tüm teknikleri içermekte olup, iç mekân tasarımından farklıdır. Kuşkusuz ki, sahne tasarımı ve müzenin iç mekân tasarımı museography'nin parçaları olup, müzeleri diğer görselleştirme metodlarına yaklaştırmaktadır.

Sonuç olarak bu kavram çeşitliliğinden çıkarılan sonuçla, müzeler musealisation "müzeleştirme" eylemini yerine getiren oluşumlardır. Müzeleştirme eylemi obje ölçeğinden yapıya, yapıdan kente kadar genişleyen bir ölçekte ele alınmakta ve müzeleştirilen nesnelerin toplanarak, korunması, sergilenmesi vb. diğer fonksiyonlara işaret etmektedir. Müzenin soyut ve somut kültürel değerleri hedef alan korumaya, araştırmaya ve bu konuda ziyaretçiyle iletişim kurmaya yönelik işlevinin gerçekleşmesinde müzeoloji biliminin yönlendirici olduğu görülmektedir. Müzeoloji biliminin yerini yeni müzeolojiye bırakarak bu hedefleri, sadece musealisation işlemine tabi tuttuğu somut objelerle değil, toplum tarafından değerli bulunan sosyal konularla, toplumun ilgi alanlarıyla ve ihtiyaçlarıyla ilişkilendirdiği görülmektedir. Müzenin yeni müzeolojinin getirdiği bakış açısıyla gerçekleştirilmesi hedeflenen eylemlerin uygulanılmasında museography'ye yönelik çalışmalara gerek duyulduğu açıktır.

Çağdaş Müze Yaklaşımı

Duncan ve Wallach (2006: 52-54) müzeleri metaforik olarak tören anıtlarına benzeterek, müzeyi eserleri seçip ayıran ve bir mekân sırası içinde düzenleyen karmaşık bir mimari fenomen olarak nitelendirmektedir. Eser ile mimari formun bütünlüğü, tıpkı bir senaryonun bir icrayı örgütlemesi gibi, ziyaretçinin deneyimini örgütlemektedir. Kişiler eğitimlerine, kültürlerine ve sınıflarına göre farklı şekillerde tepki verirlerken, mimari, bir veri olup herkese temelde aynı yapıyı dayatmaktadır. Ziyaretçi mimari senaryoyu izleyerek, en uygun terimle ritüel diye tanımlanacak bir faaliyete girer. Gerçekten de müze deneyimi hem form hem içerik açısından dinsel ritüellerle çarpıcı bir benzerlik gösterir. Mimarlık tarihçisi Frank Brown (1961), ritüel formu olarak mimarlık düşüncesini geliştirmiştir. Roman Architecture başlıklı kitabında, Roma tören binalarının ritüel faaliyetten doğmakla kalmadığını, "*bu faaliyetleri gerektirdiğini, teşvik ettiğini (ve) hayata geçirdiğini*" ileri sürmektedir.

Schubert (2004: 27), müzelerin zamanla, tamamen akademik amaçlara odaklanmak yerine, müze deneyiminin estetik ve eğitsel yönlerini vurgulayan kurumlara dönüştüklerini dile getirmektedir. Çoğu diğer kültürel kurumun tersine, ziyaretçi istediğini seçme, kendisini ilgi-

lendirmeyeni atlama ve kendi kişisel tercihlerine odaklanma özgürlüğüne sahiptir (Schubert, 2004: 73). Schubert (2004: 141)'e göre müze çalışanlarını son derece rahatlatan, izleyicilerinin pasif ve küratöryel yardıma, kaşıkla besleme derecesinde muhtaç olmaları yerine, zeki ve bilgili ve talepkar olduklarını görmeleri olmuştur. İzleyici, neden hoşlandığını bilen, yönlendirildiğinde bunun farkına varan ve gerektiğinde uzakta durmaya oldukça istekli bir kitledir. Son yirmi yıldaki patlama, müzenin ne kadar narin bir yapı olduğunu anlayan, çok bilgili, yeni bir tür izleyici yaratmıştır. İzleyici sayıca çoğalmakla kalmayıp, genelde, çok daha kültürlü, kurumları tanımlayan, kültürel ve yorum stratejilerini araştırmanın altından kalkabilecek ve buna çok da istekli bir kitle haline gelmiştir. Ziyaretçi, zorla katlanılan, davetsiz konuk durumundan, müze gibi bir kültürel yapının merkezinde yer alma noktasına kadar ilerlemiştir.

Lord (2005: 155-156)'un deyimiyle, günümüzde müzelere ziyaretçiler, kendi deneyimlerini oluşturmaları için davet edilmektedir. Geçmişin aydınlanma mekânları ağ mekânları haline gelmektedir. Ağlar tümüyle sistemle ilişkili olup kullanıcı liderliğinde ve kullanıcının organize ettiği bir yapıdadır. Ağlar, otorite tarafından empoze edilen sistemlerin keşfedilmesi ya da anlaşılması yerine, grupların ve bireylerin sistemler inşa etmelerine izin vermektedir. Bu bağlamda çoklu perspektiflere ve çoklu yorumlara imkân tanıyabilmektedir.

Greenberg günümüzde değişen kullanıcı beklentileri ile yeni teknolojilerin ve de artan medya okuryazarlığının hiç olmadığı kadar yaratıcı alanların oluşturulmasını gerekli kıldığına dikkat çekmektedir. Greenberg (2005: 226)'in ifadesiyle;

Yaratıcı mekânlar kaçınılmaz bir biçimde anıtsal ya da statik olmaktan ziyade daha dinamik, deneyime dayalı, değişken ve de teatral hale gelmektedir. Müzelerdeki yaratıcı mekân, temelde "kullanıcının mekânı"dır. Bu mekân onlarla ve onların yaşamlarıyla yankılanmaktadır. Bu mekân, kullanıcıların öğrendiği, keşfettiği ve ilham aldığı bir ortam olup, kullanıcının zihninde fiziksel olarak var olmaktadır. Bu noktada müze kullanıcı ile obje arasında arabulucuk görevi üstlenmektedir. Oysaki 19.yy bağlamında bu tür de bir arabulucuk hayal bile edilememektedir. Müzeler obje binaları olup, objelerle doldurulmakta, yerleştirmelere ve gösterimlere yer verilirken, temel eğilim objenin, arabulucusuz bir biçimde kendisini ifade etmesidir. Erişim, ilişkilendirme ve iletişim menüye dâhil değildir.

Sonuç olarak gelinen noktada Prentice (1996, akt. Doering, 1999: 74), müzelerin, kişileri mirasa çekmeyi hedefleyen pek çok oluşum gibi, deneyime yönelik ürünler, kelimenin tam anlamıyla da *deneyime olanak tanımaya yönelik yapılar* olduğunu dile getirmektedir. Müzeler, ziyaretler aracılığıyla, kişisel gözleme ya da temasa dayanan hislere ve bilgiye olanak sağlamaktadır. Giebelhausen (2006: 41-42) bu çerçevede iddia etmektedir ki, mimarlık müzedir: tam olarak da müzeye anlam veren mimari düzenleme biçimidir. Mimari hem kavramsal hem de fiziksel bakış koşullarını belirlemektedir. Sadece sergileri çerçevelemekle kalmayıp, aynı zamanda ziyaretçi deneyimine biçim vermektedir. Sonuç olarak müze çoğunlukla, kültürel verileri değerlendirmek, tanımlamak ve çağdaş toplumun değişen taleplerine yönelik olarak kültürün değerini göstermek üzere hazırlanan bir bina türü olarak algılanmaktadır.

Müze Deneyimi ve Deneyimi Etkileyen Faktörler

Müzelerin günümüzde varoluş biçimi olarak deneyimi seçtiği ve deneyim ortamlarının yaratılmasında temel yönlendirici faktör olarak ziyaretçiyi ve ziyaretçinin sahip olduğu özellikleri değerlendirmeye aldığı, bu çerçevede de ziyaretçiye yönelik bakış açısı geliştirerek tüm kurgusunu bu doğrultuda biçimlendirdiği görülmektedir. Bu noktada Lehmbrock (2001: 61), yeni bir müzenin yapılması söz konusu olduğunda, potansiyel ziyaretçilere yönelik teorileri, hipotezleri ve öngörülerini doğuran araştırmaların, önemli olduğuna dikkat çekerken, temeldeki hedefin mümkün olan en büyük sayıda insanı müzeye çekmek olduğunu dile getirmektedir.

Doering, zamana, mekâna ve tarihe bağlı olarak müzelerin, ziyaretçilerine yönelik pek çok tavır sergilediğini ifade etmektedir. Doering'e göre, bu tutumlar arasındaki fark, müzelerin ziyaretçilerini nasıl gördüklerine ilişkin üç temel model altında gruplandırılabilir: *yabancılar*, *konuklar* ve *müşteriler*. Müzelerin tarihi, sırasıyla yabancıdan konuğa, konuktan müşteriye uzanan bir gelişme göstermektedir (Doering, 1999: 74-78). Fakat günümüz müze örneklerinde bu üç tutumun halen varlık göstermesi ve hatta tek bir müze içinde bir arada benimsenmesi dikkat çekicidir.

Hangi yaklaşımın benimseneceği, müzenin sahip olduğu işlevleri yorumlama ve yerine getirme biçimini temelden etkilemektedir. Ziyaretçilerin *yabancılar* olarak kavranması durumunda; müzenin birincil sorumluluğu koleksiyon ya da işin başka bir yönü olmaktadır. Bu tür müzeler temelde "obje sorumluluğunu" ön plana çıkartmaktadır. Halkın varlığı kabul edilirken, en iyi durumda yabancı, en kötü durumda da işgalci olarak görülmektedir. Objeye tabanlı yönelim dikkate alındığında, müzeler koleksiyonlarının sürdürülmesine yönelik önemli ölçüde kaynak harcamasına gitmiş ve "nesnelere yönelik sorumluluğu" en önemli yükümlülük olarak kabul etmiştir. Müzede, konzervasyon-prezervasyon, emniyet-güvenlik ve koleksiyon yönetim sistemleri, teknolojik gelişmeye ayak uydurucu niteliktedir. Ziyaretçilerin *konuklar* olarak kavranması durumunda ise; müze ziyaretçilere karşı sorumluluk hissetmektedir. Müze misyon duygusu dışında, ziyaretçiler için "iyi şeyler yapmak" istemektedir. Bu "iyi şeyler" genellikle "eğitimsel" aktiviteler ve kurumsal olarak tanımlanmış amaçlar olarak ifade edilmektedir. Ziyaretçi-misafirin bu yardım için hevesli ve bu yaklaşıma açık olduğu varsayılmaktadır. Müzeler, ev sahipliği yaptıkları fonksiyonlara oldukça dikkat etmektedir. Restoranlar, mağazalar, tiyatrolar, ev sahipliği yapma davranışına uygun görülerek eklenmiştir. Bazı durumlarda, müzeler bu olanakları daha fazla sağlamak üzere tümüyle yeniden inşa edilmişlerdir. Son olarak ziyaretçinin müşteri olarak algılanması durumunda; müzenin başlıca yükümlülüğü, ziyaretçiye karşı sorumlu olmaktır. Ziyaretçi bundan böyle müzeden sonra gelmemektedir. Müze artık en uygun gördüğü ziyaret deneyimini dayatma arayışında değildir. Aksine kurum, ziyaretçilerin ihtiyaçlarını ve beklentilerini anlamakla ve karşılamakla yükümlü olduğunu kabul etmektedir. Bu bakış açısının müzelerin birer hizmet sektörü olarak algılanmasını da doğurduğu görülmektedir.

DÖRT TATMİN EDİCİ DENEYİM TÜRÜ	
<p>Obje (object) Deneyimleri</p> <p>Güzellikten etkilenme Az rastlanırlı değerli şeyleri görme “Gerçek bir şey“ görme Böyle şeylere sahip olmanın nasıl olabileceğini düşünme Sürekli mesleki gelişim</p> <p>Bilişsel (cognitive) Deneyim</p> <p>Anlayışı zenginleştirmek Bilgi edinmek</p>	<p>İçgözlemsel (introspective) Deneyimler</p> <p>Baktığı şeyin anlamı üzerinde derinlemesine düşünmek Diğer zamanları ya da mekanları hayal etmek Gezileri, çocukluk deneyimlerini ve diğer anıları hatırlamak Ruhani ilişkileri hissetmek Aidiyet ya da ilişkili olma durumunu hissetmek</p> <p>Sosyal Deneyimler</p> <p>Arkadaşlarla/aileyle/diğer insanlarla zaman harcamak Çocuğunun yeni şeyler görmesini izlemek</p>

Tablo 2. Dokuz Smithsonian Müzesi'nde Yapılan Çalışmaların Sonucunda Elde Edilen Dört Deneyim Türü

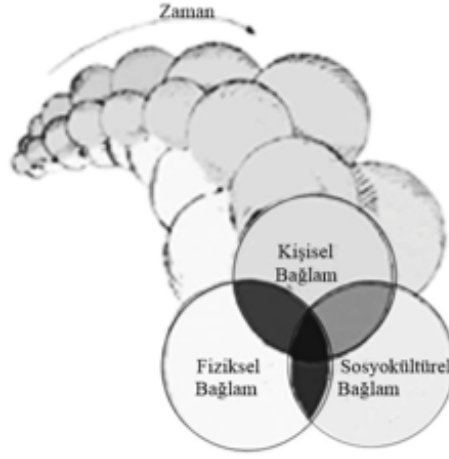
Kaynak: Doering, 1999: 83.

Bireyler deneyim yaşamak üzere, farklı ön bilgiler, kişisel hikâyeler, farklı bakış açıları ve beklentiler ile müzeye gelmektedir. Ayrıca ziyaretçilerin ilgi alanları da çeşitlilik göstermekte ve müzelerde bu farklı ilgi alanlarına yönelik deneyim türlerini aramaktadır. Doering (1999: 80-83)'e göre eğer müzeler ziyaretçilerine karşı sorumlu olmak istiyorlarsa en azından Tablo 2'de belirtilen bu dört müze deneyim türüne saygı gösterip dikkate almak zorundadır. Müzeler bu deneyimlere ilişkin olasılıkları arttırmak üzere belirgin bir biçimde tasarlanmış farklı mekân türlerini içermelidir. Bu yerler doğrudan obje deneyimini teşvik etmeli, öğrenmeyi birinci sınıf bir deneyim olarak sunmalı, hayal gücünü teşvik etmeli, ziyaretçiler arasında etkileşimi geliştirmelidir.

Çevresel faktörlerin, müzelerde ziyaretçi deneyiminin oluşmasına etki eden en önemli faktörlerden biri olduğu bilinmekle birlikte başka faktörlerin de deneyimin oluşmasında etkili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Falk ve Dierking (1992)'e göre, ziyaretçi deneyimi, kişisel, sosyal ve fiziksel bağlamlar arasında sürekli değişen bir etkileşim olarak düşünülmelidir. Roberts (1997) “ziyaretçi deneyimi” üzerine yaptığı araştırmada deneyime etki eden faktörleri şöyle sınıflandırmaktadır; sosyal etkileşim, anımsama, fantezi, kişisel olarak dâhil olma, bilgiye ve entelektüel meraka ek olarak mevcudun onarımını içermektedir. Kotler ve Kotler (1999) ise, sekiz bölümden oluşan bir tipoloji önermiştir: boş zamanı değerlendirme, sosyalleşme, öğrenme, estetik ünlüyle övünülen ve büyüleyici deneyimler yaşama. Son dönemlerde McLaughlin (1999) ise, iç gözlemsel deneyimlerin üstünlüğünü savunmaktadır. Bu noktada müze deneyimine ilişkin tüm bu yaklaşımlar göstermektedir ki, müze ziyareti çok kompleks olup, sosyal, entelektüel, fiziksel ve duygusal yönleriyle bir ziyaretçinin yaşamının farklı boyutlarını içermektedir (Pekarik, Doering ve Karns, 1999: 153).

Falk ve Dierking (2005: 745)'in, öğrenmeye yönelik bağlamsal çerçeveyi tanımlamak üzere yaptığı çalışmalarda, öğrenmenin her zaman, bağlamlar dizileri içerisinde oluşan karmaşık bir olgu olduğunu ifade etmektedir. Falk ve Dierking'in ortaya koyduğu “Öğrenmenin Bağlamsal

Modeli” (*Contextual Model of Learning*)’ne göre öğrenme, bir test tüpü ya da laboratuvarında izole edilebilen soyut bir deneyim olmayıp, organik, gerçek dünyada gerçekleşen bütünlük bir deneyimdir. Bu çerçevede bağlamsal modele göre öğrenme üç üst üste kesişen kişisel, sosyokültürel ve fiziksel bağlamlar arasındaki etkileşim işlemi/ürünü olarak görülmektedir. Bu model aynı zamanda dördüncü boyut olan zaman faktörüne ihtiyaç duymaktadır. Kişisel, sosyokültürel ya da fiziksel bağlamlardan hiç biri sabit ya da daimi değildir. Sonuç olarak öğrenme, anlam yaratmak üzere, bu üç bağlamların asla sonlanmayan entegrasyonu ve etkileşimi olarak görülmelidir (Bknz. Şekil 2). Bağlamlardan her birinin sürekli bir biçimde yapılandırıldığı ve bu bağlamlar arasında oluşan etkileşimin kişide ve kişiden kişiye farklı deneyimler yarattığı bilinmelidir (Falk ve Dierking, 2000: 10-11).



Şekil 2. Öğrenmenin Bağlamsal Modeli
Kaynak: Falk ve Dierking, 2000: 12

Bu bağlamlardan fiziksel çevreye ilişkin olarak Falk ve Dierking (2005: 746), şu sözleri sarfetmektedir: “Öğrenme her zaman fiziksel bir çevrede gerçekleşmekte ve her zaman fiziksel çevreyle gerçekleştirilen diyalog olarak tanımlanmaktadır. Müzeler genellikle serbest seçime dayalı öğrenme oluşumları olduklarından, deneyim genellikle gönüllülük esaslı, sıralı olmayan, oluşumun gücünün yettiği oranda etkinleştiricidir. Bu yüzden ziyaretçinin öğrenmesi; ziyaretçinin mekân içinde nasıl başarılı bir biçimde yönlendirilebildiğiyle, karmaşık üç boyutlu çevre içerisinde güvenle dolaşabilmesiyle ilişkilidir. Araştırmalar ayrıca göstermektedir ki, aydınlatma, kalabalık, renk, ses ve mekân gibi mimariye ve de sergi tasarımına yönelik oluşumların pek çoğu kurnazca ziyaretçinin öğrenme eylemini etkilemektedir”.

Fiziksel bağlamların aynı zamanda kişide çeşitli davranış kalıpları yarattığı görülmektedir. Bu kalıpların açığa çıktığı oluşumlar “Davranış Ortamları” *Behavior Settings* olarak nitelendirilmektedir. Davranış ortamlarının çevre psikolojisi altında incelenen ve insan ile çevre arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalıştığı bilinmektedir. Buna göre bir kişi bir davranış ortamına girdiğinde, bu çevredeki her şey onu mevcuttaki durumu sürdürmesine teşvik etmektedir. Bir diğer ifadeyle, kişiler farkında olmadan, sosyal kurumlarda ve yaşamında istikrarı sağlamak üzere, davranış or-

taamlarına adapte olmaktadır. Bu ortamların etkisi altında, bilet almak için sraya girilmekte, yeşil ışıktta geçilmekte, kütüphane, müze ve dini mekânlarda yüksek sesle konuşulmamakta vb.dir.

Lang (1987: 114), davranış ortamlarının yarattığı davranış örüntülerinin eş zamanlı oluşan farklı davranışlardan meydana gelebileceğini dile getirmektedir. Bunlar; belirgin bir duygusal davranış, problem çözme davranışı, bütün motor (hareket) aktivitesi, kişilerarası etkileşim, objelerin manipüle edilmesidir. Belirli davranış patternlerinden oluşan bu davranışların kombinasyonları, belirli bir fiziksel ortam içerisinde meydana gelmektedir. “Davranış ortamı” bir bireye memnuniyetler çeşitliliği elde etme imkânı sağlamaktadır (Barker,1960). Bu her kişiye göre farklılıklar gösterebilir. Belirli bir davranış ortamı birine aidiyet imkânı sağlarken, diğere temel ihtiyaç niteliğinde geçim kaynağı sağlayabilir, ya da ikisini de kapsayabilir. Benzer bir biçimde farklı zamanlarda bir birey için farklı ihtiyaçları karşılayıcı olabilmektedir.

Müzelere yönelik araştırmalar göstermektedir ki, müzeye ilk defa gelen ile sıklıkla gelen ziyaretçinin davranışı ve öğrenmesi birbirinden oldukça farklıdır. Müzeye ilk defa gelen ziyaretçinin dikkatinin çoğu yönelim, yol bulma, davranış modellemesi ve yenilikle baş etmeye yönelik genel çaba içinde absorbe edilmektedir. Sıklıkla gelen ziyaretçi, nereye gideceğini, nasıl davranacağını bilmekte olup, daha çok sergilere odaklanmaktadır. Öncelikli olarak uygun davranış öğrenildiğinde birey ortamın diğere yönlerine odaklanabilmektedir. Sonuç ise; daha kapsamlı öğrenme, kişisel emniyet ve duygusal stabildedir (Falk and Dierking, 2000: 55).

Bu bağlamda Lehbruck (2001: 61-62)’in şu sözleri de dikkate alınmalıdır: İnsan algısı biyolojik denge kuralına uymaktadır. Bir diğere ifadeyle çelişkiler elimine edilmemekte fakat gerilim ve eş zamanlı bir biçimde dengelenme durumunda sürdürülmektedir. Benzer psikolojik örüntü, onu uyaran tetikleyiciler ve onu dizginleyenler- duygu ve eleştiri arasında denge bulmak zorunda olan müze ziyaretçisini de yönetmektedir. Tüm algılar, güçler konfigürasyonu olarak tanımlanabilecek zihinsel eylemlerle oluşmaktadır. İlk olarak edinilen egemenlik hissi ardından, ‘mekân stratejileri’yle tutarlı, psikolojik geçişlerle ilişkili merak, fethetme ve özümseme hislerini izlemelidir.

İnsanların görelî konuma ve fiziksel çevrenin durumuna ilişkin bilgi edinmeleri ise; kodlama, kaydetme, yeniden çağırma ve çözümlmeye yönelik bir işlem olarak görülmektedir (Tolman, 1932, Moore ve Golledge, 1976). Biçimlendirilmiş “imajlar”, direkt deneyimden, bir yer hakkında duyulardan ve zihinde hayal edilen enformasyondan oluşturulan öğeleri içermektedir. Bunlar bir yerin görünümüne veya yapısına, görelî konumuna, kullanım ve değere ilişkin izlenimleri içermektedir. Bu imajları, kişiyi yönlendiren “şemalar” *schemata* olarak düşünmek en doğrusudur (Neisser, 1977) (Lang, 1987: 135). Norberg-Schultz’un ifadesiyle, çocuk yeşil, kahverengi ya da beyaz mekânlarda büyür, yürür ya da kumla, toprakla, taşla ya da yosunla oynar, bulutlu ya da açık bir gökyüzü altında, sert ve yumuşak nesnelere kavrar ve kaldırır; rüzgârın oynattığı belli bir tür ağacın sesini duyar, soğuk ve sıcak deneyimler. Böylece çocuk çevresi ile tanışır ve gelecekteki tüm deneyimlerini belirleyecek bir algısal *schemata* geliştirir. Schemata, insanlar arası evrensel yapıları olduğu kadar yerel olarak belirlenen ve kültürel olarak şekillenen yapıları da kapsamaktadır. Her insan uyumlanma ve tanımlanma “schemata”ları geliştirmek durumundadır (Norberg-Schultz, 1984: 21).

Lang (1987: 136)'den referansla görülmektedir ki, bu şemaların yarattığı ön deneyimlerle oluşan “bilişsel haritalar” *cognitive maps* insanların her günlük davranışlarının da temelini oluşturmaktadır. Roger Downs ve David Stea'ya göre: bilişsel haritalar, insan adaptasyonunun en önemli bileşeni olup, insanın yaşamda kalması ve her günlük davranışlarda bulunması için gereklidir. Bu harita, bir bireyin çok hızlı ve etkili bir şekilde cevaplaması gereken şu iki soruya vereceği cevapla başa çıkmasına yönelik bir mekanizmadır.

1. Değerli şeyler nerededir?

2. Kendi bulunduğu yerden bunlara nasıl ulaşılır?

Romedi Pasini (1984)'ye göre mekânsal yön bulma, bireyin çevrenin sunulma biçimi içerisinde bilişsel haritalar yoluyla olası hale gelen, pozisyonunu belirleme yeteneğidir. Stephen Kaplan (1973)'a göre, insanlar dört tip bilgi türüne sahiptir. Bilişsel haritalar ise bu bilgileri sağlayan oluşumlar olarak düşünülebilir. Bu çerçevede:

- *Tanıma “Recognition”*: Birinin nerede olduğunu fark ederek, çevrenin anlamlandırılması,
- *Tahmin “Prediction”*: Daha sonra ne olacağının tahmin edilerek, sonraki kararlar için akla yönelik bir temele sahip olunması,
- *Değerlendirme “Evaluation”*: Bunun iyi ya da kötü mü olduğunun değerlendirilerek, çok anlamlılıktan kaynaklanan rahatsızlığın azaltılması,
- *Eylemler “Actions”*: Ne yapacağının belirlenerek, sonraki eylem sırasının algılanması ile ilişkili insan ihtiyacını yerine getirmektedir.

İnsanlar tarafından inşa edilen bu haritalar, kişiye nerede olduğunu bilmek ve nereye gideceğini tahmin etmeye yardımcı olmaktadır. Bu zihinsel haritalar hareket ve ortamlar arasındaki etkileşime yol göstermek üzere kullanılmaktadır. Bu haritalar, daha fazla bilginin toplanmasıyla sürekli olarak güncellenmekte ve modifiye edilmektedir. İnsanlar en temel düzeyde anında mekâna ilişkin bilgiyi edinmektedir: “Ben, düşey duvarları, yatay zemini ve tavanları olan ve çıkışı kolaylıkla kapı yoluyla sağlanabilen tipik bir odadayım”. Dolayısıyla insanların yeni bir odada yürüme anında etrafına bakarak edindiği hemen hemen ilk anlık duygu odanın mekânsal düzenidir. Az ya da çok yeni bilgi, şemalarla oluşmuş eski bilgiyle çakıştığında kişi kendini rahat ve memnun hissetmektedir. Fakat yeni bilgi, eski sunumlarla tümüyle örtüşmüyorsa kişi kendini rahatsız, kaygılı ve kontrolünü kaybetmiş hissedebilir. Hayatta kalma, zamanda ve mekânda nerede olduğunu bilmeye dayandığından kaybolma ya da yönlendirilmemiş olma oldukça tehdit edici hale gelmektedir. Bir ortamda güvenli ve yönlendirilmiş olma ihtiyacı en temel ihtiyaç olup yemek yeme vb. diğer ihtiyaçların önünde yer almaktadır (Falk ve Dierking, 2000: 114)

Bu noktada kişilerin deneyim elde etme sürecinde en önemli faktörlerden biri olan fiziksel bağlamın oluşturulmasında insana özel psikolojik faktörlerin farkına varılarak değerlendirilmesinin önemli olduğu görülmektedir. Emniyet ve güvenlik hissini duyumsama insanın yaşamında temel gereklilik olup, insan yaşamına dair diğer bütün eylemler bu hislerin edinilmesinin ardından gelmektedir. Lynch (2010: 5-6)'in ifadesiyle, gerçekten de belirgin ve okunaklı bir çevre, güven vermenin yanı sıra deneyim derinliği ve yoğunluğunu arttıran bir etkiye sahiptir.

Fakat bununla birlikte *belirsizliklerin, labirentlerin ve sürprizlerin* de bir değeri olduğu kabul edilmelidir. Bu noktada belirsizlik, görünür bir bütünün küçük bir parçası olmalı, sürpriz bütüncül bir çevrede gerçekleşmelidir. Üstelik labirent veya gizemin kendisi de tanımlanabilecek ve zamanla anlaşılabilir bir forma sahip olmalıdır. Lynch'e göre, bütünlü bağlantılı ipuçları vermeyen bir karmaşadan zevk alınmaz. Kesin ve nihai detaylarla düzenlenmiş bir çevrenin, yeni faaliyet biçimlerinin oluşumunu engelleyeceği de bilinmelidir. Bu durumda aranan açık uçlu ve sürekli gelişime açık bir çevredir.

Sonuç olarak görülmektedir ki, insanların sürekli bir biçimde çevreye odaklanması, insanların dünyayı anlamlandırma ihtiyacını karşılamaya yönelik gerçekleşmektedir. Bu temel ihtiyaç müzelerde, ziyaretçilerin kendilerini mekân içerisinde yönlendirmesine, neyin yeni olduğunu keşfetmesine, neyin bir sonraki aşamada geleceğine ilişkin olarak kendisini zihinsel olarak hazırlamasına ve de sonuçta da müze ortamının kapsamlı olarak duyumsamasına yönelik olarak pek çok biçimde açığa çıkmaktadır. Bununla birlikte ziyaretçi deneyimlerinin pek çoğunun tepkisel, bilinçsizce mekâna, renge, şekil ve forma yanıt verir nitelikte olduğu görülmektedir. Kısacası tasarıma, objelere ve gösteriminin gerçekleştiği ortamlara tepki verici bir yapı sergilenmektedir. Bu noktada ister bilinçli, ister tepkisel olsun her durumda müzenin fiziksel bağlamı müzenin iç mekânıyla sınırlı olmayıp, müzenin duvarları dışındaki dünyaya doğru genişlemektedir (Falk ve Dierking, 2000: 113). Bu bağlamda müzenin; müze mekânının sahip olması gereken yapısal niteliğin ve bu yapıyı oluşturması beklenen tüm öğelerin birlikte bütünlük olarak değerlendirilmesi gerekliliği öne çıkmaktadır.

Çağdaş Müze Mekânının Tasarım Girdileri

Toplumsal değişme, müzenin işlevine ve bu işlevleri yerine getiriş biçimine yönelik algılayış biçimini farklılaştırmış, bu farklılaşma müze mekânını doğasını kökten etkilemiştir. Wells-Thorpe (1998: 104)'un ifadesiyle modern hareketin yükselişi ve düşüşü, mimarlık disiplininde pek çok göze çarpan başarıları arasında yer alan başarısızlıklarından ikisiyle tanımlanabilmektedir. Bunlar sınırlamaya yönelik olup, ilk sınırlama bütünüyle son kullanıcı ile arasındaki diyalog eksikliğidir. İkinci sınırlama ise, fiziksel bağlama dikkat edilmesine yönelik tam ve bilinçli yoksunluktur.

Bu durumun müzenin modern dönemde varoluş biçimini de etkilediği görülmektedir. 19. yüzyılda halk müzeleriyle başlayan ve modern periyodun sembolik kurumlarından biri olarak görülen modernist müze otoriter bilginin üretimi ve dağılımı ile görevlendirilmiştir (Greenhill, 2000). Bu müzeler nesnelere yüceltmesi ve okunmasına adanmış olup, özellikle bu amacı gerçekleştirmeye yönelmiştir. Nesne merkezli içedönük bir yapı sergileyen bu müzeler, en çok kendi iç çalışmalarlarıyla ilgilenme eğiliminde olmuş ve bu düşünceyle kendi koleksiyonlarının ihtiyaçlarını kamunun ihtiyaçlarından çok daha gerçekçi bir biçimde karşılamıştır (O'Neill, 1999, Kandemir, 2004: 61-62). Bu çerçevede modern dönemde müze mekânları, obje odaklı bir yapıda, objeleri toplamak, saklamak, korumak ve sergilemek edimi üzerine yoğunlaşarak, ziyaretçinin ve yerle ilişkili değerlerin göz ardı edilmesi sonucuyla kurgulanmaktadır. Günümüzde,

ziyaretçinin odak noktası haline gelmesi ve ziyaretçi deneyimini etkilediği fark edilen fiziksel çevrenin sürece dâhil edilmesiyle bu durum kökten değişime uğramıştır.

ICOM günümüzdeki (müze) mimarlığını; belirli müze fonksiyonlarını, özellikle de sergileme ve gösterim, önleyici ve düzeltici aktif koruma, çalışma, yönetim ve ziyaretçi alımını barındıracak mekân tasarlama ve tesis etme ya da inşa etme sanatı olarak tanımlamaktadır. Burada müze binalarının formunun, koleksiyonların güvence altına alınmasının dışında, gelişen müze çalışmalarındaki yeni fonksiyonlar doğrultusunda da geliştiğine dikkat çekilmektedir. Buna göre; sergilerin daha iyi aydınlatılmasına, müze binasında koleksiyonların daha iyi dağıtılmasına, sergi mekânının daha iyi yapılandırılmasına yönelik arayışlar bu gelişmenin tetikleyicisi olarak görülmektedir (ICOM, 2010: 23-24). Müzenin bugünkü tanımında varlık gösteren bu yeni fonksiyonların, geçici sergi mekânlarının artmasına; müzenin sahip olduğu koleksiyonların sergilendiği kalıcı sergi mekânlarının içeriğinin de belirli dönemlerde farklılaştırılarak sürekli ve yeniden düzenlenmesine ve bu amaçla depolama mekânlarının oluşturulmasına; ziyaretçiye yönelik tesislerin geliştirilmesine; eğitimsel atölye çalışma ve dinlenme alanlarının yaratılmasına; geniş ölçekli çok amaçlı mekânların oluşturulmasına; kitap ve sergilerle ilgili şeylerin satışı için birimlere ve kafe ve restoranlara ve de koleksiyona yönelik restorasyon atölyeleri ve laboratuvarlara gereksinim duyulmasına neden olduğu görülmektedir. Bu noktada müzelerdeki tasarım olgusunun hedefi Falk ve Dierking (2000: 123)'in ifadesiyle, görsel, işitsel ve sosyal olarak ziyaretçiyi çekmeye ve tutmaya yönelik olup, iyi tasarım ziyaretçiyi içine çekmekte, tüm duyularıyla ilişkiye girmekte ve ziyaretçiyi konuyu incelemek zorunda bırakmaktadır.

Bu bağlamda MacLeod (2005: 10)'ın sözleri dikkat çekicidir. MacLeod'a göre, pek çok yeni ve yenilenen müzelerin yinelenen eleştirisi; mimarın imza niteliğinde bina yaratma isteğinin müzenin ihtiyaçları ve amaçlarını saygısızca istila etmesidir. Bu gibi binalar, erişilebilirlik, kullanılabilirlik ve kullanıcıya ve çalışanlara uygunluk gözetilmeksizin birer ikon ve kültürel landmark olarak çalışabilmektedir. Müze mimarisinin düş kırıklıkları aynı zamanda karmaşıklığını ortaya koymaktadır. Mimariyi oluşturmak, farklı diller konuşan, farklı isteklere, önceliklere, değerlere ve inaçlara sahip olan farklı alanlardan ve uygulama topluluklarından (Wenger, 1998) çok sayıda insanın birlikte yürüttüğü bir sürecin ürünüdür. Bu yüzden ki, mimari üzerine çeşitlenen yargıların uzlaştırılması zor görünmektedir. Schubert (2004: 97) bu çerçevede, son yirmi yıldaki müze mimarisine bakıldığında kaba bir tipoloji çıkarmanın bile çok zor olduğunu dile getirmektedir. Koleksiyonların içeriği, müzelerin altında yatan politik niyetler, küratör ve mimarların amaçları, müzelerin karakterlerinin ve vurguladıkları noktaların hiç olmadığı kadar farklılaşmasına yol açmıştır. Bu nedenle ancak müzeleri başarılı yapan ve başarısız olmaya mahkûm eden faktörleri tanımlamak mümkün olabilmektedir.

Bu bakış açısıyla müze mekânının tasarlanmasında, ön plana çıkan faktörlerin farkına varılarak değerlendirmeye alınması, çağdaş koşulların yakalanması için gerekli bulunmaktadır. Bu çerçevede açığa çıkan ve ulaşılması gerekli görülen en önemli kavramlar; “yönlendirme”, “erişilebilme”, “çeşitlenme”, “esneklik” ve bağlamsal ele alıştır.

Yönlendirme

Müzelerin birer deneyim mekânı olarak kurgulanabilmelerinde karşılanması gereken en temel insani ihtiyaçların: yol bulma, konum belirleme, yönelim ve hareket etme olduğu görülmektedir. Müzenin işlevini gerçekleştirebilmeye yönelik sunduğu diğer tüm oluşumların ise, bu temel ihtiyaçların yerine getirilmesinin ardından etkin bir biçimde algılanabilir hale geldiği açıktır.

Müzelerde yönlendirme, genel konforla ilgilidir. Ziyaretçiler müzenin verme niyetinde olduğu mesajlara odaklanmadan önce nerede olduklarını bilmeye ihtiyaç duymaktadır. Yönlendirme eksiklikleri ziyaretçinin korku, belirsizlik ve şaşkınlık duymasına neden olmakta ve bu duygular diğer tüm duyguların önüne geçerek müzenin amacını yerine getirmesine engel olmaktadır (Hein, 1998: 160-161). Bu çerçevede insan için hareket etme ihtiyacının ve yön bulma eyleminin en temel içgüdü olduğu gerçeğiyle, müze mekânının tasarlanmasında öncelikle bu güdülerin dikkate alınarak karşılanması önemli hale gelmektedir.

Lehmbruck (2001: 62-63) bir mekânda bilinçaltında algılanan bir kısıtlamanın derin bozukluklara neden olabileceğine dikkat çekmektedir. Lehmbruck'a göre bu durum, müze strüktürünün işlevini gerçekleştirirken her zaman kişileri açık bir biçimde davet etmesi ve izlenmeye yönelik bir güzergâh sunması gerekliliğini doğurmaktadır. Rehber işaretler sistemi ile çevresinin adım adım efendisi haline gelen insan için, en temel içgüdü yön bulmaktır. Doğası gereği müze sıkıştırılmadan (asansörler, yürüyen merdivenler, vb. gibi teknik yollarla rotanın kısaltılması) ziyade yayılma (yön, mesafe ve zamana göre mesafeden kopma) eğilimindedir. Müze mimarisinin temel gerekliliklerinden biri, ziyaretçinin hareket ettiği mekânın, etraflı bir genel bakışa sahip olmasıdır. İhtiyaç duyulan şey, birinin içinde hareket ettiği mekânın 'açık' olmasıdır.

Yönlendirmede ayrıca, grafik ifade biçimlerinin, ziyaretçinin içerisinde bulunduğu anda nerede olduğunu, tüm servislerin nerede yer aldığını tayin etmelerine yardımcı olmak üzere kullanıldıkları görülmektedir. Bu ifade biçimlerinin oluşturulmasında sıklıkla kullanılan araçlar; işaretler, haritalar, planlar, renkler, piktogramlar, ideogramlar vb. iletişim araçlarıdır. Fakat yönlendirmenin sağlanmasının öncelikle müze yapısının kurgusunun oluşturulmasında temel olduğu bilinmelidir. Bu kurgu, sonradan müdahalelere gerek kalmaksızın müze yapısının sahip olduğu yapısal elemanlarla ve bu elemanları görünür hale getirmeye yardımcı olan araçlarla (oran-ölçek, şekil-zemin, yüzey-kütle organizasyonuna katkıda bulunan renk, ışık, doku vb.) ziyaretçi yönelimini sağlamaya yönelik olarak oluşturulmalıdır. Bu noktada Falk ve Dierking (2000: 123-124) iyi tasarımın, ziyaretçilere tüm mekânlar boyunca herhangi bir rehber olmaksızın seyir oluşturma imkânı verdiğini dile getirmektedir. Ziyaretçinin gözleri ya da ayaklarının izleyeceği güzergâha rehberlik sağlanması, sergi öğelerin yerleştirilmesi, perspektiflerin yaratılması, gerçek konstrüksiyon ya da örtük mekânların '*implied space*' kullanımıyla yönlendirici hacimlerin ve çerçevelerin geliştirilmesiyle mümkün olabilmektedir.

Ziyaretçinin müze mekânında dolaşım sürecinde çok çeşitli güzergâhlar oluşturabileceği, temelde ise doğrusal ya da sarmal hatlar üzerinde ilerledikleri bilinmektedir. Bu durumun ise içerikle etkileşim süresinin belirleyicileri olan kişinin sahip olduğu zaman miktarına ve-veya

içeriğin ilgi alanlarıyla çakışmasına bağlı olarak değişebildiği görülmektedir. Hein'den aktarımla bu noktada müzelerin tasarımında, ziyaretçiye ihtiyaçları ve ilgileri doğrultusunda kendi güzergâhlarını çizebilme özgürlüğünün tanınması önemlidir (Hein, 1998: 158). Bu noktada müze mekân kurgusunda olası doğrusal, dairesel ya da sarmal yürüyüş hatları yaratılmasının ve bunlar arasındaki hiyerarşinin ne olacağına belirlenmesinin ziyaretçi davranışlarını yönlendirici bir potansiyele sahip olduğunun farkına varılması gerekli görülmektedir.

Erişilebilme

Erişilebilirlik kavramı genel bir çerçeveye sahip olup, ziyaretçinin müzeye fiziksel ve zihinsel erişiminin sağlanmasına yönelik her türlü açılımı kapsamaktadır. Bu doğrultuda müzelerin, ziyaretçilerin ihtiyaçları ile ilgilerini karşılayarak koleksiyonlarıyla ilişki kurmalarını sağlamak amacıyla yaptıkları çalışmaları Merriman (2000, Kandemir, 2005: 72), fiziksel, zihinsel ve olanaklara erişim olmak üzere üç grupta toplamaktadır. Bunlardan ilki kurum olarak müzeyi ve içerisindeki koleksiyonları halk için fiziksel olarak erişilir duruma getirmektir. İkincisi, müze koleksiyonlarını ve sergi konularını uzman olmayan ziyaretçiler için daha anlaşılır kılmaktır. Üçüncüsü ise, müzeye hiç gitmeyen insanlarla birlikte çalışarak onların müzeye gitmeyi akıllarına bile getirmemelerine neden olan kültürel ve psikolojik engelleri ortadan kaldırmaktır.

Bilinmektedir ki ziyaretçi, fiziksel ve zihinsel yapısı, ön bilgi ve deneyimleriyle farklılık gösteren özelliklere sahiptir. Bu nedenle müzelerin çeşitlilik gösteren her bir ziyaretçiye fiziksel ve zihinsel erişim olanakları sunmak üzere, çözüm arayışları yakalama çabasında olması önemlidir. Mekân kurgusu, kalıcı gösterim ve geçici sergi mekânları, bilgi ve iletişim teknolojileri, etkinlik alanları ve programlarıyla müzeler; toplumun tüm kesimlerine erişim imkânı sağlayan ortamlar olma çabasında, yapısal öğelerinden donatılarına, bütüncül bir yaklaşımla ele alınarak tasarlanmalıdır.

Bu noktada “evrensel tasarım” “*universal design*” yaklaşımın hedefi ve ilkeleri tasarımcılar için yol gösterici niteliktedir. 1985 yılında “Evrensel tasarım” “*universal design*” terimini ilk olarak kullanmaya başlayan Ron Mace'e göre evrensel tasarım, olası en büyük ölçüde her kes tarafından kullanılabilir ürünleri ve de bina özelliklerini içeren tasarım yaklaşımıdır (Steinfeld ve Maisel, 2012: 28). Yürütücülüğünü Mace'in yaptığı North Carolina State Üniversitesinde yer alan Evrensel Tasarım Merkezi “*CUD*”nin ise terimi; “günümüzde: mümkün olan en büyük ölçüde, herhangi bir adaptasyon ya da özelleştirilmiş tasarım olmadan tüm insan tarafından kullanılabilir ürünlerin ve ortamların tasarlanması” olarak tanımlanmaktadır (CUD, 1997). Merkezde disiplinler arası bir ekiple yapılan çalışmalar sonucunda, evrensel tasarım yaklaşımına yönelik, “mekân”, “ürün” ve “iletişim” tasarımına yönelik disiplinlere rehber oluşturacak ilkeler belirlenerek ortaya konulmuştur. Bu çerçevede 1997 yılında yayınlanarak ikinci versiyonuyla son halini alan Evrensel Tasarım İlkelerini:

1. Eşitlikçi kullanım,
2. Kullanımda esneklik,
3. Basit ve sezgisel kullanım,
4. Algılanabilir bilgilendirme,
5. Hata payı,
6. Düşük fiziksel güç,
7. Yaklaşım ve kullanım için gerekli boyut ve mekânın sağlanması oluşturmaktadır.²

Buna göre, *eşitlikçi kullanım*; çeşitli yeterliliklere sahip insanlar için tasarımın kullanılabilir ve elde edilebilir olmasıdır. Bu çerçevede tüm kullanıcılar için mahremiyet, emniyet ve güvenlik koşulları eşit olmalı; tasarım tüm kullanıcılar için çekici hale getirilmelidir. *Kullanımda esneklik*; tasarımın bireysel tercihlere ve yeteneklere yönelik geniş seçenekler barındırmasıdır. Buna göre; kullanım yöntemlerinde seçenekler sağlanmalı, kullanıcının tam ve doğru kullanım biçimine erişimi sağlanmalı, kullanıcı hazzına olanak tanınmalıdır. *Basit ve sezgisel kullanım*; tasarımın kullanıcının kullanım biçimi, deneyimi, bilgisi, dil yeteneği ya da konsantre olma seviyesine bakılmaksızın kolay olmasıdır. Bu bağlamda; kullanıcı beklentileri ve sezgileri karşılanmalı, okuryazarlık ve dil yeteneği çeşitliliğine olanak sağlamalı, bilgi önem sırasına göre düzenlenmeli, yapılması beklenen iş sürecince ve bitiminde etkili geribildirimler sağlanmalıdır. *Algılanabilir bilgilendirme*; tasarımın, ortam koşullarına ya da kullanıcının duyuşal yetilerine bakılmaksızın gerekli bilgiyi etkili bir biçimde iletmesidir. Buna göre, gerekli bilgilerin sunumunda farklı araçlardan (resimli, sözel, dokunmaya dayalı) yararlanılmalı, gerekli bilgi ve ek bilgi arasında yeterli ayırım sağlanmalı, gerekli bilginin okunabilirliği en üst seviyeye çıkartılmalı, tarif edilebilir bir biçimde öğeler farklılaştırılmalı, duyuşal sınırlamaları olan insanlar tarafından kullanılan teknik ve ya aygıt çeşitliliği sağlanmalıdır. Bu ilkenin gerçekleştirilmesinde Gestalt algı psikolojisinin ilkelerinin değerlendirilerek tasarım sürecine dâhil edildiği görülmektedir. *Hata Payı*; tasarımın riskleri ve kaza ile planlanmamış eylemlerin kötü sonuçlarını minimize etmesidir. Bu çerçevede; elemanlar tehlike ve hataları en aza indirecek şekilde düzenlenmeli: en çok kullanılan elemanlar en erişilebilir, tehlikeli elemanlar çıkartılmış, izole edilmiş ya da korumaya alınmış olmalı, tehlike ve hata uyarıları sağlanmalı, hata yapmayı engelleyen öğeler oluşturulmalı, dikkat gerektiren işlerde bilinçsiz hareketler desteklenmemelidir. *Düşük fiziksel güç*; tasarımın, minimum yorgunlukla etkili ve konforlu bir biçimde kullanılabilmesidir. Buna göre; kullanıcının doğal beden pozisyonunu sürdürmesine izin verilmeli, makul bir işletim gücü kullanılmalı, tekrar edilen eylemler azaltılmalı, devamlı fiziksel çaba aza indirilmelidir. *Yaklaşım ve kullanım için gerekli boyut ve mekânın sağlanması*: yaklaşım, erişim, manipülasyon ve kullanım için kullanıcının ölçüleri, duruşu ve hareketine bakılmaksızın uygun boyut ve mekânın sağlanmaktadır. Bu noktada; oturan ya da ayakta duran kullanıcı için önemli öğelere yönelik görüş hattı sağlanmalı, oturan ya da ayakta duran kullanıcı için tüm öğelere erişim konforlu hale getirilmeli, elde

² Bknz. <http://www.ncsu.edu/project/design-projects/udi/center-for-universal-design/the-principles-of-universal-design/> (Erişim Tarihi: 12.09.2012)

tutma boyutlarında çeşitlilik sağlanmalı, yardımcı araçların kullanımı ya da kişisel yardım için gerekli yerler sağlanmalıdır.

Böylelikle evrensel tasarım ilkeleri, fiziksel erişimin sağlanmasında sirkülasyon olasılıklarının (asansörler, rampalar, bantlar vb.) yaratılması, görme engellilerin izleyecekleri yolları, yönlerini ve konumlarını bulabilmelerine yardımcı olabilecek mekânsal öğelerin, teknolojik araçların ve malzemelerin kullanılması, temel insani ihtiyaçlara yönelik hacimlerin (ıslak hacimler, yeme-içme mekânları vb.) herkese yönelik tasarlanması, kalıcı gösterim ve geçici sergi mekânlarında görsel, işitsel ve dokunmaya dayalı araçların kullanılarak, Braille alfabesiyle oluşturulmuş metinlere yer verilmesi gibi pek çok uygulamaya ilişkin duyulan gereksinimi açığa çıkartmaktadır. Zihinsel erişimin sağlanmasında ise müze içeriğinin herkes tarafından daha iyi anlaşılabilir, anlamlandırılabilirliği için bireylerin farklılık gösteren öğrenme stillerine ve çoklu zekâ kuramı çerçevesinde dile getirilen zekâ türlerine³ cevap veren uygulamalara başvurulduğu görülmektedir. Greenhill (1994: 5), müzelerin ziyaretçilerle koleksiyonlar arasında dinamik bir ilişki geliştirmek için kullandığı yöntemlerden bazılarının; objelere dokunma, rol-oyun kullanımı, bir bina ya da alan çevresinde çalışma, eğitim içerisindeki tiyatrolara dahil olma, geniş ölçekli kolaj yapma, grup heykelleri inşa etme, birinci el kanıtlardan sonuç çıkartma, tanıtım gösterileri izleme, teyp ya da video kayıt cihazları kullanma vb. olduğunu dile getirmektedir.

Çeşitlenme

Zihinsel ve fiziksel erişimin herkes için olanaklı hale getirilmesinde uygulanmaya çalışılan yöntem çeşitliliğinin, aynı zamanda müzelerin sahip olduğu mekânsal çeşitlilik ile de desteklenerek olanaklı hale getirildiği görülmektedir. Müze mekânının çok katmanlı ve mekânsal çeşitliliğe sahip olması, birbirinden farklı özelliklere sahip insan çeşitliliğinin ihtiyaçlarını karşılamak için gerekli olup, hatta müze mekânı karşılaması gereken temel hedefi oluşturmaktadır. Fleming'in deyimıyla mekânlar heyecan verici ve etkileyici, sakin ve yoğun etkiyi açığa çıkartıcı, düşünmeye ve öğrenmeye teşvik edicidir. Bu noktada müzelerin temellendirileceği mükemmel bir model arayışında olunmasından daha kötü hiçbir şey bulunmamaktadır. Giriş holünü ya da topluluk alanı ya da sergi holünü tasarlanmanın daha doğru bir yolu yoktur: ancak farklı koleksiyon türleri, farklı amaçlar ve farklı motivasyonlar için farklı çözümlerle, yollar çokluğundan söz etmek mümkündür (Fleming, 2005: 59). Gurian (2005: 206-207)'in ifadesiyle müzeler bugün, tek bir çatı altında hizmetler çeşitliliği; sergiler, programlar, restoranlar, kafeler, dükkanlar ve farklı etkinlikler sunan "karma kullanım mekânları" içermektedir. Gurian, karma kullanım mekânlarının önemi üzerinde dururken, bu mekânların bağımsız bir yapıda ya da bir bina içerisinde bulunabileceğine, hatta şehrin tüm bölümlerini de kapsayabileceğine işaret etmektedir. Bu mekânlar yoğun, aydınlık, müdavimleri ve gözlemcileri içeren, yabancılar olarak kolaylıkla kavranabilen birçok kişinin her zaman olduğu "güvenli mekânlar" olarak algılanmaktadır.

³ Çoklu zekâ kuramı, 1983 yılında nöropsikoloji ve gelişim uzmanı H. Gardner tarafından ortaya konulmuştur. Gardner'a göre öğrenmeye dayalı insan zekâsı yedi ayrı grupta toplanmaktadır. Bunlar: sözel-dil zekâsı, mantıksal-matematiksel zekâ, görsel-uzamsal zekâ, müziğe dayalı-ritmik zekâ, bedensel-kinestetik zekâ, sosyal zekâ ve içsel-özedönük zekâdır. Bkız.

• N. Bümen. (2002). *Okulda Çoklu Zekâ Kuramı*. Ankara: Pegem A Yayımları
• A. Saban. (2001). *Çoklu Zekâ Teorisi ve Eğitim*. Ankara: Nobel Yayınları

Bu çerçevede hizmet çeşitliliği sunmada müzelerin fiziksel ölçeğinin büyüklüğünün değil bu hizmeti sunma biçimin ön plana çıktığı görülmektedir. Schubert (2004: 131), yirmi yıllık büyüme ve genişlemeden sonra, daha büyük müzelerin otomatik olarak daha iyi müzeler anlamına gelmediğinin fark edildiğini belirtmektedir. Fiziksel büyüme en gözlemci ve en istekli ziyaretçinin bile görebileceği miktarla kısıtlanmaktadır. Artık bilinmektedir ki, daha geniş müzeler yoğunluğu azaltmak yerine, daha çok trafiğin oluşmasına neden olmaktadır. Bunun anlaşılması vurgunun, nicelikten niteliğe doğru kaymasına neden olmuştur. Kavramsal açıdan üst bir söylemin parçası olan, evrensel, her şeyi içine alan müze, içinde bulunan postmodern kültürel ortamda gerçek dışı ve modası geçmiş bir kavram olarak görülür hale gelmiştir. Bu noktada Hein (1998: 172), ziyaretçinin geçireceği zamanı genişletmenin en basit yolunun ziyaretçinin konforunun sağlanması olduğuna dikkat çekmektedir.

Esneklik

Müze mimarisinin günümüzde tanımlanan işlevleri yerine getirmek üzere kurgulandığı bilinen bir gerçekliktir. Fakat işlevlerin somutlaştırdığı müze mekânı, bu işlevlerin oluş biçimiyle tekrar kurgulanır hale gelmektedir. Bu noktada mimarlığın da giderek sadece mimarın eylemi, yaratıcı sonuç ürünü olarak tanımlamanın ötesinde, sosyal ve kültürel bir ürün olarak, kullanım yoluyla sürekli bir biçimde yeniden üretilen yapıyı çevre olarak algılanması da dikkat çekicidir. MacLeod'a göre eğer mimari, sosyal ve kültürel bir ürün olarak anlaşılabilirse, kullanım yoluyla sürekli bir biçimde yeniden biçimlendirileceğinin kabul edilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede Jonathan Hill (akt. MacLeod, 2005: 19-20) ifade etmektedir ki:

Hem mimar, hem de kullanıcı mimariyi üretmektedir; mimari, tasarım tarafından biçimlendirilir, kullanım tarafından sonlandırılır. Çünkü mimari, mimar kadar kullanıcı tarafından da deneyimlenir. Bu iki terim karşılıklı olarak ayrıcalıklı değildir. Birbirleri içinde var olmaktadır. Nasıl ki, mimar aynı zamanda bir kullanıcı, kullanıcı ise illegal bir mimar olabilmektedir.

Bu bakış açısı, müzelerdeki kullanıcı çeşitliliğinin müze mimarisini, müzedeki kullanım biçimleriyle sürekli bir biçimde yeniden biçimlendirdiği gerçeğini de açığa çıkartıcı niteliktedir. Bu bağlamda müze mimarisinin kendisini statik bir biçimde ortaya koymadığı, fiziksel yapısını esnek bir ele alışla, kullanım yoluyla yeniden üretilebilmek üzere değerlendirilmeye açık hale getirdiği bilinmelidir. En temelde Schubert (2004: 131-132)'in ifadesiyle sergiler statikten dinamiğe doğru değişmiştir. Bugün bu değişimin, bütün müze tarihindeki en büyük devrim olduğu tartışılmaktadır. Küratöryel sergiler artık, geçmişte olduğu gibi, taşa yazılmışçasına sabit değil, sürekli revizyon ve değişime tabidir. Bir koleksiyonun canlı tutulması, artık ona eklenerek yapılarak değil, içindeki nesnelere sürekli değişen ve beklenmedik sentezlerle birleştirilerek, çeşitli anlamların araştırılmasıyla mümkün hale getirilmektedir. Bu statik-monolitik müzeden dinamik-geçici müzeye doğru bir değişim olup, son yirmi yıl içinde gerçekleşmiştir. Greenberg (2005: 228), bu noktada deneyimin oluşturulması için, düşünce biçimlerinin değiştirilmesinin zorunlu olduğunu dile getirmektedir. Binalar ve içeriklerine yönelik anıtsallık ve kalıcılıkla ilgili alışkanlıklar arkada bırakarak, mekânların, farklı, dinamik performans mekânları biçiminde düşünülmesine ihtiyaç duyulmaktadır ICOM (2010: 23). bu çerçevede 20.yılın başında, kalıcı

sergilerin azaltılmak zorunda olunduğunun fark edildiğini belirtmektedir. Bu amaçla, ya sergileme odaları kurban edilerek ya da bodrum katta mekânlar yaratılarak ya da yeni strüktürler inşa ederek depolama alanları yaratılmaya başlanmıştır.

Bağlamsal ele alış

Müze mekânının kurgulanmasına ilişkin bir diğer değişimin ise müzelerdeki mekân kurgusuna ve bu kurgu içerisinde sergi mekânlarının yapısına yönelik gerçekleştiği görülmektedir. Bennet (1998)'e göre, modernist müzenin idealize edilmiş mekânı; pozitivist, nesnel, rasyonel, değeri takdir edilen, mesafeli ve gerçek dünyadan ayrı, bir kenara kurulmuş bir yapıdadır. Müze ziyaretçisinin yansız gözlemci statüsüne yerleştirildiği bu mekânlar, objelerden yapılandırılabilen bilginin edinimi için, kendi içlerinde düzenlenmiş galeriler yoluyla oluşturulmuş, iyi aydınlatılmış, iyi korunmuş, güvenliği iyi sağlanmış ve tam anlamıyla kendileri için konuşan tarafsız/nötr mekânlardır (Greenhill, 2000: 130). Bu mekânların tasarımının genel olarak yeni inşa edilmiş bir yapıda ya da dönüştürülmüş bir mekânda faaliyet gösteren bir müze oluşumunda, özünde modern sanat müzelerinde görülen beyaz küp modeline uyduğu görülmektedir. İrlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O'Doherty (1999: 15)'in ifadesiyle modern müzede;

Bir ortaçağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar kadar, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı kesinliğe sahiptir. Dış dünya içeriye girmemelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir. Duvarlar beyaza boyanmıştır. Tavanlar ana ışık kaynağı haline gelmektedir. Ahşap parkeler kendi ayak seslerinizi duyabileceğiniz kadar cilalı ya da sessizce adım atabileceğiniz şekilde halı kaplıyken, gözler duvarlardadır. Sanat, kendi yaşamını sürdüren, özgür bir olgudur... Bu noktada gölgesiz, beyaz, temiz, yapay mekân, estetiğin teknolojisine adanmıştır.

O'Doherty'nin beyaz küp olarak adlandırdığı bu mekânlar, düz beyaz duvarlardan, nötr zeminlerden oluşan, bununla birlikte mimari dekorasyonun kısacası dikkat dağıtıcı hiçbirşeyin olmadığı bir oluşum sergilemektedir. Giebelhausen'in belirttiği gibi, işlerin birbirinden kayda değer bir biçimde belirli bir mesafeden tek bir satır halinde asıldığı, beyaz küp 20.yy.lın neredeyse tümü için sıklıkla rastlanan normatif gösterim biçimi olmuştur (Giebelhausen, 2006: 55). Bu çerçevede “beyaz küp” niteliyesinin modern müzede genel olarak sergi mekânlarının ele alınış biçimine de karşılık gelen temel yaklaşımı belirlediği görülmektedir. Bu noktada O'Doherty'nin sanat müzelerine ilişkin söylemleri aynı zamanda benzer şekilde varlık gösteren diğer müze oluşumlarındaki sergi mekânlarının yapısının kavranmasında önemlidir.

Modern müzelerde ideal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden soyutlanmıştır. Galeri mekânı bu yönüyle, belirli değerler üzerine inşa edilen, bir takım geleneklerin sürdürüldüğü başka kapalı sistemlere benzemektedir. Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarım buluştuğunda, benzersiz bir estetik mekân ortaya çıkmaktadır (O'Doherty, 2010: 30).

Bu ele alış biçimiyle Grunenberg, eserlerin sunulduğu bağlama uzun süre özel bir dikkat gösterilmediğini dile getirmektedir. Bu dönemde müzede eserlerin yerleştirilişini gösteren fotoğraflar genellikle siyah beyazdır ve mekânlar ziyaretçisiz olarak gösterilmektedir. Genel olarak sanat müzesi, özel olarak da beyaz küp, ideal hallerinde sunulmaktadır: insanların müdahaleyle bozulmamış, sakin bir ortamda sanatı sunmak üzere tasarlanmış, bakir ve saf mekânlar olarak. O'Doherty'ye göre, bu insansız yerleştirme fotoğrafları, beyaz küpün içindeki izleyiciyi *bedensiz bir göz* olarak ele alan anlayışı güçlendirmektedir. Müzelerdeki yasaklarda da aynı anlayış söz konusudur: Eserlere dokunma, yüksek sesle konuşma, yemek yeme vs. (Grunenberg, 2006: 89-90). O'Doherty (2010: 31)'nin kendi ifadesiyle;

Gerçekten de orada burada duran sıradan bir nesne, hatta insanın kendi bedeni bile sanki bir fazlalıktır burada, davetsiz bir misafir gibi. Gözler ve zihin girebilir de mekânı işgal eden beden olmasa da olur. Beden adeta incelenmek için orada duran kinestetik bir manken gibidir.

Buren (2005: 173-174)'in deyimiyle genelde sanat, *a priori*⁴ içermeleri reddetmektedir; dolayısıyla müze'nin dayattığı hem kültürel hem de mimari düzlemdeki zorlayıcı rolünü bilmezden gelir veya yadsır. Bu noktada mekânı görmeden bilmek, küp biçiminde, duvarları dikey, tavanı ile zemini yatay ve beyaz aseptik ve (sözde) nötr bir yere göre çalışmayı *a priori* kabullenmek anlamına gelmektedir. Beyaz küp olarak nitelendirilen bu teşhir tarzının sanat eserlerinin algılanışı ve anlaşılması üzerindeki sonuçlarına değinen Grunenberg (2006: 88), beyaz küpün hiç de nötr bir bağlam olmadığını, seyretme deneyimini inceden inceye etkilediğini ifade etmektedir. Bu teşhir tipi, modern sanat müzesinin ideolojik niteliğini gizlediği gerekçesiyle sert eleştirilere maruz kalmıştır. Bu noktada yirminci yüzyılın üçüncü çeyreğinde beyaz küp olarak nitelendirilen galeri mekânının “nötr” bir mekân olmaktan çıkarılmaya başlandığı ve bu durumun postmodernizmin gelişiyi birlikte gözle görülür hale getirildiği görülmektedir.

Antmen'in ifadesiyle, 1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sergi mekânların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi, oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekânla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karşılıklı bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir. Galeri mekânı, 1960'larda, bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür (O'Doherty, 2010: 16). 1970'lerde ise anti müze hareketi, beyaz küp olarak nitelendirilen sözde nötr ortama meydan okumaya başlamıştır. Müze dışındaki alternatif mekânlar sanatçılara deneyim ve çalışmalarının aleni bir biçimde ticarileşmesinden kaçış fırsatları sağlayan ortamlar yaratmıştır (Giebelhausen, 2006: 56). Bu bağlamda geline noktasında 'galeri' sözcüğü yerine 'mekân' sözcüğünün kullanılması da bilinçli bir tercih olarak yorumlanmaktadır. Sandy Nairne (2009)'e göre kurumsal ya da ticari bir ortamı çağrıştırmaması, böylece izleyiciyi önceden koşullandırmaması, bu sözcüğün yaygın olarak kullanımının başlıca nedeni olarak ifade edilmektedir (O'Doherty, 2010: 26-27).

⁴ "a priori" bilgiler, önsel bilgiler olup; kavramları, yargıları, düşünceleri içermektedir. Bknz. Tuğcu, T. (2002) *Immanuel Kant ve Transendental İdealizm*. Ankara: Alesta Yayınları.

Günümüzde yeni ya da kullanım değişikliğiyle dönüştürülmüş fiziksel bir çevrede müze sergi mekânlarının oluşturulmasında, nötürlükleri ortadan kaldıran açıklıkların önem kazandığı görülmektedir. Bu açıklıklar yapının içerisindeki mekânsal ilişkilerin kurgulanmasında aynı zamanda da yapının cephesinde var olan açıklıklardan algılanan yakın çevresiyle kurduğu ilişkinin kurguya dâhil edilmesinde önemli öğeler olarak değerlendirilmektedir. Buren (2005: 179)'in ifadesiyle; Nötr denen mimari mekânlarda, nötr kalmayan veya nötrlükten kopan bu nedenle de genellikle hiç kullanılmayan noktalar/eksenler vardır: Bunlar pencereler, kapılar, dar koridorlar, havalandırma ağızları, ısıtma boruları, ışık kaynakları vb'dir. Aslında bunlar mimari içinde açılmış deliklerdir. Geçiş yerleridir. Hareketlenen yerlerdir. İstikrarsız yerlerdir. Arkasından geçilerek hareketlenen pencerelerdir. Açılarak hareketlenen kapılardır. İçerisinden geçilerek hareketlenen koridorlardır.

Rosalind Krauss'un işaret ettiği gibi, postmodern müzenin en çarpıcı özelliklerinden biri manzarasıdır. Bir galerinin duvarındaki beklenmedik bir açıklık, uzaktaki bir nesnenin göze ilişmesine imkân vererek, bu nesne koleksiyonun içine başka bir nesne düzenine ait bir gönderme ekler. Bu açıklıklar ise delinmiş bir bölme, açık balkon bir iç pencere olabilmektedir. İnsan bu tür müzelerde yalnızca fiziksel olarak değil, görsel olarak da hareket halindedir ve bu görsel hareket, izleyicinin dikkatini başka bir şeye, başka bir sergiye, başka bir ilişkiye, başka bir biçimsel düzene çekerek onu herhangi bir merkezden uzak tutmaktadır. İzleyicinin dikkati, tek bir hareketle aynı anda hem çekilir hem de dağıtılır. Müzede bir bitpazarında dolaşırçasına, rastgele keşfe çıkılır. Grunenberg (2006: 107-108) bu açılımlarla postmodern müze mimarisinin bir alternatifinin de, genellikle sanayi tesisi olarak kullanılan mevcut binaların dönüştürülmesi olduğuna dikkat çekmektedir. Kullanılmayan depolar ve fabrikalar temelde deneysel işler için gereken mekânı, esnekliği ve teklifsizliği sunmaktadır.

Postmodernizme geçiş süreciyle birlikte, en önemli özelliği görünmezlik olan bir müze bir diğer ifadeyle de eserin rahatsız edilmeden seyredilmesine imkân tanıyan nötr bir ortam oluşturmak yerine, eserin ve mimarinin birlikte var olabileceği zengin mekânsal çözüm olanakları yaratmanın önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Bu bağlamda müze mekânları yeni olma durumunda üzerinde yer aldığı arazi koşulları; dönüştürülme durumunda ise içerisinde yaraladığı mevcut yapının verilerine bağlı olarak, küpü deforme etme arayışındadır. Burada küpün uzatılarak, patlatılarak, hatta yüzeyleri eğilip bükülerek farklı gerilimlere açık oluşumlar yaratılmak üzere kurgulanması dikkat çekicidir. Gerçekte burada küpten geriye kalan sadece duvar yüzeyidir. Dolayısıyla açığa çıkan yeni düzen nötürlükten uzaklaşmıştır. Bu yeni durum, her bir mekânsal oluşumun çeşitlenen ve farklılaşan ilişkiler içerisinde birbirleriyle ve içerisinde yer aldığı fiziksel çevreyle bütünleşik güçlü ilişkiler kurduğu mekânsal bir düzen önermektedir. O'Doherty (2010: 109)'nin deyimiyse, "bu yeni mekân, onu sınırlayan kutuyu itmeye başlamıştır... Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüştürmüştür".

Postmodern müzenin ilk ve en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilen Frankfurt Modern Sanatlar Müzesi'nin tasarımcısı Hans Hollein'nin ifadesiyle; Nötr mekân diye bir şey yoktur,

sadece sanat eserinin- karşılıklı bir yoğunlaşma içinde- diyaloga girdiği farklı büyüklükte karakteristik mekânlar (ve bunlara girmek) söz konusudur. (Grunenberg, 2006: 106). Bu bağlamda bugün postmodern müze nitelemesiyle ifade edilen müze tasarımına yönelik gelişmelerin, ziyaretçiye çarpıcı bir mimari deneyim imkânı sunmaya yönelik olduğu görülmektedir. Barker (2006: 115)'e göre post modern müze bunu, kaçınılmaz bir içsel karmaşa duygusu, içsel bir labirent hissi yaratılmasıyla gerçekleştirmektedir.

Bu bağlamda beyaz küpün getirdiği, mekânın verileri düşünülmezsizin bir eser ortaya koyma edimine yönelik yürütülen sürecin kökten değişime uğradığı görülmektedir. Buren (2005: 179), hangi türde olursa olsun mimarinin, aslında her türlü eserin vazgeçilmez fonunu, zeminini ve çerçevesini oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bundan böyle sergilendiği yerin mimarisi dikkate alınmadan tasavvur edilebilen sanat eserinin kendi mimarisinin olması diye bir şey söz konusu değildir. Bu nedenle de bir eseri, teşhir edileceği yerin dışında tasavvur etmek, tasarlamak olanaksız hale gelmiştir. Çünkü O'Doherty (2010: 30)'nin belirttiği gibi, bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil, mekânı gördüğümüz açıktır. Bu çerçevede Duncan ve Wallach (2006: 55), hakim inançlara göre, barındırdığı nesnelere bir yana ayrıldığında müze mekânının boş kabul edildiğini dile getirmektedir. Oysaki yapılandırılmış bir ritüel mekânı olarak görünen şey genellikle görünmez kalmaktadır ve sadece, sanatın nesnel bir şekilde ve dikkat dağılmaksızın seyredilmesine izin veren şeffaf bir mecra olarak deneyimlendirilmektedir.

Bu noktada Lehmbruck (2001: 64) sadece objeyle mekânın değil, objeyle objenin biraradalığını da içeren bir bütünün oluşturulmasının önemine dikkat çekerek; bu bütünün, boyutlar ve şekiller, oranlar ve mesafeler arasında kurulacak ilişkiler nedeniyle Gestalt psikolojisinin kriterlerine bağlı olduğunu vurgulamaktadır. Bu ilişkilerle açığa çıkan bütün, takımyıldızının biçimini belirlemektedir. Bu bağlamda ziyaretçi için sergiyi çekici kılan nedir? Sorgulamasına yanıt oluşturan Falk ve Dierking (2000: 123)'e göre bir şeyi çekici kılan şey; mekân, biçim, kütle, renk, doku, örüntü, birlik ve çeşitlilik; denge, vurgu, ritim, oran ve ölçekten oluşan temel tasarım öğelerinin uygun bir biçimde harmanlanmasıdır. Müze bağlamında ayrıca ses, alt potansiyeller, kokular, potansiyel olarak insanlar ve açıklayıcı metin ve objelerin eklenmesi gerekmektedir. Greenberg (2005: 227)'in ifadesiyle temeldeki eğilim ise, artifajkların ve mimarinin dâhil olduğu daha bütünsel bir deneyim yaratmaya yöneliktir, bu bütünsellik ona direnmektense onu kabul edip, onunla çalışmayı gerektiren bir işlem gerektirmektedir.

Bu noktada gösterim, bilgi ve iletişim teknolojilerinin müze mekânının tasarlanmasındaki önemi göz ardı edilemeyecek bir gerçekliktir. Parry (2005: 42)'in ifadesiyle, çalışma ortamından keşif ortamlarına müze mekânları, bu teknolojiler tarafından sürekli bir biçimde şekillendirilmektedir. Öyle ki sınırlı bir mekânda çok sayıda objeyi bir arada sergilemek üzere çözümler yaratabilmekte, çevreleyici deneyim ortamı olarak müzenin duyumsanmasını arttırmakta, kıymetli koleksiyonları tam anlamıyla halkın yakınına getirmekte, teatralliğin ve görsel gösterinin söylevini müzeye taşımakta, müze mekânlarının aktif ve katılımcı deneyimlerine imkân tanımakta ve müzenin ziyaretçisini başka bir zaman ve mekâna nakleden bir yer olarak kurulumuna yardım etmektedir.

Sonuç olarak gelinen noktada Jencks (1997)'in gözlemiyle "Çağdaş Müze" eski gereksinimleri karşılama ile yeni, değişime uğramış fırsatları ziyaretçiye sunma durumunda olağanüstü çelişkileri içerir hale gelmiştir. Giebelhausen'e göre postmodernizmin yükselişiyle birlikte, müze sadece ve sadece kendi tarihi köklerini yeniden çağırarak kalmamış, ayrıca Robert Venturi'nin giderek artan bir biçimde karmaşıklığı ve çelişkileri kabul eden "hem-ve" olarak adlandırılan mimarlığını kutlar hale gelmiştir (Giebelhausen, 2006: 56). Bu bağlamda günümüzde müzelerin çoklu anlamlara sahip hale geldiği, mimari düzenlemelerin ise, çok katmanlı hale gelerek deneyim ortamlarının yaratılmasına yönelik zengileştirildiği görülmektedir.

Çağdaş müzenin oluşturulmasına katkıda bulunacak yukarıda aktarılmaya çalışılan kavramların ve faktörlerin müze tasarımında tasarımcı tarafından sorgulanarak yorumlandığı, çözüm yolları yaratma biçimiyle de görünür hale getirildiği görülmektedir. Günümüzde müze mekânının yaratılmasında, disiplinler arası bir ekiple yürütülen tasarım sürecinde ICOM (2010: 24) tasarımcının yükümlülüğünü, koleksiyonlar, çalışanlar ve ziyaretçiler etrafındaki zarfın tasarlanması olarak nitelendirmektedir.

Burada tasarlanması beklenen zarf çağdaş müzeyi var edecek bütün işlevlerin yerine getirilmesine yönelik olup, karşılama mekânından, sirkülasyon alanlarına, sergi mekânlarından çok amaçlı salonlara, atölyelerden laboratuvarlara, restoranlardan satış birimlerine mekânların tüm ölçeği ve donatılarıyla oluşturulmasına gönderme yapan kapsamlı bir ele alışa işaret etmektedir. Bu ele alış hem o hem bu yaklaşımıyla deneyime dayalı ortamların yaratılmasına yönelik olup, tasarımcının yorumuyla bir araya getirme eylemini içermektedir. Bu noktada yaratıcı mekânın yaratılmasında müzenin, statik bir yapıda değil, hayati önem taşıyan ilişkilenenin yeri, kullanıcı mekânı, deneyim mekânı olarak düşünülmesine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu mekânlar deneyimi düzenlemek üzere farklı öğeleri bir araya getiren yaratıcı tasarımcılara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yaratıcı mekânların oluşturulabilmesi ise, işbirliği ve farklı disiplinlerin bir araya getirilmesiyle mümkün olabilmektedir.

SONUÇ

Sonuç olarak gelinen noktada görülmektedir ki, “Çağdaş Müze” olgusu, geçmişten gelen gereksinimler ile ziyaretçiye yönelik yeni ihtiyaçları karşılama çabasında, teoriye ve pratiğe yönelik köklü değişimleri barındırmaktadır. Bu değişim müzenin, yükümlü olduğu eylemleri kullanıcı deneyimine odaklanan, çok katmanlı- zengin ortamların yaratılmasını hedefleyen bir yaklaşımla yerine getirmesini gerekli kılmıştır. Bu doğrultuda dış mekandan iç mekana, karşılama mekânından, sirkülasyon alanlarına, sergi mekânlarından çok amaçlı salonlara, atölyelerden laboratuvarlara, restoranlardan satış birimlerine tüm mekânlar, deneyime dayalı ortamların yaratılması hedefiyle, objenin, mekânın ve de en temelde ziyaretçinin bir araya getirildiği bütünlük bir yaklaşımın sonuç ürünü olarak ortaya konulmaktadır. Bu noktada hayal gücüne, yaratıcılığa, araştırmaya, incelemeye, sorgulamaya, tartışmaya, paylaşım, işbirliğine dayalı ortamlar, araçlar, etkinlikler sunan müze mekânının yaratılmasında, disiplinler arası bir ekiple yürütülen çok yönlü bir tasarım sürecinin yaşanılması kaçınılmazdır. Bu durum aynı zamanda bu süreç içerisinde var olabilen ve de müzeyi obje odaklı statik bir yapılanmadan, kullanıcı mekânı, deneyim mekânına dönüştürebilme yetisine, bilincine ve de farkındalıklarına sahip tasarımcılara duyulan ihtiyacı arttırmaktadır. Günümüzde en genel şekliyle müze mimarlığı; sergileme ve gösterim, önleyici ve düzenleyici koruma, çalışma, yönetim ve ziyaretçi alımını barındıracak mekânı tasarlama, tesis etme ya da inşa etme sanatı olarak tanımlanmaktadır. Fakat görülmektedir ki müze mekânı koleksiyonların toplanması, birarada sergilenmesi ve güvence altına alınmasının dışında birer deneyim ortamı olarak kavranarak, yorumlanmayı beklemektedir. Burada müze mekânının herkes için erişilebilirliğinin sağlanması temel beklentidir. Bu çerçevede müze mekânının çok katmanlı ve zengin deneyim ortamları olarak kurgulanması, farklı disiplinlerin bir arada yürüttüğü bir tasarım sürecinin yaşanmasını gerekli kılmaktadır. Tasarım problemlerinin, formüleştiremez, ön görülemez çeşitliliğe sahip olması, müze mekânının tasarlanması durumunda hatırlanması gereken bir gerçekliktir. Bu bağlamda müze mekânının tasarlanmasını başarılı yapan ve başarısız olmaya mahkûm eden faktörlerin farkına varılması önemli hale gelmektedir.

KAYNAKÇA

- Albaneze, N. (2001) Tarihi mirasa yeni yaklaşımlardan üç örnek. *Kent, toplum, müze*. (Ed. B. Madran). İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, S. 132-136.
- Aydınlı, S. (2004). Epistemolojik açıdan mekân yorumu. *Mimarlık ve felsefe*. (Ed. A. Şentürer, Ş. Ünal, A. Atasoy). İstanbul: Yem Yayınları, ss. 40-48.
- Barker, E. (2006). Postmodern çağda müze: Orsay müzesi. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.115-147.
- Bektaş, C. (2001). *Koruma, onarım*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bitner, M. J. (1992). Servicescapes: The impact of physical surroundings on customers and employees. *Journal of Marketing*, 56, 57-71.
- Brand, S. (1994). *How buildings learn, What happens after they're built*. New York: Published by Penguin Books.
- Brooker, G. ve Stone, S. (2004). *Re-readings, interior architecture and the design principles of remodelling existin buildings*. London: RIBA Enterprises.
- Buren, D. (2005). Mimarinin işlevi: Eser ile içine yerleştiği mekânlara dair notlar. *Sanatçı Müzeleri*. (Ed. A. Artun). (Çev. A. Berkay). İstanbul: İletişim Yayınları. Ss. 171-180.
- Cansever, T. (2007). *Kubbeyi Yere Koymamak*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Churchill, W. (1943) *Speech to the house of common, Meeting in the House of Lords*. <http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/quotations/famous-quotations-and-stories> (Erişim tarihi: 30.01.2012)
- CUD (1997). *The Principles of Universal Design*.
<http://www.ncsu.edu/project/design-projects/udi/center-for-universal-design/the-principles-of-universal-design/> (Erişim tarihi: 12.09.2012)
- Dierking, L. D. and Falk, J. H. (2005). Using the contextual model of learning to understand visitor learning from a science center exhibition. *Wiley InterScience Periodicals, Inc. Sci Ed* 89, 744– 778.
- Douglas, J. (2006). *Building Adaptation*. UK: Published by, Elsevier Ltd.
- Duncan, C. and Wallach (2006). A. Evrensel Müze. *Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları,,SS.49-89.
- Doering, Z. D. (1999) Strangers, guests or clients? Visitor experiences in museums?,
CURATOR, 42 (2), 74-87.
- Falk, J. H. and Dierking, L. D. (2000). *Learning from museums, Visitor experiences and the making of meaning*. Oxford: American Association for State an Local History Book Series, AltaMira Press.
- Falk, j. H. and Dierking. L. D. (1992). *The museum experience*. Washington: Whalesback Books.
- Fleming, D. (2005). *Creative space. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions*. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge. Pp.. 53-61.
- Giebelhausen, M. (2006). *The architecture is the museum. New museum theory and practice*. (Ed: J. Marstine). Oxford: Blackwell Publishing, pp 41-63.
- Greenberg, S. (2005). *The vital museum. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions*. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 226-237.
- Grunenberg, C. (2006). *Modern sanat müzesi. Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları,,SS.87-114.

- Gurian, E. H. (2005). *Threshold fear. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions.* (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 203-214.
- Hall, S. (2006). *Modern sant müzeleri ve tarihin sonu. Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.300-312.
- Harrison, J. D. (2005). *Ideas of museums in the 1990s. Heritage, museums and galleries. An introductory reader.* (Ed. G. Corsane). London: Published by Routledge, pp. 38-53.
- Hein, G. E. (1998). *Learning in the museum. First Published.* New York: Routledge.
- Heraklitos. (2005) *Fragmanlar.* (Çev. C. Çakmak), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Greenhill, H. E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture.* New York: Routledge.
- Greenhill, H. E. (1994). *Museum and Gallery Education.* Leicester: Leicester University Pres.
- Huyssen, A. (2006). *Bellek yitiminden kaçış: Kitle iletişim aracı olarak müze. Müze ve Eleştirel Düşünce. Tarih Sahneleri-Sanat Müzeleri II* (Ed: A. Artun) (Çev: R. Akman). İstanbul: İletişim Yayınları, ss.259-290
- ICOM (2010). *Key concepts of Museology.* (Ed: A. Desvallées and F. Mairesse) Published by Armand Colin.
http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Museologie_Anglais_BD.pdf (Erişim tarihi: 01.06.2012).
- ICOM (2007a). *ICOM Statutes. 21st ICOM General Conference, Vienna.*
<http://icom.museum/the-organisation/icom-statutes/> (Erişim tarihi: 01.06.2012).
- ICOM (2007b). *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (2007-1946).*
http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html (Erişim tarihi: 01.06.2012).
- ICOM (1974). *11th General Assembly of ICOM* <http://icom.museum/the-governance/general-assembly/resolutions-adopted-by-icom-general-assemblies-1946-to-date/copenhagen-1974/> (Erişim tarihi: 01.06.2012).
- Jessen, J. and Schneider, J.(2003). *Conversions- the new normal. In detail, building in existing fabric refurbishment. extensions. new design.* (Ed: C. Schittich)ss.11-22.
- Kandemir, Ö. (2013). *Kültürel miras kapsamındaki yapıların, çağdaş yaklaşımlarla müze işlevine adaptasyonları: "Yeni" mekânsal deneyimler. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç mimarlık anasanat dalı.*
- Kandemir, Ö. (2005). *Değişen pedagojik yaklaşımın çağdaş müze tasarım anlayışına etkileri. Yayınlanmamış YL. Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık anasanat dalı.*
- Lang, J. (1987). *Creating architectural theory.* New York: Van Nostrand Reinhold.
- Lehbruck, M. (2001). *Museum, psychology and architecture. Museum International, UNESCO. 53(4), 60- 64.*
- Lord, B. (2005). *Representing enlightenment space. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions.* (Ed. S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 146-157.
- Lynch, K. (2010). *Kentin İmgesi.* (Çev. İ. Başaran). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- MacLeod, S. (2005). *Rethinking museum architecture: Towards a site-specific history of production and use. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions.* (Ed. S. Macleod). London: Published by Routledge. Ss. 9-25.
- Morrison, H. (2001) *Louis Sullivan : prophet of modern architecture.* New York : W.W. Norton & Company.
- Norberg-Schultz. C. (1984) *Genius Loci, towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli International Publications, INC.
- O'Doherty, B. (2010) *Beyaz küpün içinde. Galeri mekânının ideolojisi.* (Çev: A. Antmen) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space.* Berkeley: University of California Press.

- Ostroff, E. (2001). *Universal design: The new paradigm. Universal Design Handbook*. (Ed. W. F.E. Preiser ve E. Ostroff). Boston:Mc Graw Hill. Ss. 1.3-1.12
- Parry, R. and Sawyer, A. (2005). *Space and the machine. Adaptive museums, pervasive technology and the new gallery environment. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions*. (Ed. S. Macleod) London: Published by Routledge. ss. 39-52.
- Pekarik, A., J., Doering, Z. D. and Karns. D. (1999) *Exploring satisfying experiences in museums. CURATOR*. 42 (2), 152-173.
- Skolnick, L. H. (2005). *Towards a new museum architecture. Narrative and representation. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions*. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge, pp. 118-130.
- Steinfeld, E. ve Maisel, J.L. (2012). *Universal Design. Creating inclusive environments*. New Jersey: John Wiley & Sons, INC.
- Schubert, K. (2004). *Küratörün yumurtası*. (Çev: R. Simith). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı Yayınları.
- Toon, R. (2005). *Black box science in black box science centers. Reshaping museum space. Architecture, design, exhibitions*. (Ed: S. Macleod). London: Published by Routledge. S. 26-38.
- Venturi, R. (1991). *Mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki*. (Çev: S. Merzi-Özaloğlu) Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.
- Wells-Thorpe, J. *From Bauhaus to boilerhouse. Context: New Buildings in Historic Settings* (Ed: J. Warren, J. Worthington and S. Taylor). London: Architectural Press. Ss.102-114.
- Worthington, J. (1998). *Introduction: managing and moderating change. Context: new buildings in historic settings*. (Ed: J. Warren, J. Worthington and S. Taylor). London: Architectural Press. Ss. 1-6.

“ DÜNYA ÜZERİNDEKİ KÜLTÜREL VARLIKLARIN TURİZME VE EKONOMİYE KATKISI ”

Doç. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN*

ÖZET

İnsan elinden düşüncesinin bir sonucu olarak üretilmiş olan her şey kültür varlığı olarak kabul edilmektedir. Tarihsel ve kültürel açıdan önemli bir yere sahip olan bu değerler, bir taraftan entelektüel diğer taraftan da ekonomik açıdan önem taşımaktadırlar. Taşımış olduğu entelektüel değer; onların, hiçbir kazanç getirisi olmadan insanlığa ait korunması gereken bir varlık olmalarıdır. Bu yönüyle bu varlıkların korunması tamamen maddi beklentilerin ötesinde bir önem taşımaktadır. Kültür varlıklarının taşımış olduğu ekonomik değer ise; onların, sağlamış oldukları kazançla alakalıdır. Özellikle son yıllarda dünya turizminde yaşanan gelişmeler bu eserlerin önemli miktarda gelir getiren birer meta haline dönüşmelerine neden olmuştur. Yapılan bu çalışmada kültür varlıklarının korunmasının gerekliliği, turizmden dolayı sağlamış oldukları ekonomik katkı boyutuyla ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Kültür Varlığı, Turizm, Ekonomi

* İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, Malatya/TÜRKİYE
yuksele.gogebakan@inonu.edu.tr

“ THE CONTRIBUTION OF WORLD’S CULTURAL ENTITIES TO TOURISM AND ECONOMY ”

Assoc. Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN*

ABSTRACT

Everything produced by man as a reflection of his mind is accepted as cultural entity. These entities which have historical and cultural importance also have intellectual and economical value. Their intellectual value comes from their being entities of humanity which must be protected regardless of their financial benefits. In this respect, the protection of these entities is significant due to reasons beyond any financial interests. The economical value of the cultural entities is related with the financial benefits accrued from them. Especially the recent developments in world tourism have caused these entities to turn into commercial materials with considerable income. This study handles the necessity of the protection of the cultural entities in terms of their financial contributions as a result of their touristic value.

Keywords: Culture, Cultural Entity, Tourism, Economy

* İnonü University, Faculty of Fine Art and Design, Department of Painting, Malatya / TÜRKİYE
yukse.gogebakan@inonu.edu.tr

*“Bir vatana sahip olmanın yolu,
o topraklarda yaşamış tarihi olayları
bilmek, doğmuş uygarlıkları tanımak,
sahip olmaktan geçer.”*
M. Kemal ATATÜRK

GİRİŞ

Yaşam içerisinde oluşan birçok değer insanların gereksinimleriyle bağlantılıdır. Gereksinimin türü, boyutu; kişiye, yaşama kültürüne, yaşama biçimine, toplum yapısına, ilişkilerine göre değişmekte, dolayısıyla da farklılıklar gösterebilmektedir. Nitekim bir çiftçinin ihtiyaç duyduğu evle, bir dokumacının ya da balıkçının ihtiyaç duyduğu ev bir örnek olmamaktadır (Bektaş, 2001: 10). İşte insanın gereksiniminden doğan bu yapılanma “kültür”dür. Kültür tabiata ilave edilen her şey olarak, bir toplumun kendi işleyiş kurallarına göre belli bir özellik ve farklılık kazanmasıdır (Bolay, 1996: 241). Bektaş’a (2001: 14) göre kültür “çevreyi yaşanabilir kılmaya biriktirir”. Tekeli’ye (2010: 17) göre toplumdaki bireylerin günlük zaman bütçesi içerisinde yer tutan beslenme, giyinme, barınma, uyuma vb. faaliyetler; yiyecek, giyecek, eşyalar vb. özel nesnelere gerçekleşmekte olup, bu nesnelere ve faaliyetler bir bütünlük içinde o toplumun maddi kültürünü oluşturmaktadır. 19.yüzyılın İngiliz antropologu E.B.Taylor’a göre kültür, “bilgileri, inançları, sanatı, hukuku, morali, töreleri, kişinin toplumdaki edindiği bütün istidat ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütün” (Soysal, 1985: 236) olarak tanımlanmıştır. Sosyolojide ise kültür “etkileşimlere yön veren senaryo ve rollerin işleyişinin daha iyi anlaşılmasına yardım eden bir kavram” (Kocadaş, 2005: 3) olarak tanımlanmaktadır. Kültürün somut olan maddi ve somut olmayan manevi iki farklı boyutu vardır. İşte bu iki farklı boyut onu insana ait bir değer haline getirmektedir. İnsan elinden çıkmış olan bütün araç, gereç ve tüm kullanım eşyaları somut kültürü; aynı zamanda insana ait gelenek, görenek, adet, örf, kurallar ve ritüeller gibi birçok husus da somut olmayan kültürü oluşturmaktadır. Bu perspektiften bakıldığında ilk çağ insanların kullanmış oldukları gereçler olan kemikler, opsidenler yahut duvar resimleri ilk kültür varlıkları olarak değerlendirilebilir.

Eğer kültür bir toplumun değerlerinin hayata geçirilmesi ise, kültür varlıkları da bunlarla ilgili her şey demektir. Değişik kültürlerin bilim, sanat, teknik ve sosyal yaşam açısından izlerini taşıyan ve korunacak niteliklere sahip yapıtların tümü kültür varlığı tanımlaması içine girmektedir. Ancak olay tarihsel bir nitelik taşıdığı için şu anda kültür varlığı olarak düşünülen yapılar; taşınır durumda olan ve taşınmaz eski yapılar (anıtlar), tarihsel yapı grupları ve yerleşmeler (sitler), doğal oluşumlar ve tarihi bahçelerdir (doğal sitler). Bütün bu bahsi geçen yapılanmalar kültür varlığı kapsamı içerisinde yer almaktadır (Ahunbay, 1997: 1370). Önemli tarihsel olay ya da dini ve mitolojik olaylar, bunların meydana geldikleri yerler de tamamen değişmiş ya da geçmişten hiçbir delil kalmamış olsa da, kültür varlığı olarak kabul edilir (Özgüç, 2003: 76). Kültür varlıklarına ülke ölçeğinde bakıldığında, önceki nesilden kendisine miras kalan binalar,

eski anıtlar ve başka çeşitli maddi varlıklar da kültür varlıkları olarak değerlendirilmektedir. Bu varlıkların mekansal dağılımı farklılıklar gösterirken, bazen uzak kırsal alanda tek başına yalnız bir malikane, ya da arkeolojik sit, bir cadde boyunca uzanmış binalar topluluğu ya da belirli bir lokasyon da (örneğin müzelerde birikmiş tarihsel nesnelere) bu kapsamda değerlendirilmektedir (Özgüç, 2003: 148). Aynı zamanda kültür varlıkları, geçmişin tarihsel ve kültürel boyutunun günümüze kadar yansımış şekli olarak tarihe ışık tutan bir ayna niteliği de taşımaktadırlar.

Kültür varlıkları şöyle bir gruplandırılmayla tanımlanabilir:

1) Binalar ya da bina kalıntıları: Büyük malikaneler, sanatçıların konutları, saraylar, köşkler, kiliseler, kışlalar, camiler, şatolar, atölyeler, fabrikalar vb. gibi yapılar. Bu yapılar tek tek olabileceği gibi grup olarak da bulunabilirler.

2) Tarihi olayların meydana geldiği yerler: Savaşlar, dinsel, siyasal ya da mitolojik olayların meydana geldikleri yerler-kalıntılar hiç bulunmasa bile (savaş meydanları gibi) tarihsel açıdan önem taşırlar.

3) Arkeolojik siter: İnsanlar tarafından yapılmış, bina şeklinde olmayan anıtlar ya da diğer inşaatlar (örneğin gömütler, eski tarla sistemleri, dikilmiş taşlar, surlar, demiryolları, madenler vb.).

4) Çeşitli sit'lerden toplanmış ve başka bir yerde -yani bir tür müzede- bir araya toplanmış nesnelere. Bu grup içerisinde açık hava müzeleri de girer. Örneğin taşıt ya da sanayi müzeleri, geçmişteki teknolojiyi yansıtan eski araç-gereçlerin başka bir yerde bir araya toplanmalarıyla oluşurlar (Özgüç, 2003: 150). Toplumun tarihsel ve kültürel dinamiklerini özünde taşıyan kültür varlıkları, başka kültürleri tanıma ihtiyacı duyan milyonlarca insan tarafından merak edilmektedir. İşte bu merak dünya üzerinde kültür turizminin de gelişmesine kaynaklık etmektedir.

Gerek tarihsel bir geçmiş hakkında vermiş olduğu bilgiden, gerekse ülke ekonomisine katmış olduğu maddi getiriden dolayı, kültür varlıklarının korunma zorunluluğu herkes tarafından kabul görmektedir. Bu varlıkların korunma gereçlerini Tekeli (2009: 95) dört farklı biçimde ele almaktadır:

Bunlardan birincisi toplumda yaşayanlara sağlıklı bir tarih bilinci kazandırmak, ikincisi ulusal benlik yaratmanın bir aracı olarak korunma, üçüncüsü estetik olarak taşımış olduğu değerlerden dolayı korumak ve dördüncüsü de kültürel turizme yapmış olduğu katkıdan dolayı korumaktır. Yapılan bu çalışmada kültür varlıkları, kültürel turizme yapmış oldukları katkı bakımından ele alınmıştır.

Kültürel kaynakların çekiciliği genelde turistlerin kendi kafalarından olup; bunlar, turistlerin eğitimleri, bilgileri ve seçtikleri eğlence tarzıyla belirlenir. Farklı kültürlerle olan merak, onları öğrenme arzusu, kendininkinden farklı bir kültürel çevrede bulunma ve bundan hoşlanma gibi hususlar insanlarda bir çekicilik yaratmaktadır. Turistin, ziyaret ettiği kültürle ilgili her ne kadar anlamadığı durumlar olsa da, ona karşı bir ilgi ve duyarlılığı vardır. Farklı kültürleri merak eden bu turist kitlesi aktif olarak kültürel bir deneyim yaşamak ister. Asya ya da Afrika ülkelerinden

birinde bir tura katılmak gibi egzotik kültürel deneyimlerde bulunurlar. Bu turist tipi “Wanderlust” olarak tanımlanır. Ayrıca “Sunlust” denilen turistler ise fiziksel özelliğinden (güneş, kum, spor için su kayakları, kayak için kar pistleri vb de olabilir) dolayı seçilen destinasyonları ziyaret edenlerdir (Özgüç, 2003: 82).

Son yıllarda turizm hareketleri farklı ve yöresel etmenler üzerinde yoğunlaşmaya başlamış ve bu etmenlere yönelik pazarlama faaliyetleri artmıştır. Turistik talepte ortaya çıkan bu değişimlerin sonucunda bölge veya şehirlerin pazarlanması önemli bir konu haline gelmiştir. Günümüzde bir tek ülkenin tek destinasyon olarak pazarlama anlayışı yerini artık, bölge ve şehirlerin pazarlama anlayışına bırakmış ve bu durum da ülkelerin turizmi açısından pazarlama stratejisinde riskleri azaltıcı bir etken olmuştur (Giritlioğlu ve Avcıkurt, 2010: 76). Günümüzde turizm, deniz-güneş kum üçgeni klasiğinden sıyrılarak farklı şekillere ve türlere doğru gelişmektedir. İnsanların eğitim düzeylerinin artması, yaşam standartlarının yükselmesi ve turizm bilincinin de gelişmesi ile turistik talepte de değişim baş göstermiştir. Kendi kişilik yapılarının ve özel ilgi alanlarının da etkisiyle turistler farklı arayışlara girmişler ve sektör girişimcilerini de bir anlamda bu doğrultuda hareket etmeye yönlendirmişlerdir. Böylece şehir turizmi gibi farklı turizm çeşitleri gündeme gelmiştir (Koçak ve Tandoğan, 2008: 8).

Şehirsiz kaynakların dışında kalan ve bir ülke ya da bölge halkının; yaşam tarzı, gelenek-görenek, değer yargıları ve alışkanlıkları, din, dil, giyim-kuşam, mutfak, mimari ve el sanatları gibi dışa yansıyan özellikleri kültürel turizm alanı içinde kalmaktadır. Kültür turizmi ya da kültürel turizm, kültürler arasındaki farklılıktan doğar. İnsanların kendisinininkinden farklı kültürleri görmeye, öğrenmeye karşı olan merakı kültür turizmini yaratmıştır. Bu tür turizm, özellikle satın alma gücü yüksek, çok turist gönderen gelişmiş batı ülkelerinde daha büyük boyutlara erişmektedir. Bu ülkelerin kendi içlerindeki bölgesel ve aralarındaki ulusal farklılıklar (dil, yeme-içme vb) birbirleri arasında çok büyük boyutlarda turist akışına yol açmıştır. Kuzey Avrupa ile Güney Avrupa arasında, Avrupa’yla Kuzey Amerika arasında olduğu gibi (Özgüç, 2003: 159). Kültürel mirasın, ülkeyi ziyaret eden turist sayısının, ülkenin sağladığı turizm geliri ve GSMH oranının birbiriyle çok yakından bağlantılı olduğu bilinen bir gerçektir. Nitekim kültürel miras bakımından zengin olan ülkeler çok fazla turist çekiyorlar, bununla bağlantılı olarak daha fazla turizm geliri elde ediyorlar ve bunun sonucu olarak da GSMH oranları daha yüksek olmaktadır.

Literatür taraması yönteminin kullanıldığı bu çalışmanın hipotezi, kültür varlıkları bakımından zengin olan ülkelerin turizm potansiyellerinin yüksek olduğu ve bu potansiyel yüksekliğiyle bağlantılı olarak da turizm gelirlerinin arttığıdır. Burada; kültür varlıklarının korunduğu ve sergilendiği mekanlar olarak müzelerin, ülkelerin taşınmaz kültür varlıklarının ve Dünya Mirası Listesi’nde yer alan kültürel varlıkların da bu değişimde önemli rol oynadığı düşünülmektedir. Araştırmada, dünya turizminin gelişimiyle birlikte turist potansiyelinin yüksek olduğu ülkelerin müzeleri, kültür varlıkları ve Dünya Mirası Listesi’ndeki kültürel varlıklarının, turizm artışındaki rolü üzerinde durulmuştur.

Turizm ve İnsanları Gezmeye Yönlendiren Güdüler

Fransızca kökenli olan turist, “touriste” teriminden gelmektedir. Terimin İngilizce karşılığı ise “torist”tir. Dinlenmek, eğlenmek, yeni yerler ve toplumlar görüp tanımak, bilgi ve görgüsünü geliştirmek gibi amaçlarla geziye (seyahate) çıkan bireylere, turist denir. Bu amaçlara yönelik olarak seyahate çıkan bireyin turist sayılabilmesi için gidilen yerde en az bir gün ve daha fazla kalması, yani en az bir geceleme yapması gerekmektedir. Bu şartlara uymayan kişilere turist değil, ziyaretçi denir. Gidilen yerde altı aydan fazla kalanlara da turist denilmez (Doğanay, 2001: 10). Özgüç (2003: 14) göre 1800’li yıllarda sözcük dağarcığına giren turizm “dinlenmek ve tatil geçirmek amacıyla yolculuğa çıkmak” olarak tanımlanmıştır. Hunkizer ve Krapf tarafından ise turizm “yabancıların geçici ya da sürekli olarak iş tutma ve para kazanma amacına bağlı olmayan konaklama ve yolculuklarından doğan ilişkiler bütünü olarak tanımlanmıştır (Özgüç, 2003: 14). Dünyadaki en büyük kitle hareketi olarak değerlendirilen turizm, aslında insana özgü sosyo-kültürel bir yapı arz etmektedir. Çok basit bir ifade biçimi ile, mevcut yerde bulunmayan ve önemli bir değer arz eden, bir yerin tarihi ve doğal güzelliklerini görmek için yapılan bir faaliyettir. Ancak günümüzde “asıl yaşadığı yerin dışında başka bir yere eğlence, tatil, kültür, tanıdık ziyareti, spor, toplantı, iş, öğrenim, sağlık, transit amaçlarla seyahat etmenin doğurduğu olaylar bütünü” olarak daha geniş bir tanımlama alanı bulmuştur. Kuşkusuz turizm bilimini doğuran temel neden; insanoğlunun gezme, keşfetme ve eğlenme isteğidir (Sarıçay, 2008). İnsanları gezmeye teşvik eden bazı güdüler bulunmaktadır. Bunlar:

Fiziksel Güdüler: Beden ve zihin tazelenmesi, sağlık amaçları, spor olaylarına katılma, zevk-eğlence, heyecan, alış-veriş vs.

Kültürel Güdüler: Yabancı ülkeler, halklar ve yerlere duyulan merak, sanat, müzik, mimari ve folkloraya duyulan ilgi, tarihsel yerlere (kalıntılar, anıtlar vb.) duyulan ilgi, uluslar arası ve ulusal olaylara katılma arzusu-Olimpiyat Oyunları, Bira Festivali vs.

Kişisel Güdüler: Akraba ve arkadaşları ziyaret, yeni insanlarla tanışmak yeni arkadaşlar edinmek, farklı ortamlarda yeni ve farklı deneyimler yaşamak, sürekli içinde yaşanan toplumsal çevreden kaçmak, yolculuktan zevk almak, dinsel nedenlerle belirli yer ya da kişileri ziyaret etmek (umre, hac) sırf yolculuk etmek için seyahat etmek vs.

Prestij ve Statü Güdülere: Eğitim ve öğrenmenin devamı olarak hobby”leri sürdürmek, iş temaları aramak ve mesleki amaçlar, konferans ve toplantılar, kendi egosunu tatmin etmek, sırf moda olduğu için başkalarıyla yarışmak (Özgüç, 2003: 39).

Dünya Turizm Sektöründe Yaşanan Gelişmeler

Özellikle 20. yüzyılda büyük bir patlama yaşayan turizm sektörü dünya ticareti açısından çok önemli bir yere sahiptir. İstatistikler sonucunda, 1950 yıllarında 25 milyon civarında olan turist potansiyelinin ortalama %7.5 oranında bir artışla 1990’lı yıllarda 457 milyona çıktığı görülmektedir. 1990-2005 yılları arasında ise dünyadaki turist sayısı yıllık ortalama olarak %4 civarında

bir artış göstermiştir. 2005 yılındaki dünya turizmi %5.5'lik bir büyüme göstererek 808 milyon kişiye çıkmış ve sektör, dünyada oluşan ticaretin %5'i oranında bir büyüklüğe ulaşmıştır. Dünyada geçen her yıl daha fazla insanın turist olarak seyahat etmesi, ülkelerin ekonomik yapılarında bir gelişme yaşanmasına neden olurken, bu durum kişi başına gelirin artmasına imkan hazırlamıştır. Yaşanan bu gelişmeler haliyle turizm talebinin canlanmasına neden olmuştur. Ancak sektör; savaş, terör, salgın hastalık ve küresel ısınma gibi gelişmelerden çok etkilenmekte bu da olumsuz bir durum ortaya koymaktadır. Turizmin bir ülke açısından önemini, dünyanın halen önde gelen turizm ülkelerinden bazılarının nüfus-turist sayısı ilişkisi bile açıkça yansıtabilmektedir. Örneğin 2000'de dünyada turist sayısı bakımından üçüncü, gelir bakımından ikinci önde gelen ülke olan İspanya, kendi nüfusundan (39 milyon) daha fazla turist (58 milyon) çekmiştir. Uzun zamandır dünyanın en çok turist çeken ülkesi olan Fransa da (58 milyon nüfusa karşılık 83 milyon turist) kendi nüfusundan çok turist çekerken; Hong Kong (6 milyon nüfus, 24 milyon turist) ve Avusturya (8 milyon nüfus, 24 milyon turist) gibi ülkeler nüfuslarının iki misli kadar turist çekmişlerdir. Nüfusu 10 milyon olan Portekiz'e 2000'de 12 milyon turist gelmiştir. Dünya turizmi bakımından önemli yere sahip olan birçok ülke kendi nüfusundan daha çok turisti ülkelere çekebilmektedir. Günümüzde de bu durum devam etmekte olup, yaklaşık olarak Fransa 81.4 milyon, İspanya 56.7 milyon, Avusturya 23 milyon, Hong Kong 22.3 milyon ve Portekiz ise 7.3 milyon turist çekmektedir (<http://www.sabah.com.tr/fotohaber/turizm/en-cok-turist-ceken-ulkeler/54133>).

Önceleri sadece ulusal kalkınmanın bir aracı olarak kullanılan ve bu yönde desteklenen turizm sektörü, artık yöresel, bölgesel ve şehirsiz kalkınmanın da destekleyicisi durumundadır. Bu durum ise bir ülke ya da bölgenin bütün olarak değil, her bir yörenin sahip olduğu turistik özelliklerin ortaya konularak hedef kitleye sunulmasını sağlamaktadır (Giritlioğlu ve Avcıkurt, 2010: 74). Bu aslında bir yönüyle yöreselin ayrıcalıklı olan yönünü de ortaya koymaktadır.

Uzun yıllardır gösterdiği hız nedeniyle turizmin 21. yüzyılın en büyük ekonomik faaliyeti olacağı yönünde tahminler yapılmaktadır. Bir hesaba göre turizm "her üç saniyede yeni bir iş olanağı" yaratmaktadır. 2005 yılı sonrasında 103 milyon kişilik daha iş olanağı yaratılarak turizmde çalışanların sayısı 380 milyonu geçmiştir. Turizm sektöründe çalışan kişi sayısının artması tamamen yaşanan arzla orantılıdır. Nitekim 1950'de dünyada uluslararası turizme katılanların sayısı yalnız 25.3 milyon, turizm gelirleri de 2 milyar dolar iken, 2000'de uluslararası turist sayısı 698 milyon, turizm geliri de 476 milyar dolara yükselmiştir (Özgüç, 2003: 1). Bu rakam günümüzde 1 milyar 135 milyon turist sayısına ve 1.245 milyar doların üzerinde de turizm gelirin'e ulaşmıştır. Bir milyarın üzerinde yer alan dünya turist sayısının 584 milyonu Avrupa, 263 milyonu Asya ve Pasifik, 182 milyonu Amerika, 56 milyonu Afrika ve 50 milyonu ise Orta Doğu coğrafyasına aittir. Elde edilen gelirin ise 509 milyar doları Avrupa, 377 milyar doları Asya ve Pasifik, 274 milyar doları Amerika, 49 milyar doları Orta Doğu ve 36 milyar doları ise Afrika kıtasına gitmektedir (UNWTO Annual Report 2014, 2015). Dünyada ulusal ve uluslararası turizme, bir başka deyişle iç ve dış turizme harcanan paranın 4 trilyon doları aştığı hesaplanmaktadır. Bu rakam sektörün, ekonomik açıdan her ülkenin dikkatini çeken, büyük bir pasta halini almasına vesile olmuştur. Böyle büyük bir pastadan ülkeler nasıplenebilmek için de büyük gayretler harcamaktadırlar.

1991'den itibaren turizm, dünyanın ekonomik bakımdan en gelişmiş ülkesi ABD'nin bile dövizi girdisi sağlayan en büyük faaliyeti haline gelmiş ve bu ülkeyi turizm gelirlerinde dünyada ilk sıraya yükseltmiştir. Özellikle 20. yüzyılda birçok ülke, altın yumurtlayan bu tavuğa sahip olmanın yollarını aramışlardır. 300 bin nüfusa sahip Bahama Adaları'nı 1950'lerde ancak 100 bin kişi ziyaret ederken 2005'li yıllarda nüfusunun altı misli, yani 1,5 milyondan fazla turist ziyaret etmiştir. Aynı şekilde 160 bin nüfusa sahip Guam adasını ziyaret eden 1.4 milyona yakın turistin getirdiği 1.5 milyar dolar gelire Guam ekonomisi büyük bir patlama yaşamıştır (Özgüç, 2003: 2). Bütün bunların sonucu olarak da ülkeler bu sektöre büyük yatırımlar yapmaktadırlar. Ev sahibi ülkeler de "Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez" mantığından hareketle, turistlerin rahatını sağlayacak her türlü konfor hazırlanmakta, turistlerin taleplerine göre faaliyetler oluşturulmaktadır. Bundan dolayıdır ki 1991 yılı itibarıyla İspanya'da 8 milyon, Fransa'da 8 milyon, İtalya'da 6 milyon, Almanya'da 2 milyon, Yunanistan'da 450 bin, Portekiz'de 450 bin ve Türkiye'de 200 bin adet turist yatağı bulunurken (Doğanay, 2001: 25) bu sayı günümüzde çok üst düzeylere çıkmıştır. Nitekim günümüzde Yunanistan 760 bin, Türkiye ise yaklaşık olarak 3 bin tesiste 800 bin civarında bir turist yatağına sahiptir (<http://www.abhaber.com/turkiye-ab-uyesi-ulkeler-arasinda-da-yatak-arzini-en-cok-artiran-ulke-old/>).

Turizm sağladığı dövizle bir taraftan ödemeler dengesine katkıda bulunurken, diğer taraftan da kültürler arası bir kaynaşmanın oluşmasına da imkan sağlamaktadır. Bunun anlamı yer-yüzünün farklı kültürleri arasında bir kaynaşmanın yaşanmasına fırsat oluşturmakta ve netice olarak da medeniyetler arası bir diyaloga kapı aralanmaktadır. Turizm, bir yandan nüfusunun % 63.4'ünün kişi başına ortalama geliri günde 1 doların altında olan Madagaskar ya da Nijer gibi ya da halkının %70'inin 1 dolardan az bir gelire geçinmek zorunda olduğu Nijerya gibi ülkelerin insanları ile kişi başına ortalama geliri 38 bin 830 dolar olan İsviçreli, 32 bin 030 dolar olan Japon ya da 31 bin 910 dolar olan Amerikalıyı karşı karşıya getirmektedir (Özgüç, 2003: 3). Bu karşılaşma dünya üzerinde yaşanan kültürel alış-veriş bağlamında büyük önem taşırken, farklı kültürel ve dolayısıyla ekonomik bölgelerde ikamet eden insanlar ile dünya kültürlerinin kaynaşmasına da zemin hazırlamaktadırlar.

Uluslararası turizm, dünya toplam ticaretinin yaklaşık %8'i kadar tutmakta olup, değer hacmiyle halen tüm dışsattım faaliyetleri arasında birinci sıradadır. Onu %7.8 payla otomotiv ürünleri, %7.5 payla kimyasal maddeler, %6.6 ile gıda maddeleri ve %5.9 ile bilgisayar ve ilişkili büro malzemeleri ve %5.1 ile de yakıtların dışsattımı izlemektedir. Bununla birlikte, gelişmiş ve gelişmekte olan ülkelerin bazılarının dışsattımlarında ise turizmin payı çok daha yüksektir. ABD'nin 2000'de turizmden elde ettiği gelir 82 milyar doların üzerinde (Özgüç, 2003: 174) iken bu rakam şimdilerde 127 milyar dolardır. Giderek sayısı daha çok artan ülkeler, ödemeler dengesini sağlamak üzere turizme bel bağlamaktadırlar. Örneğin sanayi sektöründe krize giren ve mali sıkıntıya düşen Güney Kore hükümeti bu önemi vurgularken şöyle bir hesaplama da yapmıştır: Kore'ye gelecek tek bir turist 126 çift ayakkabı ya da 16 renkli TV'nin dışsattımına eşit bir döviz girdisi sağlayacaktır; 5 ziyaretçi ise Hyundai Exxel arabanın dışsattımı kadar (Özgüç, 2003: 175). Elbette ki turizmin iş olanağı yaratmadaki katkısı günümüzde çok önem taşımaktadır. Örneğin ABD için yapılan bir hesaplama göre, bir günde fazladan gelecek 100 turistin bir gece kalması,

yılda 47 yeni iş olanağı, 6 yeni tesis, 45 çocuğun okuması için yeterli vergi geliri, milyonlarca dolarlık iş hacmi vb etkiler yapacaktır. 2000 yılı için yapılan hesaplamalara göre de ABD'ne gelen 50.9 milyon uluslararası ziyaretçinin yaptığı 82 milyar dolar harcama Amerika ekonomisinde tam zamanlı 1.1 milyon istihdam yaratmıştır. Aynı şekilde Tunus'da turizm aktif bir şekilde teşvik edilmiş ve birbirinin izleyen hükümetlerce çeşitli altyapı ve konaklama planları hazırlanmıştır. Ülkede yatak kapasitesi, 1970-1992 arasında, 34 binden 135 bine çıkarılmış, Avrupa'dan gelen turist sayısı da 2 milyonu aşmıştır (2000'de 5.1 milyon toplam ziyaretçi). Tunus'da 1.6 milyar dolarlık turizm geliri dış ticaretin %20'sini kaplarken, ticaret açığının %45'ini karşılar ve 55 binden fazla Tunusluya da iş sağlar (Özgüç, 2003: 177).

Türkiye'de Turizm Sektöründe Yaşanan Gelişmeler ve Kültür Varlıklarının Ekonomiye Katkısı

Ülkemizde 1950'de 350 bin dolayında bir nüfus iç turizme (Toplam nüfus yaklaşık 21 milyon) katılırken, bu sayı 1970'de 2.7 milyona (nüfus 36 milyon), 1980'de 6 milyona (nüfus 45 milyon), 1985'te 7.9 milyona, 1990'da 9.6 milyona (nüfus 57 milyon) yaklaşmıştır. 1950'de nüfusumuzun sadece %1.6'sı iç turizme katılmışken, 1990'da bu pay %17'yi buluyordu (Doğanay, 2001: 52). Ülkemizde turizm, girdi alımları ile ekonomide 54 sektörü doğrudan etkilerken, bir yıl içinde 26 milyar dolarlık satın alma yapmaktadır. Bu özellikleri ile turizm, ekonomideki 59 ana sektör içinde, ekonomiyi en fazla canlandıran 20. sektör olması nedeniyle ekonomideki bazı sektörler için oldukça hayati konumdadır. Örneğin, balıkçılık ana sektörü, aramalı olarak sattığı ürünlerin %51'ni, gıda ve içecek sektörü aramalı satışlarının %20'sini, mobilya sektörü de aramalarının %14'ünü turizme satıyor. Öte yandan turizm, birçok sektörün ihracatından daha fazla gelir yaratırken, 20 sektörün turizme yaptığı satışlar, ihracatından daha büyüktür (AKTOB Bülteni, 2014: 14). Türkiye'de turizm istihdamı bakımından çalışan kişi sayısı 1980'lerde 200 bin civarında iken bu sayı 2006 yılında 1 milyon, 2013 yılında ise 1 milyon 300 bin civarına ulaşmıştır. Sektör çalışanlarının %56'sı yiyecek içecek hizmetleri, %30'u konaklama sektöründe, %5.7'si seyahat acentelerinde, %7'si eğlence ve dinlence hizmetlerinde ve %1.2'si de havayolları ulaştırmasında bulunuyor. Ülkemizde 2009-2013 döneminde istihdam artışına yapılan katkılar ve istihdam artışından alınan pay bakımından turizm %16.5, bina inşaatı %12.4, perakende ticaret %10.9, büro yönetimi %7.4 ve taşımacılık ise %6.3 gibi bir orana sahiptir (AKTOB Bülteni, 2014: 14).

Genel olarak bakıldığında turistler, tarihsel ve kültürel kaynakları çeşitli nedenlerle çekici bulurlar. Aslında bu biraz da insanın doğasında vardır. Yani geçmiş, insanoğlunun nezdinde her zaman gizemini korumuş ve bu gizeme istinaden de her zaman bir merak uyandırmıştır. Geçmiş medeniyetlerin kalıntıları ve o dönemde yaşayan insanların, makinelerin olmadığı devirlerde vardıkları teknolojik düzey turistleri etkileyebilmektedir: 4500 yıl kadar önce inşa edilmiş Mısır piramitleri, Likyalılara ait antik bir kent kalıntısı, Bergama Zeus Sunağı, Efes Artemis Tapınağı'nın sütun tamburları, Fatih'in kılıcı, Atatürk'ün sigara kutusu ya da 15-16. yüzyıllardan kalma İnkâ şehirleri gibi. Bunlar tek nesne ölçüğünde olabildiği gibi antik bir kent kalıntısı, şehir

surları, nekropoller de olabilmektedir. Farklı geçmişleri olan ve farklı kültürlerden gelen turistler, sanat ve mimariye duydukları hayranlık yüzünden de tarihsel kalıntıları ziyaret ederler. Bazı turistler de tarihsel bina ya da yerin dış görünümünden çok, tarihsel anlamının çekiciliğine kapılırlar (Özgüç, 2003: 76). Yaklaşımlar farklılık gösterirken; birisi Ayasofya'nın mimari strükürünü görmek için, bir diğeri onun taşımış olduğu uhrevi havayı teneffüs etmek için İstanbul'a gelir. O halde turizmin en önemli ayaklarından birisi tarihsel ve kültürel değerlerdir. Dünya turizm potansiyelinin önemli bir bölümü, bu farklı tarihsel ve kültürel kaynakların tanınması için harcanmaktadır.

YILLAR	İHRACAT (Milyon Dolar)	TURİST SAYISI	TURİZM GELİRLERİ (Milyon Dolar)	TURİZM GELİRLERİNİN İHRACAT GELİRLERİNE ORANI (%)	TURİZM GELİRLERİNİN GSMH İÇİNDEKİ PAYI (%)	TURİZM GELİRLERİNİN DIŞ TİCARET AÇIKLARINI KAPAMA PAYI (%)
2002	36.059.1	13.256.028	12.420.5	34.4	5.4	98.19
2003	47.252.8	16.302.053	13.854.9	29.3	4.5	73.81
2004	63.167.0	20.262.640	17.076.6	27.0	4.4	58.95
2005	73.476.4	24.124.501	20.322.1	27.7	4.2	55.72
2006	85.534.7	23.148.669	18.594.0	21.7	3.5	42.83
2007	107.271.8	27.214.988	20.942.5	19.5	3.2	43.34
2008	132.027.2	30.979.979	25.415.1	19.2	3.4	44.30
2009	102.142.6	32.006.149	25.064.5	24.5	4.1	82.52
2010	113.883.2	33.027.943	24.931.0	21.9	3.4	46.09
2011	134.906.9	36.151.328	28.115.7	20.8	3.6	34.13
2012	152.478.5	36.463.921	29.351.4	19.2	3.7	43.75
2013	151.802.6	39.226.226	32.309.0	21.3	4.2	32.35

Tablo 1. Türkiye'deki İhracat, Turist Sayısı, Turizm Gelirleri, Turizm Gelirlerinin İhracat Gelirlerine Oranları, Turizm Gelirlerinin GSMH İçindeki Payı ve Turizm Gelirlerinin Dış Ticaret Açıklarını Kapatma Payı oranlarının yıllara göre dağılımı. (www.kultur.gov.tr ve www.tursab.org.tr adreslerinden elde edilen verilerden yararlanılarak hazırlanmıştır)

Ülkemize ait; ihracat, turist sayısı, turizm gelirleri, turizm gelirlerinin ihracat gelirlerine oranı, turizm gelirlerinin Gayri Safi Milli Hasıla (GSMH) içindeki payı ve turizm gelirlerinin dış ticaret açıklarını kapatma ile ilgili istatistiksel bilgileri veren Tablo 1'e bakıldığında; turist sayısındaki artış, turizm gelirini, turizm geliri de ülke büyüme ve kalkınmasını tetikleyebilir. Nitekim GSMH içinde %4.2'lik paya sahip olan turizm geliri; %21.3 oranında ihracat gelirine, %32.35 oranında ise dış ticaret açığını kapatma oranına sahiptir

(http://www.tursab.org.tr/tr/istatistikler/turizmin-ekonomideki-yeri/gsmh-icindeki-payi-1963-_79.html).

Dünya Turizm Hareketliliğinin Ülke ve Kıta Ölçeğinde Yansımaları

Uluslararası turizmde yaşanan hızlı değişim 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkin bir şekilde görülmeye başlamış ve dünya üzerinde 1950'li yıllarda 25 milyon civarında seyreden turist sayısı 2007'li yıllarda 903 milyon kişiye kadar yükselmiştir. Yaşanan bu değişim elbette kendini kazanç düzeyinde de göstermiş, 1950'li yıllarda 25 milyar dolar civarında olan dünya turizm geliri 2007'li yıllarda 856, 2009'da ise 880 milyar dolara çıkmıştır. Turist sayısında yaşanan hızlı değişim kendini gelir düzeyinde de gösterince ülkelerin üzerinde hassasiyetle duracakları bir sektör haline gelmiştir. Türkiye'nin yaklaşık olarak 700 milyar doları aşkın milli geliri bulunduğu düşünüldüğünde, dünya turizm gelirindeki rakamın büyüklüğü iyice ortaya çıkmaktadır.

Dünya turist sayısı, 1990 yılda 439 milyon, 1995 yılında 540 milyon, 2000 yılında 687 milyon, 2003 yılında 711 milyon, 2004 yılında 722 milyon, 2005 yılında 789, 2006 yılında 847 milyon ve 2007 yılında 903 milyona kişi gibi bir artış göstermiştir. Sistematik olarak yaşanan bu artış neticesinde 1990 yılında dünya turizm geliri 270 milyar, 1995 yılında 410 milyar, 2000 yılında 481 milyar, 2003 yılında 534 milyar, 2004 yılında 634 milyar, 2005 yılında 682 milyar, 2006 yılında 800 milyar ve 2007 yılında ise 856 milyar dolar dolara çıkmıştır. 2008 yılı sonunda genel turist artışının 2007 yılına göre %4, gelirin ise %3 arttığı tahmin edilmektedir. Turizmden elde edilen gelirin %48'ini yalnızca 9 ülke paylaşırken geri kalan %52'lik dilim ise diğer dünya ülkeleri arasında dağılmaktadır. Türkiye'nin bu şanslı 9 ülke arasında olması oldukça sevindiricidir; ama kuşkusuz bu pay ülkenin tarihsel ve kültürel zenginliği dikkate alındığında yeterli değildir. Ülkemiz pastanın bu dilimini; ABD, İspanya, Fransa, İtalya, Çin, İngiltere, Almanya ve Avustralya ile paylaşmaktadır. Ancak asıl aslan payı ABD, İspanya ve Fransa'nındır. Dünya turizm pastasından ABD %12, İspanya %7, Fransa %6, İtalya %5, Çin %5, İngiltere %5, Almanya %4, Avustralya %2, Türkiye %2 ve diğer ülkeler %52 oranında bir paya sahiptir. 2007'de bir önceki yıla göre en büyük gelir artışını yakalayan ülkeler; Suudi Arabistan (%170), Brezilya (%43), Mısır (%37), Malezya (%30), Macaristan ve Arjantin (%27), Çin (%23), Rusya Federasyonu (%22) ve Türkiye (%19)'dir. 2007 yılında turizmden en çok gelir elde eden ülkeler; ABD, İspanya, Fransa, İtalya, Çin, Birleşik Krallık, Almanya, Avustralya, Avusturya ve Türkiye olarak sıralanmaktadır (kultur.gov.tr; World Tourism Organization UNWTO, 2015).

Dünya Turizm Organizasyonunun 2020 Turizm vizyonuna göre yeni milenyumunun ilk yirmi yılında büyük gelişmeler yaşayacaktır. Dünya turist sayısının, 2010 ve 2020 yılları arasında yaklaşık %38'lik, 2030 yılına kadar ise %57 oranında bir artış göstereceği ve 2010'da 1 milyar olan toplam sayının 2020'de 1 milyar 600 milyona ve 2030 da ise bu rakamın 1 milyar 800 milyon kişiye ulaşacağı tahmin edilmektedir. 2010'da 1 milyar olan turist sayısının 527 milyonu Avrupa'ya, 195 milyonu Doğu Asya ve Pasifik'e, 190 milyonu Amerika'ya, 47 milyonu Afrika'ya, 36 milyonu Orta Doğu'ya ve 11 milyonu da Güney Asya'ya aittir. 2020'li yıllara gelindiğinde ise görünen odur ki, 1 milyar 600 milyon olarak düşünülen turist sayısından 717 milyonu Avrupa, 397 milyonu Doğu Asya ve Pasifik, 282 milyonu Amerika ve geri kalanı ise Afrika (77 milyon), Orta Doğu (69 milyon) ve Güney Asya (19 milyon)'da konuşlanacaktır (World Tourism Organization UNWTO, 2015).

Gelecek, insanların ilgi göstereceği bölgeler bakımından bazı farklılıklar göstereceği yönünde ipuçları vermektedir. Nitekim araştırmalar göstermektedir ki, dünya turizminde 1995 yılı pazar payı %3.6 olan Afrika'nın 2020'de bu payının %5.0'a çıkacağı; %19.3 olan Amerika'nın payının ise %18.1'e gerileyeceği düşünülmektedir. 1995 yılında %14.4 pazar payı olan Doğu Asya ve Pasifik'in payı %25.4'e yükselirken, %59.8 gibi bir oranla dünya turizm payını en fazla alan Avrupa'nın ise %45.9'a gerileyeceği düşünülmektedir. Bu süreçte %2.2 gibi çok küçük bir paya sahip olan Ortadoğu'nun payı %4.4'e ve %0.7 olan Güney Asya'nın payı da %1.2'ye yükselecektir. Bu sonuçlara göre 2020 yılı dünya turizm payında Avrupa 1995'e göre yaklaşık %15'lik, Amerika ise %1.2'lik bir gerileme yaşayacaktır. Buna mukabil Afrika pazar payını %1.4, Güney Asya ve Pasifik %11, Ortadoğu %2.2 ve Güney Asya'da %0.5 oranında artıracaktır. Yaşanan bu gelişmeler neticesinde dünya ülkeleri turizmde ortalama yıllık büyüme hızını belli oranda artıracaklardır. Dünya Turizm Organizasyonu'nun tahminlerine göre dünya genelinde toplamda bu oran %4.1 olarak artarken, Afrika'da %5.5, Amerika'da %3.8, Doğu Asya ve Pasifik'te %6.5, Avrupa'da %3.1, Ortadoğu'da %6.7 ve Güney Asya'da da %6.2 olarak gerçekleşecektir (World Tourism Organization UNWTO, 2015). Bu mevcut oluşacak tablo karşısında da özellikle gelişmiş ülkeler şimdiden ciddi çalışmalar yapmaya başlamışlardır.

Uluslararası turizm potansiyelinin 2012 yılına göre 2013 yılında %5 civarında bir artış gösterdiği, bu da ilave olarak yaklaşık 52 milyon insanın daha turist potansiyeline girdiğini göstermektedir. Bu artışla 2013 yılı dünyadaki toplam turist sayısı 1 milyar 87 milyona ulaşmıştır. Elbette global ekonomik ve jeopolitik değişimlere rağmen uluslararası turizm potansiyelinin artış göstermesi önem arz etmektedir. Bu artışın dünya ölçeğindeki yansımalarına bakıldığında Asya ve Pasifik ülkeleri ile Afrika'nın %6 ve Avrupa'nın %5'lik bir orana sahip olmasına rağmen, bu oranın Güneydoğu Asya'da %10, Orta Afrika ve Doğu Avrupa'da %7, Güney ve Orta Avrupa'da %6 ve Kuzey Afrika'da %6 olduğu görülmektedir. Yaşanan bu artışlarla Asya ve Pasifik'teki turist sayısı 14 milyon kişi artarak 248 milyona, Amerika'daki sayı %4'lük artışla 6 milyon kişi artarak 169 milyona çıkmıştır. Amerika kıtasında Kuzey ve Orta Amerika'daki artış %4 olurken Güney Amerika'da %2 Karayipler'de ise %1'de kalmıştır. Afrika kıtasını ziyaret eden turist sayısı 2013 yılı itibarıyla 3 milyon kişi artmıştır. Bu %6'lık artış oranı ile turist sayısı 56 milyona çıkmıştır. 2013 yılında Ortadoğu'daki mevcut güven vermeyen yapının hakim oluşunun bir neticesi olarak turist sayısı artış oranı %0'da kalmış ve 52 milyon civarındadır. Avrupa kıtasında %5'lik bir artış oranı, 29 milyon kişi, turist rakamını 563 milyona çıkıştır. Bu oran Orta ve Doğu Avrupa'da %7 Güney Avrupa'da %6'dır. 2013 yılı itibarıyla dünya turizm oranlarında Afrika %5 (56 Milyon), Ortadoğu %5 (52 Milyon), Amerika %15 (169 Milyon), Asya ve Pasifik %23 (248 Milyon) ve Avrupa %52'lik (563 Milyon) bir orana sahiptir. Genel olarak 2014 yılı turizm potansiyelinin de %4 ya da %4.5 oranında bir artışa sahip olduğu düşünülmektedir (UNWTO Annual Report 2013, 2015). Bu durum da her geçen yıl dünya turizm potansiyelinde dikkate değer bir artış yaşandığını göstermektedir.

Kuşkusuz turist sayısında yaşanan artışla beraber turizm gelirlerinde de bir patlama yaşanmıştır. Nitekim Afrika kıtasında 1995 yılında 19 milyon civarında olan turist sayısı 2013 yılında 56 milyona çıkarken, turizm geliri de 8 milyar dolardan 34 milyar dolara; Amerika kıtasında

1995 yılında 109 milyon olan turist sayısı 169 milyona, 98 milyar dolar olan gelir 215 milyar dolara; Asya ve Pasifik'te 1995 yılındaki 82 milyon olan turist sayısı 248 milyona, 75 milyar dolar olan gelir 323 milyar dolara; Avrupa kıtasında 1995 yılında 306 milyon olan turist sayısı 2013'te 553 milyon kişiye, 160 milyar dolar olan gelir 356 milyar dolara; Ortadoğu'da 1995 yılında 14 milyon olan turist sayısı 52 milyon kişiye, 8 milyar dolar olan turizm geliri ise 36 milyar dolara çıkmıştır (UNWTO Annual Report 2013, 2015). Yaşanan bu değişim ülkelerin sektörden daha fazla gelir elde etme heveslerini artırmış ve bu yönde politikalar oluşturmalarına imkan hazırlamıştır. Ancak yaşanan bu değişimin olumlu yönleri kadar çok ciddi olumsuz yönlerinin de bulunduğunu belirtmek gerekir. Turizm gelirine dayalı olarak oluşturulan programlarda gerek kültürel gerekse doğal varlıkların devamlılıklarının sağlanması konusunda ciddi sorunlar yaşanmaktadır. Gelecek olan turistler için, var olan taşınmaz kültür varlığına ve çevresine çeşitli müdahalelerin yapılması eserin ve çevrenin karakteristik yapısına zarar vermektedir.

Gerek kültür ve tabiat varlığı gerekse müzecilik bakımından zengin ülkeler çoğunlukla gelişmiş batılı ülkeler olup, bu durum yoğun turist akışının da bu bölgelere yönelmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla dünyada en çok turist çeken ülkeler de yine bu batılı ülkelerdir. Nitekim 2013 yılında dünya üzerinde en çok turist çeken ülkeler sıralamasında Fransa 83 milyon turist ile 53.7 milyar dolar, ABD 67 milyon turist ile 126.2 milyar dolar, Çin 58 milyon turist ile 50.0 milyar dolar, İspanya 58 milyon turist ve 55.9 milyar dolar, İtalya 45 milyon turist 41.2 milyar dolar, Türkiye 36 milyon turist 25.6 milyar dolar (Kültür ve Turizm Bakanlığı geliri 32 milyar 308 milyar dolar olarak belirtmekte), Almanya 31 milyon turist 38.1 milyar dolar, Birleşik Krallık 30 milyon turist 36.4 milyar dolar gelir elde etmiştir. Rusya 26 milyon, Malezya 25 milyon, Avusturya 24 milyon, Ukrayna 23 milyon, Yunanistan 16 milyon kişilik turist sayılarıyla bu ülkeleri takip etmektedirler (World Tourism Organization UNWTO, 2015).

Kültür Varlıklarının Turizme Etkisi

Kültür varlıkları taşıdığı oldukları karakteristik değerlerden dolayı birçok farklı topluluğa ait insanları üzerlerine çekme kapasitelerine sahiptirler. Tarihsel süreç içerisinde birçok yaşanmışlıkları üzerinde barındıran bu eşsiz eserler, dikkatleri kendi üzerlerine çekmelerinin bir neticesi olarak da turizm açısından değer taşıyan nesnelere olarak değerlendirilmektedir. Belki de taşıdığı oldukları bu eşsiz değer, bir taraftan vasatı ömürlerinin üzerinde bir yaşam sürmelerine neden olurken diğer taraftan da dünyanın çok farklı coğrafyalarından insanları kendilerine çekmektedirler. İşte bundan dolayıdır ki bu varlıklar turizme büyük katkılar sağlamaktadır.

Kültür Varlıklarının Korunduğu Mekanlar Olarak Müzelerin Durumu ve Turizme Etkisi

Turistlerin tarihsel ve kültürel değerlere yaklaşımını birkaç farklı boyutta ele almak mümkündür. Bunlardan birincisi o ülkenin taşıdığı olduğu tarihsel ve kültürel geçmişe bağlı olarak ortaya çıkan kültürel mirastır. Bu mirası somut ya da somut olmayan olarak ele almak müm-

kündür. Gerek somut gerekse somut olmayan bu miras, toplumların yaşanmışlıkları hakkında önemli ipuçları veren tarihsel kaynaklar olarak değerlendirilmektedir. Bu kültürel miras unsurları ile bu mirasa ait kültür varlığı konumundaki eserlerin sergilendiği mekanlar olarak müzeler ve çağdaş kültür miraslarını barındıran ören yerleri veya her ikisini de barındıran destinasyonlar, ziyaretçi çekme bağlamında temel belirleyiciler durumundadır. Aynı zamanda müzelerle birlikte bazı mimari yapılar ve bu mimari yapıların içerisinde yer alan eserler de kültürel bir değer arz etmekte ve taşınmış olduğu bu değerden dolayı da turist çekebilmektedir. Bugün dünyanın kültür turizminde öne çıkan belli başlı ülkelerinde yer alan müze, ören yerleri ve tarihi eserlere yönelik ziyaretçi talebi, o ülkenin kültür turizmindeki konumu hakkında da ipuçları verebilmektedir. İşte insanların bu kültür mirası konumundaki değerleri ziyaret etme türüne kültür turizmi denilmektedir. Gezi-eğlence, sportif ilişkiler, sağlık, dini, alışveriş, toplantı-konferans-kurs-seminer, eğitim, transit vb. ise diğer turizm türleridir.

Kültür turizmi için üzerinde uzlaşmış tam anlamıyla bir tanım bulunmamaktadır. Hughes ve Allen'e göre (2005:176) kültür turizmi, "geçmişin mirası ve müzik, dans ve tiyatro gibi gösterileri kapsayan geniş bir alandaki etkinliklerden oluşmaktadır". Burada belirtilen miras kavramı insanlığa ait kültürel unsurların tamamını içinde barındırmaktadır. Bazen somut kültür varlıklarının bir yansıması olan miras turizmi olarak da adlandırılan kültür turizmi, Xavier'e göre (2004: 301-302) bütün anıtlar, sanat koleksiyonları, arşiv ve kütüphaneler ve bunların çeşitli kombinasyonlarından oluşmaktadır. Çağdaş ve geçmiş kültürlere ait somut ve somut olmayan değerlerle ilgili olarak, onları görme, haklarında bilgi ve deneyim edinme amacıyla gerçekleşen ve bununla ilgili ürün ve hizmetlerin satın alınmasına bağlı olarak doğrudan ve dolaylı faaliyetlerden oluşan bir turizm olgusudur (Gülcan, 2010: 102). Burada şu noktayı da özellikle belirtmek gerekmektedir ki, kültür turistleri, diğer turizm türlerine katılan turistlere göre daha eğitilmiş ve sosyo-ekonomik seviyeleri daha yüksektir (Craik 1997; Herbert 2001; Hughes 1987). Bu durum turizmin bu türünün önemini daha da artırmakta, yönetsel yapı ile sosyal yapının daha fazla hassasiyet göstermesine neden olmaktadır (Gülcan, 2010: 102).

Ülkelerin sahip oldukları kültür varlıkları ve müzeler ile çekmiş oldukları turist sayıları arasında ciddi bir paralellik bulunduğu çok açıktır. En basit örneği ile dünyada en çok turist çeken ülkelerin müze sayılarının ve bunun paralelinde de bu müzelere rağbet gösteren ziyaretçi sayılarının fazlalığı önemli göstergeler olarak değerlendirilebilir. Nitekim ABD 17.500, Almanya 6.501, İtalya 3.790, Avusturya 2.400, Brezilya 2.000, İngiltere 1.850, İspanya 1.343, Fransa 1.207, İsviçre 915, Hollanda 873, Macaristan 812, Polonya 632, Romanya 548, Finlandiya 317, Türkiye 295, Danimarka 258, Slovenya 252, İsveç 238 ve Hırvatistan 219 müzeye sahiptir (World Museums, 2015). Ülkelerin müze sayılarına bakıldığında sıralamanın en üstünde yer alanların turist sayısı ve buna paralel olarak da turizm gelirlerinin de yüksek olduğu görülmektedir. Ayrıca bu müze sayılarıyla birlikte ülkelerin nüfuslarının da dikkate alınması gerekmektedir.

Tarihinde üç imparatorluk görmüş medeniyetler beşiği Türkiye'de, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile kişi ve kurumlara ait toplam 295 müze bulunuyor. Turizmde Türkiye'nin en önemli ra-

kiplerinden ABD’nde 17.500, İtalya’da 3.790, İspanya’da 1.343, Fransa’da ise 1.207 müze faaliyet gösterirken, mevcut tablo da ortaya koymaktadır ki, Türkiye taşımış olduğu tarihsel zenginlikleri yansıtmak yeterli sayıda müzeye sahip değildir. Nitekim müze zengini 20 ülke arasında 15.sırada yer alması da bunu doğrular niteliktedir. Türkiye’nin bu durumunu özelden yansıtan en güzel örnek ise İstanbul’dur. İstanbul’daki tarihi dokunun zenginliği ile şehirdeki müze sayısı arasındaki oran, ülkemiz gerçeğini de bire bir yansıtmaktadır. Dünya Şehirleri Kültür Raporu 2013’e göre, İstanbul’da 30 bin 188 tarihi kalıntı bulunurken, bu sayı Londra’da 18 bin 901, Paris’te 3 bin 792, Berlin’de 8 bin 689, New York’ta ise 1.482’dir. Bir başka deyişle, İstanbul’daki tarihi kalıntı sayısı Londra’dakinin 2 katı, Paris’tekinin 10 katı, Berlin’dekinin ise neredeyse 4 katıdır. İlginçtir tarihsel kalıntıda bu tabloya karşın bu şehirlerin müze sayıları ise tam tersi bir durum arz etmektedir. İstanbul’da 7 ulusal 71 de “diğer müze” kategorisine giren müze bulunuyor. Buna karşın Londra’da 11 ulusal 162 diğer, Paris’te 24 ulusal 113 diğer, Berlin’de 18 ulusal 140 diğer ve New York’ta 2 ulusal ve 129 diğer müze bulunmaktadır. İstanbul’da toplam müze sayısı 78 olarak karşımıza çıkarken Londra’da bu sayı İstanbul’un yaklaşık iki katı (172 adet) düzeyindedir. Benzer şekilde, Paris, Berlin ve New York’taki müze sayıları da İstanbul’un kat kat üstündedir. Nitekim Paris’te 137, Berlin’de 158, New York’ta 131 müze bulunuyor. Bu şehirlerdeki ilk 5 müze ziyaretçi sayılarına baktığımızda, İstanbul’daki ilk 5 müzenin 7.1 milyon, Londra’nın 25.3 milyon, Paris’in 23.4 milyon, Berlin’in 4.7 milyon ve New York’un 15.4 milyon ziyaretçi çektiği görülmektedir (Türkiye Müzeleri 2013 Raporu, 2015). Bu rakamlar, İstanbul’un tarihi miras açısından ne kadar zengin olursa olsun, bu zenginlikleri müzelerde sunma bakımından ne kadar yoksul olduğunu ortaya koymaktadır.

Her ne kadar Türkiye tarihi miras ve bunun yansıması olan kültür varlıkları bakımından dünyadaki rakiplerinden çok fazla avantajlı durumda olsa da, özellikle ABD, İngiltere ve Fransa müzecilikte lider konumda olan ülkelerdir. Dünyanın en çok gezilen müzesi olan Paris’teki Louvre, ziyaretçi sayısını 2012 yılına göre % 6 geriletip 2013’te 9.2 milyona düşürse de, halen dünya birinciliğini korumaktadır. Louvre’u 8 milyon ziyaretçi ile National Museum of Natural History (Washington) ve American Museum of Natural History (New York), 7 milyon ziyaretçi ile National Air and Space Museum (Washington), 6.7 milyon ile British Museum (Londra), 6.2 milyon ile Metropolitan Museum of Art (New York), 5.5 milyon kişi ile Vatikan (Vatikan) ve Tate Modern (Londra), 5.4 milyon ile National Gallery (Londra) ve 5.3 Milyon kişi ile Natural History Museum (Londra) takip etmektedir. En çok ziyaret edilen 10 müzenin toplam ziyaretçi sayısı yaklaşık olarak 66.8 milyon olup, bu rakam 2012 yılında bir düşüş yaşamış ve yaklaşık 56 milyon olarak gerçekleşmişti. En çok ziyaret edilen 10 müzenin 4’ü ABD’de, 4’ü İngiltere’de bulunuyor. ABD’deki bu müzelerin ziyaretçi sayısı 29.2 milyon, İngiltere’dekilerin ki ise 22.9 milyon kişidir (Türkiye Müzeleri 2013 Raporu, 2015). Bu ülkelerin dünyada en çok turist çeken ve bununla bağlantılı olarak da en çok turizm geliri elde eden ülkeler olmaları tesadüf değildir. Çektikleri turist sayıları ve elde ettikleri turizm gelirlerindeki yüksek oranlarda dünyanın en değerli müzelerine sahip olmalarının da büyük payı vardır.

Gelişmişlik düzeyleri ve aynı zamanda turizm potansiyeli yüksek olan ülkeler, yalnız dış turizm açısından değil iç turizm bakımından da müzelere ayrı bir önem vermektedir. İngiltere

Müzeler Birliği, 2013 yılında ülke genelinde 2600'e yakın müze bulunduğunu ve ülkede müzelerle ilişkin kurum ve benzeri birlik sayısını 50 olarak belirtmiştir. 2009 yılında aynı kurum tarafından yapılan yıllık araştırmaya göre ülkede yaşayan yetişkinlerin % 45.8'i yılda en az bir kere bir müzeyi ziyaret etmektedir. Bir müze ziyareti yapan çocukların yüzdesi ise %59'dur. 2009 yılında İngiltere'de British Muesum 5 milyon 569, Ulusal Galeri 4 milyon 780 bin, Tate Modern 4 milyon 747 bin, Doğa Tarihi Müzesi 4 milyon 105 bin Bilim Müzesi 2 milyon 793 bin ziyaretçi çekmiştir. Yine 2009 yılında Kültür, Medya ve Spor Birimi'ne bağlı müzeleri gezen ziyaretçi sayısı yaklaşık 40 milyondur (Karadeniz ve ıldı, 2012: 24). Birleşik Krallık'ta 2500 müze her yıl 100 milyondan fazla ziyaretçi çekmektedir. Yetişkin nüfusun % 37'si her yıl müze ve galerileri en az bir kez ziyaret etmektedir (Karadeniz ve ıldı, 2012: 34). Bu oranlar aynı zamanda dünya ortalamasının en st noktasını oluşturmaktadır.

Türkiye'de 2013 yılı itibariyle müzeleri toplamda 29 milyon 533 bin kişi ziyaret etmiş olup bu sayıya ren yerleri dahildir. 2000'li yılların başında müze ve ren yerleri yaklaşık 7 milyon kişi tarafından ziyaret edilirken, bu oranın böyle artış göstermesi ülkemizde de müzelere önemin verilmeye başladığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu ziyaretçilerin %69'unu yabancılar (20 milyon), %31'ini (9.5 milyon) ise Türk vatandaşları oluşturmaktadır. 2013 yılında Topkapı Sarayı Müzesi ve Topkapı Sarayı Harem'i (1 milyon kişi) toplam 4 milyon 428 bin 463 kişi ziyaret etmiştir. Müze ziyaretilerindeki artışla Türkiye'ye gelen yabancı turist sayısındaki artış karşılaştırıldığında da ortaya ilginç bir sonuç çıkıyor. 2000 yılında 10.4 milyon yabancı turist ağırlayan Türkiye, bu rakamı 2013 yılında 34.9 milyona çıkarmayı başarmıştır. Aynı yıllarda müze ve ren yerlerini ziyaret eden kişi sayıları da sırasıyla 6.8 milyon ve 29.5 milyon olmuştur. Bir başka deyişle, 2000 ile 2013 yılları arasında, Türkiye'ye gelen yabancı turist sayısında %335'lik artış yaşanırken, müze ve ren yeri ziyaretçi sayılarında ise %428.8'lik bir artış meydana gelmiştir. Bu oranlar müze ziyaretçilerinin sayısının turizmden daha hızlı büyüdüğünü göstermektedir. Bu artış, hem Türk ziyaretçilerin ilgisinin artmasından hem de Türkiye'ye gelen yabancı turistlerin müze ve ren yerlerine gösterdiği ilgiyi göstermesi bakımından önemlidir. 2013 yılında toplam müze ziyaretlerinin %44' İstanbul bölgesinde gerekleşiirken, bu müzeleri 8.9 milyon kişi ziyaret etmiştir. İstanbul'u 2.9 milyon ziyaretçiyle Ege ve Selçuk bölgesi, 2.5 milyon ziyaretçiyle Kapadokya, 1.9 milyon ziyaretçiyle Batı Antalya, 1.2 milyon ziyaretçiyle Anadolu Bölgesi, 1.1 milyon ziyaretçiyle Doğu Antalya ve 1 milyon ziyaretçiyle Ege ve Bergama bölgesi izlemiştir (Türkiye Müzeleri 2013 Raporu).

Kültür Varlıklarının Turizme Etkisi (Dünya Mirası Listesi)

Müzeler kadar ziyaretçi çeken diğer bir alan ise, üzerinde geçmişteki yaşanmışlıklara ait izleri taşıyan, taşınmaz kültür varlıklarıdır. İnsanlar, yaşadıkları çevrede olmayan başka topluluklara ait taşınmaz kültür varlıklarını görmek için de başka ülkelere seyahat etmektedirler. Dolayısıyla kendine ziyaretçi çeken bu kültür varlıkları, yaşanan turizm potansiyelinin önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Nitekim İngiltere'de dünyaca tanınmış Windsor, Cambridge, York ve Viking şehri Norwich kasabalarının yaklaşık 3 milyon, Shakespeare'in doğum yeri Stiatford-Upon-

Avon kaplıcalar şehri ve Roma İmparatorluk özelliklerinin yer aldığı Bath ve tarihi üniversite şehri Oxford 1-2.5 milyon arasında ziyaretçi alırlar. 1994'te Paris'teki Beaboung Center 8.2 milyon, Eyfel Kulesi ise 5.4 milyon ziyaretçi çekmiştir (Özgüç, 2003). Bu ziyaretçilerin yapmış oldukları harcamalar son zamanlarda bu değerlerin korunmasına yönelik girişimleri artırırken, aynı zamanda bu talep kişilerde bir bilinç oluşmasına da neden olmuştur.

Taşınmaz kültür varlıklarının korunması ve tanıtımı bağlamında uluslararası düzeyde en önemli kurum kuşkusuz UNESCO ve bünyesinde kurulan Dünya Mirası Listesidir. Bütün insanlığın ortak mirası olarak kabul edilen evrensel değerlere sahip kültürel ve doğal varlıkları dünyaya tanıtmak, toplumda söz konusu evrensel mirasa sahip çıkacak bilinci oluşturmak ve çeşitli sebeplerle bozulan, yok olan kültürel ve doğal değerlerin yaşatılması için gerekli işbirliğini sağlamak amacıyla UNESCO'nun 17 Ekim–21 Kasım 1972 tarihleri arasında Paris'te toplanan 17. Genel Konferansı kapsamında, 16 Kasım 1972 tarihinde “Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme” kabul edilmiştir. 14.04.1982 tarih ve 2658 sayılı Kanunla katılmamız uygun bulunan bu Sözleşme, 23.05.1982 tarih ve 8/4788 sayılı Bakanlar Kurulu Kararıyla onaylanarak, 14.02.1983 tarih ve 17959 sayılı Resmî Gazete'de yayımlanmıştır.

Uluslararası düzeyde önem taşıyan ve bu nedenle takdire ve korunmaya değer doğal oluşumlara, anıtlara ve sitlere “Dünya Mirası” statüsü tanınmaktadır. Sözleşmeyi kabul eden üye devletlerin UNESCO'ya başvurusuyla başlayan ve Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS) ve Uluslararası Doğayı ve Doğal Kaynakları Koruma Birliği (IUCN) uzmanlarının başvuruları değerlendirmesi sonunda tamamlanan bir işlem dizisinden sonra aday varlıklar Dünya Miras Komitesinin kararı doğrultusunda bu statüyü kazanmaktadır (Dünya Mirası Listesi'nde Türkiye, 2015). 2014 yılı itibarıyla Dünya genelinde UNESCO Dünya Miras Listesi'ne kayıtlı 1007 kültürel ve doğal varlık bulunmakta olup bunların 779 tanesi kültürel, 197 tanesi doğal, 31 tanesi ise karma (kültürel/doğal) varlıktır (World List, 2015). Her yıl gerçekleşen Dünya Miras Komitesi toplantıları ile bu sayı her geçen yıl artmaktadır. Listede dikkat çeken önemli noktalardan birisi; tarihsel ve kültürel geçmiş bakımından zengin olan ülkelerin kültür varlıkları, zengin bir tarihsel ve kültürel geçmişe sahip olmayan ülkelerin ise tabiat varlıklarında bir fazlalık görülmesidir.

Dünyada en çok turist çeken ülkeler ile bu ülkelerin Dünya Mirası Listesi'nde yer alan eser sayıları arasında da bir paralellik olduğu açıktır (World List, 2015). 2015 yılı itibarıyla dünyada en çok turist çeken ve aynı zamanda listede en çok eseri bulunan ülkeler şu şekildedir:

- Her yıl dünyada en çok turist çeken ülke olan Fransa'nın Dünya Mirası Listesinde 37 adet kültürel, 3 adet doğal ve 1 adet karma eseri yer almaktadır. Chartres Katedrali, Mont-Saint-Michel ve Körfezi, Versay Sarayı ve Parkı, Prehistorik Yer ve Vézère Vadisi Dekore Mağaraları, Vézelay, Kilise ve Tepesi, Amiens Katedrali, Arles, Roma Anıtları, Fontenay Manastır Abbey, Saray ve Fontainebleau Park, Roma Tiyatrosu ve Çevresi ve Zafer Takı gibi eserler listede yer alan önemli kültür varlıklarıdır.

- Dünyada en çok turist çeken ülkeler arasında ikinci sırayı alan ABD, 10 kültürel, 11 doğal ve 1 karma eserle listede yer almaktadır. Mesa Verde Ulusal Parkı, Cahokia Eyalet Tarihi Sit, La

Fortaleza ve Porto Riko San Juan Ulusal Tarihi Sitesi, Özgürlük Heykeli gibi kültür varlıkları, listede yer alan ülkenin önemli kültürel eserleri arasındadır.

- Çin, dünyada en çok turist çeken ülkeler sıralamasında 3. sırada yer alırken, Dünya Mirası Listesi'nde de toplam 48 esere sahiptir. Bu eserlerden 34 tanesi kültürel, 10 tanesi doğal ve 4 tanesi de karmadır. Kültürel nitelik taşıyan eserler arasında Pekin ve Shenyang Ming ve Qing Hanedanları İmparatorluk Sarayları, İlk Qin İmparatoru Türbesi, Mogao Mağaraları ve dünyanın en büyük yapılarından birisi olan Çin Seddi bulunmaktadır.

- Dünyada en çok turist çeken ülkeler sıralamasında 4. sırada yer alan İspanya'nın Dünya Mirası Listesi'nde 44 eseri bulunmaktadır. Bu sayı, aslında ülkeyi Dünya Mirası Listesi'nde en çok eseri bulunan ülkeler sıralamasında ilk üçün içerisine de sokmaktadır. İspanya'nın listede 39 kültürel, 3 doğal ve 2 karma eseri olup, Burgos Katedrali, Cordoba Tarihi Merkezi, Manastırı ve Escorial Site, Madrid, Vizcaya Köprüsü, Elhamra Sarayı, Tarraco Arkeoloji Topluluğu, Atapuerca Arkeoloji Alanı önemli kültür varlığı konumundaki eserleridir.

- Dünyada en çok turist çeken ülkeler sıralamasında 5. sırada yer alan İtalya'nın Dünya Mirası Listesi'nde 51 eseri bulunmakta olup, listede eseri en çok olan ülke pozisyonundadır. Bu eserlerin 47'si kültürel, 4'ü doğal varlıktır. Valcamonica Kaya Çizimleri, Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" Santa Maria delle Grazie Kilisesi ve Manastırı, Floransa Tarihi Merkezi, Piazza del Duomo, Pisa, Venedik listede yer alan önemli kültür varlıklarıdır.

- Türkiye'nin Dünya Mirası Listesi'nde 1 eser bulunmakta olup, bu eserlerden 13'ü kültürel, 2'si ise karmadır. Eski Tunç Çağı'nın önemli merkezi Truva Antik Kenti, birçok farklı medeniyete (Roma, Bizans, Mısır, Osmanlı) ait kalıntıların yer aldığı İstanbul'un Tarihi Alanları, Mengüçkoğullarına ait Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Hitit İmparatorluğunun başkenti Hattuşaş, Neolitik dönemin en eski merkezlerinden birisi olan Çatalhöyük, Mimar Sinan'ın ustalık eseri Selimiye Cami, Bergama Krallığının merkezi Bergama Antik Kenti ve Çevresi, Likyalıların önemli başkentleri Xantos-Letoon, Türk mimarisine ait geleneksel mimari dokusuyla Safranbolu Kentsel Alanı, Kommagene Krallığının önemli tümülüsü Nemrut Dağı, Erken Osmanlı'nın önemli eserlerinin bulunduğu Bursa ve Cumalıkızık, Efes Antik Kenti ve Diyarbakır Surları ve Hevsel Bahçeleri Kültürel Peyzajı gibi kültürel varlıklar ile Kapadokya ve Hierapolis/Pamukkale gibi karma yapılar ülkemizin listede yer alan eserleridir. Ülkemizi ziyarete gelen turistlerin gelme nedenlerinden birisi de bu eşsiz kültür varlıklarını görme arzularıdır.

Aynı listede Hindistan'ın 25 kültürel, 7 doğal 33 eseri; Büyük Britanya'nın 23 kültürel, 4 doğal ve 1 karma 28 eseri; Almanya'nın 36 kültürel, 3 doğal toplam 39 eseri; Meksika'nın 26 kültürel, 5 doğal ve 1 karma toplam 32 eseri; Kanada'nın 8 kültürel, 9 doğal 17 eseri; İsveç'in 13 kültürel, 1 doğal ve 1 karma toplam 15 eseri bulunmaktadır (World List, 2015). Görüldüğü üzere Dünya Mirası Listesi'nde eser sayıları fazla olan ülkelerin turist sayıları ve bununla bağlantılı olarak da turizm gelirleri de fazlalık göstermektedir.

SONUÇ

Sürdürülebilir kalkınmada kültür varlıklarının bir araç olarak kullanılması 1990 yılında ilk defa Dünya Bankası ve UNESCO'nun Fas'ta uyguladıkları "Kültürel Mirası Koruma Projesi"nde gündeme gelmiştir. AB 1996 yılından itibaren söz konusu yaklaşımı benimsemiş ve benzer projeleri desteklemeye başlamıştır. Dünya turizm hareketliliğinde yaşanan artış, ülkelerin, sürdürülebilir bir turizm endüstrisine ulaşabilme kaygısı taşımalarına neden olmuştur. Bu durum diğer taraftan da gelecek nesiller için kültürel kaynakların korunmasını kuvvetlendirebilmenin yollarını aramaya da itmiştir.

Günümüzde turizm, insanlığa ait kültürel mirasın ekonomik özelliklerini yakalayarak, finansman sağlayıp ve toplumu eğiterek, bu mirasa ait değerleri korunmaya yönelik politikalar kullanmaktadır. Bu durum da hem iç hem de dış turizm bakımından toplumlar arasında bir kültürel alış verişe imkan hazırlayarak, fertler arasında bir kaynaşma sağlamaktadır. Hatta günümüzde toplumlar arasında kaynaşmayı sağlayan en önemli etkileşim aracının turizm olduğunu belirtmek doğru bir tespit olacaktır. Bu etkileşim aracı, başarılı bir şekilde uygulandığında bir taraftan kalkınmada önemli bir etki teşkil ederken diğer taraftan da kültürel ve doğal mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması konusunda ciddi rol oynamaktadır. Günümüzde kültür varlıkları, taşımış oldukları çeşitlilik ve başka yerde olmayan karakteristik kültürel yaşam biçimini içerisinde barındırdığı için, günümüz turizmini belirleyen en önemli öğedir. Dolayısıyla geçmişten gelen bu kültürel değerlerin, hatıraları ve yaşanmışlıklarıyla gerçekçi bir şekilde korunmaları gerekmektedir. İşte taşımış olduğu bu orijinallik zaten o değerlerin ziyaretçi çekmesine imkan hazırlamaktadır. Onun için de uygulanacak olan turizm projeleri, kültür varlığının estetiğini, sosyal ve kültürel boyutlarını, doğal ve kültürel manzaralarını ve genel görsel bağlamını göz önünde bulundurmalıdır. Bu yapılırken de ayrıcalıklı bir yere sahip olan yerel malzemelerin kullanımı tercih edilmeli, bölgenin el sanatları, mimari üslubu ve geleneksel birikimleri dikkate alınmalıdır.

Özellikle turizmde yaşanan hızlı artışın da etkisiyle, bir taraftan aşırı talep diğer taraftan da yönetsel zafiyetler, yenilenemeyen bu kültür varlıklarının fiziksel niteliklerini, bütünlüğünü ve önemli özelliklerini tehdit etmektedir. Halbuki oluşturulan turizm potansiyeli, kültür varlığının sahibi olan ülkeye bir menfaat kazandırmalı, bu eşsiz değerlerini ve kültürel adetlerini önemsemeleri için onlara bir motivasyon sağlamalı, sadece yöresel değil evrensel düzeyde bir değere sahip olduklarının bilinci verilmelidir.

Kültür varlıklarının karşılaştıkları ciddi problemlerden bir tanesi, bu eşsiz varlıkların, mevcut durumlarının korunması ve devamlılıklarının sağlanması için gerekli olan maddi kaynağa sahip olmamalarıdır. Halbuki turizmden elde edilen gelirin önemli bir kısmı, doğal ve kültürel koşulları da dahil, söz konusu mekanların muhafaza edilmesi, onarılması ve tanıtılması için tahsis edilmelidir. Nitekim UNESCO ülke bütçesinin % 1'inin kültür varlıklarının korunmasına ayrılması gerektiğini teamül olarak ortaya koymaktadır. Ancak birçok ülke kısa vadede elde ettikleri menfaatler uğruna gerekli hassasiyeti göstermiyor. Ülkemiz dünya genelinde yaşanan bu problemin en güzel örneği olarak değerlendirilebilir. Nitekim Türkiye'de turizm

gelirlerinin GSMH içindeki payı % 3.3'ten % 6'ya çıkmasına rağmen, T.C. Kültür Bakanlığı'nın bütçesinin 2005 yılında aldığı pay ise bir önceki yıla göre % 18 artmasına karşın, bakanlığın genel bütçeden aldığı pay % 0,41'de (binde dört) kalmıştır. Halbuki kültür varlıkları ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel gelişme ve sürdürülebilir kalkınma açısından dünyada bir yatırım aracına dönüşmüştür. Bunun için ülkelerin kültür varlıklarının korunmasını ve devamlılığını sağlayacak finansal araçları oluşturmaları gerekmektedir. Hükümetlerin korumayla ilgili olarak ayırmış oldukları bütçeleri artırarak yeni kaynak arayışlarına girmeleri yanında, var olan parasal kaynakları da doğru kullanılmaları gerekmektedir. Nitekim dünyada en çok turist çeken ve dolayısıyla da turizmde en çok gelir elde eden ülkeler aynı zamanda en çok tarihsel ve kültürel değeri ayakta tutan ülkelerdir.

Ülkelerin hazırlayacakları turizm programları ve bunun içerisinde yer alan turizm tanıtım faaliyetlerinin kültür varlığı pozisyonundaki nesnelere koruyacak ve gelecek kuşaklara devamlılığını sağlayacak nitelikte olmalıdır. Bunu yaparken de ziyaretçilerin davranış biçimlerini yönlendirici, o kültürel birikimlerin özelliklerini kavrayıcı ve saygı duyucu nitelikte olmalıdır. Burada bir diğer husus da yönetsel bakımdan aşırı ziyaretçi sayısını dengede tutacak ve mevcut eserlerin orijinalliklerini koruyacak şekilde bir planlamanın yapılması zorunluluğudur. Bu orijinalliliğin sağlanması için de elbette yerli kanallar için eğitim programlarının geliştirilmesi gerekmektedir. Bu eğitim programlarında yerel ve/veya yerli toplulukların temsilcilerinin, akademisyenlerin, eğitimcilerin ve turizm sektörünü birinci dereceden ilgilendiren kurumların yöneticilerinin katılımı ve işbirliği gerekmektedir. Yerel yöneticilere verilecek inisiyatifle koruma çalışmalarına kaynak oluşturacak etkinliklere (emlak vergilerinin bir kısmının koruma çalışmalarına aktarılması gibi) onların da dahil edilmesi gerekmektedir. Yerel yönetimler çeşitli kampanya ve şenlikler düzenleyerek bir taraftan halkı bilinçlendirirken, diğer taraftan da halkın koruma çalışmalarına dahil edilmesini sağlamalıdır. Nitekim turizm pozisyonu gereği kendini "yerel" olarak hissettiren bir yapıya sahiptir. Bu nedenle de yerel sosyal/kültürel, tarihsel değerlere saygı göstererek gelişme gösteren bir sektördür. Yerel kültür mirasına ait unsurların muhafaza edilmesi, devamlılıklarının sağlanması bu anlamda ciddi önem arz etmektedir. Ancak ne üzücüdür ki tarihsel değere sahip kültür varlıklarının buldukları konumun önemine bina-yen ranta çevrilmesi, kitle turizminin yaratmış olduğu kirlilik, önemli değerlerin yok olmasına neden olmaktadır. Yapılan araştırmalar göstermektedir ki, betonlaşma ve çevre kirliliğinden bunalan turistler, yerel kimliğin ve doğal güzelliklerin korunduğu, tarihsel dokuyu üzerinde taşıyan mekanlarda tatil yapmak istemektedir. Turistlerin, yapılaşmanın, trafiğin, çevre kirliliğinin olmadığı; bunun aksine otantik değere sahip tarihsel kültürel mekanları tercih etmeleri, turistik tesisler ile tarihsel ve kültürel mekanların yöneticileri arasında zorunlu bir işbirliğini de ortaya koymaktadır.

Kültür turizminin önemli bir ayağını da kültür varlıklarının korunduğu mekanlar olan müzeler oluşturmaktadır. Turizmde yaşanan gelişmeler ve yaşanan sosyal ve ekonomik nedenler, gün geçtikçe müzelere olan ilginin büyük bir hızla arttığını göstermektedir. Bu ilgi artışı, turizmde kaynaklı ekonomik gelirle bağlantılı olarak, pek çok ülkeyi daha büyük ve daha fonksiyonel müzeler inşa etmeye itmektedir. Çünkü müzelerle ilgili projelerin maliyetleri artık milyar dolarlarla

ifade edilmektedir. Bilgi-iletişim teknolojilerindeki gelişme ve küreselleşme, bir yandan bireylerin kültürel merakını kamçılarken, diğer yandan da farklı inanç ve kültür yapılarına sahip toplumları interaktif ilişkilere zorlamakta, bu da müzeciliğin önemini artırmaktadır. Yönetimler, bu durumu dikkate alarak müzecilik alanında çağın ihtiyaçlarına cevap verecek programları, eserlerin muhafazası ve geleceğe güvenle naklini de dikkate alınarak uygulamak zorundadır.

KAYNAKÇA

Ahunbay, Z. (1997). "Onarım ve Koruma", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-III. Yem Yayın Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları: İstanbul, Sayfa: 1368-1374.

AKTOB (Akdeniz Turistik Otelciler ve İşletmeciler Birliği) Bülteni (2014). Turizm İstatistikleri: Antalya, 2014.

Bektaş, C. (2001). Halk Yapı Sanatı, Literatür Yayınları: İstanbul.

Bolay, S. H. (1996). Felsefi Doktrinler ve Terimler Sözlüğü, Akçağ Yayınları: Ankara.

Craik, J. (1997). The Culture of Tourism. Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory, Sayfa:114-136, London: Routledge.

Doğanay, H. (2001). Türkiye Turizm Coğrafyası, Çizgi Kitabevi Yayınları: Konya.

Dünya Mirası Listesi'nde Türkiye, <http://www.kultur.gov.tr> (erişim tarihi 15 Mart 2015).

Giritlioğlu, İ., Avcıkurt, C. (Haziran: 2010). "Şehirlerin Bir Turistik Ürün Olarak Pazarlanması, Örnek Şehirler ve Türkiye'deki Şehirler Üzerine Öneriler (Derlemeden Oluşmuş Bir Uygulama)", Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 4, Adıyaman, Sayfa: 74-89.

Gülcan, B. (2010). "Türkiye'de Kültür Turizminin Ürün Yapısı ve Somut Kültür Varlıklarına Dayalı Ürün Farklılaştırma İhtiyacı", İşletme Araştırmaları Dergisi, 2/1 11, Sayfa: 99-120.

Herbert, D. (2001). "Literary Places, Tourism and the Heritage Experience", Annals of Tourism Research, 28(2), Sayfa:312-333.

Hughes, H. L. (1987). "Culture as a Tourist Resource: A Theoretical Consideration", Tourism Management, 8, Sayfa: 205-216.

Hughes, H., ALLEN, D., (2005). "Cultural Tourism in Central and Eastern Europe: the Views of Induced Image Formation Agents", Tourism Management, 26, Sayfa:173-183.

Karadeniz, C., Çıldır, Z. (2012). İngiltere'de Müze Eğitimi "Londra'dan İzlenimler", Kalem Kitap Yayınları: Ankara.

Kocadaş, B. (Yaz: 2005). "Kültür ve Medya", bilig-Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi: Sayı: 34, Ankara, Sayfa:1-13.

Koçak, N., Tandoğan, ve (2008)."Kent Turizmi Kapsamında Fuar ve Sergilerin İzmir Turizmine Olası Etkileri: EXPO Örneği", SOD Seyahat ve Otel İşletmeciliği Dergisi, Yıl:5, Sayı:2, İzmir, Sayfa: 6-15.

Özgüç, N. (2003). Turizm Coğrafyası Özellikler ve Bölgeler, Çantak Kitabevi: İstanbul.

Sarıçay, N. S. (2008). Ülkemiz Turist Sektöründe Turist Profili ve Gelir Miktarları, AR&GE Bülten, İzmir.

Soysal, İ., (1985). "İletişim İnkılabı ve Milli Kültür", Erdem Dergisi, Ankara1(1).

Tekeli, İ. (2009). Kültür Politikaları ve İnsan Hakları Bağlamında Doğal ve Tarihi Çevreyi Korumak, Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

Tekeli, İ. (2010). Gündelik Yaşam, Yaşam Kalitesi ve Yerellik Yazuları, Tarih Vakfı Yurt Yayınları: İstanbul.

Türkiye Müzeleri 2013 Raporu, http://www.tursab.org.tr/dosya/12194/tursab-turkiye-muzeleri-2013-raporu_12194_5662488.pdf (erişim tarihi 17 Mart 2015).

UNWTO Annual Report 2013,

http://dtxtq4w60xqpw.cloudfront.net/sites/all/files/pdf/unwto_annual_report_2013_0.pdf, (erişim tarihi 15 Mart 2015).

UNWTO Annual Report 2014,

http://dtxtq4w60xqpw.cloudfront.net/sites/all/files/pdf/unwto_annual_report_2014.pdf,

(erişim tarihi 15 Mart 2015).

Xavier, G. (2004). "Is Heritage an Asset or a Liability?", Journal of Cultural Heritage

5, Sayfa:301-309.

World List, <http://whc.unesco.org/en/list> (erişim tarihi: 05 Ocak 2015).

World Museums, <http://www.icom.museum/> (erişim tarihi 15 Mart 2015).

World Tourism Organization UNWTO. <http://www2.unwto.org/en> (erişim tarihi 17 Mart 2015).

<http://www.abhaber.com/turkiye-ab-uyesi-ulkeler-arasinda-da-yatak-arzini-en-cok-artiran-ulke-old/> (erişim tarihi 25 Mart 2015).

<http://www.kultur.gov.tr> (erişim tarihi 30 Mart 2015).

<http://www.sabah.com.tr/fotohaber/turizm/en-cok-turist-ceken-ulkeler/54133> (erişim tarihi 25 Mart 2015).

http://www.tursab.org.tr/tr/istatistikler/turizmin-ekonomideki-yeri/gsmh-icindeg-payi-1963-_79.html (erişim tarihi 19 Eylül 2015).

“ GÜNÜMÜZ SANATINDAN GÜNCEL KESİTLER:KÜRESELLEŞMENİN SANATA ETKİLERİ, POSTSANAT, İLİŞKİSEL SANAT VE TEMELLÜK SANATI HAKKINDA ”

Erdem OĞUZ*

ÖZET

Günümüz sanatı küreselleşme etkisiyle kaotik bir bünye haline gelmiştir. Yakın geçmişte gündeme gelmiş olan sanatın halen yaşamakta olup olmadığı tartışmaları sonrası, bugün küreselleşmenin sanatı değiştirmiş olduğu ve bundan böyle bu farklı yapının süregideceği noktasına gelinmiştir. Bu metin, küreselleşmenin sanatın küresel dolaşımı, sanat piyasası, sanat eserinin metalaşması ve mübadele değeri gibi maddi olgularla günümüz sanat dünyasına yön vermekte olduğu fikrinden hareket etmektedir. Bu olgularla birlikte, bunların güncel sanatsal ifade biçimlerine yansımalarının örnekleri olarak görülen ilişkisel sanat ve temellük sanatı, bu metinde ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Günümüz sanatı, küresel dolaşım, piyasa, ilişkisel sanat, temellük.*

* İlker 1026. Caddesi 54/B Dikmen, Çankaya / ANKARA, erdioguz@gmail.com

“ CONTEMPORARY CROSS-SECTIONS FROM TODAY’S ART: ABOUT EFFECTS OF GLOBALIZATION ON ART, POSTART, RELATIONAL ART AND APPROPRIATION ART ”

Erdem OĞUZ*

ABSTRACT

Art of today has become a chaotic body due to the effect of globalization. After the debates of recent past about whether art is still living or not, a point has been reached that art is still alive but it has been changed by globalization and this altered structure will live on hereafter. This text is set out from the idea that globalization is directing the art world by means of material facts like global circulation of art, art market, commodification of art work and exchange value. These facts, along with relational art and appropriation art, which seem to be exemplifying the reflections of these facts on contemporary artistic expressions, have been addressed in this text.

Keywords: *Today’s art, global circulation, market, relational art, appropriation.*

* İlker 1026. Street 54/B Dikmen, Çankaya / ANKARA, erdioguz@gmail.com

GİRİŞ

*“Kendini bilmek, çoğu zaman iyi bir deyim değildir,
diğerlerini bilmek çok daha yerinde ve yararlıdır”
(Hinkle ve Brown, 1990: 48).*

Küresel sanatın formları, teknikleri ve konularındaki çeşitlilik, bu sanatı tüm yönleriyle tanımlamayı oldukça zorlaştırmış durumda. Örneğin Stallabrass *Sanat A.Ş.* (2009: 135) adlı kitabında, *Sanatın Bugünkü Kuralları* başlığı altında, günümüz sanatının çehresine dair görüşlerini şöyle ifade ediyor: “Çevrim-içi sanattan bilgisayar denetimli ses ortamlarına kadar her şeyi kapsayabilen ‘yeni medya’ ile enstalasyon, resim, heykel ve baskı gibi geleneksel mecraları ezip geçmiş durumda. (...) Sanatın dert edindiği meseleler de çeşitlilik gösteriyor: Feminizm, kimlik politikaları, kitle kültürü, alışveriş ve travma”. Bu satırlar ya da bu metin içinde aktarılacak pek çok çağdaş sanatı tanımlama girişimini okumakla edinilen en önemli algı, bünyenin karmaşık bir yapısı olduğu. Nitekim Stallabrass da (2009: 135) zamanımız sanatının “kavranamayacak ölçüde karmaşık ve çeşitli olduğu görüşü, sanat dünyasında yerleşik bir görüştür ve her yerde duyulabilir” diyor. Görülüyor ki günümüz sanatı hem çok sesli hem tek tip, hem özgür hem bağımlı, hem keskin hem muğlak...

Bu noktada, sanat dünyasında yaşananların tümü hakkında bilgili olmanın imkânsızlığını kabul ederek, bugünün sanatı içinden bazı kesitler alıp, onlara yoğunlaşmak makul bir yaklaşım sayılmalıdır. Başlangıç olarak sanatın halen yaşamaya devam ettiği ve John Rajchman’ın (2013: 20) savladığı gibi sanat anlamında çağdaş ile küreselin ayrılamaz olduğu kabullerinden yola çıkılmıştır. Sonrasında da sanat evreninde son 20 yılda giderek daha çok dillendirilen, dolayısıyla sanata yeni eklenmiş olgular olarak nitelenebilecek söylemler olan sanatın küreselleşmesi, piyasalaşması ve bu maddi atmosfere uygun yeni ifade biçimlerine bürünmekte oluşu ele alınmıştır.

YAŞAM-ÖLÜM EKSENİNDE GÜNÜMÜZ SANATI

Sanatın bugünü hakkında söylenen ve yazılanlara bakıldığında, sanatın ölmüş olduğu söyleminden, artık her şeyin sanat olabildiğini ifade eden yaklaşımlara uzanan, geniş bir yelpaze ile karşılaşılıyor. Sanatın ölümü tartışmaları özellikle dikkat çekici çünkü Jacques Rancière’in (2012: 12) “sanatın var olması için, onu sanat diye tanımlayan bir bakış ve bir düşünce olması gerekir” söylemi rehber alındığında, önemli sanat insanlarının günümüz sanatını sanat olarak tanımlamamakta olduğu görülüyor.

Sanatın Sonu adlı kitabında Donald Kuspit (2006: 104, 105) günümüzde var olanı “postsanat” olarak adlandırıyor ve şöyle devam ediyor:

Postsanat tamamen sıradan sanattır –gündelik sanat olduğuna şüphe yoktur; ne kitch ne de yüksek sanattır; bu ikisinin ortasında duran, gündelik gerçekliği çözümlemiş gibi yaparak aslında onu allayıp pullayan sanattır. Postsanat gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eder, ama aslında farkında olmadan onunla uyum içinde kalır. (...) Toplumsal hammaddenin mekanik bir reproduksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı sanılmaktadır.

Kuspit (2006: 171) daha sonra, sanatçının kapitalist dünyadaki herkes gibi, farkında olmadan da olsa kendini pazarladığını, vaktin nakit olduğu bu dönemde sanata duygusal ya da derin düşünerek yaklaşmanın mümkün olmadığını öne sürüyor. “Güncel olmakla övünen ve değişim için değişime inanan bir dünyada –her şeyin her şeye göre olduğu, hiçbir şeyin tam manasıyla kendisi olamadığı bir dünyada– sonsuz biçime olan inanç kendini kandırmaktan ibarettir” diyen ve sanatın, güzelliğin, estetiğin ve özgürlüğün modasının geçtiği iddiasında bulunan Kuspit (2006: 172); sonuçta sanatın bir “toplumsal olay” olmaya indirgendliğini şu sözlerle ifade ediyor:

Sanatın –kendini sanat olarak adlandıran ya da toplumun sanat olduğu konusunda uzlaştığı (veya sanat yöneticileri tarafından sanat olarak adlandırmak zorunda bırakıldığı) şey artık neyse- umabileceği en iyi şey, güncel haber değeri taşıyan toplumsal bir olay olmaktadır.

Bu noktada sanatın öldüğü ya da sona erdiği söylemlerinin geçmişte de gündeme gelmiş olduğunu hatırlamak gerekir. Örneğin Clement Greenberg (akt. Kuspit, 2006: 184) 1939 yılında kaleme aldığı *Avangard ve Kitchide*, sanatın ölümünün nedenini kitle insanının, sanatı günlük yaşamın kuru bir parçası olarak görmesi ve kolay aşılacak bir uzaklıkta olduğunu düşünmesine bağlar. Aynı yaklaşımı Richard Huelsenbeck’in (akt. Kuspit, 2006: 185) 1957 yılında yazdığı şu satırlarda da görmek mümkündür; “sanatın ölümü sanatın kitle toplumunda sürekli olarak eğlenceyle karıştırılmasıyla ilgilidir. Kitle insanının (...) sanattan zevk alması için onu sıradanlaştırması gerekir”. Anlaşıyor ki sanat çok zamandır kitlesel toplumla iç içe geçme sürecindedir ve bu süreç sanatı “ölüme” sürüklemektedir.

Buraya değin aktarılan görüşlere paralel olarak, sanatın aurasını, yanılısama yaratma gücünü kaybettiğini, anlamsız bir ironiye sığındığını, hükümsüz hale geldiğini savunan Baudrillard (2011:51) ya da sanatın ne dünyayla ilişkisi, ne de var olma hakkının artık aşikâr olmadığını söyleyen Adorno (akt. Foster, 2004: 163) gibi önemli karakterlerin bu konuya bakışlarını detaylandırmak mümkündür. Ancak bu aşamada anakronizmi daha fazla derinleştirmek yerine, Hal Foster’ın (2004: 173) dediği gibi “sanatın yaşamaya devam ettiği” kabul edilirse, bu yaşamın iç dinamiklerini görmeye çalışmak yerinde olacaktır.

Arthur Danto *Sanatın Sonundan Sonra* adlı kitabında 1970’lerden itibaren sanatın köklü bir değişim geçirdiğini ve artık “tarih sonrası” (Danto, 2010: 169) olduğunu söyler. Julian Stallabrass (2009: 147) bu söylemle, Francis Fukuyama’nın 1992’de kaleme aldığı *Tarihin Sonu ve Son İnsan* (1999) adlı kitabında savunduğu “olaylar devam etse de, tarihin sonunun gelmiş olduğu ve sonsuza kadar şu an süregiden sistemin bir versiyonuyla yaşamaktan başka çare olmadığı” söylemini üst üste koyuyor. Stallabrass’a göre bu bakış açısı, günümüz sanatını gayet iyi betimlediği gibi kesinlikle akla da yatkın. Bu şekilde düşünüldüğünde yani sanatın ölüm sonrası sonsuzluk içinde, çok da değişmeden, ebediyen var olacağı kabul edildiğinde günümüz sanatı

hakkında, bir bölümünü burada da aktardığımız ve genel anlamda sanatı hor gören bakışların ağırlığından kurtulma fırsatıyla karşılaşılıyor. Danto da (2010: 38) sanatçıların istedikleri amaç uğruna ya da amaçsızca istedikleri biçimde sanat yapmakta özgür kalabilmelerinin tarihin külfetinden kurtulmakla mümkün olacağını söylüyor. Bu paralelde, Dave Hickey'in (akt. Stallabrass, 2009: 150) dediği gibi "rahatlayıp, sanatın tadını çıkarmayı ve özellikle piyasa sisteminin yol açtığı kötülükleri akla getirmemeyi" denemek belki de günümüz sanatının 'ne' olamadığıyla eseflenmek yerine, 'ne' olabileceğine kafa yormaya başlamak mümkün hale gelecektir.

KÜRESELLİĞİN SANATÇI KİMLİĞİNE ETKİSİ VE PİYASALAŞMA

"Günümüzde sanat, tıpkı herhangi bir ticari işletme gibi, kariyer fırsatları, kârlı yatırımlar ve yüceltilen tüketim nesnelere sunuyor".

Jean Baudrillard (2011)

Cuauhtemoc Medina (2013: 9, 10) günümüz sanatının aristokratik bir popülizm biçimi olduğunu söylüyor ve "(günümüz sanatı) aşırı incelikle en üst düzeyde basitliğin birbirine girdiği diyalojik bir yapıdır; sınıfsal, etnik ve ideolojik yakınlıkları türlü türlü olduğundan başka şartlarda pekâlâ birbirinden ayrı da düşebilecek envai çeşit insanı sanatsal yapılarda birbirlerini 'kloklaymaya' sevk eder" diyor. Medina (2013, 12) günümüz sanatçısının durumunu değerlendirirken de küreselleşme etkisini öne çıkarıyor: Küresel kapitalizmin sanatı da kendine uyacak şekilde biçimlendirmesiyle "küresel sanat takviminin bir parçası olma açlığı, gerçek bir estetik uğraş veya meraktan ziyade, zamanın çılgınlığına ayak uydurma umuduyla ilgilidir", güncel olmak "vazife" haline gelmiştir diyor.

Medina'nın sözlerinden de anlaşılacağı üzere, günümüz sanatı hakkında söylenebileceklerin merkezine küreselleşmeyi koymak kaçınılmaz hale gelmiş görünüyor. Küreselleşme sürecinin günümüz sanatçısına yansıyan etkisine öznel bir yorum eklemek adına, Ernst Fisher'in (2003: 47) *Sanatın Gerekliliği* adlı kitabında yaptığı "her gerçek sanat eserinde insan gerçekliğinin bireyselliğe ve toplumsallığa, özgüllüğe ve evrenselliğe bölünmesi sorunu ortaya çıkar" tespitinden esin alınabilir. Fisher bu bölünmenin, eserle, sanatçının benliği arasındaki bütünleşmeyle aşılacağını söyler. Ancak günümüz ile Fisher'in bu tespiti yaptığı zamanlar² arasındaki büyük sosyolojik değişim sürecinde, toplumsallık ve evrenselliğin aşırı büyümüş çekim alanına kapılmış bir sanatçının, küreselleşme etkisiyle yok olmaya yüz tutmuş bireysellik ve özgüllüğü nihai sanat kimliğinde yaşatabilmesi çok küçük bir olasılık olarak görünmektedir. Sanatçı günümüz şartlarına uyum göstermek adına ya da Ali Artun'un (2011: 154) ifadesiyle "sanat kariyeri" adına

² "Sanatın Gerekliliği" ilk kez 1959 yılında yayınlanmıştır.

bu sürece kapılabilir. Sanatla uğraşmanın bir “kariyer” olarak görülmesini eleştiren Artun, Halil Altıneder’in 2007’de düzenlenen Documenta Sergisi’ne katılması dolayısıyla yaptığı bir açıklamada “politik” ve “protest” işler ürettiğini söylerken, arkasından Documenta’yı “bir sanatçı için kariyerinin en son noktası” olarak görmesini örnek olarak veriyor. Ancak diğer taraftan bakıldığında, sanatçılığın bir iş haline dönüşmüş olmasının çağın bir gereği olduğunu, fırsatçılık ve rekabetin sanat emeğinin bir sapması değil, doğal yapısı haline geldiğini söyleyen Hito Steyerl’in (2013: 88) bakış açısının da yok sayılmayacağı görülüyor.

Küreselleşme olgusunun sanata yansıyan biçimlendirici etkisini gözlemlemek için odaklanılması gereken noktalardan biri de sanat-para-politika ilişkisidir. Irmgard Emmelhainz (2013: 172) bu ilişkinin sonucu olarak, özerk sanat ve dava sanatının varlığını sürdüremez hale geldiği tespitini yapıyor ve bu ilişkiyi şöyle özetliyor:

Çağdaş sanatın üretimi, sergi, galeri, bienal ve fuarlarda dolaşıma sokulan eserlerin formunu ve üretim araçlarını dikte eden bir kurallar ağı içine hapsedilmiş durumda. Sanatçılar, sergi politikalarını sanatlarının konusu haline getirebilseler bile, bu politikaların mutabakata varılmış sınırları dışında bir şey üretmeye kalkıştıklarında kısıtlanmaktalar. Bunun nedeni sanat dünyasının mutabakatını misliyle aşan sistemsel bir kuşatmanın varlığı: sanat sanatın diplomatik gücünü kullanan ve kültürü bir çeşit sosyal sermaye veya kaynak olarak gören politik hassasiyetlerle kaynaşmış durumda. Dolayısıyla bu alana büyük paralar yatırılıyor.

Günümüz kitlesel üretimi, pazarlama stratejileri gereği, kimlik göstergesi olan ürünler ortaya çıkarmaya yönelmiş, yani piyasaya sunduğu her ürünün sanat eserlerine has özellikler olan, biriciklik ve sahihlik algısı yaratmasını temine gayret göstermektedir. Virilio’nun (akt. Artun, 2014: 18) sözleriyle “tüketim ve sanat birbirine geçmiş” ya da Baudrillard’ın (2004: 249) dediği gibi hayat estetikleşmiş ve “sanat tamamıyla tasarıma dönüşmüştür”. Bu paralelde yani sanayi üretiminin sanata öykünmesinin yanı sıra sanat da kavrama indirgenerek, sadece sanatçısı tarafından üretilen bir yaratı olmak gerekliliğinden sıyrılmış ve bünyesinde birçok sanat emekçisini çalıştıran bir sektör olma yoluna girmiştir. Andy Warhol’un “fabrika”sıyla başlayan süreçte Jeff Koons, Damien Hirst, Takashi Murakami gibi küresel sanat figürleri atölyelerinde yüzlerle ifade edilen sayılarda sanatçı/emekçi istihdam etmektedirler (Artun, 2014:19). Bugün sadece New York’da, NYSCA³ verilerine göre yaklaşık 200 bin kişi sanat ve sanatsal yaratım sektöründe çalışmaktadır. Sanat sektörünün kurumsallaşmasını sağlamak üzere üniversitelerde “Sanat Yönetimi” bölümleri kurulmuş ve “sanatı estetik modernizm ve avangardla kazandığı özerkliğinden yalıtılarak işletmeleştirme, sirketleştirme ve denetim altına almak” amacı hayata geçirilmektedir (Artun, 2014: 22).

3 NYSCA: New York Eyaleti Sanat Konseyi

SANATIN VE SANATÇININ KÜRESEL DOLAŞIMI

Küreselleşmenin dünya sanatını piyasalaştırması sonucu, sanatçıların ve eserlerinin küresel dolaşımı bu piyasada yer edinebilmek adına bir ön koşul haline gelmiş durumdadır. Sanat eserini bir meta olarak gören piyasa düzeni, bununla yetinmeyerek, sanatçıyı da bir marka haline getirerek onu da pazarlanabilir bir ürün, bir ticari meta olmaya indirgemıştır. Bu metaların küresel ekonomi sisteminin bir parçası olarak kürenin her yerine ulaştırılması yani pazarlanması, küresel sanat piyasası sisteminin can damarlarından biridir.

Günümüz sanatı, modern ile post-modern, biçim ile içerik, soyut ile somut, estetik ile kitch gibi zıt kimlik tanılamalarının hepsine eş zamanlı ve eş büyüklükte yaşam alanı sağlayan, çok kimlikli bir bünyedir. Bu bünye içinde yer alan bireylerin yani sanatçıların da kendilerine doğrusal bir işleyiş rotası çizmekte zorlanacakları ve bu nedenle kendileri için çok ayaklı, geniş yüzeyli kavramsal zeminler oluşturmaya gayret göstermeleri çağın gereği olarak gözükmektedir. Nicolas Bourriaud (2009: 53-55) son kitabı *Radican*'da, günümüz sanatçısının, sanatını küresel dolaşıma sokabilmek uğruna sanatını “tercüme” edilebilir olma ve farklı kültürel algılarla “uzlaşabilme” yetileriyle donatmış olması gerektiğini söylüyor. Devamında da hem günümüz sanatçısını hem de bu sanatçılarınca üretilen sanat formlarını göçebe/seyyar olarak tanımladıktan (Bourriaud, 2009: 77, 79) sonra, sosyolog Slavoj Žižek'den aktardığı “küresel kapitalizm ‘çoklu, kaypak⁴ kimlik’ olarak karakterize edilebilecek bir tür öznelliğe açıkça öncelik veriyor”(akt. Bourriaud, 2009: 81) söylemini, sanatçının artık “kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen, hangi kaynaktan beslendiğinde kendisi, hangi kaynaktan beslendiğinde başkası olduğunu önemsemeyen” küresel bir göçebe haline dönüşmüş olduğu savına destek olarak kullanıyor. Günümüz şartlarında doğruluğuna itiraz etmenin pek de mümkün görünmediği bu bakış açısı akla Walter Benjamin'in (2002: 41) “Tarih Kavramı Üzerine” adlı metnindeki ünlü satırlarını getiriyor; “ezilenlerin geleneği, bize içinde yaşadığımız olağanüstü halin gerçekte kural olduğunu öğretir. (...) Faşizmin bir şansı da, faşizme karşı olanların, onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarındır”.

Sanatın küreselleşmesi söz konusu olduğunda, belki de küresel dolaşım sistemine uygunlukları nedeniyle güncel sanat söylemiyle bütünleşmiş olan ilişkisel sanat ve temellük sanatına değinmek yerinde olacaktır.

İlişkisel Sanat

Nicolas Bourriaud, 1998 yılında yayınladığı “İlişkisel Estetik” (2005a) adlı kitabında sanat ortamındaki ilişkilerin ve etkinliklerin sanat eseri olarak sunulduğu örneklerle yer vermiştir. Bourriaud (2005a: 10,11) kitabın ve aynı adlı kavramın, bu sanatçıların işlerini geleneksel sanat eleştirisi kalıplarıyla yorumlamak kısırlığından kurtarmak amacıyla ortaya koyduğunu ifade eder. “Karşılıklı eylemliliği içine alan yapıtlar aslında keskin bir biçimde modern söylemden

⁴ Žižek'in kullandığı “shifting” kelimesi sözlükte “değişen, kaygan” anlamlarıyla karşılık buluyor olsa da, ifadenin insan karakterine ait bir kayganlık ya da değişime müsait olma durumunu aktarmak için kullandığı çıkarmıyla, bu durumu daha iyi karşılayacağı düşünülen “kaypak” kelimesi tercih edilmiştir.

ayrılır. (...) çağımız insanı uzlaşma, ilişki kurma ve ortak var olmalar üzerine kafa yormakta ve olası ilişki alanları keşfetmeye çalışmaktadır” (Bourriaud 2005a: 58).

Rirkrit Tiravanija, Bourriaud’un ilişkisel estetik söylemini adeta üzerine kurduğu sanatçıdır. Tirevanija galeride izleyicilere yemek yapmaktan, arabasının bagajına yerleştirdiği seyyar bir ocakla farklı şehirlerdeki sanat etkinlikleri arasında mekik dokumaya ya da sergi alanın ortasına yerleştirdiği ping-pong masasında izleyicilerle masa tenisi oynamaya kadar ilişkisel ve etkileşimsel sanat adına akla gelebilecek her türlü etkinliği, dünyanın dört bir köşesinde gerçekleştirmiştir (Hainley, 1996). Sanatçın küresel dolaşımını ve sanatının tercüme edilebilirliğini tam anlamıyla örnekleyen bir sanat kimliği olarak küresel sanatçı profiline prototiplerinden biri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Arjantin doğumlu (d:1961) Tayland asıllı Tirevanija’nın sanatını örneklemek için ilk kez 1992 yılında, New York Galeri 303’te gerçekleştirdiği (Görsel 1) ve sonrasında onlarca kere tekrar ettiği, onu bu sanat türüyle özdeşleştiren etkinliğini vermek gerekir. Galeriye tamamen (arka ofisler ve depoların sökülebilir duvarları da dâhil) boşaltarak işe koyulan Tiravanija, açığa çıkan malzemeleri (depodaki resimler, evrak dosyaları vs.) paketleyerek galerinin sergi alanına taşıdı. Galeri sahibi Lisa Spellman’ı da arkadaki ofisinden edip, ön tarafa, plastik tabak, bardak, kaşık atıklarını yığmak için ayırdığı alanın ortasına yerleştirdi. Sonrasında galerinin arka bölümünde elde ettiği boşlukta, bir buzdolabı, tezgâh, gaz ocakları, tencereler ve çeşitli boylarda kaplar, seyyar masalar, katlanır sandalye ve taburelerden oluşan ilk mutfağını kurdu (Chapuis, 2001).

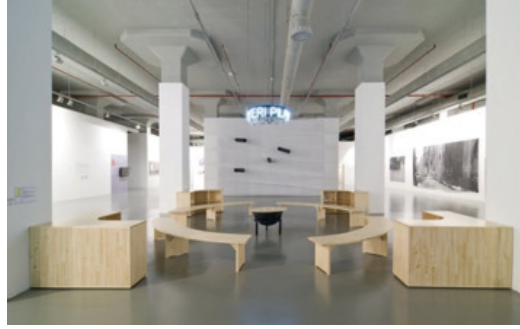


Görsel 1: Tiravanija, *Untitled (Free) – Adsız (Bedava)*, Galeri 303 New York, 1992

“Galeri ‘izleyicilere’ kapılarını açtığında ise içerde onları bekleyen şey sadece birer kap sıcak çorba değildi. Tiravanija’nın galeri içerisinde yaratmayı başardığı ‘ilişki’ alanı, o güne değin pek çok benzeriyle karşılaşmış, sıradan bir ‘katımlı sanat’ performansının ötesine geçebilmişti” (Saltz, 1996).

Sarkis’in, 4. İstanbul Bienali’nde yer alan “Pilav ve Tartışma Yeri” adlı işi de ikinci bir örnek olarak verilebilir (Görsel 2). Bienal süresince devam eden etkinliğinde Sarkis, kurulan yuvarlak

oturma düzeninin merkezine konulan kazan içinde pilav ve nohut servisi yaptırmıştır. Böylece sanatçıların, sergi düzenleyicilerinin, izleyicilerin bir araya gelerek nohutlu pilav yemeleri, dinlenmeleri ve sergiyi tartışmalarını sağlayacak bir diyalog ortamı oluşturulmuştur.



Görsel 2: Sarkis, Pilav ve Tartışma Yeri, 1995

İlişkisel ve etkileşimli sanat etkinlikleri doğaları gereği farklı mekânlarda, farklı insanlarla yapıldıkça kendilerini gerçekleştirirler. Bu nedenle uluslararası bienal, festival ve fuarlarda sergi alanının dinamikleşmesini yani izleyenlerin katılımını ya da tepkilerini sağlamaya dönük etkileşim, iletişim ortamları yaratırlar. Örneğin son dönemde bu alanda öne çıkan sanatçılardan, 2013'te Turner Ödülü adayı olmuş, İngiliz sanatçı Tino Sehgal *Constructed Situations (İnşa Edilmiş Durumlar)* adını verdiği etkinlikler serisinde, sergi mekânında bir gurup gönüllü katılımcı aracılığıyla topluca öykü okumak, şarkı söylemek, dans etmek, kalabalık bir gurubu ağır çekim yürütmek ya da geri geri yürütmek gibi izleyicileri içine alan, bir arada hareket etmek keyfine/oyununa çağırarak üzerine kurulu durumlar inşa etmektedir. Bu örnekle vurgulanmak istenen nokta, bu tür işlerin izleyici ile buluşmasındaki anlık etkileşimin, sürpriz etkisinin ve seslendirilmemiş bir katılım çağrısının oluşmasında, bienal ya da fuar etkinliğinin geçiciliğinden ve izleyicilerin orada sergilenen diğer işleri görebilmek için gezerken kendilerini bir sanat etkinliğine dahil olmuş bulmalarındaki rastlantısallıktan faydalanılmasıdır.

Temellük

Temellük sanatının Bourriaud'nun tabiriyle "göçebe" sanatçılar için bir tür kolaylık sağladığı söylenebilir. Özellikle sanat dünyasının çok bilindir, gösterge olmuş figür ve eserlerinden yapılan temellükler aracılığıyla işlerini sanatın evrensel dilini konuşur hale getiren bu sanatçılar, dolaşım sürecinde işlerini karşılaşılan kültürel farklılıklara "tercüme etme" zorluğundan kurtarmış olurlar. Üstelik popüler olmuş sanatçılar ve işlerden yapılan temellüklerin bu işlerin küresel bilinirlik ve marka değerine katkı yaptıkları da söylenebilir ki bu durum küresel sanat piyasasını yönlendirenlerin amaçlarına çok uygundur.

Bourriaud "İlişkisel Estetik" in ardından yayınladığı *Postprodüksiyon* (2005b) adlı kitabında, güncel sanatın en çok görülür üretim metotlarından biri olan, İngilizce'de *appropriation*, ülkemizde ise *kendine mal etme* ya da *temellük* olarak adlandırılmış sanat eserlerini konu edinmiştir.

Temellüğü “postprodüksiyonun ilk safhası” olarak gören Bourriaud (2005b: 40) bu sanat türünün “yeni kültürel manzarada” edindiği konumu şöyle ifade ediyor:

Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri daha önce var olan çalışmalardan yola çıkarak yaratılıyor; giderek daha fazla sanatçı başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da hâlihazırdaki kültürel ürünleri yorumluyor, yeniden üretiyor, yeniden sergiliyor veya kullanıyor. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış ve şimdiye değin görmezden gelinen ya da küçümsenen formların sanat dünyasına katılması ile karakterize edilen bu postprodüksiyon sanat, bilgi çağında küresel kültürün hızla yayılan kaosuna bir tepki gibi gözüküyor. Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazanmasında rol oynuyorlar. Manipüle ettikleri materyal birincil değildir artık. Bundan böyle önemli olan ham materyali temel veri olarak alan bir formun ayrıntılarıyla ele alınması meselesi değil, kültürel pazarda çoktan dolaşımda olan nesnelere (...) çalışma meselesidir (Bourriaud, 2005b: 22).

Temellük sanatının Bourriaud'nun tespitinde olduğu gibi doksanlı yıllardan itibaren çok görülür hale geldiği doğru olsa da, sanat eserinden sanat eseri üretmek olarak ele alarak kapsamını daraltığımızda (hazır-nesne kullanımı, kültürel ya da toplumsal göstergelerin malzeme yapılması gibi kullanımları dışarıda bıraktığımızda) sanat tarihinin her döneminde temellük sanatı örnekleriyle karşılaşırız. Örneğin Matisse'in *Dans* (1910) adlı tablosuyla, Raphael Collins'in 1892 tarihli *Deniz Kıyısında* adlı tablosunu yan yana görmek, aralarındaki bağı anlamaya yeterli olacaktır (Görsel 3 ve Görsel 4).



Görsel 4: Raphael Collins, *Deniz Kıyısında*, 1892



Görsel 4: Henri Matisse, *Dans*, 1910

Görsel 5'te Velázquez'in başyapıtlarından sayılan “Papa 10. Innocent'in Portresi” (1650) adlı eseri görüyoruz. Zamanının en güçlü kişisi olan Papa'nın saygınlık ve otoritesini resmetmek için sipariş edilen bu portrenin ünü, bir anlamda Velázquez'in alttan alta Papa'nın şüpheli ve karanlık içyüzünü resmettiği fikrine dayanır. Francis Bacon 1951-1965 yılları arasında Velázquez'in tablosunun bilinen 45 varyasyonunu yapmıştır. Bunlardan en ünlüsü Görsel 6'da görülmektedir. Bu tabloda adeta, Velázquez'in incelikle vurguladığı, Papa'nın iç dünyasını resmeden Bacon, Papa'yı ve otoritesinin sembolü olan tahtını bir işkence sahnesinin öğelerine dönüştürmüştür. Ayrıca Papa'nın çığlığının da Edward Munch'un “Çılgılık” adlı ünlü tablosuna bir gönderme yaptığı söylenebilir.



Görsel 6: Diego Velázquez, Papa 10. Innocent'in Portresi, 1650



Görsel 6: Francis Bacon, Bağırın Papa, 1953

Günümüzde ise temellük/postprodüksiyon sanatının en önemli uygulayıcılarından biri Yasumasa Morimura'dır. Morimura (d:Osaka,1951) Japonya'da doğup büyümüş olmasına rağmen aldığı sanat eğitiminin batı sanatı odaklı olmasının bir sonucu olarak, batı sanat tarihinin ve batı popüler kültürünün ikonları Morimura'nın sanatının ana malzemesini oluşturur. Ancak onu Japonya doğumlu 'batılı' bir sanatçı olarak görmek yanlış olur. Morimura postmodernizm ve küreselleşme gibi çağdaş bağlamların oksidentalist bir yorumcusudur. Ressam, grafiker, besteci, müzisyen, moda tasarımcısı etiketlerini kartvizitinde barındırıyor olsa da, Morimura'nın dünya çapında tanınmasına neden olan kimliği fotoğraf sanatçılığıdır. Batıdan apardığı 'ikonları' yeniden sahneler, canlandırır ve fotoğraflar. Kendine mal eder, Japonlaştırır. Ortaya çıkardığı işler, kültürler arası dinamikleri, kültürel farkları, kültürel geçişlilikleri ve kültürel kimliği sorgulayan zihinler için çok ihtimalli okumalara açıktır.

Altı Gelin (1991) adlı fotoğraf (Görsel 8) Morimura'nın sanatının işleyişine ve kendine mal etme yöntemine dair net bir örnektir. İş Rosetti'nin *Sevgili* (Görsel 7) adlı tablosunun yeniden canlandırmasıdır. Öncelikle fotoğrafın adının orijinal resmin bir kişiyi (sevgiliyi) ifade eden adını *Altı Gelin*'e çevirerek, kelime oyununu andıran bir 'çoğaltma', 'eşitleme' ile işe başlamıştır. Rosetti'nin resmindeki kültürel işaretçiler (çiçekler, takılar, saç tokaları) Japonlaştırılmış ve öndeki iddiasız prinç vazo yerine, üstündeki yansımış görüntüden duvarları Japon ideogramlarıyla bezeli bir fotoğraf stüdyosunun içinde bulunduğunu anladığımız, altın bir kupa kullanılmıştır. En öndeki (muhtemelen diz çökmüş) siyahi figürün Afrikalılığı, takılarıyla iyice belirginleştirilmiş ve böylece merkezdeki figürün 'beyazlığıyla' olan tezat vurgulanmıştır. Bu noktada Morimura'nın yeniden canlandırmasının, batı geleneğinin ırkçılığını ve emperyalizmini ifşa eden bir tavır takındığını söylemek yanlış gözükmemektedir (Bryson, 1995; Beith, 2001).



Görsel 7: Rosetti, *Beloved* (sevgili), 1865-66 (solda).
Görsel 8: Yasumasa Morimura, *Six Brides* (Altı Gelin), 1991 (sağda)

Ali Artun (2013) temellük sanatını post-modernliğin bir stratejisi olarak görüyor, “geçmişteki her eserin alıntılanması, taklit edilmesi, kopya edilmesi ve bu sayede modern sanatın kalbi sayılan orjinallik/otantisite/biriciklik ilkesinin tahrip edilmesine” aracılık ettiğini öne sürüyor. Artun’a göre bu yolla “modern orijinallik ilkesi de kopyalanıyor. Çünkü bu kez sahte orijinal oluyor. Ve artık sahtekârlık eskiden olduğu gibi bir sanatkârlık gerektirmediği için, bir fotokopi çekmek kadar kolaylaştığı için, orijinallik ve otantisite hırsı daha bir şiddetleniyor. Sahte sanat meşrulaştıkça, orijinalliğin saptanması güçleşiyor. Sahtelik konusundaki hafiyelik ve kriminoloji teknikleri gittikçe karmaşıklaşıyor”. Bu sözlerdeki “sahte-orijinal” vurgusu, Artun’un bakışının Duchamp öncesine takılı bir anakronizme oturmuş olduğunu gösteriyor ve aynı zamanda temellük sanatına varlık sebebi yaratan sanat görüşünü temsil ediyor. Temellüğün az ya da çok, ince ya da kaba, safça ya da planla yapılması onun orijinallik derecesini ne kadar etkiler bilinmez; ancak reproduksiyon olmaktan postproduksiyon olmaya geçtiği noktada ‘sahte’den başka bir şeye dönüştüğü görülür. Dolayısıyla sanat olma değerlemesi öncesi, sırf temellük olmak yüzünden ayrımcılığa uğraması yanlış olacaktır.

Stallabrass (2009: 83) temellük işlerin sanat jargonu, sanat tarihi ve çağdaş sanata dair bilgi sahibi olan “mahir izleyiciler” kitlesinin varlığını gerektirdiğini söylüyor. Onun bu tespitinden de faydalanarak temellük sanatı ile piyasa arasındaki ilişkinin bir yüzü ortaya konulabilir. Sanat kültürünün izleyicinin toplumsal statüsüne gösterge olması durumundan çıkar sağlamak yolunda ‘elit’ sanat ürünlerini elit piyasa içinde pazarlayan sistem, bu ürünlerin mekanik reproduksiyonlarından sağlanacak kısıtlı gelir yerine, kitlesel piyasadaki “mahir izleyicileri” postproduksiyon/temellük sanat sayesinde ağına alabilmektedir. Bu yolla, hem büyük yatırımlarla parlattığı markalaşmış ‘ürünlerinin’ hem de müzelerde yer alan ekonomik açıdan ‘atıl’ eserlerin

alt-piyasasını oluşturmakta ve özellikle elit ekonomik seviyenin altında kalan mahir izleyicileri bir tür kazanç kapısına dönüştürmektedir.

Sanatın ve sanatçının küresel anlamda var oluşunun piyasa ve dolaşım döngüsüne bağımlı hale gelmesi günümüzün bir gerçeğidir. Diğer taraftan sanatçılardan var olma yolunda her dönemde çeşitli zorluklarla yzleştiklerini hatırdan tutmak, sistem içinde ayakta kalmanın ilk adımı olabilir. Walter Benjamin'in yaklaşık 80 yıl önce *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden üretilbildiği ağda Sanat Yapıtı* başlıklı makalesinde çizdiği sanatçı portresi, günümüz gbe piyasa sanatçısının durumundan hiç de farklı gözükmemektedir; "sanatçının yalnızca çalışma gücüyle değil, ama teniyle ve saçlarıyla, yüreğiyle ve tüm benliğiyle kendini adadığı bu pazar, sanatçı açısından, kendisi için öngörülen edimi gerçekleştirme anında, fabrikada üretilen bir mal ne kadar uzaktaysa, o ölçüde uzaktadır" (Benjamin, 2002: 66).

SONUÇ

Günümüz sanatına dair çerçevelenmeye çalışılan bu kesit ışığında söylenebilecek son söz; bugünün sanatçısının şartların zorluğu, rekabetin ve bu rekabete ayak uydurmak için vermesi gereken ödünlerin büyüklüğü vb. yıldırıcı etmenleri bir kenara koyarak, var olmak yolunda temel yükümlülüğünün yaratmak/yapmak olduğuna odaklanmasının ezeli ve ebedi bir gereklilik olarak her zamanki yerinde durduğudur. Dieter Roelstraete'nin (2013: 77) dediği gibi sanatı yaşamak için ihtiyacımız olan tek tanım; “sanatın düpedüz en önemli şey olduğu ve bir şeye sanat ismi verildiğinde onun en önemli şey, belki de yegâne şey haline geldiğidir”.

Son olarak belirtmek gerekir ki; sanatın küreselleşmesi, olumsuz bakışla bir tür tektipleşme yaratmaktayken, diğer tarafta sanatın kitlelere yayılmasının giderek kolaylaşmasının olumlu yönlerini de görmek gerekir. Bu perspektiften, sanat edimlerinin 21.yüzyıl başlarından itibaren, küresel çapta giderek artan bir hızla bir ortaklık, hatta aynı kaynaklardan besleniyormuşçasına eşgüdümlülük gösterdiğini görüyoruz. Bu durumda sanatın kendini milli aidiyetler, kökenler, politikalar gibi sınır çizici kavramların üstünde konumlandığı söylenebilir. Milliyet ya da köken ayrımcılığını çok uzun süredir rafa kaldırmış bir alan olan sanat, dünyanın her yerinden (karşılaşılan zorluklar farklı oranlarda olsa dahi) başını uzatabilmiş ‘sıra dışı’ sanat girişimlerine asla pasaport sormamakta. Geçmişte bir arada olabilmek için yurtlarını bırakarak sanat merkezi olarak bilinen şehirlere yerleşmek durumunda kalan sanatçılar, şimdilerde ulaşım ve sınır geçişlerindeki kolaylıklar sayesinde bienaller ve benzeri organizasyonlara katılım ya da takip vesilesiyle dünyanın farklı noktalarında buluşma ve etkileşimde bulunma fırsatı yakalıyorlar. Sanatçıların fiziksel anlamda bir arada bulunamadıkları durumlarda ise gelişkin iletişim teknolojileri devreye giriyor. Özellikle sosyal medya kullanımındaki yaygınlık taze bir fikri diğer sanatçılara taşıyor ve fikir farklı zihinlerde yolculuk ederek kısa sürede serpilip büyüyebiliyor. Bir tıkla dünya ile paylaşılan işler eleştiri/yorum bombardımanı ile yontuluyor, evriliyor, gelişebiliyor. Kısacası küreselleşmenin getirdiği ‘birlikteliğin’ sanatın sacayaklarından biri haline gelmekte olduğu söylenebilir. Nitekim halen dünyanın pek çok noktasında, pek çok sanatçı eş zamanlı olarak ‘dünya sanatı’ olarak adlandırabileceğimiz bir bünyenin vücuda gelmesine katkıda bulunmaktalar.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali (2011). 9/11: Yıkıntı Estetiği, <https://www.aliartun.com/detail/66> (erişim tarihi 3 Nisan 2012).
- Artun, Ali (2013, 21 Şubat). Sahte Sanat, *E-skop dergi*. <http://www.e-skop.com/skop-bulten/sahte-sanat/1162> (erişim tarihi 16 Eylül 2014).
- Artun, Ali (Ed.) (2014). "Sunuş / Sanat Emeği", *Sanat Emeği, Kültür İşçileri ve Prekarite, İletişim, İstanbul*.
- BAUDRILLARD, Jean (2004). Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında bir Eleştiri, (Çev.O.Adanır, A.Bilgin) Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- BAUDRILLARD, Jean (2011). *Sanat Komplosu*, (Çev. I.Ergüden vd.) İletişim, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (2002). *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cema), YKY, İstanbul.
- Beith, Malcolm (2001). *Japan's Man of Many Faces: Yasumasa Morimura, Röportaj*, *Newsweek International*, August, http://findarticles.com/p/articles/mi_hb3335/-is_200108/ai_n8055882, (erişim tarihi 5 Ekim 2009).
- BOURRIAUD, Nicolas (2005a). *İlişkisel Estetik*, (Çev. Saadet Özen), Bağlam, İstanbul.
- BOURRIAUD, Nicolas (2005b). *Postprodüksiyon*, (Çev. Nermin Saybaşılı), Bağlam, İstanbul.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicant*, Lukas & Sternberg, New York.
- Bryson, Norman (1995). "Morimura: 3 Readings", *Art and Text*, 52, 74-75 www.arts.usyd.edu.au/departs/arthistory/documents/MCAABIBFINAL2007.pdf, (erişim Tarihi 5 Ocak 2011).
- Chapuis, Yvane (2001, Ocak). "Rirkrit Tiravanija: the space of unconditional action", *Parachute: Contemporary Art Magazine*, http://findarticles.com/p/articles/-mi_hb6689/is_200101/ai_n26668332/, (erişim Tarihi 5 Mart 2012).
- DANTO, Arthur C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demirsu), Ayrıntı, İstanbul.
- Emmelhainz, Irmgard (2013). "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanatın ve Dava Sanatının Sonu mu?", *Çağdaş Sanat ve Kültürizm*, Ali Artun vd. (Ed.), İletişim, İstanbul.
- FISCHER, Ernst (2003). *Sanatın Gerekliği*, Payel, İstanbul.
- Francis Bacon, http://www.artfactory.com/art_appreciation/portraits/francis_bacon.-htm (erişim tarihi 14 Mayıs 2010).
- FOSTER, Hal (2004). *Tasarım ve Suç*, (Çev. Elçin Gen), İletişim, İstanbul.
- FUKUYAMA, Francis (1999), *Tarihin Sonu ve Son İnsan*, (Çev. Z. Dicleli), Gün Yayınları, İstanbul.
- Hainley, Bruce (Şubat 1996). *Where are we going? And what are we doing? Rirkrit Tiravanija's art of living*, *ArtForum Magazine*. http://findarticles.com/p/articles/-mi_m0268/is_n6_v34/ai_18163691, (erişim tarihi 6 Ekim 2009).
- Hinkle, S. & Brown, R.J. (1990). "Intergroup Differentiation And Social Identity: Some Links And Lacunae", *Social Identity Theory: Constructive And Critical Advances*, D. Abrams & M.A. Hogg (Ed.), Springer-Verlag, New York.
- KUSPIT, Donald (2006). *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), Metis, İstanbul.
- Medina, Cuauhtemoc (2013). "Çağdaş Sanat: 11 Tez", *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- NYSKA, <https://www.nysca.org/public/home.cfm> (erişim tarihi 11 Temmuz 2014).
- Rajchman, John (2013). "Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?", *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- RANCIÈRE, Jaques (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), İletişim, İstanbul.
- Roelstraete, Dieter (2013). "Çağdaş Sanat Ne Değildir?: Jenâdan Bakmak", *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- Saltz, Jerry (1996). "A short history of Rirkrit Tiravanija - Thai artist who cooks meals as installation art", *Art in America*, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/-is_n2_v84 (erişim tarihi 9 Nisan 2011).
- STALLABRASS, Julian (2009). *Sanat A.Ş.* (Çev. E. Soğancılar), İletişim, İstanbul.
- Steyerl, Hito (2013). "Sanatın Politikası: Çağdaş Sanat ve Post-Demokrasiye Geçiş". *Çağdaş Sanat Nedir? Ali Artun ve Nursu Örgü (Ed.)*, İletişim, İstanbul.
- Yasumasa Morimura, <http://www.answers.com/topic/yasumasa-morimura> (erişim tarihi 21 Ekim 2009).

“ GÜNÜMÜZ DOKUMA KUMAŞ TASARIMINDA DENEYSEL YÜZEY ARAŞTIRMALARI ”

Doç. Havva HALAÇELİ METLİOĞLU*

ÖZET

Günümüz dokuma kumaş tasarımında, moda olgusu kapsamında farklı, yeni ve ayırt edici ürünler tasarlanması amaçlanmaktadır. Kumaş modası, sosyal, kültürel ve ekonomik değişimlerden etkilenen ve yılda iki kez belirlenen moda eğilimleri doğrultusunda değişmektedir. Son yıllarda kumaş modasında yüzey etkilerinin dokumayı oluşturan ipliği boyalı ipliklerin örgüye bağlı olarak oluşturduğu desenden daha fazla ön planda olduğu ve dokuma tasarımında deneysel malzeme ve yöntemlere de yer verildiği görülmektedir. Bu durum, 1980’li yıllarda Japon tasarımcıların yenilikçi ve araştırmacı çalışmalarında geleneksel tekstil yöntemlerini, teknik uzmanlarla beraber çalışmalar yaparak ve sentetik liflere yenilikler getirerek moda dünyasına taşınmaları ile gerçekleşmiştir. Dokumada kullanılan farklı malzeme ve yöntemler kumaşların yüzeylerine havlı, tüylü, akışkan metalik, transparan ve hacimli görünümleri taşımaktadır. Bu araştırma kapsamında ise günümüz moda eğilimleri ışığında dokuma kumaşlarda başlıca metalik-yansıtıcı, transparan-hacimli, şekillendirilebilir ve deneysel malzemelerle dokusal etkiler başlıkları altında yüzey araştırmaları ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, kumaş, yüzey, etki, deneysel yöntem

* Çukurova Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarım Bölümü, Adana / TURKEY
hhalaceli@yahoo.com

“ AN EXPERIMENTAL STUDY ON SURFACE DESIGN FOR NOWADAYS WOVEN FABRICS ”

Assoc. Prof. Havva HALAÇELİ METLİOĞLU*

ABSTRACT

In nowadays woven fabric design it is aimed to design unusual, new and remarkable fabrics in view of fashion. Fabric fashion is shaped by fashion trends changing 2 times a year which is affected by changes in social, cultural and economic situations. In recent years surface effects are more prominent than the patterns on fabrics and designers tend to use experimental materials and methods. The innovative and research based fabric design was introduced to the fashion world early in the 1980s by the Japan designers who worked on traditional textile techniques with technology specialists who updated synthetic materials. Experimental materials and methods bring piled, hairy, metallic, transparent and voluminous views onto the woven fabric surfaces. In this research surface effects in woven fabric design are studied to create metallic-reflective, transparent-voluminous, formable views and experimental textures.

Key Words: Weaving, fabric, surface, effect, experimental methods

* Çukurova University, Faculty of Fine Arts, Department of Fashion and Design, Adana / TURKEY
hhalaceli@yahoo.com

GİRİŞ

İnsanın yenilenme ve değişim arzusu başta giyim olmak üzere insanı ilgilendiren her alanda yenilik ve bu yeniliklere uyum sürecini temsil eden moda olgusunun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sproles ve Burns'e göre moda bir sosyal grubun fark edilir oranda üyesinin belirli bir süre adapte olduğu bir davranış biçimi ya da tüketim ürününün stildir (Sproles, Burns, 1994:2). Moda olgusu içinde Türkçe karşılığı eğilim olan "trend" terimi ise belirli bir döneme ait olan moda unsurlarının tanımlanması için kullanılmaktadır. Moda eğilimleri genel olarak bir sezondaki moda ürünlerinin nasıl görüneceği ile ilgilidir. Jackson, moda eğilimleri teriminin belirli bir sezondaki moda yapılanmasına ve görünüşlerine işaret ettiğini belirtmektedir (Ertürk, 2011:14).

Günümüzde moda olgusu içinde değerlendirilen dokuma kumaş tasarımı için moda eğilimleri eğilim belirleyici firmalar tarafından tahmin edilmekte ve 2 yıl sonraki moda eğilimleri için dergi, video ve çizimlerle yayınlanmaktadır. Eğilim tahmin firmaları tasarım, müzik, mimari, kültür, politika, teknoloji pazarlama alanındaki ana vizyonerlerle görüşmeleri sonucu bilgi toplamaktadır. Alt kültürler, tüketici yaşam stili ve tercihlerine bağlı analizler de eğilim tahmin firmalarını yönlendirmektedir. Dünyadaki değişimler, sosyal, kültürel, sportif etkinlikler, ekonomik ve teknolojik değişimler de birbirini etkileyerek moda ve stiller üzerinde etkin olmaktadır. Eğilim (trend) tahminleri çevre, pazar ve ürün etrafında şekillenmektedir. Çevre, mevcut ve yakın zamanda oluşacak olan politik, sosyal ve kültürel olayların incelenmesi ile analiz edilirken, pazar tüketici, rekabetçi firma ve satış oranlarının çözümlenmesidir. Ürün odaklı eğilim tahmini ise, mevcut olan ürünlerin gözden geçirilmesi ile birlikte gelecek sezondaki ürünün renk, kumaş ve stilin analizidir (Kim, Fiore, Kim, 2011:54).

Moda olgusu yalnızca giyim modasını değil aynı zamanda giyim modasını oluşturan kumaş modası olgusunun da ortaya çıkmasına neden olmuştur.

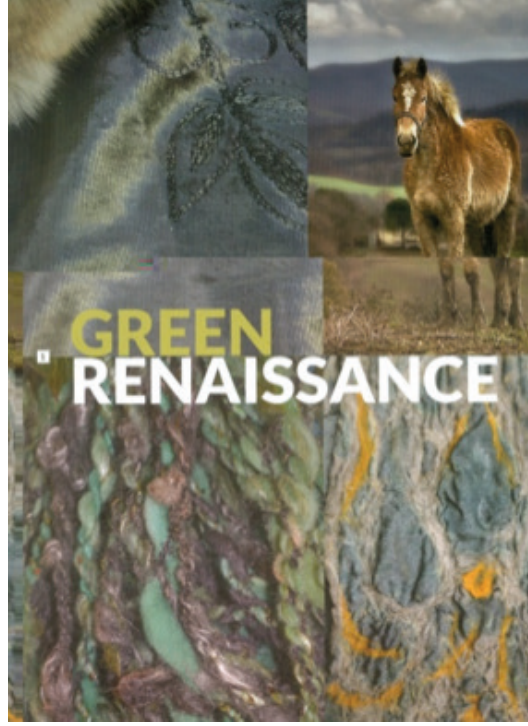
Kumaş modası, kumaşı oluşturan renk, desen, yapı, malzeme (türü ve yapısı) ve yüzey görünümü ile ilgilidir. Uluslararası moda eğilim otoriteleri ilkbahar-yaz, sonbahar-kış sezonlarına dönük olarak hazırladıkları raporlarında kumaşın renk, desen ve malzemesi yanında yüzey etkilerine de yer vermeye başlamışlardır. Görsel 1 de gösterilen doku ve görseller Fashion Textile dergisinde yer almış 2015-2016 Sonbahar- Kış sezonu yüzey görünümü için ilham kaynaklarından biridir. Dokuma kumaş tasarımı için ise moda eğilimleri başlıca renk, malzeme (lif, iplik), yüzey görünümü, yapı ve tekniği kapsamakta olup tasarımcıya düşen görev bu eğilimleri takip ederek endüstriyel tasarımın gereği olarak ürünün diğerlerinden farklı, ayırt edici ve özgün niteliklerde olmasını sağlamaktır. Özgün tasarım estetik tasarımın ön plana çıkması anlamına geldiğinden, günümüz kumaşlarında kullanılan hammadde, iplik ve farklı materyallerden üretim tekniklerine ve estetik görünüme her aşamada farklı nitelik kazandırmaktır (Önlü, 2004:13). Ürünün estetik görünümü kavuşması ve diğerlerinden ayırt edici özelliklere sahip olması, alıcının beğenisini sağlayarak ürünün satılabilirliğini arttıracaktır. Bu bağlamda ürünün işlevsel özellikleri yanında renk, desen, doku ve tutum gibi kullanıcının estetik beğenisine hitap eden yüzey özelliklerinin de mevcut olanlardan farklı ve albenili olması talep edil-

mektedir. Dokuma kumaşlar açısından yüzey etkileri, kumaşın rengi, hacimliliği, geçirgenliği ve parlaklığı gibi görsel görünümle beraber sertlik, yumuşaklık, kayganlık, ve tüylülük gibi dokusal özelliklerini kapsamaktadır. Özellikle 1980'li yıllardan itibaren kumaş yüzeylerinde düz görünümünün dışında yenilikçi etkiler olarak tabir edilen buruşuk, yansıtıcı ve hacimli etkiler gözlenmeye başlanmıştır. Bu etkilerin ortaya çıkışı Japon tasarımcıların zanaat, sanat ve gelenek kavramlarını deneysel tekstil tekniklerini kullanarak moda dünyasına tanıtmasıyla başlamıştır.

Japon tasarımcıların tekstil teknik uzmanlarıyla birlikte girdikleri arayışlar, günümüz dokuma kumaş tasarımında deneysel tasarım süreçleri için bir temel niteliğindedir. Dokuma uygulaması sırasında tasarımcının bir zanaatçı gibi yaklaşarak elle müdahalede bulunması, el yapımının ayrıcalığı, tekstil malzeme ve tekniklerindeki gelişmeler tasarımcı duyarlılığı ile çağdaş dokuma kumaş yüzeylerine deneysel yöntemlerle aktarılmaktadır.

Bu araştırma kapsamında ise farklı kumaş modası eğilim araştırma kurumlarının raporları içinde öne çıkan etki ve temalar olan metalik-yansıtıcı, transparan-hacimli, şekillenebilir dokumalar ve deneysel malzeme ile dokusal etkiler üzerinde durulacaktır. Araştırma sürecinde dokuma kumaşlardaki yüzey etkileri, bitim işlemleri yerine kumaşı oluşturacak malzeme ve yapı ilişkisi içinde oluşacak biçimde kurgulanmıştır. Tasarımlarda elde edilen yüzey etkileri, dokuma kumaşı oluşturan malzeme ve yapının birlikteliğinin yanı sıra dokuma sırasında elle müdahale ve teknik sınırların zorlanması (çift katlı kumaş içine dantel eklenmesi, malzemenin sargı bezine sarılarak kullanılması gibi) ile oluşturulmuştur.

Tasarım sürecinde uygulamalar için renk, tasarımcının öznel seçimleri ile belirlenmiş, malzeme ve yapı temaya bağlı olarak ve sınırları zorlayarak aynı anda birden fazla etkinin elde edilmesine dönük olarak seçilmiştir. Dokuma tasarım uygulamaları için eskiz çalışmaları yerine tasarımın teknik yapısal öğeleri olan, örgü, yapı, sıklık, ve malzeme seçimleri yapılarak tasarımlar planlanmıştır. Bu amaçla güncel yüzey görünümleri olarak belirlenen başlıklara bağlı olarak farklı iplik ve sıklıklarda dört çözgü iplik sistemi hazırlanmış alt başlıklara uygun atkı malzeme seçimleri yapılmıştır. Dokuma yapılarda yoğun olarak bez ayağı örgü kullanılmış, son ürün için hedef kitle ve kullanım alanı sınırlaması yapılmamıştır. Araştırma kapsamında güncel kumaş yüzey eğilimlerine dönük etkiler yanında, kumaşın şekillendirilebilme ve doğrudan giysi veya obje formuna getirilebilmesi gibi yeni önerilerle malzeme ve tekniğin sınırlarının zorlanması hedeflenmiştir. Tasarım sürecinde yaratıcılık ön planda tutulurken, malzemenin deneysel bir yaklaşımla kullanımı ile elde edilmesi planlanan yüzey etkilerin yanında beklenmedik sonuçlara ulaşılması hedeflenmiştir.



Görsel 1. 2015-2016 Sonbahar Kış, Yüze görünümüleri için ilham kaynağı
Close-up fashion textile, 2014/5, s.112

DOKUMA KUMAŞ YÜZEYLERİNDE YENİLİKÇİ ETKİLER

Günümüz kumaşlarında elde edilen yenilikçi etkilerin kaynakları 1980’li yıllarda Japon tasarımcıların yenilikçi ve araştırmacı çalışmalarına dayanmaktadır. Japonlar 20. Yüzyılın ikinci yarısında teknoloji ve eski el sanatlarının evliliğinde ustalaşmışlardır. En önemli moda tasarımcıları Issey Miyake, Reiko Sudo, Makiko Minagawa ve Hiroshi Matsushita doğrudan kumaştan sorumlu olmuşlardır. İplik, renklendirme, dokuma, bitim işlemleri ve en ufak kıvrım ve pilesine kadar el becerileri ile sentetik malzemeleri bir araya getirirken, mucit ve tasarımcıların işbirliği kumaş yüzeylerinde yaratıcılık ve yeniliği oluşturmuştur. (Handley, 1999:129).

Bu etkiler, kumaş yüzeyini bilinen klasik görüntüsünden çıkarıp, tasarım alanında günümüzün temel düşüncesi haline gelen estetiği ön plana çıkaran kişisel beğenilerle, rahatlığı ön plana çıkaran özgürlük ve bağımsızlık düşüncesini kumaş yüzeyine hammadde, farklı iplik ve malzemeler, yüzey desenlendirilmesi, üretim teknikleri ve bitim işlemleri ile kazandırılmaktadır. (Önlü, 2004:14). Bu durum kumaş tasarımı için bir devrim niteliği taşımış, beraberinde deneysel ve araştırmacı kumaş tasarım kavramını oluşturmuştur.

Japon tasarımcılar geleneksel tekstil yöntemlerini, teknik uzmanlarla beraber çalışmalar yaparak ve sentetik liflere yenilikler getirerek moda dünyasına taşımışlardır. Geleneksel tekstil teknikleri, kumaş yüzeylerinde yenilikçi etkilerin yaratılması için birer çıkış noktası oluşturmuştur. 1980’li yıllarda transparan, hacimli ve katmanlı etkiler teknolojik gelişmeler ışığında kumaş yüzeylerine taşınmıştır. Reiko Sudo yönetimindeki Nuno firmasında Japonya’nın tarihi

geleneksel teknikleri endüstrinin olanakları ile araştırılmıştır. Sudo ve Arai tarihsel ve fütürist tasarım anlayışlarını yeni tekstil malzemeleri ve Güney Amerika ve Asya'nın tekstil sanatlarını bir araya getirerek ortaya koymuşlardır. Batik ve shibori gibi geleneksel rezerve boyama teknikleri, esnek ve gelişmiş teknoloji ile doğal malzemelerin yanında sentetik liflere de uygulanmıştır. Kumaşın önem kazanması, silüetlerde hacim ve boyutsal etkileriyle görünmelerini sağlamıştır (Halaçeli, 2005: 130).

Junichi Arai dokuma tasarımlarını 3 boyutlu yapılar olarak ele almış, lifleri mühendisliğin duyuşsal bir formu olarak görmüştür. Malzemenin gerilimini, dengesini ve malzemenin dokusunu bir mühendis gözüyle incelerken, tasarımlarında kumaşlar sabitlenmeden gevşek biçimde dokunmuş ve bu kumaşlarda Arai yüksek bükümlü ipliklerle kabarık doku etkileri amaçlamıştır (Colchester, 1991:20).

Japon tasarımcıların yenilikçi deneysel kumaş tasarımlarının ve çığır açıcı çabalarının sonuçları günümüz kumaş tasarımında görülmektedir. Günümüz kumaşlarında öne çıkan etkiler başlıca;

Teknolojik: Metalik-yansıtıcı, Hacimli (mimari), Katmanlı (mimari) ve yeni malzemelerle elde edilmiş yüzeyler

Geleneksel: Etnik desen ve renklendirmeli, dantel ve nakış işlemeli

Doğal: Organik malzemeden yapılmış ve doğal görünümlü

Klasik: Küçük desenler, brokarlar, tüvit ve kazayağı desenler'dir.

MALZEME YÜZEY İLİŞKİSİ İÇİNDE DENEYSEL DOKUMALAR

1. Metalik - Yansıtıcı Etkiler



Görsel 2. Yansıtıcı etkilere dönük hikaye panosu, Close-Up Home Textile, 2013/12, s. 116

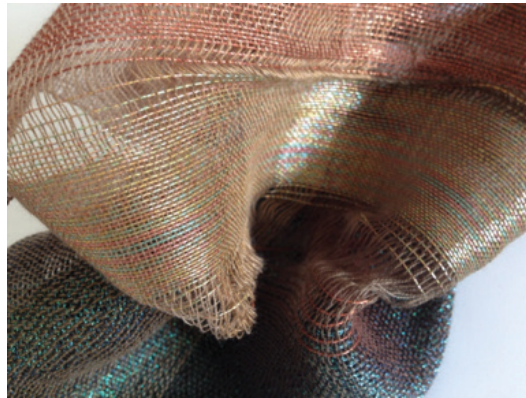
Close-up Home Textile dergisinin 2013 yılı Aralık ayı sayısında metalik ve yansıtıcı etkilere “techno illusions” başlığı altında “ Işığın çekiciliği bilinmeyen dünyalara ve şaşırtıcı ışık görüngülerine davet ediyor. Sakin transparan tonların parlak ışıkları ve mistik kozmik mavi ile oyun oynuyor. İplik ve kumaşlar yenilikçi tekno-doğal çözümler sağlıyor (2013: 116) açıklaması ile yer verilmiştir. Tasarım sürecinde, 1 cm’de 8 tel olacak biçimde kumaşın yarısı koyu kahverengi yarısı açık kahverengi olacak biçimde çözgü planı hazırlanmıştır. 24 lü sıra tahar düzeninde çözgüler çerçevelerden geçirilmiştir. 1-11 arası tüm tasarımlar aynı çözgü iplikleri kullanılarak dokunmuştur.

Techno Illusion teması ışığında metalik ve yansıtıcı etkiler elde edilmesi için metalik ve simli atkı iplikleri kullanılmıştır.



Görsel 3. Tasarım1, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: tek katlı, Malzeme: çözgü: polyester (Ne 28), atkı: metalik iplik



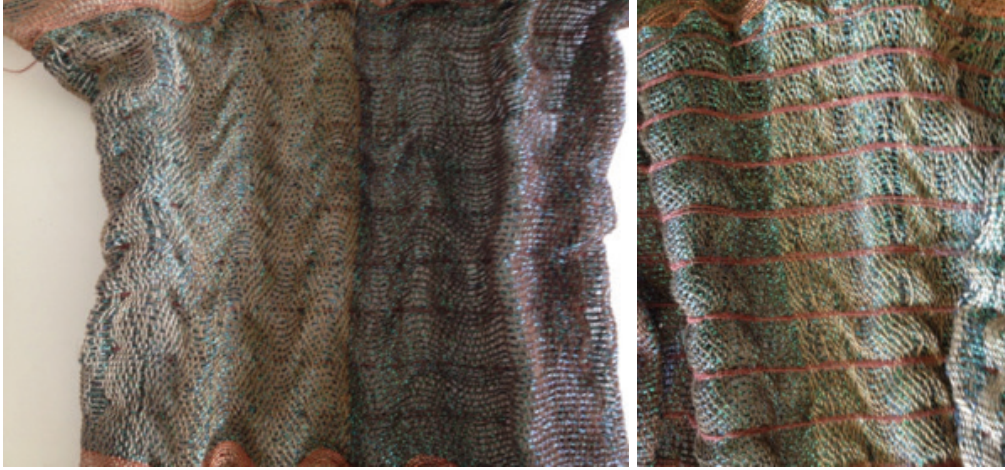
Görsel 4. Tasarım 2, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: tek katlı, Malzeme: çözgü- polyester, atkı: metalik iplik



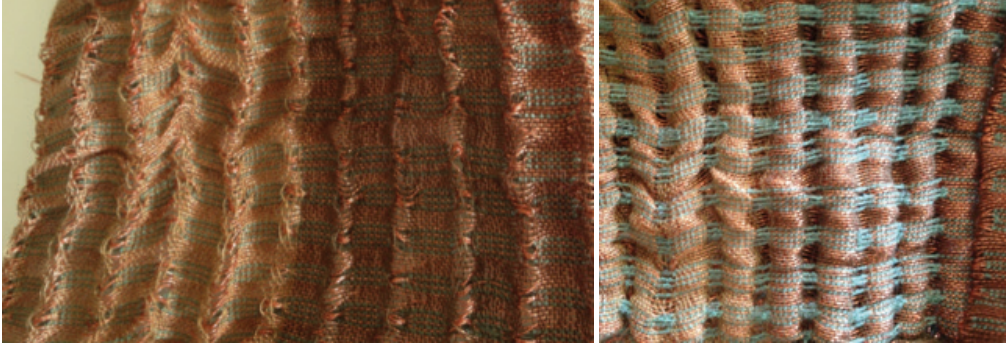
Görsel 5. *Tasarım 3, Havva Halaçeli, 2014*
Örgü: Bez ayağı, Yapı: tek katlı, Malzeme: çözü- polyester, atkı: metalik iplik

Tasarım 1'de kullanılan atkı iplik rengi değiştirilerek 2 ve 3 nolu tasarımlar uygulanmış, yansıtıcı ve metalik etkinin renkle değişimi araştırılmıştır. Bu bağlamda bakır ve sarı renkli metalik iplikle klasik bir yansıtıcılık elde edilirken turkuaz ile daha modern bir etkiye ulaşılmıştır.



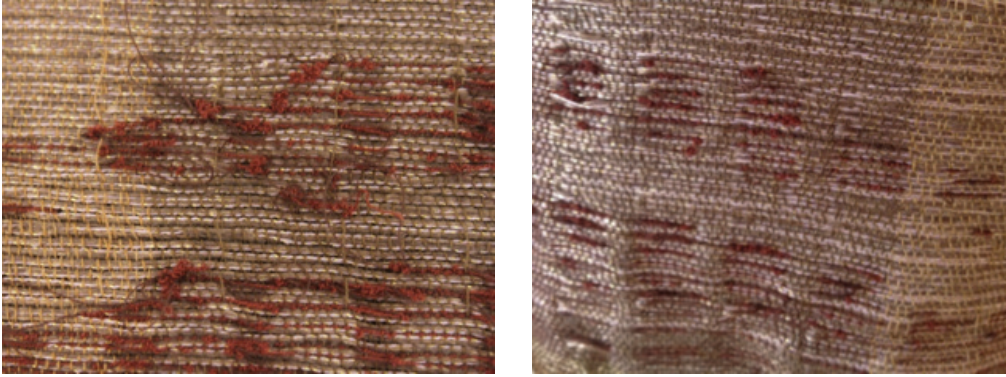
Görsel 6. *Tasarım 4 (Ön ve arka yüzü), Havva Halaçeli, 2014*
Örgü: Bez ayağı, Yapı: Atkı takviyeli, Malzeme: çözü- polyester, atkı: metalik iplik, elastik iplik

Tasarım 4'de tek katlı kumaş yapısı yerine atkı takviyeli kumaş yapısı seçilmiştir. Atkı ipliği olarak turkuaz metal iplik ve beraberinde atkı takviyesi olarak elastik iplik kullanılmıştır. Kumaşın önyüzünde metalik etki ile birlikte buruşuk etki öne çıkmıştır.



Görsel 7. Görsel 7. *Tasarım 5 (Ön ve arka yüzü), Havva Halaçeli, 2014*
Örgü: Bez ayağı, Yapı: Atkı takviyeli, Malzeme: çözgü- polyester, atkı: metalik iplik, elastik iplik

Tasarım 5'in ön yüzünde bakır renkli ipliğin ve yapıya bağlı olarak iplik yüzmesi sonucu bakır ve metalik etki 4 nolu tasarıma göre daha fazla ön plandadır.



Görsel 8. *Tasarım 6 (Ön ve arka yüzü), Havva Halaçeli, 2014*
Örgü: Bez ayağı, Yapı: Atkı takviyeli, Malzeme: çözgü- polyester, atkı: tekstüre filament iplik, elastik iplik

Tasarım 6da toprak tonlarında filament tekstüre iplik, elastik iplik ile birlikte kullanılmış, parlak ve havlı yüzey birlikte elde edilmiştir.

2. Transparan ve Hacimli Etkiler



Görsel 9. Gümüş film ve balon transparan teması
Colleziory Close-up interiors, MCK Press, Italy, Haziran2010, s. 75

Transparan kumaşlar son yıllarda moda tasarımcılarının artan ilgisi ile karşı karşıyadır. Yeni yüzeylerde bir örümcek ağı transparanlığı, metalin yansımaları, veya bir kağıt parçasının buruşukluğu yalnız yaratıcısının hayalgücü ile değil, aynı zamanda 21. yy'ın araç ve teknolojisi ile gerçekleştirilmektedir (McCarty, McQuaid, 1998:17). Farklı incelikte lif ve ipliklerin atkı yönünde kullanımı kumaş yüzeyinde şeffaf ve opak alanların birlikteliğini sağlamaktadır. Bu amaçla tasarımlarda transparanlığı elde etmek için tekstüre filament iplik ve misina kullanılmıştır.

Yüzei hacimli kumaşlar doğal dokuların inişli çıkışlı özelliklerinin taklit edilmesi ve kumaş yüzeyine taşınması amacıyla kumaşın yapısal özellikleri veya kumaş yüzeyine uygulanan işlemlerle elde edilmektedirler. Moda tasarımcıları da sıra dışı nitelikleri nedeniyle hacimli veya rölyef etkili kumaşları düz kumaşlara tercih etmektedirler. Üç boyutluluk doğada, inişli çıkışlı yüzeylerde, yarılmış yol izlerinde, çatlamış ve çoraklaşmış toprakta ve volkanik yüzeylerde karşımıza çıkarken, bu dokuları taklit eden veya başkalaştıran tekniklerle tekstillere de taşınmışlardır. Bu çeşit yüzey dokuları, avant-garde niteliktedir (Schoesser, 1995:57) .

Araştırma sürecinde yakma işlemi ve kumaşın yapısal tasarımı ile transparan etki elde edilmiştir. Hacimli etkiler ise kullanılan ipliklerin esneme ve katılık gibi spesifik özellikleri ve tasarım sürecinde seçilen yapı ile ilişkili olarak elde edilmiştir. Tasarım 9,10,11,12 ve 13 aynı çözgü iplikleri (140 denye polyester iplik) kullanılarak 8 li sıra tahar düzeninde 1 cm de 8 tel çözgü sıklığında farklı kumaş yapılarında oluşturulmuştur.

Tasarım 7'de atkı ipliği olarak kullanılan termoplastik özellikteki polyester tekstüre iplik, dokumanın ardından kumaşın bazı kısımlarının yakılması ile dairesel biçimlerde açık alanlar oluşmasını sağlamıştır. Polyester ipliğin termoplastik özellikte olması yakmanın ardından katılaşmasını sağlamış ve ipliklerin dağılmasını önlemiştir. Tasarım 7 de 1 cm de 8 tel olarak seçilen çözümlü sıklığı, Tasarım 8 için çözümlü tellerinin tezgah üzerinde kesilmesiyle 1 cm de 4 tele indirilmiştir. Bu işlemin sonucunda dokuma sürecinde atkı iplik sıklığının da 1 cm de 4 tel olarak Ne 28 polyester ipliklerle dokunması kumaş yüzeyinde transparan etki oluşumuna neden olmuştur.



Görsel 10. Tasarım 7, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: tek katlı, Malzeme: çözümlü- polyester (Ne 28), atkı: polyester tekstüre iplik, yakma işlemi uygulanmıştır.



Görsel 11. Tasarım 8, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: tek katlı, Malzeme: çözümlü- polyester (Ne 28), atkı: polyester iplik (Ne 28),



Görsel 12. Tasarım 9, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: Atkı takviyeli, Malzeme: çözgü- polyester filament iplik, atkı: nopeli pamuk iplik

Tasarım 9'da çözgü ipliklerinin inceliğinin (140 denye) 1 cm de 8 sıklık için oldukça seyrek olması ve kullanılan atkı ipliğinin de (nopeli pamuk iplik) yer yer ince ve kalın alanlardan oluşması nedeniyle kumaşın yüzeyinde transparanlık elde edilmiştir.



Görsel 13. Görsel 13. Tasarım 10, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: Atkı takviyeli, Malzeme: çözgü- polyester filament iplik, atkı:nopeli pamuk iplik

Tasarım 10'da atkı ipliği olarak şeffaf misininanin nopeli pamuk ipliği ile birlikte kullanımı çizgi desenli transparan ve aynı zamanda yer yer hacimli bir görünüm elde edilmesini sağlamıştır.



Görsel 14. Tasarım 11, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: Tek katlı dokuma Malzeme: çözgü- polyester filament iplik, atkı: misina, elastik tekstüre iplik

Tasarım 11'de tek katlı kumaş yapısındaki ince çözgü iplikleri transparanlığı sağlarken, misinanın sert yapısından kaynaklanan genişleme eğilimi ile tekstüre ipliklerin yumuşak yapısı ile çekmesi arasında oluşan zıtlık kumaş yüzeyinde balon benzeri hacimli bir görünüm oluşturmuştur.



Görsel 15. Tasarım 12, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: Atkı takviyeli, Malzeme: çözgü- polyester filament iplik, atkı:misina, gümüş tel iplik, elastik tekstüre İplik

Tasarım 12'de elastik tekstüre filament ipliğin atkı takviye ipliği olarak kullanılması kumaşın ters yüzünde plise görünümü oluştururken, zeminde kullanılan gümüş iplikler kumaş yüzeyinde aynı zamanda metalik ve yansıtıcı bir görünüm yaratmıştır.



Görsel 16. Tasarım 13, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: Atkı takviyeli, Malzeme: çözü- polyester filament iplik, atkı:nopeli pamuk iplik, misina, gümüş tel iplik

Tasarım 13'de ise atkı takviye ipliği olarak kullanılan nopeli pamuk ipliğın kumaş yüzeyinde bağlantı yapmadan yüzdüğü alanlar kumaş yüzeyinde hacimli ve düzgünsüz bir görünüm oluştururken gümüş tel iplikler parlaklık kazandırmıştır.



Görsel 17. Tasarım 14(ön ve arka yüzü), Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: çift kat, atkı takviyeli Malzeme: çözü- polyester, atkı: polyester, elastik iplik, dantel, nopeli pamuk ipliği

Tasarım 14'de ise çift katlı kumaş yapısında alt katta elastik, üst katta nopeli pamuk iplik kullanılmıştır. Kumaşın alt katında kullanılan elastik iplikler çekerek, üst katta çift kat ve atkı takviyeli alanlarda kullanılan nopeli atkı ipliklerinin sıkışarak yüzeyde dalgalı ve hacimli bir görünüm oluşturmalarına neden olmuştur.

3. Şekillendirilebilir Dokumalar

Şekillendirilebilir kumaşlar dokunduktan sonra içerdikleri metal ipliklerin yardımıyla elle verilen biçimi alarak yeniden şekillendirilebilir kumaşlardır. Hüseyin Çağlayan deneysel sanat çalışmalarında metal malzemenin şekillendirilebilir özelliklerinden faydalanmıştır. Hüseyin Çağlayan'ın form değiştirebilen elbise tasarımına Before Minus Now koleksiyonunda yer vermiştir. Şekil hafızasına sahip metaller kullanılarak yapılan elbise fişe takılarak çalıştırılmakta, bu sayede elektrik akımı ile birlikte ısınan şekil hafızasına sahip metaller eteğin şeklini de değiştirmektedir (Mura, 2005: 105).

Şekillendirilebilir kumaşlar başlığı için Home Textile dergisinin “The Geologist” teması seçilmiştir. Tema mineral ve metallerin önemi ile kumaş yüzeyine taşıyacağı yapı ve renklerini vurgulamaktadır. Bir doğa sever, yeraltının en derin tabakalarını koruyup bilinmeyen ve görünmeyeni keşfeder. Doğanın bilimi ve onun gerçeküstü niteliği, Jeolojik dokuların kıymetlerine değer verir (Ht 11, 2013:17).



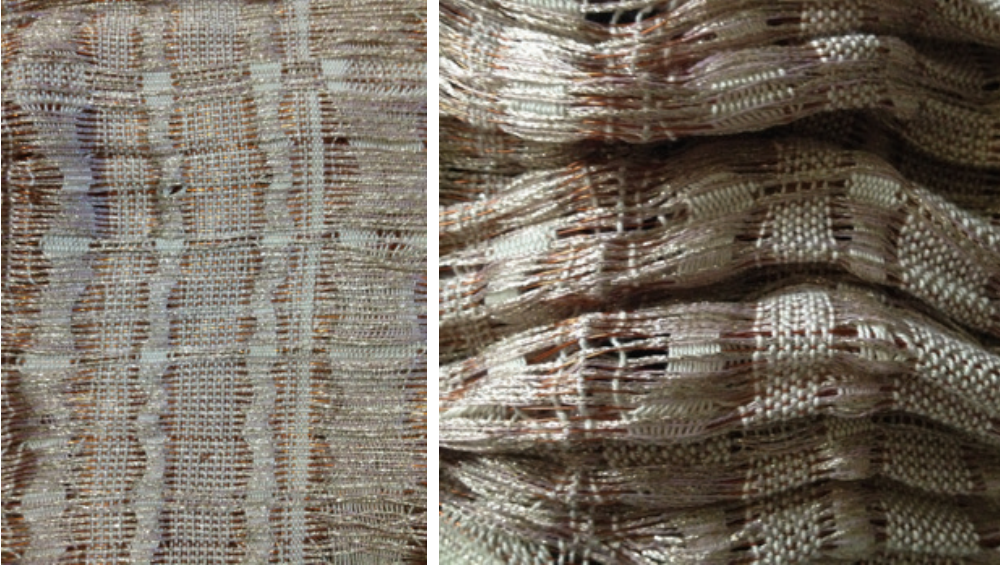
*Görsel 18. The Geologist teması
Close-up Home Textile 2013/11, s. 16*

Şekillendirilebilir başlığı altında tasarlanan Tasarım 15, 16 ve 17 'de 1 cm de 8 tel sıklığında beyaz pamuklu iplik (Ne 10/2) 4'lü sıra tahar düzeninde çözü olarak kullanılmış, bakır teller atkı ipliği olarak kumaş yapısına dahil olmuştur. Kumaş yüzeyinde bez ayağı örgü türevine bağlı olarak ön yüzde çözü iplikleri yüzerken, arka yüzde atkı iplikleri yüzmüştür. Kumaş yapısındaki bakır teller, kumaşın sıkıştırılarak yeni bir biçim almasını sağlamıştır.



Görsel 19. Tasarım 15, Havva Halaçeli, 2014
a. ön yüz (düz ve şekillendirilmiş) Örgü: Bez ayağı ve türevleri
Yapı: çözgü takviyeli Malzeme: çözgü- pamuk, atkı: pembe simli iplik, bakır tel

Şekillendirilebilir başlığı altında tasarlanan Tasarım 15, 16 ve 17 'de 1 cm de 8 tel sıklığında beyaz pamuklu iplik (Ne 10/2) 4'lü sıra tahar düzeninde çözgü olarak kullanılmış, bakır teller atkı ipliği olarak kumaş yapısına dahil olmuştur. Kumaş yüzeyinde bez ayağı örgü türevine bağlı olarak ön yüzde çözgü iplikleri yüzerken, arka yüzde atkı iplikleri yüzmüştür. Kumaş yapısındaki bakır teller, kumaşın sıkıştırılarak yeni bir biçim almasını sağlamıştır.



Görsel 20. Tasarım 15, Havva Halaçeli, 2014
b. arka yüz (düz ve şekillendirilmiş)

Tasarım 15'de atkı ipliği olarak kullanılan pembe simli iplik rengi itibari ile kumaş yüzeyindeki mineral görünümünü arttırmıştır.

Tasarım 15 ve *17* de atkı ipliği olarak bakır tel ve pamuk ipliği sırasıyla atılırken, tasarım *16*'da bazı alanlarda bakır, bazı alanlarda yün iplik atkı ipliği olarak kullanılmış, çizgili bir görünüm elde edilmiştir. Bu nedenle tasarım *16* da sıkıştırma ile şekillendirme diğer tasarımlara nazaran daha azdır.



Görsel 21. *Tasarım 16*, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı ve türevleri Yapı: atkı takviyeli Malzeme: çözü- pamuk, atkı: yün, bakır tel



Görsel 22. *Tasarım 17* (a. Ön yüz , düz ve şekillendirilmiş), Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı ve türevleri Yapı: çözü takviyeli Malzeme: çözü- pamuk, atkı: pamuklu iplik, bakır tel



Görsel 23. Tasarım 17 (b. Arka yüz, düz ve şekillendirilmiş), Havva Halaçeli, 2014

Tasarım 17 incelendiğinde kumaşın sıkıştırılma yönüne bağlı olarak farklı şekiller aldığı görülmüştür. Kumaşta, çözgü yönünde sıkıştırılma ile dalgalı bir görünüm elde edilirken, bakır tellerin kullanıldığı atkı yönünde sıkıştırılma ile plise görünümü oluşmuştur.

4. Deneysel Malzemelerle Dokusal Etkiler

Deneysel malzemelerle yorumlar başlığı için Close-up Home Textile Dergisinde yer alan “impressed” teması seçilmiştir. Tema seramik ve cam benzeri yüzeylerden etkilenerek benzer dokuları kumaş yüzeyine taşımayı öngörmektedir. Bu amaçla şeffaf ve transparan olan dantel şeritlerle birlikte, fotoğraf filmleri elle müdahale ile dokuma yapısına dahil edilmiştir. Deneysel bir yöntem izlenirken seçilen malzemelerin biçimlendirilmesi tasarım ve dokuma süreci içinde gerçekleştirilmiştir. Tasarım süreci, yansıtıcı, transparan, hacimli ve şekillendirilebilir temaları için yapılan tasarımların üzerinde yeni etkiler oluşturma üzerine kurgulanmıştır.



Görsel 24. 2014-2015 Forecasts Close-up home Textile, 2013, sayı12, s. 112



Görsel 25. *Tasarım 18, Havva Halaçeli, 2014*

Örgü: Bez ayağı, Yapı: çift kat, tek kat Malzeme: çözü- polyester simli iplik (8 tel/cm sıklık), atkı: polyester, dantel ve şeritler

Tasarım 18'de dantel şeritler kesilerek çift katlı yapı içerisine yerleştirilmiştir. Tek katlı alanlarda kullanılan polyester ipliğin (120 denye) 5 tel/cm sıklıkta kullanılması kumaş yüzeyinde transparan alanlar oluşmasına neden olmuştur.



Görsel 26. *Tasarım 19, Havva Halaçeli, 2014*

Örgü: Bez ayağı, Yapı: çift kat Malzeme: çözü- polyester (16 tel/cm) atkı: polyester, dantel, elastik iplik

Tasarım 19 çözü yönünde tek ve çift katlı yapı aynı anda kullanılmıştır. Dantel şeritlerin çift katlı torba yapı içine yerleştirildiği alanlar hacimli bir görünüme neden olmuş, tek katlı alanlar ise Tasarım 18'den farklı olarak çözü sıklığının iki katına çıkması nedeniyle opak bir görünümde elde edilmiştir.



Görsel 27. Tasarım 20, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: çift kat torba yapı, tek kat Malzeme: çözü- polyester, atkı: polyester, fotoğraf film, misina

Tasarım 20'de ise nostalji teması doğrultusunda kumaş yapısında elde edilen çift katlı alanlar içine yerleştirilen fotoğraf filmleri tasarımcının kişisel tarihine göndermelerle yüklüdür. Yüze özellikleri açısından ise şeffaf ve katılık ile kumaşın yumuşaklığı arasında yaratılan bir zıtlık söz konusudur.



Görsel 28. Tasarım 21, Havva Halaçeli, 2014

Örgü: Bez ayağı, Yapı: tek katlı, Malzeme: çözü- polyester, atkı: polyester, sargı bezi, tohum

Tasarım 21'de deneysel bir çalışma olup, kumaşın yüzeyinde katı ve hacimli alanlar oluşturulması hedeflenmiştir. Sargı bezine sarılan zamzalak ağacı tohumlarının atkı iplik yönünde kullanılması, tohumun doğal doku ve renginin kumaş yüzeyine yansımısını sağlamıştır.

BULGULAR

Tablo 1. Tasarımlara ait malzeme, yapı ve yüzey özellikleri

Tasarım No	Malzeme	Yapı	Yüzey Özellikleri	
Metalik-Yansıtıcı Etkiler	1	Polyester, metalik	Tek kat	Parlak, yansıtıcı
	2	Polyester, metalik	Tek kat	Parlak, yansıtıcı
	3	Polyester, metalik	Tek kat	Parlak, yansıtıcı
	4	Polyester, metalik, elastik iplik	Atkı takviyeli	Parlak,yansıtıcı, buruşuk
	5	Polyester, metalik, elastik iplik	Atkı takviyeli	Parlak, hacimli
	6	Polyester, Tekstüre filament, elastik iplik	Atku takviyeli	Parlak havlı
Transparan ve Hacimli Etkiler	7	Polyester, Tekstüre filament	Tek katlı, yakma işlemi	Transparan, yarı parlak
	8	Polyester	Tek katlı	Yarı transparan
	9	Polyester filament, nopeli pamuk	Atkı takviyeli	Transparan,pürüzlü, doğal
	10	Polyester filament, nopeli pamuk, misina	Atkı takviyeli	Transparan, hacimli
	11	Polyester filament, nopeli pamuk, misina, elastik tekstüre filament iplik	Tek katlı	Transparan, hacimli
	12	Polyester filament, gümüş tel, misina, elastik tekstüre filament iplik	Atkı takviye	Yarı transparan, plise, elastik yarı parlak
	13	Polyester filament, gümüş tel, misina, nopeli pamuk	Atkı takviye	Parlak, hacimli
	14	Polyester, tekstüre polyester, nopeli pamuk, dantel	Çift katlı, atkı takviyeli	Dalgalı, hacimli
Şekillendirilebilir dokumalar	15	Pamuk, bakır tel, simli iplik	Çözümlü takviyeli	Metalik, parlak, hacimli, hareketli
	16	Pamuk, bakır tel, yün iplik	Çözümlü takviyeli	Metalik, hacimli, hareketli
	17	Pamuk, bakır tel	Çözümlü takviyeli	Metalik, hacimli, hareketli
Deneysel Malzemelerle Dokusal Etkiler	18	Polyester, simli iplik, dantel şerit, kurdele, elastik iplik	Çift katlı	Geleneksel, buruşuk, transparan, parlak
	19	Polyester, dantel, elastik iplik	Çift katlı	Geleneksel, bombeli
	20	Polyester, fotoğraf filmi , misina	Çift katlı	Şeffaf yansıtıcı, eskitilmiş
	21	Polyester, sargı bezi, tohum	Tek katlı	Doğal, ,bombeli, hacimli

SONUÇ

Dokuma kumaş tasarımında deneysel yüzey araştırmalarına yer verilen bu çalışmada günümüz kumaş moda eğilimleri doğrultusunda dört başlık altında tasarım ve uygulama çalışmaları yapılmıştır. Tasarım sürecinde kumaş moda eğilimlerine bağlı olarak malzeme seçimleri yapılmış, malzemenin özelliklerinin en net biçimde görülebilmesi için tüm tasarımlarda bezayağı örgü kullanılmış, tek katlı, atkı takviyeli ve çift katlı dokuma yapıları istenilen yüzey görünümünü sağlamaya dönük olarak seçilmiştir. Dokuma tasarım uygulamaları için görsel eskiz hazırlanması yerine, alt başlıklara bağlı olarak örgü, yapı ve malzeme seçimleri yapılması araştırmanın yöntemini oluşturmuştur. Dört çözgü sistemi temel olarak alınmış ve tahar düzenlerine göre kumaş yapısı oluşturularak alt başlıklara uygun atkı malzeme seçimleri ile dokuma uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Tasarımların estetik özelliklerini belirleyen renk ve malzeme seçimleri öznel olup, tasarımcının kişisel tercih ve beğenileri doğrultusunda şekillenmiştir. Tüm tasarım-uygulama çalışmalarında günün moda eğilimlerini belirleyen kriterler ve moda eğilimlerinin kumaş yüzeylerine yansımaları irdelenirken malzemenin doğal özellikleri yanında malzeme ve dokuma yapısı arasındaki ilişkinin kumaşın yüzey özelliklerini belirleyiciliği araştırılmıştır.

Bu kapsamda tasarım çalışmalarına ait malzeme, yapı ve yüzey özellikleri ile ilgili Tablo 1 de verilen bulgular incelendiğinde belirli bir yüzey etkisi oluşturmaya dönük olarak tasarlanan kumaşlarda yeni bir malzemenin kullanımı ile beraber kumaş yüzeyinde yeni bir yüzey görünümünün ortaya çıktığı gözlenmektedir. Örneğin metalik ve yansıtıcı etkiler başlığı altında ele alınan 1,2,3 nolu tasarımların ardından yapılan 4 nolu tasarımda atkı olarak elastik ipliğin eklenmesi kumaşın parlak ve yansıtıcı yanında buruşuk bir yüzey görünümüne sahip olmasına neden olmuştur. 6 nolu tasarımda ise elastik ipliğin serbest biçimde atılması yüzeyde havlı ve pürüzlü bir görünüm oluşturmıştır.

Transparan ve hacimli kumaşlar başlığı altında tasarlanan kumaşlarda üç grup çözgü ipliği kullanılmıştır. 7 nolu tasarımda Ne 28 polyester çözgü ipliklerinin tekstüre filament atkı iplikleri ile dokunması deneysel bir yakma işlemi ile kumaşın yüzeyinde transparan görünüm sağlamıştır. 8 nolu tasarımda çözgü ve atkı iplik numaralarının (Ne 28 polyester) ve sıklıklarının aynı (4 tel/cm) seçilmesi, iplik inceliği ve kumaş yapısına bağlı olarak transparan görünüm elde edilmesine neden olmuştur. Tasarım 9, 10, 11, 12 ve 13 aynı çözgü iplik sisteminde 120 denye polyester ipliklerle dokunmuştur. Kullanılan atkı ipliklerinin özelliğine bağlı olarak kumaşın yüzey görünümünde transparandan opaklığa, düzlükten hacimliliğe doğru bir değişim gözlenmiştir. Kumaş yapısında nopeli pamuk kullanılmasıyla pürüzlü ve transparan (tasarım 9), misina ve elastik ipliğin birlikte kullanılmasıyla transparan ve esnek olmayan bombeli (tasarım 11), gümüş tel kullanılmasıyla parlak ve hacimli (tasarım 13) görünümler ortaya çıkmıştır. Bu durum yapının sabit tutulması durumunda malzemenin değişimiyle kumaşın görünümünde ne kadar etkili değişimler olduğunu göstermektedir. Araştırma kapsamında uygulaması yapılan deneysel tasarımların kumaş modasını yönlendirecek biçimde endüstriyel seri üretimleri ancak malzeme alanında Ar-Ge çalışmaları ile sağlanabilecektir. Örneğin misina yerine şeffaf ve

katı bir iplik kullanılmalıdır. Bu gereksinim, dokuma kumaş tasarımı alanında mevcut olanın ötesinde teknoloji uzmanı ve tasarımcıların disiplinler arası çalışmaları ile yenilikçi ve yaratıcı fikirlerin uygulamaya geçirilmesini sağlayacaktır.

Şekillendirilebilir başlığı altında yer alan tasarımların çözgüsü pamuk (Ne 10/2), atkı ipliği ise bakır tel ile birlikte sırasıyla simli iplik, yün ve pamuktur. 15 nolu tasarım, atkı ipliği olarak kullanılan simli iplikle birlikte diğerlerine nazaran daha parlak ve sert, 16 nolu tasarım yün kullanımı ile daha tüylü, 17 nolu tasarım ise pamuk kullanımı sonucu daha yumuşak bir yapı kazanmış, çözgü takviye yapısına bağlı olarak tasarımların şekillendirilme nitelikleri değişkenlik göstermiştir. Ayrıca çözgü takviyeli kumaş yapısının seçilmiş olması şekillendirilme ile birlikte kumaşın yüzeyinde çözgü ipliklerinin aldığı biçimle beraber yeni görünüm ve desenler oluşmasını sağlamaktadır. Bu nedenle, tasarımların biçimlendirilmesine bağlı olarak deseni ve dokusu değişen kumaş tasarımı önerisi de sunulmaktadır. Ayrıca kumaşı oluşturan bakır malzemenin elle müdahale ile biçimlendirilebilmesi kumaşın doğrudan giysi veya obje formuna getirilmesi önerisine sahiptir. Bakır tellerin cilt hassasiyeti yaratacağı düşünülmesi halinde ise bakır tel yerine hijyen sağlayan gümüş ipliklerin kullanılması, hem şekillendirilebilir hem de hijyen sağlayabilen kumaş tasarımlarına ilham verecektir.

Deneysel malzemelerle dokusal etkiler başlığı altında yer alan çalışmalar, tasarımcının metalik-yansıtıcı, transparan-hacimli ve şekillenebilir dokumalar başlıkları altında uyguladığı tasarımlarda elde ettiği deneyimlerinden faydalanması ve klasik yöntemin dışına çıkarak elle müdahale tekniğini kullanması ile oluşturulmuştur. Tasarım 18 ve 19 da çift katlı torba yapı içine yerleştirilen dantel şeritler çeyiz geleneğinin geleneksel görünümüne atıfta bulunurken beraberinde kullanılan elastik ve simli iplikler buruşuk ve parlak etkileri kumaş yüzeyine taşımış, çözgü sıklığının çift katlı alanlarda tek katlı alanlara nazaran yarıya inmesi yüzeyde yarı transparan görünümler yaratmıştır. Tasarım 20 nostalji temasına bağlı olarak fotoğraf filmlerinin çift katlı torba yapıda kumaşa eklenmesi ile oluşturulmuş, kumaş yüzeyinde şeffaf, yansıtıcı ve eskitilmiş görünüm elde edilmiştir. Tasarım 21'de ise bitki tohumlarının sarğı bezine sarılarak kumaş yapısında atkı yönünde kullanılması sonucu kumaş yüzeyinde üç boyutlu plastik bir doku elde edilmiştir. Tüm deneysel tasarımlar elle müdahale ile dokunduğundan endüstriyel olarak üretimleri armürlü dokuma yerine jakarlı dokuma tekniği ile yapılabilir. Jakar tasarım programının verdiği desenlendirme imkanları uygun malzeme kullanımı ile desteklendiğinde deneysel çalışmalarda elde edilen yüzey görünümüne sadık kalınabilecektir. Örneğin bitki tohumu yerine onun doku ve rengine yakın doğal hammaddeden yapılmış fantezi ipliklerin çift katlı kumaş yapısında kullanılması ile sert ve hacimli bir yüzey oluşturulabilir.

Araştırma verileri ve sonuçları incelendiğinde, günümüz kumaşlarında yüzey etkilerinin daha çok malzemelerin dokuma yapısı ile ilişkisi ve dokuma sırasında elle müdahaleler ile elde edildiği görülmüştür. Yüzey etkileri içinde geleneksel görünüm ve doğal dokular öne çıkarken, teknolojinin tekstil malzemelerine getirdiği yeniliklerle bu etkilerin güçlendirilebileceği anlaşılmıştır. Bu durum malzeme ARGE si ve geleneksel görünüm ve tekniklerin evliliğinin gelecekte de teknolojik uygulamalarla beraber dokuma kumaş tasarımı için yeni potansiyeller içereceğinin bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Colchester, C. (1991). *Trends+ Traditions, Thames and Hudson, London.*
- Sproles G.B. ve Burns L.B. (1994). *Changing Appearances, Fairchild Publications, New York.*
- Keiser, S. J. ve M. B. Garner (2003). *Beyond Design, New York; Fairchild Publications, Inc., New York.*
- Schoeser M. (1995). *International Textile Design, Laurence King Publishing, London.*
- McCarty, C. ve Mcquaid, M. (2002) *Structure And Surface: Contemporary Japanese Textiles, The Museum of Modern Art, New York.*
- Kim, E., Fiore, Ann Marie., Kim, H. (2011). *Fashion Trends Analysis and Forecasting, Berg , New York.*
- Halaçeli, H. (2005). 1970 Sonrası Teknoloji Kavramının Tekstil Malzemelerine ve Giysilik Kumaşlara Getirdiği Yenilikler (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Handley, S. (1999). *Nylon The Story of a Fashion Revolution, The John Hopkins University Press, USA.*
- Mura G., (2005) "Hüseyin Çağlayan'ın Yolculuğunda Bir Durak", Arradamento Mimarlık, Haziran-Temmuz, Boyut Yayıncılık, İstanbul, Sayfa:100-107
- Ertürk, Nilay (2011) "Moda Kavramı, Moda Kuramları ve Güncel Moda Eğilimleri", Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-E Sayı: Mayıs 2011-07, Sayfa:1-32
- Önlü, N.(2004) "Günüümüz Giysilik Kumaşlarının Tasarım ve Teknik Açından İncelenmesi", Tekstil Maraton, Mart Nisan2004, Sayfa: 12-23
- Textile View Magazine, No:106, Metropolitan Publishing, Amsterdam, Summer 2014
- Collezione Close-up interiors, MCYK Press, Italy, Haziran 2010 sayfa: 75
- Close-up Home Textile, No: 11, Joxit s.r.l., Italy, Ocak 2013, sayfa:16
- Close-up Home Textile, No: 12, Joxit s.r.l., Italy, May 2013, sayfa: 112, 116
- Close-up Fashion textile, 2014/5, sayfa:112
- Evtkestili trend dergisi Nelly Rodi, 2015
- Evtkestili trend dergisi Nelly Rodi, 2016

“ ÇAĞDAŞ SANAT ESERLERİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET SORGULAMALARI ”

Öğr. Gör. Ebru DEDE*

ÖZET

Bu çalışmada toplumsal cinsiyet sorgulamaları için elverişli bir ortam sağlayan çağdaş sanatın interdisipliner olanaklarıyla üretilen eserler ve performanslar Freud, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze ve Butler gibi kuramcılarının metinleriyle bağlantı kurularak yorumlanmıştır. Cinsel Kimliğin Süreç İçinde Dönüşümü bölümünde, Teiji Furuhashi ile Ahmet Elhan'ın bedenin kendi içindeki ve bedenler arasındaki ilişki sürecini anlatan eserleri yorumlanmıştır. Cinsel Kimlik Göstergelerinin Yapıbozumu bölümünde Diane Arbus, Gülsün Karamustafa, Yasumasa Morimura'nın eserleri ve Hunter Reynolds ve Kutluğ Ataman'ın performansları yorumlanmıştır. Gey Sanatında Estetik ve Sevgi bölümünde ise, David Hockney, Robert Mapplethorpe, Gran Fury ve Alex Donis'in eserlerindeki gey çiftler arasındaki uyum ve sevginin önemine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Toplumsal cinsiyet, cinsel kimlik, gey, iktidar, özne, çağdaş sanat, performans sanatı*

*Kadir Has Üniversitesi, Kadir Has Meslek Yüksekokulu, Grafik Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE
ebru.dede@khas.edu.tr

“ GENDER QUESTIONING ON THE WORKS OF CONTEMPORARY ART ”

Lect. Ebru DEDE*

ABSTRACT

In this study, the works of art and performances that were produced with the possibilities of interdisciplinary practices of contemporary art which provides a favorable environment for gender questioning, were interpreted in connection with the texts of theorists like Freud, Lacan, Derrida, Foucault, Deleuze and Butler. In the section of the Transformation of Sexual Identity in the Process, the works about body in process itself and the relationship between bodies of Teiji Furuhashi and Ahmet Elhan were interpreted. In the section of the Deconstruction of Sexual Identity Signs the works of art of Diane Arbus, Gülsün Karamustafa, Yasumasa Morimura and the performances of Hunter Reynolds and Kutluğ Ataman were interpreted. In the section of Aesthetic and Love on the works of Gay Art, the importance of harmony and love between gay couple was mentioned in the works of art of David Hockney, Robert Mapplethorpe, Gran Fury and Alex Donis.

Keywords: Gender, sexual identity, gay, power, subject, contemporary art, performing arts,

* Kadir Has University, Kadir Has Vocational School, Department of Graphic, İstanbul / TURKEY
ebru.dede@khas.edu.tr

GİRİŞ

Bilimsel gelişmelere ve toplumsal yaşamda çağdaşlaşmaya rağmen, cinsel kimlik meselesinde halen geleneksel inanışlar yaygın durumdadır. İnsanlar arasında yapılan hiyerarşikleştirme ve ötekileştirme yoluyla benimsetilen geleneksel inanışların yapıbozuma uğratılması için tıbbi ve psikiyatrik çözümlenmeler yetersiz kalabilmekte, günlük yaşantıya dâhil olabilecek daha fazla alanda çalışma yapmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Çağdaş sanatın klasik yöntemlerinin yanı sıra, video ya da fotoğraf gibi pek çok teknik olanakları aracılığıyla kaydedilebilen performans sanatı, izleyicinin görsel algısını geliştirebileceği gibi zihinsel sürecini de etkileyerek düşünce kalıplarını değiştirebilir.

Sanat alanında yüzyıllar boyunca cinsellik bir tema olarak ele alınmıştır. Cinselliğin bilim dalı olarak varlığı ise ilk kez, 1886 yılından itibaren Almanya'da ve İngiltere'de tıp ve psikiyatri alanlarında başlamıştır. Bu alanlar kapsamında amaçlanan, vaka incelemeleri sonucu elde edilen verilerle normal ya da anormal şeklinde bilimsel sonuçlar almak olmuştur. (Corbin, 2013: 81).

Tıbbi açıdan özetle, 20.yüzyılın teknolojik gelişmeleri sayesinde görülebilen kromozom, gen ve DNA gibi özellikler ile cinsiyetin dişil ve eril dışında çeşitli türlerinin olduğu tespit edilmiştir. Buna rağmen günümüzde eril ve dişil özelliklerin tek bir bedende birleşmiş olması, bir hastalık olarak tanımlanmaktadır. Holmes, bunun nedenini cinsiyetin üreme organı olarak düşünülmesine bağlamaktadır (Şeker, 2011). Tıp alanında, toplumun beklentisi olan heteroseksüel ilişki neticesi doğum yapma ve böylece yaşamı devam ettirme durumunun dışında kalanların nasıl tedavi edileceği üzerinde durulmakta, dolayısıyla bu tedaviye ihtiyaç duyan insanlar "hasta" olarak isimlendirilmektedir.

Psikanalizde ise, bu alanın temelini oluşturan Freud'un kuramlarına bakıldığında, eşcinselliğin bir hastalık olmadığı tespit edilmektedir. Freud'a göre insan biseksüel olarak doğmakta ve gerçek cinsel kimliğini kişisel gelişim evreleri içinde kazanmaktadır. Bununla birlikte onun yazılarında eşcinsellik, erkek çocuk için anneye saplanıp kalma ve kız çocuk için penis hasedini aşamama gibi birtakım sorunlara bağlanarak 'gelişim sürecini aşamamış' olarak değerlendirilmiştir (Candansayar, 2011). Eşcinselliği çeşitli yönlerden araştıran Freud, erkeğin eşcinselliğini 'erkek içinde kadın beyni' olarak yorumlamış ve kadın beyninin ne olduğunun henüz bilinmediğini belirtmiştir (Freud, 2009: 10). Elindeki verilerle eşcinsellik durumunu belirli bir noktaya kadar açıklayan Freud'dan sonra, yeterince iyi bir gelişme kaydedilememiştir.

Örneğin Amerikalı psikolog George Weinberg'in 1972'de Society and the Healthy Homosexual adlı kitabında yayınlarak ortaya koyduğu "homofobi" kavramı, insanlara cinsel eğilimleri nedeniyle önyargılı yaklaşımı tanımlamaktadır. Bu önyargının temelinde yatan kültürel ve sosyal geleneklerin öncelikle ele alınması gerekmektedir. Bu konu, ırkçılık gibi bireysel olmayan politik bir süreç olarak düşünülmelidir (Göregenli, 2011).

"Homofobi" gibi eşcinselliği ötekileyen kavramların üretildiği 20.yüzyılda, bazı olumlu gelişmeler de gerçekleşmiştir. Önemli bir gelişme, Amerikan Psikiyatri Birliği'nin 1974'te eşcin-

selliğin bir hastalık kategorisi olarak değerlendirilmemesini sağlaması olmuştur. Ancak 90'lı yıllarda gelişen Yeni-muhafazakâr sistemle, eşcinselliğin ruhsal bir hastalık olarak kabul edilmesi yönünde baskı yaratılmıştır. Daha sonra yine olumlu bir gelişme olarak, cinsel kimliğin bireyselliğini vurgulayarak buna saygı duyulmasından yola çıkan Ulusal Eşcinsellik Araştırma ve Tedavi Birliği (NARTH, National Association of Research & Theraphy of Homosexuality) 1992'de ABD'de kurulmuştur ve tüm dünyada yaygınlaşma çabasıdadır (Candansayar, 2011).

Eşcinsellik konusunda tıpta ve psikanalizde yaşanan gelişmelere karşın toplum olarak geleneklere bağlılık sürmektedir. Foucault'un belirttiği gibi, beklenenin aksine erkeğin edilgenliğinin ve kadının iktidar oluşunun, hemcinsler arasındaki ilişkilerin topluma herhangi bir zararı olmadığı kabul edilmekle birlikte, halen bu durumda bir gariplik olduğuna inanılmaktadır (Foucault, 2011).

Bu garipten en önemli nedenlerinden birisi 1980'li yıllarda ortaya çıkan AIDS hastalığının geylere özgü olduğu görüşünün yaygınlaşmış olmasıdır. Bu baskı karşısında sanatçılar tarafından oluşturulan ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power: Gücün Açığa Çıkması İçin AIDS Koalisyonu) ve General Idea çeşitli etkinlikler düzenleyerek direniş başlatmışlardır (Yıldız, 2011).

Bugün halen cinsel kimlikler konusunda ayrımcılığa karşı özellikle felsefe alanında tartışmalar sürmektedir. Toplumsal cinsiyet konusunda felsefe alanındaki en önemli direnişçilerden birisi olan Judith Butler, eril ve dişil ayrımının yanında ara formların görmezden gelinmemesi, alternatiflerin çoğaltılması ve bunların normalleştirilmesi gerektiğini anlatmaktadır (Butler, 2009).

Cinsel kimlik meselesi, çağdaş sanat içinde önemli bir yer tutmaktadır. Psikanaliz ve felsefe alanlarındaki gelişmelerle dile getirilen cinsel kimlik konusu, çağdaş sanatın interdisipliner yapısı ve yeni teknolojik olanaklarıyla görsel bir dile kavuşur. Görsel açıdan tek bir eserde pek çok teori yorumlanabilir ve izleyicinin görsel hafızasında süreklilik kazanarak toplumun yargılarını değiştirici rol oynayabilir. Bu çalışmada, çağdaş sanatçıların cinsel kimlikte iktidarı sorgulayan eserleri üç kategoride incelenmiştir: Cinsel Kimliğin Sürec İçinde Dönüşümü bölümünde, Teiji Furuhashi ile Ahmet Elhan'ın beden kendi içindeki ve bedenler arasındaki ilişki sürecini anlatan eserleri, Lacan'ın kimliğin bir süreç olduğu düşüncesiyle ve Deleuze'ün sabit olmayan, çoğul ve parçalı kimlik kuramlarıyla ele alınarak yorumlanmıştır. Cinsel Kimlik Göstergelerinin Yapıbozumu bölümünde Diane Arbus, Gülsün Karamustafa, Yasumasa Morimura'nın eserleri ve Hunter Reynolds ve Kutluğ Ataman'ın performansları yorumlanmıştır. Yapılan yorumlarda Derrida'nın yapıbozum stratejisi üzerinden yola çıkılmış, Lacan'ın parçalı özne kuramı temel alınmış, Foucault'un kendilik kaygısı açıklamaları ve Butler'ın öznenin belirlenişindeki kategorileri sorgulama yöntemi kullanılmıştır. Gey Sanatında Estetik ve Sevgi bölümünde ise, David Hockney, Robert Mapplethorpe, Gran Fury ve Alex Donis'in eserlerinin izleyiciye göstereceği sıradan gey yaşamı, çiftler arasındaki uyum ve sevgi ele alınmış, toplumun ön yargılarını kırma da sevginin ve estetik görünümünün önemine değinilmiştir.

Cinsel Kimliğin Süreç İçinde Dönüşümü

Her insanın içinde eril ve dişil özellikler farklı miktarlarda bulunur. Bedenler içindeki eril ve dişil özellikler, Lacan'a ve Deleuze'a göre süreç içinde dönüşüme uğramaktadır. Bu dönüşüm bedenden dışarıya imgeler ve duygusal davranışlar olarak yansımaktadır. Bu yansımalar çoğunlukla toplumsal cinsiyet kategorileri olarak kadın ve erkek şeklinde iki kategoriye ayrılan heteroseksüel baskıyla mücadele halindedir.

Cinsel kimlik heteroseksüel kültürel sisteme göre basit bir şekilde eril ve dişil olarak ayrılırken, Lacan'ın bilinçdışı kuramında imgesel olarak bölünmeye uğrar. Toplumsal yasanın baskılanması sonucu içsel olarak yaşanan bölünme, kültürel alanda bireyden önce tanımlanan kimliğin bir kandırmaca olduğunu gösterir. Toplumsal sistem içinde kurgulanmış yasak, Lacan'ın ifadeyle bölünme yaratıyorsa, ruhsal alanda bu bölünmeye direnen içsel biseksüellik söz konusudur (Butler, 2012: 81-118). Lacan'a göre kimlik, ruhsal gelişim süreci içinde tamamlanmamış geçişken bir özelliktir (Jagose, 1996: 79-84). Cinsel kimlik, bilinçdışında bir seçme sürecidir. Öznenin oluşum sürecinde simgesel düzende ya da başka bir deyişle bilinç boşluklarında 'ben' ile 'kendim' arasında yabancılaşma ve bölünme oluşur Lacan, cinsel kimliğin bütünsel olarak kavranmaya çalışılmasının yanlış bir yol olduğunu, bunun yerine mevcut bütünsel kimlik kavramlarını eleştirmeyi önerir. (Wright, 2002: 20-63).

Lacan'ın bölünmeye uğrayan kimlik kuramı, Jacques Derrida'nın yapıbozum stratejisinde 'ayırım' ve 'farklılık' açısından izlenir. Derrida'ya göre, ruhsal ve bedensel özellikler arasında net bir ayırım yapılamaz. Bu özellikler arasında kimliğin oluşum süreci karmaşıktır ve bu süreç içinde oluşan farklılıklar her zaman değişkendir (Sarup, 1998: 43).

Deleuze'un imgeler ve duygular bağlamındaki geçişkenlik kuramı da, Lacan ile Derrida'nın yaklaşımına benzer şekilde toplumsal cinsiyet meselesini yeniden düşünmeye olanak sağlamaktadır. Deleuze'un kuramına göre beden, toplumdan etkilenen ve toplumu etkileyen, sabit olmayan, sürekli değişen bir varlıktır. Kimi zaman bazı özelliklerini kendi içinde eritebilir ya da yüceltebilir (Işık, 1998: 117). Deleuze felsefesini benimseyen Braidotti'ye göre bedenden beklenenler değil, bireyin olmak istediği esas olmalıdır. Laurie Anderson da ruh hallerinin bedenden daha önemli olduğunu belirtmiştir (Chanter, 2009). Ruh hallerindeki duygusallık, edilgenlik gibi dişil özellikler, eril bedenden beklenen iktidar oluşu karşılayamamaktadır.

Cinsel kimliğin bir süreç içinde dönüşebildiğini anlatan bu teoriler, Teiji Furuhashi ve Ahmet Elhan'ın eserlerinde görselliğe kavuşur. Teiji Furuhashi'nin bilgisayar kontrolündeki enstalasyon ve performans çalışması, dans ve tiyatro pratiğiyle gerçekleştirilmiştir. Sanatçının 'Aşıklar' isimli bu çalışmasında, beş adam ve kadın duvardan duvara dans ederek geçerken boşlukta kaybolmakta ve yeniden ortaya çıkmaktadır. Yazı ve ses eşliğindeki çalışmada 'aşk her yerde', 'benimle cinsel ilişkiye girme, dostum, hayal gücünü kullan' mesajları verilmektedir (Rush, 2005: 164).

Furuhashi'nin çalışmasında, mekâna yerleştirilen hareketli görüntüler ve sesler izleyiciyi konunun içinde dâhil etmektedir. Koşan ya da sırtını dönen gerçek boyuttaki bedenler ile doğrudan ilişki kurabilen izleyici artık izleyici olmaktan çıkmakta, mesajların doğrudan muhatabı olmaktadır.

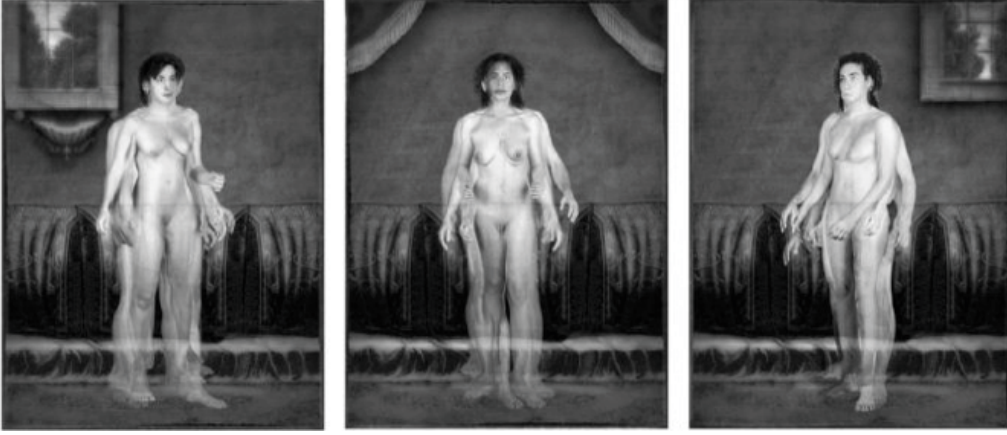


Görsel 1: Teiji Furuhashi, *Âşıklar*, 1994-95.

Verdiği mesajlarla Furuhashi, genel anlamıyla toplumsal cinsiyet baskılarına ve zorunlu heteroseksüelliğe karşı çıkmaktadır. Sanatçı, mekânda kurguladığı düzenle farklı geçişlere olanak sağlayan alternatif cinsel ilişkiler önermektedir. Bununla birlikte, farklı birliklikleri izleyicilerin zihninde canlandırmasını sağlamak amacıyla 'hayal gücünü kullan' söylemini kullanmaktadır.

Farklı cinsel kimliklere sahip bedenleri üst üste bindirerek iç içe geçiren Ahmet Elhan (Antmen, 2014: 70-71), sürecin bireyin kendi içindeki dönüşümünü ele almıştır. Dönüşüm arzusu bireyin ruhundan gelmekte, bedenine yansımaktadır. Geçişken ve soyut özelliklere sahip olan ruh, beden somut kalıplarını da yapboz edebilecek kadar büyük bir güce sahiptir. Ruhun bu büyük gücü, arzuların toplum tarafından fazlasıyla bastırılmasından kaynaklanmaktadır. Aile ve sosyal çevre tarafından baskı altında tutulan ruh, ne kadar çok içe dönerse o kadar büyük bir güçle ve dönüşüm arzusuyla dış dünyaya geri dönecektir.

Süreç içinde önce ruhsal yaralar iyileşecek, sonra bedende bir dönüşüm gerçekleşecektir. Toplumun bu dönüşümü anlaması ve kabul etmesi için ise uzun zamana ihtiyaç vardır.



Görsel 2: Ahmet Elhan, AE_27, "Mürekkep II", 2013. 36x27 cm (tek tek)

'Mürekkep II'de çözümlenebilen bir mekân kullanılmasına karşın, karanlığın içine hapsolmuş 'Gergedanlaşma' isimli çalışmasında Ahmet Elhan, dönüşümün birey açısından yarattığı güçlüğü ve verdiği acıyı hissettirmektedir. 'Gergedanlaşma'da beden yaşamsal özelliklerini yitirecek kadar çok parçalara ayrılmış durumdadır. Parçalanmış eril bedenin üzerinde dönüp durduğu yuvarlak yüzeyin dişiliği sembolize ettiği düşünülebilir. İktidarı simgeleyen kırmızı direğin ise bu yüzeyin dışında bırakıldığı şeklinde yorumlanabilir.



Görsel 3: Ahmet Elhan, Gergedanlaşma, 2014

Ahmet Elhan'ın eserleri, bedendeki süreci ve dönüşümü gözümüzde canlandırmamıza yardımcı olur. Bedendeki dönüşümler, özellikle cinsel organlarla ilgili olduğunda, özel hayatın gizliliği kapsamında kalarak, toplumsal sistemin içinde yer bulamaz. Dolayısıyla sanat eserleri ve felsefi metinler olmadıkça insanlar yaşadıkları bu süreçleri ifade edecek bir ortamı ancak psikiyatri ya da tıbbi kliniklerde bulabilir ki bunlarda da gizlilik esas alınacak, toplumun bakış açısını değiştirecek başka bir mecra kalmayacaktır. Video sanatı ve animasyon gibi çağdaş sanatın yeni teknik kurgu olanaklarıyla, bedendeki süreci anlatmak daha kolay olabilmektedir. Bedende ve ruh dünyasında yaşanan dönüşümler karmaşık bir süreç içinde gerçekleşir ve birey, yaşadığı bu dönüşümü insanlara en iyi görsel bir mecra aracılığıyla anlatabilir. Görsel kurgular, izleyicinin belleğinde birikerek, sadece izlediği anda değil, zaman içinde karşılaşacağı farklı durumlarla yeniden yorum bulacak ve düşünce kalıplarını değiştirebilecektir.

Cinsel Kimlik Göstergelerinin Yapıbozumu

Cinsel kimlik, toplumsal açıdan birtakım göstergelerle anlaşılır. Bu göstergelerle, heteroseksüel toplumsal sistem içinde, cinsel kimlik eril ya da dişil olarak ikiye ayrıştırılır. Sistemin bireyden önce belirlediği bu göstergeler ve ayrıştırılmalar, bireyin süreç içinde dönüşebilen cinsel kimliğiyle uyumlayabilir. Toplumun bakış açısıyla uyumlayan bir cinsel kimlik durumu içindeki birey, kendisini baskı altında hissedebilir. Yaşanan baskı nedeniyle bireyin içinde hissettiği cinsel kimliği sağlıklı yollardan aktaramaması, onun zaten yadırganan varlığını bir tepki olarak daha da abartarak vurgulamasına yol açabilir.

İnsanların kimliklerini sağlıklı ve doğal yollardan ifade edebilmeleri için, kimliğin oluşumundan önce sistemin belirlediği göstergelerin yapıbozuma uğratılması gerekmektedir.

Toplumsal cinsiyette eril ve dişil olarak belirlenen karşıtlıkları, postmodern çağımızda yapıbozuma uğratmak ve böylece hiyerarşileri, ötekileştirmeleri ortadan kaldırmak mümkün olabilir (Esayan, 2002).

Sistemin belirlediği kurguya karşı çıkan Judith Butler, bunu performatif beden kuramıyla açıklar. Butler'a göre, özne olarak varlığını sürdürmek, bireyin varlığından önce heteroseksüel olarak kurgulanmış toplumsal cinsiyet taklidi yapmayı gerektirir. Bu taklitte birey kendisiyle özdeşleşmekten öte, performatif bir temsil sergiler. Bu performatif temsiller bireylerin kendi iç dünyalarından farklı olarak birbirlerinin kopyası olan zorunlu ifadelerdir (Butler, 2007: 31-32). İktidarın düzeni, toplumsal cinsiyeti tutarlı kimliklerle oluşturmayı amaçlar. İktidarın oluşturduğu bu toplumsal cinsiyet sisteminde cinsel kimlik, bireyin cinsiyetinden kaynaklanmayan dışavurumsal bir özelliktedir. Dolayısıyla içsel farklılıklar, bu siyasal kurgusal sistem içinde varolamayacaktır. Toplumun kültürel yapısını şekillendiren bu kurgudan farklı olan cinsel kimlikler günlük yaşam pratiklerinde anlaşılamayacak ve kusurlu ya da varlığı imkânsız gibi görünecektir. Sistemin oluşturduğu bu sınırların hatalı bir kurgu olduğunun gösterilmesi ve bu kurguyu yapıbozuma uğratacak olanaklar açılması gerekmektedir (Butler, 2012: 66-67).

Bu yapıbozum stratejisine Foucault, cinselliğin yeniden tarihini yazarak katkıda bulunur. Foucault'ya göre sistemin bireyin öznel kimlik kazanımından önce kurguladığı toplumsal cinsiyet düzenine uymayana karşı koyduğu yasaklar, doğal yaşamın yasasına ters düştüğünden aşılabilir ve iktidarın sınırlarının dışında yeni cinsel kimlikler üremesine de yol açabilir (Butler, 2012: 83). Foucault, Cinselliğin Tarihi serisindeki ikinci ve üçüncü kitapları “Hazların Kullanımı” ve “Kendilik Kaygısı” üzerine F.Ewald ile yaptığı söyleşide, amacının iktidarın kurguladığı toplumsal cinsiyet tarihini yazmak değil, cinselliğin kendi doğasından gelen arzu ve zevk ekseninde, düşünsel ve algısal açıdan iktidarın sınırladığı ahlaki değerlere yeni bir yön kazandıracak türden cinsellik tarihi yazmak olduğunu belirtmiştir. Foucault, bireyin cinsel kimliğini kendisinin oluşturarak öznelleşmesi gerektiğini ve bunu iktidarın kurgusal sistemindeki zorlamayla değil, bilgiyle ve kendilik kaygısıyla yapılabileceğini anlatır. Toplumsal zorlamalar doğanın gerçekliğiyle uyumlu kurgulanmadıkça, birey kendi hakikati ile kurgulanmış ahlak değerleri arasında bir çile yaşayacaktır (Urhan, 2007).

Yapıbozumu kuramının önde gelen isimlerinden Jacques Derrida'nın postmodern kimlik ve özne kuramında bugün artık sabit bir özellikten bahsedilemeyeceği açıklanır. Aydınlanma düşüncesinde tanımlanan özneye dayandığı kuramında Derrida'ya göre sosyolojik özne, doğumdan sonra bireyin toplumsal yapı içinde kendisiyle çevresindeki imgeler arasında bağ kurmasıyla ve bunları kendisinden ayırt etmesiyle şekillenmektedir. Dolayısıyla farklılıkların zamanla açığa çıkması ve farklılaşmaya devam etmesi kaçınılmazdır (Işık, 1998: 90-92).

Bireyin cinsel kimliğinin süreci bedenine yansımakta ve bedenler arası ilişkiyle farklılaşmaktadır. Sahip olduğu bedenden farklı bir cinsel kimlik arzulayan birey için bedeni sorun olmaktadır. B.S.Turner beden sorununu beden içi ve beden dışı olarak ikiye ayırmıştır. Beden dışının bir sınırlılık getirmediğini ancak bir temsiliyet içerdiğini belirtmiştir. Beden, sosyolojik açıdan standartlaşmaya, kontrole ve birtakım düzenlemelere tabi tutularak siyasallaştırılmaktadır (Işık, 1998: 142-146). Siyasal sistem içinde bireyler cinsel kimlikleriyle ilgili, nüfus cüzdanındaki cinsiyet göstergesi gibi çeşitli düzenlemelere tabi tutularak kontrol altına alınmaktadırlar.

Bu kontrol ve düzenlemeler çerçevesinde birey, eşcinsel olduğunu bildiği halde, dış dünyada kadın/erkek ayırımına net olarak uyan bir performans sergileyebilmektedir (Holmes, 2011). Ya da birey, iki farklı görünüm arasında bocalamakta ve herhangi birine tam olarak uyum sağlayamamaktadır. Eşcinsel bireyler, ruhsal arzularıyla bedenleri arasında çelişki yaşayabilmektedir. Bu çelişkiler sanat eserlerinde çeşitli imgelerle ironikleştirilmekte ve toplumsal heteroseksüel sistemin cinsel kimlik göstergeleri sorgulanarak yapıbozuma uğratılmaktadır.

Fotoğraf sanatçısı Diane Arbus, genellikle Amerika'da sosyal yaşamın dışında bırakılan fahişeleri, travestileri, zihinsel engellileri konu almış ve ötekileştirilmiş kimliklerin günlük yaşam sahnelerini fotoğraflarıyla belgelemiştir. Arbus, belgesel portre niteliğindeki fotoğraf çekimlerinde doğal bir yaklaşım sergilemiş ve ahlaki önyargıda bulunmadan yaklaştığı bireyleri tüm doğallıklarıyla görüntülemiştir. Toplumun tuhaf, anormal bulunduğu insanlara empatiyle yaklaşarak çektiği fotoğraf karelerinde adeta onlarla özdeşleşmiştir (Lucie-Smith, 2004: 292).



Görsel 4: Diane Arbus, Bigudili Genç Adam, 1966, Jelatin Gümüş Baskı

Diane Arbus'un fotoğrafladığı bu genç adam, bigudileri, alınmış kaşları ve boyalı tırnaklarıyla objektife dışıl bir ifadeyle bakarken diğer taraftan halen eril görünümünü de korumaktadır. Toplumun bedeninden bekledikleriyle bedeninin sunmak istedikleri arasında sıkışıp kalmıştır. Bu çaresizliği ile kendisini ifade etme isteği arasında bir çelişki yaşamaktadır. Toplum içinde benimsenen göstergelerden farklı olarak kendisine yeni bir cinsel kimlik göstergesi sağlayacak görünüme bürünmeye çalışan bigudili genç adamın gözleri, yaşadığı toplumsal baskıyı unutmaya çalışırcasına bizim göremeyeceğimiz kadar uzakta boş bir noktaya odaklanmış ya da odak noktasını boş vermiş olabilir. Ruhu, toplumsal sistemin dışladığı boşluk içinde yüzer gibidir.

Gülsün Karamustafa'nın bir erkek vitrin mankeninin üzerine kadın geceliğinin giydirildiği, tırnaklarının boyandığı enstalasyonu 'Çifte Hakikat', cinsel kimliğin göstergelerini bulanıklaştırmaktadır (Antmen, 2014: 104). Vitrin mankeninin duruşu ve giydirilişi, oyuncak bebek görünümünü hatırlatmaktadır. Toplum tarafından oyuncaklaştırılan bedenin cinsel kimliğine dair ipuçları karmaşıklaştırılarak izleyiciyi yeni bir bulmacaya davet etmektedir. Zihinde bir labirente dönüşen bu bulmacanın çıkış yolunu bulmak, izleyici için hiç kolay olmayacaktır.



Görsel 5: Gülsün Karamustafa, Çifte Hakikat, 1987

Bedenin dışındaki kübik formların, hem bedenin kendi sınırlarını çizdiğini hem de izleyicinin beden üzerindeki müdahalesini sınırladığını düşünebiliriz. Bu açıdan bakıldığında, iç taraftaki yeşil kübik form oyuncak bedenin geçebildiği alanı oluşturmakta, kırmızı kübik form ise hem bedenin dışarıya çıkmasını engellemekte hem de izleyiciyi içeriye almamaktadır. Bu çetrefilli cinsel kimlik bulmacasında bulanıklaşan zihinler, düşüncelerini içeriye hapsetmek zorundadır. İzleyici, rahatsızlığını dile getirirse de onu duyabilecek gerçek bir bedenle değil, kurmaca oyuncak bir bedenle karşı karşıyadır. Bedeni oyuncaklaştıran ve çelişkilere sürükleyen ise toplumun önyargılarıdır.

Manet'nin Olympia'sını yeniden gerçekleştiren Yasumasa Morimura, Japon motiflerinden oluşan bir örtü üzerinde (Heartney, 2008: 260) erkek bedenini dişil bir gösterge olarak sunmuştur. Topuklu terlik, saç, makyaj ve diğer aksesuarları kuşanmış erkek beden, edilgen duruşu ve davetkâr bakışlarıyla dişileşmiş olarak izleyiciye bakmaktadır. Morimura bu çalışmasında hem kültürel hem de toplumsal cinsiyet bağlamında bilinen kodları tersyüz etmektedir.



Görsel 6: Yasumasa Morimura, *Futago*, 1988.

Dişi rolüne girmiş olan eril beden, izleyiciyle birlikte resimdeki zenci kadın hizmetçiyi de şaşırtmaktadır. Hizmetçi tüm şaşkınlığına rağmen, dişil erkek bedene hizmet etmekte ve bu bedenin dişiliğini tasdikleyen çiçek buketini taşımaktadır. Kıllarına ve kaslı yapısına rağmen uzanmış çıplak beden, bilinen Venüs pozuyla dişil olduğunu kabul ettirmiş, Manet'nin *Olympia*'sında olduğu gibi davetkâr bir dişi pozuna bürünmüştür. Bir eliyle cinsel uzvunu davetkâr bir tavırla gizlerken diğer eliyle geleneksel Japon desenli örtüyü tutmakta, örtmek ile göstermek arasında dişil bir duyguyu yansıtmaktadır. Manet'in klasik Venüs yorumunu yerle bir eden 1860'lı yıllara ait *Olympia*'sını, 1988 tarihinde eşcinsellik açısından yeniden yorumlayan Morimura'nın, dişil duygu yorumu, günümüz kadın davranışlarını tam olarak yansıtmamaktadır. Eşcinsel duygusunun da kadın duygusuyla aynı olduğunu söyleyemeyeceğimiz gibi, Morimura'nın eserinin izleyicisi olarak, klasik Venüs pozunu ile bu iki farklı duyguyu eşleştirmekte zorlanabiliriz. Dolayısıyla Morimura bu eseriyle oldukça çetrefilli ve riskli bir durum yaratmıştır. Yüzyıllarca bilinen yerleşik Venüs algısını yapıbozuma uğratan Manet'nin eserini aradan yüz yıl geçtikten sonra eşcinsellik algısı katarak yeniden yorumlamış olması, izleyiciyi Rönesans dönemine kadar geri götürmekte, bilinçaltındaki bedene ilişkin tüm imgelerini ve göstergelerini yerinden oynatmaktadır.

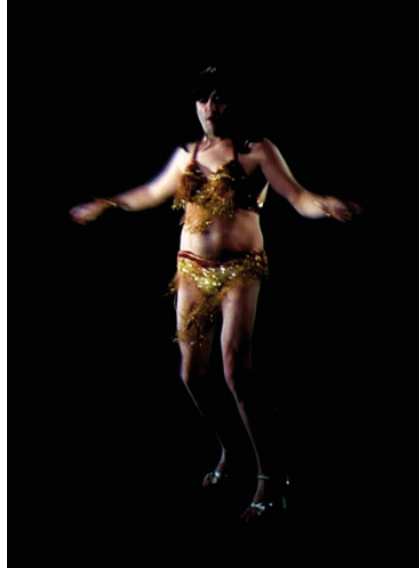


Görsel 7: Hunter Reynolds, *Aşk Elbisesi*, 1993

Hunter Reynolds, üzerinde kendi günlüklerindeki aşk hikâyelerinden derlediği yazıların bulunduğu 'Aşk Elbisesi'ni bizzat giyerek performans sergilemiştir (Lord ve Meyer, 2013: 177). Sanatçı, *Aşk Elbisesi* ile aynı kumaşla kaplanmış yuvarlak ve yüksek bir kaide üzerinde elleri bağlanmış ve başı tamamen kapatılmış vaziyette izleyiciyi karşılamaktadır. Erkek bedenindeki kıllı göğsüne ve kollarına rağmen, imgesel ve geleneksel anlamda dişil bir kimliğe bürünmüştür.

Arkeolojik heykellerin ve iki arkaik sütunun önünde dişil bir poz veren sanatçı, erkek bedenini biyolojik açıdan değiştirmeden, toplumun tarih boyunca formüle ettiği dişil göstergeleri kullanarak yarı dişi yarı eril olmuştur. Bebeklikten itibaren kız erkek ayrımını pembe ve mavi giysilerle formüle etmiş olan toplum, kurguladığı bu formülü yeniden gözden geçirmek zorunda kalmaktadır.

Sanatçı, bileklerinden ipe bağlanmış ve kafasının tamamen örtülmüş olmasıyla, hem toplumun dişi bedenden beklediği edilgen duruşu sergilemekte hem de kız kaçırma parodisini hatırlatarak, izleyiciyi huzursuz etmektedir. İzleyici dişileştirilmiş bu eril beden sunumuyla rahatsız edilmektedir. Hapsedilen bedeninin dişil mi eril mi olduğu açık değildir. Bu üstü kapallıkla cinsiyetin dişil ve eril olarak keskin ayrımına da karşı çıkmaktadır.



Görsel 8: Kutluğ Ataman, Türk Lokumu, 2007, İstanbul Modern Sanat Müzesi

Kutluğ Ataman'ın oryantal dansöz imgesiyle sergilediği “Türk Lokumu” adlı performans Moskova Bienali’nde ve İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde gösterilmiştir. Sanatçının bu performansı hem Batının Doğuya bakışını yapıbozuma uğratmakta hem de dayatılan kimliğin reddedilmesine bir araç olmaktadır. Kutluğ Ataman, kimliğin asla görmediğimiz insanlar tarafından dikilen bir ceket gibi olduğunu ve bireyin dışında bir algı meselesi olduğunu belirtmiştir. Sanatçı, kimliğin farkında olunabileceğine ve değiştirilebileceğine işaret etmek istemektedir (Baykal, 2008).

Genellikle kadınla özdeşleştirilen oryantal dans, bunu rutin bir görev şeklinde sunan erkek bedene atfedilmiştir. Ataman'ın performansında kullandığı kostüm kadına ait göstergeler olarak bilinmekle birlikte, erkek bedeniyle ve bu dansı her gün yapıyormuşçasına gerçekleştirmesiyle, kadın ve erkek göstergeleri yapıbozuma uğramaktadır.

Kadın ve erkek imgeleri arasındaki geçişleri mümkün kılmaya yönelik bir performansa dönüşen oryantal dans, izleyiciyi gelenekleşmiş kimlik kalıplarını yeniden çözümlenmeye çağırılmaktadır.

Gey sanatında Sevgi ve Estetik

Doğduğunda eril olan bedenler, dünyanın her yerinde kutlanarak karşılanırken ve bu bedenlere çocukluk evresinde kahramanlaştırmaya yönelik bir güdüleme uygulanırken, bu bireyler arasında gey cinsel kimliğe sahip olanlardan bazıları durumlarını çevrelerinden gizlemekte, bazıları ise toplumun beklentilerine karşı tepkili davranışlar sergileyebilmektedir. Gey bireylerin cinsel kimliklerinin olduğu gibi kabul görmesi için, toplumun bakış açısını değiştirmede rol oynayacak alanlardan birisi sanat olabilir. Sanatın, felsefe ve psikanaliz gibi dilsel alanları görsel

olarak daha kolay anlatabilme gücünün yanısıra, estetik yapısı ile duygusal açıdan etkileme potansiyeli de bulunmaktadır.

Estetik, sanat felsefesinin önemli bir alanı olarak yüzyıllar boyunca farklı şekillerde tanımlanmıştır. Estetik deyince, akla ilk gelen karşılık 'güzel'dir. Hegel'e göre güzel, gerçek ile aynı şeydir (Tolstoy, 2007: 29). Bu tanımdan yola çıkarak, erkek ile kadın dışında kalan diğer cinsel kimliklerin de varlığı da gerçek olduğuna göre, aynı zamanda güzeldir diyebilir miyiz? Toplum içinde gey cinsel kimliğin gerçekliğini görebilen ancak bunun doğru olmadığını düşünen kesimin ikna edilmesinde, estetiği ve duyguları ön plana alan görsel kurgular önem taşır. Çoğul Estetik kitabında Jale Erzen, estetik ile doğru olduğuna inandığımız şeyi eşleştirmektedir (Erzen, 2012: 155). Erzen'in bu görüşüne dayanarak, toplumun geyleleri ötekileştirmeden kabul etmesi için bu konuyla ilgili estetik kaygılarla üretilen sanat eserlerinin daha ikna edici olabileceğini düşünebiliriz.

Bu konuyla ilgili sanatçıların estetik kaygılarla eser üretebilmesi için örnek göstergelere ihtiyacı olacaktır. Gey bireylerin örnek göstergeleri sunabilmesi, kendi bedenleri, arzuları ve toplumun algısı arasında uyum sağlayabilmesi ve dünyayla daha rahat bir iletişim kurmasıyla mümkün olabilir. Bu iletişimde en büyük rol beden dilidir. Kendi içinde uyumlu bir beden, toplumun bakış açısıyla uyumlu bir algı yaratabilecek estetik görünümler sergileyebilmektedir.

Gey bireylerin günlük sıradan hallerinin nadiren karşımıza çıkmakta olması, toplumsal algıda kabul görmeyi geciktirmektedir. Sanat, gey kimliklerin günlük sahnelerini görsel olarak aktarmada ve yaygınlaştırmada önemli bir araç haline gelmiştir.



Görsel 9: David Hockney, *Ev Hayatından Bir Sahne*, 1963, tuval üzerine yağlıboya

David Hockney'in eserlerinin bir bölümünün teması kendi eşcinselliğinin gündelik görüntüleri olmuştur. Resimlerini çocuksu bir tavırla gerçekleştiren Hockney, dolaysız bir ifadeyle eşcinsel yaşamın sıradanlığını ve normalliğini anlatmaktadır (Lucie-Smith, 2004: 257-258).

David Hockney'in 'Ev Hayatından Bir Sahne' isimli yağlıboya resminde iki eril beden aynı anda dişileşmiştir: Birisi edilgen duruşuyla kendisini yıkayan ellere teslim etmekte, diğeri ise kocasına hizmet eden bir kadın edasıyla şefkat gösterisinde bulunmaktadır. Mekândaki saksı çiçek ve motifli kumaş dişil nesnelere. Kendi hallerinde bir yaşam süren ikilinin dış dünyayla olan bağlantıları sadece kendilerini izlenecek imgeler olarak sunmaları olmayıp, aynı zamanda kadrajın dışına doğru yerleştirilmiş ahizeli telefondur.

Hockney'in yağlıboya tablosunda, renklerle ve motiflerle sağlanan estetik görünümün yanı sıra, gey çift arasındaki duygusal bağın öne çıkarılmasıyla izleyicinin algılarını zorlayacak düzeyde beklenmedik bir durum sahnelenmemiştir.

Robert Mapplethorpe, yasak sayılan gey ilişki konseptini estetik görünümle sunmayı başarmış olmakla birlikte, kamuoyunda çoğunlukla AIDS'ten dolayı ölümüyle ve ölümünden bir yıl sonra (1990) hakkında sado-mazoşist cinsel yaşamı fotoğraflarla belgelemesi gerekçesiyle dava açılmış olmasıyla duyulmuştur (Lucie-Smith, 2004: 329).

Mapplethorpe'un 'Dans Eden İki Adam' isimli fotoğraf çalışmasında, çıplak bedenler üzerinde kullanılan tek aksesuar, iktidar göstergesi olan kral tacıdır. Kaslı ve formda olan erkeklerin saç kesimleri de sıradan erkek tıraşındır. Fotoğrafın isminde kullanılan 'iki adam' deyişiyile de bedenler erilleştirilmektedir. Ancak birbirlerine dokunuşlarıyla ve duygusal duruşlarıyla kavranabilen aşk olgusu ile erkek ile özdeşleştirilen iktidar beklentisi boşa çıkarılmaktadır.

İki erkeğin birbirine sadakatle eşlik ettiği dans fotoğrafı, estetik görünümüyle ve yansıttığı duyguyla izleyicinin algı düzeyiyle barışık bir görünüme sahiptir.



Görsel 10: Robert Mapplethorpe, Dans Eden İki Adam, 1984, siyah beyaz fotoğraf

Geylerin toplumsal cinsiyet baskılarıyla mücadelesini konu alan sanatçılar arasında önemli bir yeri bulunan Gran Fury grubu, 1980'li yılların sonlarında AIDS konusunda bilinçlendirme amacıyla Amerika'da kurulmuştur. Özellikle AIDS ve gey haklarıyla ilgili olan mesajlarını dönemin medya araçları olan afişler, billboard ve otobüs giydirme gibi grafik yöntemleriyle yayınlamışlardır (Heartney, 2008: 257-258).

Otobüs afişinde farklı cinsel birliktelikler bir arada ve aynı sıradanlıkta gösterilmiştir. Slogan formundaki "Öpüşmek öldürmez: Açgözlülük ve kayıtsızlık öldürür" mesajı ise toplumu ahlakla ilgili karşılaştırmalı bir sorgulamaya yönlendirmektedir. Gran Fury grubu, bu eseri kamusal alanda diğer sıradan reklam görüntüleri arasında sergileyerek sanatın hedef kitesini genişletmiş ve ara cinsel kimlikleri normalleştirmeye katkı sağlamıştır.



Görsel 11: Gran Fury, Öpüşmek Öldürmez: Açgözlülük ve Kayıtsızlık Öldürür, 1989. Otobüs Afişi.

Alex Donis, Amerikalı bir denizcinin Iraklı bir asker ile dans performansı ile imkânsız bir çiftleşme sergilemektedir. Sanatçı, benzer eşleştirmelerinin tamamında arka fonu beyaz olarak kullanarak, bir araya getirdiği çiftleri kendi tarihsel ve politik bağlarından uzaklaştırarak sonsuzluğa yerleştirmektedir. Böylece kin ve şiddetten arınan çift, bunun yerine eğlenceyi ve çifte mutluluğu sahnelemektedir (Lord ve Meyer, 2013: 203).

Geleceğin kahraman askerleri olmak üzere yetiştirilen erkeklerin askerlik günlerindeki birliktelikleri, üzerlerindeki giysilere ve silahlarına rağmen, aşkı betimleyebilmektedir. Amerikan askerinin, Irak askerinin elini tıpkı bir kadınla dans ediyormuş havasında nazikçe tutması ve Irak askerinin, erkeğinin yanında güvende ve mutluluktan uçuyor edası göze hitap eden hoş bir görüntü vermektedir.

Donis'in bu çalışması savaşa karşı aşkı savunmakta, aynı zamanda iki eril bedeninin ruhunu kanatlandırarak sonsuzluğa doğru uçurmaktadır. Beyaz arka planın yansıttığı saflık, izleyicinin bu garip aşk durumunu saf duygularla algılamasına yardımcı olmaktadır. İzlenen aşk, fiziksel olmaktan ziyade oldukça duygusal ve saftır. Savaşa rağmen ve savaşa direnen gerçek bir aşktır. İktidarı boşa çıkaran ve iktidara gerek duymayan bir aşktır. Üniformaları ve silahları görünmez kılan duygusallıkta bir aşktır. İzleyicinin bakışlarını görmeyen bir aşktır. İzleyici ister kabul etsin ister etmesin, devam edecek olan bir aşktır.



Görsel 12: Alex Donis, Abdullah ve Çavuş Adams, 2001, mürekkep ve guaş boya, 41x70 cm.

David Hockney'in, Robert Mapplethorpe'un, Gran Fury'nin ve Alex Donis'in eserlerinin bu çalışmada ele alınmak istenen ortak özellikleri, iki erkek arasındaki ilişkide sevgiyi öne çıkarmış olmalarıdır. Duygusal bağlılık anlamında gösterilen sevgi izleyici algısında kabul görmekte ve bu sevgi, uyum içinde hareket eden iki erkek bedeninde ifade bulduğunda göze estetik görünümler sunabilmektedir. İki erkek arasındaki sevgi, izleyici için anlaşılabilir hale gelmekte, bu sevgi bir sanat eseri üzerinde estetik durabilmektedir.

Nitekim bu eserleri beğeneceğini varsaydığımız izleyicinin, iki erkek arasındaki sevgiyi normal yaşamı içinde ötekileştirmeden karşılaması mümkün olabilmesi için halen biraz daha zamana ihtiyaç olabilir. Sanat eserleri, izleyici için bir sergi ortamında gördüğü gelip geçici rüyalar ya da bir hayal dünyası olabilir. İzleyicinin bakış açısında, sanat ile gerçek yaşam arasında bir çizgi olabilir. Ya da uzaktan gördüğü gey çift arasındaki sevgiyi normal karşılayan bir insan, bunun kendi ailesinde olmasını aynı objektif bakış açısıyla karşılamaya henüz hazır olmayabilir. Sanat insanın objektif bakışıyla ile sübjektif algısı arasındaki arkadaşı gibidir. İnsan, dış dünyasında gördüğü ve izlediği şeyleri zamanla benimseyerek kendi dünyasına dâhil edebilir. Pierre Ancet'nin de ifade ettiği gibi, "başkasının bedenini kavrayış en önce gelir." (Ancet, 2010: 79-80). Dolayısıyla sanat, başka bedenleri göstererek kavrayışın başlangıcını sağlar.

Bireylerin cinsel kimliklerini toplumun heteroseksüel sisteminde baskı altında olmadan özgürce ifade edebilmeleri için diğer alanlarda olduğu gibi sanat alanında da çalışmaların yaygınlaştırılması gerekmektedir.

SONUÇ

Fotoğraf, video, performans, hazır nesne, resim ve grafik gibi farklı yöntemlerle iktidar kavramını sorgulayan bu çağdaş sanat eserleri, toplumsal cinsiyet kategorilerinin eril ve dişil ayrımıyla sabitleştirilmiş çerçevesini yapıbozuma uğratmaktadır. Gey kimlik, süreciyle, bedendeki dönüşümüyle, toplumun bakışına direnen ruhsal arzularıyla yapıbozuma uğramakta olan bu eril ve dişil çerçevesine dâhil edilmelidir.

Önerilen bu yeni çerçevede gey eril beden, kendisinden beklenen iktidar özelliğini gerçekleştirmemekte ancak kendi cinsel kimliğini belirleyişinin öznesi olmaktadır. Böylece özne ve iktidar kavramlarını yeniden tanımlamak gerekmektedir. Aksi durumda, bedeni ile ruhu arasındaki çelişkilerle mücadele etmek zorunda olan eril görünümdeki kişiler, aynı zamanda toplumun baskısına karşı direnmek ya da rol yapmak zorundadır. Bu direniş ve mücadelede destek alamaz ve zorlanırsa, ya dış dünyaya karşı abartılı tepkiler verebilir ya da kendi ruh dünyasında ikilemler yaşayabilir.

Toplumun gelenekselleşmiş ve kalıplaşmış düşüncelerden sıyrılarak psikolojik ve tıbbi açıdan da bilimselleştirilmiş ara cinsel kimlikleri kabul etmesi, bu kimliklere sahip bireylerin ve toplumun sağlığı açısından önemlidir. Sanat toplumun kalıplaşmış düşüncelerini değiştirmede aracı rol üstlenebilir. Sanat topluma yön gösterici rolünü üstlendiğinde, zihinlerde yeni ufuklar açacak ve geleceği şekillendirecektir. Sanat bunu görüntüler eşliğinde yaparak öncelikle gözü alıştırmakta ve beyine giden sinyalleri oluşturmaktadır. Toplum baskısından çekindiği için gizlenen ara kimlikler, sanat aracılığıyla kendilerine ifade alanı bulmaktadır.

Eril bir bedene sahip gey kimlik, cinsel uzvu nedeniyle kendisine yüklenen iktidarlık olgusunu taşımak zorunda kaldığında ve bunun üstesinden gelemediğinde toplumun beklentisine uymayan görüntüler sergileyebilir. Kendi iç dünyası ile çevresindeki baskılar arasında çelişkiye düşebilir ve kendisine bir kimlik oluşturmaya çalışırken, abartılı tepkiler verebilir. Diane Arbus'un Bigudili Genç Adam fotoğrafı, Gülsün Karamustafa'nın Çifte Hakikat isimli enstalasyonu, Yasumasa Morimura'nın Venüs pozuna büründürdüğü Futago tablosu, Hunter Reynolds'un Aşk Elbisesi isimli performansı ile Kutluğ Ataman'ın Türk Lokumu isimli video art performansı, çeşitli şekillerde erkek beden üzerindeki dişil göstergeleri tuhaf hallerde sunarak, izleyiciyi bu tuhaflığın yaratıcısı ve gey bedenlerin baskılayıcısı olarak sorgulamaktadır. İzlenen görüntüler, kendi içindeki çelişkileriyle müdahaleye ihtiyaç duyar gibi olmakla birlikte, müdahalenin de hangi yönde yani dişil mi eril mi olacağını çıkmazıyla karşı karşıya bırakmaktadır. İzleyici rahatsız edici görünümdeki bu ara kimlikleri düzenleyememekte, kendi haline bırakmak durumunda kalmaktadır.

Birey, cinsel kimliğini seçmede özgür bırakılmalıdır. Olmak istemediği bir bedene sahip olarak doğan birey, bununla baş etmekte yeterince zorlanmaktadır. Kendi içerisinde ruhsal bir hesaplaşma yaşamaktadır. Acı verici bir dönüşümle olmak istediği bedene dönüşmeye çalışan birey için kimliğinin oluşumu bir süreçtir. Teiji Furuhashi izleyiciyi bireyi serbest bırakmaya davet ederken, Ahmet Elhan bireyin dönüşümünün ne kadar güç olduğunu göstermektedir.

Nihayet cinsel kimlik tercihiinde özgür bırakılan ya da toplumla mücadelesinde güçlü olabilen bireyler, kendilerini doğal olarak ifade edebilmekte ve sıradan, estetik görünümlere sahip olabilmektedirler. David Hockney'in Ev Hayatından Bir Sahne isimli resmi, Robert Mapplethorpe'un Dans Eden İki Adam isimli fotoğrafı, Gran Fury grubunun Öpüşmek Öldürmez sloganıyla otobüs afişi ve Alex Donis'in Abdullah ve Çavuş Adams isimli resmi izleyiciyi bu olağan aşk sahnelerinin dışında bırakmaktadır. Aşkın iki kişi arasında yaşanan özel bir duygu olduğunu ve bunun iki eril bedende de mümkün olabileceğini tüm doğallığıyla gösteren bu görüntüler karşısında izleyiciye kabul etmekten başka bir şans bırakılmamaktadır.

Sanat eserinde gey kimlik, izleyicinin toplumsal cinsiyet beklentisini boşa çıkarmaktadır. İzleyicinin zihnindeki bu yapıbozum, onun toplumsal yaşamına da yansımalıdır. İzleyici bu eserlerde gey kimliğin doğallığını ve heteroseksüel toplumsal cinsiyet sisteminin bir kurgu olduğunu kavrayabilmelidir. Bu kavrayış için daha uzun bir zaman ve çaba gerekmektedir. Toplumun kalıplaşmış yargılarının değişmesi için üretilen sanat eserleri çoğaltılmalı ve yaygınlaştırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- ANCET Pierre (Kasım 2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*. (Çev. Ersel Topraktepe). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- ANTMEN Ahu (Ocak 2014). *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet*. Sel Yayıncılık: İstanbul.
- BAYKAL Emre (Nisan 2008). *Kutluğ Ataman Sen Zaten Kendini Anlat!* (Çev. Nazım Dikbaş & Emre Baykal). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BUTLER Judith (Şubat 2007). *Taklit ve 'Toplumsal Cinsiyet'e Karşı Durma*. (Çev. Osman Akınhay). Agora Kitaplığı: İstanbul.
- BUTLER Judith (Bahar:2009). "Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri". (Çev. Begüm Kovulmaz). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı: 58. Sayfa:73-92
- BUTLER Judith (Aralık 2012). *Cinsiyet Belası. Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (Çev. Başak Ertür). 3.Bs. Metis Yayıncılık: İstanbul.
- CHANTER Tina (Bahar:2009). "Psikanalitik ve Post-Yapısalcı Feminizm ve Deleuze". (Çev. Zeynep Direk). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı:58. Sayfa: 93-130
- CORBİN A. Vd. (Eylül: 2013). *Bedenin Tarihi 3 Bakıştaki Değişim: 20. Yüzyıl*. (Çev. Saadet Özen). Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- ERZEN Jale Nejdet (Aralık 2012). *Çoğul Estetik*. (2.Bs.) Metis Yayınları: İstanbul.
- ESAYAN Natali (Mayıs 2002). "Angela Carter ve Aykırı Dünya: Postmodern ve Feminist Unsurların Stratejik İttifakıyla İktidar Dinamiklerinin Yapıbozumu". *Toplumbilim*, Sayı: 15. Sayfa: 81-86.
- FOUCAULT Michel (Bahar:2011). "Herculine Barbin'e Giriş". (Çev. Tolga Yalur & Berfu Şeker). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram Sayısı: 65-66. Sayfa: 132-139
- CANDANSAYAR Selçuk (Bahar:2011). "Tibbin (eş)cinselliğe Bakışı İçin Bir Arkeoloji Denemesi." *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram Sayısı: 65-66. Sayfa:149-166
- FREUD Sigmund (2009). *Cinsellik Üzerine*. (Çev. Seher Kutlu). Alter Yayıncılık: Ankara.
- GÖREGENLİ Melek (Bahar:2011). "Heteroseksizm, Homofobi ve Nefret Suçları: Sosyal Psikolojik Yaklaşım." *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram Sayısı: 65-66. Sayfa: 353-365
- GROSENICK Uta vd. (Ed.) (1999). *Art at the turn of the Millenium*. Tachen: Köln.
- HOLMES Morgan (Bahar:2011). "İnterseks: Tehlikeli Bir Farklılık". (Çev. İmge Oranlı). *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram Sayısı: 65-66. Sayfa: 99-123
- IŞIK Emre İ. (Kasım 1998). *Beden ve Toplum Kuramı. Bağlam Yayıncılık: İstanbul*.
- JAGOSE Annamarie (1996). *Queer Theory, An Introduction*. New York University Press.
- LORD Catherine, MEYER Richard (2013). *Art & Queer Culture*. Phaidon: London
- LUCIE-SMITH Edward (2004). *20.Yüzyılda Görsel Sanatlar* (Çev.Ebru Kılıç vd.) Akbank kültür ve Sanat Dizisi: İstanbul.
- HEARTNEY Eleanor (2008). *Sanat ve Bugün* (Çev.Osman Akınhay) Agora Kitaplığı: İstanbul.
- RUSH Michael (2005). *New Media in Art*. Thames&Hudson world of art: London
- SARUP Madan (1998). *Identity, Culture and the Postmodern World*. EBSCO Publishing. University of Georgia Press.
- ŞEKER Berfu (Bahar:2011). "İnterseksüellik ve Cinsiyetin İnşası". *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram Sayısı: 65-66. Sayfa: 124-131.
- TOLSTOY Lev Nikolayeviç (Eylül 2007). *Sanat Nedir?* (Çev. Mazlum Beyhan). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları: İstanbul.
- WRIGHT Elizabeth (Nisan 2002). *Lacan ve Postfeminizm*. (Çev. Ebru Kılıç). Everest Yayınları: İstanbul.
- YILDIZ Esra (Bahar:2011). "Queer ve Sessizliğin Reddi." *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Cinsel Yönelimler ve Queer Kuram Sayısı: 65-66. Sayfa: 395-410.

“ HÜMANİST YAZININ TARİHSEL KİMLİĞİ ”

Arş. Gör. Sevgi ARI*

ÖZET

Bu çalışmada Gotik ve Hümanist yazı, Avrupa’da Ortaçağ’dan Rönesans’a geçişe paralel olarak tarihsel kimlikleri üzerinden incelenmektedir. Gutenberg’in matbaa tekniği, bu tekniğin getirdiği toplumsal dönüşümlerle birlikte ele alınmaktadır. Bu dönüşüm sürecinde Gotik ve Hümanist yazının hangi fikirsel temellerle ilişkili olduğu araştırılmaktadır.

Sonuç olarak, Avrupa’da Ortaçağ’dan Rönesans’a geçişteki ideolojik dönüşümün, yalnız kitapların içeriğinde değil, yazı stillerindeki farklılıklarda da görünür hale geldiği ortaya çıkmaktadır. Eski Biçem yazı karakterleri içerisinde önemli bir yeri olan Hümanist yazı stilini, Rönesans’ın aydınlanma düşüncesinin bir göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu sonuç, yazı karakterlerinin bir bilgi ve duygu yansıtmakla beraber, üretildikleri zamanın ruhunu içeren tarihsel bir kimlik taşıdıklarının da göstergesidir.

Anahtar Kelimeler: Gutenberg, Matbaa, Rönesans, Eski Biçem Yazı Stili, Hümanist Yazı.

* Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
sevgiarigrf@gmail.com

“ HISTORICAL IDENTITY OF HUMANIST TYPEFACE ”

Res. Assist. Sevgi ARI*

ABSTRACT

In this study, Gothic and Humanist typefaces are explored in parallel with transition from the Dark Ages to the Renaissance in Europe. Gutenberg’s printing techniques are discussed together with social transformations brought by this technique. Intellectual foundations of Gothic and Humanist typefaces in this period are being investigated.

As a result, it is evident that the ideological transformation from the Dark Ages to the Renaissance became visible not only in literature but also in different typeface styles. It is possible to consider Humanist typeface as an indicator of Renaissance enlightenment in addition of having an important place in Old Style Typefaces. These result indicates that the typefaces have the historical function of carrying the spirit of the time along with representing information and emotions.

Keywords: Gutenberg, Press, The Renaissance, Old Style Typefaces, Humanist Typeface.

* Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic, Eskişehir / TURKEY
sevgiarigrf@gmail.com

GİRİŞ

Avrupa coğrafyasında yaklaşık dört yüz yıl süren karanlık bir çağın ardından 15. yüzyılda yaşanan Rönesans, insanın Dünya üzerindeki varlığını, konumunu sorgulama ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Bu süreçte bir çok bilgi türü, birer disiplin haline gelmeye başlamış ve modern dünyanın düşünsel alt yapıları oluşmuştur. Rönesans döneminde baskı tekniklerinde yaşanan gelişmeler, bilginin paylaşımına büyük bir katkı sağlamıştır. Bilginin hızla çoğaltılmasını sağlayan matbaanın o dönemde yarattığı etkiyi, günümüzde internet teknolojisinin yarattığı etkiye benzetmek mümkündür. Rönesans döneminde kitaplar bir bilgi nesnesi olmanın yanı sıra bir tasarım nesnesi haline gelmeye başlamış ve yazı tasarımı ‘tipografi’ niteliğini kazanmıştır. Bu araştırmada grafik tasarım tarihinde önemli bir yere sahip olan söz konusu teknik/düşünsel dönüşümlerin kendini yazı karakteri anlayışında nasıl var ettiği, Hümanist yazı üzerinden ele alınmaktadır.

“Yazı, konuşan maddeyi yarattı. Matbaa ise, yazıyı sonsuz sayıda çoğalttı ve ebedileştirdi.

Bu sayede düşünce; mesafeyi, zamanı ve ölümü yendi.”

(Ertuğ,1970:1)

Ortaçağ : Matbaa Öncesi Dönem

9. yüzyıldan 12. yüzyıla dek Avrupa’da kitaplar, manastırların “scriptorium”¹ denilen yazma odalarında, keşişler tarafından çoğaltılmış ve din kurumları bu çoğaltım işini kendi tekellerinde tutmuştur (Dalkıran, 2013:208). Kopyalama süreci, metinleri yüksek sesle okuyanlar ve yazanların yanı sıra sayfa kenarlarını süsleyen, resimleyen ve ciltleyen keşişlerden meydana gelen bir iş bölümü ile yürütülmüştür. Bir kitabın ortalama 2-3 yılda tamamlandığı bu dönemde, el yazması (*ing. manuscript*) kitapları satın alabilecek kadar zengin ailelerin kütüphanelerinde, çoğunlukla İncil’in bir kopyası yer almıştır (Bachman, 2000: Erişim tarihi 12 Mart 2015). Hayvan derisinden parşömenler (*ing. vellum*) üzerine kesik uç / tüy kalem ile yazılan kodeksler (*ing. codex*) metinlerin daha önceden olduğu gibi rulo olarak değil, sayfalar halinde düzenlenmesiyle meydana getirilmiştir. Günümüz kitap formatının temelini atan bu el yazmaları, yaklaşık 35x50 cm. boyutları, kalın kapakları ve ortalama 300’ü bulan sayfa sayılarıyla taşınabilirlikten uzak olmuşlardır (Chartier, 1995:19). (Bknz. Görsel 1)



Görsel 1: Bir keşişin parşömen üzerine yazımını gösteren bir gravür

12. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkarak tüm Avrupa'ya yayılan Gotik mimarinin, gerek manastırlardaki gerek loncalardaki yazıcıların Gotik yazıya yönelmesinde etkisi büyüktür. Gotik mimarinin *insan ve yapı arasındaki oranlar yerine, yapının kendi içindeki oranlarını* ele alması (Taşkiran, 1997:100), insanın bir birey olmaktan çok, bir "kul" olarak konumlandırılması anlamına gelmiştir. Gotik mimarinin, insanı bir değer olarak **merkeze almamasına** paralel şekilde Gotik yazı bir tasarım ürünü olmaktan çok, salt işlevsel varlığı ile, maneviyatın bir araçsal taşıyıcısı olarak görülmüştür (McLuhan, 2001:152). Dikey bir yapıya sahip olan Gotik yazı, bu biçimiyle göğe doğru uzanan devasa Gotik yapıların kitap sayfalarındaki yansımasıdır.



Ancient Press

Görsel 2: Kollu baskı makinesiyle basımı gösteren bir gravür

Gotik Mimari'yi bir manzara fotoğrafı gibi metin görüntüsünde var eden Gotik yazının, Latince (tekstil alanında) "örmek, dokumak" anlamına gelen "It. *texere*" (ing. *texture*) terimi ile karşılık bulması, bu yazının boşluksuz yapısına işaret etmektedir. O dönemde Gotik yazıya olan yönelimin pratikteki diğer bir sebebinin, Gotik harflerin sıkışık yapısıyla metne daha çok yer kazandırmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Malî açıdan güçlük çeken loncaların bu yolla ürettiği kitaplar, daha az sayfa sayısına sahip ve ucuz olmaları sebebiyle sipariş verenler tarafından daha çok talep edilmiştir (Jean , 2001:93). Aynı yüzyılda laik loncaların da kitap üretimine dahil olmasıyla artan rekabet, kitapların ucuz bir fiyatta olması ihtiyacını artırmış, bu ihtiyaç üzerinden Gotik yazı popüler hale gelmiştir. Geç Orta Çağ'da kitap fiyatlarının düşme eğilimine girmesinde 13. yüzyılda İtalya'daki üniversitelerden başlayıp Avrupa'daki bir çok üniversiteye yayılan "It. *pecia*" sisteminin de etkisi olduğu bilinmektedir (İskender, 2014: 551-567). Bu sistem, bir kitabın "It. *peciae*" adı verilen örnek bölümlerinin kopyalanması amacıyla, kitaptan ayrı olarak kişilere (çoğunlukla üniversite öğrencilerine) kiralanmasına dayanmıştır. Tüm kitabı satın almak yerine, kiralayanların inisiyatifinde belirli bölümlerin çoğaltılmasına olanak tanıyan bu sistem, bilginin dolaşımında eskiye nazaran büyük bir artış yaratmıştır. Aynı zamanda 12. yüzyılın sonlarında üniversitelerin doğuşu içerik açısından bir çeşitlenmeye zemin yaratmış; yemek, astronomi, matematik, mantık, felsefe ve aşk hikayeleri gibi dinsel konuların dışında kalan kitapların sayısı çoğalmıştır.

Avrupa coğrafyasında baskı tekniklerinin gelişimine bakıldığında, önceden üzüm sıkma, parşömenleri parlatmak, kumaşlar üzerine baskı yapmak gibi farklı amaçlarla kullanılagelen kollu baskı makinesinin 1300'lü yıllardan itibaren kitap basımı için kullanılmaya başlandığı görülmektedir (Jean, 2001:95). Kollu baskı makinesinin kalıpları sert ve dayanıklı bir ağaç olan şimşir ağacından üretilmiştir. Bu sistemde baskılar, blok halindeki ahşap kalıplara her bir sayfanın oyulması suretiyle / yüksek baskı olarak yapılmıştır. (Bknz. Görsel 2) Ahşap kalıplar çok sayıda baskı yapmaya olanak tanısa da, küçük puntolu harflerin, (İncil'den sahneler ve aziz resimleri gibi) bir çok detaylı görselin çizimine izin vermemiştir. Bu imkânsızlık nedeniyle bol süslemeli harflerde ve ince detaylarda ahşap baskılarla beraber gravür tekniği eş zamanlı olarak kullanılmaya devam edilmiştir (McKitterick, 2013:88) .

Avrupa'da basım alanındaki diğer önemli gelişme, 13.yüzyılda kağıt üretim tekniğinin Çin'den bu coğrafyaya yayılması olmuştur. İspanya gibi merkezlerde suyla çalışan kağıt fabrikalarının inşa edildiği bu dönemde kağıt üretiminde büyük bir artış gözlenmiştir (Burns, 1996:413). Bu gelişme Avrupa'da kağıdın daha ucuza mâl olması ve daha hafif kitaplar yapmaya olanak tanınması ile kitap endüstrisinde artan bir arz-talep dengesi yaratmış, kilisenin tekelliliğinin kırılmasında etkili olmuştur. Aynı zamanda ham madde olarak kağıdın kullanımı, kodekslerin çevrilmesi zor, kesintisiz sayfalarının yaşattığı takip zorluğunu ortadan kaldırmış ve ardışık algı ile okuyucuda pozitif bir okuma deneyimi yaratmıştır (Törenli , 2005:41).

Gutenberg Matbaası

Avrupa'ya Gutenberg matbaası gelene dek tek parça kalıplarla üretim yapılırken, Çin'de tah-tadan hurufatla hareketli basım sistemi henüz 1040 yılında, imparator 'Bi Sheng' döneminden itibaren uygulanmaya başlanmıştır. Koreli bir devlet bakanı olan 'Choe Yun-ui'nun, 1230'lu yıl-lardan itibaren tahta harflerden, metal harflere geçişi kendi topraklarında gerçekleştirdiği bilin-mektedir (Bil'ak, 2013: Erişim tarihi 03 Mart 2015). Matbaanın Avrupa'ya Uzakdoğu'ya nazaran çok geç bir zamanda geldiği 15. yüzyıl, sanayileşme çağına teknik alt yapısını meydana getiren torna, delgi makineleri, perdah aletleri gibi mekanik prensibe dayanan aletlerin geliştirildiği bir yüzyıl olmuştur. Tarihte kendi kendine işleyen ilk mekanizma olma özelliği ile duvar saati, yine bu yüzyılda icat edilmiştir (Tanilli, 1990:21). Bu yüzyılın icatlarını, insan zihninin araç yapımın-da yeni bir noktaya ulaştığının göstergesi olarak değerlendirmek mümkündür.

Benzer şekilde mekanik prensibe dayanan -ve dünyanın seyrini fikirsel olarak da etkileyen-matbaa, 1450 yılında Johannes Fust ile Johannes Gutenberg tarafından Almanya'nın Mainz şeh-rinde geliştirilmiştir. Bu matbaa sistemi, her bir harfin birbirinden bağımsız olarak yer değiştirmesine olanak tanıdığı için "devşirilebilir harf karakterleri" ya da "hareketli metal harfler" (ing. *movable type*) olarak da anılmaktadır (Becer, 1997:92). Gutenberg, geliştirdiği baskı sisteminin yanı sıra kuyumculuk bilgilerini kullanarak kurşun alaşım harfler ve bu alaşıma uygun olan yağ bazlı bir mürekkep de üretmiştir.² Böylece tahta baskının yerini, sıcağa ve aşınmaya karşı daha dayanıklı bir malzeme olan metal harfler almıştır (Man, 2009:124). Bu baskı sisteminde kullanılan her bir 'metal harfe tipografi terminolojisinde "hurufat" (ing. *type*) denilmektedir. (Bknz. Görsel 3,4)



Görsel 3: Tipo baskı tekniğinde kullanılan metal harfler



Görsel 4: Gutenberg'in matbaa sistemine göre düzenlenmiş eski bir bası-mevini gösteren bir gravür

² Kuyumculuk o dönemde günümüzden farklı olarak, daha çok 'simyacılık' anlamında kimya, fizik gibi medikal bilgilerin yanı sıra; din, mistisizm, sanat, astroloji gibi spiritüel bilgileri de kapsayan bir uzmanlık dalıdır. (ing.alchemist) Daha fazla bilgi için bakınız: Coelho, Paulo. (2010) Simyacı, İstanbul: Can Yayınları

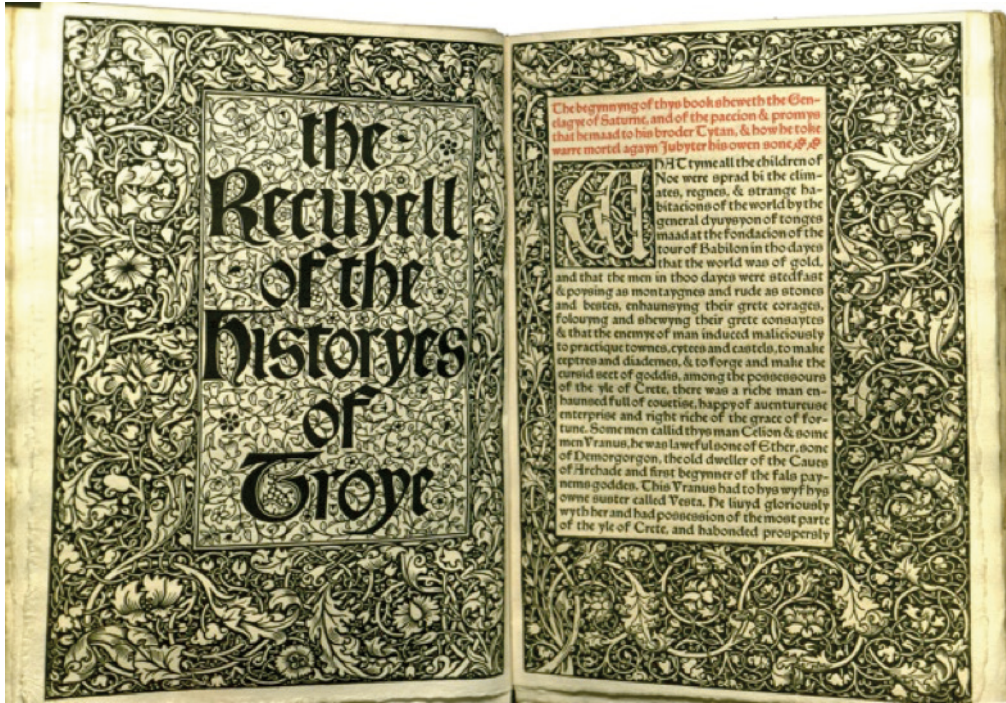
5 yılı alan bir sürede 210 kopya olarak basılan bu İncil, 40.9 x 29.9 cm. boyutunda, 1282 sayfa ve 40-42 satırdan oluşmuştur. (Kroll, 2012:13) Bir çok kaynakta “42 Satırlık İncil” olarak da geçen bu kitap, Gotik (Black Letter³) yazı karakteriyle dizilmiştir. (Bknz. Görsel 5) Metindeki ‘bileşik harfler’in (ing. *ligatures*) çokluğu nedeniyle Gutenberg, bu basım için, tekli harf kalıplarının yanı sıra yaklaşık 270 farklı kombinasyon üretmek mecburiyetinde kalmıştır (Uçar, 2004:100). Matbaa tekniğinin el yazmasının bir uzantısı olarak görüldüğü bu ilk dönemlerde Gutenberg gibi bir çok basımcı, bütün zorluklarına rağmen, bastıkları kitapların olabildiğince çok el yazması kitaplara benzemesi için çabalamıştır. Tezhipçinin süslemesi için boş bırakılan alanlar da dâhil olmak üzere, sayfa düzenlemesinin mümkün olduğunca el yazmalarına yakın olmasına çalışılmıştır (McKitterick, 2005:36). Bu çabanın altında, -Gotik yazının sayfada yer kazandırması örneğinde olduğu gibi- mali kaygılar olduğu ileri sürülmektedir. Basılı kitaplar yazıcıların elinden çıkan kitaplarla rekabet edebilmek adına, el yazması kitaplara benzetilmeye çalışılmıştır (Jean, 2001:93). ‘Textura’, ‘Rotunda’, ‘Batarde’, ‘Cursive’ ve ‘Fraktur’ 16. yüzyıla dek gotik yazı stili altında çeşitlenen yazı karakterlerinden bazılarıdır. Kitap okuyucusunun tekil/el yazması kopyalara alışık olması matbaadan çıkan kitapların okuma ediminde de benzer bir beklentisi olmasına neden olmuştur. Matbaanın gelişim sürecinde kitapların el yazması kitaplara öykünerek basıldığı ilk evre ve bu evrede basılan kitaplar Latince ‘beşik’ veya ‘kundak bezi’ anlamına gelen ve bir oluşumun ‘doğuşunun’ altını çizen bir terim olarak “*It. incunabula*” ile tanımlanmaktadır (Meerdink, 2015:2).



Görsel 5: Gutenberg’ın matbaasında basılan “42 Satırlık İncil” ve bu İncil’den detaylar, 1450-1455 civarı

3 İngiltere’de Gotik yazıya verilen isim olan ‘Black Letter’ (Siyah harf) terimi, Ortaçağ’a aynı zamanda “Karanlık Çağ” (ing. Dark Ages) denilmesini hatırlatmaktadır

Gutenberg Almanya’da basımlarını sürdürürken 1476 yılında Londra’da ilk basım evini kuran çevirmen ve düşünür William Caxton *İngilizce dilinde basılan ilk kitap* olma ünvanını taşıyan “Troya Öyküleri”ne (ing. *Recuyell of the Historyes of Troye*) imzasını atmıştır. Caxton, kitabın basımında (eserin isminden hareketle ‘Troy’ olarak anılan) yarı-Gotik (ing. *Gotico-roman*) / yarı-Romanesk özellikler gösteren bir yazı karakteri kullanmıştır. (Joseph, 2011:210). Caxton, kurduğu matbaada farklı dillerden çevirerek bastığı 80’in üzerindeki kitapla, İngiliz toplumunun düşünce dünyasının gelişimine büyük katkı sağlayan önemli bir isim olarak anılmaktadır (Urgan, 2007:108). Caxton’un yanı sıra Aldus Manutius, 1500’lü yıllarda Venedik’te kurduğu matbaada Yunanca dilinden Sophokles, Aristoteles, Platon ve Thukydides’in; Latince’den Vergilius, Horatius ve Ovidius’un eserlerini basmış, ayrıca bastığı bu eserlerin anlaşılmasına yönelik dil bilgisi kitapları ve sözlükler yayımlamıştır. Erasmus da dahil olmak üzere bir çok hümanistin bireysel kütüphanesinden istifade ettiği Manutius’un, Rönesans kültürünün İtalya dışında kalan bölgelerinde yayılmasında önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir (İskender, 2014: 551-567). Manutius ile birlikte matbaada harf tasarımcısı olarak çalışan Francisco Griffo, günümüzde halen kullandığımız ‘Bembo’ ve ‘Aldine’ yazı karakterlerini ve hepsinden öte, tipografi kültürüne İtali yazı stilini kazandırmıştır (Lupton, 2010:15).



Görsel 6: Gutenberg’in matbaasında basılan “42 Satırlık İncil” ve bu İncil’den detaylar, 1450-1455 civarı

Aydınlanma Sürecinde Matbaanın Rolü

“Aydınlanma, insanın kendi iradesi ile, gönüllü olarak düştüğü gelişmemişliğinden kurtulmasıdır. Bu gelişmemişlik hali, insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmadan kullanamayışından ileri gelir. Bunun kabahati, aklın kendisinde değil; başkasının kılavuzluğuna kendini bırakarak, aklını kullanma kararlılığı ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aranmalıdır. (...) Aklını kullanma cesaretini göster!” (Kant, 2013:2)

Bilindiği gibi matbaa, teknik bir icat olmaktan öteye giderek, Avrupada çok sesliliği, kitle-sel iletişim kültürünü geliştirmiş, kısa zamanda büyük bir bilgi patlamasının yaşanmasında rol oynamış, modern dünyanın fikrî temellerini atmıştır. Edebiyattan bilime, eğlenceden yemek kültürüne, mizahtan moda dek farklı düşüncelerin toplumun bir çok sınıfı arasında paylaşıldığı bu etkileşim ortamı, sanat alanında Rönesans, din alanında da reformlarla taçlanmıştır.

1500 yılından öncesine bakıldığında en yoğun okur-yazarlık oranının Kilise mensuplarından meydana gelmesi nedeniyle kitapların %77'sinin Latince olduğu ve %45'inin de dini nitelik gösterdiği bilinmektedir. (Febvre & Martin, 2000:236). 100 yıl gibi kısa bir sürede ise Avrupa genelinde 80 tanesi İtalyada, 52 tanesi Almanyada ve 43 tanesi Fransada olmak üzere 250'den fazla merkezde matbaalar kurulmuş ve bu matbaalarda farklı içeriklerdeki kitapların milyonlarca kopya sayılarına ulaşılmıştır (Briggs&, Burke, 2004:26). İçerikteki zenginleşmenin yanı sıra, maliyetin ucuzlaması, boyutların küçülmesi, kopya sayılarının artması büyük dönüşümlerdir. Bu yeni nitelikleriyle kitaplar belirli bir zümrenin tek elinden çıkmış, entelektüel bir topluluğun doğuşuna zemin hazırlanmıştır (Fischer, 2004:206).

Ayrıca kopya sayılarının çoğalması, kitapların hem benzersizliği ve nâdirliğiyle bir zenginlik belirtisi olmaktan çıkması anlamına gelmiş hem de içerdikleri bilginin kutsal ve değişmezliğine olan inancın da sorgulanmasının yolunu açmıştır. Fikirlerin birer 'otorite' olarak kabul edildiği, teolojik metinlerin sorgulanmasının dahi düşünülmediği Ortaçağ'ın ardından gelen aydınlanmacı düşünce, “*din çevrelerinin Antik metinleri istedikleri yönde cevaplar üretecek şekilde manipüle ettiğini*” ve teolojinin bu durumdan kurtulması gerektiğini savunmuştur. Bu anlamda Hümanistler, Antikiteye ait teolojik metinlere kutsiyet yüklemek yerine onları birer 'fikir' olarak ele almışlardır. İngilizce'de cümle anlamına gelen “*ing. sentence*” kelimesinin, Latince “*fikir*” anlamına gelen ‘*sententiate*’ den türetilmiş olması söz konusu dönüşümün göstergesidir. Bu anlayışın en güzel örneği 15. yüzyıl düşünürü olan Peter Abelard'ın teoloji alanında yazdığı “*Book of Sentences*” in diğer bir adının “*Book of Opinions*” (tr. *Görüşler Kitabı*) olmasıdır (Na-uert , 2006:18).

16. yüzyılda İncil'in Almanca diline çevirisini yapan Martin Luther, John Calvin gibi düşünür/teologlar, Ortaçağ'dan itibaren bilgiyi ve otoriteyi elinde tutan Katolik kiliselerin *koyduğu ağır vergilere, üst düzey ruhban makamları satışa çıkarmasına, günah işleyenlerin günahlarını para karşılığı affetmeleri* gibi uygulamalarına karşı çıkmışlardır (Aydın, 2001:86). 16. yüzyıldan

itibaren Roma-Vatikan, Venedik-Marciana gibi dini kurumlara ait kütüphanelerin yanı sıra, Oxford, Cambridge gibi üniversitelere ve kraliyet ailelerine ait olan kütüphaneler varlıklarını arttırmaya başlamışlardır (Labarre, 2012:95-96). 1600 yılındayken 10.000 cilt kitabı olan Viyana İmparatorluk Kütüphanesi-Hofbibliothek'in, 80 yıl gibi kısa bir sürede sahip olduğu kitap sayısını 80.000'e çıkarması, bilgiye erişimde alternatif kanalların hızla artışına güzel bir örnektir (Dalkıran, 2103:210). Gelişen bu Protestan reformun kitlelere yayılmasında önemli bir rol oynayan matbaaya karşı en sert çıkış, doğal olarak Katolik kurumlardan gelmiştir. Yazıcı keşişler, kendi işlerinin elden gideceği, din adamları ise dini metinlerin çoğaltımının kendi tekellerinden çıkacağı korkusuyla bu tekniği “şeytan işi” olarak tanımlamışlardır (Cavalier, 2014:24). Bu korkunun devamında egemen sınıf, matbaayı kendi tekellerinde tutmak amacıyla ‘sansür’ ve ‘denetim’ kavramlarını bolca gündeme getirmeye başlamıştır. 1565 yılında, İtalya’da Papa V. Pius döneminde “*It. Index Librorum Prohibitorum*” (tr. *Yasak Kitaplar Listesi*) adıyla çıkarılan kitapta Dantéden Sartre’a kadar uzanan pek çok filozof, bilim adamı ve yazar ismi yer almıştır. 1966 yılına kadar yürürlükte kalan bu listede, yasaklanan yazar isimleri, hangi eserin ya da eserlerin yasaklandığı, bu eserleri basan matbaacıların adı bulunmaktadır (İskender, 2014:551-567).

Edebiyat düşüncesine de etki eden matbaa ve aydınlanma süreci, yazarlığın ve modern edebiyatın doğuşunu sağlamıştır. Ortaçağ’da, modern anlamdaki ‘yazarlık’ kavramı henüz oluşmamış ve o dönem için yazarlık büyük ölçüde bir “mozaik yapma işi” olarak algılanmıştır (McLuhan, 2001:188). Bu nedenle o dönemde var olan el yazmalarında fikir sahiplerinin isimleri ya da yapılan alıntılar belirtilmemiş, hepsi kayıtlara *anonim metinler* olarak geçmiştir. Aynı şekilde manastırda yazım işinde ustalaşan keşişlerin, bitirdikleri eserlere imza atmak istediklerinde işlerini bırakmaya zorlandıkları bilinmektedir. Bu “isyankâr” keşişlerin işe yeniden başlamalarına, *sanatını Tanrı’nın hizmetine sunmayı ve tarikatına bağlı kalmayı* kabul etmeleri şartıyla izin verilmiştir (Jean, 2001:84-85).

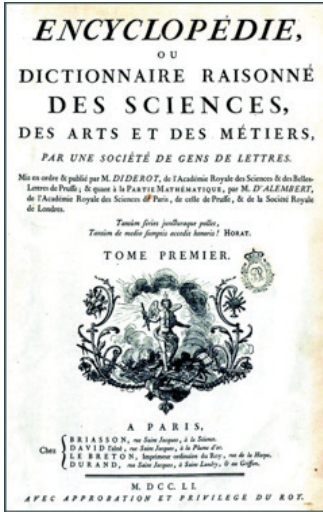


Görsel 7: “Psikopos İncili”nin basım yeri ve yılı gösteren bir Colophon, 1577

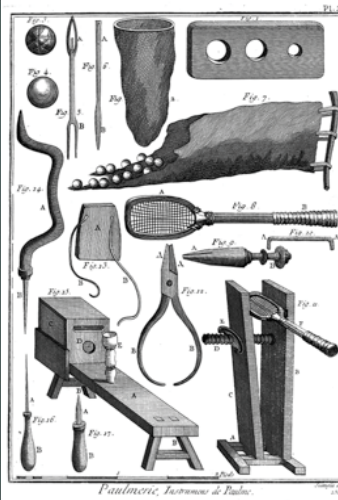
Ortaçağ edebiyatındaki metinler büyük ölçüde ‘topluluk önünde’, ‘sesli’ okumak için üretilmiştir. Bu işlevi gereği Ortaçağ edebiyatı, *nitelik olarak edebi olmaktan çok, kompozisyonunu retorik kurallarının oluşturduğu* bir değer taşımıştır. Matbaa sonrasında gelen basılı dil ile ‘sessiz okuma’ edimi gelişmiş ve kulak yerine göz, yeni iletişim dilinin başlıca organı haline gelmiştir (McLuhan, 2001:128). Rönesans’la birlikte metinlerde diyagramların ve görsel malzemelerin

kullanımının arttığına işaret eden Ong, “Artık kulağa değil, göze hitap edilmektedir.” diyerek görsel iletişim ağırlıklı bir dünyanın temellerinin atıldığını vurgulamıştır (Ong, 2012:142). Bir çok görsel tasarım disiplininin kendine özerk bir alan açması bu algı yolunun açılması ile derinden ilişkili olmuştur. Yine aynı süreçte, kitabın künye bilgilerinin yer aldığı “colophon”un (tr. *basım bilgisi*) kullanımının yaygınlaşmaya başladığı görülmektedir. Latince “*son dokunuş*” anlamına gelen “*colophon*”, kitabın adı, yazarın adı, basımcının adı, basım tarihi ve basımın yapıldığı yeri de içeren bir bilgi dökümünü sunmaktadır. Bu bilgilerin dökümünün yapılmasıyla kitabın bir çeşit künyesi oluşturulmuş, her basım evinini kendini diğer yayınevlerinden farklı olarak tanımlanması, kimlik oluşturmasına yaramıştır. Bu künye bilgileri kimi zaman düz cümleler halinde alt alta sıralanmış; kimi zaman ambleme yakın görseller ya da piktografik öğelerle meydana getirilmiştir. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Colophon_](http://en.wikipedia.org/wiki/Colophon) (publi shing, Erişim tarihi 4 Şubat 2015) (Bknz. Görsel 7)

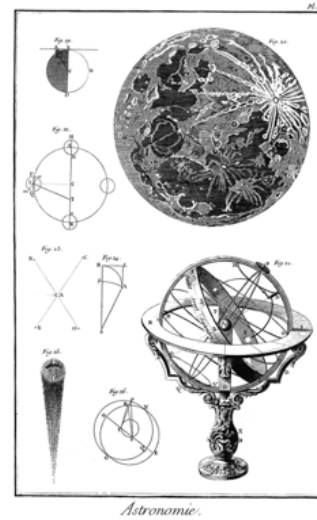
Fransa’da yaşayan düşünür ve çevirmen Denis Diderot ile fizikçi Jean le Rond d’Alembert’in ortaklaşa editörlüğünü yaptıkları 1750 tarihli “Bilim ve Zanaatlar Ansiklopedisi”nin (fr. *Encyclopedie des Sciences et Metiers*’in), başından geçenler aydınlanma idealleri yerleşik zihniyet arasındaki çatışmanın örneklerindedir. “*İnsanların yaygın düşünme biçimini değiştirmek amacıyla*” böyle bir araştırmayı kaleme aldığı söylenen Diderot, Isaac Newton’dan Francis Bacon’a uzanan bir içerik meydana getirmiştir (Bevir, 2010: 428). Bu içeriği ile halk için eşsiz bir bilgi dağarcığı oluşturan ansiklopedi Voltaire, Rousseau, Montesquieu gibi düşünürlerin de işbirliği ile sürekli şekilde geliştirilmeye devam edilmiştir. (Bknz. Görsel 8,9,10)



Görsel 8: Bilim ve Zanaatlar Ansiklopedisi'nin Hümanist Yazı karakteri ile basılmış iç kapağı



Görsel 9: Bilim ve Zanaatlar Ansiklopedisi'nden bir sayfa



Görsel 10: Bilim ve Zanaatlar Ansiklopedisi'nden bir sayfa

Yıllar içerisinde 35 cilde ulaşan bu eser, halk tarafından büyük ilgi görerek binlerce abone sayısına ulaşmıştır. Genişleyen ilgi karşısında, tutucu çevreler, ansiklopedinin “kamuoyuna sunulmaması gereken tehlikeli fikirleri” yaydığını iddia etmiş, bunun üzerine Paris Parlamentosu 1759 yılında bu eserin basımını askıya almıştır. Diderot’un “*Filozofça Düşünceler*” isimli yapıtı da aynı dönem içerisinde, mahkeme kararıyla yakılmıştır. Ansiklopedinin çoğaltımı Rönesans ideallerine inanan kimi aristokratların gizli desteği ile yasadışı yollardan sürdürülmüştür. Sansürden korunma ihtiyacından ötürü, Diderot’un bu yayını gibi bir çok kitabın el yazması yöntemiyle çoğaltılmasına 18. yüzyılın sonlarına dek devam edildiği bilinmektedir. Fransız İhtilali’ne dek, reformist kitaplar profesyonel yazıcılar tarafından çoğaltılarak kafelere yakın depolarda satılmış ve yüzden fazla kitap, bu şekilde el değiştirmiştir (Briggs&Burke, 2004: 59). Nitekim bu dönemde gelişme gösteren ve fikir özgürlüğü adına önemli bir toplumsal işlev üstlenen “basın” kavramının, matbaa kelimesinden (İngilizce’de “*the press*”, Fransızca’da “*la presse*”, Almanca’da “*die presse*”, İtalyanca’da “*la stampa*”, Türkçe’de “*matbuat, basın*”) gelmesi tesadüf değildir.

Aydınlanmanın Sembolü Olarak Hümanist Yazının Tarihsel ve Görsel Kimliği

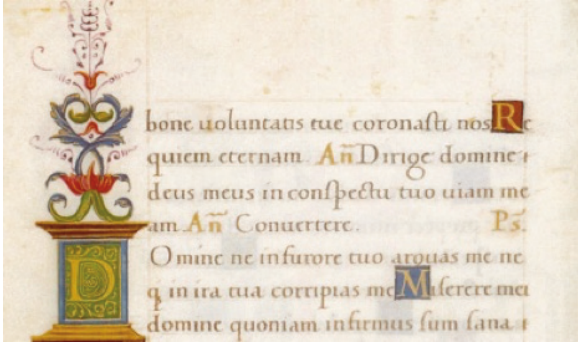
Rönesans düşüncesi, temelini Antik Yunan’dan kalan Latince metinlerden almıştır. Bu sürecin başlangıcında var olan orijinal metinler İtalyanca, Fransızca, Almanca ve Yunanca gibi çeşitli dillere çevrilmeye başlanmıştır (Black, 2009:215). Yapılan çeviriler okur-yazarlığın toplumun geri kalan bölümüne yayılmasını sağlaması açısından büyük bir önem taşımıştır. Farklı dillerden çevrilen metinlerde, içeriklerin yanı sıra, bu metinlerde kullanılan özgün yazı karakterleri de tasarımcıların dikkatini çekmiştir. Başta *Rönesans’ın Beşiği* olarak adlandırılan İtalya-Fransa olmak üzere, Fransa, Almanya, Hollanda gibi farklı merkezlerde gündeme gelen bu harfler yeniden yorumlanmaya başlanmıştır. Gündeme gelen bu yazı karakterleri, sonradan Hümanist yazı olarak anılan ve Gotik yazıdan tamamen farklı görünümüyle Karolenj minüskülleri (ing. *Carolingian Minuscules*⁴) ve Roma Büyük harfleri (ing. *Roman Capitals*⁵) olmuştur (Lawson, 1991:47).

Karolenj minüskülleri 8. ve 9. yüzyıllarda günümüzdeki Fransa, Almanya, Kuzey İtalya, Hollanda, Belçika ve İsviçre’nin de dahil olduğu bir bölgede hüküm süren Karolenj İmparatorluğu’nun bir mirasıdır. Roma İmparatorluğu’nun yıkılışının ardından gelen ve *Karolenj Rönesansı* olarak adlandırılan döneme bakıldığında, Latince’nin standart dil haline getirildiği, eğitim ve mimari alanında yükselişin yaşandığı, ortak bir ulus olma bilincinin geliştirilmeye çalışıldığı görülmektedir. (Story, 2005:107) Karolenj İmparatoru Charlemagne, metinlere hassasiyetle eğilmiş ve bir kopyadan diğerine aktarım sırasında keşişlerin cahilliği ya da özensizliği sonucu çoğalan yanlışlıkları düzeltmek adına, en iyi el yazmalarının kaynak olarak kullanıldığı yeni kopyalar hazırlatmıştır (Jean, 2001:87). Karolenj döneminin el yazmalarına eklenen “*ex authentico libro*” (tr. *orijinal eserden*) ibaresi, söz konusu kopyanın orijinal metnin kusursuz

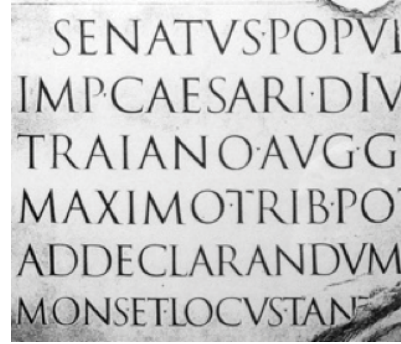
4 Minüskül (Minuscule veya Lower Case): Alfabeği oluşturan küçük harflerin tümü.

5 Roman Capitals: Roma Alfabesindeki büyük harfleri tanımlamak için kullanılan bu terim zaman içerisinde diğer büyük harfleri tanımlamak için de kullanılmaya başlanmıştır. Tipografi terminolojisinde alfabeği oluşturan büyük harflerin tümü, “Majüskül” (ing. *majuscule*), “Upper Case” ve “Caps” olarak da karşılık bulmaktadır.

bir kopyası olduğu güvencesini vermek adına kullanılmıştır. Karolenj minüskülleri ise Roma Büyük Harflerinin işlek el yazısına adapte edilmesiyle meydana gelmiştir. (Bknz.Görsel 11,12) Roma Büyük Harfleri'nin en ünlü örneği olan Trajan Sütunu, Roma İmparatorluğu'nun en geniş sınırlara ulaştığı, imparator Trajan döneminin Daçya zaferini anlatmaktadır (Schimtz,2005:4). Harflerin mermer yüzeye, çekiç ve keskiyle kazınması ile oluşturulmuş bu büyük harfler (Sarıkavak, 2004:19) sonraki imparatorluklara, Antik Yunan felsefesinin barındırdığı dünya idealleri ile birlikte taşınmıştır.



Görsel 11: Dekoratif olarak süslenmiş bir sayfa tasarımıyla birlikte Karolenj Minüsküllerinin kullanımı, (detay)

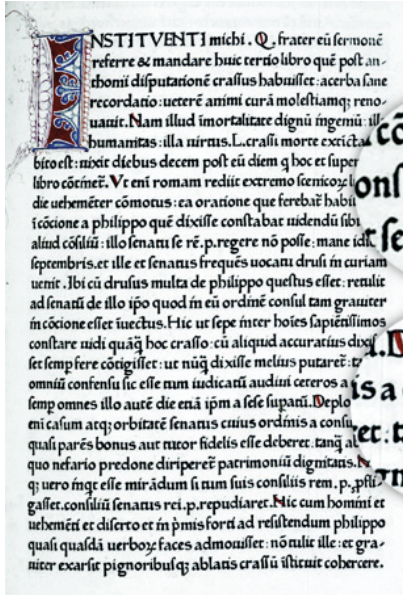


Görsel 12: Roma Büyük Harfleri/ Roman Capitals'in en ünlü örneği: Trajan Sütunundan bir detay, M.S.113

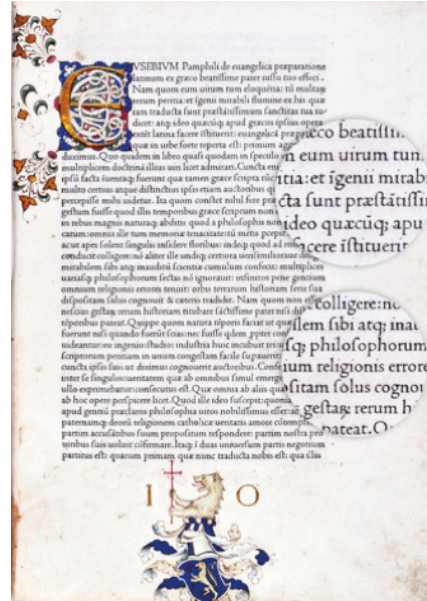
Hümanist yazının kendi karakteristik özelliklerini kazanması birden bire olmamış; Gotik yazıdan Yarı Gotik/Yarı Hümaniste ve ardından tam Hümaniste doğru ilerleyen aşamalı bir süreçte gerçekleşmiştir. (Bknz. Görsel 13,14) Hümanist yazı Romanesk harflerin yaklaşık 700 yıl sonra yeniden canlandırılması ve **kesik uçlu** kalem kullanılarak matbaaya adapte edilmesiyle ortaya çıkmıştır. Nicolaus Jenson'un 1470 yılında Karolenj Minüskülleri'nden yola çıkarak ürettiği 'Eusebius' yazı karakteri⁶, Hümanist yazının klasik örneklerinden biri olmuştur. (Bknz. Görsel 14)

'Eusebius' dışında 'Verona', 'Centaur' ve 'Kennerley' Hümanist yazı stiliyle üretilen diğer önemli karakterler olarak anılmaktadır. (Devroye, 2001: Erişim tarihi 22 Aralık 2014)

⁶ Jenson bu hurufatları Venedik'te yaşadığı süre içerisinde ürettiği için bu stile "Venedik Eski Biçemi" (ing. Venetian Old Style) de denilmektedir.

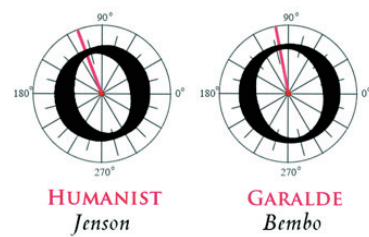


Görsel 13: Geçiş sürecini yansıtan Yarı Gotik/Yarı Hümanist yazıyla basılmış bir kitap sayfası



Görsel 14: Nicolaus Jenson'un Romanesk yazı karakteri 'Eusebius' ile basılan 'Evangelica', 1470

Tipografi terminolojisinde "Old style" / "Old Face" (tr. *Eski Biçem*) adıyla anılan Hümanist yazının (<http://www.designhistory.org>, Erişim tarihi 24 Aralık 2014) en belirgin özelliği, **çapraz vurgu** (ing. *diagonal axis*) ile oluşturulmalarıdır. Metal harfe dönüştürmeden önce kesik uçlu kalemle yazılan Hümanist harfler kalemin tutuşundaki açıyla bağlantılı olarak et kalınlığında kendine has ince-kalın farkına (ing. *stress*) sahip olmuşlardır. Çapraz bir açıdan başlatılan bu yazım şekli nedeniyle harflerin ince kısımları yatayda, kalın kısımları ise dikeyde belirgin hale gelmiştir. (Bknz.Görsel 15) Her ikisi de el yazısına dayanmasına rağmen Hümanist ile Gotik yazı arasındaki karakter farkı, tüy kalemle yazılan Gotik yazıda 45 derecelik keskin bir açı kullanılmasından ortaya çıkmaktadır. 1070 yılından itibaren Gotik yazıda tüy kalemin ucunun düz bir şekilde değil de belirli bir açıyla kesilmeye başlanması bu araca bir çeşit kesik uç özelliği kazandırmıştır. Gotik harflerin kesik uçlu tüyü 45 derecelik bir açıyla tutarak yazılması yatay ve dikey kalınlıklarının eşit olmasına neden olmuştur. (Bknz.Görsel 16)



Görsel 15: Çapraz vurgudan dikey vurguya geçişte oluşan farklılıkları gösteren bir çizim.



Görsel 16: 45 derecelik bir açıyla yazılması nedeniyle yatay ve dikey kalınlıkları eşit olan Gotik harfler

Bu eşit et kalınlığı nedeniyle Gotik Yazı daha kalın ve lekesele olarak da daha karanlık bir etki meydana getirmiştir. Hümanist yazı, Gotik yazının 'tepeden bakan' ve gizemli görünümünü yerine hem sahip olduğu küçük harflerle metin ile okuyucu arasında bir sıcaklık duygusu yaratmış, hem de okuma kolaylığı sağlamıştır. Karanlık bir sayfa etkisinden çok, nefes alma payı bırakan bir espas anlayışı getirmiştir. Gotik yazıya karşıt olarak yükselen ilk Hümanist seslerden biri olan Petrarch (1304-1374), Giovanni Boccaccio'ya yazdığı bir mektupta Gotik yazıyı; "istikrar-sız ve yoğun" olarak nitelendirmiş ve bu yazım biçiminin uzaktan bakıldığında gözü zorlayarak insanları yakından bakma mecburiyetine ittiğini eklemiştir. Yeni yeni oluşmaya başlayan Hümanist yazıyı ise "rafine, temiz, göz ile dost, aynı zamanda da imla kurallarına ve gramere daha saygılı" bir yazı biçimi olarak değerlendirmiştir. (Pflughaupt, 2007: 22-23).

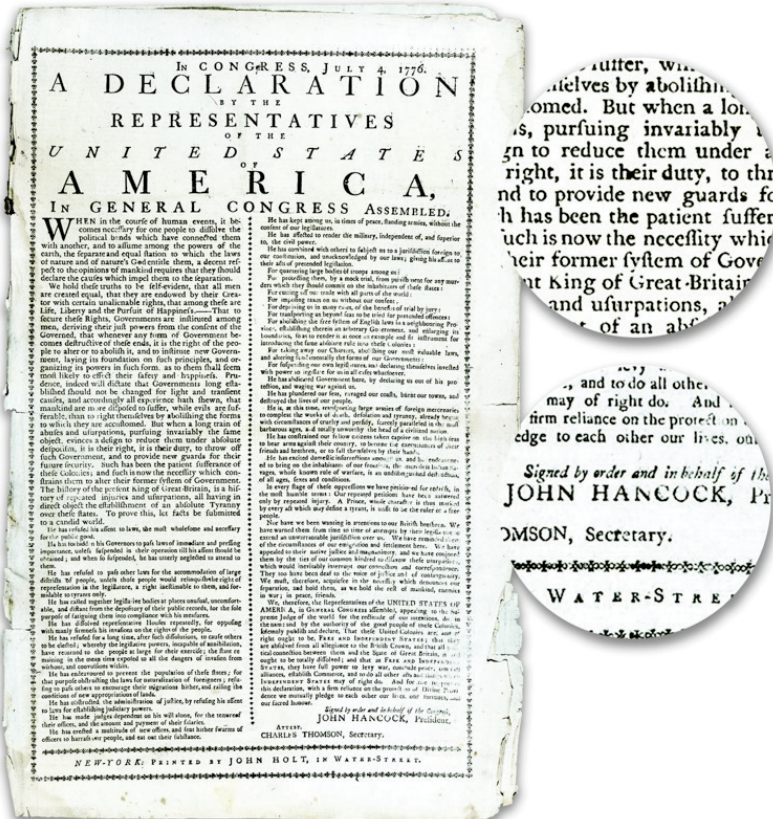
17. yüzyılla birlikte Rönesans düşüncesinin popüler hale gelmesiyle toplumda kitaba duyulan ilgi artmış, insanlar *kenar süsleri ya da dekoratif elemanlarla değil, içerikle ilgilenmeye* başlamışlardır (Jean,2001:105). Bu anlayış değişikliği, basılı kitaplarda bir sadeleşmeye gidilmesine, basımevlerinin bilginin kolayca aktarılması için yeni yöntemler araştırmasına neden olmuştur. Toplumda kitap okuyucuları *entelektüel sınıf* ve genelini tüccarlarla esnafların oluşturduğu *muhafazakâr sınıf* olmak üzere iki farklı grubu meydana getirmiştir. Bu iki sınıftan muhafazakâr kesime hitap eden kitaplar, matbaa ve kitap evleri tarafından bilinçli olarak Gotik yazı ile basılmış, bu yolla kitlenin algısında 'eski'ye, 'değişmeyen' olan güven yaratılmaya çalışılmıştır. 'Dikkat çekici şekilde modası geçmiş' olmasına rağmen Gotik Yazı, Hümanist yazı ile eş zamanlı olarak kullanılmaya devam edilmiştir. Araştırmacılar bu durumu *konservatif bir zihniyetin paralelindeki konservatif tipografi* anlayışı olarak nitelendirilmektedir (Mish, 1953:627-630). Kitapların çoğu kahramanlık, şövalye öyküleri ya da masallardan oluşmuş ve gerçekliğe uygunluğun çok fazla sorgulanmadığı bir anlayış ile yazılmıştır (Wildermuth , 2008:150).

Entelektüel sınıfa hitap eden kitaplar ise kültürel ayrışmanın bir göstergesi olarak Hümanist yazı karakterleri ile basılmış; okuyucuda dile dayalı bir hayranlık yaratmayı hedefleyen edebi anlayışla ve gerçekliği önemseyen bir kurguyla oluşturulmuştur. Hikayelerde konu edilen mücadeleler, Romalı duyarlılığına işaret etmiş ve *bir vatandaşı kurtarmanın, bir düşmanı yok etmekten daha onurlu bir davranış olduğu, savunmanın saldırmaktan daha önemli olduğu* felsefesine dayanmıştır (Wildermuth, 2008:150). Cervantes'in Batı'daki ilk roman olma özelliğini taşıyan 1605 tarihli Don Kişot'u edebiyat tarihinde önemli bir dönüşüme işaret etmiştir. (Kemal, 2011: 88) Cervantes'in bu hikayede kullandığı anlatım biçimi, halk arasında sözlü olarak anlatılan şövalye masallarından gelmiş ve "şövalye romanları okuyarak dimağı karışmış bir asilzade" olarak çizilmiş Don Kişot, bir motif olarak içinde derin bir ironi barındırmıştır.

Gazete ve dergilerin sayfa düzenlemelerinde ise dogmatik düşünceye karşı 'özgür basın' kimliğini ortaya koymak adına Hümanist yazı karakterleri bilinçli olarak tercih edilmiştir. Yazı karakterlerinin yanı sıra, sayfanın boşluk kullanımında da değişimlere gidilmiştir. *Metinler dünyevi bir nitelik kazandıkça* gazetelerin okunmaları ve anlaşılmaları kolaylaşmış, yayımcılar sayfaları sütunlara bölerek, siyah-beyaz zıtlığından yararlanarak belli bir sayfa düzenini oturtmaya çalışmışlardır (Törenli, 2005:65). (Bknz. Görsel 17)



Görsel 17: 24 Ekim 1781 tarihli bir Amerikan gazetesi



Görsel 18: "Caslon" yazı karakteri ile basılan Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi, 1776

SONUÇ

15. yüzyıldan başlayıp 18. yüzyıl Fransız Devrimi'ne dek süren Yeni Çağ'ın aydınlanma felsefesi, bireyi ve insan aklını merkeze alan "hümanizma" düşüncesini, doğa yasalarını mistik yollarla açıklamak ya da sorgulamadan kabul etmek yerine, deney ve gözlem yoluyla açıklamayı tercih eden bir anlayışı getirmiştir. Rönesans aydınlanmasının etkileri, fen bilimlerinden sosyal bilimlere dek bir çok alana yayılmış, bir çok disiplini var etmiştir. Hümanist yazı, Rönesans düşüncesi olan Hümanizma ile aynı ismi taşımasıyla Rönesans ideallerini de yansıtan bir sembolik anlam içermektedir.

Rönesans'a giden aydınlanma sürecinin pürüzsüz bir geçiş halinde yaşanmadığı, egemenliğini yitirmeme çabasındaki kurumların matbaaya karşı sansür, baskı, denetim gibi yollara başvurduğu ve sansürcü otoriteler ile özgürlükçü düşünce arasındaki mücadelenin 18. yüzyıla dek devam ettiği görülmektedir. 12. -13. yüzyıldan itibaren loncaların ve üniversitelerin doğuşunun, teokrasinin hüküm sürdüğü Ortaçağ düşünce dünyasına ve basımcılık alanına etkisi görmezden gelinmemelidir. Bu alternatif meslek alanları ve kuruluşlar, bilginin / bilginin üretim sürecindeki yazarlık, eleştirmenlik, kitap yazımı, kitap basımı vb. emeğin farklı bir değere taşınması ve tekelleşmenin getirdiği tek sesliliğin kırılması adına önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu tarihsel kesitte Gutenberg matbaasını dönüşüm sürecinin merkezine oturtmak yerine, sürecin gelişimine zemin hazırlayan bir buluş olarak konumlandırmak daha doğru olacaktır.

Gutenberg matbaası, ahşap kalıp hazırlamak ya da el yazması yoluyla çoğaltım yapmak için geçen uzun sürelerle kıyasla çok daha kısa bir sürede, fazla sayıda kopyaya ulaşabilme imkânı sağlamasıyla basım alanında büyük bir ivmeye yol açmıştır. 18. yüzyıl düşünürü olan David Hume, matbaa tekniğini sanat adına büyük bir avantaj olarak değerlendirmiştir. Hume'a göre; matbaa yazara metnini geliştirme ve düzeltilmiş yeni baskılar yapma olanağı tanıyan bir sistem olarak, büyük kolaylıktır. Böylece yazar hayatta olduğu sürece eserini yeniden ele alarak geliştirebilme şansına sahip olacaktır (McKitterick, 2005:130). Hume'un bu değerlendirmesini, günümüzde bilgisayarın, istemediğimiz bir hamleyi geri alabilme (Ctrl+Z/Undo), saniyeler içerisinde kopyalayıp yapıştırabilme (Ctrl+C/Copy, Ctrl+V/Paste) imkanı veren teknolojisinin büyük bir rahatlık ve kolaylık olarak karşılanmasıyla denk olduğunu söylememiz mümkündür.

Avrupa'ya matbaanın gelişi, *yazı tasarımı* kavramının doğuşunu ve kaligrafik dönemden tipografiye (ing.*type+graphy*) geçişi başlatmıştır. Bu nedenle Gutenberg'in hareketli metal harf sistemini geliştirmesiyle başlayan dönüşüm sürecinin, Avrupa düşünce tarihi ile tipografi tarihinin kesiştiği bir tarihsel kesit olduğunu söylemek mümkündür. Rönesans'ın bireyi merkeze alan düşünce şekli, el yazmalarına imza atmak istediklerinde yazıcı keşişleri işten çıkmaya zorlayan Ortaçağ zihniyetinden uzaklaşarak, tasarımın fikri bir hak / değer olarak görülmesini sağlamıştır. Kimin elinden çıktığına dair kayıtlı bilgilerin olmadığı el yazmalarından, 'Garamond', 'Caslon' gibi tasarımcıların isimleriyle anılan yazı karakterleri bu süreçte hayat bulmuştur. Harflerin 'bir tasarım nesnesi' olduğu fikri gelişim gösterdikçe, hem kaligrafik hem de basılı harflere getirilen yaklaşımlar daha sistemli olmaya başlamıştır. Yazarından basım evine dek ayrıntılı künye bilgisinin yer aldığı "colophon"lar, kitap üretim ve basım işinin de bir ta-

sarım eylemi olarak görülmeye başlanmasının işaretidir. “Colophon”lar kitabın yapımına dair önemli verilerin sonraki yüzyıllara aktarılması sağlayarak önemli bir işlev de üstlenmişlerdir.

Avrupa’da Ortaçağ karanlığından çıkılarak Rönesans aydınlanmasına geçilen bu sürecin yazı karakterleri ile olan ilişkisi incelendiğinde Gotik yazıdan Hümanist yazıya geçişin, düşünce dünyasındaki gelişmelere paralel olarak yaşandığını görülmektedir. Basımevlerinin yönelimlerini arz-talep dengesi doğrultusunda değiştirmeleri de dikkate değer bir noktadır. 17. yüzyıldan itibaren iki ayrı sınıf olarak belirginleşen entelektüeller ile muhafazakarlar için üretilen kitaplarda tercih edilen kullanımlar, toplumsal talepteki dönüşümün bir belirtisidir. Basımevlerinin Gotik ya da Hümanist yazıyı kullanım tercihleri, içeriğin yanı sıra **bilginin görüntüsünün** de bir imaj yarattığının keşfi anlamına gelmektedir. Gotik yazıdaki sert / düz formlar ve sıkışık espas yapısına alternatif olarak geliştirilen Eski Biçem/Hümanist yazı, yuvarlak formu ve geniş espas yapısı ile okunabilirlik (ing. *readability*), okunaklılık (ing. *legibility*) gibi kavramları bir değer olarak öne çıkarmıştır. Bu değer yargısı, bireyin merkeze alınması, bilginin ve bilginin içeriğine verilen önemin giderek yükselmesiyle yakından ilişkilidir. Gotik yazının sayfaya getirdiği karanlık görünüm yerine, yeni anlayışla yapılan sayfa düzenlemeleri okuyucuya daha **aydınlık** (Aydınlanma Çağı), daha rahat bir algı deneyimi sunmuştur.

Bütün bu bilgiler ışığında, Hümanist yazıyı da içine alan Eski Biçem yazı stiline hayata geçirildiği tarihsel süreçte, skolastik düşüncenin karşısında / bilinçli olarak duran bir kimliğin taşıyıcısı olduğunu söylemek mümkündür. Bu yazı stili et kalınlığındaki farkı, açık espas kullanımı ve iç boşluk genişliği gibi özellikleri sayesinde okunabilirlik sağlayarak Rönesans’ın aklın öncülüğünde berraklaşan, aydınlanan dünya idealinin görsel izdüşümü olmuştur. Gutenberg matbaası ile başlayıp, Gotik yazının yerini Hümanist yazıya devrettiği dönemi ele alan bu araştırma, aynı zamanda bir zihniyet değişiminin incelenmesi anlamına da gelmiştir. Yazı karakterleri ile üretildikleri zamanın tarihsel gerçeklikleri arasındaki ilişkinin ele alınması, harflerin birer bilgi taşıyıcısı olmalarının yanı sıra, *bir tasarım nesnesi olarak* üretildikleri çağın zihniyetini barındırdıklarını ve bunun derin bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur.

Birer grafik ürün olan kitap tasarımı / yazı tasarımı ile insanın entelektüel eylemi olan okur-yazarlık ve dolayısıyla bilgi arasındaki etkileşim süreklidir. Eski Biçem yazı stili altındaki bir çok yazı karakteri günümüz kitap tasarımlarında ve uzun metinlerde halen tercih edilmektedir. Bu tercihler, görsel açıdan değerlendirilebileceği gibi Rönesans aydınlanmasının uzantısı olan bir dünyada yaşıyor olduğumuzun da hatırlatıcısıdır. Geçmişte olduğu gibi günümüz dünyasında da tutuculuğun karşısında duran, aklın ve bilimin değerini savunan, bilgiyi üreten çevrelerin kitap okur-yazarı olduğu düşünüldüğünde; kitaplarda halen aynı yazı karakterlerinin kullanılması manidardır. Günümüz dünyasında artan çevre duyarlılığı üzerinden Eski Biçem harflerin tercihi yeni bir değer kazanmıştır. Gotik yazı gibi sayfa üzerinde karanlık bir etki bırakan, metni daha fazla sayfa harcayarak oluşturan yazı karakterleri kağıt ve mürekkep tüketimini arttırdıkları gerekçesiyle de tasarımcılar tarafından tercih edilmemektedir. Eski Biçem harfler geçmişten gelen okunaklılık işlevinin yanı sıra çevre dostu olduğu düşüncesiyle da halen uzun metinlerin yazımında halen ilk sıradadır.

KAYNAKÇA

- Aydın, Ufuk. (2001), *Uygurlık Tarihi, Eskişehir : Anadolu Üniversitesi: Açıköğretim Yayınları*
- Becer, Emre. (1997) *İletişim ve Grafik Tasarım, Ankara : Dost Kitabevi*
- Bevir, Mark. (ed) (2010) *Encyclopedia of Political Theory Vol:1, USA: Sage Publications, Inc.*
- Burns, Robert. (1996) *Paper Comes To The West (4th Edition), Berlin: Mann Verlag*
- Briggs, Asa., Burke, Peter. (2004) *Medyanın Toplumsal Tarihi, İstanbul: İzdüşüm Yayınları*
- Carter, Rob. & Day, Ben. & Meggs, Philip B. (2011) *Typographic Design: Form and Communication (5th Edition), New York: Wiley*
- Cavalier, Jean Jacques. (2004) *Medya ve İletişim Teknolojileri, İstanbul: Salyangoz Yayınları*
- Chartier, Roger. (1995) *Forms and Meanings: Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer, U.S.A: University of Pennsylvania Press*
- Cheng, Karen. (2005) *Designing Type, UK:Lurence King Publishing*
- Dalkıran, Ömer. (2013) *Kitabın Tarihi, Türk Kütüphaneciliği Dergisi Cilt 27, Sayı 1*
- Ertuğ, Hasan Refik. (1970) *Basın ve Yayın Hareketleri Tarihi, İstanbul : Yenilik Basımevi*
- Fischer, S. R. (2004). *A History Of Reading. London: Reaktion Books. (s.206)*
- Febvre, L. & Martin, H. J. (2000) *Kitabın Doğuşu, (çev. Gül Batuş). İstanbul: Avcıol Basım Yayın*
- İskender, Hakan. (2014) "Matbaanın İcadından Sonra Avrupa'da Okuma Kültürünün Değişimi", *Ankara: Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 9/8 Summer 2014*
- Jean, Georges. (2001) *Yazı:İnsanlığın Belleği, (Çev.Nami Başer), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Joseph, Dane A. (2011) *Out of Sorts: On Typography and Print Culture, U.S.A.: University Of Pennsylvania Press*
- Kemal, Yaşar. (2011) *Ağacın Çürüğü, (4. Basım) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Labarre, Albert. (2012) *Kitabın Tarihi (Çev. Işık Ergüden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları,*
- Lawson, Alexander S. (1991) *Anatomy of a Typeface, U.S.A.: David R. Godine Publisher*
- Lupton, Ellen. (2010) *Thinking With Type, U.K: Princeton Architectural Press*
- Man, John. (2009) *The Gutenberg Revolution, U.K : Transworld Publishers*
- McKitterick, David. (2005) *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830, U.K. : Cambridge University Press*
- McKitterick, David. (2013) *Old Books, New Technologies, U.K. : Cambridge University Press*
- McLuhan, Marshall. (2001) *Gutenberg Galaksisi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Mish, Charles C. (1953) "Black Letter As a Social Discriminant In The Seventeenth Century" *PMLA: Modern Language Association , Vol.68, No.3*
- Nauert, Charles G. (2006) *Humanism and the Culture of Renaissance Europe, (s.18)*
- Ong, W. J. (2012) *Sözlü ve Yazılı Kültür, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları*
- Pflughaupt, Laurent.(2007) *Letter by Letter: An Alphabetical Miscellany, New York: Princeton Architectural Press*
- Rabinowitz, Tova. (2005) *Exploring Typography, U.S.A:Delmar Cengage Learning*
- Sarıkavak, Namık Kemal. (2004) *Çağdaş Tipografinin Temelleri, Ankara :Seçkin Yayıncılık*
- Schmitz, Michael. (2005) *The Dacian Threat, 101-106 AD, Australia: Caeros Pty Ltd.*
- Story, Joanna. (ed) (2005) *Charlemagne: Empire and Society, UK:Manchester University Press*
- Tanilli, Server. (1990) *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası (III.Cilt), İstanbul: Say Yayınları*
- Taşkıran, Hüseyin İler. (1997) *Yazı ve Mimari, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları*
- Törenli, Nurcan. (2005) *Yeni Medya, Yeni İletişim Ortamı, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları*

Uçar, T.Fikret. (2004) *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*, İstanbul: İnkılap Yayınevi

Urgan, Mına. (2007) *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Y.K.Y

Wilderdmuth, Mark E. (2008) *Print, Chaos, and Complexity*, U.S.A: Rosemont Publishing

İnternet Kaynakları

Bachman, Frank.P.(2000) *Great Inventors and Their Inventions*, <http://www.mainlesson.com/display.php?author=bachman&book=inventors&story=gutenberg> (Erişim tarihi 12 Mart 2015)

Bilak, Peter. (2013) "Latin Tipografisinin Dünya ile İlişisine Bir Bakış", <http://www.turkcetipografitoplulugu.org/yazilar/ceviri/latin-tipografisinin-dunyayla-iliskisi/> , Erişim tarihi 3 Şubat 2015

Black, Robert. (2009) *Benedetto Accolti and the Florentine Renaissance*, U.K.: Cambirdge University Press <http://ebooks.cambridge.org/ebook.jsf?bid=CBO9780511562525>, Erişim Tarihi 5 Mart 2015

Devroye, Luc. (2001) *British Standarts For Type Classification*, Canada: McGill University School of Computer Science <http://luc.devroye.org/britishstandards.html>, Erişim tarihi 22 Aralık 2014

Kant, Immanuel. (2013) *Answer the question: What is Enlightenment?* (çev: Daniel Fidel Ferrer)

<https://www.google.com.tr/books> , Erişim tarihi 11 Aralık 2014

Kroll, Biljana. (2012) *Typography in a Semester*, Certified2Design, Inc., <https://books.google.com.tr/books>, Erişim tarihi 14 Mart 2015

Meerdink, Bryon. (2015) *The Esoteric Codex: Incunabula*, <http://www.lulu.com/shop/bryon-meerdink/the-esoteric-codex-incunabula/paperback/product-22084164.html> Erişim tarihi 25 Nisan 2015

<http://www.gutenberg-bible.com/history.html>, Erişim tarihi 13 Aralık 2014

[http://en.wikipedia.org/wiki/Colophon_\(publishing\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Colophon_(publishing)) , Erişim tarihi 3 Şubat 2015

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1: Parşömen üzerine elle çoğaltımı gösteren bir gravür

<http://www.mainlesson.com/display.php?author=bachman&book=inventors&story=gutenberg>, Erişim tarihi 22 Mart 2015

Görsel 2: Kollu baskı makinesiyle basımı gösteren bir gravür

<https://nickgraphic.files.wordpress.com/2011/05/bookbinder1361.jpg>, Erişim tarihi 10 Mart 2015

Görsel 3: Gutenberg matbaa sistemini gösteren bir gravür

<http://imgkid.com/gutenberg-movable-type-printing-press.shtml>, Erişim tarihi 17 Mart 2015

Görsel 4: Tipo Baskı tekniğinde kullanılan(Ar.hurufat, Ing.type) metal harfler

https://stephguiney.files.wordpress.com/2012/11/120180_34391.jpg, Erişim tarihi 3 Nisan 2015

Görsel 5: Gutenberg'in matbaasında 1450-1455 yılları arasında basılan 42 satırlık İncil <http://www.smu.edu/Bridwell/SpecialCollectionsandArchives/Exhibitions/PeterSchoefferPrinterofMainz/GUTENBERGFUSTANDSCHOEFFER/Gutenberg%20Bible> ,

Detaylar: <http://www.aepm.eu/wp-content/uploads/2014/11/1450-inv-0288-01-1024x770.jpg> , Erişim tarihi 15 Aralık 2014

Görsel 6: William Caxton'un basım evinden çıkan ve İngilizce basılan ilk kitap olarak kabul edilen: Troya Öyküleri <http://librstudent.blogspot.com.tr/2012/03/printing-press-william-caxton.html>, Erişim tarihi 22 Mart 2015

Görsel 7: "Psikopos İncili"nin basım yeri ve yılını gösteren bir Colophon, 1577

<https://bookmongre.files.wordpress.com/2013/10/1577-iugge-bishops-bible-quarto-40.jpg>, Erişim tarihi 25 Mart 2015

Görsel 8: Bilim ve Zanaatlar Ansiklopedisi'nin Hürnanist Yazı karakteri ile basılmış iç kapağı

http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/EuropaPapel/resources/img/190_1_gr.jpg, Erişim tarihi 15 Mart 2015

Görsel 9: Bilim ve Zanaatlar Ansiklopedisi'nden bir sayfa

<http://realtenssociety.org/wp-content/uploads/2013/10/palmerie3p.jpg>, Erişim tarihi 15 Mart 2015

Görsel 10: Bilim ve Zanaatlar Ansiklopedisi'nden bir sayfa

http://portail.atilf.fr/encyclopedie/images/V22/plate_22_2_61.jpeg, Erişim tarihi 15 Mart 2015

Görsel 11: Dekoratif olarak süslenmiş bir sayfa tasarımında Karolenj Minüsüküllerinin kullanımı http://techiferous.com/slides/typography/images/humanist_minuscule.jpg, Erişim tarihi 23 Mart 2015

Görsel 12: Roman Capitals, Roma Büyük Harfleri

<http://blogs.adobe.com/conversations/files/2014/07/trajan-inscription.jpeg>, Erişim tarihi 25 Mart 2015

Görsel 13: Geçiş sürecini yansıtan Yarı Gotik/Yarı Hürnanist yazıyla basılmış bir kitap sayfası http://www.codex99.com/typography/images/incunabula/subiaco/cicero_lg.jpg, Erişim tarihi 5 Mart 2015

Görsel 14: Nicolaus Jenson'un Romanesk yazı karakteri 'Eusebius' ile basılan 'Evangelica', 1470

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2d/Eusebius_evangelica_praeparatione_-_Jenson_1470_1r.jpg, Erişim tarihi 5 Nisan 2015

Görsel 15: Çapraz vurgudan dikey vurguya geçişte oluşan farklılıkları gösteren bir çizim

<http://2.bp.blogspot.com/dA8qm7Ciqp8/TxP9dhuAH0I/AAAAAAAAAO0/vyXOmuU4G2g/s320/Old-style-type.jpg> ad-resindeki görsel esas alınarak yapılmıştır. Erişim tarihi 23 Mayıs 2015

Görsel 16: 45 derecelik bir açıyla yazılması nedeniyle yatay ve dikey kalınlıkları eşit olan Gotik harfler

http://margaretshepherd.blogspot.com.tr/2013_04_01_archive.html, Erişim tarihi 25 Mayıs 2015

Görsel 17: 24 Ekim 1781 tarihli bir Amerikan gazetesi

http://www.slate.com/content/dam/slate/blogs/the_vault/2013/7/3/FrontPageFinal.jpg.CROP.article920-large.jpg, Erişim tarihi 5 Nisan 2015

Görsel 18: Caslon yazı karakteri ile basılan Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi, 1766

http://www.loc.gov/rr/program/journey/images/declaration_0001.jpg, Erişim tarihi 1 Mart 2015

“ ANDRES SEGOVIA’NIN MODERN GİTAR MÜZİĞİNE KATKILARI ”

Arş. Gör. Emre ÜNLENEN *

ÖZET

Andres Segovia, 20. yüzyıla yayılan kariyeri boyunca gerçekleştirdiği projeleriyle, Klasik Gitar çalgısının, diğer batı müziği çalgılarıyla eş değer saygınlığa erişmesini sağlamış, çalgının ihtiyacı olan repertuvar, pedagojik altyapı ve popüleritenin gelişmesine hizmet etmiştir. Gitarı kendisinden önceki 19. yüzyıl İspanyol Gitar Müziği kültüründen bağımsız hale getirerek, gitarist olmayan bestecilerin katkılarıyla modern gitar müziğinin oluşmasını sağlamıştır.

Her ne kadar yeni nesiller Segovia'nın oluşturduğu teknik imkânları artık kullanmıyor olsa da, günümüzde gitarın konservatuvar eğitim sistemine dâhil edilmesi, farklı akımlara ait gitar müziklerinin repertuvara kazandırılması ve yeni nesillerin gitar alanında akademik çalışmalar yapmaya fırsat bulması Segovia'nın yaşam boyu hedeflerini gerçekleştirmiş olmasına dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: 20. Yüzyıl Müziği, Modern Gitar Müziği, Gitarın Çalgısal Gelişimi, Andres Segovia, Klasik Gitar .

* Anadolu Üniversitesi – Yunus Emre Kampüsü, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, 216, Tepebaşı – Eskişehir
emreunlenen@anadolu.edu.tr

“ ANDRES SEGOVIA’S CONTRIBUTION ON MODERN GUITAR MUSIC ”

Res. Assist. Emre ÜNLENEN*

ABSTRACT

Throughout the accomplished projects of Andres Segovia, the guitar gained its dignity as in the same level to the other western music instruments. Andres Segovia is the guitarist who established the new repertory, the pedagogical substructure and the popularity of modern guitar. He has changed guitar’s fate by disconnect its bonds with 19th century Spanish guitar music and leading non-guitarist composers to compose and build a new repertory for guitar.

Even new generations stopped following Segovia’s legacy, he is the only responsible figure from forcing conservatories to start to teach classical guitar, encouraging the composers from different movements to create technically developed works considered a century ago and leading new generations to study the guitar in an academic approach.

Keywords: 20th Century Music, Modern Guitar Music, Guitar’s Instrumental Evolution, Andres Segovia, Classical Guitar.

* Anadolu University – Yunus Emre Campus, State Conservatory, Music Department, 216, Tepebasi – Eskisehir
emreunlenen@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Klasik gitar olarak bilinen altı telli gitarın çalgısal gelişimi iki yüz elli yıllık bir süreci kapsar. “Gitarın atası olarak kabul edilen vihuela¹, lavta² ve barok gitar gibi çalgılardan sonra boyutları günümüz gitarından daha küçük olan romantik gitar kullanılmaya başlanmıştır” (Ünlenen, 2014). Akort düzeni ve çalgı teknikleri açısından modern gitarla aynı olan klasik ve romantik dönem gitarları için yazılan eserler, gitar repertuvarının ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir. 19. yüzyıl gitarlarının ses yüksekliğindeki kısıtlılıklar, altı tel kullanımından kaynaklanan poli-fonik sınırlamalar ve yetersiz olarak kabul edilebilecek üç buçuk oktav olan ses aralığı, gitarın tarihsel süreç içinde edindiği mütevazı kimliğinin nedenleri olarak görülebilir. Gitarın çalgısal anlamdaki bu teknik yetersizlikleri, onun küçük çaplı ev konserleri ya da amatör müzik çalışmaları haricinde kullanılmasına engel olmuştur. Dönemin önemli opera ve senfonik eser bestecilerinin gitara olan kayıtsızlığının sebebi buna bağlanabilir.



Görsel 1. Romantik Dönem Gitarı, Jean Nicolas Grobert Yapımı, 1830

Klasik ve romantik dönem gitarları için bestelenen eserlerin önemli bir kısmı, dönemin gitaristleri tarafından bestelenmiştir. Mauro Giuliani, Fernando Sor, Dionisio Aguado, Fernando Carulli, Matteo Carcassi, Luigi Legnani, Anton Diabelli, Napoleon Coste ve Johann Kaspar Mertz 1780 – 1850 yılları arasında aktif çalışmış önemli gitarist ve gitar müziği bestecileri olarak gösterilebilir. Andres Segovia, Mauro Giuliani ve Fernando Sor’un haricinde yukarıda ismi geçen bestecileri gerçek birer besteci olarak tanımlanamayacağını belirtir (Cooper, 1983). Giuliani ve Sor’un gitar dışındaki klasik müzik etkinliklerinde yer almış olmaları, bu iki bestecinin eserlerindeki müzikal zenginliğin başlıca nedeni olarak gösterilebilir.

1 15. ve 16. yüzyıllarda İspanya, İtalya ve Portekiz’de kullanılan, gitar benzeri, altı adet çift telin gitar akorduna benzer şekilde düzenlenmesiyle kullanılan çalgı.

2 Ortaçağ’dan Geç Barok Dönemine kadar kullanılan, telleri çekilerek çalınan, perdeli çalgı. Ortadoğu müziğinde kullanılan ut ile yapısal olarak aynıdır.

Segovia'nın sözlerine açıklık getirilecek olursa, diğer gitarist bestecilerin otodidakt eğitimleri ve kendi tekniksel çalış kapasiteleriyle sınırlı eserler üretmeleri, dönemin dinleyici kitlesinin gitar çalgısından beklentilerinin diğer batı müziği çalgılarıyla eşdeğer görülmemesi ve piyanoyla karşılaştırıldığında gitar çalgısının polifonik olarak yetersiz oluşu, bu bestecilerin eserlerindeki müzikal değerlerin sığ kalmasına neden olarak gösterilebilir.

“Modern gitarın atası olarak kabul edilen 1852 yapımı Antonio Torres gitarlarından sonra yazılan eserler, teknik ve müzikal açıdan daha zengin ve tatmin edici olarak tanımlanabilir” (Ünlenen, 2014). Klasik ve romantik dönem gitarına göre ses yüksekliği daha fazla olan ve boyutları açısından günümüz gitarına çok benzeyen Torres Gitarları, 19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk on yılı boyunca hem İspanyol gitaristler tarafından tercih edilmiş hem de gitar yapımcıları tarafından model olarak alınmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında, Julian Arcas, Francisco Tarrega, Daniel Fortea ve Miguel Llobet gibi besteciler eserlerini Torres gitarının teknik olanakları doğrultusunda eserler vermişlerdir (Avraam, The Beginning of a New Period for the Classical Guitar, 2007).



Görsel 2. Museu de la Música de Barcelona'da bulunan 1852 yapımı Torres Gitarı

Francisco Tarrega (1854- 1909) İspanyol klasik gitar ekolünün söz sahibi gitarist ve bestecisidir. Yazdığı gitar metodu ve geliştirdiği teknik çalışmalarla kendinden önceki gitarist bestecilerin eserlerinden bağımsız bir gitar repertuarı oluşturmak istemiştir. Öğrencileri Miguel Llobet (1878 - 1938) ve Emilio Pujol (1886 - 1980) hocalarının izinden giderek, İspanyol gitar müziğinin önde gelen temsilcileri olmuşlardır.

Vasilios Avraam, Tarrega'nın yaşamının son yıllarında, Andres Segovia'nın İspanya'daki kütüphanelerde yaptığı eser araştırmalarından bahseder. Segovia'nın elde ettiği Arcas, Sor ve Giuliani'ye ait eserlerin, o dönem İspanya'daki kütüphanelerde yer almasına rağmen, Tarrega'nın bu eserleri hiç seslendirmemesi ve gitar için orijinal eserler oldukları halde, onları bulmak için çaba sarf etmemesi yazar tarafından sorgulanır. Tarrega'nın sadece kendi özgün eserleri ve dönemin tanınan bestecilerinin eserlerinin düzenlemeleriyle oluşturmak istediği yeni repertuarın, gitarı popülerleştirmek amacıyla yapılmış bir çalışma olduğunu savunur (Avraam, The Starting of Andres Segovia's Career, 1999).

Andres Segovia'nın da yaşamı boyunca hedeflediği konulardan biri, gitar için yeni bir repertuar oluşturulmasıdır. Tarrega'nın ve yöntemlerinin tartışılmadığı bir dönemde, Segovia bu amacı gitarist olmayan bestecilerin gitar repertuarına katkıda bulunmalarını sağlayarak farklı bir şekilde gerçekleştirmek istemiştir.

Andres Segovia Etkisi

Andres Segovia (1893 - 1987), 20. yüzyılın en önemli gitar figürü ve tartışmasız en önemli kişiliği olarak gösterilmektedir (Asimakopoulos, 2007). Çağdaş gitaristlerin aksine, o dönemde eşlik, eğlence ve İspanya folklorunun bir parçası olarak kullanılan gitarın diğer klasik müzik çalgıları gibi yüksek kabiliyet gerektiren bir konser çalgısına dönüşmesi için uğraş vermiş ve gerçekleşmesine önyak olmuştur. Segovia, büyük konser salonlarında konser vermeye cesaret eden ve hayatını konser vererek sağlayan ilk gitarist olarak gösterilmektedir (Avraam, The Beginning of a New Period for the Classical Guitar, 2007).



Görsel 3. Andres Segovia'nın gençlik dönemine ait bir fotoğraf

1900'lü yılların başında, kendi kendisine gitar çalmayı öğrenen Segovia, merakı ve karşılaştığı insanlar sayesinde kendisini geliştirmiş ve genç yaşta konserler vermeye başlamıştır. 1. Dünya Savaşı öncesinde, İspanya'nın Rönesans'ı olarak kabul edilebilecek ulusalcı çalışmaların ışığında, kendi döneminin eksiklerinden yola çıkarak, gitarın ihtiyacı olan pedagojik ve repertuar eksiklerinin tamamlanması gerekliliğini ortaya koymuştur. "Gitar için basılmış orijinal eserleri çalmak konusunda sıkıntı yaşadığı için, piyanist arkadaşlarının katkısıyla o dönemde pedagojik altyapıya sahip olan piyano çalgısının çalışma prensiplerini gitara uyarlamıştır" (Avraam, The Starting of Andres Segovia's Career, 1999).

Yaşamının sonuna kadar konser kariyerine devam eden Segovia, İspanya, Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa, Rusya, Latin Amerika ve Japonya'da gerçekleştirdiği turnelerle klasik gitarın kendine has bir dinleyici kitlesinin ve yeni gitaristlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Asimakopoulos, 2007).

Bıraktığı miras tartışılmaz olsa da gitar dünyasında Segovia'nın karakteri, üslubu ve yöntem-

leri konusunda eleştirel düşünceler vardır. Kendisinin baskıcı kişiliği ve fikirlerinin uygulanması konusunda en küçük bir tavize bile büyük tepkiler göstermesi, Segovia'nın en çok eleştirilen özelliklerindedir. Segovia kültürünün temsilcilerinden Christopher Parkening'in (1947 -) 15 yaşında yaşadığı bir anısı bu eleştiriye örnek gösterilebilir. Genç gitaristin bir çalışmada Segovia'nın J. S. Bach'a ait Chaconne düzenlemesini çalarken teknik sebeplerden dolayı parmak numaralarını değiştirmesi, Segovia'nın Parkening'in eğitimine sözlü olarak sataşmasına neden olmuştur (Atsidakos, 2007). Bir başka örnek ise Segovia tarafından kariyerinin başında "Gitarın Yeni Prensi" olarak tanıtılan John Williams'ın, ünlü gitaristin ölümünün hemen ardından yaptığı açıklamada görülebilir. Williams, Segovia'nın gerçekleştirmeye çalıştığı yaşam boyu hedeflerinde seçtiği eserlerle kendisini kısıtladığını iddia eder: "O kendi kendisini sınırlandırmış bir hoca ve müzisyendi" (Atsidakos, 2007). The Guardian Gazetesinde yayımlanan başka bir habere göre Williams, Segovia'nın öğrencilerine zorbalık yaparak onların yaratıcılıklarını bastırıldığını açıklamıştır (Alberge, 2012).

Dört Amaç

"Kariyerinin başında Segovia kendisi için dört temel hedef belirlemiştir.

- Klasik gitarı Flamenko ve diğer folklorik eğlence araçlarından arındırmak,
- Gitarist olmayan bestecileri yeni eserler yazmaya teşvik etmek,
- Gitarı konser sahnelerine taşıyarak, çalgının gerçek güzelliğini ortaya çıkarmak,
- Konservatuvarların piyano, keman ve çello seviyesinde gitar eğitimi vermelerinin sağlanması (Cooper, 1983)".

Klasik Gitarı Yeniden Tanımlamak

Gitar repertuarının geç oluşumu, diğer çalgıların aksine, eski, çağdaş ve pedagojik eserlerin eksikliği, gitarın İspanyol folkloru içinde büyük bir yere sahip olması ve eğlence aracı olarak kullanılması, 1900'lü yılların başında klasik müzik dünyasının gitar üzerindeki ön yargılarının başlıca nedenleriydi. Segovia'ya kadar, dönemin ün kazanmış bestecilerini gitarı ciddiye almaya ikna eden kimse olmadı (Avraam, The Beginning of a New Period for the Classical Guitar, 2007). Bu noktada Segovia'nın gitarın kendinden önceki dönemi hakkında söylediği bir alıntıyı paylaşmak doğru olacaktır: "Hiç gitar virtüözü olmadığı için gitara eser yazan besteci yoktu ve hiç gitar eseri yazan besteci olmadığı için gitar virtüözü yoktu" (Cooper, 1983).

Günümüzde her yıl gerçekleşen sayısız konser ve festivallerin aksine, o dönemde gitarın sadece küçük çaplı ev konserlerinde kullanılan bir çalgı olması Segovia'nın başarısının büyüklüğü konusunda bir ipucu verebilir. Gitarın sahip olduğu renk kapasitesi ve çok seslilik özelliğiyle küçük bir orkestrayı çağrıştırdığı düşünülürse, Segovia'nın amaçladığı, iyi bir eğitimle elde edilebilecek artistik seviye günümüzün en büyük kazanımlarından biri olarak görülmelidir. Segovia,

Flamenko'yu kastettiği döneminin gitar müziği için “gitar müziği sadece akorlardan ve tellerin titreştirilmesinden ibaret değildir” der (Cooper, 1983).

Gitarist Olmayan Bestecileri Yeni Eserler Yazmaya Teşvik Etmek

Gitarist olmayan bestecilere eser sipariş etme fikri, Segovia'nın aklına ilk defa 1912'te dönemin önemli gitar hocalarından Daniel Fortea ile karşılaştığında gelmiştir. Gitar repertuarında var olan eserlerin, çalgının kapasitesini tamamen kullanmıyor oluşu bu girişimin en önemli nedenidir (Avraam, *The Beginning of a New Period for the Classical Guitar*, 2007).

Avraam, Segovia'nın ilk eser siparişlerini döneminin önemli İspanyol bestecileri Juaquin Turina ve Manuel de Falla'ya vermek istediğini belirtmektedir. Ancak belki de kendi teknik kapasitesinin sınırlı olması ve bestecileri ikna etmeye yetmeyecek konser kariyeri nedeniyle, Segovia'nın bu bestecileri komplike gitar eserleri üzerine çalışmaya ikna edemediğini belirtir (Avraam, *The Starting of Andres Segovia's Career*, 1999). Bu sebeple dönemin henüz ün kazanmamış bestecileri, Segovia'nın isteklerine cevap vermiştir. Frederico Moreno Torroba, Mario Castelnuovo-Tedesco, Manuel Maria Ponce ve Alexandre Tansman bu isimlerden bazılarıdır. Segovia'nın başarılı konserleri neticesinde, bu listeye Heitor Villa-Lobos, Juaquin Turina ve Juaquin Rodrigo'da dâhil olmuştur.

Segovia'nın ulusal müzik öğelerine önem veren tutucu müzik zevki ve romantik olarak tanımlanabilecek estetik yaklaşımlarıyla şekillenen bu repertuar için eser teklifi götürülen bestecilerin, o dönemin yeni akımlar yaratan Stravinsky, Bartok, ya da Schoenberg gibi isimlerinden etkilenmeyen besteciler olduğu görülebilir. Segovia'nın aşağıdaki cümleleri, oluşturmayı amaçladığı repertuar hakkındaki duruşunu özetler niteliktedir:

Gitar uyumlu seslerin çalınması gereken bir çalgıdır. Bu günümüzde zaten bestecilerin kullandığı, bir anlam ifade eden uyumsuz notaların çalınmayacağı anlamına gelmez. Fakat kakofoni için uygun değildir. İsmi anmak istemediğim bir Fransız besteci, piyano için bestelediği bir sonatında çalgının yumruk ile çalınmasını istemiş. Bu tarz bir yaklaşım gitar için imkânsız. Çünkü o çok narin ve şiirseldir (Wade, 1986).

Genç ve henüz uluslararası tanınırlıkları olmayan bu besteciler, aynı zamanda Segovia'nın tüm yönergelerini, tavsiyelerini, düzeltmelerini ve uyarlamalarını müziklerinde kullanmaya ikna edilebilen bestecilerdir. Avraam makalesinde, Ravel, Falla, Bartok ya da Stravinsky'nin fikirlerini Segovia'nın ricaları doğrultusunda değiştireceğine inanmamaktadır. Segovia gitarist olmayan bir bestecinin eserinin gitara uygun hale getirilmesinin, eserin düzenleme yapılmasıyla eş zorluğa sahip olduğunu belirtmektedir. Segovia'nın teknik kapasitesini aşan ve sahneye çıkarılmasında zorluk yaşadığı bölüm ve pasajlarda, besteciden ciddi değişiklikler talep ettiği ile ilgili örnekler bulunmaktadır. Ponce'un *Variations and Fugue* adlı eserini Segovia'ya gönderdiği mektubu sonrasında, Segovia'nın cevap olarak 20 çeşitlemenin sadece 4 -5 tanesinin çalınabilir olduğunu söylemesi, bestecilerin Segovia nedenli yaşadığı baskılara bir örnek olarak gösteri-

lebilir. Her ne kadar Segovia konserlerinde bu eserin tamamının bir gitar konseri için uzun olduğunu belirtse de, Schott Yayınevi tarafından basılan eserde tüm çeşitlemeler yer almıştır (Cooper, 1983).

Segovia bu bestecilerin eserlerini yalnızca konserlerinde seslendirmiyordu. Aynı zamanda eserlerin kayıtlarını yapıyor, yayımlanmasını sağlıyor ve bestecilerin eserlerini dünya çapındaki konserleriyle uluslararası bir tanınırlık seviyesine çıkarıyordu. Bu yüzden Torroba, Turina, Ponce, Tedesco ve Rodrigo uluslararası tanınırlığını besteledikleri diğer senfonik eserler dışında daha çok gitar için besteledikleri eserlere ve Segovia'ya borçludurlar. Yayımlanan ve kaydedilen eserler aynı zamanda bu genç bestecilere finansal anlamda büyük katkı sağlamaktaydı. Segovia'nın girişimleriyle gitar için Torroba 200 eser, Turina 12 eser, Tedesco 120 eser bestelemiştir (Cooper, 1983).

Her ne kadar Segovia tarafından dönemin öncü müzikal dilleri nedeniyle eleştirilseler de, Stravinsky, Schoenberg, Webern ve Hindemith gitarı oda müziği eserlerinde kullanmışlardır. Bu eserler bilinçli olarak Segovia tarafından hiç seslendirilmemiş ve popülerleşmesinin önü kesilmeye çalışılmıştır. Segovia ve Stravinsky arasında geçen bir diyalog, gitaristin bu besteciler hakkındaki fikirlerini açıklığa kavuşturmaktadır. Stravinsky'nin Segovia'ya neden kendisinden bir gitar eseri istemediğini sorması üzerine gitarist, "Çünkü eserinizi çalmayarak aşışlamak istemem" diyerek cevap vermiştir. (Cooper, 1983). Yukarıda ismi geçen bestecilerin eserlerinden bazıları aşağıda verilmiştir.

Igor Stravinsky

- Four Russian Songs
- Tango
- Ebony Concerto

Arnold Schoenberg

- Serenade op.24

Anton Webern

- Five Pieces for Orchestra op.10
- Drei Lieder op.18
- Zwei Lieder op.19

Paul Hindemith

- Rondo for Guitar Trio
- Triosatz for Guitar Trio

Gitarı Konser Sahnelerine Taşımak

Segovia'nın gitarın sahnelerde yer almasıyla ilgili gerçekleştirdiği ilk adım, Tarrega'nın ve ekolünün benimsediği konser salonu fikrini yıkması olmuştur. Gitar sesinin kısa bir mesafenin ötesine geçemeyeceğini düşünen Tarrega'nın tanımıyla konser salonları "gitarist için kendisini dinletemeyeceği bir dinleyici kitlesi"³ ortamı olarak betimlenmektedir. Segovia, Tarrega'nın konser salonu fikrini benimseyenleri "yüzeysel fikirlere sahip" ve "basit akıllılar" olarak eleştirmiştir (Cooper, 1983).

Cooper'a göre, kariyerinin henüz dördüncü konseri olan Barselona konserinde gerçekleştirmeye karar verdiği ses denemesiyle, Segovia günümüzün konser gitaristliği kavramı için ilk adımları atmıştır. Llobet'e göre aklını kaçırmış olan Segovia'nın, 1000 kişinin üzerinde dinleyiciye ev sahipliği yapabilen "Palau de la Musica Catalana"da gerçekleştirdiği resitalinin dinleyiciler tarafından başarılı bulunması, Segovia'nın konser salonu fikrini perçinlemesini sağlamıştır (Cooper, 1983).



Görsel 4. Palau de la Musica Catalana

Gitarist olmayan bestecilerin gitar için eser bestelemesine paralel olarak, gitar yapımcıları da gitarın yeni kimliğine uygun gitarlar yapmaya başlamışlardır. Daha iyi ses kapasitesine sahip gitarların yapılmasıyla, gitarın konser salonlarında yaşadığı duyulmama riski gün geçtikçe azalmıştır. Segovia, kariyeri boyunca konserlerinde kullandığı üç gitarla birlikte anılır. Bunlar, Manuel Ramirez, Joseph Hauser ve Ignacia Fleta yapımı gitarlarıdır.

3 "An unheard of audience for a guitarist" (Cooper, 1983).



Görsel 5. Segovia'nın kullandığı 1912 yapımı Manuel Ramirez Gitarı

Ses kapasitesi artan gitarlarla birlikte, yeni gitar teknikleri de oluşmaya başlamıştır. Bunlardan en önemlisi tırnağın uygun şekilde kullanımıyla elde edilebilecek zengin renk paletinin gitar müziğini güçlendirmesidir. Gitar çalımında tırnak kullanımı, gitarın tarihi sürecinde besteciden besteciye değişkenlik gösteren bir konu olmuştur. 19. yüzyılda Giuliani tırnak kullandığı halde çağdaşı Sor, tırnak kullanmadan konserler vermiştir. Tarrrega da, kariyerinin başında tırnak kullandığı halde, kariyerinin son döneminde tırnaksız gitar çalımı üzerine yoğunlaşmıştır. Segovia, günümüz gitar dünyasının ses üretme biçimi üzerine yapılan ilk çalışmaların sahibidir. Vladimir Bobri'nin *The Segavia Techniques* isimli kitabında Segovia'nın sağ el kullanımı ve tırnak şekilleri üzerine bir bölüm bulunmaktadır (Bobri, 1990). Melodi ve eşlik notalarının birbirinden ayrılması ve melodinin vurgulanması için tırnakların nasıl kullanılacağı açıklanmıştır (Görsel 6).



Görsel 6. Andres Segovia'nın Sağ Eli ve Tırnak Şekilleri
Kaynak: (Bobri, 1990: 38)

Her tırnağın, gitaristin tırnak ve parmak şekline göre düzenlenmesi gerektiğini belirten Segovia, sadece tırnakla teli çekmenin oluşturulacak tonun kalitesini önemli ölçüde azalttığını açıklamaktadır. Bunun yerine tırnak ve etin aynı zamanda tele değmesi ve aynı zamanda telden ayrılmasıyla, ton kontrolünün artırılabilceğini ve melodi – eşlik hatlarının daha kolay bir-

birinden ayrılabileceğini ifade etmektedir. Segovia'nın çalışmalarının öncü bir çalışma olarak tanımlanması mümkündür.

20. yüzyıldaki teknolojik gelişmelerin gitar üzerindeki en büyük etkisi tel kullanımı üzerinde gerçekleşmiştir. Tüm telli çalgıların geleneksel olarak kullandığı gut teller⁴ yerine, 1948'de DuPont Tel Şirketi, gitar için ilk naylon telleri piyasaya sürmüştür (Cooper, 1983). İkinci Dünya Savaşı sürecinde tel üreticisi Dupont Şirketinin Plastik Bölümü Başkanı olan Albert Agustine'in gut telin hammaddelerini temin ve saklama konusunda sıkıntı yaşamasıyla, ordunun artık naylon malzemeleri üzerine çalışmış ve ilk naylon teli üretmiştir (Palmer, 1982). Günümüzde de kullanılmaya devam edilen bu teller, Segovia'nın Agustine'e yaptığı direk yönlendirmelerle geliştirilmiş ve dönemin gitar dünyasında naylon tellere karşı oluşan önyargılarının yıkılması sağlanmıştır.

Yukarıda bahsedilen gelişmeler ışığında, Segovia, 20. yüzyıl boyunca gitarın tüm dünyada popüler bir çalgı olmasını sağlamıştır. Verdiği sayısız konser, kaydettiği 110 albüm ve gitarın sahip olması gereken yetkinliği üzerine sergilediği tutumlarıyla, kendisinden sonraki kuşakları gitarist olmaya ve gitar için eserler yazmaya teşvik etmiştir. Cooper'ın 1982 yılında gerçekleştirdiği röportajında, Segovia 90. yaşına rağmen hala aktif konser yaşamına devam etmekteydi. Her ne kadar sahne performansının genç haline göre çok daha vasat olduğu söylene de (Cooper, 1983), yeni gitaristlerin Segovia'nın oluşturduğu akım ve onun yaklaşımına karşı oluşturulan karşıt akımlarla yetiştigi söylenebilir.

Gitarın Konservatuvar Eğitim Sistemine Girmesi

Avraam, *Andres Segovia'nın Kariyeri'nin Başlangıcı* isimli makalesinde, Segovia'nın 1911 yılında Madrid Kraliyet Konservatuvarı Keman Bölümü Başkanı Profesör Don José del Hierro ile gerçekleştirdiği bir sohbetten söz etmektedir. Profesör için birkaç eser seslendiren Segovia'ya profesörün verdiği yanıt, o dönemdeki eğitim dünyasının gitara olan bakış açısını açıklamaktadır.

“İstekli oluşunu ve tekniğini sevdim [...] Bu yeteneğin küçük ve gelişmemiş gitar dünyasında harcanacağını bilmek çok üzücü. Birkaç insanın sahip olduğu bu tanrı vergisi yeteneği güzel ama yalnız ve yabani olana harcamaya adanmışsın. Neden çalgını değiştirmeyi düşünmüyorsun? Hâlâ yeterince gençsin ve keman çalarak da ünlü olabilirsin” (Avraam, The Starting of Andres Segovia's Career, 1999).

Segovia'nın konser kariyeri ve gerçekleştirdiği ustalık dersleriyle gelişmeye başlayan gitar dünyası, bestecinin siparişi üzerine yazılan pedagojik eserlerle birlikte eğitimin gelişimi amacını da desteklemiştir. Segovia gitar tekniği üzerine uluslararası platformda eğitim veren ilk eğitmenidir (Asimakopoulou, 2007). 1950 yılından itibaren İtalya'nın Sienna şehrinde bulu-

⁴ Kedi bağırsağının, belirli kimyasal aşamalardan geçirilmesi sonucunda sarılarak, tel formunda kullanılması.

nan Academy Chigiana'da, 1959 yılından itibaren de İspanya'da bulunan Academy Santiago de Kompestallada gitar tekniği üzerine seminerler vermiştir.

Gitar eğitimindeki gelişmeler ve çalgıya olan ilginin artmasıyla birlikte, dünya çapındaki önemli okullar önceleri batı müziği algısı olarak görülmeyen gitar için 20. yüzyılın ikinci yarısında eğitim programları amaya başlamışlardır. rnek olarak New York'taki Julliard Müzik Okulu'nun gitar programını Sharon Isbin yönetiminde 1989'da açması gösterilebilir.

Günümüzün uluslararası ne sahip gitaristleri, Segovia'nın o dönem ğrencisi olma şansını yakalayan ya da onun etkisiyle gitar çalışmalarını sürdüren genç gitaristlerdir. şu anda farklı konservatuvarlarda eğitmen olarak çalışan bu isimlerden bazıları Christopher Parkening, John Williams, Julian Bream, David Russell, Nikita Koshkin, Viladimir Mikulka ve Oscar Ghiglia'dır.

Gitar lkemizde de konservatuvar eğitim sistemine 20. yüzyılın sonlarında girmeyi başarmıştır. Carlo Domeniconi önderliğinde 70'lerde İstanbul Belediye Konservatuvarında ilk gitar bölümü kurulmuş ancak kısa süre sonra kapanmıştır. 1987'de Ahmet Kanneci yönetiminde Bilkent niversitesi gitar programı oluşturulmuş ve halen aktif olarak çalışmaktadır. Günümüzde İstanbul, Ankara ve İzmir haricinde Eskişehir, İzmit, Antalya, Mersin, Trabzon ve Edirne gibi büyük şehirlerde gitar alanında lisans ve lisanüstü eğitimler verilmektedir.

SONUÇ

Gitarın 1910'larda batı müziği dünyası içinde temsil edilmemesine rağmen, Segovia'nın cesareti ve kararlılığıyla inşa ettiği kariyeri, günümüzde gitarın bu dünya içinde var olmasının belki de yegâne sebeplerindendir. Gitarın, Segovia öncesi İspanyol gitar müziği kültüründen bağımsız, modern ve gelişmeye açık bir kimlik kazanması, çalgının konser salonlarında kullanılmaya başlanması, gitarist olmayan bestecilerin de gitarı cazip bir çalgı olarak görmeleri ve konservatuvarlarda gitar eğitiminin başlamasıyla, yeni nesil gitaristlerin yetişmesi Segovia'nın ısrarcı çabaları sayesinde gerçekleşmiştir.

Ancak, gitaristin amaçladığı batı müziği ile gitar birlikteliğini kariyeri boyunca kendi isteklerine göre şekillendirme şansına sahip olması, gitarın batı müziği dünyasında tam anlamıyla temsil edilememesine neden olmuştur. Segovia'nın teknik kabiliyeti ve müzikal zevkleri, oluşturulan repertuvar çalışmalarında belirleyici bir güç teşkil etmiştir. Segovia'nın açıkça hoşlanmadığını itiraf ettiği avangart akımlar, Segovia'dan bağımsız olarak, 1950 sonrasında kendilerini yeni nesil gitarist bestecilerin müziğinde göstermeye başlamışlardır.

Ölümünün 28. yılında, Segovia'nın tutumları daha objektif bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, gitaristin tüm çabalarının yanı sıra, kendi çıkarları doğrultusunda sergilediği davranışları günümüz gitaristleri tarafından sertlikle eleştirilmektedir. Bu eleştiriler, gitar dünyasının Segovia'dan daha ileri bir bakış açısı kazanmasına örnek oluşturmakta ve yeni nesil gitaristlerin gitardan çok müziği ön planda tuttuğu, istenilen batı müziği – gitar birlikteliğine daha da yaklaşıldığını simgelemektedir.

KAYNAKÇA

- Alberge, D. (2012, 10 14). *John Williams says Guitar Maestro Andres Segovia Bullied Students and Stifled Their Creativity*. 11 8, 2015 tarihinde [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com/music/2012/oct/14/john-williams-accuses-segovia-snob): <http://www.theguardian.com/music/2012/oct/14/john-williams-accuses-segovia-snob> adresinden alındı
- Asimakopulos, E. (2007, Haziran). *Andres Segovia*. 26 10, 2015 tarihinde <http://www.tar.gr/>: <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=558> adresinden alındı
- Avraam, V. (1999). *The Starting of Andres Segovia's Career*. Ekim 21, 2015 tarihinde *Guitarra Magazine*: http://www.guitarramagazine.com/andres_segovia_memory adresinden alındı
- Avraam, V. (2007). *The Beginning of a New Period for the Classical Guitar*. Kasım 08, 2015 tarihinde www.tar.gr: <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=561> adresinden alındı
- Bobri, V. (1990). *The Segovia Technique*. Wesport, Conn: Bold Strummer.
- Cooper, C. (1983, Şubat). *Andrés Segovia: Still on the Road*. Ekim 14, 2015 tarihinde *Classical Guitar Magazine*: <http://classicalguitarmagazine.com/from-the-classical-guitar-archive-andres-segovia-on-the-road/> adresinden alındı
- Ünlünen, E. (2014). *Çağdaş Gitar Müziği Bestecisi Nikita Koshkin'in Müziği ve Guitar Quintet Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Wade, G. (1986). *Maestro Segovia*. Londra: Robson Books. 11 8, 2015 tarihinde alındı

GÖRSEL LİSTESİ

- Görsel 1. *Romantik Dönem Gitarı, Jean Nicolas Grobert Yapımı, 1830*
- Görsel 2. *Museu de la Música de Barcelona'da bulunan 1859 yapımı Torres Gitarı*
- Görsel 3. *Andres Segovia'nın gençlik dönemine ait bir fotoğraf*
- Görsel 4. *Palau de la Musica Catalana*
- Görsel 5. *Segovia'nın kullandığı 1912 yapımı Manuel Ramirez Gitarı*
- Görsel 6. *Andres Segovia'nın Sağ Eli ve Tırnak Şekilleri, Kaynak: (Bobri, 1990: 38)*

“ MAGDALENA ABAKANOWICZ VE “AGORA” ADLI YERLEŞTİRMESİ ”

Doç. Ayşe BİLİR*

ÖZET

Bu araştırmada, kamusal alandaki sanat çalışmaları ile dikkat çeken ve yapıtları ile yetkin bir konuma sahip olan Magdalena Abakanowicz’in Agora adlı yerleştirmesi konu edilmektedir. Yazıda Agora ile birebir karşılaşmanın sonucunda edinilen izlenim ve duyumsamalar üzerinden yapıtın bireysel, yerel ve küresel etkenlerle olan etkileşiminin incelenmesi amaçlanmaktadır. Agora, sanatçının ocuk belleğine yer etmiş savaşın vahşetinin kişisel anlatım dilinin biçimlenmesinde belirleyici bir unsur olduğunu yansıtması açısından önemli bir örnektir. Yerleştirmedeki heykeller insan vücudunun baş, kol, el gibi kısımları eksik bırakılarak, gelişigüzel ve kabaca yapılmış gibi görünseler de metaforik anlamlarla yüklüdürler. Demir döküm olan heykeller tek kalıptan dökülmüş izlenimi bırakmalarına rağmen hepsi birbirinden farklıdır. Sanatçı heykellerin yüzeyinde eliyle müdahale ederek oluşturduğu dokularla enerjisi yüksek, gerilimli farklılıklar elde etmiştir. Her şeyin estetikleştirildiği ve görselleştirildiği bir çağda yerleőtirmenin gelişigüzel, özensiz yapılmış izlenimi uyandıran görünümüne karşın rahatsız eden, şaşırtan, şoke eden görünümüne yüklenen metaforik anlamlar zihinsel bir çabayı gerektirmekte ve bu yönüyle ağı yeniden düşünmeyi tetiklemektedir.

Anahtar Kelimeler: Magdalena Abakanowicz, Kamusal Sanat, Agora, Abakanlar, Yerleştirme

* Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seçmeli Dersler Birimi, Ankara / TÜRKİYE
bilir@hacettepe.edu.tr

“ THE INSTALLATION NAMED “AGORA” AND MAGDALENA ABAKANOWICZ ”

Assoc. Prof. Ayşe BİLİR*

ABSTRACT

This research is about the Agora which is the art of Magdalena Abakanowich who is famous with public arts and accepted as an authority on this field. This paper aims to analyse the individual, local and global interactions of the art as a result of having reflections and senses when meeting Agora one by one. The installation stands as a good example of how the traces of war embedded in her childhood memory have been a determining factor in the development of the way she expresses herself. The sculptures in the installation even if they seem to be created inattentively and crudely locking important parts of the human body (arms and the head) are charged heavily with metaphorical meaning. The iron-cast sculptures looking as if they are shaped by a single mould are in fact all different from each other. The artist forming high energy tissues through to the surface of the statües by her hands has achieved tensional variations. In an era in which everything is aestheticized and visualized, The installation while giving the impression that it is carelessly and randomly formed, also stimulates an intellectual effort to evaluate the era within its metaphorical meaning attributed by its irritating, surprising and shocking visuality.

Key Words: Magdalena Abakanowicz, Public Art, Agora, Abakanlar, Installation

* Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Optional Courses Units, Ankara / TURKEY, bilir@hacettepe.edu.tr

GİRİŞ

Bu yazıda bir sanat yapıtıyla birebir karşılaşmanın sonucunda edinilen izlenim ve duyumsamalar üzerinden Magdalena Abakanowicz'in Agora adlı yerleştirmesinin bireysel, yerel ve küresel etkenlerle olan iletişiminin incelenmesi amaçlanmaktadır. Amacın gerçekleştirilmesinde yapıtla birebir karşılaşma sürecindeki izlenimler ve duyumsamalar esas alınmaktadır.

Sanatçı, sanat yapıtı ve yapıtı alımlayan (yapıtı birebir izleyen kişi) arasındaki ilişkilerle yapıtın nesnel ve öznel varlığını sistematik bir biçimde ortaya koyabilmek oldukça karmaşık bir süreçtir. Yaklaşımlar ister sanatçı, ister yapıt ya da alımlayan merkezli olsun sürecin zorluğunu ve öznelliğini değiştirmemektedir. Çünkü güzellik kavramına ilişkin beğeni ve ölçütler sürekli değişmekte ve çeşitlenmektedir. Bu çeşitlenme sanat yapıtlarına çok yönlü bakabilmeyi beraberinde getirir. Ne yalnızca sanatçı, ne de alımlayan açısından bir sanat yapıtını ele almak yeterli olmamaktadır. Her ne kadar günümüzde sanatın ve sanat yapıtının varlığından çok sanatçı kavramının varlığı öne çıkmış olsa da sanat-sanatçı-yapıt-alımlayan ilişkisinden birini ihmal etmek, yok saymak sanki bütünü gerçeğini gözden kaçırmak gibidir.

Bir sanat yapıtının biçimsel ve düşünsel yapısı üzerine düşünce beyan edebilmek, analitik bir çözümleme yapabilmek için sanatçının yaşadığı ortamı, çocukluğunu, sosyo-kültürel iklimi de tanımayı gerektirmektedir. Çünkü sanatçıyı yaşadığı toplumdan ve yaşadığı çağın koşullarından bağımsız ele almak olası değildir. Bu nedenlerle alımlayıcı olarak sanat yapıtları ile karşılaşma eyleminde yapıtın gerçekliğini görmek ve duyumsamak araştırmayı ve zihinsel bir çabayı da gerekli kılmaktadır.

Magdalena Abakanowicz'in Yaşamından İzler; Sanat Eğitimi ve Sanat Anlayışı

Abakanowicz 1930 yılında Polonya'da aristokrat bir ailede dünyaya gelmiştir. Annesi bir Polonya soylusudur. Babası ise Cengiz Han soyundan gelmektedir. 1939'da Naziler Polonya'yı işgal ettiğinde ailesi Varşova'ya kaçmak ve orada aristokrat geçmişlerini gizleyerek yaşamak zorunda kalmışlardır. Abakanowicz çocukluğunu II. Dünya savaşının yıkıcı ve zor koşullarında geçirmiştir. 1944 Varşova ayaklanması sırasında bir klinikte yardımcı hemşire olarak çalışmış ve burada savaş mağduru -kırığı, yarası, beresi- olan birçok insanın acısına tanık olmuştur. Sanatçı, savaşın yol açtığı ölüm ve sakatlanmalara ilişkin görüntülerin belleğinde yer ettiğini ve etkisinden yaşamı boyunca kurtulamadığını ifade etmektedir (Zetouni, 2007).

Abakanowicz Varşova Sanat Akademisi'nde öğrenim görmüştür. Tuval ya da kâğıt yüzeyine yaptığı işlerin yanı sıra sanat hayatının başlangıcında özellikle tekstil dokuma işleriyle dikkat çekmiştir. Abakanowicz, 1950'li yıllarda Varşova Güzel Sanatlar Akademisi'nde Sosyalist Gerçekçiliğin etkin olduğu bir dönemde bulunmuştur. 1954'de akademiden mezun olduktan sonra bir ipek fabrikasında (iş sevmemesine rağmen) kravat tasarımcısı olarak çalışmıştır. Bu arada boş zamanlarında, evde duvara tutturulmuş büyük kâğıtlar üzerine guaş boya ile devasa çiçek resimleri yapar. Bu resimleri ile bir kumaş deseni yarışmasına katılır ve ödül alır. Çok şaşırır, çünkü onları dekoratif olması amacıyla yapmamıştır. Daha sonra dokuma öğrenmek için akademiye dönmeye karar verir. Ancak geleneksel dokumayı öğrenmeye dayanamayıp oradan ay-

rılır ve kendi kendine çalışmaya başlar. Geleneksel dokuma yöntemlerini kendince yorumlayan Abakanowicz sanatsal dokuma çalışmaları ile uluslararası tanınırlık kazanır (Reichardt,1982).

Dokumayı yüzey çalışmalarından sonra üç boyutlu çalışmalarında da kullanmıştır. “Abakanlar” adını verdiği çalışması dokuma işlerinden biridir. Sanatçının Dans Edenler, Oturan Figürler, Embriyoloji, Sırtlar, Kalabalıklar, Hayvanlar, Savaş Oyunları, Kafatasları olarak adlandırmış olduğu ve zengin bir malzeme çeşitliliğine sahip yapıtları bulunmaktadır. Sanatçı dokuma tekniklerini kullanarak figüratif ve soyutlamaya dayanan bir anlayışla gerçekleştirdiği heykellerinde ip, çuval bezi, reçine, gazlı bez, ağaç lifleri gibi heykel için yumuşak özelliğe sahip malzemelerin yanı sıra özellikle büyük boyutlarda gerçekleştirdiği dış mekan yerleştirmelerinde bronz, alüminyum, çelik, ahşap ve beton gibi malzemeleri de kullandığı görülmektedir. Ancak Abakanowicz yapıtlarında hangi malzemeyi kullanmış olursa olsun sanatının biçimlenmesinde, ellerinin dokunuşunu görünür kılmasının altında, dokuma deneyiminin büyük payı olduğu anlaşılmaktadır.

Abakanowicz’in tek parça olarak sergilediği heykelleri bulunmakla birlikte çoğunlukla (7, 12, 14, 18, 90, 106, 250 adet vb.) gruplar halinde sergilediği anlaşılmaktadır. Örneğin 1980 yılında Venedik Bienali’nde sergilenen ve Embriyoloji adını verdiği işi 4 ile 250 cm. arasında değişen uzunluklarda yaklaşık 800 adet embriyodan oluşmuştur. Abakanowicz yapıtlarını insan bedeninin (baş, ayak, sırt gibi) kısımlarını ya da kuşlar, böcekler, yapraklar gibi doğadan esinlendiği elemanları çok sayıda tekrarlarla oluşturmakta ve kalabalık gruplar halinde sergilemektedir. Sanatçının (Japonya, Polonya, Almanya, ABD gibi) dünyanın birçok yerinde kalıcı dış mekân yerleştirmeleri (enstalasyon) bulunmaktadır.

Abakanowicz’in Agora’sı

“Agora” sanatçının en büyük dış mekân yerleştirmesidir. Bir yerleştirme olarak tanımlanan ve insan bedeni görünümündeki heykellerden oluşan “Agora” 2003-2006 yılları arasında yapılmıştır. Yerleştirmede her biri yaklaşık 2,7 metre boyunda, 106 adet demir döküm heykel bulunmaktadır. Heykeller uzunluğu yaklaşık 91 metreyi bulan bir alana yerleştirilmiştir.



*Resim 1. Magdalena Abakanowicz, “Agora”, 2006, Demir Döküm Yerleştirme, (285-295 x95-100x135-145 cm)
Grand Park, Şikago, Foto: A. Bilir*

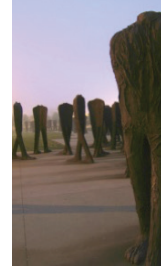
2006'da Şikago'ya getirilerek Grant Park'a yerleştirilmiş olan heykeller Polonya'da Poznan şehri yakınlarında Srem'de büyük bir sanayi dökümhanesinde yapılmışlardır. Grand Park'ın güneybatı köşesine kalıcı olarak yerleştirilmiş ve bulunduğu alanı aynı zamanda Pablo Picasso, Alexander Calder ve Henri Moore'un heykelleriyle de paylaşmaktadır (Abakanowicz, 2006).

Abakanowicz, yerleştirmesine "Agora" adını vererek agoranın tarihine de göndermede bulunmuştur. Antik Yunan'da insanların toplandığı şehir meydanı anlamına gelen agoralar; bulunduğu kentin dini, siyasi, ticari gibi etkinliklerin, konuşmaların ve tiyatro gösterilerinin de yapıldığı mekânlar ve kamusal alanlar olarak bilinir. Bugün de kentlerin önemli bileşenlerinden biri olan alanlar değişerek varlığını devam ettirirken kentlerin görünen yüzünü, kimliğini güçlendirmede önemli rolü olan sanat yapıtlarına da ev sahipliği yapmaktadır.

Grand Park'a yerleştirilmiş olan Abakanowicz'in Agora'sı bulunduğu alanla ve kentlilerle etkileşim içindedir. Bu da dış dünyadan ve şimdiki zamandan soyutlanmış galeri mekânlarındaki özne ve yapıt ilişkisinin aksine özneyi sıradan yaşamın içinde hazırlıksız yakalamakta ve içine alarak yapıtla olan alışılmış uzaklığı ortadan kaldıran bir karşılaşma anını deneyimleme olanağı yaratmaktadır.

Boyutlarıyla anıtsal görünüme sahip olan heykellerin bir tarafında kentin gökdelenleri, diğer tarafında ise Michigan gölü yer almaktadır. Demirin oksitlenmesiyle oluşan pas kırmızısı rengeyle koyu bir kütle etkisi uyandıran heykeller çevresindeki yeşil çim alanla ve arka planda yükselen gökdelenlerle hem biçimsel bir karşıtlık, hem de koyu-açık renk karşıtlığı içindedirler. Gri beton zemin üzerine konumlandırılarak kent ve doğanın karşılıklı etkileşimine izleyeni de dahil eden yerleştirme bu yönüyle insan-doğa-kent yaşamı uyum-uyumsuzluğu ilişkisinin yeniden düşünülmesine neden olmaktadır. Sağa sola, öne arkaya doğru dağınık bir şekilde konumlandırılmış heykeller şehrin mekanik ritminin akışına karşıt, dağınık bir kütle etkisi uyardırmaktadırlar.

Benzer bedenlerden oluşan heykel topluluğundaki her figür arasında rahatlıkla yürünebilen boşluklar bırakılmıştır. Böylece izleyicinin yapıtın içine girip dolaşabileceği, dokunabileceği bir atmosfer yaratılmıştır. Uzaktan bakıldığında figürler aynıymış gibi görünürler. Öyle ki yürümekte olan kalabalık bir kütle sanki dondurulmuştur. Hareketsiz duruşlarına rağmen figürlerin farklı aralıklarla ve farklı yönlere adım atışlarıyla dinamik bir etki de kazandırılmıştır. Bazı figürler birbirine dönük, karşı karşıya iken bazıları kalabalıktan uzak dışarıya dönük olarak yerleştirilmişlerdir. Figürler rastgele serpiştirilmiş gibi bir izlenim bırakmasına karşın hem her biri tek başına, hem de bütünsel olarak büyük bir kütle etkisine sahiptirler.



Resim 2. Yerleştirmenin farklı açılardan görünümleri, 2011, Foto: A. Bilir

Agora Üzerine Düşünceler ve Duyumsamalar

Göğe yükselen binaların geometrik düzeninin aksine, çevresine yabancı, henüz tamamlanmamış, kaba saba ve bulunduğu ortama bir o kadar da aykırı duran pas kırmızısı rengindeki heykeller, kolu ve başı olmayan, içi boş, kabuk-bedenleri andırmaktadır. Heykeller arasında dolaşırken dikkatle bakıldığında yüzeylerinin bazıları ağaç kabuğu dokusunda, bazıları da kırışmış bir deri ya da kumaş kıvrımı izlenimini veren zengin bir doku çeşitliliğine sahiptirler. Önden bakıldığında bıraktığı etki ile arkasından bakıldığında içinin boş olmasının yarattığı etki farklı izlenimlere neden olmaktadır. Hem büyük bir kütle izlenimi uyandırmakta hem de içi boşaltılmış ya da tamamlanmamış ince bir kabuk beden izlenimi ile bir hayal kırıklığı yaratmakta ve sanki ağır kütle etkisi hafiflemektedir.

Abakanowicz (2006 b) her bir heykelin yüzeyine en son elleriyle müdahale ettiğini belirtir ve hiçbirinin birbiriyle aynı olmamasını “Doğada da hiçbir şey asla iki kez tekrarlanmaz” diyerek açıklar. Bu farklılıklar her birinin kendine özgü kimliği ve karakteri olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Aynı zamanda da kadın ya da erkek, yaşlı ya da genç, zengin ya da yoksul, beyaz ya da zenci, yerli ya da yabancı her türlü etnik ve kimlik farklılıklarından uzaklaştırılmış, arındırılmış yalnızca kendileri olan, beden olan kabuk bedenler ikilemini düşündürürler. Hem aynılar hem farklılar! Heykeller ilk bakışta oldukça kasvetli ve adeta hayalet gibi görünmektedirler. Bu özellikleri ile sanki bu dünyaya ait olamayan grotesk varlıklar gibi izlenim bırakırken bir o kadar da bu dünya insanını çağrıştıran bir metafor yaratmakta ve anlamla anlamsızlık, yaşam ve ölüm

kavramları arasında gidip gelen düşüncelere neden olmaktadır. Aslında sanat yapıtlarının da bu ara sınırlarda ortaya çıktığı ve gücünü de buradan alarak biçimlere yüklenen anlamlar ile izleyeni yeniden ve etraflıca düşündürmeyi amaçladıkları söylenebilir. Bir başka anlatımla; “Bir nesneyi sanat yapıtına dönüştüren şey cisimleştirilmiş anlamdır” (Danto, 2013: 50). Ve bu yönüyle sanat yapıtları ona bakan öznenin yaşanmışlıkları ile çakıştığında anlam daha da zenginleşir.

Tamamlanmamış ve aceleyle yapılmış eskizler görünümünde olan Agora’daki heykeller ne yöne gideceği belli olmayan, şaşkın bir kitlenin yürüyüşünün anlık hareket izlenimi duygusu yaratırlar. Heykeller bu görünümleri ile Michelangelo’nun heykelde bitirilmemişlik etkisini yeniden yorumlamaya yoğunlaşan Rodin’in başı ve kolları olmayan “Yürüyen Adam” heykelini de anımsatmaktadır. Ancak Rodin’in heykelinin taşıdığı ruh çağının özellikleri açısından Abakanowicz’in kolsuz ve başsız heykellerinden farklıdır. Abakanowicz’in heykellerinin başsız ve kolsuz olması Rodin’in başsız ve kolsuz “Yürüyen Adam” heykelindeki gibi biçimsel, estetik bir kaygının sonucu değil, hayal gücünü zorlama, eğretileme yaratma ve anlam arama kaygısının sonucu olduğu ileri sürülebilir. Abakanowicz sanki çocukluğunda tanık olduğu, topluma karşı yapılan zalimliğin trajedisinin etkileyici bir sessiz çığlığını yansıtabilme arzusundadır. Ve bu sessiz çığlık adeta yoğun ve derin bir duyarlılıkla heykellere sindirilmiş gibidir

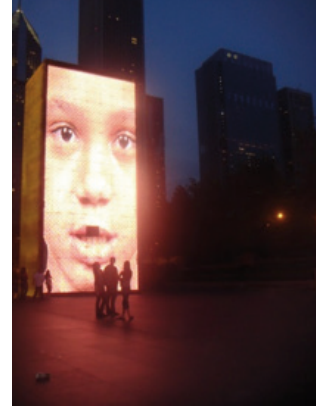


Resim 3. Auguste Rodin, Yürüyen Adam, Bronz, Paris, 1877

Yaşamın içinde doğum ve ölüm, neşe ve acı, sevgi ve nefret, savaş ve barış gibi karşıt ama birbirleriyle var olan gerçeklikler sanat yapıtlarında da doğal olarak görünür olabilmektedir. Örneğin aynı parkın güney tarafında Anish Kapoor’un “Cloud Gate” (Resim 4) ve Jaume Plensa’nın “Crown Fountain” (Resim 5) adlı video çeşmesi bulunmaktadır.



Resim 4. Anish Kapoor, "Bulut Geçidi", Paslanmaz Çelik, 2006



Resim 5. Jaume Plensa, "Çeşme", LED Video Ekran, 2004, (Foto. A. Bilir)

Kapoor'un ve Plensa'nın hareketli yapıtları izleyende iyimser ve neşeli duygular uyandırırken, Abakanowicz'in yerleştirmesi ise soykırıma uğramış bir toplumun heykellerle somutlaştırılmış çaresizliğini yansıtan ürkütücü, sarsıcı, endişeli ve kasvetli duygular uyandırarak adeta şoke eden çarpıcı etkisiyle izleyeni çekmektedir. Bir taraftan hayatın eğlenceli yönünü, diğer taraftan savaşın vahşetini çağrıştırması sarsıcı bir karşıtlığı hissettirmektedir. Aynı zamanda hala bugün de yaşanmakta olan çağın unutulmaması gereken; "silahlanma, savaşlar ve vahşet" gibi gerçeklerini anımsatmaktadır. Başka bir ifadeyle de J. Baudrillard'ın; "...dünyanın tüm anlamsızlığı estetik tarafından güzelleştirildi" (2010) saptamasına koşut, savaşların bile ekranlardan eş zamanlı izlenebildiği bir çağda Abakanowicz izleyeni günlük hayatın tekdüze akışından koparmakta ve savaşın sarsıcı yönünü duyumsatabilmektedir. İzleyici olarak sanat yapıtının içinde olma, dokunabilme, arasında dolaşabilme deneyimiyle birebir yaşanan karşılaşma eylemi sanal görüntülerden farklı bir tanıklık ve gerçeklik duygusu da yaratmaktadır. Caudwell'in belirttiği gibi;

"Sanat, dış gerçekliği kendi anlatımımızla aydınlatırken bize kendimiz hakkında şeyler söyler. Hiç kimse kendine doğrudan doğruya bakamaz, ama sanat Evren'den öyle bir ayna yaratır ki, onun içinde kendimizi olduğumuz gibi değil fakat toplum aracılığıyla gerçeklikle ilişki içinde olmak gibi bir potansiyele sahip olarak bir an fark ederiz" (Caudwell, 1974: 308).

Abakanowicz, başları ve kolları olmayan içi boş insan bedeni heykeller topluluğundan oluşturduğu yerleştirmesi ile insana ve yaşadığı çağa ilişkin gelinen noktanın endişe veren yönünün fark edilmesini amaçladığı anlaşılmaktadır.

Uzaktan bakıldığında gözü hemen yakalayan başsız ve kolsuz insan bedeni heykelleri, arasına girip dolaşırken, üç metreye varan boyları ile güçlü ve ezici bir ağırlık duygusu hissettirerek kalabalıklar içinde yalnızlık yaşayan bireyi çağrıştırmalar. Bu durumu Beres'le açıklamak mümkün olabilecektir. Kitle kültürü içindeki "birey kalabalığa karşı kuşatılmış, yalnız ve savunmasız bırakılmıştır ve kitle bir yalandır, gerçek değildir" (Beres, 2013). Bu yaklaşımda savunmasız bırakılan birey ile gerçek olmayan bir kitle ikilemi ortaya çıkmakta ve Abakanowicz'in yapıtı da

özne tanımının değiştiği bir çağda kitle ve özne ilişkisini yeniden düşünmeye yöneltmektedir. Abakanowicz'in; "Bugün kendi kendimize yarattığımız akıl almaz bir dünyayla karşı karşıyayız. Onun gerçekliği sanatta yansıtılır" (Abakanowicz, 2005) sözleriyle de çağın ruhunu nasıl algıladığına ilişkin ipuçlarını yakalamak mümkün olabilmektedir. Sanki öznenin belirsizleşip, kitle içinde kimliksizleşerek kayboluşunu dramatik olduğu kadar eleştirel bir karşı çıkışla yansıtır.

Sanatçının birbirine benzeyen, kolsuz ve başsız, içi boş, kabuk görünümündeki heykelleri başka bir ifadeyle Nietzsche'nin üretmeyen, düşünmeyen ve birey olamayan "Sürü İnsanı" (Kuçuradi, 1999: 27) tanımlamasını çağrıştıranak kitle kültürünü sorgulatan bir içerik kazandırmaktadır. Benzer görünümlerine rağmen beden heykellerin her birinin yüzeyinde farklı dokular olması ve bu kabuğumsu dokuları sanatçının elleriyle oluşturması da birey-kitle insanı ikilemini yansıtır. Sanatçı çağın ruhunu heykellerinin biçimsel özelliklerinde- doku, renk, yüzey, boyut, anıtsallık, topluluk- duygu ve düşüncelerinin potansiyel yansımaları olarak görünür kılar.

Magdalena Abakanowicz'in II. Dünya savaşına rastlayan çocukluk yıllarında tanık olduğu savaşın izleri, onun sanat yolculuğunda, sanatının biçimlenmesinde belirleyici olmuştur. Abakanowicz, bir taraftan savaşın çocuk belleğine kazınmış görüntüleriyle, vahşeti, acıyı, kısacası insanlığa, insanın varoluşuna ilişkin sorunlarla uğraşırken, diğer taraftan yaşadığı çağın sanat anlayışının izlerini de yansıtmaktadır. Bu izler el işçiliğini, beceriyi, güzelleştirmeyi önemsemeyen çağdaş sanat anlayışının yansımasıdır. Çünkü onun heykellerinde gelişiğüzel, kabaca yapılmış, özensiz gibi görünen bir biçim anlayışı vardır. Ancak bu anlayış tam da sanatçının sorun edindiği insanlığa ilişkin ortak acıların biçime yansımış yorumudur. Aslında bu gelişiğüzel biçimlendirilişte büyük bir eleştirelilik gizlenmektedir. Çünkü sanatçı yerleştirmedeki heykellerin her birinin yüzey dokusunu elleriyle gerçekleştirmiştir.

Mary Jane Jacob "Sanatçının Eli" adlı yazısında:

"Sanatçının ellerinin işin içinde olduğunu söylerken Abakanowicz'in onları, ister atölyesinde ister belirli başka bir yerde, heykeltıraşların kullandığı malzemeler olan kumaş, metal, taş veya çamur kullanarak yaratmış olmasından kaynaklanmamakta. Ve ne de her bir işi tekil olarak yapmasından, işlerinin önemli bir özelliği olan aynı kalıpla asla birden çok döküm yapmamasından da kaynaklanmamakta. Bunun sebebi işlerinde ellerinin varlığının her zaman göze görünür bir şekilde hissediliyor olmasında. Yarattığı nesnelere bakılacak her bir açıda elinin dokusunu ve görünümünü fark edebiliriz. Yani bir yandan herhangi bir nesneye genel şeklini verirken, mesela bir bedene ya da kuşa, bir yandan da onun yüzeyinin her bir santimetresine dokunarak, kendi özel ve derin kişisel duyarlığını da nesneye aşılar" (2012-2013: 5).

Çağın teknolojik olanaklarına rağmen el duyarlığını yansıtmayı önemsemesi sanatçının diğer yapıtlarında olduğu gibi Agora yerleştirmesinde de ayırt edici bir özellik olarak dikkat çekmektedir. Eli, kolu ve başı olmayan heykellerle insanın varoluşunun da başlangıcı sayılan düşüncesine paralel elini kullanabilmesiyle başlayan insanlık serüveninde gelenen noktadaki çelişkiyi duyumsatır.



Resim 6. Heykellerin yüzey dokularından detaylar

Sanatçı, savaş yıllarının etkilerini yansıttığı ve ürkütücü olduğu kadar dramatik de görünen insan bedeni kabuğu görünümündeki heykellerden oluşan yerleştirmesini adeta tarihi bir metafor yaratarak bugünün kent ortamına, kamusal mekanına taşımıştır.

Abakanowicz, yapıtın (Agora) adının, sözle ifade etmeye ihtiyaç duymayacağımız ancak hayalimizle hissedebileceğimiz birçok metaforik anlamlar taşıdığına inanmaktadır. (Ayers, 2007).

Çocuk yaşlarında savaşı yaşayan sanatçı, henüz dokuz yaşındayken Nazi askerlerinin annesinin koluna ateş ederek vurduğuna tanık olmuştur (Artner, 2006). Sanatçının geçmişte yaşadığı bu olaylar yapıtın içeriğinin çağrışım zenginliğine ve biçimine yansımıştır. Öyle ki başsız ve kol-suz kabuk- bedenlerin etkisi savaş karşıtı olması nedeniyle birçok kez yargılanarak ülkesinden ayrı yaşamak zorunda bırakılan Nazım Hikmet'in 1961'de yazmış olduğu 'Saman Sarısı' şiirindeki hayal ile gerçeğin ve geçmiş ile bugünün birbirine karışan imgelerini, sözcükler aracılığı ile yarattığı metaforlarla askerleri betimlediği şu dizeleri akla getirir;

*“omuzları miğferleri vardı ama başları yoktu
omuzlarıyla miğferlerinin arası boşluktu
hatta yakaları boyunları vardı ama başları yoktu
ölümlerine ağlanmayan askerlerdendiler
yürüdük
korktukları hem de hayvanca korktukları belli
gözlerinden belli diyemem
başları yok ki gözleri olsun”*

Sanatın farklı anlatım dillerini kullanmalarına rağmen iki sanatçının da 'başları olmayan' insan gibi benzer bir betimlemeye ulaşarak, insanı kimliksizleştirirken insanlığından uzaklaştıran savaşın vahşetini güçlü ve etkili çağrışımlar yaparak yansıtmaktadırlar.

Abakanowicz'in "Agora" adlı yerleştirmesi aynı zamanda izleyicide ve toplumda bulunduğu mekana ve kente ilişkin görsel bir bellek oluşturmada güçlü bir imge etkisine de sahiptir. Bu güçlü etki Nazım Hikmetin yukarıda adı geçen şiirindeki; "İki şey var ancak ölümlerle unutulur, anamızın yüzüyle şehrimizin yüzü" dizelerini de çağrıştırır.

Abakanowicz'in yapıtlarında çocukluk yıllarında yaşadıklarından ve dokuma teknikleri konusundaki deneyimlerinden ilham alması Amerikan heykel sanatçısı Louise Bourgeois ile de benzerlikler göstermektedir. Bourgeois da çocukluğunda savaşın etkilerini yaşamıştır. Bununla

birlikte sanatçının yapıtlarında anne tarafından gelen duvar halısı dokuma geleneğinden ve babasına ilişkin kıskançlık, öfke ve ihanet duygularından beslenmiş olduğu bilinmektedir (Kellein,2006).

Sanat yapıtlarının gerçekliği, sanatçıların yaşantılarından izlerle yoğurularak sağlandığında görünürlükleri daha etkileyici olabilmektedir. Bu etkileşimlerle bakıldığında, “Nesne, onun üstüne oluşturduğumuz kavramdan her zaman daha fazla ve başka türlü bir şeydir” (Gasset, 2012: 44). Bu bağlamda nesne olarak sanat yapıtları anlam katmanlılığının yanı sıra, taşıdığı çağrışımlar ve eğretileme zenginliğiyle çoğalır ve değer kazanırlar. Abakanowicz, 27 Ekim 2006’da Chicago Tribün’e yaptığı bir açıklamada şöyle der: “Heykellere hayal gücü ile bakmak gerekir. Her kalabalık yaşayan başsız bir organizma gibidir”. Yerleştirmedeki heykeller, cinsiyeti ve kimliği olmayan kalabalık topluluklar izlenimi yaratırken aynı zamanda siyah ya da beyaz, kadın ya da erkek, yaşlı ya da genç gibi kimlik tanımlamaları yapmaya ilişkin bir iz de taşımazlar. Bu özellikleriyle heykeller çağın kimliksizleşen kitle kültürünü yansıttığı düşünülebilir.

Abakanowicz, çocuk belleğinde iz bırakmış olan savaş anılarını insanlığa ilişkin genelleştirilen bir savaş karşıtlığı yaklaşımıyla sanat yapıtında somutlaştırarak duyumsatırken “Sanatçı gerçekliğin genel olarak kaotik ve biçimsiz olduğu düşünülen ele gelmez bir boyutunu formüle eder; yani öznel alanı nesnelleştirir. Dolayısıyla ifade ettiği şey gerçekte var olan kendi duyguları değil, insan duygularına ilişkin bildiği bir şeydir” (Langer, 2012: 26).

Abakanowicz’e yerleştirmesinde geçmiş yaşamından edindiği deneyimlerin kaynaklık ettiğini ve bu deneyimleri yoluyla insana ilişkin sonuçlara ulaştığını görmek olasıdır. Sanat yapıtları sanatçılar aracılığı ile insan ruhunun somutlaştırılmış, biçim verilmiş görünümleridir. Sanatçı bu ruhu ancak kendi ruhuna inerek yakalayabilmektedir. Zaten Abakanowicz heykel ve heykelin anlamı üzerine düşüncelerini; “Etkileyici sürekliliği ile insanın gelişen gerçeklik duygusuna tanıklık eder ve sözle ifade edilemeyi ifade etme ihtiyacını giderir” (Abakanowicz, 2005) diyerek açıklamaktadır. Abakanowicz’in dondurulmuş bir yürüyüş anını yansıtan beden heykelleri de bir ruh taşıdıklarını düşündürmektedirler. Bu ruh sanatçının yaşantısındaki deneyimlerinden esinlerle ve yaşadığı dünyaya ilişkin gözlemlerle birleşerek izleyene yansıtılmaktadır. Ulaşan duygu, çağın kitle insanının belirsizliğe sürüklenişi gibidir. Bir dönem Nazi Avrupasının kitle katliamlarındaki görüntülerinin belleklere kazınan etkileri gibi bu çağın kitleleri de taşıdıkları ruhtan-ruhsuzluktan habersiz ne yöne gideceğini belirleyememiş, her yöne doğru yürümeye hazır, kitle psikolojisi ile hareket eden kalabalıkları anımsatmaktadır. Belki de Horkheimer’in (2010) bir ‘Akıl Tutulması’ olarak tanımladığı gibi, çağın insanının başta aklını ve duygularını kullanamayan etkisiz, edilgin kalabalıklarına işaret etmektedir. Bu kalabalıkların yalnızca bir ‘akıl tutulması’ içinde değil, aynı zamanda bir “duygu ve duyarlık kaybı” içinde oldukları da ileri sürülebilir.

Abakanowicz’in yerleştirmesi, bugün küresel kapsamda, her tür iletişimin olduğu sanal bir agorayı da düşündürmektedir. Dijital teknolojilerin etkin olduğu günümüzde artık fiziki gerçeklikten, mekandan öte tüm dünyayı saran küresel kapsamda sanal agoralardan söz etmek olasıdır. Başka bir ifadeyle dünyanın kendisi artık büyük ve tek bir agoraya dönüşmüştür dene-

bilir. Sanal agorada genel bilgilenmeler, eğilimler, ilgiler öylesine biçimlendirilmiş ki burada da insanlar düşünmeyen, sanki başsız, yani etkisiz, sürüklenen bir kalabalık izlenimi bırakmaktadır. Bu bağlamda Abakanowicz'in Agora'sındaki heykeller topluluğu da, Jean Baudrillard'ın, "Dış etkiler, mesajlar ve testlerin bombardımanına uğrayan kitleler artık kara bir maden kütlesi gibidirler" (Baudrillard, 2006: 26) ifadesiyle tanımladığı "Sessiz Yığınlar"ını çağrıştıran çöküntü güçlü ve vurucu bir etkiyle duyumsatmaktadır.

SONUÇ

Sanat yapıtında biçime yüklenen anlam yoğunluğu ile zengin ve güçlü metaforlar yaratılabilir. Bu anlam zenginliğinin duyumsanması özne (alıcı) ve nesne (yapıt) ilişkisini içerir. Bir başka anlamıyla da (nesneyi) yapıtı görmek, zihinsel bir çabayla fark etmek adeta 'dünya içinde olma'yı gerektirir. Abakanowicz, yaşamış olduğu gerçekliği yapıtındaki biçimsel özelliklerle somutlaştırarak duyumsanır hale getirmektedir. Öyle ki biçimsel özellikleri açısından heykeller alışılmış estetik arayışların dışında sanki çirkinin estetiğini yakalayarak 'gerçek çirkindir' fikrini duyumsatır. Aynı zamanda duyumsatılan gerçeklik sanatçının öznel yaşamından gelmiş ancak çağın evrensel gerçeğine dokunabilmiştir. Yapıt, kitle ve birey, savaş, varoluş, kent insanı, yaşam ve ölüm temalarını duyumsatan etkisiyle sanat yapıtının entelektüel kaynaklara dayanan bir görme gerektirdiği üzerine yeniden düşündürmektedir.

İnsanın kendisi olabilmeyi zorlaştıran yüzyılın yaşam biçimi tektipleşmeye doğru hızla yol almaktadır. Abakonovicz bu süreci Agora'da somut biçime dönüştürerek sanki bir karşı duruşu bir isyanı duyumsatır. Hem tüm ayrımcılığa karşı eşitlik, hem de aynılaştırmaya karşı bir farklılık savunulmuştur. Mekanik tekrara dayalı çoğaltmalara karşı da el duyarlılığının izlerini görünür kılmaktan çekinmemiştir. Böylelikle karşıtlıklar hem yapıtın ortaya çıkış nedeni olabilmekte, hem de yapıtın somutlaştırılmasında, görünür kılınmasında plastik bir arayışın ya da plastik ilişkilerin kurulmasında anlatım biçimini oluşturmaktadır. Çünkü karşıtlıkların yarattığı gerilim yapıtın anlamını, etkisini güçlendirmede önemli ilişkiler bütünüdür. Zaten sanat yapıtları da çelişkilerin ve karşıtlıkların yarattığı ikilemden ortaya çıkmaktadırlar.

KAYNAKÇA:

- BAUDRILLARD, J. (2006) *Sessiz Yiğınların Gölgesinde* (Çev. Oğuz Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara
- BAUDRILLARD, J. (2010) *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme içinde*, (çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- CAUDWELL, C. (1974), *Yanılsama ve Gerçeklik*, (Çev. Mehmet, H. Doğan), Payel Yayınları, İstanbul
- GASSET, J. O. Y. (2012), *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler*, (Çev. Neyyire Gül Işık), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- HORKHEIMER, M. (2010), *Akl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), Metis Yayınları, İstanbul
- JACOB, M. J. (2012-2013), *Sanatçının Eli*, Magdalena Abakanowicz İnsanlık Serüveni Sergi Kataloğu, Akbank Sanat, İstanbul
- K. LANGER, S. (2012), *Sanat Problemleri*, (Çev. A. Feyzi Korur), MİTOS-Boyut TEM Yayıncılık, İstanbul
- KELLEİN, T. (2006), *louise Bourgeois. La Famille*, Köln/Germany
- KUÇURADİ, İ. (1999), *Nietzsche ve İnsan, Türkiye Felsefe Kurumu*, Ankara
- MAY, Rollo. (1998), *Yaratma Cesareti*, (Çev. A. Oysal), Metis Yayınları, İstanbul
- REICHARDT, Jasia. (1982), *Magdalena Abakanowicz, Museum of Contemporary Art, Chicago*, Abbeville Press, Publisher, New York
- ARTNER, A. G. (2006), *Provocative Achievement in Grand Park*
- AYERS, R. (2007), *Magdalena Abakanowicz, Blouin Artinfo*
- <http://www.blouinartinfo.com/news/story/24109/magdalena-abakanowicz>
- ABAKANOWICZ, M. (2006 a), <http://www.abakanowicz.art.pl/index.php> (Erişim:10.05.2013)
- ABAKANOWICZ, M. (2005), *About Meaning of Sculpture* <http://www.abakanowicz.art.pl/about/statement.php> (Erişim: 15.01.2014)
- ZETOUNI, S. (2007), *Agora, Art and Experience, Chicago Life Magazine* http://www.chicagolife.net/content/art/Agora_Art_and_Experience (Erişim: 15.05.2013)
- Chicago Tribune, Headless Sculpture*, (2006 b), http://articles.chicagotribune.com/2006-10-27/news/0610270366_1_sculptures-magdalena-abakanowicz-headless (Erişim: 24.12. 2013)
- BERES L. R. (2013), *Crowds and The Slow Death of America*, *Arts and Opinion* http://www.artsandopinion.com/2013_v12_n1/beres-8cr.htm (Erişim: 20.01.2014)

“ GÜNÜMÜZDE MÜZECİLİK ANLAYIŞI ”

Doç. Berna OKAN*

ÖZET

Müze, kültürel değer taşıyan unsurlardan oluşan bir bütünü türlü biçimlerde korumak, incelemek, değerlendirmek, sergilemek amacıyla toplum yararına sürekli yönetilen kurumdur. Temelde amacı korumak, toplamak, belgelemek ve değerlendirmektir. Son yıllarda müzecilik anlayışının insan odaklı olduğu bir gerçektir. 20.yy.da kütüphane, laboratuvar gibi kurumlar arasına müzelerde katılmıştır. Günümüzde Müzelerin insan oluşumuna kültürel olduğu kadar toplumsal katkıları da mercek altına alınarak, müzelerin pedagojik, sosyolojik, psikolojik, eğitim ve ekonomik açılarından taşıdığı önem de vurgulanmaya başlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müze, Sergi, Kültür, Modern Müze, Müze Eğitimi

* Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara / TÜRKİYE
kaya_okan@yahoo.com

“ UNDERSTANDING CONTEMPORARY MUSEOLOGY “

Assoc. Prof. Berna OKAN*

ABSTRACT

The museum is an institution that is managed on behalf of the public benefit, to protect, study, exhibit the combination which is composed of items that possess cultural values in various methods. Its basic purpose is to protect, collect, document and evaluate. In recent years, it is a fact the museology is people-oriented. In 20 th century, the museums are considered as institutions like libraries and laboratories. Presently, the social as well as cultural contributions of the museums to the human development are being studied; the pedagogic, sociologic, psychologic, educational and economical importance of the museums are being emphasized.

Keywords: *Museum, Exhibition, Culture, Modern Museum, Museum Education*

* Ministry of Culture and Tourism, General Management of Fine Arts, Ankara / TURKEY
kaya_okan@yahoo.com

GİRİŞ

Eski eserleri toplama ve sergileme amacı taşıyan müzeler, günümüzde pedagojik, sosyolojik, psikolojik içerikler edinmiş hatta ‘Müzeoloji’ (Museumology) adıyla üniversitelerde ayrı eğitimi alınan bağımsız bir bilim dalı kimliğine kavuşmuştur. Doğal oluşumu içerisinde önceleri tarihi yapılarda koleksiyonlarını koruyup sergileyen müzeler giderek çağdaş müzecilik anlayışı ile yeniden yapılanmış bunun ötesinde saklayacakları eserlere göre tasarımı yapılmış yeni binalarda yer alan yaygın eğitim kurumları durumuna gelmişlerdir.

Çağdaşlaşma süreci içerisindeki günümüz müzeleri, kitle iletişim araçları, eğitim programları, sosyal etkinliklerle izleyiciye ulaşabilecekleri ‘yeni müzecilik’ anlayışını benimsemişlerdir. Toplumla ilişki kurmak amacıyla yeni metot ve yöntemlerin geliştirildiği ve üretildiği müzeyi ‘yeni müze’ kavramıyla açıklamaktadır Message (Message, 2006:603). Çağdaş müzenin sunduğu hizmetler ile hedeflenen yalnızca göz alıcı sergiler açıp koleksiyonları sergilemek değildir. Müze, eğitimin yanı sıra her kesimden insana hitap edip ve bu amaçla insanları farklı organizasyon ve işlevlerle bir arada toplamak, ruh sağlığını iyileştirici etkiler yaratmak ve katkıda bulunmak gibi birçok yeni işlevi de üstlenmiştir.

Uluslararası evrenselleşme ve kültürlerarası arayışlar içinde olan insanoğlu, sürekli olarak değişimden etkilenmektedir. Bundan dolayı, yeni arayışlar içinde geçmiş ile geleceği buluşturma girişimindedirler. Bu çabaların gösterildiği mekânlardan biri de müzelerdir (Erbay,2009:11).

DÜNDEN BUGÜNE DEĞİŞEN VE GELİŞEN MÜZECİLİK ANLAYIŞI

Dünyada her alanda olduğu gibi müzecilikte de bir çağ dönüşümü yaşanmaktadır. 18. yüzyıldan başlayarak, özellikle ‘müze çağı’ denen 19. yüzyılda kurulan kamusal müzeler yerini özel müzelere bırakmıştır. Günümüzde neredeyse her müze yeni bir model olarak karşımıza çıkmaktadır (Artun, 2008: 97-103). Ülkelere ve kıtalara göre müzelerin yönetsel ve mekânsal tasarımlarında farklılıklar vardır. Avrupa da modernitenin etkisiyle dönüşen, birbirine benzeyen müzeler gittikçe artmaktadır. Uzakdoğu, Japonya ve Arap ülkelerinde ise müzeler arası farklılıklar görülür. Dünya müzecilik sisteminde bazı müzeler eşsiz koleksiyonu ile ünlüken, örneğin Guggenheim Bilboa Müzesi gibi müzeler mimari özellikleri ile öne çıkmaktadırlar. Louvre, Versay, Hermitage, Dolmabahçe ve Topkapı gibi saraylarda kurulmuş müzeler yaşanmış hikâyeleri ile ilgi çeker.

18. ve 19. yüzyılda kurulan ‘evrensel müzeler’ topyekûn uygarlığı temsil etme sevdası peşinde idiler. Amaç bütün farklı kültürleri aynı mekânda teşhir etmek idi. Bu dava tarihsel çevrenin talanını meşru gösteriyordu. 19. yüzyılda kurulan, bütün uygarlığı temsil etme iddiasındaki kamusal müzelerde Louvre, Hermitage, British Museum, Berlin Altes Museum, Madrid Prado, Viyana Kunsthistorisches müzelerinde sergilenen tarih artık insanlığın tarihi olmuştur. Ancak bu müzeler aynı zamanda Avrupa merkezli bilgi ve siyasi rejimi dünyaya dayatan sömürgeciliğin meşrulaştırıldığı mekânlardır. Günümüzde aynı müzeler, bu eserleri satmaya ve ihraç etmeye başlamışlardır. Bu müzeler arasında en evrensel nitelikli olanı ‘Louvre’dur. 1.3 milyar Euro karşılığında Birleşik Arap Emirlikleri’nde Louvre Abu Dabi’yi açmıştır. Guggenheim da büyük

kazançlar karşılığında en büyük müzesini Abu Dabi'de kurma girişimi içerisindedir (www.ali-artun.com/content/detail20, 2008). Günümüzde kültür ve sanat ile ilgili faaliyetler sıkça ekonomik kalkınma konusu ile birlikte düşünülmektedir. Kültürel ve ekonomik kalkınma arasındaki anlamlı bir bağ olduğu görüşü akademik çevreler tarafından savunulmaktadır (Chiswick,1983). Küresel ekonominin getirdiği yeni rekabet ortamı karşısında ülkeler ve yerel yönetimler imajlarını ve sosyo ekonomik performanslarını güçlendirmenin temel araçlarından birini kültür olarak görmekte, kültür politikalarını giderek daha çok önemsemektedirler (UNCTAD Yaratıcı Ekonomi Raporu,2010). Kültürel Miras, sanat, medya ve yaratıcı hizmetleri kapsayan faaliyetlerin tümüdür. İspanya, İngiltere, Almanya, Fransa gibi pek çok ülkenin gayrimenkul odaklı kalkınma projeleri yerine önceliği, eşitlik, sürdürülebilirlik, erişim, toplumsal bütünleşme ve sosyal fayda olan kültür odaklı kentsel gelişim projelerine verdiği görülmektedir. Bu ülkelerde işsizliğin arttığı bölgelerde kültürel yatırımlar ile kentsel canlanma ve dönüşüm yaratılmaya çalışılmaktadır. Bilbao, Glasgow ve Liverpool kültür odaklı kalkınma stratejisini başarı ile uygulayan ilk örnek kentlerdir ve pek çok kent yönetimine de esin kaynağı olmuştur. AB'den alınan fonlar ile müzeler, konser salonları, tiyatrolar ve kültürel yatırımlar yapılmıştır.

“Kamusal Müze” dendiğinde ilk akla gelenler; Louvre ve British Müzesidir. Louvre 1793 yılında açılmış olup halkın kraliyet koleksiyonlarına, hazinelere, soylulara ve asillere ait koleksiyonlara el koymasıyla oluşturulmuştur. O artık tarihin sergilendiği bir mekân haline gelirken kendinden sonra kurulacak olan birçok müzeye de her anlamda öncülük yapmıştır (www.aliartun.com/content/detail63,2011).

İzleyici kitlesini daha çok arttırmak isteyen günümüz müzeleri tüketim kültürünün moda, futbol gibi alanlarıyla rekabet eden bir alan haline gelmiştir. Daha çok mimari tasarımlarıyla görsel bir şölene ve işletme zincirine dönüştürülen müzelerin yanı sıra Guggenheim, Bilbao, Moma ve Tate Modern gibi kamusal gelenekleri terk etmeyen müzeler de eleştiri ve tarih alanlarındaki etkinliklerini zenginleştirerek izleyicilerini arttırmaktadırlar. Planlama, örgütlenme, iletişim tekniklerinin yanı sıra işletme yönetimi ve pazarlama faaliyetleri günümüz müzeleri için önem taşıyan hususlardır. Günümüzde müzeler hem diğer müzelerle hem de kültür sektöründe yer alan pek çok başka kurumla rekabet halindedir. Çağdaş müzeler bilet gelirleri dışında kitap ve hediyelik eşya satış mekânı, kafeterya ve restoran alanlarından da maddi kazanç sağlamaktadırlar. Müzede dokunmak, satın almak yasaktır. Sadece izlemek için oradayızdır. Oysa müzede gördüğünüz her şeyi, farklı formlarda yeniden üretebilecek teknolojiye sahibiz. Bu anlamda hediyelik eşya mağazaları çok önemlidir. Müzelerdeki hediye sekiyonlarından satın aldığımız seramik tabak, kalem ya da kartpostal gibi sergiyle ilintili herhangi bir objenin imitasyonunu farklı formlarda satın alarak evinize götürebilirsiniz. Aldığımız objeler sıradan bir kalem, defter, tabak ya da çanta değildir o objeler aynı zamanda serginin sizde bıraktığı duygunun da bir temsilidir.

Müzeye girecek eserlerin seçimi, bakımları, onarımları, saklama ve sergileme koşulları, yöntemleri; ayrıca tanıtımları konusunda araştırmalar yapılmakta ve her gün gelişen metotlar uygulanmaktadır. Günümüz modern müzeciliğinde dört önemli yaklaşım bulunmaktadır

bunlar; Sanal Müze, Dokunulabilir Müze, Mobil Müze, Vakıf Müzesidir (Keleş,2010:6). “Sanal Müzecilik”, günümüz modern müzeciliğinin görüntüsünü ve içeriğini en iyi şekilde yansıtan bir müzecilik türü olarak gelişmektedir. Örneğin dünyanın önde gelen müzelerinden Londra British Müzesi ve New York Metropolitan Müzesi gibi müzeler günümüzün modern teknolojilerini kullanarak sadece kendi ülkelerinin değil dünyanın çeşitli milletlerinden ziyaretçileri de kendilerine çekmektedirler. Bu şekilde müzeler sahip oldukları koleksiyonları ve sergileri geniş kitlelere hızlı ve pratik şekilde ulaştırmakta ve insanlarla hızlı bir iletişim sağlamaktadırlar.

Günümüz modern müzeciliğinde müzeler çağın modern iletişim araçlarına yönelmekte sahip oldukları koleksiyonları, özel sergileri ve tanıtımlarını modern iletişim araçlarıyla izleyicilere sunmaktadırlar. Bu anlamda modern müze, ziyaretçi bekleyen ya da çeken değil sahip oldukları modern iletişim teknikleri ile müzeyi insanların ayağına götüren ‘mobil müzecilik’ anlayışına yönelmektedir.

Modern müzecilikte müzeler etkinliklerini toplumun değişik kesimlerini dikkate alarak yapmaktadırlar. Sürekli sergilerin yanı sıra geçici sergiler, rehberli geziler, dia-film gösterileri, söyleşiler, seminerler ve atölye eğitimleri, modern müze etkinliklerinin başında gelmektedir. Böylece müze içerisinde eğitim gerçekleşirken diğer yandan da müzeye gelmeyi aklının ucundan bile geçirmeyen kamunun ayağına bu tür etkinliklerle gidilmektedir. Bu da ‘Mobil Müze’ anlayışının bir sonucudur (Keleş,2010:6).

‘Dokunulabilir Müzecilik’ modern müzeciliğin günümüzdeki önemli yaklaşımlarından biridir. Bu konuda ‘Philadelphia Lütfen Dokun’ Müzesi önemli bir örnektir. Bu müze çocuklar için sergiler düzenleyerek kentin varoşlarındaki gruplara ulaşmış, seyyar sandıklarda taşınan müze kopyalarıyla oyun oynarken çocukları ve aileleri eğitip, bilgilendirmişlerdir. ‘Philadelphia Girişimi’ olarak adlandırılan çalışma sanat ve kültür kurumlarının bir kentin sosyal ve ekonomik hayatını nasıl değiştirdiğini değiştireceğini gösteren etkinliklere örnek oluşturmaktadır (Keleş,2010:6).

Günümüz modern müzeciliğinde ‘Vakıf Müzeciliği’ anlayışı da önem kazanmaktadır. Bunun en iyi örneği ‘Smithsonian Institute’ dür.1846 da Smithson Ailesinin başışıyla kurulan bu müze günümüzde değişik alanları içeren 16 müze, araştırma merkezleri, kütüphanesi ve televizyonu kanalıyla yılda 25 milyon insan tarafından ziyaret edilmektedir (Keleş,2010:6).

Modern müzecilikte müze, kuruluş olarak değil; kütüphane ve toplantı salonları, laboratuvar ve eğitim bölümleri ile bir ‘kültür ünitesi’ olarak düşünülmelidir. Amerika’da başlayan sonra İngiltere ve Almanya’da gelişen “Müze Eğitimi”, bir deyişle ‘Müze Pedagojisi’ bilim dalına dönüşmüştür. Almanya’daki Museums Pedagogisches Zentrum, Almanlar için son derece önemlidir. Çünkü bu merkez çocukların ve gençlerin müzedeki eğitim merkezidir. Bu merkezde farklı eğitim çağlarındaki okul öğrencilerine, belirlenmiş tarihlerde rehberli gezi, açıklama, tartışma ve atölye çalışmaları yaptırılmaktadır. Merkezdeki öğrenme pasif öğrenmeden ziyade aktif bir öğrenme şeklindedir.

Avrupa ve Amerika müzeleri eğitimi okulların yanında ciddi bir şekilde üstlenmişlerdir. Almanya'daki müzelerin hemen hepsinde özel dersaneler ve atölyeler bulunmaktadır. Bu atölyelerde anaokulu çocuklarına gerçeğe yakın arkeolojik objeler verilmekte onlardan kil ya da hamurla aynısını yapması istenmektedir. Böylece öğretmenin kontrolü altındaki anaokulu öğrencileri arkeoloji ve sanat tarihi ile çok küçük yaşta tanışmaktadırlar. Orta öğretimde tarih dersleri çoğunlukla müzelerde yapılmaktadır. Avrupa ve Amerikan müzelerinin bir başka eğitici yanı da geçmişteki yaşantılar Neolitik devirden başlayarak panolar ve maketler halinde gözler önüne serilmesidir.

Amerika'da yer alan 'Museum Of Modern Art' da sanat çalışmaları için özel hazırlanmış sanat laboratuvarları vardır. Sanat eserleri hakkında konuşup tartışma ve üretim yapma imkânı sunulmaktadır. Laboratuvarlarda çocuklar oyun aracılığıyla kendi yaratıcılıklarını ve fikirleri geliştirmektedirler. Böylece bir sanat eseri oluşturmak deneyimini yaşayabilirler. Çocuklar için müze içinde ücretsiz sınıflar vardır ve çocuklar bu sınıflara katılarak sanat eserleri yaratabilirler. Bu laboratuvarlarda Ayrıca yine çocuklar için ücretsiz film gösterimleri ve sanatçılarla tanışma imkânı sunulmaktadır. Ayrıca müze engelli ziyaretçileri de düşünüp tekerlekli sandalye ile gelenler için, işitme engelliler için, görme engelliler için imkânlar sunmaktadır. İşitme engelliler için işaret dili ile sunum yapılmaktadır. Görme engelliler için Braille alfabesi ile eserler hakkında bilgi veren belgeler sunulmaktadır.

Günümüzde bilgisayar teknolojileri kullanılarak internet ortamına görüntüleri aktarılmış dijital koleksiyonlar müze ziyaretinden önce elverişli bir başlangıç yöntemidir. Bu dijital koleksiyonlar mesafe ve fiziksel engel durumlarına da bir çözümdür. İzleyici yapamayacağı müze turunu internet üzerinden gerçekleştirebilir. Açılış ve kapanış saatlerine bağlı değildir. Çoklu medya ürünleri izleyiciye sadece bilgisayar monitörleri ile ulaştırılmaz. Elde kullanılan küçük aletlerden, duvar büyüklüğünde perdeler ve hatta izleyicinin de içinde olduğu mekânı kapsayan yerleştirmelere kadar çeşitli araç ve sistemler çoklu medya erişim araçları içerisinde en temel olanlar internet, müze galerilerinde çoklu medya araçları ve CD-ROM' lardır (Keene,1998:52).

Eğitim müzenin en önemli işlevidir. Müzeler sadece eserlerin depolandığı veya sergilendiği mekânlar değil toplumu eğiten, bilgilendiren kurumlardır. Aslında ICOM tanımında da görüldüğü gibi eğitim ve toplumun gelişmesi temel amaçtır (muzeforum.org/cms/tmp-anasayfa/..). Dolayısıyla müzenin izleyiciyle nasıl iletişim kuracağı, nesnelerin müzede eğitim ve öğrenmeyi kolaylaştıracak şekilde nasıl yorumlanacağı müzecilerin öncelikle üzerinde durduğu konulardır. İzleyici merkezli çağdaş müzecilik açısından iletişim, daha teşhirdeki nesneyi anlatan etiketin içeriği ve üslubu ile başlar.

Müzeler eğitimin çocuklar için örgün eğitimle bağlantılı olarak ve ayrıca okul dışında, yetişkinler için de okul sonrasında devam etmesini sağlar. Eğitim departmanları, birimleri, yöneticileri ve elemanları müzelerin olmazsa olmaz unsurlarıdır. Günümüzde küratörsel ekip kavramı 'küratör' kavramının önüne geçmiştir. Sergi geliştirmede etkindirler. Avrupa da birçok müze küratöryel ekip ile izleyiciye yönelik aktiviteler düzenlemektedir. Müze pazarlama Çalışmaları'nda önemli bir yer teşkil eden müzelerden biri Museum of London'dır. 'Harlem

Shake' dansı ile hazırladıkları kısa video ile adını tekrar gündeme getirmiştir. (chalpari.com/.../harlem-shake-reaches-the-mus...). Paris'teki Centre Pompidou müzesinde müzenin sosyal medya çalışanlarının, Oscar töreninden sonra sosyal medyada yayılan 'selfie' modasına uygun çekilen fotoğrafları, müzenin genç, dinamik ve eğlenceli yapısını vurgulamaktadır. Bir diğer şaşırtıcı ve sıra dışı çalışma da Amsterdam'dan Rijks Museum'dadır. Bir alış-veriş merkezinde bir anda ortaya çıkan 17. yüzyıla ait kostümlü bir grup adam, dönemin aksesuarlarıyla ve atlarla, mekânın dört bir yanından hızlıca geçerek bir noktada birleşerek Rembrant'ın 'Gece Bekçileri' tablosunu oluşturmuşlardır. (<https://www.youtube.com/watch?=Tm7bOrI8gio>).

'Müze Eğitimi' başka bir deyişle 'müze pedagojisi' artık bir bilim dalına dönüşmüştür. Müzelerde pasif öğrenme yerine aktif öğrenme söz konusudur. Çağdaş müzecilik anlayışında eğitim müzenin üstlendiği temel işlevlerin başında gelir. Müzeler bu kapsamda diğer eğitim-öğretim kurumları ile de işbirliği yaparlar. Müzeler öğretmenlerle düzenli ilişki kurar, kendilerini bilgilendirir.

Müzelerin temel işlevlerini yerine getirmeleri açısından en önemli ilke bilgiye erişimi sağlamalarıdır. Müzeler ellerinde bulunan koleksiyonlarla ilgili bilgiyi araştırmacılarla olduğu kadar sergiler ve yayınlar aracılığıyla izleyicilerle paylaşmak zorundadır. Bu nedenle günümüz müzeleri için veri tabanı oluşturmak ve envanter yazılımları kullanmak kaçınılmaz bir görevdir.

Çağdaş müzeciliğin vazgeçilmez öğeleri olan geçici sergiler müzeler tarafından yılda en az birkaç defa açılırlar. Dünyanın büyük müzelerinde bu sayı yılda 50'nin üzerine çıkabilmektedir. Öncelikle bu sergileri açabilmek için gerekli mekân ve alt yapının geliştirilmesi gerekir. Bu sergilerden bir kısmı 1 ay gibi kısa sürer bir kısmı ise 6-12 ay gibi uzun sürelerde açık kalırlar. Bu sergilerden bir kısmı depolarda duran koleksiyonlardan müze/sergi küratörlerince oluşturulurken bir kısmı da başka müzelerle iş birliği içinde oluşturulurlar. Yurtdışından getirilen ya da yabancı müzelerle birlikte hazırlananlar vardır. Birçok gelişmiş müzede toplam koleksiyonun sadece yüzde 10'u sürekli sergilerde yer alabilmekte depolardaki eserler ise geçici sergiler için önemli bir kaynak yaratmaktadır. Doğal olarak sergi salonlarının da gerek mimari gerek teknik gerekse iklimlendirme olarak bu geçici sergilere uygun olması gerekir. Geçici sergiler müzeye olan ilginin sürekli kılınmasının, eğitim işlevinin yerine getirilmesinin ve toplumla ilişki kurulmasının önemli bir aracıdır (muzeforum.org/cms/tmp-anasayfa/.../çagdas/muzecilik?).

Artık müzeler toplumun değişik kesimlerini dikkate alarak düzenli faaliyetler gerçekleştirmektedir. Bunların başında çeşitli eğitim faaliyetleri ve çevreyle ilişkiler gelir. Sürekli sergilerin yanı sıra geçici sergilerle ilgili olarak müze rehberleriyle geziler, dia-film gösterileri, söyleşiler, seminerler, büyükler, çocuklar ya da aileler için atölyeler ve eğitimler modern müze etkinlikleri arasındadır. Böylece müze eğitim görevini gerçekleştirirken, bir yandan da müzeye gelmeyi aklının ucundan bile geçirmeyen kesimlere bu tür etkinliklerle ulaşmak mümkündür. Etkinliğe ya da sergiye gelen müzeyi gezmekte, müzeye gelen de diğer etkinliklere katılabilmektedir.

Müze internet siteleri ve sanal müzeler, günümüz modern müzeciliğinin profilini en iyi şekilde yansıtan erişim ve iletişim kanalları olmaktadır. Sanal müzeler, yeni bir müzecilik türü olarak gelişmektedir. Dünyanın önde gelen müzelerinden başlayarak bugün her modern müze

günümüz teknolojilerini kullanarak sadece kendi ülkelerinde değil dünyanın çeşitli milletlerinden ziyaretçileri kendilerine çekmektedirler. Bu şekilde müzeler hem etkinliklerinin tanıtımını yapmakta, hem de sahip oldukları koleksiyonları ve sergileri geniş kitlelere hızlı ve pratik bir şekilde ulaştırmakta ve çift yönlü bir etkileşim ortamı sağlamaktadır. Bu siteler aynı zamanda müzelerin saydamlığını da sağlamaktadır. İzleyiciler, paydaşlar, bağışçılar ve diğer ilgililer müze sitelerinde verilen envanterler sayesinde müzedeki eserleri, faaliyet ve etkinlikleri takip edebilmekte ve müzenin yıllık faaliyet raporlarına dahi ulaşabilmektedir. Saydamlık çok önemlidir. Birçok müze depolarını bile izleyicilere açmaktadırlar (muzeforum.org/cms/tmp-anasayfa/.../çağdaş/müzecilik?).

İnternetin getirdiği bir başka uygulama da dünyanın herhangi bir yerinde bulunan nesnelere kullanılarak 'sanal sergiler' üretilebilmesidir. Bu şekilde insanlığın mirası tüm insanlıkla paylaşılabilir. Sanal müze-sergi küratörlüğü yeni bir meslek olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin ABD Frye Sanat Müzesi'nin sosyal medya kullanıcıları ile müzenin 232 resimden en sevdiklerini seçmesi üzerine yapılmış olduğu ve yaklaşık 17 bin katılımcının aktif katılımıyla gerçekleşen bir etkinlik yapılmıştır (fryemuseum.org/exhibition/5631/Frye Art Museum/#Social museum).

Günümüzde müze kavramı müzelerin alt yapı düzenlemelerini olduğu kadar hizmet yelpazelerini de değiştirmektedir. Özellikle insan hakları ile ilgili kavramların gelişip yerleşmesiyle müzeler her türlü engellinin içeriğe erişmesine çaba göstermektedir. En başta müzenin mimari tasarımın tekerlekli sandalyelerle koridorlarda, sergi alanları ve katlar arasında hareketi mümkün kılması gerekmektedir. Benzer şekilde görme ve işitme engellilere rehberli geziler ya da içeriğe erişimlerini sağlayacak cihaz ve malzemeler sağlanmaktadır.

Tanıtım ve Pazarlama, müzenin ziyaretçileri ve tüm paydaşları ile arasında ilişkinin doğru kurulmasına dayalı bir tanıtım ve pazarlama süreci, izleyici odağına alan yeni müzecilik anlayışı için vazgeçilmezdir. Müzeler pazarlama faaliyetlerini planlamak için çeşitli ziyaretçi araştırmaları yapar. 1980'lerden bu yana, kamusal varlıkların özelleştirildiği bir dönem yaşanmaktadır. Bu arada yoğun olarak kültür de özelleşmektedir. Himaye rejimi, yurttaşların ve kamunun denetiminden özel şirketlerin ve servetlerin denetimine geçmiştir (Artun,2008:97-103).

Müzenin genel pazarlama stratejinin bir parçasıdır. Tanıtım faaliyetleri, müze izleyici sayısını arttırabileceği gibi, izleyicinin paydaşların gözünde müzenin imajını da güçlendirir. Müzenin ürünleri, hizmetleri ve daha başka rolleriyle ilgili algı bu yolla yaratılır. Tanıtımın başlıca işlevi insanları müzeden yararlanmaya ikna etmektir. Bu amaçla halkla ilişkiler çalışmalarına başvurulacağı gibi reklam da yapılabilir. Müze bültenleri, etkinliklerin tanıtım broşürleri, kent içinde değişik mekânlarda ve hatta sokaklarda yapılan tanıtım etkinlikleri müzeye kullanıcıları çekmek, dolayısıyla müzenin verdiği toplumsal faydanın etkinliğini arttırmak açısından son derece önemlidir. Müzeler kar amacı gütmeseler de sonuçta giderlerini karşılamaları gereken birer işletmedir ve içeriklerini pazarlamak zorundadır.

Müze katılımı bireysel, toplumsal, hatta devlet düzeyinde olmaktadır. Müze katılımının çıktıları arasında bireysel düzeyde katılım, kendini gerçekleştirme, güven ve yaratıcılık kaynağıdır. Toplumsal düzeyde ise, sosyal yenilenme, sağlık, refah, iletişimi arttırır. Müzecilik anlayışına

yeni bir öneri sunan Alain de Botton 'Art As Therapy' adlı kitabında; Hastanelerin, kliniklerin yerine galerilere gidilmesi gerektiğini ve sanatın terapi yerine kullanmasını önerir. De Botton'a göre; Henri Matisse'in 'Dance' tablosu umudumuzu yeşertmek için birebirdir. Küçük şeylerle mutlu olabilmek için Jean Baptiste'nin 'Çay İçen Kadın' tablosu'nu, Fra Angelico'nun 'Cehennem'in Sancıları' tablosuyla da 'Yolunuzu değiştirmek için hala vaktiniz var' mesajını alabiliyoruz. "Yeni müzeler, insanda bırakacağı hislere göre farklı bölümlerden oluşmalı. Hayaller odası, mutluluk odası, aşk odası, empati odası gibi. Aşka dair 12. yüzyılda çizilmiş bir resim de günümüzde çekilmiş bir video da aynı alanda sergilenmeli" <http://www.artastherapy.com/rijks>.

İsviçreli yazar Alain De Botton müzelerin psikolojik işlevine değinirken yorumlarına şunları ekler; "Sanat yüzyıllardır dine hizmet ediyordu. Din adamları neyin çizileceğine, ne mesaj verileceğini sanatçılara dikte ediyorlardı ve mesaj hep aynıydı; Kutsal kitaba itaat et. 18. yy'la beraber sanatçı din zincirlerinden sıyrılıp kendisi için üretmeye başladı ve ortaya o meşhur soru çıktı: Sanatçı bu resimde ne anlatmaya çalışıyor? Tablolar üzerinden insanın ruh halini, farklı duygularını konuşur olduk. Din propagandasından sıyrılan sanat, kendisi için yeni bir misyon edinmeliydi o da kişinin ruh sağlığına iyi gelmesi için çalışmak oldu. Zamanla sanat din adamlarının kollarından sıyrılıp psikologlara hizmet eder oldu. Galeride gezen insanların suratında genelde Herhalde çok mühim bir mesajı var ama ben anlamıyorum kesin ifadesi vardır. Nasıl kurtulacağız o çekimlerden, tablo karşısında küçülmelerden? İnsanın sanat konusunda yeteri kadar cesareti yok. Sanattan korkuyoruz. Çok pahalı, ürkütücü geliyor kasmayın, bırakın kendinizi. Unutmayın: Doğru bir cevap yok. Siz ne hissederseniz odur. Bir tablonun karşısına geçmiş uzaklara dalmışken tablodan sıcak bir duygu gelir. Anlam aramak yerine arada gözlerinizi kapatın ve o sıcaklığın tadına varın. Sanatın en temel görevi insanı iyi hissettirmektir. Müzelerin hepsi yeniden değişmeli ve yeniden yapılmalı. Belli bir döneme, akıma, ya da sanatçıya ev sahipliği yapmalarının insanlara bir faydası yok. Sadece 18. yy. sanatını sergileyen bir yere kim neden gider, ne sıklıkta gider (<http://www.artastherapy.com/rijks>). Günümüz müzelerinde artık neyin neden ve kim için önemli ve değerli olduğu ve toplumun yalnızca belli bir kesimini temsil eden nesnelerin toplanmasının ve geleneksel biçimde sergilenip sergilenmemesinin ne kadar doğru olduğu tartışılmaktadır.

Dünyada müze sayılarının artması ve kriz dönemlerinin dayatmasıyla müzeler kendi kaynaklarını kendileri yaratmak zorunda kalmışlardır. Salt devlet, salt belediye ya da tekil hamilerin sağladığı destek yetersiz kaldığında birer kültür işletmesi olarak yönetilen müzeler, günümüzde destekleyiciler gibi ek kaynaklara ulaşmak, müzenin var olduğu çevre ile etkileşimini sağlamak, sivil toplum kuruluşları ile iş birliği yapmak, müzecilik konusunda gelişen etik değerler gibi müzeye ilişkin konularda alınacak kararların çoklu düşünce süreçlerinde belirlenmesi gerekmektedir. Bu nedenle günümüzde müzeleri yalnızca bilim insanları ve uzmanlar değil, ek olarak yerel yönetim temsilcilerinden, iş adamlarından, sivil toplum temsilcilerinden v.b oluşan daha karmaşık ve geniş görüş sağlayacak mütevelli heyeti, yönetim kurulu danışma kurulu gibi yapılar yönetmekte ve yönlendirmektedir. Günümüzde müzelerde uygulanan yeni yönetim, tanıtım, pazarlama, sergileme v.b stratejileri yeni Müze çağının karakterini belirlemektedir.

SONUÇ

Geleneksel müzecilik daha çok arama, toplama, koruma, bakımını yapma ve sergileme anlayışı ile sınırlıyken; çağdaş müzecilik, iletişim kurma ve eğitime işlevlerini de üstlenmiştir. Sonuçta etkin, dinamik, etkileşimli ve katılımcı bir müzecilik anlayışına geçilerek, kitlelerin gereksinimleri ve ilgi alanları doğrultusunda ilişki kurulmuştur (Erdoğan,2003:2). Günümüzde müzeler artık sadece bir bina ya da koleksiyon değildir. Müze toplar, korur ancak depo değildir; müze belgeler, arşivler ancak bir kütüphane değildir; müze eğitir ancak okul değildir. Müze, tüm bu işlevleri kapsayan birer kültür merkezi ve kompleksidir.

Eğitim müzenin en önemli işlevlerinden biridir. Müze eğitiminde çocuklar, öğrenciler, yetişkinler önemli bir potansiyel teşkil eder. Dolayısıyla okullarla yapılacak olan etkin iletişim hatta müze faaliyetlerinin ders programlarında zorunlu hale getirilmesi müzeye ulaşabilirliği arttırmaktadır. Müze eğitiminde kullanılacak terminoloji çocuklar ve yetişkinler açısından farklılıklar gösterebilir. Anlaşılabilirlik bilginin kazanımı açısından çok önemlidir.

Müze engelli ziyaretçilere uygun olarak da düzenlenmelidir. Bunun için müzeleri ziyareti kolaylaştıracak teknolojiler kullanılmalıdır. Tekerlekli sandalye hizmetini yanı sıra görme engelliler için kabartma yazılı alfabeler, ses kayıtları, müze rehberleri kullanılmadığı.

Enteraktif müzeciliğin ve sanal müze uygulamaları müzelerin ulaşabilirliğini arttırmaktadır. Öte yandan müzeler gerektiğinde insanların ayağına götürülmelidir. Gezici müzeler, sunumlar, konferanslar, seminerler v.b aracılığıyla müzeler çeşitli sosyal projelerin uygulama alanları olabilir.

Müzeler entelektüel zekânın artmasında ve kültür endüstrisinin gelişmesinde rol alan saygın eğitim kurumları olarak gelecekte de yaşantımızı şekillendirmeye devam edecektir. Müze gezmek insanın varoluşuna anlam yükleyen kişisel bir ihtiyaçtır. Müzeler insanların görsel algısında büyük değişimler yaratır. Bugünden geçmişe kurulan anlamsal bağlar, geleceğin şekillenmesinde de yardımcı olur' (Erbay,2015:23). Günümüz müze anlayışı kültür, iletişim, öğrenme ve kimlik arasındaki karmaşık ilişkileri daha çağdaş bir anlayışla kavramaktadırlar. Müze ziyareti esnasında kişi, müze nesnelere kendi kimliğinin bir temsilcisi olarak bakarken geçmiş keşfederek bu günü yeniden yorumlar.

21. yüzyılla birlikte müzeler, daha fazla ne yapmaları konusunda göz önünde bulundurarak toplumla etkin bir şekilde iletişim kurmak konusunda yoğunlaşmıştır. Müze izleyicisinin dikkatini çekmek konusunda ciddi araştırmalar yapılmaktadır. Böylelikle müzenin 21. yüzyıldaki işlev ve amaçları yeniden gözden geçirilerek eşitlikçi, adil belirli bir kesimi temsil ettiği düşünülen bir yaklaşımdan uzak kurumlar haline gelmiştir. Dolayısıyla müze, kültürel kimlikleri vurgulamanın önemine değinirken iletişime öncelik verilmesinin gerekliliğini vurgular. Farklı toplumlarla iletişime geçerek, toplumların birbirini tanımasını sağlar.

Çağdaş müzeler değişim kavramına yabancı değildir. Müzelerin değişen çevrelerine uyum sağlamaya çabaladıkları, yönetim ve finansman bağlamında çalışma pratiklerini yeniden düzenleme sürecinde yeni yaklaşımlara açık oldukları izlenmektedir.

Günümüzde çağdaş kültür politikası bağlamında devletin tüm farklılıkları ile kültürel mirasını koruması ve özellikle diğer nesillere aktarması için önemli bir kurum olan müzeler, kültürel hakların insan haklarının ayrılmaz bir parçası olduğundan hareketle toplumsal işlevlerini ön planda tutmaktadırlar.

KAYNAKÇA

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

Artun, Ali (2011). "İlk Mimarlık Müzesi: Geçmiş ve Bugün", Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Mimarlar Odası Büyükkent şubesi'nin ortak hazırladığı "Geniş Açı" başlıklı konuşma.

CHISWICK, Bary (1983). *The Earnings and Human Capital of American Jews*, *The Journal of Human Resources* Vol 18 no3 s:313-336.

DE BOTTON, Alain-ARMSTRONG, John (2014) .*Art As Therapy*, Phaidon.

Erbay, F (2009)."Müze Yönetimini Kurumsallaştırma Çabası (1984-2009)", Mimarlık Vakfı Enstitüsü, İstanbul.

Erbay, F (2015). "Müze Gezmek İnsanın Varoluşuna Anlam Yükleme Kişisel Bir İhtiyaçtır", *Kültür ve Turizm Dergisi* Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Kasım Sayısı, Özel Matbaası, Ankara.

Erdoğan, T (2003). "Türkiye'deki Arkeoloji Müzelerinde Yapılan Eğitsel Faaliyetler", Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müze Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

KEENE, S (1998). *Digital Collections: Museums and the Information Age*, Oxford

Butterworth- Heinemann.

Keleş, Vedat (2003). "Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği", Atatürk Üniversitesi, sayfa 6, e-dergi.atauni.edu.tr.

MESSAGE, Kyle (2006). "The New Museum". *Theory, Culture & Society* (ed. M.Featherstone, C.Venn, R.Bishop, J.Philips), London: SAGE Publications.

Erişimler

Keleş,Vedat Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği, <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/SBED/article/view/6/50> (Erişim Tarihi 01.11.2015).

Çağdaş Müzecilik Anlayışı ve Ülkemizde Müzeler <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/4655,makale.pdf?> (Erişim Tarihi 17.12.2015).

Artun, Ali Müzecilikte Kamusalın Kaynakları ve Özel Müzeler <http://www.aliartun.com/content/detail/20> (Erişim Tarihi 09.10.2015).

European Commission, Green Paper, "Unlocking the Potential of Culture and Creative Industries", Brussels COM (2010) 183 (http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc/Green_Paper_creative_industries_en.pdf) (Erişim Tarihi 03.12.2015)

Ali, Artun İlk Mimarlık Müzesi: Geçmiş ve Bugün <http://www.aliartun.com/content/detail/63> (Erişim Tarihi 11.11.2015).

Çağdaş Müzecilik Kavramları <http://www.muzeforum.org/cms/tmp-anasayfa/tmp.../tmp.../cağdaş%20Muzecilik?> (Erişim Tarihi 07.12.2015).

Harlem Shake reaches the Museum of London <http://www.chalpari.com/.../harlem-shake-reaches-the-mus...> (Erişim Tarihi 22.11.2015).

Rjks Museum 'Gece Bekçileri' Rembrandt Show <https://www.youtube.com/watch?v=Tm7bOr18giO> (Erişim Tarihi 28.10.2015).

Social Museum projesi-2014 <http://www.fryemuseum.org/exhibition/5631/FryeArtMuseum/#Socialmuseum>. (Erişim Tarihi 03.12.2015).

Art is Therapy A Discussion with Alain de Botton <http://www.tedx.amsterdam/2014/06/art-therapy-discussion-alain-de-botton/> (Erişim Tarihi 07.11.2015).

“ NÂYİ OSMAN DEDE’NİN MEVLEVİ AYINLERİNDE MAKAM VE USUL YAPILARI ”

Yrd. Doç. Dr. Burcu AVCI AKBEL*

Buğra Sercan SAHİL**

ÖZET

Bu makalede, Nâyi Osman Dede'nin bestelediği üç Mevlevî âyini makam ve usul yapıları açısından incelenmiş ve yaşadığı XVIII. yüzyılın dönem özelliklerini bestelerine nasıl yansıttığı incelenmiştir.

İncelemeler sonucunda makam zenginliği açısından Osman Dede'nin âyinlerinin diğer âyinlerden çok farklı bir yerde durmadığı ve usul kullanımı açısından ilk defa kendinden öncekilerden farklı usulleri kullandığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nâyi Osman Dede, Mevlevî Âyini, Makam, Usul

* Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Ankara / TÜRKİYE
burcuavci812002@yahoo.com

** Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Mûsikisi Bölümü, Ankara / TÜRKİYE
bugrasahil@gmail.com

“ MAKAM AND USUL STRUCTURES IN MEVLEVI CEREMONIES WHICH COMPOSED BY NAYI OSMAN DEDE ”

Assit. Prof. Dr. Burcu AVCI AKBEL*

Buğra Sercan SAHİL**

ABSTRACT

This research focuses on three of Nâyi Osman Dede’s compositions in Mevlevi Ayini form and aims at understanding how XVIII. century music understanding were reflected in his composition style, usage of makams and usuls.

According to the analysis results, his ayins were on the same path with other ayin composers in his era in terms of makam diversity, but he largely diverged from the tradition in usul selections and makam applications.

Keywords: *Nâyi Osman Dede, Mevlevi Ceremonies, Makam, Usul*

* Yıldırım Beyazıt University, Turkish Music Conservatory, Ankara / TURKEY
burcuavci812002@yahoo.com

** Yıldırım Beyazıt University, Graduate School of Social Science, Ankara / TURKEY
bugrasahil@gmail.com

GİRİŞ

Nâyi Osman Dede, yaşadığı dönemin en önemli neyzen ve bestekârlarındandır. Tarihte çok az kişi için kullanılmış olan Kutbû'n Nâyi unvanıyla anılması, kendinden sonra gelenlere besteleriyle yol göstermesi ve kendine has nota yazım sistemiyle birçok eseri kayıt altına almış olmasıyla Geleneksel Türk Müsîkisinin tarihsel süreç içerisinde gelişmesi ve ilerlemesinde önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu çalışmanın amacı Nâyi Osman Dede'nin yaşadığı dönemdeki müzikal etkileşimi ve bu etkileşimin Mevlevî âyinleri özelinde kendisinin bestelerine yansımalarını ortaya koymaktır.

Bu amaçla Nâyi Osman Dede'nin müzikal kimliğinin nasıl oluştuğu, yaşadığı dönemin bu süreçte nasıl etkilerinin olduğu ve bu etkileşimin makam ile usul açısından bestelerine nasıl yansıdığı sorularına cevap aranmıştır. Nâyi Osman Dede'nin hayatı ve yaşadığı dönemlerin müzik iklimini anlamak amacıyla literatür taraması yapılmıştır. Ankara'nın merkezi kütüphanelerine ulaşılan kitapların yanı sıra çevrimiçi veritabanları ve YÖK Ulusal Tez Merkezi'nde erişime açık olan tezler de taranmıştır. İncelenecek Mevlevî âyinlerini tespit etmek için Cüneyt Kosal, Turhan Taşan ve Lütfü Ortakale'nin arşivleriyle hazırlanan Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi de taranmıştır. Bu tarama sonrasında ulaşılan Rast, Uşşak ve Hicaz makamlarındaki üç Mevlevî âyini makam ve usul açısından incelenmiştir. 4 selamdan oluşan bu üç âyinin her bölümündeki makam çeşnileri ve geçkileriyle usuller tespit edilmiştir. Söz konusu üç âyinin analiz bulguları ışığında Nâyi Osman Dede'nin müzikal kimliği irdelenmiştir.

NÂYİ OSMAN DEDE'NİN HAYATI

Nâyi (neyzen) Osman Dede'nin doğum tarihi kesin olarak belli değildir. Bu tarihin 1642-1647 yılları arasında bir tarih olduğu tahmin ediliyor. Bazı kaynaklar Gelibolu'lu olduğunu, küçük yaşında İstanbul'a geldiğini bildiriyorsa da hakkında bilgi veren kaynakların çoğunluğu İstanbul'lu olduğunu ve Vefa semtinde oturduğunu söylüyor. Babası Süleymaniye Darüşşifası reis'ül-hüddamı Süleyman Efendi'dir. Osman Dede çok genç yaşından itibaren güzel sanatların müsikî, şiir ve hat sanatı gibi kollarında çalışmaya başladı. Bu uğraşının sonucu olarak 1672 yılında, Galata Mevlevihânesi şeyhi Gavsî Dede'nin hizmetine girerek Mevlevî oldu. Gavsî Dede, XVII. yüzyılın yetiştirdiği değerli ilim ve sanat adamlarındandı. Şiir ve hat sanatını iyi bilen, mensubu bulunduğu tarikatın gerektirdiği bilgileri nefsinde toplayan bir kimseydi. Osman Dede bu mevlevihâneye girdikten sonra, şeyhinin dizinin dibinde yetişti ve yetişmede bu kültür adamının büyük etkisi oldu. Bir yandan Arapça ve Farsça öğrenirken ney üflemeye ve tasavvufa çalışıyor, diğer taraftan güzel yazı yazmayı öğreniyordu. Ney çalmasını üç yıllık "Çile" süresi içinde geliştirdiği söylenir. (Özalp, 2000: 175).

Osman Dede neydeki üstün yeteneği sebebiyle "Kutbû'nNâyi" diye tanınır. Kendi adıyla anılan nota sistemini bulan Osman Dede aynı zamanda önemli bir bestekâr ve müsikî nazariyatçısıdır. Sakıb Dede, onun yeni duyduğu bir nağmeyi kendine has işaretlerle kolayca notaya

aldığını ve hemen icra ettiğini söyler. Osman Dede' nin üstün bir nota tespit edebilme kabiliyeti olduğu, bir defa dinlediği kârı, nakış besteyi noksansız olarak kendi notasıyla kaydettiği, tiz ve pes nağmeleri hatasız yazıp okuduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Nâyi Osman Dede meşhur mîraciyyesinin yanı sıra Rast, Uşşak, Çargah ve Hicaz makamlarından dört Mevlevî âyini, Segah, Dügah, Saba. Hüseyini ve Irak makamlarından dört tevşih, Dügâh ve Hüseyini iki ilâhi, bir Hüseyini nakış yürük semâi, yirmi sekiz peşrev, yirmi beş saz semâisi bestelemiştir. Bazı peşrevlere isim koymasına ona has bir özelliktir. (DİA, 2007: 461-462).

Nâyi Osman Dede'nin doğum tarihi tam olarak bilinmediğinden ve XVII.-XVIII. yüzyıllar arasında yaşadığı düşünüldüğü için bu dönemdeki müzik anlayışına kısaca göz atalım:

XVII.-XVIII. YÜZYILLARDA TÜRK MÜSİKİSİ VE BU YÜZYILLARDA YAŞAMIŞ TANINMIŞ BESTEKÂRLAR

XVII. yüzyılda Türk müsikîsinin gösterdiği büyük ilerleme, XVIII. yüzyılda da bütün hızı ile devam etti. Yetmiş olan büyük bestekârlar klasik okulun bütün gereklerini yerine getirir ve geleneklere bağlı kalırken, yapmış oldukları bazı yenilikleri ekleyerek çok sayıda eser vermeye devam ediyorlardı. Bu yüzyılın ilk on yılı içinde dâhi bestekâr İtrî'nin kişiliğinde "Klasik Dönem" zirveye ulaşmıştı.

Bu dönemde divan edebiyatı şairleri İran edebiyatını örnek alarak eser verirken, müsikîşinaslarımızın yabancı müsikîlerin etkisi altına girmesi şöyle dursun, Türk müsikîsi Arap ve İran müsikîsini etkisi altına almıştı.

Müsikî anlayışındaki bu eğilim, edebiyat dünyasında da kendisini göstermiş, Halk şiiri anlayışı içinde şairlerimiz hem hece, hem de aruz kalıplarını kullanmış, daha anlaşılabilir eserler vermeye çalışmışlardır. Bunun için bu ihtiyaçtan kaynaklanan başka bir müsikî türünün doğması da bu yüzyıla rastlar.

Türk Sanat Müsikîsi ile Türk Halk Müsikîsi arasında bir tür müsikî (Âşık Müsikîsi) doğmuş oldu. Her iki türden renk ve koku taşıyan bu müsikî, o dönemde oldukça revaç bularak XIX. yüzyılda da etkisini sürdürdü.

Türk Sanat Müsikîsi repertuarında bulunan koşma, divan, semâi, mani, kalenderi, kayabaşı, kesik kerem, müstezat ve benzeri şekiller bestelendi. Ayrıca oyun takımlarına eşlik eden köçekçe ve tavşancaları da bunlara eklemek gerekir.

Bu yüzyılda âyin, naat, durak vb. "Dini Müsikî" geleneği de bütün ihtişamı ile devam etmiştir. En çok Mevlevî âyini bu yüzyılda bestelenmiştir.

XVIII. yüzyılda birçok müsikî eserinin yazıldığı hemen dikkatimizi çekmektedir. Türk müsikîsinin tip alanında kullanılması geleneği de özellikle sürdürülmüştür.

Bu dönemde "Lâle Devri" sanat parlaklığı daha mutedil şekilde devam eder. Bu dönemde sanat, kültür, bu arada müsikî başta Padişah III: Ahmet ve bestekâr olan damadı Nevşehir'li İb-

rahim Paşa, sonra I. Mahmut tarafından pek cömert şekilde himaye edilir. Devrin ileri gelenleri de mûsikîden bir şey esirgemezler. Yine bu dönemde “Enderun-u Hümâyûn ’un mûsikî kısmı çok revaçtadır.

Dönemin meşhur bestekârları da şu şekilde geçmektedir: Çömlekçizade Recep Çelebi (?-1710), Buhûrizâde Mustafa İtrî Efendi (1640-1712), Yahya Nâzım Çelebi (1647-1690), Enfi Hasan Ağa (?-1729), Kara İsmail Ağa (?-?), Hâfız Şeydâ Dede (1725-1799), Nâyi Osman Dede (1652-1730), Zaharya Efendi (?-?), Dilhayat Kalfa (1710-1780), İbrahim Ağa (?-1740), Şeyhülislam Esad Efendi (1684-1757), Ebûbekir Ağa (1685-1799), Tanburi Mustafa Çavuş (?-?), I. Mahmud (1696-1754), Tab’i Mustafa Efendi (?-1770), Abdülhalim Ağa (1708-1789), Hekimbaşı Gevrekzâde Hasan Efendi (?-1785), Seyyid Ahmet Ağa (?-1794), Küçük Mehmet Ağa (?-1800), Ali Nutki Dede (1762-1804). (Ak, 2009: 71-72).

ANALİZİ YAPILAN AYİNLERDE İNCELENEN MAKAMLARIN XVIII. YÜZYILA KADARKİ KULLANIMLARI

RAST MAKAMI

Sistemci okul ile Rauf Yekta Bey sisteminde ana dizi olarak tesbit ve kabul edilen Rast dizisi ve bu diziden doğan Rast makamının, sistemci okulda on iki makamdan (edvâr-ı meşhure) sayılması, bugün bile bazı mûsikîciler tarafından benimsenmektedir.

Safiyüddin’in Kitâbü’l-Edvâr’ı ile Mevlânâ Mübarek Şah’ın Şerhü’l-Edvâr’ı ve Abdülkadir’in Câmiü’l-Elhân’ında, Rast makamı Yegâh perdesi üzerine kurulmuş ve bizim bugün Yegâh dediğimiz dizinin bir benzeri olmuştur. Sistemci okul kurucularından evvel de bilinen Rast makamı, o devirlerde çok kullanılan Uşşak, Beyatî, Irak, Büselik... gibi makamlarla birlikte kullanılan ve rağbet gören makamlarımızdan biri olmuştur. O dönemlerde, bestelenen Rast eserler bize kadar gelememiş ise de, Abdülkadir’in Rast’tan bestelediği Düyek Kâr-ı Muhteşem, Sofyan Nakış Beste ve diğerleri ve semâiler elimizdedir. Bu eserlerin elimizde bulunan notaları Rast perdesi üzerinden yazılmışlardır. Halbuki, Abdülkadir, Câmiü’l-Elhân’ında, Rast’ı Yegâhtan başlatmıştır. Şu hale göre bir değişiklik söz konusu olmaktadır. Şimdi bunu görelim:

Sistemci okulun kuruluşundan evvel, mûsikîciler Rast makamını Yegâh perdesi üzerinde kurmuşlar ve ilk beşe sese şu adları vermişlerdi:

Kaba Re: Yegâh, Kaba Mi: Dügâh, Kaba Fa diyez: Segâh, Sol: Çargâh ve Lâ: Pençgâh.

II. Sultan Murad Han döneminde yetişen ve bize kitapları ile ışık tutan Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, 12 makamdan sayılan Rast makamını Yegâh’tan alarak Rast perdesine göçürmüşlerdir.

Yine bu iki müzikolog, Rast dizisinde perde isimleri olan Şeşgâh, Heftgâh, Heştgâh isimlerini değiştirerek Hüseyini, Eviç, Gerdaniye diye yazmışlardır. Bu arada, Hızır bin Abdullah, Nevâya

Yegâh İsfahan'ı, Hüseyinî'ye Dügâh, Eviç'e Segâh Hisar, Gerdaniye'ye Yegâh adlarını vererek ayrı bir isimlendirmeye gitmiştir.

Rast dizisinin Rast perdesine göçürülmesinden sonra, Acem perdesinin Eviç perdesine dönüştürülmesi ve sayılması şu sebebe dayanmaktadır:

Sistemci okulun devri (sekizliyi) tamamlamak için koyduğu kuralı uygulamışlar, dörtlü-tani-dörtlü formülüne yer vermişlerdir. Bu suretle tiz dörtlüde Eviç perdesi yerini almıştır. Eğer, bu formül uygulanmayıp, Yegâh üzerinde kurulu ve sistemci okulun Rast diye tanıdığı diziyi uygulamak icap etse idi, dörtlü ve tizine beşli getirilmesi zorunluluğu doğacaktı. Bu takdirde, Hüseyinî perdesi de biraz pestleşecek, Dik Hisar perdesi durumuna gelecekti. Çünkü, Dik Hisar bu göçürmede Segâh perdesinin simetriği oluyordu.

Görülüyor ki; Rast makamı, mûsikî tarihi içinde, özellikle sistemci okul kurulduktan sonra, yeni bir sistem içine alınan mûsikimizin bir yeniliği olarak asıl perdelerine yerleştirilmiş, Yegâh dizisinden ayrı olarak tespit edilmiştir. Bu arada yeri gelmişken şu hususu da belirtmekte yarar vardır: Sistemci okulun kurucularında ve diğer mensuplarında, terkiyatın birer birer tarifleri yapıldığı halde, 12 ana makam ile âvâzelerin tariflerinde boşluklar bırakılmış, metinlerde bu tariflere yer verilmemiştir. Bunun sebebi ,genel kanaate göre, bu makam ve âvâzelerin mûsikîcilerce ezbere bilindiği esastır.

Kantemiroğlu, bu usulün dışına çıkan ilk müzikolog olmuştur. İlk kez o 12 makamın ve âvâzelerin tariflerini vermiş, açıklamalar getirmiştir. Kantemiroğlu'na göre Rast makamı şöyledir:

“Rast makamının daire kutbu perdesi yine Rast perdesidir. Başlama hareketine kendi perdesinden âgâz idüp, gerek nermden [yumuşak, sert olmayan] tize, gerek tizden nerme üç tamam perdeler (Dügâh-Segâh-Çargâh) ile kendi kutbunda kenduyu beyan eder. Kendi perdesinden tamam perdeler ile Tiz Hüseyinî'ye dek çıkmak hükmü vardır ve ondan yine ol yoldan avdet idüp Yegâh perdesine dek iner, ondan yine çıkup kendi perdesinde karar ve istirahat kılar”.

Kantemiroğlu'nun bu tarifinde iki noktaya ilişmek icap ediyor. Birincisi, Rast'ın ilk seyir ve çeşniyi meydana getirmesi, Rast-Çargâh perdeleri bölgesinde, diğer bir deyimle karar perdesinde kurulmuş Rast dörtlüsü içinde olmaktadır. Bu tür bir düzenleme, sistemci okulun sekizliyi (devri) kurarken gözettiği bir formüldür. İkinci nokta, Rast'ın genişleme alanının bize bildirilmesidir.

Abdülbaki Nâsır Dede de, Rast'ın tarifini şu şekilde veriyor:

“Rast perdesinden başlayup, Dügâh, Segâh ve Çargâh perdesine dek çıkıp, aşağı doğru Segâh ve Dügâh ile Rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâhtan yukarı Nevâ, Hüseyinî ve Acem ve Gerdaniye perdesine kadar, Rast perdesinden aşağı Irak, Aşiran ve Yegâh perdesine de gezinilebilir. Kudema-ı müteahhirinin ve kudemanın bu makama bakışlarında görüş ayrılıkları vardır. Kudemaya göre, Rast'tan Gerdaniye'ye dek bir daire addolunmuştur”.

Nâsır Dede de, Kantemiroğlu gibi, Rast'ı, Rast dörtlüsü içinde ilk seyirlerini veren bir makam

olarak görmektedir ki, sistemci okulun görüşüne uymaktadır.

Verdiğimiz bu iki tarif içinde, Eviç perdesi ismi geçmemektedir. Kantemiroğlu tamam perdeler içinde Acem değil, Eviç perdesini anlatmak istediğine, Nâsır Dede ise Acem perdesinin adım vererek, Rast'ta Acem perdesinin kullanıldığına ayrıca işaret etmektedir. Gerçekten, eski mûsikîciler, Rast makamı içinde Acem perdesini makamın seyir icaplarına göre gereği gibi kullanmışlardır. Bugün de bazı mûsikîciler arasında Acem'li Rast makamı diye kabul edilen makam, eski mûsikîcilerin Acem perdesine verdikleri önem sebebiyle olmaktadır. (Kutluğ, 2000: 160-163).

UŞŞAK MAKAMI

Uşşak makamının isim olarak verildiği lahnî yapıların, mûsikî tarihimiz boyunca büyük değişikliklere uğradığını görüyoruz.

Sistemci okuldan evvelki dönemlerde Uşşak makamının nasıl olduğunu anlatan Abdülkadir Merâgî, bu makamın cesareti, kahramanlığı gösteren ve bildiren eserlerin bestelendiği bir makam olduğunu kaydetmektedir.

Câmiü'l-Elhânda, ebced notası ile dizisi şöyledir:

A - D - Z - H - YA - YD - YB - YH.

II. Sultan Murad Han devri müzikologlarından Hızır bin Abdullah, Uşşak makamı hakkında bir tarif vermiyor. Bedr-i Dilşâd ise çok ayrı, sistemci okulun görüşü ile çelişkili bir tarif veriyor:

“Uşşak, Dügâh perdesinden başlar, ve Irak perdesinde karar ider”.

Bu tarif bize çok yabancı bir açıklama getiriyor.

Burada şu özelliği hemen belirtmekte fayda vardır. Sistemci okul müzikologları edvar-ı meşhure veya 12 makam (dûvazde makam) olarak niteledikleri ve 12 sayı ile sınırladıkları makamların tariflerini vermemişler, bu makamların meşhur olduğunu, mûsikîcilerce çok iyi bilindiklerini gözönünde tutarak, kitaplarında yalnız isimlerini sıralamışlardır. Bu sebeple, adı geçen 12 makamın tariflerini bir hayli sonra gelen dönemlerdeki mûsikîciler vermeye başlamışlardır. Hasan Efendizâde Âhi Çelebi, Kantemiroğlu ve Abdülbaki Nâsır Dede gibi mûsikîciler bunlardır.

XVII. yüzyılda yaşamış olan Âhi Çelebi, mûsikîye ilişkin kitabında Uşşak makamını şöyle tarif ediyor:

“Dügâh oldur ki, cüz'ü küçük ola. Nev'i ahar, kendi hanesi Rast üstündedir. Âgâzesi ve karargâhı kendi perdesidir. Kendi hanesinden aşağı Rast, yukarı Segâh ve Çargâh hanelerini seyredir. İşte dügâh budur”.

Âhi Çelebi'nin “nev'i ahar” diye söz ettiği makam Dügâh makamıdır. Bu dönemlerde, Uşşak makamına Dügâh da denildiği unutulmamalı ve bu zihinlerde bir kaşıklığa sebep olmamalıdır.

Kantemiroğlu, Dügâh makamının açıklanması ve Dügâh makamının niteliği başlıkları ile Uşşak makamının özelliklerini bildirmektedir:

Mûsikî ile uğraşanlar, bugüne değin Dügâh makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşâ edip dururlar ve makamın ne olduğunu da açıklayıp göstermezler. Bazısı, Dügâh makamı yoktur der, bazısı da maddesiz bir şubedir, çok dar olduğundan, bu perde ve makamda bestelenmiş bir şey yoktur, buyurur. Bunun gibi, gereksiz ve akıl almaz pek çok söz söylerler. Onun için, biz, bu tür kimselerin dolambaçlı, karma karışık sözlerine çok şaşar, bu büyük ve kıymetli makamın özünü ve tarifini bilmeyenlere hayret ederiz. Çünkü çocukların bile bildiği anayol gibidir, kılavuz istemez...

Yukarıda söylenen şekilde, sekiz perdelik daireye kutup olarak Dügâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye ve gerek inceden kalma doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba doğru gelinip karar verildiği takdirde, Uşşak makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. Öyle ki, başka bir makamdan şüphelenmek için en ufak bir ihtimal yoktur.

Kantemiroğlu, kendi zamanında ve daha evvelki dönemlerde Dügâh'ı açıklamış olduğunu ve bugün bizim kullandığımız Dügâh makamının henüz literatüre geçmediğini de belirtmiş oluyor.

Gerçekten, Mevlevilerin Uşşak makamına Dügâh adını verdikleri bilinmektedir. Dügâh âyin-i şerifi de, diğer iki beste-i kadim (Hüseyni, Pençgâh) ile bu dönemlerde veya bu dönemden az evvel bestelenmiş olmalıdır.

Abdülbaki Nâsır Dede, Dügâh ve Uşşak makamlarını birbirinden ayırarak, evvelce isim karışıklığına sebep olan iki makamın ayrı ayrı tariflerini vermekte ve karışıklığı gidermektedir. Ana makam olarak aldığı Uşşak için, Nâsır Dede şu tarife yer veriyor:

“Uşşak, Nevâ perdesinden âgâz idüb, Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hubût ve anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı, Hüseyni ve Acem ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek suûd ider. Bu makamın aslı kudema-i müteahhirinin Nevâ dediği makam ve kudemanın Nevruz-1 Asıl dediği âvâzedir ve ihtilaf-1 daire bunda dahi cereyanı vardır”.

Nâsır Dede, Uşşak makamının kendi dönemine gelinceye kadar geçirdiği değişiklikleri açıklarken, en eskilerden sonra gelenlerin Nevâ dediği (bugünkü Bûselik) diziyi daha evvelki dönemlerde gelen kudemanın biraz değişik olarak kabul edip Nevruz-1 Asıl olarak bildiklerini söylüyor ve diyor ki: “İhtilaflı olan daire [sekizli] Nevruz-1 Asıl mıdır, yoksa Nevâ mıdır?” Bu anlaşmazlığın mûsikiciler arasında uzun süre devam ettiğini de bildiriyor.

Kanaatimize göre, eski mûsikicilerin, Nevruz-1 Asıl'dan esinlendiklerini ve Nevruz dizisindeki Dik Hisar perdesini zamanla Hüseyni'ye çevirerek Uşşak dizisini meydana getirdiklerini söylemek mümkün olacaktır. Çünkü, sistemci okulun Nevâ dizisi büyük değişiklikler geçirmiş, Nevâ diye ad verilen dizi daha sonra Bûselik olarak değiştirilerek bugüne kadar gelmiştir. (Kutluğ, 2000: 164-169).

HİCAZ MAKAMI

Safiyüddin Urmevî, Şerefiye'sinde Hicaz dörtlüsü ve beşlisini şu sözcüklerle ifade ediyor:

“a) Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı eşkâl

b) Cins-i nâzım-ı gayri muntazam-ı ahâd”

Mülayim olmayan, iyi düzenlenmemiş bir cinsin şekilleri olarak anlatabileceğimiz bu iki küçük dizinin, Safiyüddin'de başka bir adına rastlamıyoruz. Bu suretle, Safiyüddin'de Hicazî'yi gösteren küçük dizilere henüz Hicaz adının verilmemiş olduğunu anlıyoruz.

(a) ile gösterilen cins bugünkü Hicaz dörtlüsünün, (b) ile gösterilen cins de, bugünkü Uzzâl beşlisinin karşılığı olarak kabul edilebilir.

Bir sekizli olarak Hicazî dizisine gelince, Safiyüddin'de ebced notası ile verilmiş ve 12 makamdan biri olarak gösterilmiştir. Bu diziyi Mevlânâ Mübarek Şah Şerbü'l-Edvâr'ında, Abdülkadir de Câmîü'l-Elhân'ında aynen göstermişlerdir.

Sistemci okulda, makam, âvâze ve hatta şubeyi oluşturan ses dizilerinin, Yegâh'tan başlatılmak suretiyle yazımları bir usul düzeyinde bulunduğundan, Hicazî dizisi de bu usule uyularak yazılmış bulunuyor.

Safiyüddin'in verdiği Hicazî dizide, sekizliyi (devri) meydana getiren iki dörtlü görülüyor:

1-Pestte Uşşak (Nevruz) dörtlüsü

2-Tizde Hicaz dörtlüsü

3- Çargâhtan itibaren konulmuş bir tanini aralığında bulunan fasıla.

Yine sistemci okul kurucularında Hicazî-Irak isimleri altında bilinip tanıtılan bir dizi daha bulunmaktadır. Bu dizi, Hicazî dörtlü ile beşlisinin bir sekizli içinde birleşmesinden doğmuştur. Bugün kullanılmayan ve bilinmeyen bir dizidir. Kaldı ki, Hicaz dizisi olarak da bilinmesine rağmen, sistemci okulda da bir süre sonra kullanımdan kaldırılmıştır.

Sultan II. Murad Han döneminin müzikologlarından ve Abdülkadir'in çağdaşı olan Hızır bin Abdullah, Kitâb-ı Mûsikî adlı edvarında Hicaz makamının tarifini verirken şu ifadeleri kullanıyordu:

Dügâh, Segâh, Hicaz, Pençgâh (Neva), Dügâh Hüseyinî (Hüseyinî), Segah Hisar (Eviç), Yegâh Gerdaniye (Gerdaniye), Dügâh Muhayyer (Muhayyer) seslerinden oluşur.

Hızır bin Abdullah'ın bu tarifi ile beraber, yine ebced notası ile şemalar verilmeye devam edilmiştir. Özellikle Lâdikli Mehmed Çelebi, bu yolu uygulayan bir müzikolog olmuştur. Hızır bin Abdullah'ın Hicaz makamı için verdiği tarifi önemli bir tarif olarak göz önünde tutulması icap eder, çünkü kendinden evvel gelen ve hatta çağdaşları olan müzikologların Hicaz dizisini başka şekilde tanımaları ve tanıtılmalarına karşı Hızır bin Abdullah'ın kitabında bu diziyi bugünün yorumuna uygun olarak açıklaması, aynı dönemlerde makamın bu boyutta da uygulandığının en belirgin delili olmaktadır.

Hızır bin Abdullah'ta, Hicazî dörtlüsü olarak gösterilen cins içinde, Segâh perdesinin yer alması, sistemci okulun görüş açısı içinde yorumlanıp mütalââ edilmesi icap etmektedir. Yine Hızır bin Abdullah'ın verdiği dizide, Nevâdan itibaren Muhayyer perdesine kadar olan ses bölgesinde bir Rast beşlisinin yer aldığını görmekteyiz.

Öyle anlaşılıyor ki, sistemci okulun ilk dönemlerinde, Hicaz makamı için değişik görüş ve yorumlara yer verilmektedir.

Kantemiroğlu, Kitâbü'l-ilmü'l-Mûsikî adlı edvarında, Hicaz'dan çok Uzzâl makamı üzerinde duruyor ve bu makam için kısa bir anlatım biçimini öngörüyor. Hicaz'ı da Uzzâl makamına yakın bir makam olarak tanıtıyor.

Abdülbaki Nâsır Dede, Hicaz makamının tarihi dönemler içindeki değişmelerine ilişkin bilgiler veriyor. Nâsır Dede, Hicaz'ın tarifini şöyle veriyor:

“Nevâ perdesinden âgâz idüp, Hicaz ve Segâh perdesi, bâdehu Dügâh perdesine gelip anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı Hüseyinî ve Eviç ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine suûdü ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine hübütü vardır. Bu makamda dahi, daire ihtilafından Sabâ perdesi ile istimal edip, bu kude- mâ-ı müteahhirinin ihtiradır”.

Sistemci okul kurucuları, Hicaz makamının dizisini verirken tiz taraftaki dörtlünün aralıklarını göstermişlerdir. Bir süre sonra Hicazî dörtlüsü yer değiştirerek, Hızır bin Abdullah'ın tarifine uygun duruma getirildikten sonra, bu aralık (SAB) şeklinde kullanılmaya başlanmış, Hicaz perdesinin bakiye diyezi ile değil, küçük mücennep diyezi ile kullanılmasıyla, aralıkların oranları değişikliğe uğramıştır. Diğer bir deyişle, Hicaz perdesi Sabâ perdesi karşılığı olan ve Uzzâl diye adlandırılan küçük mücennep diyezli Hicaz perdesi şekline dönüştürülmüştür. Bu itibarla (CTC) aralığının (SAB) şekline dönüşmüş olması, Nâsır Dede'nin bu tür bir icranın yapıldığına ve bunun kudema-ı müteahhirinin buluşu olduğuna ilişkin bir kayıt düşmesine sebep teşkil etmiştir. Sonraları (SAB) aralığı, (SAS) şekline dönüşerek, bugün kullanılan ve “artık ikili” dediğimiz şekli almıştır. (Kutluğ, 2000: 176-179).

NÂYİ OSMAN DEDE'NİN AYINLERİNDE MAKAM VE USUL KULLANIMI

MAKAMSAL BULGULAR

Nâyi Osman Dede'nin Rast Âyinine baktığımızda 5 farklı makam geçkisi görüyoruz. Bu makamlar Rast, Sâzkâr, Pençgâh, Nişâbur ve Gonca-i Rânâ makamlarıdır.

Birinci selâmda Rast, Sâzkâr, Pençgâh ve Nişâbur makamları kullanılmıştır.

hey . hey sul ta . ni men hu hüm
 kâ . ri men hu ra na yi men . . .
 hu hu ya . . . hu . . . ya . . . hu . . .

Bu bölümde, Segâh perdesinde Segâh'lı kalıplar yapıldığını görmekteyiz. Dügâh'ta Uşşak ve Rast perdesinde Rast'lı karar edilmiştir. Bu bölümde Sâzkâr makamının kullanıldığını söyleyebiliriz.

ya hu ya men hu ah
 ger â le . . . mi yan cüm le ta
 bi ba ba şed
 ya . hu . ya . men . hu hu
 Hal . li . ne . . kü ned müs ki li
 me il . . . lâ . hu . ya hu ya men hu ah

İkinci satırda Acem ve Nim Hicaz perdeleri kullanılarak Neva perdesinde bûselik'li kalış yapılmıştır. Üçüncü satırın sonunda ise Acem, Nim Hicaz ve Bûselik perdeleri getirilerek yerinde Nişabur beşlisi gösterilmiş ve Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Nişabur çeşnilerinden sonra yerinde Uşşak'lı kalış ve sonrasında tekrar Rast makamına devam edilmiştir. Bu bölümde İsfahan ve Rast makamlarının birleşmelerinden meydana gelen Pençgah makamı kullanılmıştır.

ma hemçü me lek. sec de e zan . . . â ver . . . dim . . .
 Ey - dil bu ye ter i ki ci han . . . de sa ne iz . . .
 en . . . â ma na man bir . dir bir i ki
 el ma ya yok . . . bil miş ol im . . . kân . . .
 Hak söy le yi cek sen de sen in . . . or fa den en .
 var . â ma na man â . lem de he man ben de di ğin . . .
 dir sa ne nok . . . sen say . ey . . . le ri za

Bu bölümde de Nim Hicaz ve Bûselik perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bûselik perdesinde karar gösteren bu bölümlerde Nişabur makamına geçki yapılmıştır.

Ah! Ah! Ey âsi kan ey âsi kan
 Ah! Ah! pey ma'ne ra'güm. ker de em
 Zân mey ki der. pey
 ma ne ha ha en der
 ne künced. har de em ah zal. um
 yar ah mi rim

İlk satırda Nevâ perdesinde Büselik dizisi kullanılmıştır. İkinci satırda Hüseyinî perdesinde Uşşak dizisiyle kalış yapılmıştır. Dördüncü satırda yerinde Nişâbur yapıp son satırda Nevâ perdesinde Büselik'li kalış yapılarak ikinci selam sonlandırılmıştır. İkinci selamda İsfahan ve Nişâbur makamlarının birleşmesiyle oluşan Gonca-i Rânâ makamı kullanıldığını söyleyebiliriz.

Üçüncü Selâm

Frenkçin.

A meâ ni de ez . a ,sü mân . . .
can ra . . . ki ba za . es sa lâ
can güft ki ey nâ . di i hoş . . .
eh len . . . ve seh len . merha bâ Semanue taen . ey ni de
her dem dü sad ca . net . fe dâ . . yek ba ri di ğer . ban ki zen .
Akşak Semâi
fe ber . . pe rem ber . hel e tâ

Üçüncü selamda Nevâ perdesinde Rastlı kalışlar yapılmıştır. Nevâ perdesindeki Rastın pest bölgesine genişleme yapılarak Dügah'ta Rast dizisi kullanılmıştır. Dördüncü satırda Nevâ perdesinde Rast yaptıktan sonra Eviç perdesi'nde Segah'lı asma kalışlar yapılmıştır. Sonrasında iniçi bir seyirle önce Nevâ perdesinde Rast yapılıp akabinde Nişâbur makamıyla karar edilmiştir.

Ey sa hı di ey vâ le vü sü ri de vü sey de . . . Ey
 dârd' i le be 'tâ i le ge çir ley lü ne 'hâ ri . . . Kılı
 bî se rü bî pa . . . di va ne vü rûs va
 nâ le vü za ri nûs ey le bî hâ ri
 yar yü re ğim del ci ğe rim gör ki ne ler var . . .
 yar yü re ğim del ci ğe rim gör ki ne ler var ya re ha ber
 var ya re ha re mi haz re fi ne rah ba ğış la ya
 der di le bir aht se her gâh ba ğış la Al din di li güm
 ra hı mı koy dun be ni bi dil al din di li güm ra hı mı koy
 dun be ni bi dil Ba ri ye ri ne bir di li a gâh . ba ğış
 la ba ri ye ri ne bir di li a gâh . ba ğış la

Bu bölümde ilk iki satırda Rast makamı yapıldığını görüyoruz. Üçüncü satırda Nişabur yapılmıştır. Dördüncü satırda Nim Hicaz perdesi kullanılarak Nevâ perdesi güçlendirilip Rast dizisiyle kalış yapıldığını görüyoruz. Beş ve altıncı satırlarda tekrar Rast makamına dönülmüştür. Altıncı satırın sonunda ve yedinci satırda Eviç perdesinde kalışlar ve Nevâ perdesinde Rast dizisi görüyoruz. En son olarak yerinde Rast makamı dizisi ile karar edilmiştir. Bu bölümde Pençgah makamı kullanılmıştır diyebiliriz.

Evfer *Dördüncü Selâm* Saz

Ah sul te ni me ni sul te men zin
 Ah der men bi de mi ni me ni de se rem ni ender di lü can de se rem yek can ci se cred
 i ma ni me ni Ah i ma ni me ni

Dördüncü selamda sırasıyla, Hüseyinî perdesinde Uşşak, Nevâ perdesinde Büselik yapılarak yerinde Nişâbur makamıyla karar edilmiştir.

Genel olarak baktığımızda Osman Ded'e'nin Rast âyininde birinci selamda Rast, Sâzkâr, Pençgâh ve Nişâbur makamları kullanılmış. İkinci selamda Gonca-i Rânâ makamı, üçüncü selamda Nişâbur ve Pençgâh makamları ve dördüncü selamda Nişâbur makamı kullanılmıştır.

Osman Ded'e'nin Uşşak âyininde ise Uşşak, Acem, Arazbar, Gerdaniye, Bayâti ve Nevâ makamları olmak üzere toplam 6 makam kullanılmıştır. Birinci selamda Uşşak, Acem, Arazbar, ikinci selamda Bayâti ve Uşşak, üçüncü selamda Nevâ, Gerdaniye ve Bayâti, dördüncü selamda da Bayâti makamının kullanıldığı görülmektedir.

yari yar im ruz ci ruz ha
 bi nu res tû cü dest yar
 ah Ez çerhi be ha ki yan
 ni sa res tû sa dest yar
 ya ri yar key dil sü de gân müj de yarı yar key dil işü de gân müj de
 ki im ru zi sü mest yar

Yukarıdaki bölümün ikinci satırının sonuna kadar makamın güçlü perdesi civarında seyredilerek bu perdede asma kalış yapılmış, 3. satırda Acem perdesinden başlanmış ve bu perde civarında seyredilip tekrar Nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Acem perdesinin güçlendirilmesi burada Acem makamına geçki yapıldığını söyleyebiliriz.

Ah bi aşt . . . ki ne sat . . . ta rab ef . . .
 Ah bi aş . . . ki vü'cüd . . . ho bü mey . . .
 zün . . . ne se ved . . . yer . . . hey . . .
 zün . . . ne se ved . . . yer . . . hey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .
 Ah yek . . . kat . . . ra zi ebr e ger be der . . .
 ya ba . . . red . . . hey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .
 Ah bi cün . . . bü şî aşk . . . dür rü mek . . .
 nun . . . ne se ved . . . yer . . . hey . . .
 yer . . . hey ra' . . . na yi men . . . vey . . .
 hey . . . dost . . . hey zi . . . ba yi men . . . vey . . .

Bu bölümde donanıma Segâh perdesinin yanına Dik Hisar perdesi de konulmuştur. Seyre Gerdaniye perdesi civarından başlanarak Nevâda Uşşak'lı ve Çârgâh perdesinde Rast'lı asma kalışlar yapılmış ve sonra Dügah'ta Uşşak'lı karar edilmiştir. Yani bu bölümde Arazbar makamı yapılmıştır.

Eufjër. "İkinci Selâm"

Ah sul ta ni me ni
 Ah sul ta ni me ni
 En der eh di lü can
 can ma ni me ni
 der men bi de mi
 mi men zin de şe vem
 vem yek can ci şe ved
 ved sad ca ni me ni

İkinci selama güçlü Nevâ perdesi civarından girilmiş, Acem perdesinde de kalışlar yapılarak tekrar Nevâ perdesinde asma kalış yapılmış ve sonunda Dügâh perdesinde karar edilmiştir. Bu durumda bu bölümde Bayâti makamına geçki yapıldığı söylenebilir.

Devrikebir. Üçüncü Selâm..

Hey yi ey şeh di nu
nu şin ah le
bet hey yi pak
ez he me hey yi
a lu lu de
ki Ey yi bin şin
ki ta ta
ta ba zi
si ted çeş mem
zi hun
Aksak Semâi
ey yi pa lu lu de ki

Üçüncü selamda donanıma Eviç perdesi eklenmiştir. Seyre Nevâ perdesi civarından başlanılarak Nevâ perdesinde yeden Nim Hicaz perdesiyle Büselik asma kalıplar yapılmıştır. Bunun yanında yine Nevâ üzerinde Eviç perdesi kullanılarak, Rast dizisi de gösterilerek yerinde Uşşak'lı karar edilmiş ve Aksak Semai bölümüne geçmeden tekrar Nevâ perdesinde durulmuştur. Bu bölümde Nevâ makamı kullanılmıştır.

der hıa he me bes te end il lā de ri tū tā
reh ne be red ga ri bi il lā de ri tū yar yar
yar der hıa he me bes te end il lā de ri tū tā
reh ne be red ga ri bi il lā de ri tū yar Ey
der ke re mü iz ze tū nūr ef şa . ni aht Hur

Gerdaniye perdesinin çok sık kullanıldığı bu bölümde Gerdaniye makamında geçki yapılmıştır.

Der kü yi hıa ra bā tı me rā ask ke şan
Men der - pe yi an dil be ri ey yar bi ref
kerd hey an dil be ri ay ya ri me rā
tem hey o ru yi hod an lah za zi men
dñ dñ ni şan kerd dost
baz ni han kerd dost
Sul te ni a raf ra ki bñ deş mah re mi es rar
hey an sır ri te cel li i e zel cüm le beyan kerd

Üçüncü selamının bu son bölümünde ise Acem perdesiyle seyre başlanıp inici bir seyirle Dügah perdesinde Uşşaklı karar edilmiştir. Bu bölüm Bayāti makamındadır.

Hicaz âyinde ise 6 farklı makam tespit edilmiştir. Bu makamlar Hicaz, Hicazi Uşşak, Hisar, Şehnâz, Uzzal ve Hümâyün makamlarıdır. Birinci selamda Hicaz, Uzzal, Hisar ve Hümâyün makamları, ikinci selamda Hicaz ve Hicazi Uşşak, üçüncü selamda Hicaz ve Şehnâz makamları görülmektedir.

ya ri yar kur re tül ey
ya ri yar sad he za ran
ni me ri ey ber can be li
z fe rin ru gi tü
ya ri yar ma hi bed ri
ya ri yar mi fi ris ted
gir di ma ger dan be li
ru ri üv rid ün be li

Birinci selamın bu bölümünde Hüseyini perdesinde Uşşak'lı kalıplar yapıldıktan sonra yerinde Hicaz dizisiyle karar ediliyor. Bu bölümde Uzzal makamı kullanıldığı söylenebilir.

İsum tû cu ü İslü he rül uz
ra te ma ma ni ci han re
le tû zik ru be de üsin
bi kü red ka ri te mam
yer müre di men müre di men
As li in cüm le ke ma lā
x tibe cüz mür şi di nist
yer müre di men

Nim Şehnâz, Dik Acem ve yeden olarak Nim Hisar perdeleri kullanılarak Hüseyini perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz dizisi yapıldığını görüyoruz. Hisar makamı yapıldığı söylenebilir.

mu' ciz bi . . . nû ma . . .
 Ez . . . le bi lâ
 let . . . çü me si ha
 hey . . . hey hey mak bu . . . li men . . .
 Ta zin . de . . . kü ni . . . ahi
 mür . . . de i sad . . .
 Sa . . . le i . . . qam . . . ra ahi

Bu bölümde de Nevâ perdesinde Bûselik dizisiyle kalışlar yapıldığını ve yeden olarak Nim Zırgüle perdesinin kullanılmaya devam edildiğini görüyoruz. Hicaz Hümâyûn makamında bu şekilde yeden Zırgüle perdesinin kullanıldığını biliyoruz. Dolayısıyla bu bölümlerde Hümâyûn makamı yapıldığını söylemek mümkündür.

de . . . ker . . . ker . . . ded. a . . .
 ak li o ah a . . . şüf. te . . . ker . . .
 ker . . . ded. hu . hu yi o . . . za
 lim yar . . . ah mi . . . rim

İkinci selamda Hicaz makamı dışında bu bölümde Nevâda Büselik, Dügah'ta Uşşak, Rast'ta Rast'lı asma kalıplar yapıp ardından Hicaz makamının perdeleriyle karar edildiğini görüyoruz. Bu bölümde Hicazî Uşşak makamına geçki yapılmıştır.

Bu . ni he me a yar ye ki . . . ma'ni i her . . . beyen ye ki.
 zik ri di lü zeban ye ki . . . yar ye ki . . . sü han ye ki
 Şı kı melâ . . . me tem. ye ki isak mü setâ . . . me tem. ye ki
 men i melâ me tem ye ki . . . yar ye ki . . . sü han ye ki
 . Terennüm.

Üçüncü selâmın bu bölümde ise Şehnâz makamına geçki yapıldığı görülmektedir.

Âyin makamı	Tespit edilen geçki sayısı
Rast	5
Uşşak	6
Hicaz	6
Ortalama	6

Tablo 1. Nâyi Osman Dede'nin Âyinlerinde belirlenen geçki sayıları

USULLE İLGİLİ BULGULAR

Mevlevihaneler döneminde bestelenmiş olan 46 âyinin usul yapılarıyla ilgili yürütülen çalışmalar âyinlerin birinci selamlarında 14 zamanlı Devr-i Revan ve 8 zamanlı Ağır Düyek usullerinin, ikinci selamda 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün, üçüncü selamlarda 28 zamanlı Devr-i Kebir, 12 zamanlı Frenkçin veya 16 zamanlı Çifte Düyek usullerinden birini takiben 10 zamanlı Aksak Semai ve 6 zamanlı Yürük Semai usullerinin, dördüncü selamda da 9 zamanlı Ağır Evfer usulünün kullanıldığını göstermektedir (Çevikoğlu, 2010: 22,48). İstisnai olarak Musâhib Seyyid Ahmed Ağa'nın Hicaz âyininin ikinci selamında 10 zamanlı bir usul olan Aksak Semai Evferi kullanılmıştır. Bu usul Ağır Evfer usulüyle aynı şekilde tamamlandığı için usul yapısında bir yenilik olarak algılanmış ancak bestekârlar tarafından tercih edilmemiştir (Çevikoğlu, 2010: 38). Başka bir istisna olarak Zekâizâde Hâfız Ahmet Irsoy'un Müsteâr âyininin üçüncü selamına 26 zamanlı Evsat usulüyle başladığı görülmektedir. Usul geleneğinden kopmakla birlikte form ve üslup geleneğinden kopmaması itibarıyla bu kullanım geleneğe uygun bulunmuştur (Çevikoğlu, 2010: 44,45).

Âyinin bölümü	1. Selam	2. Selam	3. Selam	4. Selam
Kullanılan usuller	Devrirevan Ağır Düyek	Ağır Evfer Aksak Semai Evferi	Devrikebir Çiftedüyek Frenkçin Evsat	Ağır Evfer
			Aksak Semai Yürük Semai	

Tablo 2. Mevlevihaneler döneminde bestelenen 46 âyinde selamlara göre usul tercihleri (Çevikoğlu, 2010).

Nâyi Osman Dede'nin Rast âyininde ilk defa farklı usullerin kullanıldığını görmekteyiz. Birinci selam Ağır Düyek, ikinci selam Ağır Evfer, üçüncü selam Frenkçin, Aksak Semai, Yürük Semai ve dördüncü selamda Ağır Evfer usulü kullanılmıştır. Bu âyinde ilk defa birinci selamdaki Devr-i Revân usulü yerine Ağır Düyek ve üçüncü selamdaki Devrikebir yerinde Frenkçin kullanıldığını görmekteyiz.

Osman Dede, Rast âyininin sonra bestelediği Uşşak âyininde geleneği bozmayarak daha öncekilerin yaptığı gibi sırasıyla Devr-i Revan, Ağır Evfer, Devrikebir, Aksak Semai, Yürük Semai ve Ağır Evfer usullerini kullanmış.

Osman Dede, bestelediği son âyin olan Hicaz âyinde de yine farklı usuller kullanmıştır. Birinci selamda Ağır Düyek, ikinci selamda Ağır Evfer, üçüncü selamda Çiftedüyek, Aksak Semai, Yürük Semai ve dördüncü selamda Ağır Evfer usullerini görmekteyiz.

Âyin	1. Selam	2. Selam	3. Selam	4. Selam
Rast	Ağır Düyek	Ağır Evfer	Frenkçin	Ağır Evfer
			Aksaksemai	
			Yürüksemai	
Uşşak	Devr-i Revan	Ağır Evfer	Devrikebir	Ağır Evfer
			Aksak Semai	
			Yürük Semai	
Hicaz	Ağır Düyek	Ağır Evfer	Çiftedüyek	Ağır Evfer
			Aksak Semai	
			Yürük Semai	

Tablo 3. Osman Dede'nin incelenen âyinlerinde selamlara göre usul tercihleri

SONUÇ

Bu çalışmada XVII. yüzyıl sonu ve XVIII. yüzyılın ilk yarısında yaşamış bestekâr ve Nâyi Osman Dede'nin Rast, Uşşak ve Hicaz makamlarındaki üç âyini makam ve usul yapıları açısından incelenmiştir. Neyzen Osman Dede'nin mevlevî olduğu ve mevlevihânedede eğitim aldığı bilinmektedir. Tamamen gelenekten gelen bir ortam içinde yetişen bestekârın incelediğimiz âyinleri makamsal yapı ve usul bakımından kendinden önce bestelenmiş âyinlerin genel yapısından farklı bir durum sergilemiyor.

Makam geçkilerindeki çeşitlilik bakımından büyük bir fark olmasa da usul açısından kendinden öncekilerle bir karşılaştırmaya gittiğimizde; Ağır Düyek, Çiftedüyek ve Frenkçin usullerini âyinlerde ilk defa Osman Dede'nin kullandığını görüyoruz. Fakat bu durum âyinlerin genel yapısını ve semâyı bozacak bir durum olmadığından daha sonraki dönemlerde de semâ törenlerinde icra edilmiş ve kendinden sonra gelenlere de örnek teşkil etmiştir. Bu açıdan bakılacak olunursa Nâyi Osman Dede'nin âyinlere yenilik getirmiş olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Akçağ Yayınları: Ankara.

Çevikoğlu, T. (2010). *Mevlevihânelerin Faaliyette Olduğu Dönemde Bestelenmiş Mevlevî Âyinlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*, Doktora tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Konya.

Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (2007). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Mevlevî Âyinleri, Hazırlayan Kosal, C. - Taşan, T. - Ortakale L. (2010). *Türk Müzik Kültürünün Hafızası Nota Arşivi*. AKB Ajansı: İstanbul: <http://www.sanatmuziginotalari.com>.

Kutluğ, F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: İstanbul.

“ GRAFİK TASARIMIN BİLGİLENDİRME VE YÖNLENDİRME TASARIMINDAKİ ROLÜ VE LONDRA-ESKİŞEHİR ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME ”

Doç. Melike TAŞÇIOĞLU*

Uzm. Dilek ERDOĞAN AYDIN**

ÖZET

Kentler büyüyen, gelişen ve giderek karmaşıklaşan organik yapılardır ve kentlerde yaşam kalitesini korumak, bir sistem kurma zorunluluğunu ve tasarımı beraberinde getirir. Özellikle hızlı nüfus artışının ve göçün yoğun olduğu metropollerde, toplu taşıma, günlük hayatın vazgeçilmez unsurlarındandır. Toplu taşıma araçları, raylı sistemler, otobüsler, trenler ve bunlara bağlı olarak inşa edilen geçitler, tüneller, istasyonlar ve yolların hayata geçirilmesi sürecinde mühendislik bilgisi kadar mimarlık, tasarım ve grafik tasarım bilgisi de gereklidir. Grafik tasarım, toplu taşıma araçlarının kullanımında bilgiyi kısa sürede iletir ve anlaşılır kılar. Evrensel bir dil olan grafik dil, ulaşım sistemlerini kullanma kapasitesi olan herkesi kapsar ve kullanımına fırsat verir. Bu makale, Londra ve Eskişehir kentleri örneği ele alınarak ve bu kentlerdeki metro ve tramvaylarda kullanılan kurum kimliği ve yönlendirme tasarımlarına odaklanarak toplu taşımada grafik tasarımın yerini ve önemini vurgulamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Bilgilendirme tasarımı, yönlendirme tasarımı, grafik tasarım, toplu taşıma.*

*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
mtascioglu1@anadolu.edu.tr

**Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Eskişehir / TÜRKİYE
dileker@gmail.com

“ THE ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN INFORMATION AND WAYSHOWING DESIGN AND AN INVESTIGATION THROUGH LONDON AND ESKİSEHIR “

Assoc. Prof. Melike TAŞÇIOĞLU* Autor. Dilek ERDOĞAN AYDIN**

ABSTRACT

Cities are organic structures that tend to grow more complicated; maintaining the quality of life in cities requires designing systems. Rapid growth of population and received migration in metropolises, makes public transportation an essential part of daily life. Public transportation vehicles, rail systems, buses, trains and passages, tunnels, stations and roads being built in correspondance with the systems, require architecture, design and graphic design as much as it requires physical construction and engineering. Graphic design helps information to be transmitted rapidly and accurately. Graphic language, being a universal language, encompasses most transportation users and allow the systems to be used by all. This article aims to examine the role of graphic design in public transportation systems by focusing on London and Eskişehir examples.

Keywords: *Information design, wayshowing design, wayfinding, graphic design, public transportation.*

*Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic, Eskişehir / TURKEY
mtascioglu1@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic, Eskişehir / TURKEY
dileker@gmail.com

GİRİŞ

Kentlerde yoğun insan trafiğinin toplu taşıma araçları ile düzenlenmesi yirmi birinci yüzyılın vazgeçilmez ihtiyaçlarındandır. Araç trafiğinin yarattığı yoğunluğun önlenmesi, hava kirliliğinin azaltılması ve yaya güvenliğinin artırılması gibi hayati konuları kapsayan toplu taşıma, aynı zamanda kent insanı için konforlu, cazip ve kolay kullanılabilir olmalıdır. Toplu taşımayı pratik kılan, kullanımını kolaylaştıran önemli unsurlardan biri de tasarımıdır. Araçların tasarımı, ergonomisi ve ulaşım sisteminin tasarımı kadar kimlik tasarımı, yönlendirme ve bilgilendirme tasarımı, harita tasarımı ve tanıtıma yönelik reklam ve ilanlar da kent toplu ulaşımına rağbeti artıran unsurlardır.

Grafik tasarımın en temel alanlarından olan bilgilendirme tasarımı, bilginin nasıl daha iyi şekilde kullanıcıya aktarılacağı üzerine çalışır. Grafik dil, özellikle metropolitlerde, evrensel olması bakımından tercih edilir. Okuma yazma bilmeyen kitleden o kentin yerel dilini bilmeyen turistlere kadar herkesin ulaşabileceği ve anlayabileceği dil, görsel iletişim ve grafik tasarımın önereceği dildir. Özellikle hızlı tempoya sahip kent hayatı düşünüldüğünde, bu bilginin hızlı aktarımı da önem kazanır. Basit ama çok iyi tasarlanmış yönlendirmeler, herkes tarafından anlaşılacak işaretler, birbiriyle ilişkilendirilebilecek ve takip edilebilecek yönlendirme sistemleri, tutarlı kompozisyon, renk ve tipografi tasarlanması gereken öğelerin başında gelir.

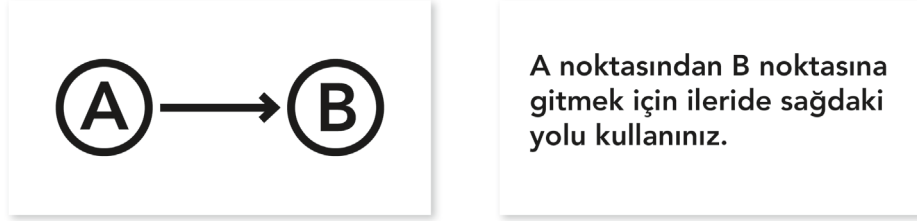
KENT YÖNLENDİRME SİSTEMLERİNDE GRAFİK TASARIMIN YERİ

İnsanlar, geçimlerini sağlamak (işe gitmek, yiyecek bulmak ve diğer zorunluluklar vb.), kişisel gelişimlerini sağlamak (okula gitmek ve kültürel etkinliklere katılmak vb.) ve eğlenmek (spor aktivitelerini izlemek veya katılmak, arkadaşlarını ziyaret etmek vb.) için seyahat ederler. Seyahat ihtiyacı türetilmiş bir ihtiyaçtır, çünkü insanlar, nadiren yolculuğun kendisi uğruna yolculuk yapar; yolculuk, hayatın temel ihtiyaçlarını karşılamak için yapılır. Devingenlik kentsel hayatın vazgeçilmez özelliğidir, çünkü çağdaş topluma iştirak etme yetisini tanımlar (Schofer, 2015).

“Medeniyetin kalbi, insanların çalışmak, oynamak, alışveriş yapmak, performans yapmak, tapınmak veya sadece etkileşime girmek için bir araya geldiği yerde atar. Hareketli boşlukları doldurarak, insan olma deneyimi kadar zorluklarının da zenginliğini ve çeşitliliğini tecrübe ederler. Bu boşluk ve mekânlarda, insanlar varoluşsal anlamda ‘yollarını bulurlar’, ancak fiziksel olarak yollarını kaybederlerse de bunalırlar ve kafaları karışır. Yönlendirme tasarımı kılavuzluk görevi görür ve insanların çevrelerinde kendilerini rahat hissetmelerini sağlar” (Gibson, 2009: 12). Bu kılavuzlar, iyisiyle kötüsüyle, kent hayatının hep bir parçası halindedir. Grafik tasarımcı, bu kılavuzların doğru ve amacına uygun biçimde yapılmasını sağlamakla yükümlüdür.

“İşaretler ve semboller resim değildir. Grafik imgeler görülen veya hayal edilen şeyleri tarif eden illüstrasyonlardan çok daha fazlasıdır. Onlar, bağlamın özel bir anlam kattığı simgelerdir ve buldukları pozisyon onlara yeni bir önem katabilir” (Hollis, 1996: 7). Yönlendirme ve bilgilendirme tasarımında, grafik öğelerin, tamamen kullanıldıkları mekânla birlikte ele alınması

gerekir. Bu da, alana özel çözümler üretilmesi anlamına gelir. Özellikle metro gibi yer altından giden ve bu nedenle yön algısının kaybolduğu ulaşım araçlarında her geçitte ve yol ayrımında doğru işaretlendirmelere ihtiyaç vardır. Diğer yandan da kullanılan sembeler bir bütünlük sağlamalı, kafa karıştırıcı olmamalıdır. Ortaya konulan tasarım, farklı bilgileri aynı sistem içinde ve kısa sürede aktarabilmeyi başarmalıdır.



Görsel 1: Yönlendirmede, sembollerle anlatım ve yazılı anlatımın karşılaştırılması.

Yaya trafiği akışının yönlendirilmesinde grafik dil, kullanıcılar için önemli kolaylıklar sağlar. Görsel 1'de görülen iki farklı yaklaşım bunun en basit göstergesidir. Sağdaki yönlendirme yazılı bir şekilde A noktasından B noktasına nasıl gidileceğini tarif ederken, soldaki yönlendirme bunu sembollerle yapar. Soldaki yaklaşım okuma yazma bilmeyenleri veya kurulan cümledeki dili bilmeyenleri de yönlendirmeyi başarır. Bu da bu tasarımı evrensel tasarım ilkelerine uygun hale getirir. Soldaki anlatım aynı zamanda çok daha hızlı ve nettir, hatırlaması daha kolaydır, çünkü tasarımcı verilmek istenen bilgiyi anlayıp, bunu kullanıcı için süzerek ve sade bir imge haline getirerek sunmaktadır. Böylelikle, kullanıcıların yaşı, dili, milliyeti, eğitim durumu, gelir seviyesi ne olursa olsun, sağlıklı bir yönlendirmeye hızlı bir şekilde diledikleri yöne ulaşabilmelerine yardımcı olunmaktadır.

Her tasarımda olduğu gibi, öncelikle hangi bilginin aktarılması gerektiğine karar verilmelidir. Bilginin analiz edilmesi ve hiyerarşik bir yapıda ele alınması bilginin tasarlanmasında ilk adımdır. Tıpkı taşınacak yolcu kapasitesinin çeşitli hesaplarla belirlenmesi ve buna yönelik ray ve araç üretilmesi gibi, akan yolcu trafiğinin de gözlemlenmesi ve belirli noktaların yönlendirme için uygunluğunun değerlendirilmesi ön aşamalarda yapılmalıdır.

Evrensel tasarımın temel ilkeleri olan eşitlikçi tasarım, kullanımda esneklik, basit ve sezgisel kullanım, algılanabilir bilgi, hata için tolerans, düşük fiziksel güç gereksinimi, yaklaşım ve kullanım için uygun boyut ve mekân, kent toplu taşımasındaki yönlendirme tasarımlarında da geçerlidir. Durakları gösteren tabelalar, bilet satın alınacak gişeler, gelen otobüsün nereye gittiği veya gidilecek metro durağına nereden sapılacağı gibi bilgiler herkes tarafından algılanabilmeli ve kullanılabilirdir.

Kent toplu taşıma sistemlerinde grafik tasarım ürünlerinin yer aldığı alanlar başlıca şunlardır: Yön tabelaları, durak tabelaları, haritalar, diyagramlar, çıkış ve giriş tabelaları, temel ihtiyaç tabelaları (tuvaletler, telefon, güvenlik vb.) ulaşım aracının kimliği ve yer imleci, otobüs ve trenlerin üzerinde yer alan hat numaralandırmaları veya vagon numaraları. Tüm bunların bir ula-

şım ağı tabanında ele alınması pek çok detayın önceden çözümlenmesi anlamında gelir. Tasarımı yapılan sistem, kullanıcının nerede ve neye ihtiyacı olacağını öngörebilmeli, buna yönelik olarak doğru noktalarda doğru bilgiyi verebilmelidir. Yeni açılan hatlar ve eklenecek araçlar da hesaba katılmalı ve sürdürülebilir bir tasarım uygulaması ortaya konulmalıdır. Böylelikle tüm bu unsurlar bir bütün olarak kullanıcıya hizmet eder, ulaşımı hızlandıran ve destekleyen öğeler haline gelerek kent hayatını kolaylaştırır.

YÖNLENDİRME SİSTEMİ TASARIMININ TEMEL ÖĞELERİ VE PRENSİPLERİ

Bilgilendirme tasarımıyla ilgili çalışmalar yürüten STC: Society for Technical Communications (*Teknik İletişim Derneği*), bu alanı “karmaşık, dağınık veya yapılanmamış verinin, kıymetli ve anlamlı bilgiye tercüme edilmesi” olarak tanımlar (Baer, 2008: 12). Bilgilendirme tasarımı ve yönlendirme tasarımı arasındaki temel fark ise, tasarımın yaşanan bir mekân içinde yer alması ve kullanıcıları fiziksel olarak gitmek istedikleri yere, bulmak istedikleri noktaya götürme yükümlülüğüdür. “Yönlendirmeler, tipografi ve grafik unsurlar aracılığıyla, görsel olarak bilgiyi sunarken, mimariyi ve altyapıyı anlamamıza yardımcı olurlar ve yapının kimlik iletişimini yürütürler” (Galindo, 2012: 7). Diğer bir deyişle, yapının algoritmasını o mekâna özel tasarlanan görsel alfabelerle kullanıcıya aktarırlar.

Tasarımcılar, toplu taşıma gibi büyük ve çok parçalı sistemler üzerine çalışırken, öncelikle verilerin kapsamı üzerine araştırma yapar, bilgi toplarlar. Bütünü ve tüm detayları önceden bilmek, tasarımın dilini ve kapsamını öngörebilmek adına önemli bir adımdır. Bu aşamada cevaplanması ve görsel dile aktarılarak çözümlenmesi gereken problemlerden bazıları şunlardır:

- Bilginin akışı ve yönlendirme algoritmaları (yolcu trafiği, örneğin bir kullanıcının A noktasından B noktasına giderken yolun hangi aşamasında dahil olduğu, diğer ara noktaların verilip verilmeyeceği, yolu takip ederken gereken bilgilendirme sıklığı vb.)
- Bilgi hiyerarşisi (en çok ihtiyaç duyulan bilgilerle, daha az ihtiyaç duyulan bilgilerin ayrılması, uzaktan görülmesi gereken bilgiler ve detayda yer alması gereken bilgiler ve bunların belirlenerek görsel dilde paralel önem sırasına koyulabilmesi)
- Konum, mekân ve kapsam (yönlendirmenin yer alacağı mekân nedir ve bu mekânın sınırları, örneğin mekânın dışından başlayan bir yönlendirmeye mi ihtiyaç vardır yoksa sadece mekân içinde mi sınırlıdır, bu mekân sadece bir binadan mı ibarettir, yoksa bu mekânın/kurumun örneğin her kentte bir şubesi var mıdır? Bu sorulara bağlı olarak ortak bir tasarım dili belirlenmeli, ve her farklı mekân için özel bir biçimde detaylandırılmalıdır.)
- Sürdürülebilirlik (yapılan tasarımın ne süreyle kullanılması ön görülüyor, mekânın yaşı ve ömrü nedir, ve buna bağlı olarak yapılan yönlendirme tasarımının kalıcılığı, ve kullanım ömrü için neler ön görülmektedir?)
- Hedef kitle ve Evrensellik (yönlendirmeyi kullanan kitlenin ihtiyaçları göz önünde bulundurularak algılanabilir bilgi, hata için tolerans, düşük fiziksel güç gereksinimi gibi konuların

çözümlemesi; bunun yanı sıra, mekânın temel özelliklerinin getirdiği zorunluluklar; örneğin havaalanlarında çok dilli iletişim zorunluluğu gibi)

Uebele'ye göreyse (2007: 114) yönlendirme için yapılacak tasarım planları, şunları sabitleyebilmeli, detaylandırabilmeli ve açıklayabilmelidir:

- Tipografik sistem ve yazı alanı
- Modüler düzen ve ölçü
- İşaret ve piktogram sistemi
- Yüzey ve renk sistemi
- Bölümler, katlar ve odalar için kodlama sistemi

Yönlendirme bir ekip çalışmasıdır ve projeye bağlı olarak mimarlar, mühendisler ve grafik tasarımcılar bir arada çalışırlar. Burada çalışacak ekip kullanıcının davranışlarını önceden tahmin edilebilmeli, buna yönelik olarak yapılacak hatalar, sapılabilecek farklı yollar, ilk görülmesi gereken tabelalar gibi unsurları doğru olarak planlayabilmelidir. Grafik tasarımcıya düşen görev ise, grafik bir dille yol göstermek ve bu yol gösterici bilgilendirme malzemelerini üretebilmek ve mekânla birlikte varlığını sağlayabilmektir.

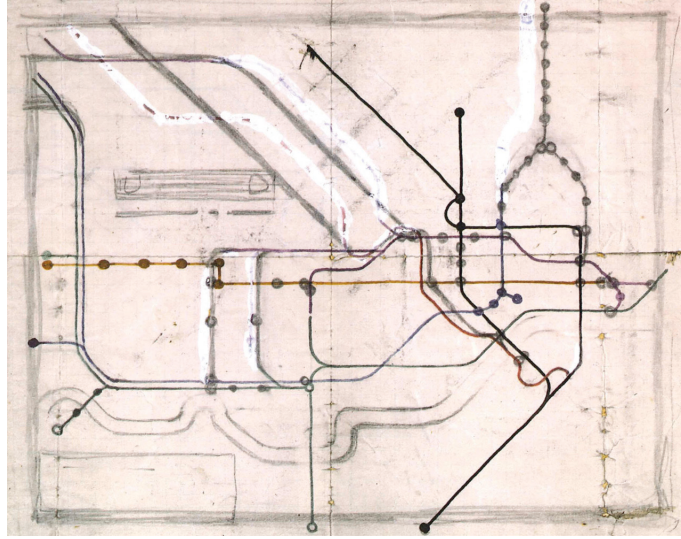
Yönlendirme tasarımı iki farklı halde uygulanabilir, birincisi, mevcut ve kullanılagelen bir mekâna yeni yönlendirme sistemlerinin tasarlanması, ikincisi de yeni bir yapı inşa edilirken yönlendirme sistemi ile birlikte inşa edilmesidir. Birinci seçenekte kullanıcıların hareketlerinin incelenmesi gözlem yoluyla yapılabilirken, ikinci seçenekte diğer benzer yapıların deneyimlerinden ve mimari bilgiden yola çıkılarak kullanıcı gözüyle düşünmek ve böylece uygulamaya geçmek gerekir. Her iki seçenekte de yönlendirme tasarımcılar tarafından yapılır, kullanıcılar da bu yönlendirmeler ışığında rahat ve hızlı hareket ederek son duraklarına ulaşabilirler; diğer bir sonuç ise hızlı ve rahat akan insan trafiğinin mekâna kattığı düzen ve kullanışlılıktır.

Per Mollerup, yönlendirme tasarımı üzerine kaleme aldığı “Wayshowing” adlı kitabının terminoloji bölümünde önemli bir noktaya dikkat çeker: “*Wayfinding* (yön bulma) pek çok tasarımcının ve işaretlendirme sistemi üreticisinin kullanmayı sevdiği bir terimdir. *Wayfinding* konusu üzerinde çalıştıklarını iddia ederler. Belki de öyle yapıyorlardır, ancak doğru dil kullanımına giden yolu bulamamışlardır. İşaretlendirme yapma işinde meşgul olmaları gereken şey *wayshowing* (yön gösterme)dir. *Wayshowing* kavramının *wayfinding* ile ilişkisi, yazmanın okumayla ve konuşmanın duymayla olan ilişkisi gibidir. *Wayshowing* kavramının amacı *wayfinding*’e olanak sağlamaktır. *Wayshowing* araçtır. *Wayfinding* ise sonuçtur” (Mollerup, 2005: 11).

YÖNLENDİRME SİSTEMİ TASARIMININ KENTE ve KENT KİMLİĞİNE KATKISINDA LONDRA ÖRNEĞİ

Harita tasarımının en önemli örneklerinden olan Londra Metrosu haritası, bilgilendirmede bir dönemin başlangıcıdır. Bir devre mühendisi olan Harry Beck'in tasarladığı bu harita, ilk kez ulaşımaya yönelik bilgiyi coğrafi bilginin üstüne taşır. Günümüzde neredeyse tüm metro hatlarında uygulanan bu tasarım mantığı, bilginin aktarımı konusunda önemli bir örnektir. Harita ile bilgi aktarımında kullanılan bu bakış, bugünün bilgilendirme tasarımına da ışık tutar.

“Tek bir kimsenin bir şeye katkısıyla tarihin akışını değiştirebilmesine genellikle az rastlanır, ancak arada bazıları, ve nadiren biri her şeyi tamamen değiştirecek fevkalade bir fikirle çıkar gelir. Bu ucuz ödev defterine 1931 yılında çala kalem çizilmiş bu çizgiler (Görsel 2) işte tam da bu kategoriye girer” (Owenden, 2013: 168). Modern Londra Metrosu'na ait tüm versiyonlar ve tekrarlar işte bu ilk eskizden meydana gelmiştir. Bu haritada Beck, çeşitli noktalar arasındaki mesafeyi değil, ilişkiyi göstermektedir (Green, 2013: 12).



Görsel 2: Harry Beck'in 1931 yılında Londra Metrosu haritası için yaptığı eskiz
(Kaynak: Garland, 2008: 16)



Görsel 3: Harry Beck'in, güncellenen ve günümüzde Londra'da ve pek çok kente hâlâ kullanılmakta olan haritası.

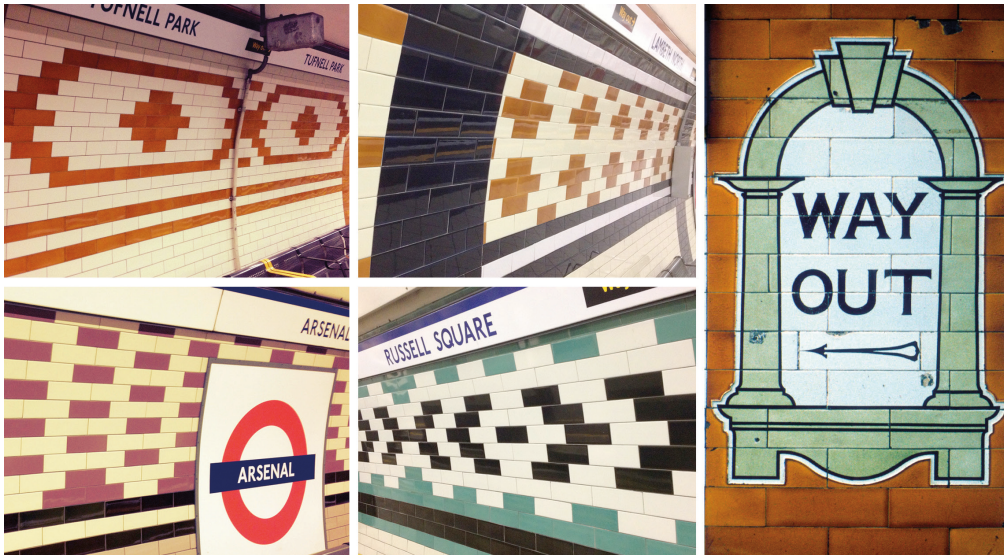
Bilginin hiyerarşisi, sistemi, görsel anlatımı, dili üzerine yapılacak araştırmalar kentler için önde gelen konulardan biriyken aynı anda kent kimliğini oluşturan unsurlardan biri haline de gelirler. 1942 yılında Londra'da kurulan Design Research Unit (Tasarım Araştırma Birimi) İngiltere'de mimarlık, grafik ve endüstriyel tasarım alanlarındaki uzmanlıkları bir araya getiren ilk danışmanlık birimiydi (Cotton, 2010: 6). İngiliz Demiryolları, Londra Ulaşım ve taksilerde yer alan (yanıkken boş, sönükken dolu olduğunu gösteren) tepe lambalarına kadar pek çok tasarımda söz sahibi oldular. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasında yeniden yapılanan bir kentin sağlam bir şekilde temellendirilmesinde söz sahibi olan mimar ve tasarımcılar, böylece bugüne kadar uzanan kalıcı tasarımlara imza atma fırsatı buldular. Bu tasarımlar, kullanılışlılıkları, kalıcılıkları ve sürdürülebilirlikleriyle yıllar boyu kullanılagelmiş ve kentin değişmez kimliğine dönüşerek varlıklarını pekiştirmişlerdir.

1926 yılında, Frank Pick, Londra için "Londra bir kazadır" demiştir. Pick, Londra'nın çeşitliliklerinden, ortaçağdan kalan dar ve yamuk sokaklarından, on sekizinci yüzyıla ait heybetli meydanlarından, on dokuzuncu yüzyılın endüstriyel büyümesiyle ortaya çıkan yanyana dizilmiş sokaklarından ve yirminci yüzyıla ait karman çorman banliyölerinden bahseder, ve ekler: "...şurası kesindir ki Londra'nın geleceği artık kazara olamaz. Bir arada durması, işleyebilen, yönetilebilen bir birim olması gerekiyorsa, artık planlanması, tasarlanması ve organize edilmesi gerekmektedir" (Green, 2013: 15). Frank Pick, hayatını Londra kentini planlamaya, tasarlamaya ve organize etmeye adanmış ve dünyanın en büyük ve en yenilikçi kent ulaşım kurumunu ele alarak bunu yapmayı başarmıştır.

Pick, mimar Charles Holden'ı istasyon tasarımlarını ele almak üzere görevlendirmiş ve Holden ilk olarak 1922'de Westminster durağının girişinin yeniden yapılandırılması çalışmasını yürütmüştür (Görsel 4). “Burada Holden’ın sonraki çalışmalarının da ipuçları görülür: İstasyonun ön cephesini kaplayan saçak; geniş ve karmaşıklıktan arındırılmış giriş, Portland taşından yapılmış düz ama stil sahibi alınlık, logo ve yolcular için bilgilerin mütevazı yerleşimi. Tüm bu estetik, oranlı, kibar ve basit tasarımlar Holden’ın Pick tarafından daha fazla görevlendirilmesini ve böylelikle başkent mimarlık tarihine katkıda bulunmasını sağlamıştır” (Owenden, 2013: 132).



Görsel 4: Charles Holden’ın 1922’de Westminster istasyonunun yenilenmesi çalışması öncesi ve sonrasına ait fotoğraflar
(Kaynak: Owenden, 2013: 132)



Görsel 5: Leslie Green tarafından 1906-1908 yıllarında tasarlanan platform seramikleri ve yönlendirme örneği
(Kaynak: affectiveimage.wordpress.com ve www.publiclettering.org.uk, Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2015)

Holden'dan daha önceki dönemlerde istasyon binalarının mimarlık çalışmalarını yürüten Leslie Green ise, aynı zamanda iç mimariye ve istasyon içlerinde platformlara kadar giden yönlendirmelere önem veren bir mimardır. 1906 ve 1908 yılları arasında yaptığı çalışmalarda (Görsel 5) her bir istasyon için kendine has renk paleti belirlemiş ve bu renklere uygun seramikler ve renklerin süregeldiği şeritlerle istasyonlara birer kimlik kazandırmıştır. Green, aynı zamanda istasyon isimlerini de platform tasarımlarına entegre etmiş ve istasyon isimleri ilk kez genel tasarımın bir parçası halinde kullanılmıştır (Owenden, 2013: 70-73).

London Underground (Londra Metrosu) logosu, 1916 ve 1919 yılları arasında, Edward Johnston tarafından yeniden tasarlanmıştır. Günümüzde hâlâ tüm TfL ağında kullanılan bu logoda farklı ulaşım araçları için farklı renkler tercih edilmiştir (Görsel 6). Örneğin metro hâlâ lacivert şerit ve kırmızı daireden oluşmaktayken, tramvay açık yeşil daire ve lacivert şeritten oluşmakta, tüm Londra otobüsleri tamamen kırmızı sembolü ve ana TfL logosu da tamamen lacivert sembolü kullanmaktadır (Hyland ve Bateman, 2011: 20).



Görsel 6: "TfL: Transport for London" (Londra Ulaşım) logosu ve çeşitli ulaşım biçimlerinde ardışık kullanımı
(Kaynak: Hyland ve Bateman, 2011: 20)



Görsel 7: Edward Johnston tarafından tasarlanan metro logosu (Kaynak: Lawrence, 2013: 14)

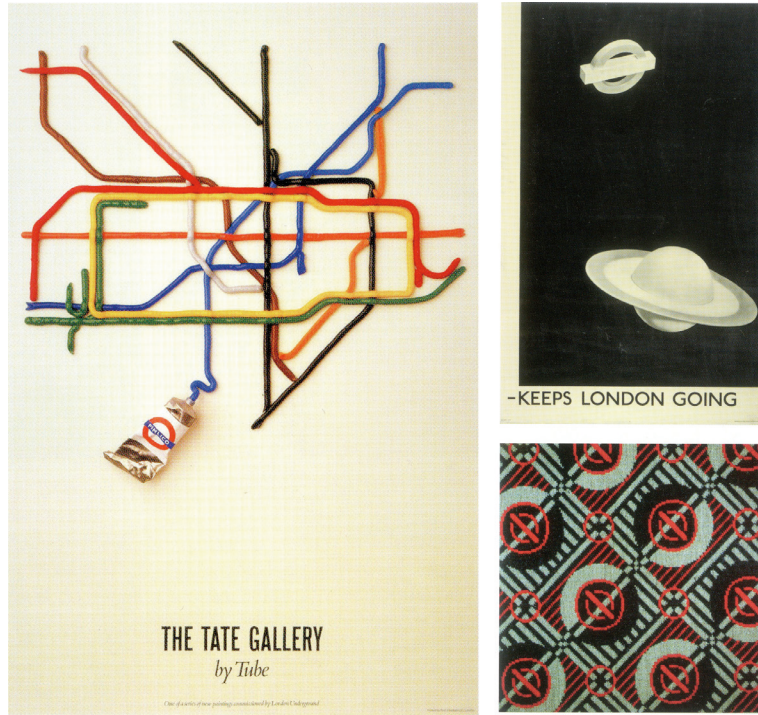


Details and a sample sheet
of Edward Johnston's
Underground typeface, first
presented to Pick in 1916.

Görsel 8: Edward Johnston tarafından 1916'da "Londra Metrosu" için tasarlanan yazı karakteri (Kaynak: Green, 2013: 50).

Edward Johnston aynı zamanda Londra Ulaşım tarafından kullanılmak üzere bir yazı karakteri geliştirmiş ve bu karakterler ilk kez 1916 ve 1917 yıllarında kullanılmıştır. “Johnston Sans” adlı bu karakterin güncellenen hali günümüzde hâlâ kullanılmaktadır (Owenden, 2013: 112).

Garland, Londra Ulaşım logosu hakkında şunları söylemektedir: “Şerit ve daireden oluşan bu sembol, [ulaşım] sistemini tanımlamaya devam etmek suretiyle Londra’nın markası olma iddiasındadır. Peki, bu soyut araç aynı zamanda başka bir şey de değil midir? Londra içinde gördüğümüzde, ulaşım hizmetlerine yaklaştığımızı anlarız; evrensel bir ölçekteyse neredeyse kentin kısaltma adı haline gelmiştir. ...Kentın görsel sembolü olarak gücü moda, müzik gibi diğer alanlara da ilham vermiş, ... hızlı farkedilme özelliğiyle albüm kapaklarında, yamalarda, etiket-lerde, afişlerde, şapkalarda ve hemen her hediyeelik eşyada kullanılmıştır (2013: 15).



Görsel 9: Londra Ulaşım için yapılan afiş çalışmaları ve vagonlarda kullanılan tekstil tasarımından örnek (Kaynak: Owenden, 2013: 191 ve 258).

İstasyon binalarından, yazı karakterlerine, logolardan yönlendirmelere, platform tasarımlarından vagon içi koltukların kumaş desenine kadar uzanan bir yelpazede çalışmalar yapan mimar ve tasarımcılar, Frank Pick’in önderliğinde bir kentin kimliğini meydana getirmişlerdir. Frank Pick aynı zamanda pek çok sayıda sanatçı ve tasarımcının çalışmalarını da satın alarak sokakları ve istasyonları Londralılara keyif veren afişlerle donatmış ve aynı anda Londra Metro’sunu da tanıtmıştır. Kendi deyimiyle “Metro’nun reklamını yaparak Londra’nın kendisini tanıtmıştır” (Oliver, 2013: 18).

Bu tasarımlar, günümüzde çağdaş ulaşım araçlarına da entegre edilmiş ve böylece Londra’nın tarihini korurken geleneği devam ettiren önemli nitelikler haline gelmişlerdir. Ortaya konulu-

şundan yaklaşık 100 yıl sonra hala işleyen bu tasarımlar, yavaş ama sağlam adımlarla bugünün ileri teknolojilerine ve ulaşım araçlarının kullanımına da ışık tutmuştur. Otobüslerde kullanılan el yazması tabelalar yerini basit ama okunabilir sistemlere bırakırken, *city mapper* gibi akıllı telefon uygulamaları bilgiyi duraklarla sınırlı bırakmayıp kullanıcıların cebine taşımıştır. Böylece zaman ve teknolojiler değişse bile kentin kimliği bu sürdürülebilir teknolojiler ve tasarımlarla sağlam temellere oturtulmuştur.

SONUÇ

Bu makalede, Londra kenti örneği ele alınarak toplu taşımada yönlendirme sistemi tasarımının yeri ve önemi vurgulanmaya çalışılmıştır. Londra'ya ait incelenen başlıca tasarımlar ışığında ve makalede ortaya konan yönlendirme tasarımı prensipleri bağlamında, Türkiye'de hızla gelişmekte olan kent yapılarının tasarıma dair yaklaşımları, Eskişehir'de hizmet veren tramvay sistemi üzerinden tartışılmaktadır:

Bilgi akışı ve yönlendirme algoritmaları bakımından incelendiğinde, Londra örneğindeki metro haritasının grafik dilinin bilgi aktarımında pratiklik sağlamakta olduğu görülmektedir. Eskişehir örneğinde ise, yalnızca vagon içinde belli bir alanda bulunan haritalar, koyu renk arkaplana sahip tasarım nedeniyle net okunamamakta, bu hata, hatları temsil eden çizgilerin, yazıların ve renklerin görülmesini engellemektedir (Görsel 10). Yine Eskişehir örneğinde tramvay durağında karşılıklı olarak yer alan durakların hangisinin hangi yöne giden tramvaya ait olduğu anlaşılamamaktadır (Görsel 12). Grafik bir çözümlenme olmaması, yolcuların güvenlik görevlilerine veya diğer yolculara soru sorarak yollarını bulmaya çalışmalarıyla sonuçlanmaktadır. Kentte toplu taşıma sistemine dahil olan tüm araçlar, bu araçların rotaları, yolcu akışı, yaya trafiği mühendis, mimar ve tasarımcıların bir araya geldiği ekipler tarafından tasarlanmalı, grafik tasarımın bu sürecin başından sonuna kadar vazgeçilmez bir parçası olduğu unutulmamalıdır.



Görsel 10: Eskişehir tramvay vagonlarda yer alan şerit harita. Belli bir düzene ve tasarım kaygısına sahip olmasına rağmen sağlıklı okunamayan ve hızlı bilgilendiremeyen bu tasarımın zemininde kullanılan koyu renk görmeyi de zorlaştırıyor (Fotoğraf: Dilek Erdoğan Aydın).



Görsel 11: Solda Londra metrosunda durak isimleri her yolcunun görebilmesi için sık sık tekrarlanırken, sağda Eskişehir tramvay duraklarında durak adı bilgisi okunmamaktadır (Fotoğraf: Dilek Erdoğan Aydın).

Bilgi hiyerarşisi bakımından incelendiğinde (Görsel 13) Londra örneğinde metro beklerken karşı duvarda görülen haritada sırasıyla verilen metro hattı, platform adı ve içinde bulunan durak adı bilgilerinin öncelikli olarak verildiği, bunun sonrasında diğer durak isimleri ve gidilecek durakların da haritada yer aldığı görülebilmektedir. Eskişehir örneğindeyse tramvay duraklarında herhangi bir harita bulunmamaktadır. Ayrıca bulunan durağın hangi hatta ait olduğuna dair bir bilgilendirme de yoktur. Duraklarda yer alan durak isimlerinin iyi tasarlanmadığı görülmektedir; durak giriş ve çıkışlarında durak ismi yer almamaktadır, duraklardaki reklam panoları üzerinde bulunan durak ismi reklamlarla çelişmekte ve diğer bazı fiziksel engeller nedeniyle görülememektedir. Londra örneğinde durak isminin tekrar etme sıklığı yolcuların vagon içindeyken bile durak adını her noktadan görebilmelerine olanak sağlamaktadır.

Konum, mekân ve kapsam bakımından incelendiğinde (Görsel 12) Londra örneğinde TfL kurumsal kimliğinin her durakta tutarlı bir yapıda olduğu görülmektedir. Eskişehir örneğindeyse bu kimlik yeterli bir biçimde ortaya konulmamıştır. Grafik dilden yoksun, sadece cam ve metal konstrüksiyonlardan oluşan durakların, kentin kalabalığı içinde kaybolduğu görülmektedir. Bu eksikliği gidermek için bir tasarım dili belirlenmeli ve her durakta uygulanmalıdır.



Görsel 12: Londra metro durakları uzaktan görülebilir bir kimliğe sahiptir. Öncelikle orada bir durak olduğu, sonrasında durağın adı görülmektedir. Eskişehir tramvay duraklarında ise kimliksizlik sorunu ve bilgilendirme sorunu gözlemlenmektedir. Sağdaki fotoğrafta tek okunan tabela arkadaki otelin tabelasıdır (Fotoğraf: Dilek Erdoğan Aydın).

Londra örneğinde metro ve TfL kimliğinin adeta kentin kendi kimliği haline geldiği görülmektedir; ulaşım tasarımının tarihi kentin de tarihi haline gelmiştir. Eskişehir’de yeni yapılanmakta olan tramvay sistemi henüz böyle bir kimliğe sahip değildir. Bu kimlik tasarlanırken Eskişehir’e ait bir kimlik olması gerektiği unutulmamalıdır. İyi tasarım, toplu taşıma sistemlerini kullanan vatandaşlar kadar kentlerin kimliklerine de katkıda bulunacaktır.

Sürdürülebilirlik bakımından incelendiğinde Londra örneğinde belediyelerden önce tasarımın geldiği görülmektedir; örneğin Design Research Unit’in 1942 yılında kurulması ve tasarıma dair yapılan işlerde yetkili sesin bu kurum olması, kentin kimliğinin ve tüm diğer ulaşım tasarımlarının sürekli değişebilen belediye ve yerel yönetim düzeninden bağımsız olmasını sağlamıştır. Eskişehir’de benzer biçimde bir tasarım kurulunun oluşturulması ve kente dair tüm tasarımlarda verilecek kararların bu kurul tarafından gözden geçirilmesi gerekmektedir/önerilebilir. Böylelikle uygulanacak tasarımlar daha kalıcı ve insan odaklı olacaktır. Bunun yanısıra, üretilen yönlendirme malzemeleri sürdürülebilirlik bakımından da doğru seçilmiş olmalıdır.

Hedef Kitle ve Evrensellik bakımından incelendiğinde, Londra pek çok milliyetten oluşmuş, aynı zamanda her gün binlerce turist akın ettiği bir metropoldür; dolayısıyla bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı her dile, her yaşa ve fiziksel özelliğe hitap etmektedir. Tüm sistemler hemen her noktada yolcuları, kaybolsalar bile, yeniden gitmek istedikleri noktaya yönlendirebilmektedir. Eskişehir çok daha küçük bir kent olmasına rağmen, yönlendirmelerde donanımlı bir grafik dile sahip olmadığı için, aynı dili konuşan insanlar için bile yeterli bilgilendirmeyi sağlayamamaktadır. Harita tasarımlarında engelli ve yaşlılar göz ardı edilmekte, hata için tolerans sistemi bulunmamaktadır. Hedef kitle içindeki çeşitliliği göz önünde bulunduran ve soru sorarak yol bulmaya ihtiyaç bırakmayan bir yönlendirme sistemi tasarlanmalı ve üretilmelidir. Toplu taşımada bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları araç merkezli değil, insan merkezli olmalıdır. Toplu taşıma, maddi olarak ulaşılabilir; her türlü kültürel altyapıya, eğitim seviyesine, fiziksel yeterliğe ve dil bilgisine sahip insan toplu taşımayı kullanır; tasarımlar bu unsurlar göz önünde tutularak yapılmalıdır.



Görsel 13: Londra metrosunda duraklarda yer alan harita sistemi, bilgilendirmedeki hiyerarşi adına önemli bir örnek (Fotoğraf: Dilek Erdoğan Aydın).

Türkiye’de hızlanan kent ulaşımı faaliyetlerinde, tasarıma verilmesi gereken değer büyük önem taşımaktadır. Yeni gelişen ve hızla büyüyen kentlerde yapılandırılan ulaşım sistemleri kadar, bu ulaşım sistemlerine ait tasarımın da evrensel ve sürdürülebilir olması gerekir. Bunu gerçekleştirebilmek için kurumların ve belediyelerin, konu üzerine yeterli bilgi ve deneyime sahip tasarımcı ekiplerle çalışması bir zorunluluk haline gelmiştir. Şehirlerarası hizmet veren tren ve hızlı trenlerde, büyükşehirlerde hizmet veren metro, otobüs ve tramvaylarda, hizmet kalitesi artırmada grafik tasarım sistemin önemli bir parçasıdır. Bu tür projelerde tasarımcıyla çalışılması çok önemlidir ve bu detayların daha doğru ve daha insan odaklı olmasını sağlar. Grafik tasarım, yapılan ulaşım projelerinin reklam ve afişlerinden ibaret değildir. Bilgilendirme ve yönlendirme tasarımı, sunulan hizmetin kalitesini artırırken, yolcuların konforunu, ulaşım aracının kullanılmasının öncesi ve sonrasında da sürdürür. Araçların kullanımı kolaylaşır ve rağbet de buna paralel olarak artar. Yenilenen ulaşım ağları, inşa edilen hatlar ve yapılan yatırımlar, tasarıma yapılacak yatırımla daha da başarılı hale gelecektir. Bu nedenle, iyi tasarımın kent toplu taşımaya vereceği katkı vurgulanmalı, tasarım eğitimi veren kurumlarda konu üzerine çalışmalar artırılmalıdır. Frank Pick’in de söylediği gibi: “Tasarım oraya buraya eklenen veya başka bir yerden çıkarılan bir mod değildir. Tasarım her yere girmelidir” (Lawrence: 2013: 9). Çağdaş kentler, tasarım ve sanatla gelişir ve varlıklarını ancak bu şekilde sağlam adımlarla sürdürebilirler.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- BAER, Kim (2008). *Information Design Workbook*. Massachusetts: Rockport Publishers.
- COTTON, Michelle (2010). *Design Research Unit 1942-72*. Köln: Koenig Books.
- GALINDO, Michelle (2012). *Signage Design*. Berlin: Braun Publishing.
- GARLAND, Ken (2008). *Mr. Beck's Underground Map: A History*. London: Capital Transport.
- GIBSON, David (2009). *The Wayfinding Book: Information Design for Public Places*. New York: Princeton Architectural Press.
- GREEN, Oliver (2013). *Frank Pick's London: Art, Design and the Modern City*. Londra: V&A Publishing.
- HOLLIS, Richard (1996). *Graphic Design: A Concise History*. Londra: Thames and Hudson.
- HYLAND, Angus ve BATEMAN, Steven (2011). *Symbol: The Reference Guide to Abstract and Figurative Trademarks*. Londra: Laurence King Publishing.
- LAWRENCE, David (2013). *A Logo for London: The London Transport Bar and Circle*. Londra: Laurence King.
- MOLLERUP, Per (2005). *Wayshowing: A Guide to Environmental Signage Principles & Practices*. Baden: Lars Müller.
- OVENDEN, Mark (2013). *London Underground by Design*. Londra: Penguin Books.
- UEBELE, Andreas (2007). *Signage Systems + Information Graphics*. Londra: Thames & Hudson.

Kaynak İnternet Siteleri

- SCHOFER, Joseph L. "Mass Transit"
<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/368374/mass-transit>
(erişim tarihi: 15 Nisan 2015)

