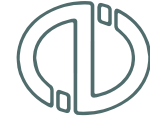




sanat & tasarım
art & design



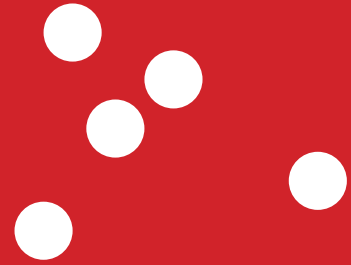
sanat & tasarım

art & design

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

CİLT / VOLUME SAYI 5 / NUMBER 5 ARALIK / DECEMBER 2013

CİLT / VOLUME 5 SAYI / NUMBER 5 ARALIK / DECEMBER 2013





ANADOLU ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI
Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları

sanat ve tasarım art & design

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

CİLT / VOLUME 5 - SAYI / NUMBER 5 - ARALIK / DECEMBER 2013

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

Sahibi: Anadolu Üniversitesi adına, **Rektör Prof. Dr. Davut AYDIN**

Owner: On behalf of Anadolu University, **Rector Prof. Dr. Davut AYDIN**

Yayın Yönetmeni: (Sorumlu Müdür) / **Publications Directör:** Osman Nuri **KIDAK**

Yayın Yönetmeni Yardımcısı: / **Publications Directör Assist.:** Sıdıka **ATEŞ**

Dizgi / Typest: Örsan **ŞAFAK**, Elif **KARABULUT**, Mert Can **MERAL**

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

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

Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Editörler Kurulu bulunan, ulusal hakemli bir dergidir. Gönderilen yazılar önce Baş Editör ve ilgili Editör tarafından bilimsel nitelik, etik araştırma yöntemlerini uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar alanında uzman üç ayrı hakeme gönderilir. Hakemlerin kararları doğrultusunda yazı ya doğrudan yada düzeltilerek yayınlanır 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 Üniversitesi' ne aittir.

Anadolu University Journal of Art and Desing 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 manuscripte 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 Desing (JAD).

Yazışma Adresi /Adress:

Anadolu Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü,
Sanat ve 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: OCAK 2014

Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesislerinde 500 Adet Basılmıştır.

MERHABA

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak “Sanat ve Tasarım Dergisi” nin beşinci sayısını sizlerin de katkılarıyla yayımlamış bulunmaktayız.

Güzel Sanatlar Enstitüsü olarak hedefimiz; güzel sanatlar eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarının gereksinim duyduğu, kuramsal anlamda oluşan birikimlerin paylaşılacağı, düzeyli ve nitelikli bir sanat ve tasarım dergisini sizlerle buluşturmadır. Dergimizin bu sayısında sanata, tasarıma dair konuları daha da zenginleştirerek, sanata ve kültüre hizmet etme düşüncesiyle elimizden gelen çabayı göstermekteyiz. Bugün içinde yaşadığımız koşullarda Türkiye'nin dünya çapında ön sıralarda yer alması, kültüre sanata ve bilime verdiği değerlerle ilintilidir. Bu düşünce doğrultusunda yaratıcı, nitelikli sanatçı ve tasarımcılar yetiştirmek çağdaş ulusların öncelikli hedefleri arasındadır. Sanatçılar ve sanatla uğraşanlar, küreselleşen dünyada iletişim içinde olarak gündemi ve gelişmeleri takip etmelidir. Bizlere düşen görev bu bağlantıyı sağlamaktır. Sizlerin dergimizde yayınlanmak üzere gönderdiği araştırma ve makaleler sanatın toplumla entegre olmasında önemli bir yer tutmaktadır. Bu nitelikteki dergiler sayesinde sanatçıların, tasarımcıların, akademisyenlerin bilgi ve birikimlerinin okuyucuya sunulması sağlanmaktadır. Dergimizin bundan sonra yayımlanacak olan 6. sayısını sanat ve bilim konusuna ayırdığımızdan bu konuda yapmış olduğunuz araştırma ve yazılarınıza hem basılı ortamda hem de elektronik ortamda ev sahipliği yapmaya devam edeceğiz.

Dergimizin bu sayısında da emeği geçen herkese editörlere ve hakemlere teşekkürlerimi sunarım.

Prof. S. Sibel SEVİM

Baş Editör

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

FOREWORD

We, as Anadolu University Institute of Fine Arts, published the 5th issue of “Art and Design Journal” thanks to your contributions.

As the Institute of Fine Arts, our goal is to offer a qualified art and design journal, which has been required by higher-education institutions offering fine arts education and which allows academics to share theoretical knowledge on fine arts. In this issue, our journal continues to enrich publications on arts and design, and we are doing our best to contribute to arts and culture. Today, Turkey has been placed among the rapidly developing countries in the world probably because the country has permanently been promoting arts, science and culture. In this vein, training creative, qualified, top-level artists and designers is among the primary targets of modern nations. Artists and the ones dealing with art, in a globalizing world, need to be in constant communication with each other to keep up to date. Our role in this process is to facilitate the network among artists. The research and articles you send to be published in our journal play an important role in integrating arts with the society. Thanks to journals of this nature, various artists, designers and academics have the chance to offer their knowledge and research to readers. We are looking forward to your papers on the relationship between arts and science for the 6th issues of the journal published online in Turkish and English.

I would like to thank to the editors and the referees as well as everyone that have contributed to this issue of the journal.

With my best regards

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

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

Baş Editör Yardımcısı / Associate Editor : *Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK*

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü 26470 Eskişehir-Turkey

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

EDİTÖRLER / EDITORS

Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Hasan ERKEK / Devlet Konservatuvarı

Prof. S. Sibel SEVİM / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hikmet SOFUOĞLU / Anadolu Üniversitesi

Prof. Hayri ESMER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Gülbin KOÇAK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Bülent ALANER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Candan DİZDAR TERWIEL / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Nazan SÖNMEZ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Hasip PEKTAŞ / Hacettepe Üniversitesi

Prof. Emel ŞÖLENAY / Anadolu Üniversitesi

Prof. Fatma AKYÜREK / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi

Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi

Prof. Saim DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi

Prof. Zeliha AKÇAOĞLU TETİK / Anadolu Üniversitesi

Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Münevver ÇAKI / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Hüseyin ERYILMAZ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Ozan TUNCA / Anadolu Üniversitesi

Doç. Burak KAPTAN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Ayşe Gülriz GERMEN / Anadolu Üniversitesi

Doç. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi

Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi

Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şenol AYDIN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Oytun EREN / Devlet Konservatuvarı
Doç. Erol İPEKLİ / Devlet Konservatuvarı
Doç. Fethi KABA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Gülen EGE / Anadolu Üniversitesi
Doç. Burcu Evren TUNCA / Anadolu Üniversitesi
Doç. Lillian TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ezgi Hakan MARTINEZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem MUMCU UÇAR / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Ekrem KULA / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Hasan Sami YAYGINGÖL / Devlet Konservatuvarı
Yrd. Doç. Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz 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. Nurbiye UZ / Anadolu Üniversitesi

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT VE TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART AND DESIGN

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT VE TASARIM DERGİSİ HAKEM LİSTESİ

- Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR / Kültür 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. Şeyda ÇİLDEN / 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. 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. Gülbin KOÇAK / 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. Candan DİZDAR TERWIEL / 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. Uğurcan AKYÜZ / Yakın Doğu Üniversitesi
Prof. Soner GENÇ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ozan TUNCA / 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. Lale ALTINKURT / Dumlupınar Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan KIRAN / Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doç. Dr. Ferhat SATICI / Mardin Artuklu Üniversitesi
Doç. Dr. Cem GİRGİN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Çetin ERGAND / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Zuhâl ARDA / Selçuk Üniversitesi
Doç. Mümtaz DEMİRKALP / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Hale BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi
Doç. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi
Doç. Metin İNCE / Anadolu Üniversitesi
Doç. Beste Tıknaz MODİRİ / İstanbul Üniversitesi
Doç. Gülen EGE SERTER / Anadolu Üniversitesi
Doç. İzzet NAZLIKA / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Gülay YAŞAYANLAR / Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi
Doç. Şemsettin EDEER / Anadolu Üniversitesi
Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu Üniversitesi
Doç. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi
Doç. İsmail YARDIMCI / Uşak Üniversitesi
Doç. Mustafa AĞATEKİN / Anadolu 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. Sinan DİZMEN / Ankara Üniversitesi
Doç. Emre FEYZOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Rahmi ATALAY / Anadolu 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. Necla RÜZGAR / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Oytun EREN / Anadolu 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
Yrd. Doç. Dr. Nevzat **ATALAY** / Kocaeli Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Osman **DEMİRBAŞ** / İzmir Ekonomi Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Özlem **MUMCU UÇAR** / Anadolu 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. Sezin **TÜRKKAYA** / Uludağ Üniversitesi
Yrd. Doç. Cemalettin **SEVİM** / Anadolu 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. Nurbıye **UZ** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Sadettin **AYGÜN** / Anadolu Üniversitesi
Yrd. Doç. Kadir **SEVİM** / Şeyh Edebalı 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 Edebalı 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
Öğr. Gör. Murat **GERMEN** / Sabancı Üniversitesi
Öğr. Gör. Hasan **BAŞKIRKAN** / Anadolu Üniversitesi
Öğr. Gör. Leyla **KUBAT** / Şeyh Edebalı Üniversitesi
Öğr. Gör. Erdem **ÇETİNTAŞ** / Anadolu Üniversitesi

İÇİNDEKİLER / CONTENT

MAKALELER / ARTICLES

Sayfa / Page

" İŞİTME ENGELLİ GENÇLERLE İŞ BAŞVURU DOSYASI GELİŞTİRME ÇALIŞMALARININ İNCELENMESİ: EYLEM ARAŞTIRMASI " " AN EXAMINATION OF JOB APPLICATION PORTFOLIO DEVELOPMENT PROCESS WITH HEARING IMPAIRED YOUTHS: AN ACTION RESEARCH "	
<i>Prof. Dr. / Prof. Dr. Yıldız UZUNER Öğr. Gör. / Lect. Tamer DERİCAN</i>	1-23
" SON ÜÇ ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ'NDE YAPITLARI YER ALAN KADIN SANATÇILARDAN BİR SEÇKİ " " A SELECTION OF WOMEN ARTISTS WHO PARTICIPATED IN THE LAST THREE INTERNATIONAL ISTANBUL BIENNIAL'S "	
<i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. Burcu AYAN ERGEN</i>	25-38
" İLETİŞİM AÇISINDAN EXLIBRİS " " EX-LIBRIS IN COMMUNICATION "	
<i>Öğr. Gör. Dr. / Lect. Dr. Gökhan OKUR</i>	40-48
" 400 YILLIK GELENEK: HAGİ SERAMİKLERİ " " 400-YEARS TRADITION: HAGI CERAMICS "	
<i>Prof. / Prof. Zehra ÇOBANLI Arş. Gör. / Res. Assit. Gökçe ÖZER</i>	50-59 / 60-69
" ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARININ PLASTİK VE MEKANİK SÜREÇ ETKİLEŞİMİNDE FOTOĞRAFİN YERİ " " PLACE OF PHOTOGRAPH IN INTERACTION OF PLASTIC AND MECHANICAL PROCESS OF CONTEMPORARY ART OBJECTS "	
<i>Yrd. Doç. Dr. / Assist. Prof. Dr. Erhun ŞENGÜL</i>	70-82
" DİL VE MÜZİĞİN KARŞILAŞTIRMASI " " COMPARISON BETWEEN LANGUAGE AND MUSIC "	
<i>Doç. Dr. / Assoc. Prof. Dr. Mehmet Emin GÖKTEPE</i>	84-102
" ADALET BAYRAMOĞLU'NUN ATATÜRK KONULU PANOLARI " " ADALET BAYRAMOĞLU'S PANELS ON THE THEMA OF ATATÜRK "	
<i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. Seyhan YILMAZ</i>	104-116
" ETNOMÜZİKOLJİDE ÇALGI ODAKLI ÇALIŞMALAR VE KÜLTÜREL BAĞLAMIYLA ÇALGI " " INSTRUMENT-ORIENTED STUDIES IN ETHNOMUSICOLOGY AND "MUSICAL INSTRUMENT WITH ITS CULTURAL CONTEXT "	
<i>Arş. Gör. Dr. / Res. Assit. Dr. Murat KÜÇÜKEBE</i>	118-130
" ORTA ÇAĞ'IN GROTESK DÜNYASI VE MEHMED SİYAH KALEM'İN DEMONLARI " " GROTESQUE WORLD OF THE MİDDLE AGES AND DEMONS OF MEHMED SİYAH KALEM "	
<i>Arş. Gör. Dr. / Res. Assit. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA</i>	132-138
" YAŞ ÇAMURLAR ÜZERİNDE UYGULANAN MÜHÜR DEKORLARI VE ÇAĞDAŞ UYGULAMALARINDAN ÖRNEKLER " " STAMPS DECORATION ON WET CLAY SURFACES AND SAMPLE OF CONTEMPORARY APPLICATIONS "	
<i>Prof. / Prof. S. Sibel SEVİM Arş. Gör. / Res. Assist. Duygu KAHRAMAN</i>	140-144 / 145-149
" BİYOKİTİDAR KAVRAMI ve ÖTEKİLEŞTİRMENİN İKİ KADIN KARAKTERDE TEMSİLİ "MERYEM ANA VE BERFO ANA" " " THE CONCEPT OF BIOWEAPON AND OTHERING IN THE REPRESENTATION OF TWO FEMALE CHARACTERS "VIRGIN MARY AND BERFO ANA" "	
<i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. Lütfiye BOZDAĞ</i>	151-170
" MODERNİZM SONRASI ALTERNATİFLERİNDEN: FEMİNİST SÖYLEM VE BATILI SANATÇILAR " " ONE OF THE ALTERNATIVES OF POST-MODERNİZM PERİOD: FEMİNİST RHETORIC AND EUROPEAN ARTISTS "	
<i>Yrd. Doç. / Assist. Prof. Berna KAYA OKAN</i>	171-185

“ İŞİTME ENGELLİ GENÇLERLE İŞ BAŞVURU DOSYASI GELİŞTİRME ÇALIŞMALARININ İNCELENMESİ: EYLEM ARAŞTIRMASI ”

Prof.Dr. Yıldız UZUNER * Öğr.Gör. Tamer DERİCAN **

ÖZET

Bu eylem araştırmasında Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu Grafik Tasarım Bölümü on son sınıf işitme engelli öğrencisinin Portfolyo Tasarımı I ve Portfolyo Tasarımı II dersleri kapsamında oluşturdukları iş başvuru dosyası geliştirme süreci sistematik ve analitik olarak incelenmiştir.

Bu çalışma süresince nitel ve nicel veriler toplanmıştır. İş başvuru dosyası (portfolyo) tasarımlarının hazırlanma ve uygulama aşamasında her öğrenci kendi dosyasından sorumlu kılınmıştır. Öğrenciler öncelikle grafik tasarımı ve tasarımcı kişiliklerini birlikte yansıtmak için logo tasarımı yapmışlardır. Tasarladıkları bu logoları kullanarak kartvizit, antetli kağıt ve zarf hazırlayarak tasarımcı kimliklerini meydana getirmişlerdir. Bu kimliklerini fôy dosya, cd, cd zarfı üzerine taşımışlardır. Daha sonra yaratıcı özgeçmişlerini hazırlamışlardır. Hazırladıkları dosyalara koymayı planladıkları çalışmaların görsellerinin sayfa düzenlerini geliştirerek bir sonraki aşamada da portfolyo çantalarını oluşturmuşlardır. Bu araştırma gayretlerinin sonucunda öğrencilerin akademik, sosyal, dilsel ve sanatsal becerilerinde gelişmeler gözlenmiştir. Bu araştırmanın verilerinin aynı zamanda işitme engelli öğrencilerin akademik dil ve sanatsal kazanımlarıyla ilgili ulusal ve uluslararası alanyazına katkıda bulunması beklenmektedir.

* Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Özel Eğitim Bölümü E-mail: yuzuner@anadolu.edu.tr

** Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu Grafik Tasarım Bölümü E-mail: tderican@anadolu.edu.tr

“ AN EXAMINATION OF JOB APPLICATION PORTFOLIO DEVELOPMENT PROCESS WITH HEARING IMPAIRED YOUTHS: AN ACTION RESEARCH ”

Prof.Dr. Yıldız UZUNER * Lect. Tamer DERİCAN **

ABSTRACT

This action research systematically and analytically examined the process of job application portfolios within the scope of the courses of Portfolio Development I and Portfolio Development II applied to ten last year students attending Graphic Arts Department of the School for the Handicapped at Anadolu University.

During the preparation and application phase of portfolio designs in this study, each student was made responsible for his or her own portfolio. The students first designed the logo that would reflect both their graphic design and designer personality. Using these logos they designed, they prepared business cards, letterheads and envelopes and developed their designer personality. They reflected their designer identities onto brochures, CD covers and CD envelopes. Later, they prepared creative CVs that define their personal profile and background. After developing the page layouts of the visuals of the works they were planning to into their portfolios, they created the portfolio bags. As a result of these research efforts, it has been observed that the students' social, linguistic, academic and artistic skills positively changed. The data of the present study are also expected to contribute to the national and international literature regarding the hearing impaired students' gains in academic language and art.

Key Words: *Job Application Portfolio, Job Application, Education of the Hearing Impaired, Visual and Linguistic Utterances, Action Research*

* Anadolu University Faculty of Education Department of Special Education E-mail: yuzuner@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Department of Graphic Design School for the Handicapped E-mail: tderican@anadolu.edu.tr

GİRİŞ

Toplumlar, eğitim düzeyinin artmasıyla verimlilik arasında bağ kurmakta, bireyin yaşadığı topluma aldığı eğitim ölçüsünde katkıda bulunduğuna inanmaktadır. Birçok kişi de hayatında elde ettiklerini aldığı eğitime borçludur. Eğitim yoluyla insanın sahip olacağı meslek genelde kişiyi ruhsal açıdan doyurur ve maddi olarak da rahatlatır düşüncesi hâkimdir. Kısacası etkili bir eğitim hayat standartlarını yükseltir demek mümkündür.

Türkiye'nin içinde bulunduğu mevcut durum, çok iyi yetişmiş, nitelikli insan gücüne olan ihtiyacı ön plana çıkarmaktadır. Günümüzde gelecek vadeden birçok iş kolu için uzman eleman ihtiyacı ortaya çıkmakta ve alanında nitelikli ve iyi yetişmiş elemanlar mesleki alanda diğerlerinin önüne geçmektedir (T.C. Başbakanlık, 1992). Üniversite eğitimi ile öğrenciler çağdaş teknolojiyi meslekleri doğrultusunda kullanmayı öğrenerek iş ortamlarında yer alabilir ve meslektaşlarıyla rekabet edebilirler.

Eğitimin başarısı, hayat ve iş başarısını tam olarak garanti etmese de, iş başvurularında ve işe kabulde; iyi notlar, çeşitli sertifikalar, iyi hazırlanmış bir iş başvuru dosyası ve parlak bir eğitim geçmişi, temel belirleyiciler olmaktadır. Bireylerin edindikleri mesleklerini devam ettirebilmeleri ve hayatlarını sürdürebilmeleri için bir işe başvurmaları ve bir mesleğe yerleşmeleri gerekmektedir. Toplumdaki tüm bireyler gibi işitme engelli öğrenciler de sadece okullarında başarılı olmakla yetinmeyip içinde yaşadıkları, teknolojik olarak hızla gelişen topluma uyum sağlamalıdır. Bilinçli vatandaşlar olarak onlar da yönetime katkıda bulunmak, kendilerini aşmalarına ve tatmin olmalarına olanak sağlayacak iş sahibi olmak, kültürel etkinliklere katılmak ve katkıda bulunmak, yaşamları boyunca ilgilerine ve amaçlarına ulaşmak için okur-yazar olmak zorundadırlar (Albertini ve Schely, 2003). Okuma yazma öğrenmede işiten akranlarından daha fazla zorlanmalarına rağmen, işitme engelli bireyleri içinde yaşadıkları toplumda işlevsel, başarılı, etkili ve bağımsız bireyler olmalarını sağlamamız gerekmektedir. Bir başka deyişle, öğrenmekten zevk alan, gelişen, belli bir mesleğin gerektirdiği bilgi ve becerileri başarıyla kullanan kendine güvenli sorumlu vatandaşlar olmalarında onlara rehberlik etmeliyiz.

Oysa ülkemizde işitme engelli bireylerin çoğu yeterli ve uygun eğitim programlarından yararlanamamaktadır. Birçoğu mesleki yeterlikleri sağlayacak önlisans veya lisans eğitim düzeyine ulaşamamaktadır. Üniversiteye girmeyi başarabilenlerin ise dil, genel bilgi, deneyim, yaşantı eksikliği gibi pek çok etmenden dolayı öğrenimlerinde okuma-yazma ve dil desteğine gereksinim duydukları gözlenmektedir. Üniversitelerin amacı işiten öğrencilerde olduğu gibi işitme engelli öğrencilere de meslek edindirmenin yanı sıra onların sosyal ve kültürel açıdan da gelişimlerini sağlamaktır.

İşitme engelli gençler öğrenim yaşantılarının sonunda kendilerine iş ararlarken ve iş başvurusu yapacakları görüşmelerinde işiten gençlere göre bazı zorluklar ve olumsuzluklarla karşılaşabilmektedirler. Bu zorlukların kaynakları çeşitlidir. Bir yönü; işverenlerin işitme engelli bireylere karşı önyargılı olabilmeleridir. İşitme engellilerin üniversite mezunu olmalarını görmezden gelerek, onlara mesleklerinin dışında niteliksiz işler önerebilirler ve bir şans vermede çekimser olabilirler. Zorlukların bir diğer yönü günümüzde giderek gelişen otomasyondur. Bazı iş yerleri daha az insan kaynağına ihtiyaç hissedebilir (Erdiken, 2005)

Zorlukların bir kısmı ise işitme engelli öğrencilerin fiziksel, iletişimsel, kişisel ve akademik özelliklerinden kaynaklanabilir. Okulda edindikleri deneyimler başvuruda buldukları işin gerektirdiklerini karşılamayabilir. İletişimde yaşadıkları zorluklar, işverene kendilerini ve becerilerini yeterince anlatamamalarına sebep olabilir. Tüm bunların yanında mesleki deneyimsizlik de başka bir engel olabilir (Erdiken, 2005). Bu nedenlerden dolayı, işitme engelli mezunların, örneğin grafik tasarımı bölümü mezunlarının, iş başvurularında; tasarımcı ve sanatsal kişiliklerini yansıtabilecekleri, özgün tasarımlarını gösterebilecekleri, eğitimleri süresince kazandıkları birikimlerini kanıtlayabilecekleri ve işverenle iletişimlerine görsel açıdan destek sağlayacak iş başvuru dosyası hazırlamak; ayrıca tüm bunları iş hayatına aktarmadaki sunumun öğretilmesi ve etkinleştirilmesi önemlidir.

Genel olarak dosyalama, çeşitli başarılar ve yapılan işlerle kazanılan ve eğitim öğretim faaliyetleri sonucunda oluşan her türlü belgenin ve dökümanın amaçlı olarak toplanıp; gerektiğinde kullanmak için belli bir düzen içinde saklanması işlemleri olarak tanımlanabilir (Chapman, Pettway ve White, 2001; Far, 1990; Gilman, 1995; Kemp ve Toperoff, 1998; Midkiff ve Thomasson, 1993; Olson, 1991; Paulson, Paulson ve Meyer, 1991; Pearl ve Leon Paulson, 1991). Aynı zamanda öğrencinin kendi kendine öğrenmesi ile ilgili sorumluluk almasına yardımcı olmak amacıyla kullanılan bir alternatif değerlendirme tekniğidir. Dosyalama çeşitlidir, ama temeli aynıdır.

Dosyalama sayesinde; öğrencinin yaptığı işlerin tarihi ne olursa olsun ihtiyaç duyulan herhangi bir zamanda kolaylıkla bulunması mümkündür. Öğrencinin geçmişten bugüne işleri, etkinlikleri ve öğrendikleri ile ilgili bilgi ve belge birikimi kontrol altına alınmış olur. Öğrenci hakkında bilgi ve belge birikiminin kontrol altında bulunması, öğretim elemanının eğitim ve öğretim faaliyetlerine ışık tutarak yön vermesine yardımcı olur. Öğretim elemanının öğrencileri hakkında alacağı kararlarda ayrıntılı bilgilenme sağlayarak kararlarını doğru ve isabetli almasına yardımcı olur. Öğrencinin yaptığı işlerin ne işe yarayacağını görmesini sağlar; daha iyi motive ederek verimini yükseltir ve çalışmalarını daha anlamlı kılar. Ayrıca, öğrencilerin başarılarını ve başarısızlıklarını performanslarıyla ilişkilendirebilmelerini de sağlar (Gilman, Andrew ve Rafferty, 1995). Öğrencinin edindiği mesleki kimliği altında geçirdiği evreleri, bir veya daha fazla alanda yaptığı sınıf içi ve sınıf dışındaki çalışmalarını, ilerlemelerini, başarılarını ve harcadığı çabayı bir veya daha çok öğrenme aralıklarıyla; hedeflenen çeşitli amaçlar doğrultusunda sunmak için belli standartlara göre sistemli olarak hazırladığı kişisel gelişim dosyasıdır. Öğrenciye ve başkalarına öğrencinin bir veya daha fazla alandaki başarılarını sunma amaçlı olarak öğrenci çalışmalarının yansıtılmasıdır (Arter ve Spandel, 1991; Collins, 1991).

Bütün bu açıklamalar ışığında, iş başvuru dosyalarının, öğrencilerin performansını yansıtmaya seçkin çalışmalarından oluşması gerektiği çıkarılabilir. Bu nedenle, dosyanın içerisinde yer alacak çalışmalar, öğrencilerin bütün çalışmaları yerine, iş başvuruları için belirlenen hedefler doğrultusunda, performanslarını en iyi yansıtan seçkin çalışmalarını ve onların bu hedefler doğrultusundaki gelişim ve ilerlemelerini kanıtlayan belge ve dökümanları temsil etmelidir.

Dosyalar içerisinde, farklı çalışmalardan gelen belgelerin bütünleştirilmesi önemli bir konudur. Bu nedenle başvuruları için belirlenen hedeflere ilişkin öğrenci gelişimi ve performansının kanıtları saptanarak, her biri ayrı ayrı gruplanır veya sıralanır. Oluşturulan bu dosyalar; işitme

engelli mezun öğrencilerin iş başvurularında işveren ile sağlıklı iletişim kurmalarını sağlayabilir. İşverene kendilerini ve becerilerini yeterince anlatabilmelerine görsel açıdan destek ve kanıt olur (Arter ve Spandel, 1991; Collins, 1991, Measles ve Steel, 1991; Murphy ve Smith, 1990; Uzun, 2008). Çünkü iş başvuru dosyaları işitme engelli öğrencilerin eğitimleri süresince yaptıkları tasarım ve üretme becerileri hakkında bilgi edinmeyi sağlar. Özellikle son yıllarda, iş dünyası ve bazı yükseköğretim kurumları bireylerin eğitim sürecinde yaptıkları çalışmalarını değerlendirerek, bu tür dosyalar aracılığıyla öğrencilerin veya bireylerin iş dünyasında ne kadar başarılı olacaklarını kestirmeye çalışmaktadırlar.

Bu dosyanın oluşturulmasındaki her aşamada işitme engelli öğrencilere sanat eğitimi aracılığı ile iletişim becerileri kazandırılarak; sanatın çeşitli yöntem ve tekniklerinin öğretilmesiyle, kendilerini doğru ve etkili bir şekilde ifade etme yollarını keşfetmeleri sağlanmaktadır.

Hazırlanan bu dosyalarla; işitme engelli öğrenciler öğrendiklerini sergilemektedirler. Dosyaların, öğrencilerin salt dil edinimi ve mesleki bilgi edinimlerini sanatsal bir düzen içinde sergilemelerinin yanında sanatsal yaratıcılıklarını geliştirme yönü de vardır.

Grafik Tasarım öğrencileri mezun olduklarında sahip olacakları dosyaları sayesinde mesleki gelişimlerinin yanında sanatsal ve yaratıcı yönlerini de geliştirmiş olurlar. Bu anlamda öğrencilere mesleki bilgi ve deneyim sanat eğitimi aracılığı ile kazandırılabilir.

Alan yazın tarandığında genel olarak dosyalama ile ilgili araştırmalar varken, konu iş başvuru dosyasıyla ilgili araştırmalara indirgenerek incelendiğinde; hem işitme engellilerde, hem de işitenlerde Türkiye ve dünyada bu tür bir çalışmaya rastlanmamıştır. Oysa yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı bilimsel temelli araştırmalara gereksinim vardır.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın temel amacı; Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu Grafik Tasarım Bölümü son sınıfta okuyan işitme engelli öğrencilerin Portfolyo Tasarımı I ve Portfolyo Tasarımı II dersi kapsamında oluşturdukları iş başvuru dosyası geliştirme çalışmalarının hem ürün olarak hem de gelişim sürecinin sistematik ve analitik olarak incelenmesidir. Araştırma soruları şunlardır: (1)- İş başvuru dosyasının hazırlanma süreci nedir? (2)- İş başvuru dosyasının hazırlanma sürecinde ne tür etkinlikler gerçekleşmiştir? (3)- İş başvuru dosyasının hazırlanma sürecinde öğrencilerdeki değişimler nelerdir? 4- İş başvuru dosyasının hazırlanma sürecinde yer alan öğretim elemanının ve öğrencilerin çalışmalar hakkındaki görüşleri nelerdir?

YÖNTEM

Desen: İşitme engelli öğrencilerle yapılan öğretim çalışmalarında da karşılaşılan problemler ve çözüm yollarının ortaya konulabilmesi için sistematik çalışmalar ile veriler toplanarak yapılan araştırmalara ihtiyaç vardır. Uygulamanın içinde yer alan öğretim elemanına; bu problemleri ortaya koymada, problemlere ilişkin verileri toplamada ve bu verileri sistematik olarak çözüme uzman görüşü alınarak çalışmalarını bilimsel olarak ortaya koyabilmelerine eylem araştırması yol göstermektedir. Bu nedenlerden dolayı bu araştırma eylem araştırması yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın Gerçekleştirildiği Eğitim Ortamı: Bu araştırma, Türkiye’de işitme engelli öğrencilere yükseköğretim olanağı sunan tek kurum olan Anadolu Üniversitesi, Engelliler Entegre Yüksekokulunda gerçekleştirilmiştir. Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu 1993–1994 eğitim-öğretim yılında faaliyete geçmiştir. Uygulamalı Güzel Sanatlar Bölümünde Grafik Sanatları Lisans Programı, Seramik Sanatları Lisans Programı; İdari Meslekler Bölümünde, Bilgisayar Operatörlüğü Önlisans Programı; Mimarlık Bölümünde, Yapı Ressamlığı Önlisans Programında eğitim verilmektedir. Bünyesinde bulunan bölümler, işitme engelli bireylerin eğitim gereksinimlerini karşılayabilecek teknoloji ile donatılmıştır. Engelliler Entegre Yüksekokulu, özel eğitime gereksinimi olan bireylere engel türlerine uyan meslek programlarında eğitim vermek, onların topluma üretken bireyler olarak katılmalarını sağlamak amacıyla kurulmuştur.

Okulun çeşitli bölümlerinde öğrenciler Portfolyo Tasarımı I – Portfolyo Tasarımı II dersleri çerçevesinde aktif olmuşlardır. Örneğin; öğretim elemanı ve araştırmacının odasında eskizleri hakkında ders harici geri bildirimler almışlardır. Bu odanın çıkışındaki atölyede ise yaptıkları çalışmalarını sergileyerek diğer arkadaşları ile değerlendirmiş ve etkileşimde bulunmuşlardır. Ancak en yoğun olarak çalıştıkları ve araştırmanın yoğunlukla gerçekleştirildiği ortam; sadece grafik bölümü 4. sınıf öğrencilerinin öğrenim gördüğü ve sınıf olarak da kullanılan Mac Laboratuvarıdır. (Şekil.2) Bu laboratuvar okulun ikinci katındadır, karşısında renkli baskı cihazlarının ve fotokopi makinasının bulunduğu bir oda ile dil derslerinin gerçekleştiği diğer bir sınıf ve koridor duvarlarında iletişim panoları vardır.

ARAŞTIRMAYA KATILANLAR

Öğrenciler: Araştırmanın katılımcıları Eskişehir Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu Grafik Bölümü son sınıfta okuyan ve Portfolyo Tasarımı I – Portfolyo Tasarımı II derslerini alarak bu araştırmaya katılmaya gönüllü olan 7’si kız, 3’ü erkek olan toplam 10 işitme engelli öğrenciden oluşmuştur. Bu öğrencilerden 3’ü meslek lisesi, biri özel kolej, 3’ü İÇEM Lisesi, diğer 3’ü ise çeşitli düz liselerden mezundur. Öğrencilerin yaş aralığı 20-25’dir. Öğrencilerin işitme kayıplarının nedenine bakıldığında 8’inin doğuştan 2’sinin ateşli hastalıktan kaynaklı olduğu anlaşılmıştır. Öğrencilerden biri Kokhlear İmplant’lı diğer 9’u işitme cihazı kullanmaktadırlar. İşitme cihazı olan öğrenciler araştırma boyunca da tüm derslerde işitme cihazlarını kullanmışlardır. Tüm derslerde ve ders dışında öğrencilerle sözel olarak etkileşilmiştir. Öğrenci merkezli, onlara ve fikirlerine kıymet vererek, yapıcı bir ortamda, motivasyon ve yaratıcılıklarını arttırmaya yönelik gerçekleştirilen derslerde öğrenciler sözel olarak karşılıklı söyleşileri grup ve birey olarak devam ettirebilmiş ve tüm derslere sözel olarak katılmışlardır. Bazı öğrenciler bazı zamanlarda kendilerini sözel olarak ifade etmekte zorlanınca kendilerini bildikleri işaret sistemiyle desteklemek zorunda kalmışlardır.

Araştırmacı: Araştırmada eylem araştırmasının uygulama süreci bu makalenin birinci yazarı tarafından yürütülmüştür. Araştırmacı Eskişehir Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümünden mezun olmuştur. Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesinde Pedagojik Formasyon almıştır. Anadolu Üniversitesi Engelliler Entegre Yüksekokulu Grafik Bölümü’nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. Görevinin ilk yıllarında İşitme En-

gelliler Eğitim ve Araştırma Merkezi (İÇEM)'de hizmet içi eğitim almıştır. Yürüttüğü dersler arasında Portfolyo Tasarımı I ve Portfolyo Tasarımı II dersleri de bulunmaktadır. Ayrıca 13 yıldır işitme engellilerin eğitiminde deneyimlidir.

Geçerlik-Güvenilirlik Komitesi: Araştırmanın geçerliliği ve güvenilirliği için çeşitli alan uzmanları yer almıştır. Nitel araştırma yönteminde uzman özellikleri olan, ayrıca işitme engellilerin eğitiminde de 25 yılı aşkın deneyimli bir öğretim üyesi ve üç grafik sanatları uzmanı araştırmacının süreç içerisinde yer alan uygulamalarını inceleyerek uygulamalara yönelik geri dönüt sağlamışlardır. Bu süreç; bu araştırmanın sonuçlanmasından rapor yazımına kadar devam etmiştir.

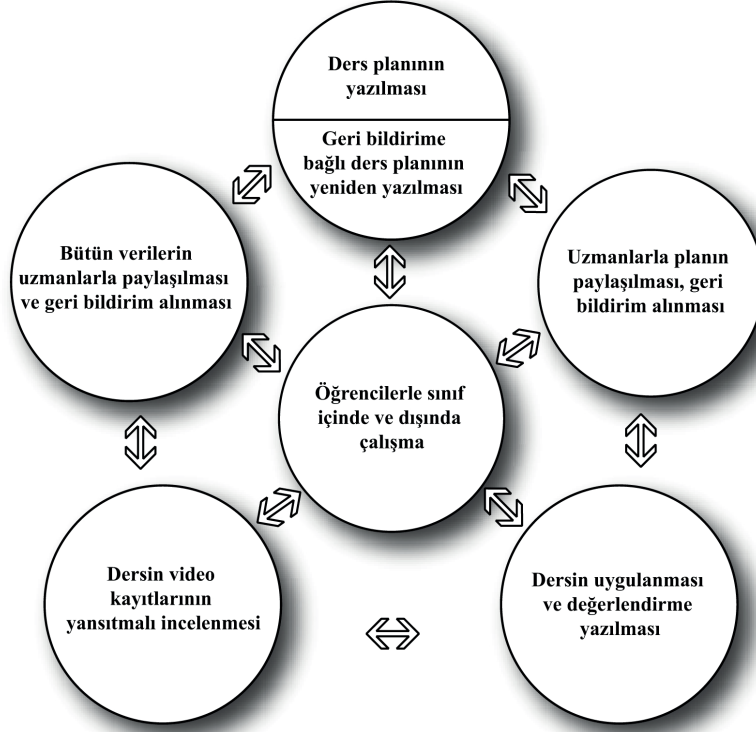
VERİLERİN TOPLANMASI ve ANALİZİ

Bu araştırma kapsamında, araştırmacı uygulamaları kendisi gerçekleştirdiği için etkin katılımcı gözlemci durumundadır. Araştırmanın kuramsal temelini oluşturulması için yerli ve yabancı kaynakların taranması sonucu ulaşılan bilgiler yanında uygulama sürecinde farklı veri kaynaklarından bilgi toplama yoluna gidilmiştir. Bu sebeple aşağıdaki veri çeşitleri süreç içerisinde sistematik ve düzenli olarak toplanmış ve gerektiğinde makro, gerektiğinde mikro düzeyde analiz edilmiştir. Nitel araştırmada veriler süreç içinde ve daha sonra da analiz edilebilir.

Haftalık olarak toplanan veriler nitel araştırma uzmanı ve Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışan alan uzmanı tarafından incelenmiştir. Araştırmacı ders planları ve ders değerlendirme yazıları süreç içerisinde ve düzenli olarak araştırmacı tarafından haftalık olarak tutulmuştur. O hafta yapılacak olan ders planının taslakları araştırmacı tarafından bir hafta öncesinden hazırlanmıştır. Araştırmacı, araştırma süresince, her hafta ders planı hazırlayıp işitme engelliler eğitimi alan uzmanına sunarak; Perşembe günleri geri dönüt almış, bu dönütler ışığında ders planlarını organize edip düzenleyerek; güz döneminde Cuma günleri Portfolyo Tasarımı I, bahar döneminde Portfolyo Tasarımı II derslerini yapmıştır. Hazırlanan ders planı taslakları ve süreç derslerden bir gün önce işitme engelliler eğitimi alan uzmanı tarafından sistemli incelenmiştir.

Her iki dönem bu şekilde gerçekleşen derslerin bitiminden sonra araştırmacı ders değerlendirme yazılarını hazırlayıp iki haftada bir Pazartesi günleri yine işitme engelliler alan uzmanı ile yapılan toplantılarda alınan ortak kararlar ile çalışmalarını sürdürerek grafik sanatları alan uzmanlarıyla geçerlik çalışmalarını yapmıştır. (Şekil.1)

Böylece izleyen verilerin kararları araştırmacıyla birlikte alınmıştır. Araştırma verilerinin toplanmasında kullanılan veri toplama araçları şöyledir: Sınıfta gerçekleşen derslerin video ve fotoğraf kayıtları (25 saat 12 dakika 22 saniye) (Tablo.1), Öğrencilerle ilgili arşiv kayıtları, Öğrenci günlükleri (218 sayfa, 16.054 kelime), Araştırmacı Ders Planları ve Ders Değerlendirme Yazıları (18 ders), El yapımı ürünler (artifacts). Öğrenci günlüklerinden alıntılar öğrencilerin gerçek ifadeleri olarak sunulmuştur.



Şekil1: Haftalık Çalışma Döngüsü

BULGULAR ve YORUMLAR

İŞ BAŞVURU DOSYASININ UYGULANMA SÜRECİ

Diğer dosyalama uygulamalarında olduğu gibi iş başvuru dosyalarında da benzer ilkeler uygulanır. Dosyalama şeklinin saptanması; belirlenen hedefler ve amaçlar ile dosyaların nasıl kullanılacağına göre belirlenir. Hedeflere, amaçlara ve öğrencilerin özelliklerine göre çeşitli uygulamalar söz konusu olabilmektedir.

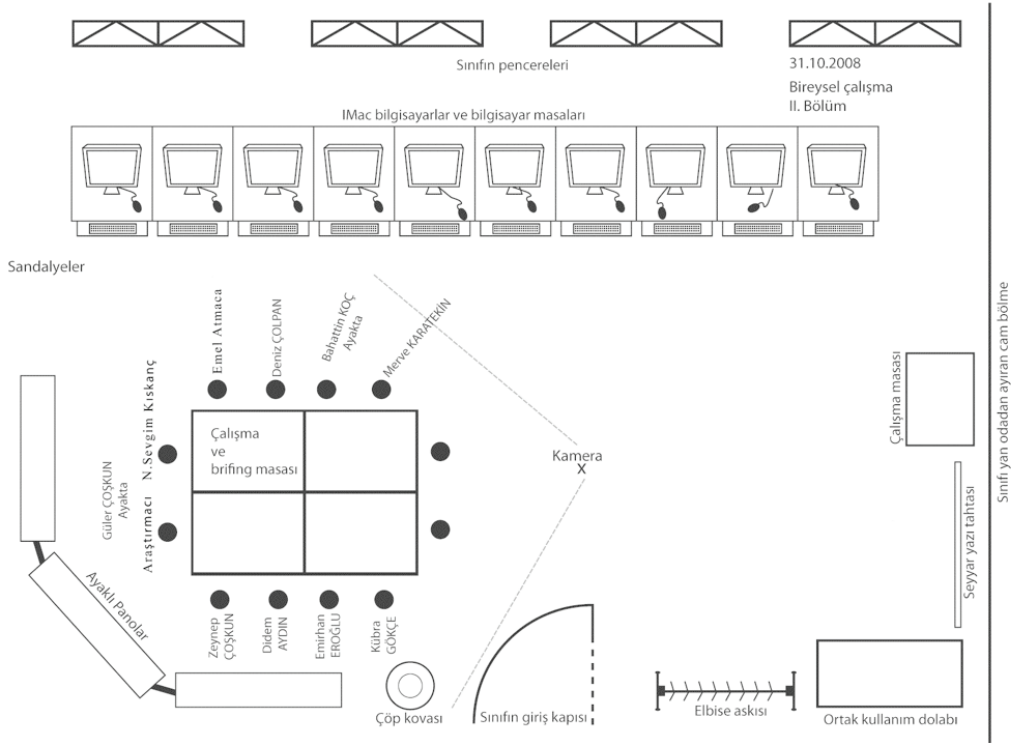
Bu çalışma süresince Portfolyo tasarımlarının uygulama aşamasında her öğrenci kendi dosyasından sorumlu kılınmıştır. Öğrenciler öncelikle grafik tasarımı ve tasarımcı kişiliklerini birlikte yansıtacak logo tasarımı yapmışlardır. Tasarladıkları bu logoları kullanarak kartvizit, antetli kağıt ve zarf hazırlayarak tasarımcı kimliklerini meydana getirmişlerdir. Bu kimliklerini föy dosya, cd, cd zarfı üzerine taşımışlardır. Daha sonra özgeçmişlerini hazırlamışlardır. Hazırladıkları dosyalara koymayı planladıkları çalışmaların görsellerinin sayfa düzenlerini geliştirerek bir sonraki aşamada da portfolyo çantalarını oluşturmuşlardır.(Resim 1,2,3) Öğrencilerin çalışmalarının belirlenen hedef ve amaçlar ile tasarımcı kimlikleri çatısı altında toplanması, toplanan bu çalışmalardan uygun çalışmaların seçilmesi, seçilen bu materyallerin yansıtılması ve bu aşamada öğrencinin kendi hakkında bilinçlenmesi ile gelecek için kendi hedeflerini oluşturması sağlanmıştır. Öğrencilerin dosyalarını belirli zaman aralıklarıyla incelemelerine fırsat verilerek, kendi gelişmelerinin kaydını tutmaları için rehberlik yapılmıştır. Bunun için bir dosya

değerlendirme formu hazırlanmıştır. (Tablo.2) Öğrencilerin tasarımlarının gelişiminin seyrini izlemek ve onları yönlendirmek için tarihi sıraya göre yerleştirilen eskiz gelişim dosyaları oluşturulmuştur. (Resim 4) Bu seyre paralel olarak portfolyo ile ilgili tüm uygulamaları anlatmaları, bu süreçteki yaşanmışlıklarını, gelişim evrelerini ve bu amaçla yapılan öğretim etkinliklerini kendi bakış açılarıyla değerlendirmeleri ayrıca düşüncelerini yansıtmaları amacıyla öğrencilere günlükler tutturulmuştur. (Resim 5) Bu günlükler süreç içinde araştırmacı tarafından her hafta okunarak her bir öğrenciye geri bildirimde bulunulmuştur. Dosyalardaki yazılı ve görsel ürünler ilk kopyadan son kopyaya kadar sıralanmıştır, fotoğraf, yazıcı çıktıları, fotokopiler gibi materyaller de eklenerek gerçek çalışmalar oluşturulmuştur. Bu çalışmalara tüm öğretim yılında düzenli olarak devam edilmiştir.

Kaset No	Tarih	Süre	Dersin Konusu
Güz 1	10.10.2008	1sa. 36dk. 07sn.	Dersin tanıtımı ve örnek çalışmaların gösterilmesi.
Güz 2	*.10.2008	Çekim yapılmadı.	Salvador Dali sergisine gezi (istanbul). Salvador Dali için hayali portfolyo geliştirme çalışması.
Güz 3	24.10.2008	1sa. 16dk. 03sn.	Logo tasarım çalışması.
Güz 4	31.10.2008	1sa. 40dk. 32sn.	Logo tasarım çalışması eskiz değerlendirmesi.
Güz 5	07.11.2008	55dk. 37sn.	Logo tasarım çalışması eskiz değerlendirmesi.
Güz 6	14.11.2008	1sa. 58dk. 48sn.	Logo eskizlerinin gelişim sürecinin analizi ve eleştirisi
Güz 7	21.11.2008	2sa. 30dk. 31sn.	Kartvizit tasarım çalışması.
Güz 8	28.11.2008	1sa. 43dk. 28sn.	Kartvizit tasarımı eskiz çalışmalarının değerlendirilmesi.
Güz 9	05.12.2008	1sa. 21dk. 27sn.	Kartvizit tasarım çalışması
Güz 10	09.01.2009	1sa. 21dk. 35sn.	Dosya, CD üstü ve CD zarfı tasarımı eskiz değerlendirmesi.
Güz 11	16.01.2009	1sa. 35dk. 41sn.	Portfolyo Tasarımı I Final Sınavı
Bahar 1	20.02.2009	48dk. 09sn.	Birinci dönem yapılan çalışmalarda ortaya çıkan ürünleri analiz ederek hataların tespiti ve düzeltme çalışması.
Bahar 2	27.02.2009	2sa. 05dk. 06sn.	CV hazırlama – Sayfa tasarımı çalışmaları.
Bahar 3	06.03.2009	1sa. 37dk. 31sn.	Sayfa tasarımı çalışması eskiz değerlendirmesi.
Bahar 4	13.03.2009	1sa. 37dk. 37sn.	Çanta tasarımı çalışması.
Bahar 5	20.03.2009	35dk. 11sn.	CV hazırlama – Creative CV hazırlama çalışmaları.
Bahar 6	28.05.2009	40dk. 34sn.	Portfolyo tasarımı final ve sergisi
Bahar 7	28.05.2009	1sa. 48dk. 25sn.	Ders hakkında öğrenci görüşleri

Tablo1: 2008-2009 Öğretim Yılı / Grafik 4. Sınıf / Portfolyo Tasarımı I – Portfolyo Tasarımı II / 1. Dönem – 2. Dönem (DVD TAKİP LİSTESİ)

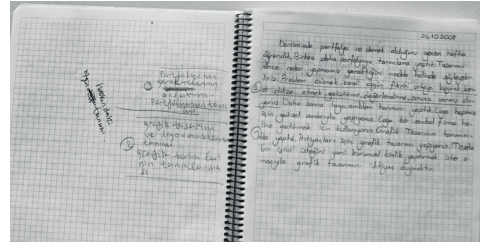
Yukarıdaki çalışma planını temsilen iki ders aşağıda yer almaktadır.



Şekil2: 31.10.2008 Tarihinde Gerçekleşen Dersin Sınıf Düzeni



Resim4: Eskiç Dosyası



Resim5: Öğrenci Günlük Defteri

Logo Tasarım Çalışması Eskiç Değerlendirmesi (31.10.2008 Ders 4-Güz Dönemi)

Süre: 1sa. 40dk.32sn

Bu dersin birinci bölümünde grup, ikinci bölümünde ise öğrencilerle bireysel çalışmalar yapılmıştır. Dersin birinci bölümünün amacı her öğrencinin devam eden logo eskiz çalışmalarına diğer arkadaşlarının yorum ve eleştiri yaptırarak etkileşimde bulunmalarını sağlamaktır. Diğer yandan da sınıfta bir beyin fırtınası oluşturarak; öğrenciler arasındaki fikir alışverişi ve paylaşım ortamıyla yaratıcılık ve üretkenliklerini arttırmaktır. Bu sayede öğrencilere; başka eskizlere yorum yapmayı, sanatsal tartışmayı, sanatsal bir işe nasıl eleştiri yapacaklarını, ayrıca; yaptıkları işi başkalarına karşı savunmayı öğretmektir. Dersin ikinci bölümünde ise; öğrencilerin yapmakta oldukları eskiz çalışmaları, her öğrenci ile birebir değerlendirilerek olgunlaştırma çalışması yapmak ve gelişim seyirlerini kontrol ederek ilerleyen safhalar için yön vermek, verilen geribil-

dirimler ile gelişimlerini hızlandırmaktır. Ayrıca; olgunlaştığı düşünülen ve üzerinde çalışılması istenilen eskizleri bilgisayar ortamına aktararak detaylandırmaktır. Dersi alan öğrencilerden Merve Karatekin, Didem Aydın, Zeynep Coşkun ve Emel Atmaca günlüklerine konuyla ilgili olarak şunları yansıtmıştır:

Tamer Hocayla birlikte Portfolyo tasarımı I dersinde yaptık. Geçen sene mezun olan arkadaşların yaptığı çalışmalarını tekrar gösterdi ve biz de yorumladık. Sonra da kendimiz yaptığımız Portfolyo Tasarımın Logosu Tamer hocaya gösterdik ve anlattık çözümleri paylaştık.
(31.10.2008, Merve Karatekin)

*Bu sabah tamer hocayla portfolyo tasarımı dersi yaptık. Önce portfolyo tasarım hakkında konuştuk. Kısaca geçen hafta yaptığımız dersimizin hakkında hatırlattık. Biz portfolyo logoları yaptık. Tamer hoca bizim ödevimize tek tek bakıp incelendi. Arkadaşlarımız yaptığımız ödevlerimizi bakarak eleştiri yaptılar. Portfolyo logoları eleştiri yaparak aklımıza çok fikirleri geldi. **Paylaşmak önemli. Benim logo ödevimize bakıp eleştiri yaptılar. Yapınca aklıma fikir geldi. Bilgisayara geçip çalışacam.*** (31.10.2008, Didem Aydın)

Bugün Tamer hocanın dersinde Portfolyoda onaylattığımız tasarımları gözden geçirip alternatifini arkadaşlarımızın düşünceleri, fikirleri derse yansıttık. Fikirlerimizi bilgisayara geçirdik. Değişik tasarımı yaptık. (31.10.2008, Zeynep Coşkun)

Katrvizit, Antetli Kağıt, Zarf Tasarımı Çalışması (21.11.2008 Ders 7 - Güz Dönemi)

Süre: 2sa.30dk.31sn çekim.

Öğrencilerin geçmişten gelen yaşantıları (2. – 3. Sınıfta yapmış oldukları çalışmaları) dikkate alınarak Kartvizit, Antetli Kağıt, Zarf Tasarımı hakkındaki bilgileri ışığında; Kartvizit, Antetli Kağıt, Zarf nedir, ne işe yarar ve nerelerde kullanılır? sorularıyla ilgili grup çalışması yapılmış ve soru-cevap yöntemi ile öğrencilerin birbirleriyle ve öğretim elemanı ile fikir alış-verişinde bulunmaları sağlanmıştır. Öğrencilerin Kartvizit, Antetli Kağıt, Zarf tasarımıyla ilgili eskiz çalışmaları bilgisayar ortamında değerlendirilerek yön verilmiştir.

Öğrencilerin tasarlayıp görsel hale dönüştürdükleri logolarını Kartvizit, Antetli Kağıt, Zarf tasarımında etkin olarak nasıl kullanacakları, tasarımlarında kullanacakları logolarına uygun font seçiminin nasıl olacağı; font ailesi kullanılarak görselliğin nasıl güçlendirileceği ve etkisinin nasıl artırılacağı, tasarımlarında kullanacakları uygun fontun ölçüsünün nasıl olması gerektiği, görsel elemanların (logo-font-ölçü) kullanacakları alan içindeki tipografik yerleşiminin yaptıkları çalışmaya görsel etkilebilirlik açısından katkısının nasıl olması gerektiği gibi bilgiler bilgisayar ortamında birlikte yapılan örnek egzersizlerle anlatılmıştır.

Yapılan tüm çalışmaların çıktıları alınarak sınıftaki iletişim panolarına asılmıştır. Öğrencilerin birbirlerinin işlerine eleştiri yaparak fikirleriyle diğer arkadaşlarına katkı sağlayabilecekleri ortam oluşturulmuştur. Fikir alışverişi yaparak yaratıcı çözümler üretebileceklerinin farkına varmışlardır.

Böylece; öğrencilerin eleştiri yapmayı öğrendiği, bu eleştirilerin yaratıcılıklarını etkileyerek üretkenliklerini arttırdığı ve akran eleştirisinin çalışmaları üzerinde olumlu sonuçlar doğurduğu gözlenmiştir. Grup çalışmaları yaparak söz almaları, fikirlerini sözel olarak ifade edebilmelerine olanak sağlanmıştır.

Teorik olarak gerçekleştirilen grup çalışmasında öğrendikleri teorik bilgileri yaptıkları eskiz çalışmalarına yansıtıp yansıtmadıkları analiz edilerek öğrencilere her hafta geri bildirim verilmiştir.

Yaratıcılıkları ile görsel hale dönüştürdükleri logo tasarımlarını, eskizlerinde doğru ve etkili kullanmışlar mı?, Logo tasarımlarına uygun font ve font ailesini doğru ve etkili kullanabilmişler mi?, Ölçüyü doğru ve etkili kullanabilmişler mi?, Görsel elemanlarını (logo, font, ölçü) tasarım alanları içinde tipografik açıdan doğru ve etkili kullanmışlar mı?, Sonuca giderken birbirinden farklı ve çeşitli yollar deneyerek eskizlerine esneklik ve yaratıcılık katabilmişler mi?, Eskiz çeşitliliği var mı? sorularının yanıtları öğrencilerle bilgisayar ortamında yaptıkları çalışmalar üzerinden bire bir gerçekleştirilen görüşmelerle aktif eleştiri ve soru-cevap yöntemiyle aranmıştır. Bu sayede öğrencilerle bilgi alışverişi ve iletişim sağlanmıştır. Sonucunda da öğrencilerin soru sorabilme yeteneklerinin geliştiği gözlenmiştir.

Dersi alan öğrencilerden Zeynep, Sevgim, Bahattin, Deniz'in günlüğünden şunlar yansımıştır:

Bugün Tamer hocanın dersinde Kartvizit nedir? Kartvizit nerede kullanılır? Ve Kartvizit ne işe yarar onu arkadaşlarımızla konuşup bilgi sahibi olduk. Daha önce araştırdık bilgilerimizi dersimize yansıtık.

Kartvizitin yaparken müşteriye nasıl davranacağımızı müşteriyle nasıl iletişim kurmamız gerektiğini konuştuk. Bilgisayara gelince yaptığım kartvizit tasarımlarıma baktı eleştirdi. Değiştirdi daha renkli hale getirdi. Ama değişik Alternatif üretmemi daha farklı yapacağım.

(21.11.2008 Zeynep Coşkun Günlüğü)

Portfolyo tasarım dersinde hocamız tek tek arkadaşlarımızın bilgisayarlarında bakarak eleştiri söyledi. Sıra bana gelince bütün yaptığım karakterleri beğendi. Hangi kuralları uyguladığımı söyledi. Kartvizitimde büyük, küçük, siyah beyaz renk font geçen hafta konuştuğumuz gibi kuralları uygulayarak yaptım. Font ailesi nelerdir diye sordu? İtalik, Bold, ince, Kalın, Regular olduğunu söyledim. Kartvizitten sonra zarf ve antetli kağıda geldim nasıl uygulayacağımı söyledim görsel uygulama olacağımı konuştuk. (28.11.2008 Zeynep Coşkun Günlüğü)

*Derste Kartvizit konusuna geçtik. Biz logoyu onaylandık. Logoyu tamam Tamer hoca bize Kartviziti anlattı. Nedir? Nasıl yapılacağını? Nelerde bulunur? Ne işe yarar? Gibi konuştuk. Bizde cevabı verdik. Kartvizit en önemi kendimizi tanıtmak için gibi konuştuk. İş bulunur. Ondan sonra da bunları konuştuk. Konuşurken aklıma en önemli kartvizit (logo, font, isim, ünvan, telefon, gsm gibi bunları sade göze çarpıcı karışık olmayan gibi kartvizit yapacağım. **Evde yapmışım çok karışık yapmışım. Çok fazla çizgi ve alan gibi yaptım hoca gelmeden önce ben bakmışım evet çok karışık hocam gelmeden hemen düzelttim. Sade gibi yaptım.***

En son sıra bana geldi hocam bana kartvizit nelere faydalandığı söyledi. Ben de geliştireceğim. Çizgi gibi yaptı ben buna benzer farklı yapacağım işte öyle oldumu hocam.

(21.11.2008 N.Sevgim Kiskanç Günlüğü)

Dersteyken Tamer hoca biz ders yaparken Emelden başlayarak tek tek baktı kartvizite. En son ben kaldı bekledim farklı tasarımı yaptım ozaman çalışmak pek içimden gelmediği için salladım. En sona bana geldi Tamer hoca baktı kartvizitlere ya ben yanlış anlamışım. Aynı tasarımı yapacağımı sandım. Değilmiş farklı tasarım istiyor ben de hocam hiçbiri beğenmedi içimde “olamaz” dedim. Ben de baktım, ben de beğenmedim. O zaman da o günde sıkılmışım. Daha çalışmamı istedi. Tamer hoca günlüğümü okuyacak sıkıldığını haberi yok. Öğrenecek. Kartvizit fontu uymadığı söyledim Yani kalemle yazıyormuş gibi istedi. Onla yapacağım. Rengi tamam griyi seçti. Ama tasarım olmamış farklı yapmamı istedi ve çalışmaya devam edeceğim.

(28.11.2008 N.Sevgin Kıskanç Günlüğü)

Bugünkü dersimizde tamer hocamızla kartvizitin bize ne olduğunu anlattı. Hepimiz kartvizit hakkında bildiklerimizi söyledik. Yorumlar yaptık. Kartvizitin ne olduğunu, ne işe yaradığını ve nerelerde kullanıldığını öğrendik. Daha sonra bilgisayarda yaptığımız çalışmaları gösterdik. Benim logo iki tanesi onaylandı ve örnek yaptığım kartvizitlerin hepsinin güzel olduğunu ve o kartvizitlerdeki hataların hangisi olduğunu hocamızla beraber çalıştık. Yeni bir kartvizit yapmamı fontları değiştirmemi istedi. Kartvizit üzerinde renklerin oyna logoyu ön plana çıkarmasını hocamız istedi.

Onaylanan logoyu internette araştırma yaparken tasarım sihirdir kelimesinde lamba aklıma geldi. Alaaddin lambasını düşündüm. Lamba üzerinde kalem ve üçgen, daire, kare elemanlarını kullanmayı düşündüm. Önce tasarlamadan düşünüyorum ve araştırdım. Kartvizit tasarımında da aynı yöntemi denedim. Logonunu ön plana çıkmasını denedim. Tipografiksel elemanları kullanmayı ve yardımcı eleman kullanmayı düşündüm. Bu yollardan kartvizit ve logo tasarımı yaptım. (21.11.2008 Bahattin Koç Günlüğü)

Dersimizin konusu kartvizit tasarımı. Önce grup halinde hep birlikte kartvizit teorikleri öğrendik. Kartvizit nedir, ne işe yarar ve nerelerde kullanılır gibi sorulara karşı cevapladık ve tartıştık bu konuda. Kartvizitin amacı; kendimizi tanıtmak, iş bulmak, iletişim kurmaktır. Kartvizitin elemanları öğrendik. Bu konudaki teorileri, fikirleri aklımızda kalıp bilgisayara geçtik. Yaptığımız hafta içindeki eskizi gösterdim. Bir tanesini seçti, mavi renk kattı, yazı fontları değiştirip farklı renk kullandık. Sonunda görsel olarak iyiye gidiyor. Farklı alternatifleri yapmamı istedi. Bu kadar. (21.11.2008 Deniz Çolpan Günlüğü)

İŞ BAŞVURU DOSYASININ HAZIRLANMA SÜRECİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN ÜRÜNLER

Tüm bu ürünler aynı eğitim ortamında gerçekleştirilmesine rağmen öğrencilerin gelişimlerinde ve ortaya çıkarttıkları ürünlerde farklılıklar görülebilmektedir. Ortaya çıkan ürünlerde bazen fikir “güzel” uygulama “zayıf”, bazen de uygulama “iyi” fikir “zayıf” olabiliyor. Her ikisinin de iyi olduğu durumlar ideal olarak kabul edilmektedir. Bu farklılıkların çeşitli sebepleri vardır. Öğrenme sürecindeki öğrencinin; motivasyonu, kişisel özellikleri, işitme kaybının derecesi, yaratıcılığı bu sebeplerden bazıları olarak gösterilebilir.

Sonuçta tüm öğrencilerin verilen bu öğretimden etkilenimleri ve aldıkları yol en başarılı üç öğrencinin ürünleriyle verilmiştir.

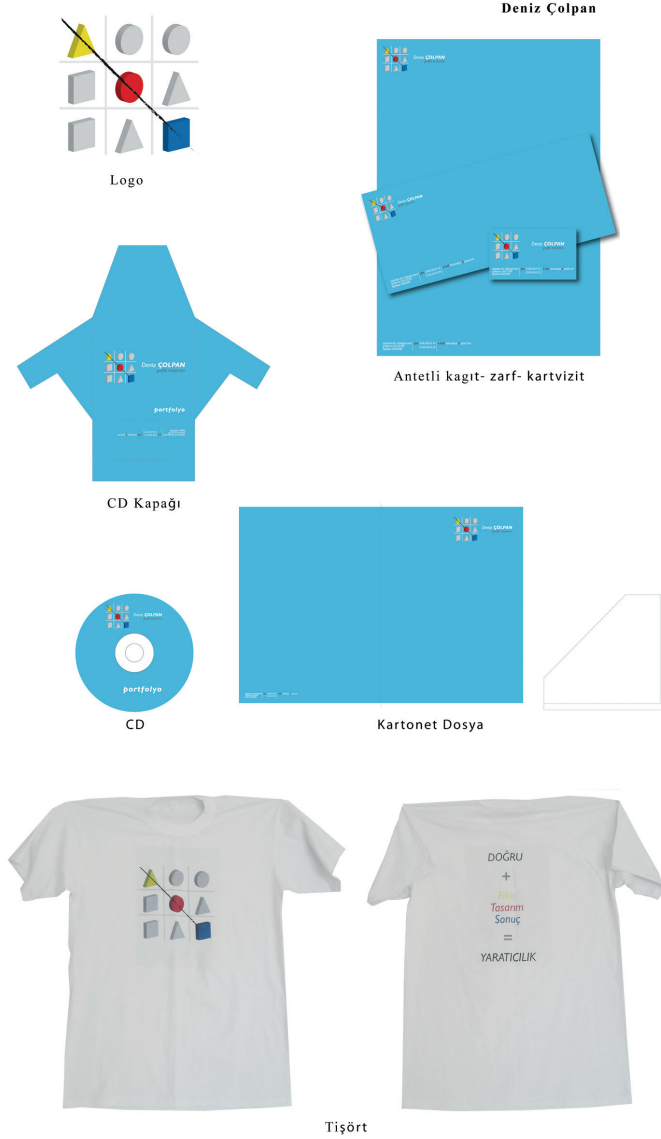
Zeynep COŞKUN



Resim1: Zeynep Coşkun'un Araştırma Sürecinde Geliştirdiği Ürünler

Zeynep Coşkun; Başlangıçtan son aşamaya kadar çok iyi çalıştı. Çalışmalarında fikirlerini iyi bir şekilde organize ederek görsel bir dil ve görsel bütünlük sağlamayı başardı. Böylece yaratıcılığını göstermiş oldu. Uygulama, tipografi ve sunuş bazında oldukça başarılı ürünler çıkardı. Teknik problemleri göz önünde bulundurarak önceden önlem alması ve alternatif çözüm yolları üretebilme yeteneği ile gayreti her zaman iyi seviye oldu. Fikirlerini sözel ve görsel olarak ifade edebilmede zorluk yaşamadı. Günlük tutmada bazen sıkıntılar yaşadı ama bu gelişim sürecini olumsuz etkilemedi. Eskiz dosyasını düzenli tuttu. Sonuçta iş başvuru dosyası nitelik ve nicelik açısından kaliteli ve yeterli oldu. Öğrencinin süreç içindeki gelişimini iyi bir şekilde gösterdi.

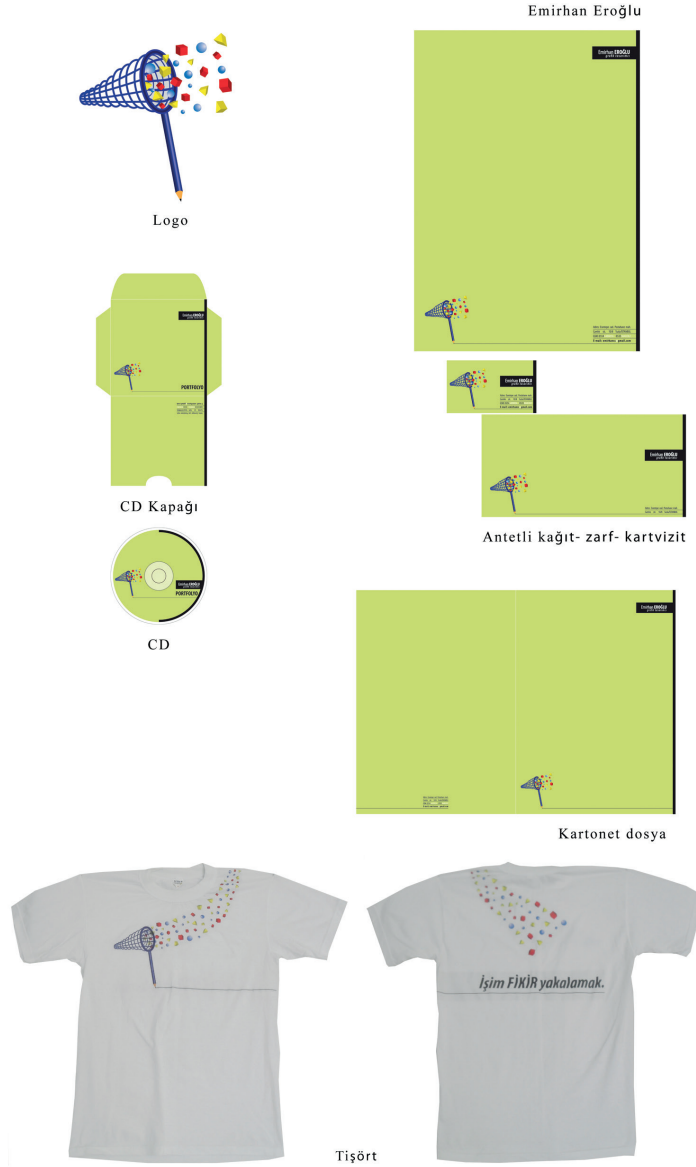
Deniz ÇOLPAN



Resim2: Deniz Çolpan'ın Araştırma Sürecinde Geliştirdiği Ürünler

Deniz Çolpan; İyi çalıştı, düzenli olarak eskiz üretti ve günlük tuttu. Bilgisayar ve programlara olan hakimiyeti ile bazı arkadaşlarına da yardımcı oldu. Fikirlerini sözel ve görsel olarak ifade edebilmede zorluk yaşamadı. Çalışmalarında fikirlerini iyi bir şekilde organize ederek görsel bir dil ve görsel bütünlük sağlamayı başardı. Böylece yaratıcılığını göstermiş oldu. Teknik kapasitesi yüksek bir öğrenciydi. Fikir, uygulama, tipografi ve sunuş bazında oldukça başarılı ürünler çıkardı. Eskiz dosyasını düzenli tuttu. Sonuçta iş başvuru dosyası nitelik ve nicelik açısından kaliteli ve yeterli oldu. Öğrencinin süreç içindeki gelişimini iyi bir şekilde gösterdi.

Emirhan EROĞLU



Resim3: Emirhan Eroğlu'nun Araştırma Sürecinde Geliştirdiği Ürünler

Emirhan Eroğlu; Başlangıçtan son aşamaya kadar çok iyi çalıştı. Fikir, uygulama, tipografi ve sunuş bazında oldukça başarılı ürünler çıkardı. Hatta logo tasarımı eskiz aşamasında üç tane logoyu birden geliştirdi, içlerinden seçtiğimiz logo eskizi üzerinde yoğunlaştı ve üretti. Çalışmalarında fikirlerini iyi bir şekilde organize ederek görsel bir dil ve görsel bütünlük sağlamayı başardı. Böylece yaratıcılığını göstermiş oldu. Fikirlerini sözel ve görsel olarak ifade edebilmede zorluk yaşamadı. Günlük tutmada bazen sıkıntılar yaşadı ama bu gelişim sürecini olumsuz etkilemedi. Eskiz dosyasını düzenli tuttu. Sonuçta iş başvuru dosyası nitelik ve nicelik açısından kaliteli ve yeterli oldu. Öğrencinin süreç içindeki gelişimini iyi bir şekilde gösterdi.

TARTIŞMA

Eğitim insanın bilerek düşünce üretmesine, yaratıcılığa yönelmesine ve ürün geliştirmesine imkân verebilmelidir.

Eğitimde söz konusu olan, öğrencilerin kendilerine sunulanı olduğu gibi almak yerine, konular ve olaylar üzerinde düşünmelerini ve önermelerde bulunmalarını sağlamak olmalıdır. Bu nedenle sanatsal aktivitelere, tasarıma ve yaratıcı eğitime yer verilmelidir. Yaratıcılık bir süreç olup, koşulu; çalışmak, deneyim, gözlem, araştırma ve algılamadır. Yeni, işe yarar bir şeyin meydana getirilmesi, zahmete değer, orijinal ve değerli bir ürüne götüren yol olarak tanımlanabilir. Sanat; evrensel bir dil olarak insanın kendini ifade etme araçlarından biridir. Tasarım ise; belirli bir amaç gözetilen yaratıcı bir eylemdir diyebiliriz.

Günümüzde bilim ve teknolojiadaki gelişmelerin toplumun yapısını ve eğitim sistemlerini etkilediği gibi; ülkelerin, küreselleşen dünyaya ayak uydurabilmeleri için de daha fazla “yaratıcı eğitime” gereksinimleri vardır. İş başvuru dosyası hazırlama sürecinde de “yaratıcılık” büyük önem taşır. Öğretim öğrenciye öğrendiklerini kullanmak için değişik fırsatlar vermelidir. Aksi halde, öğrencideki anlam oluşturma mücadelesi kaybolur (Marshall, 1992). Temel felsefemiz, öğret, uygulat ve üret olmalıdır.

Öğretim farklı birçok etkinliği içeren karmaşık ve belirsiz bir süreçtir ve öğretmenin sınıfta neyi, ne ölçüde ve nasıl öğreteceği ancak uygulama sürecinde ortaya çıkmaktadır (Kosnik ve Beck, 2001). Bundan dolayı öğretim uygulamaları boyunca ortaya çıkabilecek özel durumlarda sahip oldukları bilgi, beceri ve anlayışlara göre hareket eden öğretim elemanlarının herhangi bir sınıf ortamında nasıl bir sorunla karşılaşabileceğini önceden kesin olarak belirlemek mümkün değildir. Bu bağlamda öğretim elemanlarının uygulamaları sürecinde aldıkları kararların geçerli olabilmesi için, karşılaştıkları sorunlarla ilgili düşüncelerini meslektaşlarına açıklamaları, eğitim durumlarını sorgulamaları ve bu yolla mevcut anlayışlarını derinleştirmeleri, eğitimin amaçları doğrultusunda kendi uygulamalarını sistematik olarak incelemeleri ve değerlendirmeleri için sınıflarında araştırmacı rolünü üstlenmeleri gerekmektedir (Altrichter, Somekh ve Bridge, 1993). Bu durum öğretim elemanlarının öğretimlerine rehberlik ederek, sınıflarında yeni yöntemler uygulamalarında ve bu esnada karşılaştıkları problemlerin üstesinden gelmelerinde etkili olmaktadır. Bu araştırmacı yaklaşımda kendi uygulamalarını eleştirel bir bakış açısıyla gözden geçiren öğretim elemanları sahip oldukları tüm bilgi ve deneyimlerini aktif olarak kullanmak suretiyle öğretim ve öğrenme ile ilgili teoriler üretirler. Eğitimde yenilik için bir araç olan ve eleştiriye dayalı bu yöntem, yansıtıcı öğretim elemanlarının kendi sınıf ve okul uygulamaları hakkında küçük çaplı araştırmalar yürütmelerini teşvik etmektedir. Bu süreçte en önemli araç, öğretim elemanlarının yansıtıcı/sistematik uygulama yapan bireyler olarak hareket ettikleri katılımcı/ortak incelemedir. Katılımcı inceleme, katılımcı öğrenmeyle aynı anlamda olup, uygun imkan ve desteğin sağlanması durumunda öğretim elemanları tarafından yürütülen eylem araştırmaları olarak bilinmektedir. Öğretim elemanı araştırması, aslında eylem araştırması prensiplerini yansıtan araştırmaya karşılık gelmektedir. Eylem araştırması uygulamaya yönelik sistematik bir araştırma olup sınıfta, günlük hayatta ortaya çıkan problemleri çözmeye

ve sorulara cevap vermeye ve bulguları hemen uygulamaya yöneliktir (akt. Köklü, 2003, McKay, 1992; Twine ve Martinek, 1992).

Buradan çıkışla; Engelliler Entegre Yüksekokulu'nda işitme engelli gençlerle iş başvuru dosyası geliştirme çalışmalarının sistematik olarak incelendiği bu araştırma eylem araştırması yöntemiyle gerçekleştirilmiştir. Eylem araştırmalarının ortamı değiştirme, iyileştirme ve bu değişime süreklilik sağlama gibi etkililikleri vardır. Değişim yaşamın döngüsel seyrinin bir parçasıdır. Değişim süregendir ve bazı zamanlar zordur, ancak eğitimci olarak etkin kalmanın önemli bir unsurudur. Bu anlamda eylem araştırması yöntemi sorgulamacı ve yansıtıcı nitelikleriyle bu araştırma kapsamında; işitme engelli öğrencilere iş başvuru dosyası hazırlama ve onların öğrenmeleri konularında bazı kritik bilgiler sağlamıştır. Portfolyo Tasarımı I-Portfolyo Tasarımı II dersleri kapsamında yapılan çalışmalarda toplanan veriler üzerinde yapılan incelemelere göre araştırmaya katılan işitme engelli öğrencilerin; eleştiri yapma, eleştiri alma ve sanatsal tartışmayı öğrendikleri, sanatsal konuşma, tartışma ve paylaşımın, fikir alışverişinin yaratıcılıklarına olumlu etkiler sağladığı, yaratıcı düşünme becerilerinin geliştiği, soru sorabilme yeteneklerinin geliştiği, fikirlerini sözel ve görsel olarak ifade edebildikleri, böylece özgüvenlerinin geliştiği, ayrıca teorik, sanatsal ve mesleki bilgilerinin ve dillerinin zenginleştiği gözlenmiştir.

Kısacası yapılan bu çalışma ile işitme engelli öğrencilerin mezun olduktan sonra yapacakları iş başvurularında; tasarımcı ve sanatsal kişiliklerini yansıtabilecekleri, özgün ve yaratıcı tasarımlarını gösterebilecekleri, eğitimleri süresince edindikleri birikimlerini kanıtlayabilecekleri, işverenle iletişimlerine görsel açıdan destek sağlayacak iş başvuru dosyası hazırlamaları ve bu dosyaları bir sergi ile de sunmaları, ürettikleri işler hakkında akranları ve sergiyi gezen diğer kişilerle olan iletişimlerinin, ileride yapacakları olası iş görüşmelerine ön hazırlık oluşturduğu ve dosyalarını nitelik ve nicelik yönünden doğru ve etkili ifade etmelerinde özgüven açısından olumlu katkılar sağladığı görülmüştür. (Resim 6, 7, 8)



Resim6: Portfolyo Tasarımı öğrenci sergisi afişi



Resim7: Portfolyo Tasarımı öğrenci sergisi davetiyesi



Resim8: Portfolyo Tasarımı süreç ürünlerinin sergi sunumu

Pearl ve Leon Paulson (1991) portfolyolara ilişkin geliştirdikleri benzetmelerinde (metafor); portfolyoları, öğrencilerin kendi birikimli deneyimleri yoluyla, kendilerine ilişkin anlamları yapılandırdıkları laboratuvarlar olarak betimlemişlerdir. Onlara göre, her portfolyo; öğrencilerin ne bildiklerinin ve neden bunu bilmeye inandıklarının öyküsüdür. Buradan çıkışla; bu çalışma süresince Portfolyo tasarımlarının uygulama aşamasında her öğrenci kendi dosyasından sorumlu kılınmıştır. Öğrenciler öncelikle grafik tasarımı ve tasarımcı kişiliklerini birlikte yansıtmak için logo tasarımı yapmışlardır. Tasarladıkları bu logoları kullanarak kartvizit, antetli kağıt ve zarf hazırlayarak tasarımcı kimliklerini meydana getirmişlerdir. Bu kimliklerini f6y dosya, cd, cd zarfı üzerine taşımışlardır. Daha sonra özgeçmişlerini anlatan yaratıcı özgeçmişler hazırlamışlardır. Hazırladıkları dosyalara koymayı planladıkları çalışmaların görsellerinin sayfa düzenlerini geliştirerek bir sonraki aşamada da portfolyo çantalarını oluşturmuşlardır. Öğrencilerin çalışmalarının belirlenen hedef ve amaçlar ile tasarımcı kimlikleri çatısı altında toplanması, toplanan bu çalışmalardan uygun çalışmaların seçilmesi, seçilen bu materyallerin yansıtılması ve bu aşamada öğrencinin kendi hakkında bilinçlenmesi ile gelecek için kendi hedeflerini oluşturması sağlanmıştır. Öğrencilerin dosyalarını belirli zaman aralıklarıyla incelemelerine fırsat verilerek, kendi gelişimlerinin kaydını tutmaları için rehberlik yapılmıştır. Öğrencilerin tasarımlarının gelişiminin seyrini izlemek ve onları yönlendirmek için tarihi sıraya göre yerleştirilen eskiz gelişim dosyaları oluşturulmuştur. Bu seyre paralel olarak portfolyo ile ilgili tüm uygulamaları anlatmaları, bu süreçteki yaşamışlıklarını, gelişim evrelerini ve bu amaçla yapılan öğretim etkinliklerini kendi bakış açılarıyla değerlendirmeleri ayrıca düşüncelerini yansıtmaları amacıyla öğrencilere günlükler tutturulmuştur. Öğrenciler de bu şekilde gerçekleşen Portfolyo Tasarımı I – Portfolyo Tasarımı II derslerinden duydukları memnuniyetlerini ve kazanımlarını alınan geri bildirimlere ve düzenli olarak tuttukları günlüklerine yaptıkları yorumlara yansıtılmışlardır.

Bu dosyanın oluşturulmasındaki her aşamada işitme engelli öğrencilere sanat eğitimi aracılığı ile iletişim becerileri kazandırılarak; sanatın çeşitli yöntem ve tekniklerinin öğretilmesiyle, geçmiş bilgilerini, bilişsel ve üst bilişsel düzeylerini dikkate alarak yaratıcılıklarını, üretkenliklerini ve kendilerini doğru ve etkili bir şekilde ifade etme yollarını keşfetmeleri sağlanmıştır. Tüm dersler öğretim elemanının öğrencilere öğrenmelerinde aracı olduğu, zaman zaman işbirliği yaptıkları ve gerektiğinde lider olduğu; etkileşimli ve işbirlikli sınıf ortamında gerçekleşmiştir. Bu derslerde araştırmanın süreci içerisinde çeşitli ürünler geliştirilmiştir. Böylelikle paylaşılan bilgilerin değeri de uygulanarak ortaya çıkartılmıştır. Kaliteyi arttırmak ve öğrenci başarısı için eğitim sürecinin her aşamasında öğrencilerin aktif katılımı sağlanmış, onların ilgi, istek, beceri ve ihtiyaçları dikkate alınarak öğrenme yaşantıları düzenlenmiş ve uygulanmıştır. Uygun öğrenme ortamının sağlanmasıyla; üretilen görseller ve ürünler üzerine yapılan eleştiriler ve sorgulayıcı irdelemeler aracılığı ile öğrencilerin bakış açıları genişletilerek, olaylara çok boyutlu ve farklı bakabilmeleri ve kendi anlamlarını kurabilmeleri sağlanmıştır. Bu anlamda her öğrenci bilgiye ulaşma, öğrenme, tasarlama, yaratma, uygulama ve üretme anlayışı içinde etkinlikler yapmıştır. Öğrenciler, ne bildiklerini ve ne yapabileceklerini kendi çalışmalarından oluşan örneklerle ispatlarlar (Paulson, Paulson ve Meyer, 1991). Portfolyoların hem süreç hem de ürün değerlendirmek için kullanılabilir ideal araçlar olduğu bilinmektedir.

İşitme engelli bireylerin işitmezlik sorunu, mesleki eğitimlerinin sonunda yaşamları için bir iş bulmalarında, o işe başvurularında ve işe alınmalarında çeşitli sorunlara yol açmaktadır. Bu sorunları aşmak için işitme engelli öğrencilerin işverenle karşılaştıklarında mesleki yeterliliklerini sergilemeleri ve inandırıcı olmaları gereklidir. İşe başvururken yapacakları iş görüşmesine yanlarında iş başvuru dosyası götürmeleri ve dosya ile ilgili açıklama yapabilmeleri önemlidir.

Oluşturulan bu portfolyolar; işitme engelli mezun öğrencilerin iş başvurularında işveren ile sağlıklı iletişim kurmalarını sağlayabilir. İşverene kendilerini ve becerilerini yeterince anlatabilmelerine görsel açıdan destek ve kanıt olur (Arter ve Spandel, 1991; Collins, 1991, Measles ve Steel, 1991; Murphy and Smith, 1990; Uzuner, 2008). Çünkü iş başvuru dosyaları işitme engelli öğrencilerin eğitimleri süresince yaptıkları tasarım ve üretme becerileri hakkında bilgi edinmeyi sağlar. Özellikle son yıllarda, iş dünyası ve bazı yüksek öğretim kurumları bireylerin eğitim sürecinde yaptıkları çalışmalarını değerlendirerek, bu tür portfolyolar aracılığıyla öğrencilerin veya bireylerin iş dünyasında ne kadar başarılı olacaklarını kestirmeye çalışmaktadırlar.

Hazırlanan bu portfolyolarla; işitme engelli öğrenciler öğrendiklerini sergilemektedirler. Öğrencilerin mezun olduktan sonra yapacakları iş başvurularında kullanmak için oluşturdukları bu özgün portfolyoların; salt dil edinimi ve mesleki bilgi edinimlerini sanatsal bir düzen içinde sergilemelerinin yanında sanatsal yaratıcılıklarını geliştirme yönü de vardır. Tüm bunlar örneğin; sınıfta süreç içinde oluşturulan öğretim elemanı ve öğrencilerin beraberce, karşılıklı güven içerisinde ve birbirlerinden yüksek beklentiler ile çalışmasını gerektirir (Brooks ve Brooks, 1993). Ayrıca; dostça ve cesaretlendirici ortamda öğretim elemanının öğrencilerin gelişimine uygun (paralel) olarak ders vermesi, öğrencilere gerektiğinde gerektiği kadar destek sağlaması önemlidir (Vygotsky, 1975).

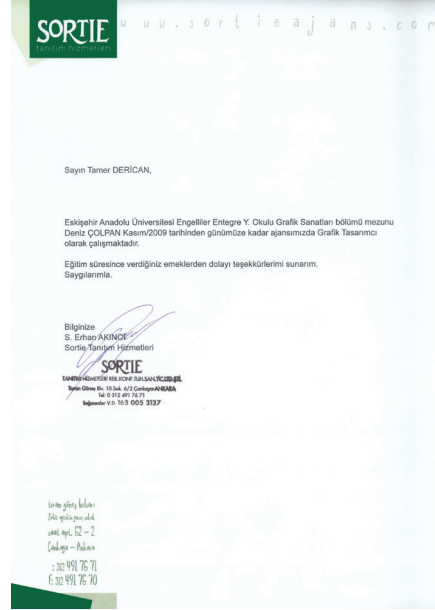
Bu ürün geliştirme süreci; portfolyo tasarımı dersi yardımıyla sistematik ve düzenli olarak yapıldığında öğrencilere görsel açıdan etkili ve dikkat çeken bir portfolyo kazandırdığı görülür. Ayrıca; bu portfolyonun, öğrencilerin iş ararken yapacakları görüşmelerde işitme sorunlarından kaynaklanan iletişim problemlerini en aza indirdiği, bildiklerine kanıt oluşturarak mesleki yeterliklerini ve becerilerini işverene anlatmada etkin bir rol oynadığı kaçınılmaz bir gerçektir. Aldıkları eğitimle bu bölümden mezun olan işitme engelli öğrencilerin, ilk önce iş arayarak ve iş başvurusu yaparak hayata atılacakları bir gerçektir. Bu girişimleri de kendilerine hazırladıkları etkili ve dikkat çeken bir iş başvuru dosyası yardımıyla yapabilirler. Böylelikle; sanatsal eğitim ve yöntemlerle oluşturulan bu dosya, iş başvuru görüşmelerinde işlevsel hale gelerek etkinleştirilmiş olur.

Grafik Tasarım öğrencilerinin mezun olduklarında sahip olacakları portfolyoları sayesinde mesleki gelişimlerinin yanında sanatsal ve yaratıcı yönlerini de geliştirmiş olacağı, ayrıca; kendilerine sağlanan eğitimin niteliği nedeniyle kendi alanlarında aktif olarak gelişmelerinin ileride sahip olacakları meslekleri için önemli temel sağlayacağı düşünülmektedir. Kaldı ki Portfolyo Tasarımı I – Portfolyo Tasarımı II derslerini alarak hazırladıkları başvuru dosyası yardımıyla bunu başarmış ve çeşitli illerdeki grafik tasarım atölyelerinde çalışmaya devam eden pek çok işitme engelli mezun öğrencimiz bulunmaktadır. İşitme engelli mezun öğrencilerimizin

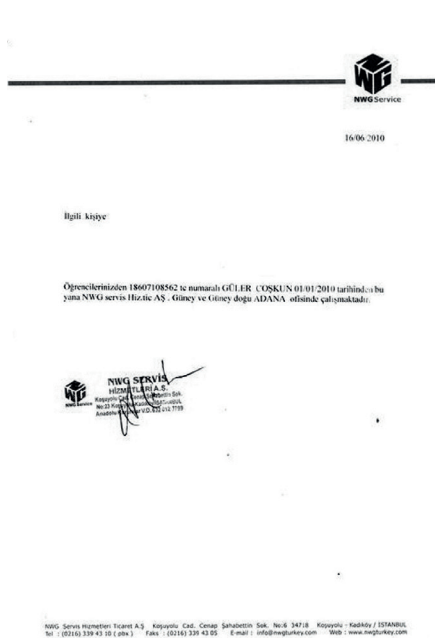
işe başvurularındaki sonuçlar bu rapora yazılmamıştır. Ancak onlarla kurulan iletişimler sayesinde eğitimini aldıkları kendi meslek alanlarındaki işlere yerleştikleri görülmüştür. (Resim. 9,10,11,12)



Resim9: Portfolyo Tasarımı dersini alan öğrencinin işe yerleşmesi ile ilgili belge



Resim10: Portfolyo Tasarımı dersini alan öğrencinin işe yerleşmesi ile ilgili belge



Resim11: Portfolyo Tasarımı dersini alan öğrencinin işe yerleşmesi ile ilgili belge



Resim12: Portfolyo Tasarımı dersini alan öğrencinin işe yerleşmesi ile ilgili belge

SONUÇ

Bu araştırmanın uygulama şekli birçok yönüyle başarılı olmuştur. Öyleyse bu derse böyle devam edilebilir ve diğer derslerin uygulaması için önerilebilir. Uygulamanın verimliliğini ve başarısını daha da arttırabilmek için okulda yaygınlaştırılabilir.

Öğretim elemanlarını eylem araştırması konusunda bilgilendirerek kendi uygulamalarına ilişkin dönütler aracılığı ile derslerini daha etkili bir biçimde geliştirmeleri yönünde cesaretlendirilmeleri sağlanabilir. Öğretmenler için üniversitelerde iş başvuru dosyası geliştirme çalışmaları konusunda uzman öğretim elemanları tarafından online dersler hazırlanabilir. Bu yaklaşımı sınıflarında kullanmak isteyen öğretmenler, uygulamalı olarak düzenlenen online dersler sayesinde gerekli eğitimi alabilirler.

Eylem araştırmalarına devam edilerek durum saptamaları yapılarak öğrenciler izlenebilir. Çeşitli meslek okullarında okuyan işitme engelli gençlerin hepsi yükseköğretim kademesinde eğitim alamamaktadırlar. Bu nedenle meslek okullarında da bu tür çalışmalar yapılarak o okullarda eğitim alan işitme engelli öğrencilerin de kalifiye olması sağlanabilir. Portfolyo Tasarımı çalışmalarına diğer derslerde de yer veren ve disiplinlerarası yaklaşımı benimseyen araştırmalar desenlenebilir.

ÖĞRENCİ ÜRÜN DOSYASI (PORTFOLYO) GÖZLEM FORMU

	KRİTERLER	Evet	Hayır	Düşünceler
1	Yeterli sayıda çalışmaya yer verilmiş mi?			
2	Değişik çalışmalara yer verme ve çalışmalardaki çeşitlilik yeterli mi?			
3	Çalışmalar öğrencinin neler bildiğini gösteriyor mu?			
4	Çalışmaların belirlenen amaçları karşılması, amaçlara uygunluğu yeterli mi?			
5	Çalışmaların seçiminde etkin rol almış mı?			
6	Ders dışı çalışmalara yer vermiş mi?			
7	Ders içi çalışmalara yer vermiş mi?			
8	Yüksek beceri gerektiren ürünlere yer vermiş mi?			
9	Başlangıçta seçilen ürünlerin niteliği ve niceliği yeterli mi?			
10	Son dönemde seçilen ürünlerin niteliği ve niceliği yeterli mi?			
11	Öğrencinin süreç içindeki gelişimini gösteriyor mu?			
12	Ürün seçiminde gösterilen titizlik yeterli mi?			
13	Dosya düzeni ve tertibi iyi mi?			
14	Kaliteyi yakalayarak yaratıcılığını gösterebilmiş mi?			
15	Fikirlerini iyi bir şekilde organize ederek görselleştirebilmiş mi? Uygulama iyi mi?			
16	Fikrin orjinallliği var mı?			
17	Fikir hedefini bulabilmiş mi?			
18	Yapılan logo mesaj iletiyor mu? Çalışmalarda font, tipografi etkin ve doğru kullanılmış mı?			
19	Çalışmalarda görsel dil ve görsel bütünlük sağlanabilmiş mi?			
20	İşçilik ve uygulama kaliteli mi?			
21	Sunum (Prezentasyon) etkili ve doğru yapıldı mı?			
22	Kendini değerlendirme etkili ve yeterli mi?			

Tablo2: Öğrenci Ürün Dosyası (Portfolyo) Değerlendirme Formu

KAYNAKLAR

- Başbakanlık Özürlüler İdaresi Başkanlığı, 2002 “2002 Türkiye Özürlüler Araştırması” (<http://ozida.gov.tr/arastirma/oztemelgosterge.htm>) Erişim Tarihi : 10.11.2008
- Chapman, J. M., Pettway C. ve White, M. (2001). *The portfolio: An instruction program assessment tool*. *Reference Services Review*, 29(4), 294-300.
- Kosnik, C. Beck, C. (2000). *The Action Research Process as a Means of Helping Student Teachers Understand and Fulfill the Complex Role of the Teacher*, *Educational Action Research*, 8, 1, 119-136.
- Erdiken, B. (2005) *Anadolu Üniversitesi Engelliler Yüksekokul'undan Mezun Olmuş İşitme Engelli Öğrencilerin İstihdamı, İş Durumu ve Ayrımcılık*. ÖZ-VERİ Dergisi. Cilt: 2 Sayı: 1 . Sayfa : 377- 503
- Erdiken, B (2007). *Yüksekokul Mezunu İşitme Engelli Gençlerin İş Durumu: Anket ve Eylem Araştırması* ÖZ-VERİ Dergisi, (4) 2 Sayfa
- Erinç, S. M. (2004). *Kültür sanat-sanat kültür*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Gilman, D. A., Andrew, R. & Rafferty, C. D. (1995). *Making assessment a meaningful part of instruction*. *NASSP Bulletin*, 79(573), 20-24
- Güvenç, B. (1999). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gardner, Howard., 1983 b, *Artistic Intelligences*. In S. Dobbs (Ed.), *Art and the Mind (Special issue)*. *Art Education* 36 (2)
- Gilman, D. A., Andrew, R. & Rafferty, C. D. (1995). *Making assessment a meaningful part of instruction*. *NASSP Bulletin, İlk Okuma ve Yazma Öğretimi. İlk Okuma Yazma Öğretiminde Ölçme Değerlendirme*. Ed.:Gürhan Can Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını No:1797, Açıköğretim Fakültesi Yayını No: 932, 2008
- Johnson, A. P. (2002). *A short guide to action research. (Second Edition)*. Boston: Allyn&Bacon.
- Jewell, M. J. ve Tichenor, M. (1994). *Curriculum framework for journal writing in primary grades. Annual Meeting of the International Reading Association (39th- Toronto, Contario)*. Canada: 8-13 May.
- Kırıçoğlu, O. (2002). *Sanatta eğitim -görmek, öğrenmek, yaratmak*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Kemp, J. & Toperoff, D. (1998). *Guidelines for portfolio assessment in teaching English*. <http://www.etni.org.il/ministry/portfolio adresinden alınmıştır>. 9(573), 20-24
- Kretschmer, R. R. - Kretschmer, L. W. (1978) *Language development and intervention with the hearing impaired*. Baltimore: University Park Press.
- Midkiff, R. B. ve Thomasson, R. D. (1993) *A practical approach to using learning styles in math instruction*. Springfield, IL: Thomas Books.
- Mills, G. E. (2003). *Action research 'A guide for the teacher researcher'*. (Second Edition). New Jersey: Merrill Prentice Hall.
- Miles, M. B. ve Huberman, M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. CA: Sage.
- Mülayim, S. (1994). “Sanata Giriş”, Bilim Teknik Yayınevi.
- Schirmer, R. B. (2000). *Language and literacy development in children who are deaf*.
- Uzuner, Yıldız. Başmakale: *Özel Eğitimden Örneklerle Eylem Araştırmaları*, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Özel Eğitim Dergisi, 2005. Cilt:6 – Sayı :2 Sayfa: 1 – 12
- Vygotsky, L.(1978) *Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes*. Translated by M. Cole, V. John-Steiner, S. Scribner-R. Sourberman. Cambridge, MA: Harvard University
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*

“ SON ÜÇ ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ’NDE YAPITLARI YER ALAN KADIN SANATÇILARDAN BİR SEÇKİ ”*

Yrd. Doç. Burcu AYAN ERGEN**

ÖZET

Bienal, iki yılda bir yapılan, farklı kültürlerden sanatçı, eser, izleyici ve eleştirmenleri bir araya getiren bir sanat etkinliğidir. Ulusal ve Uluslararası şeklinde ayrabileceğimiz bu sanat etkinliğinin ilki Uluslararası boyutta Venedik’te yapılmıştır. Uluslararası bir Bienalin amacı, Bienalin yapıldığı ülkenin sanatçılarının olmak üzere ve katılan tüm sanatçıların eserlerinin dünya sanat ortamına tanıtılması ve ülkenin kültür turizmi açısından yerini sağlamlaştırmasıdır. Ayrıca, farklı ülkelerde yapılan sanat üretimlerinin sadece izleyiciler, sanatseverler ve koleksiyonerler tarafından değil aynı zamanda her kesimden sanatçı tarafından da gözlemlenebilmesi ve karşılaştırılması olanağını sunmaktadır.

Uluslararası İstanbul Bienali’nin geçmişi İstanbul Sanat Bayramı ve Yeni Eğilimler Sergilerine dek uzanır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin düzenlediği bu etkinlikler ve sonrasında kurumsallaşan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı’nın düzenlediği İstanbul Festivali ülkemizdeki Bienallerin temellerini atmışlardır.

İlki 1987 yılında yapılmış ve günümüze kadar gelerek sürekliliğini korumuş olan Uluslararası İstanbul Bienali, ülkemizde Plastik Sanatların ve görsel sanatların gelişmesi açısından büyük bir önem taşır.

“Son Üç Uluslararası İstanbul Bienali’nde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılardan Bir Seçki” (10,11 ve 12. Uluslar arası İstanbul Bienalleri) konulu makalenin amacı, son üç Uluslar arası İstanbul Bienali’ne katılmış olan kadın sanatçılar arasından belirlenen ve seçilen bazı sanatçıların yapıtlarının incelenmesidir. Bu bağlamda, Uluslararası İstanbul Bienali’nin Türk ve/veya yabancı küratörleri tarafından belirlenen kadın sanatçıların, Bienal içerisindeki konumları ve ayırt edici özellikleri ele alınacaktır. Katılımcı tüm kadın sanatçılar arasından yapılan bu seçki, öne çıkan isimler, hakkında daha fazla haber yapılan kişiler, kişisel tercih ve beğeniler doğrultusunda oluşturulmuştur. Bienallerin tipik özellikleri ve Bienaller için seçilen mekanlarla bağlantılı olarak yapıtların irdelenmesi, bu metnin kapsamını oluşturacaktır.

Anahtar Kelimeler: Uluslararası, Bienal, Kadın, Sanatçı, Seçki

* Bu makale 2012 yılında yazılmıştır ve o döneme kadarki son üç Uluslararası İstanbul Bienali ile ilgilidir.

** Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü Öğretim Üyesi

“ A SELECTION OF WOMEN ARTISTS WHO PARTICIPATED IN THE LAST THREE INTERNATIONAL ISTANBUL BIENNIAL’S ”*

Assist. Prof. Burcu AYAN ERGEN**

ABSTRACT

Biennial is an art event that is held every two years and it brings together artists, critics and spectators from different cultures. Now this event can be classified in two groups National and International. The first ever biennial event was held in an International scale in Venice. The aim of an international biennial is to introduce the works of the host country artists to the world art scene and help establish the place of the host country in the world tourism scene. With this organization, the artistic productions from foreign countries are presented to a large audience made up of not only the spectators (observers), art lovers and collectioners but also fellow artists from all different art mediums all over the world.

The historic background of International Istanbul Biennial goes all the way back to Istanbul Art Festival and New Inclinations Exhibitions. Istanbul Festival is organized by The Istanbul Culture and Art Foundation (which was established as a result of the before-mentioned events). This festival also can be considered as the foundations of The International Istanbul Biennial.

The International Istanbul Biennial has a huge importance in terms of the development of Plastic Arts and Visual Arts in our country. The first event was held in 1987 and it came all the way to the present day and proving its consistency over the years.

“A Selection of Women Artists Who Participated In The Last Three International Istanbul Biennial’s” is the subject of this memo. The aim of this memo is to explore the art works and the artists that participated in the last three years of The Istanbul International Biennial. The Biennial participations of the female artists that are chosen by the Turkish and Foreign curators of The Istanbul International Biennial, are going to be explored. The artists explored in this memo are chosen based on popularity and personal preferences and overall positive reviews. The general properties of Biennials and the examination of the artworks and their relationships with the space that they are exhibited in, constitutes the content of this memo.

Keywords: International, Biennial, Female, Artists, Selection

* This article was written in 2012 and until that time is related to the last three International Istanbul Biennial.

**Yeditepe University, Faculty of Fine Arts, the Art Department at the Faculty of Management

GİRİŞ

Uluslararası İstanbul Bienali, İstanbul gibi çok dinli, çok dilli, çok kültürlü, çok renkli karakterde insanların yaşadığı; konum olarak Asya ve Avrupa kıtalarının kesişim noktasında yer alan ve oldukça uzun bir geçmişe sahip bir kentte her iki yılda bir kendini var etmeye, gerek ülke sanatını gerekse dünyanın değişik yerlerindeki sanatsal üretimleri, bunlara ek olarak da tarihi, kültürü ve coğrafi konumu ile İstanbul kentini tanıtmayı hedefleyen bir etkinliktir. “Uluslararası bir bienalin amacı, uluslararası sanat ve kültür etkinliklerinin üst düzey bir kesitini öne çıkarmak [...] ülkesinde ya da uluslararası sanat ortamında sanatın genel gelişimine katkı getiren sanatçıları tanıtmaktır[...]¹”.

“Son Üç Uluslararası İstanbul Bienali’nde Yapıtları Yer Alan Kadın Sanatçılardan Bir Seçki” isimli bu araştırmanın amacı, bu Uluslararası İstanbul Bienallerine katılmış olan kadın sanatçılar ve yapıtlarının incelenmesidir. Uluslararası İstanbul Bienali’nin Türk ve/veya yabancı küratörler tarafından belirlenen bu kadın sanatçıların, son üç Bienaldeki yapıtları üzerinden kadının son yıllarda sanat ortamındaki yeri ve yapıtlarının özellikleri hakkında genel bir fikir edinilecektir. Katılımcı tüm kadın sanatçılar arasından yapılan bu seçki, öne çıkan isimler, hakkında daha fazla haber yapılan sanatçılar, yapıtlarının ayırt edici özellikleri, kişisel tercih ve beğeniler doğrultusunda oluşturulmuştur.

1. 10. Uluslararası İstanbul Bienali (2007)

Küratörlüğünü Hou Hanru’nun yaptığı 8 Eylül-4 Kasım 2007 tarihleri arasında düzenlenen 10.Uluslararası İstanbul Bienali’nin başlığı “İmkansız Değil Üstelik Gerekli; Küresel Savaş Çağında İyimserlik” olarak belirlenmiştir. Mekan olarak AKM, İMÇ ve 3 No’lu Antrepo kullanılmıştır. Paralel Mekanlar ve Projeler ise Kadıköy Halk Eğitim Merkezi, Rüya Evi, Gece Gezenler, Santral İstanbul olarak belirlenmiştir.

43 yerli ve yabancı sanatçı ve sanatçı topluluğuna yer verilen bu Bienalde Küratör Hou Hanru, böyle bir konunun, savaşın Afganistan’daki, Irak’taki, Filistin ve İsrail arasında ve Türkiye’nin Güneydoğusundaki çatışmalar gibi dünyanın birçok yerinde var olmasından dolayı seçilmiş olduğu üzerine açıklamalar yapmıştır. Türkiye’nin modernleşmesi sürecinde uygulanan Kemalist projeye Hanru’nun bakışı ise ayrı bir tartışma konusu olmuştur. Özellikle sanat çevresi ve birçok diğer kesimce eleştirilere neden olmuştur.

Bienal Mekanı: Atatürk Kültür Merkezi

Hayati Tabanlıoğlu’nun projelendirdiği, 1970’lerin başında inşa edilen, AKM 2000’li yıllara dek kültürel ve sanatsal etkinliklerin ana merkezlerinden biri olmuştur. Önce yıkılması planlanan daha sonra mekanın yerine ticari amaçlı ve post-modern bir yapı inşa edilmesi düşünülen, son olarak da restore edilmesi gündeme gelen bu binada sergilenmesi için seçilen yapıtlardan, mekana özgü düşünülerek bazıları İstanbul AKM mekanı düşünülerek bazıları ise, genelde mimari ile bağlantılı farklı özelliklerdeki modernist yapıtlardan yola çıkılarak üretilmiştir. AKM’de

¹ Madra, (2003), s.13

ağırlıklı olarak modern mimari temelli yapıtlar yer almıştır. Bu üretimlerin iyimserlik veya Bienalin başlığıyla ilgisi bazı yapıtlarda görselleştirilmiştir olsa bile, Bienal genelindeki yapıtlar bütünü göz önüne alındığında yeterince üzerinde durulmayan ve açıklık kazanmayan bir sorun olarak belirginleşiyor.

Lee BUL

“Büyük Hikayem Ağla Taşlara”

“Büyük Hikayem Ağla Taşlara”, (Resim 1) konusunda bağımsız bir şekilde değerlendirildiğinde değişik açılardan izlenebilecek farklı malzemeler kullanılarak oluşturulmuş estetik bir heykel izlenimi vermektedir. Ele aldığımız yapıt “Kasıtlı olarak çelişkili ve ütopyacı projelerin baştan belli kullanılmaz hale geliş ve çürüyüşlerinin izleriyle yüzleştiği hayali bir alanı işgal ediyor”². Ütopik projelerin baştan öngörülebilir eksiklikleri, yetersizlikleri ve daha sonra kullanılmayacak nitelikte olmalarından doğan çürümeleri yansıtmaları nedeniyle, yan yana getirilmelerinde -bu açıdan- sorun oluşturabilecek farklı malzemelerin bir arada kullanımı yöntem olarak doğru gözükmemektedir.



Resim1: Lee Bul, “Büyük Hikayem Ağla Taşlara”, Yerleştirme

Öte yandan yerleştirme, Bienal kitabında yer alan açıklayıcı metninden bağımsız olarak ele alındığında, -olması gerektiği gibi- tek başına bir estetik yapı olarak da var olabilmektedir. Yapıt metinle birlikte değerlendirildiğinde ise Bienal’in teması ile olan ilişkisi ayrı bir tartışma konusu haline gelmektedir.

Nancy DAVENPORT

“Kampüs”

“Kampüs” (Resim 2) konulu çalışma, bir üniversite kampüsü önünde gelişen kaza sahneleri ve öğretmen, öğrenci ve polis figürlerinin fotoğraflar ve video filmle belgelenmesinden oluşmaktadır. Ancak bu üründe, sinemanın akışkan yapısı düşünüldüğünde, olması gerekenden farklı bir görsellik söz konusudur. Film şeridi boyunca aslında çok hızlı gelişmesi gereken olaylar zincirinin, yavaş çekim ile yani kinetik görüntünün tam tersi bir şekilde alabildiğine durgun aktığı görülür. Bunun içindir ki “Kampüs”, izleyicide, ilk izlenim olarak fotoğrafik bir etki yaratır. Kadrajlardaki değişik ışık efektleri ise, işlenen konuya destek olmakla birlikte filmin genelinde hakim olan dinginliğe karşı bir etki bırakır. Sadece görüntü üzerinden bir değerlendirme yapıldığında belirli estetik kaygıları olduğu göz ardı edilemeyecek olan bu video çalışmasının “Küresel Savaş Çağında İyimserlik” temasıyla bağı ise ayrı bir tartışma konudur.

Yapıt bu açıdan ele alınacak olursa belki de sahnelerin yavaşlatılması ya da durağan bir yaklaşımla izleyiciye sunulması iyimser bir değerlendirme olarak görülebilir. Yapıttaki kaza sahnesi bir savaş sahnesi ile kıyaslanamasa da yine de her iki çıkış noktası temelde ve bütünde şiddet ve

² İMKANSIZ DEĞİL ÜSTELİK GEREKLİ KÜRESEL SAVAŞ ÇAĞINDA İYİMSERLİK, (2007), s.80

hareket barındırır. Sonuç olarak Davenport yapıtında, gerek savaş gerekse kaza üzerinde yoğunlaşmış olsun, günümüz yaşantısında çok önemli bir yer tutan bu iki olgunun ve izleyicinin bu olaylara karşı tutumunun, sıkça karşılaşılan bir özellik taşımaları nedeniyle sıradanlaşmasını eleştirir.

Bienal Mekanı: İstanbul Manifaturacılar Çarşısı

10.Uluslararası İstanbul Bienali için seçilen mekanlar, ana başlığa farklı açılardan yaklaşan çalışmaların tasniflenmesinde pratik kolaylıklar sağlayan sergileme alanları olarak kullanılmışlardır. Buna bağlı olarak, İstanbul Manifaturacılar Çarşısındaki çalışmalarda, 'küresel ekonomi' mercek altına alınmış ve sergilenen yapıtların genel çerçevesi "alım-satım"la bağlantılandırılmıştır.

Bu bağlamda, İMÇ'de genel olarak, Çin, Tijuana, Tayvan ve İstanbul gibi farklı coğrafi noktaların küresel ekonomi bazlı sorunlarını ve insan istismarlarını belgeleyici nitelikte yapıtlara yer verildiği görülür. Ancak bu çalışmalar izleyicinin o bölgelere bir anlık da olsa dikkatini çekmekten ve tepkilerinin doğruluğunu kanıtlamaktan öteye gitmez. Çalışmaların çoğunluğunda iyimserlikten uzak, durumu tespit etme ve kabullenme söz konusudur.

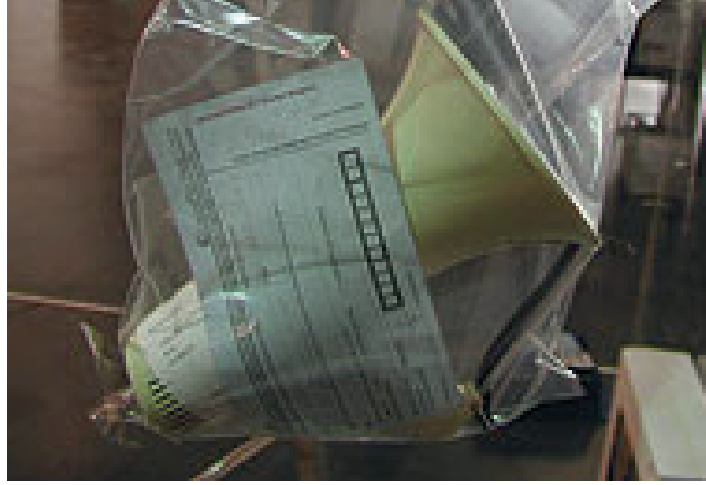


Resim2: Nancy Davenport, "Kampüs", 2004, c-print

Sora KIM

"Capital Plus Kredi Birliği"

"Capital Plus Kredi Birliği"(Resim 3) konulu çalışmada, ağırlık, uzunluk, miktar ve tutar üzerinden isteyen kişilere mevduat hesabı açılır. Ayda %3 ile en yüksek faiz uygulamasının yapıldığı bu çalışmada değer kazanacak veya yatırılacak tek materyalin para olmaması projenin en dikkat çeken tarafıdır. Bu durum, toplama ve değerlendirme eylemleri bakımından 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nde yer alan Cambalache Collective projesindeki eşya toplama özelliğiyle benzerdir. Ancak 'Capital Plus Kredi Birliği'nde takas değil, biriktirme eylemi sonucunda büyük bir iyimserlik içerisinde bireysel ekonominin kontrolünün gündeme taşınması, 10.Uluslararası İstanbul Bienali'nin "İmkansız Değil Üstelik Gerekli; Küresel Savaş Çağında İyimserlik" konulu teması ile amaçlanana koşut bir yaklaşım içinde örtüşür.



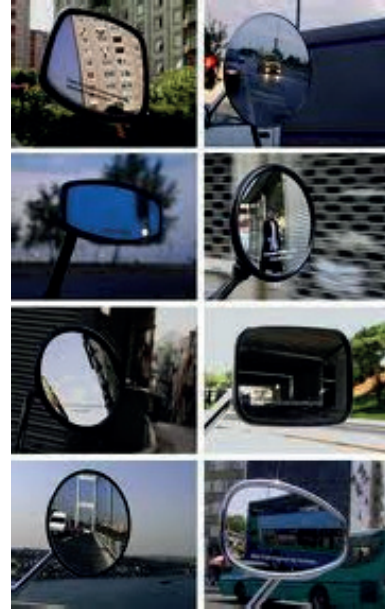
Resim3: Sora Kim, "Capital Plus Kredi Birliği", Yerleştirme

2. 11.Uluslararası İstanbul Bienali (2009)

2009 yılında gerçekleştirilen ve başlığının "İnsan Neyle Yaşar?" olarak belirlendiği 11.Uluslararası İstanbul Bienali'nin 62 katılımcısından 30'u kadın sanatçıdır. Çoklu küratör sisteminin izlendiği bu seferki Bienali diğerlerinden farklı kılan ise WHW. What, How & For Whom (Ne, Nasıl & Kim için) olarak açılımı yapılan küratör grubunun tamamının bayan olmasıdır. WHW. Ivet Curlin, Ana Devic, Natasa Ilic ve Sabina Sabolovic isimli bayan küratörlerden oluşmuştur.

Yapıtları bu Bienalde yer alan Nevin Aladağ, Canan Şenol, Nilbar Güreş, Sharon Hayes ve Maria Ruido isimli beş kadın sanatçının seçilmesinin nedeni, gerek dönemin haberlerinde gündeme gelmeleri gerekse izleyici tarafından daha fazla ilgi görmelerinden ve yapıtları üzerinde konuşulmasıdır.

1997 yılında gerçekleştirilen V.Uluslararası İstanbul Bienali'nin kadın küratörü Rosa Martinez'in ağırlıklı olarak kadın sanatçılardan oluşan katılımcı seçimini saymazsak, WHW. grubunun kadın erkek sanatçı dağılımını dengeli tutması bu Bienalin öne çıkan özelliği olarak belleklerde yer alır. "İnsan Neyle Yaşar?" gibi çok farklı açılardan ele alınabilecek bir temaya gerek Türk gerekse yabancı kadın sanatçıların bakış açıları da farklılaşarak zenginlik kazandırmışlardır.



Resim4: Nevin Aladağ, "Şehir Sesi II", Video



Resim5: Nevin Aladağ, "Şehir Sesi III", Video

Nevin ALADAĞ

“Şehir Sesi I,II ve III”

Nevin Aladağ, eserlerinde genellikle göçmenlerin yaşamları ile ilgili sorunlar ve çokkültürlülük üzerine yoğunlaşır. Çokkültürlülüğün kesinlikle klişe bir yaklaşımla değil de, sürekli değişen bir bakış açısıyla ele alınması gerektiğini savunur. Ayrıca, evrimleşen bir deneyimin yarattığı farklılıkları gözlemlemek gerektiğine inanır. Aladağ, “İnsan Neyle Yaşar?” temasına İstanbul’daki sesler üzerinden yaklaşmıştır.

2009 yılında Uluslararası İstanbul Bienali için ürettiği yapıtında kolaj benzeri bir yapı kullanan Aladağ, müzik aletleri, rüzgar, martı, su ve doğa çıkışı vb. sesleri kullanmıştır. “Şehir Sesi II”de (Resim 4), Dikiz aynasından yansıyan izleyici görüntüleri eşliğinde popüler şarkı seslerini, “Şehir Sesi III”de (Resim 5) ise, değişik yaşlardan insanların el çırpma seslerini kullanmıştır.



Resim6: Nevin Aladağ, “Şehir Sesi I”, Video Yerleştirme

Sharon HAYES

“Seni Sevdiğimi Bilmiyordum”

Amerikalı sanatçı Hayes, 11.Uluslararası İstanbul Bienali’nin konusunu hem öznel hem de politik bir yaklaşımla ele almıştır. Daha çok performanslar yapan Sharon Hayes, bu gösterilere halkı da dahil ederek bu sefer ki performansını İstanbul’un Avrupa yakasındaki en işlek ve ünlü mekan olan İstiklal Caddesi’nde gerçekleştirmiştir.

2009, 11.Uluslararası İstanbul Bienali’nde “Seni Sevdiğimi Bilmiyordum” isimli bir performans sergileyen sanatçı, seslendirilen bu performansta kullandığı kelime ve cümlelerinde ilk başta bir aşk mektubunu ve/veya sevgiliye bir yakarışı ifade ediyormuş gibi dursa da, bazı noktalarda farklı çağrışımlar yaparak politik görüşlere göndermeler yapmaktadır. 11 B Rehber’inde yer alan “Bircik sevgilim...”le başlayan bu sözlerin arasında bahsedilen olaylar ve bu olayların geçtiği mekanlar hep İstanbul’u odak almaktadır. Sanatçı, İstiklal Caddesi’nde gerçekleştirdiği bu performans için daha Bienal başlamadan, gey, lezbiyen, transseksüel ve biseksüellerden oluşan bir grup insan arayışı içerisine girmiştir.



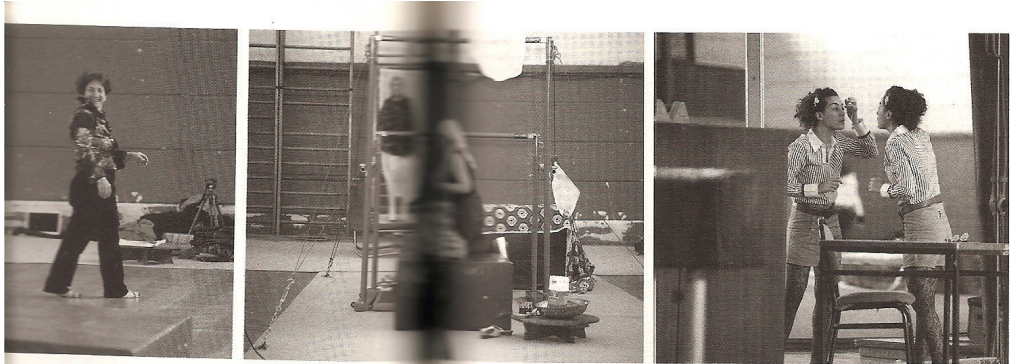
Resim7: Sharon Hayes, "Seni Sevdiğimi Bilmiyordum", Performans

Nilbar GÜREŞ "Bilinmeyen Sporlar"

Viyana'da yaşayan Türk sanatçı Nilbar Güreş, 11.Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki işini 2008-09 yıllarında üretmiştir. Sanatçının "Bilinmeyen Sporlar" (Resim 8) isimli bu videosunda, bir kadının gün içerisinde yaptıkları üzerine bir kurgu söz konusudur. Kadının evi temizlemesi, düzeni sağlaması ve bu arada kendini güzelleştirmesi eylemlerine odaklanan eserde, kolaj, desen ve fotoğraf gibi farklı uygulamalar kullanılmıştır.

Kadının her gün "yapmakla yükümlü olduğu" ve/veya bir şekilde karşı karşıya kaldığı eylemlerin aynı zamanda spor olarak algılanması, Güreş'in bu çalışmasına verdiği "Bilinmeyen Sporlar" ismi ile örtüşmekte ve yergiyi öne çıkaran bakış açısına işaret etmektedir.

"Kendilerini güzelleştirerek vakit geçiren domestik transseksüeller olarak gösterilen" bu kadınların ağda, makyaj veya saçlarını yapmaları ya da spor salonundaki çabaları estetik fetişizme gönderme yapmaktadır.



Resim8: Nilbar Güreş, "Bilinmeyen Sporlar", Karışık Teknik (Fotoğraf ve Video)

Maria RUIDO
“Amfibik Kurgular”

İspanyol Maria Ruido, toplumsal ve kültürel sorunlar üzerine düşünen ve bu konulara dikkati çekmeyi tercih eden bir sanatçıdır. Kapitalizm, kazancın adil dağılması, insan ve işçi hakları gibi konuların da dahil olduğu toplumsal sorunlara odaklanırken Ruido'nun bu sefer ele aldığı kitle, tekstil sektörüdür. Özellikle kadına ama aslında tüm tekstil işçilerine odaklanan 2005 yapımı “Amfibik Kurgular” isimli bu belgesel videoda Barcelona bölgesindeki işçiler seçilmiştir. “Video ayrıca endüstriyel yer değiştirme ve ulus ötesi sermayenin “optimizasyonu” sonucu ortaya çıkan ve hem Avrupa Birliği’nde, hem de ötesinde daha kötü çalışma koşullarına yol açan değişimlerin daha geniş etkilerini izliyor.”³



Resim9: Mario Ruido, “Amfibik Kurgular”

Canan ŞENOL
“İbretnüma”

Canan Şenol, daha önce de Bienallerde genelde video yerleştirmeleriyle yer almıştır. Şenol’un 11. Uluslararası İstanbul Bienali’nde iki video yapıtı sergilenmiştir. Bunlardan 2009 yılı yapımı “İbretnüma” (Resim 10) adından da anlaşılacağı gibi gerçekten ibret olsun diye izlenebilecek bir hikayeyi görselleştirmektedir. Videoda baş karakteri Güneydoğu’lu olan çok güzel bir kızın hayat hikayesi animasyon şeklinde anlatılmıştır. Videonun seslendirilme ve kurgusu “Binbir Gece Masalları”ndan etkilenildiği hissini vermektedir. Osmanlı Minyatürlerini ve hat sanatını da çağrıştıran bir kurguyla yapılmış olan bu çalışma, Türk kadınının laiklikle dini değerler arasında sıkışmış olan varlığını ele almaktadır. Güneydoğulu bu kız üzerinden kadına bakış, kadının meta olarak görülmesi ve o’na verilen değer üzerine odaklanılmıştır. Şenol’un ele aldığı bu hayat hikayesinde zorla evlendirilmiş olan genç kızın yaşadıkları ve ondan beklenenler üzerine yoğunlaşmıştır.



Resim10: Canan Şenol, “İbretnüma”, Video Sanatı

³ 11B REHBER İnsan Neyle Yaşar?, s.233

3. 12.ULUSLARARASI İSTANBUL BİENALİ (2011)

“İsimsiz” başlıklı 12.Uluslararası İstanbul Bienali’nde, Küba asıllı Feliz Gonzales Tores isimli sanatçıdan yola çıkılarak yapılan çalışmalara sergilenmiştir. “İsimsiz” başlığı, zaten kelime olarak belirsizliğe işaret ederken 12.Uluslararası İstanbul Bienali kataloğunda kullanılan kapak rengi olan gri de bu belirsizliği desteklemektedir. Bienalde, ikili küratör sistemi uygulanmış ve küratörler Jens Hoffmann & Adriano Pedrosa olarak belirlenmiştir. Bienal mekanları ise uzun bir zamandır hiç bu kadar aza indirgenmemiş bir şekilde sadece Antrepo 3 ve 5’le sınırlı tutulmuştur.

12.Uluslararası İstanbul Bienali’nden seçilen ve yapıtlarına bu metinde yer verilen beş kadın sanatçı, farklı kültürel geçmişlerden gelen ve Bienal döneminde kendileri ve yapıtları üzerinde ilgili ile durulan sanatçılardır.

Teresa BURGA

“Otoportre”

Peru’lu sanatçı Teresa Burga “Otoportre” (Resim 11) isimli yapıtıyla 12.Uluslararası İstanbul Bienali’ne katılmıştır. Önce Mimarlık daha sonra onu yarıda bırakarak Görsel Sanatlar eğitimi alan Burga için ön saptamada bulunmak ve bazı verileri toplamak çalışmasının büyük bir kısmını oluşturur. Çünkü sanatçı “Otoportre” kavramına farklı bakmakta, onu bir saptama yöntemi olarak görmektedir. Ancak bu saptama, sadece çizim, boyama ve fotoğrafla yapılan saptamalardan oldukça farklıdır.

Bilindiği gibi, otoportrenin ilk akla getirdiği şey kişinin kendi portresinin desenini veya resmini yapması ya da fotoğrafını çekmesidir. Burga’nın bu yerleştirme bütününde ise, fotoğraf ve çizimlerin yanı sıra, neon aydınlatma, ses ve diğer verilerden oluşan bilindik otoportre anlayışından çok farklı bir tutum gözlenir.

Burga, kendine ait her veriyi belgeleyerek otoportre anlayışına yeni bir boyut getirmiştir. Örneğin duvara vücudunu dayayarak, bir kağıt üzerine, bıraktığı izi çizmekte, suratının ve vücudunun ölçülerini alıp not etmekte; doktordan tahlillerle elde ettiği kan değerlerini bir araya getirerek sergilemektedir. Ayrıca Burga, kalp ritmini kaydettirmek üzere Kardiyogram çekirmiştir. İzleyici, Burga’nın otoportresini incelerken, mekana girdiğinde kalp atışının sesini duymakta ayrıca kan değerleri ile elde edilen tüm biyolojik sonuçların da görsellerini bir arada görebilmektedir.

Sonuç olarak bu yapıtta, sıradanlıktan uzak bir yaklaşımla, bir kadının kendisi ile ilgili verileri kullanarak kendine bakışı sergilenmiş olur.



Resim 11: Teresa Burga, “Otoportre”, Yerleştirme (Karışık Teknik)

Geta BRATESCU

“Artıklar”

Bükreş Güzel Sanatlar Akademisi'ne giren ancak siyasi nedenlerden eğitimine ara vermek durumunda kalan ve sonra devam edip buradan mezun olan Romen sanatçı Bratescu, ev ortamında karşılaştığı bir malzeme olan kumaşlarla üretimini sürdürmektedir. Geta Bratescu, yöntem olarak annesinden öğrendiği dikiş ile kolajı bir arada kullanarak iki ayrı “Artıklar” serisi yapmıştır.

Kadına özgü malzemeler denildiğinde ilk akla gelebilecek şey “iğne ve iplikle neler yapılabilir?” sorusudur. Bratescu, sanatsal üretimini bu ön yargıyı sorun haline getirmek bir yana, sahiplenir bir yaklaşımla yapar. Bu nedenle olsa gerek “Bir yanda geometrik ve endüstriyel biçim, diğer yanda ise organik ve doğal biçimden oluşan ikilik belki de ilk o zaman zihnimde belirdi. Sonraki sanat çalışmalarım bu olgu sürekli bir dürtü olarak varoldu.”⁴ demiştir. Geta Bratescu'nun 12.Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen serisi (Resim:12) 1982 yılında yapılan ikinci seridir. Burada sanatçı yukarıdaki alıntıda belirtildiği gibi geometrik ve organik biçimlerin birbirleri ile olan karşıt ilişkisini kullanmıştır. Bu ilişki ile soyut bir resimde yakalanabilecek etkileri kumaşla elde etmeyi denemiştir.



Resim12: Geta Bratescu, “Artıklar”, Karışık Teknik ve Kolaj

Martha ROSLER

“Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev, Yeni Seri”

Amerikalı sanatçı Martha Rosler, çalışmalarında, genelde savaş teması üzerinden hareket etmektedir. Rosler, 12.Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen “Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev, Yeni Seri” (Resim 14) isimli kolajlar bütünü, “Balonlar, Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev, 1962-77 Serisinden” isimli eski kolajlarından yola çıkarak ortaya koymuştur.

Eski serideki kolajlar Vietnam Savaşına odaklanırken, Rosler'in bu Bienal'deki yeni kolajları insanın savaşa olan bakışında herhangi bir değişiklik olmadığını vurgular. Bu sefer odaklanılan insanlık dramı, Afganistan ve Orta Doğu ülkelerindeki sorunlardır. Yapıtlarının başlıca karakterleri yine savaşta zarar gören insanlık ve yaralanan asker ve halk imgeleridir.

Rosler, bu kolajlarında iç mimarlık dergilerinden seçerek kullandığı parçalara yer verir. O'nun için kolajın özel bir önemi vardır. “Kolaj aynı anda hem ayrılığa hem de birleşmeye işaret edebiliyor.”⁵ diyen sanatçının, imajları bir araya getirme yöntemi geçmişe dair (retro) bir

⁴ İsimli (12.İstanbul Bienali), s.142

⁵ İsimli (12.İstanbul Bienali), (2011), s.258

tarzdadır. Bu geçmişe dair (retro) görünümünden yola çıkarak, Rosler'ın bu kolajlarının, İngiliz Pop Sanatçı Richard Hamilton'un "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?"(Resim 13) isimli yapıtını bir nebze de olsa çağrıştırdığını düşünmek, belki de o'na gönderme yaptığını söylemek farklı bir bakış açısı olacaktır.



Resim13: Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Kılan Tam Olarak Nedir?", Kolaj



Resim14: Martha Rosler, "Savaşı Eve Taşımak: Güzelim Ev, Yeni Seri", Karışık Teknik

Eylem ALADOĞAN

"Ruhumu Dinle, Kanım Her An Çekilebilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor"

Bienalin Siyaset ve savaş konulu kısmında yer alan ve belki de konuyla tasarımı en başarılı şekilde buluşturan bir diğer yapıt ise Türk kökenli Hollandalı sanatçı Eylem Aladoğan'ın anıtsal heykelidir. (Resim 15) İçinde bulunduğu salona ilk girildiğinde izleyicide bıraktığı izlenim, yapıtın sanki kabına sığamayan bir büyüklükte olmasıdır. Malzeme olarak ahşabı seçen sanatçı, büyük kuş tüyleri ve tüfek dipçiklerinden esinlenerek oluşturduğu heykelinde kuş tüyü gibi hafif ve tüfek gibi ağır iki ayrı öğeyi bir araya getirerek bir zıtlık yakalamıştır. Eylem Aladoğan, tüfeklerle şiddete ve değişimin getirdiği korkuya işaret etmektedir. Heykel, hem başkaldıran bir formda oluşturulduğu, hem de tüfek gibi erkek egemen topluma ait bir öğeyi yansıttığı için birçok farklı açıdan izleyicide fallik bir izlenim bırakmıştır.



Resim15: Eylem Aladoğan, "Ruhumu Dinle, Kanım Her An Çekilebilecek Demir Tetiklerin Şarkısını Söylüyor", Heykel (metal ve ahşap)

İSİMSİZ “SOYUTLAMA”

Clara IANNI

“Soyut Emek”

Clara Ianni'nin “Soyut Emek” (Resim 16) isimli yerleştirme, Bienalin karma salonunun çıkışına, üst tarafa asılmıştır. Ianni'nin bu çalışması, ortası delik bir kürektir. “Sanata malolmuş” (art appropriation) bir başka örnek olarak yorumlanabilecek eserde çıkış noktası Marcel Duchamp'ın “hazır-nesnesi” (ready-made) olmuştur. Kürek, işçiyi; işçinin emeğini ve alın terini temsil eden bir araçtır. Clara Ianni'nin bu kavramsal çalışmasında ise ortası delik olan bir kürek işlevini yerine getiremeyen bir durumdadır. Sanatçı yapıtın adını “Soyut Emek” koyarak duruma hicivsel bir bakış açısı getirmiştir. Ianni'nin küreği, haznesinde toprak taşıyamayacak bir duruma gelmiş ve işlevsel bir araç olmaktan çıkarak sadece dekoratif biçimi öne çıkaran bir niteliğe bürünmüştür.



Resim16: Clara Ianni, “Soyut Emek”, Yerleştirme (ahşap ve metal)

SONUÇ

Uluslar arası İstanbul Bienali Asya ve Avrupa kıtaları üzerinde yer alan çok kültürlü, çok dilli ve çok dinli bir insan topluluğuna ev sahipliği yapan İstanbul gibi bir metropolde 1987'den günümüze dek tutarlı ve düzenli bir biçimde etkinliklerini sürdürmektedir. Uluslararası İstanbul Bienali, genel politikaları, deneysel ve yenilikçi sanatsal üretimleri sergilemek olan Bienaller içinde bugüne kadarki çizgisi ile tutarlı ve zaman içinde önemi artan bir yaklaşım ortaya koymuş ve bunun sonucunda da dünyanın sayılı bienallerinden biri haline gelmiştir. Buna bağlı olarak öncelikle uluslar arası boyutta çok sayıda sanatçı ve sanatseverlerin bunun yanında ve ele aldığımız konu ile bağlantılı olarak da Türkiyeli kadın sanatçı ve sanatseverlerin Uluslararası sanat ortamındaki sanatçıları ve bu sanatçıların ortaya koydukları sanatsal üretimleri görebilmeleri, karşılıklı olarak yararlanabilmeleri açısından büyük önem ve işlev yüklenmiş hem İstanbul kentine hem de Türkiye'ye sanatsal, kültürel ve turistik anlamda artı değer olarak katkı getirmiştir.

KAYNAKLAR

11B REHBER **İnsan Neyle Yaşar?**, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 2009

İSİMSİZ (12.İstanbul Bienali), İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 2011

7 UZMANA 7 SORUYLA ULUSLAR ARASI İSTANBUL BİENALİ, **Artam Global Art&Design Dergisi**, Sayı:24, Eylül-Ekim 2013, İstanbul

Ayan Ergen, Burcu, **Uluslararası İstanbul Bienali ve Katılımcı Sanatçıların Profili**, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006

Berberoğlu, Alev, **Quoting Artworks: Historical Development of Art Appropriation, Master of Arts Management**, İstanbul, 2013

Madra, Beral, **İki Yılda Bir Sanat**, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2003

<http://10b.iksv.org/sanatcilar.asp?ac=sanatcilar>

<http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/haber-17212-34-bienal-teyakkuzda.html> (Eylül 2013)

<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/016228705774889574?journalCode=octo>

<http://www.nancydavenport.com/campus2.html> (Eylül 2013)

<http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=haberyazdir&articleid=825197> (Eylül 2013)

http://www.zaman.com.tr/cuma_bienal-sonunda-halka-indi_589779.html (Eylül 2013)

<http://11b.iksv.org/sanatcilar.asp?sid=57>

<http://www.pinaraytuna.com/sharon-hayes-seni-sevdigimi-bilmiyordum.html> (Eylül 2013)

<http://www.kaosgl.com/sayfa.php?id=3265> (Eylül 2013)

<http://qamaraobscura.blogspot.com/2009/12/interview-with-sharon-hayes.html> (Eylül 2013)

“ İLETİŞİM AÇISINDAN EXLIBRİS ”

“ EX-LIBRIS IN COMMUNICATION ”

Öğr.Gör.Dr. Gökhan Okur*

Lect.Dr. Gokhan Okur*

ÖZET

Kaynak/göndericinin, belli bir iletiyi, bir kanal aracılığı ya da bir iletişim aracı ile alıcı/hedefe ulaştırmasına iletişim denir. Ekslibris böyle bir tanım içindeki iletişim aracı olarak değerlendirilmemeli, bir sanat yapıtının kurduğu iletişim modeli içinde incelenmelidir.

Ekslibris, kitabın kime ait olduğunu bildiren, sembol ve işaretlerden oluşan, sanat/tasarım ilkeleri doğrultusunda sanatsal öğelerin bulunduğu, belirli sayıda, farklı teknikler ile çoğaltılan, kitapların iç kapağına yapıştırılacak kadar küçük boyutta, çoğunlukla Batı’da yaygın geleneksel, sanatsal bir çalışmadır.

Ekslibris sanat yapıtı olarak değerlendirildiğinde, iki işlevi olmalıdır. Bunlar estetik kaygı uyandırmak ve bir iletide bulunmaktır. Alıcı bunlardan birini yakalayabiliyorsa, o sanat yapıtıyla etkileşime geçmiş olur.

Anahtar Kelimeler: Ekslibris, İletişim, Yapıt, Etkileşim, Kitap

ABSTRACT

Ex-libris is a traditional artistic work, which is more common in Western Countries, stating the owner of the book using symbols and signs, meeting the artistic elements in accordance with the principles of art and design, running off copies in certain amounts and different techniques and having small dimensions to be pasted inside the cover of the books.

Ex-libris, as a work of art, must have two functions. These are “having an aesthetic concern” and “giving a message”. If the receiver is able to capture one of these two functions, it means that it is interacted with the work of art.

Providing that a particular message by the source and the sender is delivered via a particular channel or a means of communication to the receiver and the target, this process is called “communication”. However, ex-libris should be considered in the communication model of a “work of art” rather than a communication tool in such definition.

Keywords: Ex-libris, Bookplate, Communication, Artwork, Interaction, Book

*Yakın Doğu Üniversitesi (YDÜ), Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (GSTF), Grafik Tasarım Bölümü, Yakın Doğu Bulvarı, Lefkoşa, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti - gokokur@gmail.com - <http://gokoroko.blogspot.com>

GİRİŞ

Ekslibris , kitabın kime ait olduğunu bildiren, sembol ve işaretlerden oluşan, sanat ve tasarım ilkeleri doğrultusunda sanatsal öğelerin buluştuğu, belirli sayıda, farklı teknikler ile çoğaltılan, kitapların iç kapağına yapıştırılacak kadar küçük boyutlara sahip, daha çok batı ülkelerinde yaygın, geleneksel bir sanatsal çalışmadır. ...'nın kitabı, ...'nın kitaplığına ait veya... 'nın kütüphanesinden anlamına gelen ekslibris İngilizce'de 'bookplate' olarak adlandırılır. Köklü bir geleneğe sahip olan ekslibrisin bilinen en eski örneği (Görüntü 1), M.Ö. 1400 yıllarında yapılmış olan III. Amenophis'in kitaplığına ait açık mavi fayans bir objedir "Lamb, (2012)". Kültür ve sanata verdiği büyük önemle tanınan ve M.Ö. 600 yıllarında yaşamış olan Asur Kralı Asurbanipal zamanından kalma ekslibris örneklerinin bulunduğu da belirtilmektedir "Koşay (1977)". Almanya'da 1450 yılında 'kirpici' lakaplı bir papazın adına yapılan çalışma ilginç bir örnektir (Görüntü 2). Ancak M.S. 15. yüzyılın üçüncü çeyreğinde Almanya'da; ağaç üzerine elle boyanmış basit bir arma ile sahibinin eliyle yazılmış bir sözden oluşan ekslibris , gerçek anlamdaki ilk örneklerdir.



Resim1: M.Ö. 1400 yıllarında açık mavi renk fayans üzerine yapılan ve III. Amenophis'in kitaplığına ait olan ekslibrisin görüntüsü.



Resim2: 1450'de 'Kirpici' lakaplı Papaz Johannes Knabeberg için yapılan çalışmanın üst tarafında 'Hans Igle öpsün sizi' yazmaktadır.

Ekslibrisin yaygınlaşmasında matbaanın icadı önemli bir rol oynamıştır. Çünkü, matbaanın icadı kitapların çok sayıda basılıp yaygınlaşmasına, kitaplıkların büyümesine ve yeni kitaplıkların oluşmasına, dolayısı ile ekslibrise olan gereksinimin artmasına neden olmuştur. 16. yüzyılda altın çağını yaşayan ekslibris pek çok Avrupa ülkesinde görülmeye başlanmış ve dönemin birçok ünlü sanatçısının üretim alanına girmiştir. 17. yüzyılda varlığını sürdüren ekslibris, 18. yüzyılın sonlarında artık büyük kütüphanelerin vazgeçilmez gereksinimleri arasında yer almaya başlamıştır. 19. yüzyılda endüstri devrimi ile baskı teknolojisi hızlanmış, kitabın varlığı güçlenmiştir. Özel kütüphanelerin yanı sıra büyük kütüphaneler de kurulmuştur. Kitap basımının artması ile beraber her kitaba ve kitap sahibine özgü tasarımlar kullanılmaya başlanmıştır. Bunun yanında 19. yüzyılın sonlarında ekslibris koleksiyonculuğu oluşmuş ve yaygınlaşmıştır. Artık sadece kitaplara yapıştırmak düşüncesi ile yapılmayıp, biriktirme ve değiştirme objesi olarak da kullanılmaya başlanmış ve bu durum ekslibris sanatında yeniden bir canlanmaya neden olmuştur "Pektaş (1996)".

Türkiye'de ekslibrisin tanınması Batı'dan gelen kitaplar aracılığıyla olmuştur. Avrupa ülkelerinde yaygın olarak kullanılan ekslibrislerin yer aldığı kitaplar zamanla ikinci el satışlarla Türkiye'ye gelmiş ve kendi adına ilk ekslibris yapanlar da o dönemin yabancı uyruklu okurları olmuştur "Pektaş (1996)". Türkiye'de 1980'li yıllardan sonra, özellikle güzel sanatlar eğitimi veren okullarda özgün baskı ve grafik tasarım derslerinin verilmesi ile ekslibris yapan kişiler yetişmeye başlamış ve bu kişilerden bazıları yaptıkları çalışmalar ile ekslibrisin yaygınlaşmasında önemli rol almışlardır. Örneğin; bu dönemde yetişmiş isimlerden Erdoğan Ergün² ve Gökhan Okur, Yakın Doğu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi tarafından düzenlenen **Uluslararası Rauf R. Denktaş Ekslibris Yarışması**'nın gerçekleşmesi için yaptıkları çalışmalar ile ekslibrisin Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nde de yaygınlaşmasına önemli katkı koymuşlardır. Ayrıca Yakın Doğu Üniversitesi'nin ev sahipliğini yaptığı, kreatörü ve yürütücüsü Gökhan Okur olan **İkide Bir Sanatsal Atölye Çalışmaları** kapsamında Martin R. Baeyens³ tarafından yürütülen 'Small is Beautiful' atölye çalışması da yine ekslibrisin Kuzey Kıbrıs'ta yaygınlaşması için önemli bir etkinlik olmuştur. 1997 yılında Prof. Hasip Pektaş tarafından Ankara Ekslibris Derneği'nin (AED) kurulması önemli bir dönüm noktası oluşturarak alana ilişkin çalışmaların gelişme hızında yükselen bir ivme kazanmasına yol açmıştır. AED halen çalışmalarına İstanbul Ekslibris Derneği adı altında devam etmektedir. Derneğin Uluslararası Ekslibris Dernekleri Federasyonu (FISAE) üyesi olması, uluslararası düzeyde yarışmalar ve sergiler düzenlemesi, üniversitelerde konuyla ilgili atölye çalışmalarının (workshop) artması ekslibrisin Türkiye'de de bilindik bir sanatsal çalışma olarak hızla akıllara yerleşmesine neden olmuştur.

Ekslibris, günümüzde sadece kitapların iç kapaklarında yer almamakta, hem sergiler aracılığıyla sanat galerilerinin duvarlarında sanat severlerle buluşmakta, hem de grafik bir ürün olarak koleksiyonları yapılmaktadır.

Ekslibrisin İletişimdeki Yeri

Ekslibris, grafik tasarım ve plastik sanatları bir arada kullanan özgür ve özgün bir sanatsal etkinliktir. Kaynak ve gönderici, belli bir iletiyi, belli bir kanal aracılığı ya da bir iletişim aracı ile alıcı ve hedefe ulaştırmakta ise bu sürece **iletişim** denir "Oskay, (200210-962)". Böyle bir modelde, ekslibrisi sipariş eden kişi 'kaynak', sanatçı 'gönderici', ekslibris 'iletişim aracı' ve bu ekslibrisin yer aldığı kitabı kullananlar da 'alıcı' olarak kabul edilebilir. İlk bakışta bu durum, akıllarda ekslibrisin böyle bir iletişim modeli içinde değerlendirilebileceği gibi bir yanılgı oluşturur. İlerleyen araştırmalar böylesi bir modelin ekslibris için çok da uygun olmadığını ortaya koymaktadır. Burada yapılan hata, ekslibrisi herhangi bir iletişim aracıyla aynı anlamda değerlendirmekten kaynaklanmaktadır.

Ekslibrisin işlevi, başlangıcından bu yana çok değişmiştir. Çıkış nedeni kitabın kime ait olduğunu bildirmek olan ekslibris, günümüze geldikçe bu işlevinin yanısıra sanat ve tasarım alanında aldığı rol ile de izlenmeye başlamıştır. Koleksiyonculuk, sergileme ve yarışmalar bu rolü ya da üstlendiği yeni işlevini belirleyen etkenler olmuştur. Durum böyle olunca, ekslibrisin özellik-

² YDÜ, GSTF, Grafik Tasarım Bölümü, Öğretim Üyesi.

³ Gent Güzel Sanatlar Kraliyet Akademisi-Belçika, Öğretim Üyesi, aktif ressam, grafik sanatçısı ve tasarımcı

leri birçok yönde gelişme göstermiştir. Bir kişi tarafından sipariş edildiği için bir bilgiyi iletmesi, bu özelliklerinden biridir. Diğer bir özelliği ise, sanat severler ve koleksiyoncular için değerli to-kuş objesi olarak varlığını sürdürmesidir. Belki de günümüzdeki en önemli özelliği, ekslibrisin sanatçı/grafik tasarımcılarının kendilerini ifade etme, hayal dünyalarını ya da algıladıklarını dışı vurma gibi, salt sanatsal kaygılarla üretilmesidir.

Ekslibrisin geleneksel anlamda üretim süreci, ekslibrisi sipariş veren kişi ile üretecek olan sa-natçı veya grafik tasarımcı arasında başlar. Bu başlangıç, sipariş veren kişinin nasıl bir ekslibris istediğine yönelik bilgileri aktardığı andır. Aynı zamanda da tasarımcının sipariş veren kişiyi tanıdığı andır. Bu aşama etkili bir ekslibrisin ortaya çıkması için en önemli aşamadır. Sipariş veren, ekslibris aracılığı ile vermek istediği mesajı bir anlamda sözel olarak kodlar. Bu mesaj, kendisi ya da ismine yapılacak başka birisi hakkındaki özellikleri içeren bilgilerden oluşmak-tadır. Bu bilgiler, kişisel bir takım ilgi alanlarından oluşabilmektedir. Sanatçı, bu bilgileri kendi deneyim ve birikimi ile görsel bir dile çevirir ve ifade eder. Ortaya çıkan ekslibris, iletişim içinde sahibinin (burada sahip sipariş edendir) mesajını ileten bir araç konumunda değerlendirilebilir. Ancak gerçek anlamda bir iletişim aracının verdiği mesaj kadar net değildir.

Sipariş dışında üretilen ekslibrislerde, sanatçı ya da grafik tasarımcı için çalışmayı yaptığı kişinin özellikleri, onun üzerinde yaptığı gözlemler ve o kişiyi nasıl algıladığı önemlidir.

Ekslibris sanat yapıtı olarak değerlendirildiğinde, her sanat yapıtında olduğu gibi iki işleve sahip olması gerektiği gerçeğini unutmamak gereklidir. Bunlar, estetik kaygı uyandırmak ve iletide bulunmaktır.

Eğer alıcı bu iki işlevden birini yakalayabiliyorsa, o sanat yapıtı ile etkileşim ortamına girer. Fakat bu iletişim ortamı, terminolojik anlamından çok farklıdır. Çünkü terminolojik anlamın-da iletişim, iki tarafın da etkin olması ve fikir açısından bir ortak payda üzerinde buluşması ile olasıdır. İletişimde tarafların anlaşmaları, başka bir ifade ile mesajı gönderen tarafın ve alıcı konumunda olan tarafın iletide tam olarak hem fikir olmaları gerekir. Oysa sanatta, iletişim taraflardan birinin etkinliği oranında ayakta kalabilir. Bu ifadeyi açarsak; sanat eseri bir iletişim aracının görevini, bu anlamda üstlenmez. Sanat eseri durağandır. Taraflar ne kadar etkinse sa-nat yapıtı da o kadar iletide bulunabilir. Örnek olarak, bir edebiyat eserini okuyanlar, kesinlikle o eserden bir mesaj alırlar. Ancak alınan bu mesajlar kişiden kişiye değişir. Bu iletiyi etkileyen faktörler eğitim, çevre kısaca yaşananların bütünüdür “Erinç (1995)”. Örneğin, Sıtkı M. Erinç için yapılmış bir ekslibrisi, Erinç'in kendisi ve onunla zaman geçirenler daha iyi anlamlandırabi-ler. Çünkü etkindirler. Tanımayanlar ise ekslibrisi ya da ekslibrisde kullanılan görsel eleman-ları kendi etkinlikleri oranında değerlendirebilirler (Görüntü 4). Bu durumda, sanat yapıtı du-rağan görünür ve izleyicinin etkinliği kadar aktiftir. Bir yapıtı yaratan kişi, kesinlikle bir mesaj vermek için yapıtı oluşturur. Fakat bu mesaj izleyenler tarafından farklı şekillerde alınır. Başka bir örnek; Guernica'yı izleyen bir kişi, Picasso, yaşadığı dönem ve Guernica hakkında bildikleri doğrultusunda yapıttan etkilenir ve anlamlandırır. Sonuç olarak, bir sanat eserini herhangi bir iletişim aracı olarak değerlendirmek yanlış olabilir.



Resim3*



Resim4*

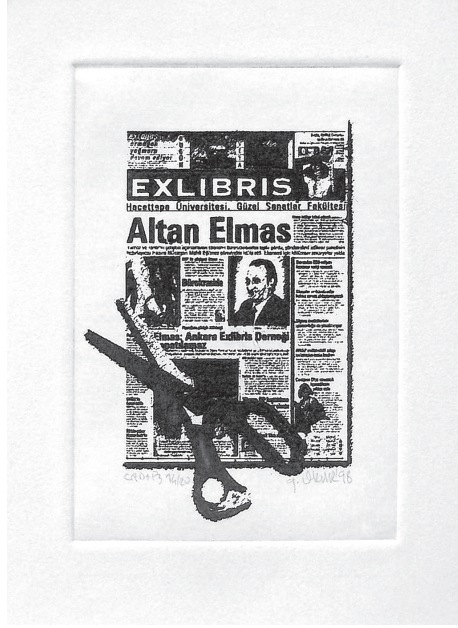
Bir sanat yapıtı sadece anlamsal içerik olarak mesajlar taşımaz. Evrensel anlamda değerlendirildiklerinde, kültürler arası iletişimlerin kuran görsel iletişim araçları gibi değerlendirilebilirler. Örnek olarak, Yunus Güneş'in ekslibrisinde kullanılan 'Başak Tutan Hatti Tanrı' motifi, Anadolu Kültürü hakkında görsel bir bilgi içermektedir. Bu durum kültürler arası bir iletişim sağlamaktadır (Görüntü 4).

Günümüze geldikçe geleneksel işlevinden uzaklaşıp, sanatsal bir kimlikle varlığını sürdürmeye devam eden ekslibris, tıpkı plastik sanat ürünleri gibi koleksiyonları yapılı, değerli objeler gibi korunur, sanat yapıtı olarak değerlendirilir bir durum kazanmıştır. Bir sanat yapıtını herhangi bir iletişim aracı gibi eş tutmak doğru olmaz. Sanat yapıtının izleyici ile kurduğu iletişim, kitle iletişim modelleri ile ilişkilendirilemez. Kitle iletişimi, gönderici tarafından kodlanan bir iletinin bir kanal aracılığıyla alıcıya kesintisiz olarak ulaşması anlamına gelen bir modele sahiptir. Bu ileti alıcıya her ne sebepten olursa olsun ulaşmıyor ya da farklı göndermede bulunuyorsa iletişim başarısız kabul edilir. Ancak John Fiske'nin 'İletişim Çalışmalarına Giriş' adlı kitabında göstergebilim modellerinden söz edilir ki, bu modellerde iletişim, iletilerin gönderilmesinden öte, bir anlamlandırma süreci olarak değerlendirilir. Bu anlamlandırma sürecinde iletinin gönderimi nasıl olursa olsun iletişimin yine de gerçekleştiğine inanılır. Bu süreçteki aksaklıklarda kültürel farklılıkların rol oynadığı ve bu farklılıkların da toplumsal etkileşimler ile ortadan kalkacağı ileri sürülmektedir. Dolayısıyla bir sanat yapıtı olarak ekslibrisin göstergebilim modelleri içerisinde incelenip, değerlendirilmesi daha doğru olabilir. Sanatçı ya da grafik tasarımcı, gönderici olarak değerlendirildiğinde amaçlı veya amaçsız bir mesajı kodlayarak, ürettiği çalışma aracılığıyla bir göndermede bulunur. Alıcı çok geniş bir kitle olabileceği gibi çok özel, küçük bir topluluk da olabilir. Alıcı ya da okur bu süreçte bir etkileşime girmelidir. Yapıttan girdiği bu etkileşimle doğru orantılı olarak mesajlar alır. Eğer etkileşim yoğun olarak var ise iletişim önemli ölçüde gerçekleşmektedir. Aksi durumda doğal bir sonuç olarak iletişim de başarısız olmaktadır. Örneğin, Altan Elmas'ın özel günlerde mesai arkadaşlarına gönderdiği kutlama zarfları -düzenli olarak yaptığı bir davranış- adına yapılan ekslibris için konu olmuştur (Gö-

Resim3: Erinc'i tanıyanlar, O'nun kitaplara olan düşkünlüğünü, O'nun kullandığı kül kutusunu bilirler ve ekslibrisi bu etkileşim sonucunda anlamlandırır. Bu etkileşime giremeyen izleyiciler ise hiç şüphesiz ekslibrisi kendi kültürel ve estetik kriterleri çerçevesinde anlarlar (Gökhan Okur C3,1998,45x70 mm).

Resim4: Yunus Güneş tarafından yapılan "Başak Tutan Hatti Tanrı" motifli ekslibris

rüntü 5). Elmas hakkındaki bu bilgiye sahip olmak, izleyici açısından etkileşimin yoğunluğunu belirlemektedir. Bu bilgi ya da etkileşim olmadığında da ekslibris bir sanat yapıtı gibi izleyicisi ile iletişim kurabilmektedir.



Resim5*

Bir iletişim aracı olarak ekslibris, Fiske'nin 'İletişim Çalışmalarına Giriş' adlı kitabında yer verilen Shannon ve Weaver modelindeki araç çeşitlerinden temsili araçlar kategorisinde de incelenebilir. Temsili araçlar, bir metin oluşturabilmek için kültürel ve estetik uzlaşmaları kullanırlar. Bu araçlar temsili ve yaratıcıdır. Sunumsal araçları kaydedebilme özellikleri sayesinde iletişimden bağımsız olarak varolabilirler. Temsili araçların kitap, resim, yazı, fotoğraf, heykel, mimari gibi etkinlikler olduğu düşünüldüğünde her ekslibris de bu etkinliklerin içinde yer alabilir.

Ekslibris göstergelerden oluşan bir anlatımdır. Ayrıca ekslibris, simge ve göstergeleri aynı anda kullanan bir etkileşim yüzeyidir. Bu yüzeyle girilen etkileşim sonucunda göstergelerin anlamlandırılması gerçekleşir. Yüzey üzerindeki 'ekslibris', 'ex' ya da 'bookplate' yazı öğeleri simge olarak değerlendirilebilir. Ekslibris kelimesinin anlamı üzerinde önceden bir uzlaşma sağlanmıştır. Bu uzlaşmanın gerçekleşmediği, yani ekslibrisi bilmeyen bir kimse için ekslibris küçük boyutlu bir resim olacaktır. Ayrıca, konulu ekslibrislerdeki simgeler de önceden uzlaşmış olmalıdır. Örneğin; edebiyat konulu bir ekslibris yarışmasında 'ekslibris' ile birlikte 'literature' ibaresinin de yer alması bir gerekliliktir. Belki de yarışma şartnamelerindeki maddeler ile bu uzlaşma gerçekleştirilmiş olmaktadır. Simgelerle birlikte kullanılan göstergeler de ekslibrisin sahibi ya da konusu hakkında göndermeler yapmaktadır. Ekslibrislerde kullanılan göstergeler genellikle belirtiseldir. Belirtisel göstergeler nesnesi ile arasında doğrudan bağlantılı gösterge-

Resim5: Altan Elmas için yapılmış bu ekslibris, sipariş alınmadan, Elmas'ın belirgin bir özelliğinin gözlenmesi sonucu tasarlanmıştır. Elmas, özel günlerde çalışma arkadaşlarına, gazetelerden kesilmiş köşe yazılarından, fıkralardan, fotoğraflardan, bulmacalardan ve küçük hediyelerden oluşan kutlama zarfları gönderirdi (Gökhan Okur, P3, 1998, 75 x 115 mm).

lerdir. Bunlar gerçekte birbirlerine bağlıdır. Örnek olarak Görüntü 6'daki ekslibris, adına yapılan kişinin mesleği ile doğrudan bağlantılıdır. Diş imgesi, Uğur Altınay'ın diş doktoru olduğuna dair belirtisel, bazı yönleriyle nesnesiyle benzerlikler taşıdığı için de görüntüsel göstergedir. Başka bir örnek olarak Görüntü 7'de L.V. Beethoven'in portresi kendisiyle benzerlikler taşıması bakımından görüntüsel, ekslibris sahibinin müzik sevdiğine ya da müzisyenliğine bir gönderme yaptığından dolayı belirtisel bir göstergedir (Görüntü 7).



Resim6: Diş hekimi Uğur Altınay için yapılmış ekslibris (Gökhan Okur X3, 1997, 48x50 mm).



Resim7: L.V. Beethoven konulu bir ekslibris (Walter Wuyts X1/X3, 1988, 100x100 mm).

İletişimin gerçekleşmesine yardımcı olan kavramlardan birisi de geri beslemedir (feedback). Geri besleme göndericinin etkin bir iletişim kurmasında başvurduğu önemli bir aşamadır. Ancak geri besleme her tür iletişimde aynı etkide değildir. Kitle iletişim araçlarının bazılarında bu durum gerçekleşemez. Örnek olarak bir derslikte verilen ders sırasında, eğitmen ve öğrenci arasındaki iletişimle, uzaktan eğitim araçlarıyla verilen ders sırasında gerçekleşen iletişim arasında geri besleme açısından pek çok farklılık vardır. Derslikte verilen ders sırasında eğitmen öğrencilerden gelen tepkiler (geri besleme) aracılığıyla dersi daha anlaşılır kılabilir. Uzaktan eğitim anında geri besleme çok sınırlıdır. Fakat geri beslemenin olmaması, iletişimin gerçekleşmemesi anlamına gelmez.

Ekslibrisin kurduğu iletişimde geri besleme, sipariş eden ve sanatçı arasında yüz yüze gerçekleşmektedir. Ancak, sergileme sırasında izleyenlerle sanatçı arasında ilişki bu kadar yakın değildir. Yüz yüze iletişim sırasında geri besleme sürekliktir. Sanatçı aldığı tepkiler sonucu daha etkin bir ileti oluşturabilmektedir.

SONUÇ

Çeşitli iletişim evrelerine sahip olan ekslibris, basılıp çoğaltılması anlamında bir grafik ürün, sergilenmesi ve koleksiyonlarının yapılması anlamında da sanat yapıtı olarak değerlendirilir. Ekslibrisin iletişim evreleri temelde iki aşamada izlenebilir; İlki, tasarımcı ile ekslibris isteğinde bulunan kişi arasında birebir iletişim, ikincisi ise tasarımcının istekte bulunan kişinin verdiği konuları yorumladığı, biçimlendirdiği ve gerek istekte bulunan kişiyle gerekse diğer izleyicilerle paylaştığı andır. İkinci aşamada tasarımcı, ekslibris aracılığıyla izleyiciye bir ileti aktarımında

bulunur. Ancak bu iletinin etkinliği, izleyicinin ekslibrisle girdiği etkileşimle doğru orantılıdır. Etkileşim ne kadar yoğunsa, ileti de o kadar etkin aktarılır.

Ekslibris, yüz yüze iletişim sağladığı sırada belki de enformel bir iletişim yaklaşımı gösterir. Yüz yüze iletişim, tasarımcı ve sipariş veren kişi ya da tasarımcı-sanatçılar veya koleksiyoncular arasında değiş tokuş ilişkisinde izlenebilir. Fakat, ekslibrisi öncelikle gösterge bilimin kavramları içinde değerlendirmek ve iletişim evrelerini bu yönde incelemek daha doğru bir yaklaşım olur.

Eğer, ekslibrisin oluşturduğu iletişim sürecini bir model içinde değerlendirmek söz konusu ise şöyle bir sonuç ortaya çıkar. İstekte bulunan kişi çevresindeki birçok dışsal gerçeklikle iç içedir. Aynı ortamı ekslibrisi yapan kişi de paylaşır. Sipariş veren kişi, bu dışsal gerçeklikleri algılar ve algıladığı şekilde sanatçıya iletir. Bu iletileri alan ekslibris sanatçısı, benzer gerçekliklerden birebir kendi de etkilendiği için kendi algısının yorumunu da ekleyerek yeni bir ileti oluşturur. Bu ileti artık sadece istekte bulunan kişinin değil, sanatçının da iletisi olur. Ortaya çıkan ekslibris, bir bakıma istekte bulunan kişinin sözel olarak kodladığı mesajın, sanatçı tarafından görsel dile çevrildiği bir araç konumunda ele alınır. Aynı zamanda izleyiciye ulaşan ekslibris, izleyiciyi bir anlamlandırma sürecine iter. Burada unutulmaması gereken en önemli nokta, izleyicinin de benzer dışsal gerçekliklerden etkilendiğidir. Bu etkilenme sonucu algılama, izleyicide de oluşur. Ancak iletinin izleyici tarafından doğru algılanması etkileşimle doğru orantılıdır.

İletişim kavramı, yaygın olarak kullanılan kitlesel iletişimle eş değerlendirilip, anlamı da kitle iletişim araçlarıyla sınırlandırılmaktadır. Oysa iletişim kavramı, yaşamın her anında yaşanan ve hissedilebilen tüm ilişkilerle bağdaştırılmalıdır. İnsanların güne başlarken yüzlerindeki küçük bir tebessümünden, kitleler arası siyasal, sosyal, bilimsel, sanatsal her ilişkiye varana kadar tüm etkinliklerinde iletişim vardır. İnsan kaynaklı olan her şey kültürü oluşturduğuna göre göstergeler, kodlar, iletişimin aktarılması ve alınması toplumsal ilişkilerin bir sonucudur. İletişim, kültürün yaşayan merkezindedir ve onsuz herhangi bir kültür yok olmakla karşı karşıyadır. Dolayısıyla iletişim ve kültür birbirlerinden ayrılmaz bir bütündür.

Sonuç olarak; ekslibris, kültürler arası iletişim kurabilen sanatsal bir etkileşimdir. Tüm sanat dallarında olduğu gibi, ekslibris de kültürler arasında bir iletişim aracı olarak yerini almıştır. Ancak her sanat yapıtında var olması gereken etkileşim, iletişimde ekslibris için bir ön şarttır.

KAYNAKLAR

- ERİNÇ Sıtkı (1995). **Kültür Sanat, Sanat Kültür**, Çınar Yayınları: İstanbul.
- FISKE John (1996). **İletişim Çalışmalarına Giriş** (Çev. Süleyman İrvan), Bilim Sanat Yayınları: Ankara.
- Güneş, Yunus Ekslibrislerim, 2003, <http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/yunus/index.html> (erişim tarihi 21.03.2013).
- İNCEOĞLU Metin (1993). **Tutum Algı İletişim**, V Yayınları: Ankara.
- Lamb, Annete History of Libraries, 2013, <http://eduscapes.com/history/beginnings/1300bce.htm> (erişim tarihi 21.03.2013).
- Kahramankaptan, Şefik (1993). "Kitaba Görsel Katkı: Ekslibris" **Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi**, Sayı:154, Sayfa: 74-75.
- Kahramankaptan, Şefik (1993). "Kitabın Tapusu: Ekslibris" **Tempo Dergisi**, Sayı:41, Sayfa: 90-94
- Kahramankaptan, Şefik (1993). "Kitaba Mülkiyet Belgesi: Ekslibris" **Art Deco Dergisi**, Sayı:47, Sayfa: 136-139.
- Koşay, Hamit Z. (1977). "Yazı, Kitap Ve Kütüphane Üzerine Düşünceler" **Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni**, XXVI. Cilt, Sayı:1, Sayfa: 2, <http://tk.kutuphaneci.org.tr/index.php/tk/article/viewFile/755/1509> (erişim tarihi 21.03.2013).
- Okur Gökhan, **İkide Bir Sanatsal Atölye Çalışmaları**, 2011, <http://ikidebir.tumblr.com/post/13601102614/small-is-beautiful-martin-r-baeyens>, (erişim tarihi 27.03.2013)
- OSKAY Ünsal (2002). **İletişimin ABC'si**, Der Yayınları: İstanbul.
- Pektaş, Hasip (1989). "Ülkemizde Pek Tanınmayan Bir Sanat Dalı: Ekslibris" **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 220, Sayfa: 42-44.
- Pektaş, Hasip (1992). "Ekslibris" **Sanat Çerçevesi Dergisi**, Sayı: 166, Sayfa: 43.
- Pektaş, Hasip (1995a). "Ekslibris" **Media Cat Dergisi**, Sayı: 11, Sayfa: 22-23.
- Pektaş, Hasip (1995b). "Ekslibris" **Fotoğraf Dergisi**, Sayı: 1, Sayfa: 2-3.
- PEKTAŞ Hasip (1996). **Ekslibris**, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Prevot, Dominique, Beethoven ex-libris and ex-musicis (yılı bilinmiyor), <http://www.lvbeethoven.fr/Portraits/GalleryEx-Libris.html> (erişim tarihi 29.03.2013).
- The municipal museums of St. Nicholas, The historical narrative Share (yılı bilinmiyor), <http://musea.sint-niklaas.be/exlibris/het-exlibris/het-historisch-verhaal> (erişim tarihi 28.03.2013).
- Yaban, Nesli, Tuğban (2012) "Sanat ve Görsel İletişimin Buluşma Noktası: Ekslibris" **Yaşam Bilimleri Dergisi**, Cilt 1, Sayı 1, <http://www.yasambilimleridergisi.com/makale/pdf/1356291697.pdf> (erişim tarihi 21.03.2013).

“ 400 YILLIK GELENEK: HAGİ SERAMİKLERİ ”

Prof. Zehra Çobanlı *

Araç. Gör. Gökçe Özer **

ÖZET

Hagi seramikleri yalın formları ve yarı-saydam beyaz sırları ile Japon seramik sanataında önemli bir yere sahiptir. Hagi seramikleri 16.yüzyılın sonları-17.yüzyılın başlarında Kore'nin işgalinden sonra Japonya'ya getirilen çömlek ustalarının çalışmaları ile ortaya çıkmıştır.

Dönemin feodal hükümdarları, geleneksel Japon çay törenlerine çok önem vermiş ve çay törenlerinde kullanılan çay kaplarının üretimini finanse etmişlerdir. Böylelikle 400 yıllık bir geleneğe sahip olan Hagi seramikleri, geçmişten günümüze gerek yapısal özellikleri gerekse fiziksel özellikleri açısından gelişerek değişim göstermiştir.

Bu çalışmada, Hagi seramiklerinin özellikleri ve tarihsel süreç içerisindeki gelişimleri örneklerle incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hagi-Yaki, Hagi Seramikleri, Japon Çay Seramonisi, Geleneksel Japon Seramiği

* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Eskişehir/TÜRKİYE

** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir/TÜRKİYE

GİRİŞ

1.18. YÜZYILA KADAR JAPON SERAMİK SANATININ KISA TARİHÇESİ

Günümüzden 12.000 yıl önce, Japonya'da yaşayan avcı-toplayıcı halkın düşük sıcaklıkta pişirerek ürettiği ürünler, insanlık tarihinin ilk seramik örnekleri olarak kabul edilmektedir. Japon seramik tarihinde Jomon Dönemi olarak adlandırılan bu dönem seramik ürünleri fitil (sucuk) yöntemiyle şekillendirilmiş ve kahverengi-sarı, kırmızımsı renktedir ve sırsız ürünlerdir.

Jomon Dönemi'nin başlangıç evresinde yiyecekler ilk olarak bezemesiz çömlerle saklanmış ve pişirilmiştir. Daha sonraki süreçte bu seramiklerin basit doğrusal desenlerle ve ahşap oyma gereçlerin yüzeyde bırakmış olduğu izlerle bezendiği görülmektedir. M.Ö.7500, ilk (initial) Jomon Dönemi'nde dinsel törenlerde kullanılan seramiklerde ise ipele gelişigüzel yapılmış bezemelerin var olduğu izlenmektedir. Bu bezemelere Erken Jomon Dönemi'nde seramiklerde yüzeyde deniz kabuklarının dokuları, sgraffito tekniği ile yapılan desenler ve kil aplikasyonları eklenmiştir. Orta Jomon Dönemi (M.Ö. 3500), figürünler ve kaplarda bolca kullanılan ip, aplikasyon ve kazıma bezemeleriyle gelişen Jomon seramikleri Japon kültürünün zirvesi olarak kabul edilmektedir. Geç Jomon Dönemi'nde redüksiyon pişirimi yaygınlaşmasıyla başlarda kırmızı renkte olan Jomon seramikleri kahverengi-siyah renkte görülmeye başlamış ve figürünlerde ve kaplarda önemli bölgesel farklılıklar ortaya çıkmıştır (Nakamura: 2002).



Resim1: M.Ö. 2500-1500 Orta Jomon Dönemi'ne ait sırsız saklama kabı, earthenware



Resim2: M.Ö. 1000- 300 Son Jomon Dönemine ait figürün örneği, earthenware



Resim3: M.S.100-200, Geç Yayoi Dönemine ait saklama kabı, earthenware

Jomon Dönemi'ni takip eden Yayoi Dönemi'nde, Japonya'ya gelen Asya kökenli göçmenler nehir ağzlarına yerleşmiş ve pirinç yetiştirmeye başlamışlardır. Çeltik tarlalarında çalışan göçmenler ince taneli ve oldukça plastik olan kili fark etmişlerdir. Düşük derecede pişirilen Yayoi seramikleri kırmızı renkli bünyesi ve seyrek bezemeli görüntüsüyle Jomon seramiklerinden ayrılmaktadır. Bu yeni tarz kısa sürede Jomon seramiklerinin yerini alarak Japonya genelinde yayılmıştır (Hitchins: 1976).

M.S. 300-710 yılları arası dönem Kofun Dönemi, seramikler ise Hajiki ve Hanimo olarak adlandırılmaktadır. Sırsız, kırmızı renkli, fitil yöntemi ile şekillendirilmiş ve bezemesiz olan Hajiki seramikleri Yayoi seramiklerinin bir uzantısı olup, 4. yüzyıldan itibaren yaygın olarak

kullanılmıştır. Dördüncü yüzyıl sonlarında Japonya ve Kore yarımadasındaki krallar arasında temaslar kurulmuş ve bu tarihten sonra Japonya'da Çin kültürü etkileri görülmüştür. Altıncı yüzyılda ise Japonya Kore'den gelen Budizm'in etkisi altına girerek kültürel ve dinsel yaşamda köklü değişimler yaşamıştır. Bu köklü değişimler Japon seramik sanatını da etkilemiştir. Seramik alanında ilk büyük gelişme Koreli göçmenler tarafından Japonya'ya taşınan yüksek pişirim tekniklerinin ilk olarak Osaka'da kullanılması ve daha sonra bütün Japonya'ya yayılması olmuştur.

Sue seramikleri olarak adlandırılan Kore sanatı etkisi taşıyan ürünler, gri renkli ve sırsız olup tek kamaralı, odunlu Anagama fırınlarında yaklaşık 1200°C varan sıcaklıklarda pişirilmiştir. Sue seramikleri ilk olarak fitil yöntemiyle daha sonra ise ilkel ahşap çömlekçi tornalarda şekillendirilmişlerdir. Zaman içerisinde tornada şekillendirme yöntemlerinin gelişmesiyle daha karmaşık formlar halini alan Sue seramikleri, egemen sınıfın kullandığı ürünler olarak 12. yüzyıla kadar üretilmişlerdir.

Sue seramikleri doğal kül sırları ile rastgele sonuçlar verirken, Japon seramik tarihinin ilk sırlı ürünleri Çin sır teknolojisinin tanınmasıyla, üretiminde düşük dereceli, renk veren bileşiklerin ve kurşunun kullanıldığı sırlı Nara seramikleri ve Sanage seramikleridir. Nara seramiklerinin sırlarında yeşil, beyaz ve sarı-kahve olmak üzere üç farklı renk kullanılmıştır. Dokuzuncu yüzyıldan Nara seramiklerinin kaybolmasıyla on ikinci yüzyıl sonuna kadar ilk olarak ritüellerde daha sonraları çok amaçlı kullanılan, Çin seladon sırlarının taklit edildiği yeşil sırlı seramikler üretilmiştir.

Sekizinci yüzyıl sonlarında Sanage bölgesinde pahalı Çin seladonları üretilmeye başlanmıştır. Beyaz ya da gri renkli bünye üzerine gri-yeşil renkte, ağaç külü ve feldspat içerikli bir sır kullanılarak Sanage fırınlarında yüksek derecede pişirilen çiçek motifi bezemeli seramik ürünler, Heian Dönemi'nin en önemli ürünleri olarak kabul edilmektedir.

Ortaçağ Japon seramiklerinde ilki; onikinci yüzyılda sırlı üretimden sırsız yüksek pişirim seramiklere olan geçiş, diğeri; ondördüncü yüzyılda çay seramik ürünlerine verilen önem olmak üzere iki önemli özellik ön plana çıkmaktadır. Onikinci yüzyılın sonunda Japonya'da yönetim askeri güce geçmiştir.



Resim4: M.S 5. Yüzyıl, Geç Kofun Dönemi Haji Seramiği, earthenware

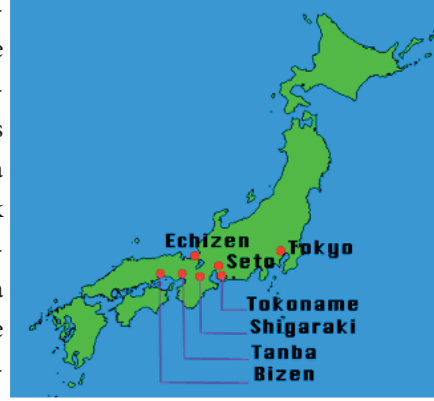


Resim5: 8. Yüzyıl Nara Dönemi, Sue seramiği, doğal kül sırlı, kazıma dekorlu, uzun boyunlu şişe, stoneware



Resim6: 9.-10. Yüzyıl Heian Dönemi Sanage Bölgesinde üretilen tören kabı

Kamakura şogunlu (yüksek rütbeli askeri) tarafından yönetilmeye başlanan ülkede Heian Dönemi'nde kazanılan saray aristokrasisinin estetik anlayışı kaybedilmiş ve kültürel değerler açısından bir düşüş yaşanmıştır. Böylelikle seramik sanatında da Nara ve Sanage ürünlere duyulan talep azalmıştır. Ancak diğer yandan tarım teknolojisinin gelişmesi, bir yılda iki hasat alınması depolama/saklama kaplarına duyulan ihtiyacın artmasına yol açmıştır. Böylelikle büyük sırsız küpler dönemin en çok kullanılan seramik ürünleri olmuştur. Bu talebi karşılamak için çoğu



Resim7: Tokoname, Bizen, Echizen, Tanba, Shigaraki ve Seto seramik merkezleri

seramik fırınında üretilen seramiklerin türleri değiştirilmiş ve pek çok yeni fırın inşa edilmiştir. Seramik üretiminde bu değişimler yaşanırken diğer bir taraftan Seto'da beyaz, kaolin içeriği açısından zengin olan kilin bulunmasıyla, sırlı üretim yapacak olan yeni fırınlar inşa edilmiştir. Böylelikle on ikinci yüzyılda Japon seramik tarihinde 'Six Ancient Kilns (Altı Antik Fırın)' olarak adlandırılan büyük seramik merkezleri doğmuştur. Bu merkezler Tokoname, Bizen, Echizen, Tanba, Shigaraki ve Seto'dur. Seto fırınları, Çin seramiklerini taklit eden seramik ürünler üretmiş, Kamakura Dönemi'nden sonra dört kulplu kavanoz, vazo, ibrik gibi ürünler popülerleşmiştir (Christiansen:2010).

13.yüzyılın sonlarına doğru çay seremonilerinin ortaya çıkması ve yaygınlaşmasıyla 14.yüzyıl Japon seramik sanatında, saklama ve depolama amaçlı kullanılan seramik kapların yerini, zarif çay seramikleri almıştır. 'Chanoyu' olarak adlandırılan çay törenleri, toz halindeki yeşil çayın özenle hazırlanarak misafirlerle içilmesidir. Chanoyu, temel olarak Zen Budizm'in estetik ve manevi ilkelerine dayanmakta ve 'Çay Yolu' (The Way of Tea) anlamına gelmektedir. Muromachi Dönemi (1393-1573) olarak adlandırılan 14. ve 16.yüzyılda çoğunlukla Tenmoku çay kaseleri, çay kutu ve kavanozları üretilmiştir. 16. yüzyıl, ünlü çay seremoni ustası Sen no Rikyu'nun dediği gibi, Japon seramikleri uyum, saygı, saflık, huzurun birlikteliğine dayalı yalın bir güzellik anlayışını yansıtmaktadır.

Çay seremonilerinin gelişmesi çay kaseleri, su kapları ve çay saklama kaplarının çeşitlenmesine yol açmıştır. Sarı ve siyah Seto ürünler, beyaz 'shino' sırlı ürünler, ve Sen no Rikyu'nun talimatlarıyla ilk Raku yöntemiyle çay kasesi üretilmiştir. 16. yüzyılda Seto ve Mino bölgelerinde geniş Anagama fırınlarının yayılmasıyla, seramik sanatında yaşanan bu değişiklikler nüfusun geniş kesimleri için kolayca erişilebilir olmuştur.

17. yüzyıl Azuchi Momoyama döneminde ise Mino fırınlarında Oribe olarak adlandırılan seramikler üretilmeye başlanmıştır. Genellikle demir oksit kullanılarak yapılan asimetrik dekorlu, yeşil bakır sırlı üretilen Oribe seramikleri teknik açıdan yeni bir orijinallik sergilemektedirler. Bu yeni gelişmelerin yanı sıra çay ustaları, sırsız yüksek pişirim olan Bizen ve Tokonome ve Shigaraki ve Igada üretilen kül sırlı ürünler gibi geleneksel tarzın korunmasını ve gelişmesini sağlamışlardır. Bu dönemde Kore Yarımadası'ndan Japonya'ya davet edilen sanatçılar, Kyushu'da

sırlı seramik üretimi yapan Karatsu fırınlarını, Fukuoka Bölgesi'nde Aganove Takatori fırınlarını, Kagoshima'da Satsuma fırınlarını ve Yamaguchi'de Hagi fırınlarını kurmuşlardır.



Resim8: Bizen Seramiği



Resim9: Bizen Seramiği

2.HAGİ SERAMİKLERİNİN GELİŞİM SÜRECİ

Yamaguchi bölgesinde yer alan Hagi ve çevresi, 400 yıllık bir geleneğe sahiptir ve sırlı yüksek sıcaklık pişirimi Hagi seramiklerine (Hagi-yaki) ev sahipliği yapmaktadır. 1585-1598 arasında Japonya'nın yönetimini elinde tutan Japon savaşçı Toyotomi Hideyoshi Kore seferleri sırasında, Koreli seramik ustası Ri Shakko'yu ve onun genç kardeşini Hagi'ye getirmiştir. 1604 yılında, Saka isimli bilinen çömlekçi kardeşler, Hagi şehrinin yakınında yer alan Matsumoto köyünde, Matsumoto-goyogama fırınına inşa etmişlerdir ve ilk defa Yamaguchi bölgesinde pişirim yapmışlardır (Pilgrim: 1977).



Resim10: Japonya Haritası ve Yamaguchi bölgesi



Resim11: Yamaguchi bölgesi ve Hagi Şehri

Çay üstadı Sen No Rikyu'nun öğrencisi ve Furuta Oribe'nin yakın arkadaşı olan dönem Lord'u Mori Terumoto çay seremonilerine tutkuyla bağlıydı. Lord Mori, Saka kardeşlere Kore hanedanlığı üslubunda (mishima, hakeme ve kohiki) çay seramikleri sipariş vermiştir. Bu gelişmeler doğrultusunda, 1666 yılında Hagi bölgesinin önde gelen ailelerinden olan Miwa ailesinin inşa etmiş olduğu, Matsumagama fırını gibi pek çok feodal fırın inşa edilmiştir (Stinchecum: 1988).

Hagi çay seramikleri, çay üstatlarına göre Raku seramiklerinden sonra ikinci sırada gelmektedir. Üçüncü sırayı ise Karatsu seramikleri almaktadır. Hagi seramikleri, Saka Koraizamen III (1648-1729) dönemine kadar 'ko-Hagi' olarak ve Edo dönemini kapsayan süreç dâhil olmak üzere 'Hagi-yaki' olarak adlandırılmaktadır.

Mori klanının koruması altında olan Hagi seramik ustaları, Edo dönemi boyunca, çay seramiklerinin üretiminde uzmanlaşmışlardır. Böylelikle Hagi modern döneme kadar çay seramikleri üreten bir kaç fırından biri olarak bilinmektedir. Bu sınırlı üretim yelpazesi doğrultusunda çömlekçiler, bünyenin renk ve tutarlılığına ve çeşitli pişirme koşulları altında sınırlar ile etkileşimi üzerine odaklanmışlardır. Çay üstadı Sen no Rikyu'nun estetik anlayışı ile bütünleşen Hagi seramikleri, tüm Japonya'da önemli bir yere sahip olmuştur.

3.HAGİ SERAMİKLERİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

Hagi seramiklerinin üretiminde üç temel kil farklı karışımlarla kullanılmaktadır. İlki 'daido tsuchi' ya da 'gairome-nendo' olarak adlandırılan açık gri kil, ikincisi 'mitake' olarak adlandırılan krem renkli kil, üçüncüsü ise 'mishima' olarak adlandırılan kırmızı kahve kildir. 'Korean' kili olarak adlandırılan standart Hagi bünyesi ise içerisinde %70 ile 80 arasında 'daido' kili ve %20-30 arasında 'mitake' kili içermektedir .

Hagi seramiklerinde iki farklı sır kullanılmaktadır. İlki 'dobai-yu' olarak adlandırılan saydam, feldspatlı kül sıradır. İçersinde %30-70 oranında sert odun külü içerir. Bu sır redüksiyonlu pişirim sonrasında çok açık renkli yeşil görünümündedir. Bu sır nötr pişirim sonucunda ise sarımsı bir sır oluşturur. Korean kili ile kullanıldığında ise pembemsi bir turuncu elde edilmektedir. Bu tarzda üretilen Hagi seramikleri, 'biwa-iro' olarak adlandırılır. Bu terim adını, sıranın renklerinin benzetildiği malta eriği meyvesinden alır.



Resim12: 'Biwa-iro' olarak adlandırılan Hagi çay seramiği



Resim13: 'White-Hagi' ya da 'milky-white glaze (süt beyazı sır)' olarak adlandırılan Hagi çay seramiği

İkinci tür sır ise Beyaz Hagi olarak adlandırılmaktadır. Japonca olarak 'shiro hagi-gusuri' dir. Kalın bir şekilde uygulandığında buzlanma görüntüsü veren 'shiro hagi-gusuri', geleneksel Hagi sırnın içerisinde saman külü eklenerek elde edilmektedir.

Noborigama fırının büyüklüğüne ve pişirim tekniğine göre pişirim süresi 14 ile 40 saat arasında değişmektedir. Sıcaklık ilk bölmede 1340 °C arka kısımda ise 1180 °C sıcaklığa kadar ulaşmaktadır. Sırın yüzeye çok hassas bir şekilde tutunmasıyla renk geçişleri 'biwa iro' ve lavanta mavisi renk elde edilmektedir. Demir içeriği zengin olan 'mishima' kili ile üretilen seramik ürünlerde ise pembeden griye dönen bir renk skalası görülmektedir.



Resim14: 'Mishima' kili ile üretilen Hagi çay seramiği

Çay uzmanları, Hagi seramiklerinin büyüünün sırda bulunan kuvarz taneciklerinden oluşan ince çatlaklar içerisine dolan çayın, oluşturduğu renk skalasında olduğunu söylemektedirler. Bu renk skalası 'Seven Changes of Hagi (Hagi'nin Yedi Değişimi)' olarak adlandırılmaktadır.

Geleneksel Kore çömlekçi tornasında şekillendirilen Hagi seramikleri, ayak kısmında bir ya da üç kez açılmış olan çentikler bulundurmaktadır. Bu çentikler, Hagi seramiklerini tanımamızda bize işaret iken, aynı zamanda da seramikleri şekillendiren ustaların imzasıdır.



Resim15: 'Hagi seramiklerinin ayak kısmında bulunan çentikler

4.HAGİ SERAMİK USTALARI VE HAGİ TARZI ÇALIŞAN GÜNÜMÜZ SERAMİK SANATÇILARI

1868 yılında gerçekleşen ve Japonya'nın siyasal ve toplumsal yapısında büyük değişikliklere yol açan Meiji restorasyonu sonucunda, yaşanan ekonomik zorluklar Hagi seramik ustalarının çay seramikleri yanında 'okimono' olarak adlandırılan süs eşyaları da üretmelerine sebep olmuştur. Bu dönemden sonra, ne yazık ki pek çok Hagi seramik ustası atölyesini kapatmak zorunda kalmıştır (Stinchecum:1988).

Günümüzde yaklaşık olarak yüz Hagi ustası geleneksel üretime devam ederek, vazo, sake ve çay kapları üretmektedirler. Üretime devam eden tanınmış ustalardan biri Yamane Seigan'dır.

1952 doğumlu usta, Hagi Association Ceramic Artist (Hagi Seramik Sanatçıları Derneği)'in üyesidir.1987 yılından itibaren kendi açmış olduğu Kausain fırınında üretimlerine devam etmektedir.



Resim16: Yamane Seigan ve üretmiş olduğu çay kâsesi

Geleneksel üretime devam eden bir diğer usta ise Sakata Deiko'dur. Çalışmalarında kullanmış olduğu çizgisel yırtık, Hagi seramiklerinin modernize edilmiş yanını temsil etmektedir. Kül sırsürecinin sonucunda elde edilen yumuşak tondaki gri ve pembe renkler , temiz hatları ve pürüzsüz yüzeye sahip olan Deiko'nun seramiklerinde modern bir yorum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Miwa Kyusetsu XI, Okada Yutaka, Miwa Kyusetsu X, Udagawa Husei, Hamanaka Gesson, Jyusetsu Miwa, Hiroshi Okada, Hatao Yoshiga Hagi seramiklerinde geleneksel üretimde önemli çalışmalar yapmış sanatçılar arasında yer almaktadır.



Resim17: Sakata Deiko'ya ait vazo



Resim18: Hamanaka Gesson'a ait tabak

Geleneksel üretimin yanı sıra, pek çok genç sanatçı kendi stillerini de geliştirmişlerdir. Bu sanatçılar arasında yer alan Kaneta Masano, 1988 yılından itibaren çay seramikleri, sake kapları üretmenin yanı sıra, elle şekillendirme tekniği olan 'Kurinuki' tekniğini kullanarak seramik heykel çalışmaları da yapmaktadır.



Resim19: Kaneta Masano'ya ait çay kasesi



Resim20: Kaneta Masano'ya soyut heykel

1980'li yılların sonunda San Fancisco'da eğitim alan Miwa Kasuhiko, geleneksel Hagi beyaz sırnı kullanarak modern üretimler yapan bir diğer sanatçıdır. Sanatçının çömlekçi tornasında şekillendirdiği soyut ve üç boyutlu formlarda batı etkisini görmek mümkündür.



Resim21: Miwa Kasuhiko'ya ait soyut heykel çalışmaları

5. DEĞERLENDİRME

Dört yüz yıllık bir geçmişe sahip olan Hagi seramikleri, yalın formları ve yumuşak dokusu ile çay törenlerinin en çok tercih edilen ürünlerindedir. Hagi seramiklerinin çay törenlerine olan uygunluğu ilk olarak yumuşak ve rustik görünümünden, daha sonra ise sonsuz etkileycilikteki sırnın kalitesinden gelmektedir.

Günümüzde Hagi şehrinde üretime devam eden pek çok fırın bulunmaktadır. Bir yandan geleneksel üretime devam eden Hagi seramik ustalarının yanı sıra genç sanatçılarda özgün yorumlarıyla dikkat çeken eserler ortaya koymaktadır. Sanatçılar eserlerinde geleneksel Hagi sırnını soyut formlarla birleştirerek modern bir üslup yakalamışlardır. Böylelikle Hagi seramikleri geleneksel üretiminin yanında çağdaş bir dile sahip olmakta ve çağdaş seramik sanatında özgün yorumlarla yerini almaktadır.

KAYNAKLAR

- Abbas, H., Bryant, T. (2002). *A Shape-shifting History of Bizenware*, *Ceramic Technical*, No:12, p.p 55-61.
- Boz, Mehmet (2009). *Japon Düşünce Tarzı*, Tokyo Ticaret Müşavirliği.
- Charleston,R.J. (1981). *World Ceramic* , England: The Hamlyn Publishing Group Limited, Astronaut House.
- Christiansen, Taylor (2010). *Late-Medieval Influence of the Tea Ceremony on the Pottery of Japan*, November 7
- Cort, Louise A. (2003). *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics*, Arthur M. Sackler Gallery, Washington: Smithsonian Institution.
- Geleneksel Stilde Çağdaş Japon Seramikleri Sergi Katoloğu**, Ajans-Türk Basım ve Basım A.Ş, 1998
- Faulkner, Rupert (1988). *Japanese Studio Crafts*, London: Laurence King Publishing
- Habu, J.,Hall, M.E. (1999). *Jomon Pottery Production in Central Japan*, *Asian Perspectives*, April: 38 (I).
- Hatori, Makoto (1997). *A Potter's Look at Tradition*, *Ceramics Monthly*, January, 45: 56-59.
- Hitchins, Patricia. (1976). *Technical Studies on Materials from Yayoi Period Japan: Their Role in Archaeological Interpretation*, *Asian Perspectives*, XIX(1).
- Kitto, L., Sodeoka, K., Simpson P. (1979). *The Japanese Pottery Handbook*, USA: Kodansha International Ltd.
- Klein, Adelbert (1987). *A Connoisseur's Guide to Japanese Ceramics*, Translated by Katherine Watson, London: Alpine Fine Arts Collection Ltd.
- Nakamura Oki (2002). *Early Japanese Art*. Translation by Martha J. McClintock. Tokyo: Kokugakuin University.
- Pilgrim Richard B.(1977). *The Artistic Way and the Religio-Aesthetic Tradition in Japan*. *Philosophy East and West*, Vol. 27, No. 3
- Stinchecum, A.M. (1988). *The Where and Ware of Hagi*, *New York Times*, p15

“ 400-YEARS TRADITION: HAGI CERAMICS ”

Prof. Zehra Cobanlı *

Res. Assit. Gokce Ozer **

ABSTRACT

Hagi ceramics, which have simple forms and semi-transparent white glaze, has an important place in the art of Japanese ceramics. At the late 16th century-the beginning of 17th Century, Hagi ceramics emerged by the ceramic masters, who were brought to Japan after the occupation of Korea.

The feudal rulers of the period gave importance to the traditional Japanese tea ceremony, because of that situation they financed the production of pots and cups which were used in the ceremony. Therefore, Hagi ceramics, which have a four thousand year tradition, have changed both structural characteristics and physical properties by developing from past to present and they emerge as a special and multi-asset Japanese style which is widely used in Japanese tea ceremony.

In this study, Hagi ceramics are examined with examples in terms of their material, shape, glaze and firing properties, and their development in the historical process.

Keywords: *Hagi-yaki, Hagi-wares, Japanese Tea Ceremony, Traditional Ceramic Art*

* Anadolu University, Fine Arts Faculty, Ceramic Department, Eskisehir/Turkey, zcobanli@anadolu.edu.tr

** Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, Department of Ceramic Arts, Eskisehir/Turkey, gkcozer@gmail.com

I. THE BRIEF HISTORY OF JAPAN CERAMIC ART UNTILL 18TH CENTURY

12.000 years earlier than today, the products that the hunter-gatherer people in Japan produced by firing at low temperatures were accepted as the first ceramic examples in the human history. In the history of Japan ceramic, the ceramic products named as Jomon Period are in reddish and brown-yellow color and shaped by using coil technique.

In the beginning phase of Jomon period, foods were stored and baked in undecorated or plain pottery. Later, ceramics were decorated with plain and linear motifs and marks that woodcarving tools made on the surface. In initial Jomon period before 7500 BC, on the ceramics used in religious ceremonies, using string, haphazard decorations were made. In early Jomon period, in addition to this type of decorations, there are decorations having seashell texture, decorations made by using sgraffito technique and clay applications. Japan ceramics developed by means of applications, carving decorations and string was seen to be the climax point of Jomon culture in Middle Jomon period (3500 BC). In the late Jomon period, with the increase in the use of reduction firing, Jomon ceramics that were initially red were started to be in brown-black color and there appeared important regional differences in figurines and potteries (Nakamura:2002).



Figure1: 2500-1500 BC middle Jomon period unglazed storage jar



Figure2: An example of 1000- 300 BC late Jomon figure



Figure3: M100-200, Late Yayoi period, storage jar, earthenware

In Yayoi period following Jomon period, Asian immigrants settled down at estuary and began to plant rice. Immigrants who worked at rice farms recognized clay that was thin grained and had plasticity. Yayoi ceramics fired at low temperatures are different from Jomon ceramics with their red bodies and scattered decorations. This new type of ceramics was replaced by Jomon ceramics and they quickly spread in Japan (Hitchins: 1976).

300-710 A.C. Kofun Period ceramics were named as Haji and Hanimo. Haji ceramics that are undecorated and shaped by coil technique are the extension of Yayoi ceramics and used extensively starting from 4th century. At the end of 4th century, there had been contacts among kings at Japan and Korean peninsula and after this date the impacts of China culture in Japan had been seen. In 6th century, Japan had experienced radical changed in cultural and religious life as a result of Buddhism coming from Korea. These radical changes happening in Japan also impacted Japan ceramic art. The first significant development in ceramic occurred in Osaka

with the use of high temperature firing techniques that were introduced by Korean immigrants to Japan and with the expansion of these techniques throughout Japan.

The products named as Sue ceramics, which were impacted by Korean Art are unglazed and grey in color, they were fired at 1200°C in Anagama kilns, which had one chamber. Sue ceramics were shaped with bar technique at first; later with primitive turning wheel for pottery. Sue ceramics had more complex forms with the development of shaping techniques with turning wheel were continue to be produced as products used by sovereign class until 12th century.

While Sue ceramics yielded haphazard results with their natural ash glazes, with the recognition of China glazing technology, the first glazed products of Japan ceramic history were Nara and Sanage ceramics where colored and leaded glaze used at low temperatures while producing them. In the glazes of Nara ceramics, three different colors, green, white and yellow-brown, were used. From 9th century to late 12th century by Nara ceramics disappeared, glazes in green color as imitations of China seladon glazes were produced and these glazes were used at rituals at first, and then for variety of purposes.

At the end of 8th century, expensive China seladons started to be produced in the Sanage region. Ceramic products with flower decorations which were fired at high temperatures by using grey-green colored glaze containing wood ash and feldspar on white or grey textures were seen as the most important products of Heian period.

When Middle Age Japan ceramics are examined, two significant features appear; first, the transition from glazed ceramic production at 12th century to unglazed ceramics fired at high temperatures, and second, at 14th century, the importance given to ceramic products used for tea. At the end of 12th century, ruling of Japan became military. In the country, which started to be ruled by Kamakura majority, the understanding of esthetics of palace aristocracy in Heian period disappeared and a decline in cultural values was experienced. Thus, demand in Nara and Sanage products decreased. On the other hand, with the development of agricultural technology and



Figure4: 5th Century Late Kofun Period Haji ceramics, earthenware



Figure5: 8th century Nara period, Sue Ceramic, natural ash glazed, sgraffito decorated, long neck bottle, stoneware



Figure6: 9-10th century, Heian Period, ceremony jar produced in Sanage area

harvesting twice in one year increased the need for storage containers. Therefore, big unglazed storage container became the most frequently used ceramic product. In order to meet the demand, the types of ceramics produced in many ceramic kilns changed and many new kilns were built. While these changes in ceramic production were happening, with the white clay rich in terms of kaolin in Seto, new kilns that would produce glazed ceramics. By this way, big ceramic centers named as 'Six Ancient Kilns' appeared in the history of Japan ceramics in 12th century. Tokoname, Bizen, Echizen, Tanba, Shigaraki and Seto were among these centers. Seto kilns produced ceramic products imitating China ceramics. After Kamakura period, products with four handles such as jars and vases became popular (Christiansen:2010).

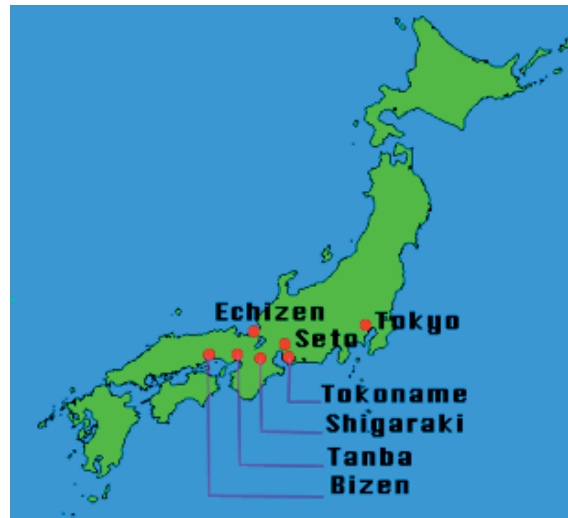


Figure7: Tokoname, Bizen, Echizen, Tanba, Shigaraki ve Seto ceramic centers

Towards the end of 13th century, with the tea ceremonies and their becoming common, delicate tea ceramic products replaced the ceramic storage containers used in 14th century Japan ceramic art. The tea ceremonies named as 'Chanoyu' is the serving of grained green tea prepared diligently to guests. Chanoyu is basically depended on Zen Buddhism's esthetics and spiritual principles and it means "The Way of Tea". 14th and 16th centuries named as Muromachi Period (1393-1573), tenmoku tea bowls, tea boxes and tea jars were produced. As 16th century famous tea ceremony specialist Sen no Rikyu says, Japan ceramics reflects an understanding of beauty based on combination of harmony, respect, purity and peace.

The developments in tea ceremonies led to variations of tea bowls, containers and storage containers. Yellow and black Seto products, white 'shino' glazed products and the first Raku tea bowl were produced with the instructions of Sen no Rikyu. In 16th century, in Seto and Mino regions, with the expansion of Anagama kilns and as a result of the changes in ceramic art, ceramic became accessible to many people.

In 17th century Azuchi Momoyama period, ceramics named as Oribe started to be produced in Mino kilns. Green copper glazed Oribe, which are asymmetrically decorated ceramics by using iron oxide, have originality in terms of their techniques. In addition to these deve-

lopments, tea experts protected and maintained the development of traditional style with the products such as products that are unglazed and fired at high temperatures in Bizen, Tokonome and Shigaraki and ash glazed ceramics produced in Iga. In this period, artists from Korean peninsula invited to Japan built Karatsu kiln produced glazed products in Kyushu, Aganove Takaroti kilns in Fukuoka region, Satsuma kilns in Kagoshima and Hagi kilns in Yamaguchi.



Figure8: Bizen Ware



Figure9: Karatsu Ware

II. DEVELOPMENTAL PROCESS OF HAGI CERAMICS

Hagi and its surroundings located in Yamaguchi area host high temperature fired Hagi ceramics that have 400-year tradition. Between 1585 and 1598, Japan warrior Toyotomi Hideyosh ruling Japan, brought Korean ceramic master Ri Shakko and his young brother to Hagi during his Korea military expedition. In 1604, Saka brothers who were pottery makers built Matsumoto-goyogama kiln located in Matsumoto village located in city of Hagi and it was the first time to kiln in Yamaguchi area (Pilgrim: 1977).



Figure10: Map of Japan and Yamaguchi area



Figure11: Yamaguchi area and city of Hagi

The student of tea expert Sen No Rikyu and his close friend who was the Lord at that period Mori Terumoto was fond of tea ceremonies. Lord Mori ordered Saka brothers tea ceramics in Korean dynasty style (mishima, hakeme and kohiki). In light of these developments many feudal kilns were built in 1666 including Matsumagama kiln built by Miwa family that was one of the leading families in Hagi.

Tea experts rank Hagi tea ceramics as second best ceramics after Raku ceramics. Karatsu ceramics place in the third place. Hagi ceramics were named as 'ko-Hagi' until Saka Koraizamen III period (1648-1729) and as 'Hagi-yaki' in Edo period.

Hagi pottery makers, who were protected by Mori clan, became experts of tea ceramics during Edo period. By doing so, until modern period, Hagi were known as one of several kilns producing tea ceramics. In light of this limited production variety, pottery makers focused on color and consistency of ceramic texture and their interaction with glazes at different firing temperatures. Hagi ceramics associated with Tea expert, Sen noRikyu had an important place throughout Japan.

III. TECHNICAL PROPERTIES OF HAGI CERAMICS

In the production of Hagi ceramics, three main clays are used in different mixtures. The first one is light grey clay named as 'daidotsuchi' or 'gairome-nendo', the second one is cream clay named as 'mitake', and the third one is red-brown clay named as 'mishima'. Texture of standard Hagi named as 'Korean' clay contains 70-80% 'daido' clay and 20-30% 'mitake' clay.

In Hagi ceramics, two different glazes are used. The first one is containing feldspar, transparent, ash glaze named as 'dobai-yu'. It contains 30-70 % hard wood ash. 'Dobai-yu' glaze becomes very light green color after reduction firing and produces yellowish glaze after neutral firing. When mixed with Korean clay, this type of clay turns into pink-like orange. Hagi ceramics mixed with Korean clay are named as 'biwa-iro'. This term comes from Maltese plum as the color of the glaze looks like the color the fruit.



Figure12: Hagi tea ceramics named as 'biwa-iro'



Figure13: Hagi tea ceramic named as 'White-Hagi' or 'milky-white glaze'

The second type of glaze used in Hagi ceramics is named as White Hagi and the name is 'shirohagi-gusuri' in Japanese. 'Shirohagi-gusuri' that gives the effect of icing when applied thick is obtained by adding straw ash into the traditional Hagi glaze.

Depending on the sizes of Noborigama kiln and firing technique, firing duration of Hagi ceramics varies between 14 and 40 hours. The temperature is 1340 °C in the front part of the kiln while it reaches at 1180 °C in the back. By means of glaze holding gently onto the surface, color transitions ‘biwairo’ and lavender blue color are obtained. In the ceramic productions produced by ‘mishima’ clay rich in terms of iron, color scale changing from pink to grey can be seen.



Figure14: Hagi tea ceramic produced from ‘mishima’ clay

Tea experts say the magic of Hagi ceramics is the color scale that tea filling into thin cracks which quartz particles in the glaze form. This color scale is named as ‘Seven Changes of Hagi’.

Hagi ceramics shaped on the traditional Korean pottery wheel have one or three holes on the bottom. These cuts help us to recognize Hagi ceramics and they are the signature of the ceramics experts who shape them.



Figure15: The cuts on the bottom of Hagi ceramics

IV. HAGI CERAMIC EXPERTS AND TODAY’S CERAMIC ARTISTS WORK ON HAGI STYLE

Financial hardship as a result of Meiji restoration that caused significant changes in the political and societal structure of Japan in 1868 led Hagi ceramic experts to produce ornaments named as ‘okimono’ in addition to tea ceramics. Unfortunately, after this period, many Hagi ceramic experts had to close their workshops.

Today, there are about a hundred Hagi experts continue the production of vase, sake and tea-cups. One of the experts who continue production is Yamane Seigan. The expert born in 1952 is a member of Ceramic Artist. Since 1987, the artist continues the production of Hagi ceramics in the Kausain kiln that he built.

Another expert who continues traditional production is Sakata Deiko. Linear tears that he uses in his works symbolize modernized side of Hagi ceramics. Grey and pink colors in soft tones obtained as a result of ash glaze in Deiko’s ceramics, which have clear lines and smooth surfaces, is a modern interpretation of Hagi ceramics.



Figure16: Yamane Seigan and tea cup that he produced



Figure17: The vase that belongs to Sakata Deiko.



Figure18: Hamanaka Gesson's plate

Miwa Kyusetsu XI, Okada Yutaka, Miwa Kyusetsu X, Udagawa Husei, Hamanaka Gesson, Jyusetsu Miwa, Hiroshi Okada, Hatao Yoshiga are among the artists have done significant work in the traditional production of Hagi ceramics.

In addition to the traditional production of Hagi ceramics, many young artists developed their own styles. Among these artists Kaneta Masano, in addition to producing tea ceramics and sake cups since 1988 have been making sculptures by using 'Kurinuki' technique, which is a hand shaping technique.



Figure19: Kaneta Masano's tea cup



Figure20: Kaneta Masano's abstract sculpture

Miwa Kasuhiko, educated in San Francisco in 1980, is another artist producing traditional ceramics by using white Hagi glaze. In the abstract and three-dimensional forms that the artist shaped on pottery wheel, it is possible to see western impacts.



Figure 21: Miwa Kasuhiko's abstract sculptures

V. EVALUATION

Hagi ceramics having a 400 years history are among the mostly preferred productions of tea ceremonies with their simple forms and soft textures. The appropriateness of Hagi ceramics for tea ceremonies comes from their soft and rustic appearance and the quality of their glazes, which is really impressive.

Today, there are a lot of kilns that continue to produce Hagi ceramics in the city of Hagi. In addition to the Hagi ceramic experts continuing traditional production, there are also young artists who draw the attention with their authentic interpretations. The artists created a modern style by combining traditional Hagi glazes with abstract forms in their works of art. By this way, Hagi ceramics have a contemporary expression in addition to their traditional production and take their places in the contemporary ceramic art by means of unique interpretations.

REFENENCES

- Abbas, H., Bryant, T. (2002). *A Shape-shifting History of Bizenware*, *Ceramic Technical*, No:12, p.p 55-61.
- Boz, Mehmet (2009). *Japon Düşünce Tarzı*, Tokyo Ticaret Müşavirliği.
- Charleston, R.J. (1981). *World Ceramic*, England: The Hamlyn Publishing Group Limited, Astronaut House.
- Christiansen, Taylor (2010). *Late-Medieval Influence of the Tea Ceremony on the Pottery of Japan*, November 7
- Cort, Louise A. (2003). *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics*, Arthur M. Sackler Gallery, Washington: Smithsonian Institution.
- Geleneksel Stilde Çağdaş Japon Seramikleri Sergi Katoloğu*, Ajans-Türk Basım ve Basım A.Ş, 1998
- Faulkner, Rupert (1988). *Japanese Studio Crafts*, London: Laurence King Publishing
- Habu, J., Hall, M.E. (1999). *Jomon Pottery Production in Central Japan*, *Asian Perspectives*, April: 38 (I).
- Hatori, Makoto (1997). *A Potter's Look at Tradition*, *Ceramics Monthly*, January, 45: 56-59.
- Hitchins, Patricia. (1976). *Technical Studies on Materials from Yayoi Period Japan: Their Role in Archaeological Interpretation*, *Asian Perspectives*, XIX(1).
- Kitto, L., Sodeoka, K., Simpson P. (1979). *The Japanese Pottery Handbook*, USA: Kodansha International Ltd.
- Klein, Adelbert (1987). *A Connoisseur's Guide to Japanese Ceramics*, Translated by Katherine Watson, London: Alpine Fine Arts Collection Ltd.
- Nakamura Oki (2002). *Early Japanese Art*. Translation by Martha J. McClintock. Tokyo: Kokugakuin University.
- Pilgrim Richard B. (1977). *The Artistic Way and the Religio-Aesthetic Tradition in Japan*. *Philosophy East and West*, Vol. 27, No. 3
- Stinchecum, A.M. (1988). *The Where and Ware of Hagi*, *New York Times*, p15

“ ÇAĞDAŞ SANAT YAPITLARININ PLASTİK VE MEKANİK SÜREÇ ETKİLEŞİMİNDE FOTOĞRAFIN YERİ ”

Yrd. Doç. Dr. Erhun Şengül *

ÖZET

Walter Benjamin 1933 tarihli “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı” başlıklı deneme yazısında; tek bir kopya olarak hazırlanmış yapıtın biricikliğinin oluşturduğu ve yapıt gereğinden fazla değerli kılan harenin, yapıt çoğaltıldığında yok olacağını savunduğunda yapıtın plastik sürecinin mekanik sürece dönüşmesindeki soruna da değinmişti. Fotoğrafın icadı, kendine özgü çoğaltma teknolojisinden dolayı batılı sanat çevrelerinin ikiye bölünmesine yol açmış, bir grup sanatçı fotoğrafı resim sanatının asimilasyonu şeklinde algılarken diğer bir grup ise bu görüşün tam aksine, çalışılan modelin zor anlarını kaydetme gibi kolaylıklarından faydalanma yolunu seçmiştir. Teknolojik anlamda bu değişim yeni bir sorunu da beraberinde getirmiştir. Yeniden üretim tekniği; yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından kopartmakta ve o yılların sanat ortamında bir tür bunalım etkisi yaratmaktaydı. Fotoğrafın oluşum süreci bu noktada sadece mekanik bir süreç olarak görünse de etkileri ve gelişim aşamaları resim sanatına bakışı da değiştirmiştir. Geleneksel plastik yaklaşımlarla üretilmiş Matiesse ve Picasso gibi sanatçıların eserleriyle teknolojinin desteğinde manipülatif kompozit görüntüler oluşturan Lillian Schwartz’ın yapıtları plastik sürecin mekanik sürece dönüşümünün bir örneği sayılabilir. Bu araştırmanın amacı endüstri devrimi ile başlayan ve günümüzde hızla değişmeye devam eden teknolojik gelişmeler doğrultusunda disiplinler arası sanat yapıtlarındaki plastik ve mekanik süreç etkileşimlerinin incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler: Asimilasyon, Endüstri, Fotoğraf, Mekanik, Teknoloji

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Ortakent-Bodrum/Muğla erusart@gmail.com

“ PLACE OF PHOTOGRAPH IN INTERACTION OF PLASTIC AND MECHANICAL PROCESS OF CONTEMPORARY ART OBJECTS ”

Assist. Prof. Dr. Erhun Sengul *

ABSTRACT

Walter Benjamin touched the issue in his essay of 1933, titled as “Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, that the aura comprised of uniqueness of artwork prepared as single copy and overvaluing artwork disappears when artwork is reproduced, transforming plastic process of artwork in to mechanical process. Invention of photography and its unique reproduction technology caused western art societies to divide in to two; while a group of artists perceive the photograph as the assimilation of paint art, the other group, on the contrary, chose to exploit the convenience such as recording the difficult moments of the model. In technological sense, this change brought in a new matter. The reproduction technique disconnects the reproduced one from the field of tradition, and creates a depression impact on artistic environment. Although the formation process of photograph seems to be a mere mechanical process, its effects and development phases changed the view on art of paint. Lillian Schwartz’s works of art that form manipulative composite images backed by technology with works made of traditional plastic approaches, of artists such as Matisse and Picasso, can be counted as an example of transformation of plastic process in to mechanical one. The purpose of this study is to examine interactions in between plastic and mechanical process of inter-disciplinary works of art, in line with technological advances that started with industrial revolution and progressed rapidly up to date.

Keywords: Assimilation, Industry, Photograph, Mechanical, Technology

* Mugla Kocman Sitki University, Faculty of Fine Arts, Art Department Ortakent-Bodrum/Mugla erusart@gmail.com

1.GİRİŞ

20.yüzyılın hemen başında ortaya çıkan yeni sanat hareketleri içinde fotoğraf makinesi, video ve bilgisayar; teknolojinin gelişim sürecini temsil eden araçlar olmalarından öte bu yeni görsel dili belirleyen makine estetiğinin de nesnel, işlevsel anlatım ifadelerine karşılık gelmektedir. Bu tür teknolojik ekipmanlar ayrıca plastik sanatların geleneksel biçim dilinin büyük değişiklikler geçirmesine neden olan bir sürecin başlamasına temel oluşturmuştur. Bu yeni değişim sürecinde geleneksel yöntemlerle üretilen sanat objelerinde teklik ve biriciklik kavramı yapı bozumuna uğramış; üretilmiş olan yeniden ve sınırsız varyasyonlarla tekrar çoğaltılabilir hale dönüşmüştür. Yapı bozumu bir eserin yok edilip tahribatı şeklinde algılanmamalı çağdaş ile geleneksel sentezinden oluşan yeni bir melez tür şeklinde yorumlanmalıdır. Modern sanatın karakteristiğindeki en belirgin özellik, sanatın geleneksel yapısının bozulması, Welsch'e göre Lyotard'ın "şimdiye kadar resim kurumunu açıklığa kavuşturan objelerin, durumların, şekillerin ve biçimlerin çözülmesi"(Welsch, 1992,3) görüşüyle gerçekleşmektedir.

2. ERKEN DÖNEM GELİŞMELER

18.yüzyılda sanayi devrimi ile başlayan üretimde makineleşme süreci; hayatın her alanında olduğu gibi sanat alanında da yeni bir değişim döneminin başlangıcı olmuştur. Fotoğraf makinesinin seri üretimi ve halk seviyesinde herkesin kolay ulaşabileceği bir araç olması yönündeki gelişimi; görsel sanatlar için oldukça önemli bir yapı taşı sayılabilir. Fotoğrafın tarihsel gelişim sürecinde; İngiliz fizikçi James Clerk Maxwell (1831-1879) ışığın, kırmızı, yeşil ve mavi olmak üzere üç temel renkten oluştuğu ilkesinden yola çıkarak 1861'de ilk renkli fotoğrafı üretti. Maxwell'in yaptığı aslında, kırmızı, yeşil ve mavi rengin belli oranlarda karıştırılmasıyla, istenilen her rengin üretilebilmesiydi.1888'de George Eastman tarafından hazırlanan selüloz nitrattlı film bobinleri ve 1912'de çok katlı renkli filmlerin bulunmasıyla fotoğraf aygıtları sanayileşmiştir. 1935 yılında önce Eastman Kodak Firması tarafından, Kodachrome film, hemen ardından Agfa firması tarafından da Agfacolor film üretilerek piyasaya sürüldü (Kılıç,2002). Fotoğrafların sayıca çoğalması farklı biçim ve üslup çeşitliliğini de beraberinde getirir. O yıllarda bir grup sanatçı fotoğrafın halk tarafından yaygın olarak kullanılmasını ve bazı sanatçıların fotoğrafın estetik kaygılarına yoğunlaşmasını resim sanatının asimilasyonu olarak algılıyordu çünkü fotoğraf mekanik bir süreçti ve herkes tarafından kolaylıkla üretilip çoğaltılabiliyordu. Bir diğer sanatçı grubu ise fotoğraf makinesinin çalışılan canlı modellerin zor anlarını kaydetmek gibi özellikleriyle ressamlara büyük kolaylık sağlayan bir buluş olduğu görüşünde birleşirler. Başlarda olağan gibi görünen teknolojik buluşlar zamanla radikal biçimde entelektüel, fikirsel ve sosyal alanlarda buldukları platformları etkileyecek güce sahiptirler. Bu noktada Marshall McLuhan'ın medya üzerine denemelerinde etkileyici bir tavırla "masum ampulün insan hayatını gece ile gündüzün farkından arındırarak nasıl etkilediğini ve sonsuza kadar değiştirdiğini" ifade ettiğini hatırlamak gerekir.(McLuhan,2003) Özellikle plastik bakış açısından baskı sanatlarının fotoğrafın gelişimindeki katkısı küçümsenmeyecek ölçüde önemlidir. Bir baskı yöntemi olan litografinin fotoğrafın evriminde oynadığı rol oldukça etkileyicidir. Fotoğrafın icadına kadar, metin ve görüntülerin üretim ve çoğaltımları, kaçınılmaz olarak be-

lirli bir noktada, bunların elle çizilmesi ya da kazınması gerekiyordu. Fotoğraf, hassas kâğıtlar üzerinde ışığın etkisinden yararlanarak imaj ve metin üretmenin yoludur. Burada litografinin rolü, Joseph Niepce'in 1822'de gravürden bir baskıyı güneş ışığı ve ışığa hassas bir asfalt kullanarak üretmesiydi. Dört yıl sonra Niepce, arka bahçesinin bir resmini, bir fotoğrafını aynı ışığa hassas asfalta kurşun kalay alaşımı bir levhanın üzerine kaplayarak camera obscura (karanlık kutu)'ya koyup penceresinden uzatmasıyla elde etti. (Barnard,2010) Plastik sürecin mekanik süreci etkilemesinin bir örneği de sayılabilecek bu olay fotoğrafın ilk oluşum sürecini de kapsamaktadır.Fotoğrafın tarihsel gelişimi devam ettikçe gerçeğe yaklaşma biçimi ve kendine özgü efektleri ressamları yeni arayışlara yöneltmiştir. Empresyonizm bu arayışın en önemli yapıtaşı olarak kabul görür. Fotoğraf empresyonist resamlara nesnelere üzerine farklı zamanlarda düşen ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini görmelerini sağlamış ve ışığın peşine düşmelerine aracı olmuştur. Muybridge'in Animal Locomotion (1887) (Şekil 1) adlı seri fotoğrafı bir atın koşma sekanslarını göstermekteydi. Serideki atın bacak hareketleri, yüzyıllardır ressamların tasvir ettiğinden oldukça farklıydı. Fotoğrafın bu yaklaşımıyla sanatçıların gerçeği görmesindeki rolü



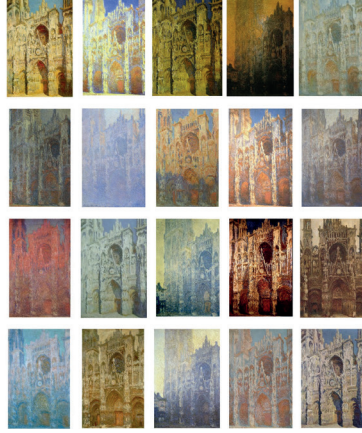
Şekil 1: "Animal Locomotion", Muybridge, 1887

3. MODERNİZM

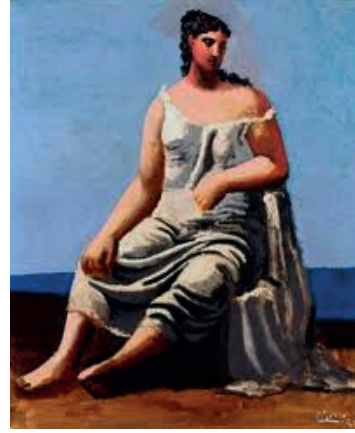
Gombrich, dönemin empresyonist resimlerine bakıldığında, resim sanatının kendi içinde olmazsa olmaz denilen kurallarının yok olmasına rağmen, bunların eksikliğini duymaksızın, ışığın betimlenişinin tadını çıkarabildiğini söyler. Bu anlamda Monet, fotoğraftan en iyi yararlanan resim sanatçılarından biridir. (Bozkurt,2006) Claude Monet çalışmalarında enstantane'yi doğru keşfederek resimlerinde mekanik sürecin önemli etkileri olan gün ışığının yarattığı hareketi ve renk skalasını hissettirmişti. Görünenin olduğundan farklı ortaya koyularak farklı ve anlık algılanabilmesini sağlayan fotoğrafın soft-focus özelliği empresyonist ressamların dikkatini çeken önemli bir nokta olmuştur. Claude Monet'nin yılın değişik zamanlarında ve günün farklı saatlerinde resmettiği 'Cathedralls (Katedraller)'(Şekil 2) adlı serisi empresyonist düşüncedeki ışık etkilerinin ve fotoğrafın soft-focus özelliklerinin en iyi algılandığı örneklerden biridir.

Monet otuz eserden oluşan bu sergiye 1893 yılında başlamış ve iki yıl boyunca Rouen Katedrali'ni gören üç atölyede çalışmasını tamamlamıştır. (Scharf,1983) Modernizm'in başlangıcıyla fotoğraf makinesinin teknik özelliklerine bağlı mercekleme sağladığı imaj deformas-

yonları sanatçıları daha da etkilemiş ve yapıtlarında optik yanılsamalardan faydalanmalarını sağlamıştır. Özellikle kübist akımda Pablo Picasso'nun 1922 tarihli "Woman By the Sea" adlı resminde (şekil 3) geniş açılı merceklerin en belirgin deformasyonları hissedilmektedir.



Şekil2: Claude Monet, Montaje Rouen Catedral 1892-94



Şekil3: "Woman By the Sea", Pablo Picasso, 1922

Kübistlerin durağan objelere karşı ilgisinin aksine aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkan Fütüristler hız'ın resmine yönelmişler ve aynı kare içinde, nesnenin üst üste birçok hareketinin, yer alması esasına dayanan kronofotografi yönteminden etkilenmişlerdir. Fütüristler arasında tek fotoğrafçı Anton Bragaglia'dır. Bragaglia'nın esrareniz ruh- bilimsel düşünceleri, onun: 'insan ayağa kalktığı zaman, koltuğu hala kendisinin ruhu ile doludur.' sözleri ile özetlenebilir. Bragaglia, hareketin mekan içindeki sürekliliğini, hareketlerarası aşamaların tanımlandığı yapıp hacimler olarak kaydetmek istiyordu (Şekil 4). Ona göre, fotoğraflarda hareketlerden dolayı netsiz çıkan aydınlık yüzeyler, ışığın hareket olarak rol almasının sonucuydu. (Toğcuoğlu:1992) Fotodinamizm adı verilen bu yöntem özellikle İtalyan fütürist sanatçı Giacomo Balla'ya ait çalışmada hareket etkisini oldukça hissettirmektedir. (Şekil 5)

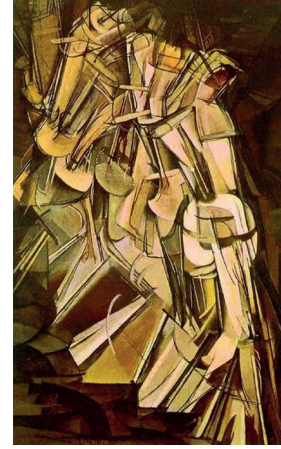


Şekil4: Anton Bragaglia, "Slap",1913



Şekil5: Giacomo Balla "Dynamism of a Dog on a Leash",1912

Fütürist sanatçılar yaşadıkları çağın teknolojik olanaklarından oldukça yararlanmışlar 1930'lu yıllarda fütürizme bağlı sanatçıların sayısı 500'ü bulmuş olmasına karşın fütürizmin etkinliği, Birinci Dünya Savaşı'nın sona ermesi ya da Boccioni'nin 1916 yılında ölmesiyle sürekli olmamıştır. Dada hareketinin kendinden önceki akımları yok sayması ve gelenekçiliğe başkaldırısı fotoğrafın, kolaj, fotomontaj gibi tekniklerle tuval üzerine eklenerek, geleneksel resim yöntemlerinin asimilasyonuna dönüşme yoluna girmiştir. "Christian Schad, Marcel Duchamp, Man Ray ve John Heartfield, fotoğrafın olanaklarını işlerinde kullanabileceklerini keşfeden ilk Dadaistler olarak bilinir"(Özsezgin,1975) Örneğin, Fransa'da Marcel Duchamp ve Robert Delaunay'ın resimde devinim yansımasının elde edilmesi konusunda fütürist görüşlerden yola çıkarak kendilerine özgü bir resim yöntemi geliştirdikleri bilinir. Duchamp'ın 1912 yıllarında gerçekleştirdiği "Merdivenden İnen Çıplak" (Şekil 6) adlı yapıtı, makine konstrüksiyonlarına canlı varlıklar gibi kişilik veren resimlerine bir örnektir. Bu çalışmada, Étienne-Jules Marey ve Earward Muybridge gibi fotoğrafçıların "stop-motion" çalışmasından etkilenmiştir. Eliot Elisofon tarafından sanatçının merdivenlerden inerken çekilen fotoğrafı mekanik süreçle plastik süreç etkileşimi üzerine önemli bir yaklaşımın da temsildir.



Şekil6: "Merdivenden inen çıplak"
Marchel Duchamp 1912



Şekil7: Marcel Duchamp merdivenlerden inerken - Fotoğraf: Eliot Elisofon

Dadaistlerden sonra sürrealistler de çalışmalarında fotoğrafın teknik olanaklarından faydalanma yoluna gitmişlerdir. Özellikle sürrealist resamlardan Salvador Dalí'nin anılarından ve düşlerinden esinlenerek yaptığı çalışmalarında fotoğrafın etkisi oldukça fazladır. Sanatçı özellikle 1929'dan sonra yaptığı resimlerindeki ayrıntıları yakalamak için fotoğrafın teknik olanaklarından faydalanmıştır. Dalí'den başka bir diğer sürrealist sanatçı Rene Magritte'de çalışmalarına taslak hazırlarken fotoğrafın olanaklarını kullanmıştır. (Şekil 8), (Şekil 9)



Şekil8: "Terapi" René Magritte, 1937



Şekil9: Rene Magritte'in kullandığı fotoğraf

“1950’den sonra Londra sanat okullarında yeni bir akım dikkat çekmeye başlar. İnsanın özel durumlarıyla ilgili konuları, dış dünya bağlamında yorumlayan Francis Bacon’un yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanatta gönüllülük yaşama yeniden dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği izlenmektedir. TV, reklâm, çizgi film, sinema ve benzeri iletişim araçlarının çağdaş gerçekliğinin bilincine varan genç ressamlar, eğer istedikleri gerçekten yaşamın içine dalmaksa, ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan kişileri ve imgeleri kullanmaları gerektiğine karar vermişlerdir.”(Germaner:1996) Bu sebeple televizyonun ve sinemanın kitle kültürü üzerindeki yönlendirici etkisinin plastik bir alanı da içine alması kaçınılmaz bir hale gelmiş ;sanatçıların resimlerine yeni bir yön vermiştir.

1960’lı yıllarda endüstri ve hızlı tüketim çağının en önemli sanatsal temsili kuşkusuz Pop Art etkisinde gündeme getirilmiştir. Pop Art’ın en önemli temsilcilerinden Andy Warhol, çalışmalarında el emeğinin izlerini göstermeyen seri üretime dayalı serigrafi yöntemiyle çalışmış ve mekanik sürecin etkisinde çabuk tüketilip hızla yayılabilen plastik bir anlatım dili oluşturmuştur. Aynı zamanda fotoğrafçı da olan Warhol; “Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğim bundan ibaret olmasındandır.” (Lynton, 1982) demiştir. Sanatçı; Marilyn Monroe görüntüsünü, çarpıcı bir parlaklıkla, üstelik evrensel gücünü daha da güçlendirerek bir reklâm fotoğrafını kullanarak seyirciye sunmuştur. (Şekil 10)

Gerhard Richter 1960’ların başında “Kapitalist Realizm” adını verdiği çalışmalarında kapitalist kültürün gündelik yaşantıları konusunda tematik resimlerini oluştururken; fotoğrafları olduğu gibi resim düzlemine yansıtmak suretiyle kullanmıştır. (Şekil 11) “Fotoğrafın bu özelliğini kullanarak, perdeye yansıttığı slaytlar yardımıyla çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, bunlar üzerinde gerçek renkleri ve yapısına ilişkin bazı değişiklikler yaparak, objeleri duygularından arındırmış olur ve renkler her şeyi kişisizleştiren, belirsizleştiren gri bir örtüye dönüşür. Tıpkı miyop bir göz gibi olaylar bir perde arkasında izlenir.” (Osterworld,1999).



Şekil10: “Marilyn Monroe”,1967, Andy Warhol



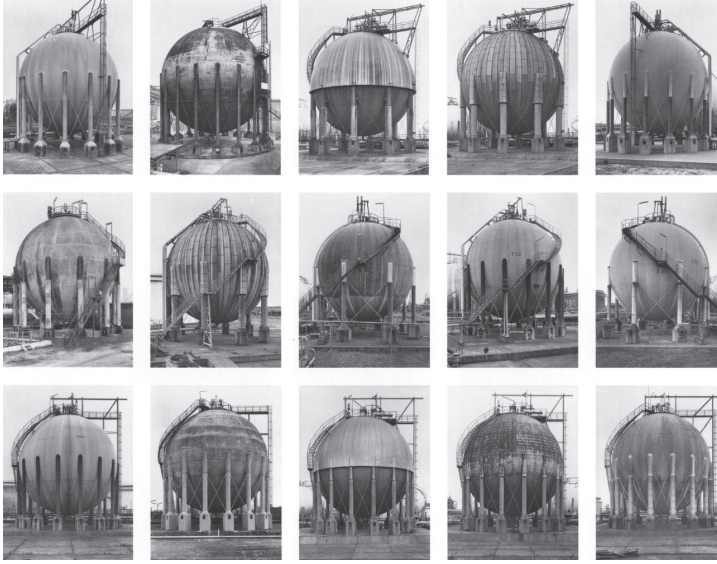
Şekil11: Gerhard Richter, 1966, 115 cm x 160 cm, Yağlı boya

Fotoğraf teknolojisinde varılan nokta; piksel teknolojileri ile kusursuz ve gerçeğe en yakın imajları oluşturma yönündedir. Mekanik süreçteki bu gelişme; plastik süreci başka bir açıdan etkilemiş ve fotogerçekçi biçim arayışına yöneltmiştir. 1960'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan resimdeki Fotorealizm akımı 1970'lerde yerini hiperrealizm adı verilen hipergerçekçilik kavramına bırakmıştır. Sanatçıların hiç bir üslup izini taşımayan bu çalışmalar sadece fotoğraf kusursuzluğunda oluşturulan işlerdir. Fotoğrafi öznellik süzgecinden geçirilmeden, aslına çok yakın biçimde tuvale aktarma çabası, fotogerçekçileri haftalar hatta aylar boyu aynı resim üstünde çok sıkı ve çoğu kez sıkıcı bir çalışmaya iter. Eskiden sanatçılar algıladıkları gerçeği zihinsel bir işlemde geçirip, önce basit bir taslak çizip, çalıştıkça imgeyi geliştirip, ayrıntı üzerine ayrıntı yığarak resimlerini tamamlamışlardır. Oysa fotoğraftan yani gerçeğin tam röprodüksiyonundan yola çıkan günümüz sanatçısı bu işlemi tersine çevirmiş, fotoğrafın başlangıçta sunduğu bilgileri ayıklayarak çalışmasında ilerlemiştir (Giray, 1993). Mekanik sürecin etkilerini plastik sürece dönüştürmedeki bu yöntem bir çok sanatçı tarafından kabul görmüş ve resim sanatına farklı bir bakış açısı kazandırarak yeni bir platform oluşumu sağlamıştır.

4. DİJİTAL ORTAMLAR VE TEKNOLOJİK GELİŞMELER

Alman fotoğraf gündeminde etkin bir yere sahip olan Dusseldorf Ekolü, Fotoğraf sanatçıları Bernd-Hilla Becher çiftinin 1950'lerden bu yana endüstriye ait mimari yapıları temel alan, özellikli vizyonları sayesinde doğmuştur. Becher çiftinin Dusseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde, sanatsal görüşleri doğrultusunda yönettikleri atölyelerinden yetişen öğrencileri ile gelişen akım, özellikle 1980 sonrasında Avrupa ve Amerika'da da yayılmıştır. 1960 yılında açtıkları ilk sergilerinde tarzlarıyla, kendi kendilerini tanımlamalarıyla, dönemin etkili fotoğraf anlayışı olan Şipşak Estetiği ve belgesel tavrına karşıt avangart bir çıkış gerçekleştirmişlerdir. İlk çalışmalarından bu yana fotoğrafın; anlaşılıp, kavranmasında, hissedilmesinde en önemli öğeler olan ışık ve zaman Becher'ler tarafından kontrollü bir şekilde nötralize edilmiştir. Bu şekilde görüntülenen objeler mimari fotoğrafın çekim ilkelerini korumakla beraber, yalın ve salt nesnel kimlikleri ile ülkesiz, zamansız bir şekilde evrensel nitelikleri ön plana çıkartılarak yoruma sunulmaktadır. Diğer yandan fotoğraftan ışık ve zamanın belirleyiciliğinin çekilmesiyle sanatçıların duyu ve düşüncelerini de kavramamız güçleşmekte, bir izleyici olarak fotoğrafik görüntü ile iletişim kurmamız zorlaşmaktadır. Geleneksel görsel algılama ve yorumlama kalıplarının dışına çıkan sanatçıların vizyonları nedeniyle izleyici; tüm kareyi tarayıp kendi kendine sorular ve cevaplar üretme çabasıyla fotoğrafta gördüğü kesin gerçekliği her yönüyle çözümlemeye çalışmaktadır. Görünür gerçekliğin ardındaki söylemleri ve bunları keşfetme sürecini bünyesinde barındıran bu fotoğrafları, Kavramsal Sanat çerçevesinde değerlendirmemiz mümkündür. Temelde, fotoğraflanan nesnelere, kendi varlıkları dışında hiç bir şeye ihtiyaç duymayacak somutlukta net çizgilerle kendi kendilerini ifade etmektedirler. Bu bağlamda, Fotoğrafik görüntü ile içeriğin örtüşmesini de göz önünde bulundurarak, fotoğrafları Minimalizm çerçevesine dahil etmemiz olanaklıdır. Günümüz Post-modern ortamında sanat söylemlerini bu derece net belirleyerek, başlangıcından bu güne yaklaşık kırk yıllık bir süreçte Becher'lerin fotoğrafları, çağımızı farklı bir açıdan görme, değerlendirme aracı olmuşlardır (Şekil 12).

1970’li yıllarda sanatçıları etkileyen en önemli teknolojik gelişmelerden biri de hızla çoğalan imgerin çabuk, kolay ve ucuz bir şekilde çoğaltılmasıydı. Fotokopi, Polaroid, video, dijital baskı gibi çoğaltım yöntemleri arttıkça fotoğrafın sanatsal yönde kullanım olanakları sanatçılar tarafından irdelenmiştir. David Hockney’in seksenli yıllarda printer baskılarıyla gerçekleştirdiği kompozit fotoğraflar kübizm’in fotoğrafa yansması olarak değerlendirilebilir (Şekil 13).



Şekil12: Bernd-Hilla Becher, Gas Tanks 1983-1992



Şekil13: David Hockney, "Mother, Bradford Yorkshire" 1982, Kompozit Polaroid, 56x23 cm

1980’den sonra transistörlerin yerine mikroçiplerin kullanıldığı bu kuşağa ait bilgisayarların insanlığın kullanımına sunulmasıyla, bilgisayarların çalışma hızı ve kapasitesi artırılmıştır. Bu yıllarda Amerikan ve Japon teknolojilerinin elektronik ve küçültme alanındaki ürünü olan ev bilgisayarları ortaya çıkmıştır. Fotoğraf ve bilgisayar teknolojisi gelişerek ortak bir noktada birlikte anılır olmuştur. Görüntü üzerine yaşanan teknolojik gelişmeler doğrultusunda; sanatçıların bir çoğu bu yeni alana doğru kayma eğilimi göstererek bilgisayarla deney yapma ve yaratma çabasına girmeye yönelmiştir. Video ve bilgisayar teknolojisini ortak kullanımı geleneksel sanatın durağan bakışına karşılık sürekli devinim halinde olan ve sınırsız varyasyonlara sahip bambaşka bir bakış açısının kapısını aralamıştır. Sanatçılar da bu değişim sürecine bağlı olarak dijital aletleri, gerek ortam; gerekse araç olarak kendi yaratım süreçlerinin içine dahil etmişlerdir. Dijital sanatın formları, hem geleneksel hem de yeni formlar olarak bazen de onlar arasında berrak bir ayırımı yapılamayacağı şekillerde tanımlanırlar. Bu yeni sanat dili çoğu literatürde melez multimedya formları olarak nitelendirilmiştir. Disiplinler arası yaklaşımlarda fotografik imajların etkisi sadece resim alanında değil video sanatı, enstelasyon ve kavramsal sanat dilinin kullanıldığı her alanda izlerini göstermiştir. Bu tür bir ortam melezliği farklı ortam ya da ortam tekniklerinin yan yana gelmesinin önüne geçen bir kolaj benzeri estetik şekilde ortaya çıkmak zorunda değildir. Çok farklı bir örnek olarak ortam karıştırılabilirliğinin ne gibi sonuçlar verdiğini görmemiz açısından çok geniş bir kitle tarafından bilinen ve görsel dildeki melezliği temsil eden bir yazılıma bakabiliriz. 1993 yılında ilk sürümü çıkan "After Effects" 1990’larda

bilgisayarlar çok şaşırtıcı özel efektler ya da “görünmez efektler” yaratmak için kullanıldıysa da, bu on yılın sonunda ortaya yeni bir şeyin çıkmakta olduğunu görebiliriz: “efektlerin de ötesine” giden yeni bir görsel estetik. Bu estetikte tüm proje, bir müzik videosu olsun, bir televizyon reklâmı, kısa film ya da uzun metrajlı film olsun içerisinde “live action” malzemesinin kullanıldığını tamamen görünmez kılmadan ancak özel efektlerin hemen yarattığı fark edilirlğe de düşmeden hiper gerçekçi bir görünüm elde etmektedir (Manovic:2007). Dijital sanat, video sanatı, video enstelasyonlar bu formları için önemli örnekler teşkil ederler. 1968’de küratörlüğünü Pontus Hulten’in üstlendiği ve MOMA’da gerçekleştirilen ‘Mekanik Çağın Sonunda Makinenin Görünüşü’ adlı sergi, adeta eski bir çağın bitip yenisinin başladığını haber veriyordu. Teknolojik verileri yorumlayan ya da belirli bir üslupla makine estetiğine gönderme yapan sanat yapıtları, yerini bilgisayar ve video ortamında oluşturulan ve yeni temsil olanaklarının irdelendiği elektronik medya çalışmalarına bırakmıştı. (Şahiner,2008) Bu yeni form anlayışı sanatçılar açısından teknolojinin imkanlarını plastik sürece dönüştürmede yeni bir çıkış noktası olarak algılanmıştır Plastik sürecin etkisinde teknolojiyi yorumlamak ve gelenekselin asimilasyonunu önlemek adına ortaya çıkan yenilikçi çalışmaların arasında dijital görüntü estetiğini plastik bir sürece dönüştüren italyan sanatçı Carlo Zanni’nin çalışmaları iyi bir örnek sayılabilir. Carlo Zanni Windows xp işletim sistemine ait bilgisayar kullanıcıları için oldukça bilindik hale gelen masaüstü görsel temalarını geleneksel plastik yöntemle resime dönüştürdüğünde şimdiki zamanın en popüler peyzaj anlayışını gündeme getirmiştir. (Şekil 14), (Şekil 15)



Şekil14: Carlo Zanni, "Kar", 2004
Tual Üzerine Yağlı boya 30cmX40cm



Şekil15: Carlo Zanni, "Rüzgar", 2004
Tual Üzerine Yağlı boya 30cmX40cm

Dijital ortamlardaki çağdaş sanat yapıtları sadece teknolojik imajların geleneksele dönüşümü şeklinde oluşmamış; gelenekselin teknolojiyle yorumlanması biçimiyle de gerçekleşmiştir. Bu duruma en iyi örneklerden biriside Lillian Schwartz’ın yapıtlarıdır.Schwartz bilgisayar ortamında Mattise, Picasso ve Leonardo Da Vinci gibi ünlü sanatçıların çalışmalarını yeniden yorumlamıştır. Schwartz’ın yapıtlarında kompozisyonel elemanlar ve karşılaştırmalı yapılar önemli rol oynar. (Paul,2003) 1987 tarihli “Mona Leo” sanatçıya ait oldukça önemli çalışmalardan birisidir. (Şekil 16) Sanatçı Leonardo Da Vinci’nin portresini Mona Lisa resmiyle dijital bir ortamda eşleştirerek, izleyiciyi Mona Lisa resminin gizemiyle karşı karşıya bırakmıştır.



Şekil16: Lillian Schwartz, "Mona Leo",1987

5.DİSİPLİNLER ARASI SANAT YAPITLARINDA FOTOĞRAFIN YERİ

Çağımızda disiplinlerarasılık bağlamında fotoğraf, diğer çağdaş sanat disiplinleriyle sürekli etkileşim halindedir. Uluslararası sergilerde, bienallerde görmüş olduğumuz birçok medium (fotoğraf enstalasyonları, video çalışmaları, dijital işler) kökleri 1960 sonrası plastik sanatlara dayanan mediumlardır. Çağdaş sanata baktığımızda fotoğraf'ın 1960'dan sonra ortaya çıkan enstalasyonun bir parçası olarak veya ana malzemesi olarak kullanıldığı görülür. Christian Boltanski'nin çalışmaları bu duruma iyi bir örnek sayılabilir. Boltanski'nin fotoğraf enstalasyonu olarak tanımlanan işlerine bakıldığında, fotoğrafın farklı boyutlarda ve farklı düzenlemelerle birlikte düşünüldüğü, mekanın ve yapıtın plastiğinin daha da önemlisi içeriğinin dahil edildiği işlerle karşılaşılır.2011 yılındaki Venedik Bienali'nde Christian Boltanski'ye ait "Chance" isimli enstelasyon çalışmasında sanatçı yüzlerce yeni doğmuş bebek fotoğrafı kullanmıştır (şekil 17). Fotografik imajların sayıca çokluğu bu çalışmada izleyicide yeni bir mekan algısı oluşturmakta, böylelikle fotoğrafın mekanla deneyimlenmesi sağlanmıştır.



Şekil16: Christian Boltanski, "Chance", Fotoğraf Enstelasyonu, Venedik Bienali, 2011

SONUÇ

Ondokuzuncu yüzyılın görüntü alanında en önemli buluşlarından biri olan fotoğraf makinesinin ressamı optik etki, dinamizm ve hareket yönüyle etkilediği görülmektedir. Bu etkilenenin sonucu, Claude Monet ve Pablo Picasso gibi sanatçıların yapıtlarında açıkça hissedilebilmektedir. 19.Yüzyılda ise dadaist, fütürist ve sürrealist sanatçıların çalışmalarında fotoğraf makinesinin sağladığı dinamizm etkisinin hakim olduğu görülmüştür.Mekanik bir sürecin plastik alanlara yön vermesi karşılıklı etkileşimin kaçınılmaz sonucudur. 1950’li yıllarda ise yaşamın gerçekliğini televizyon,sinema ve reklam kültürüyle keşfetmeye başlayan sanatçılar yine mekanik araçların lanse ettiği görüntülere yapıtlarında yer vermeye başlamışlardır. 1960’larda Andy Warhol kullandığı serigrafi yöntemiyle çalışmalarını çoğaltarak yapıtlarında plastiğin mekanikleşme sürecininin izlerini göstermiştir. Bu yöntem etkileşimin tek yönlü olmadığını habercisidir. Görüntülerin sonsuz çoğaltımına olanak veren tek ve orijinal kavramlarının kaybolmaya başladığı bir çağda bilgisayar teknolojilerindeki hızlı gelişmelerle birlikte Carlo Zanni’nin çalışmalarında olduğu gibi dijital görüntülerin resmin konusu haline gelmesi ve geleneksel yöntemlerle sanat yapıtı şekline dönüşmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Lillian Schwartz’ın 1987 yılında oluşturduğu “Mona Leo” adlı dijital çalışması ise plastiğin mekanikleşme sürecine ait en gerçekçi örneklerden biri sayılabilir. Sonuç olarak fotoğraf makinesinin icadından günümüze değin oluşan süreçte; sanat yapıtlarının bir çoğunda teknolojik gelişmelere paralel mekanik sürecin izlerine rastlanmaktadır ve aynı şekilde 1970’lerin sonlarından itibaren dijital ortamlarda oluşturulan yapıtlarda da plastik sürecin izlerine rastlanmaktadır. Çağımızda analogtan dijitale doğru hızla ilerleyen bu süreç birçok alanda etkisini hissettirmektedir. Dijital fotoğraf makinelerinin, cep telefonlarının, oyun konsollarının, yüksek performanslı bilgisayarların bulunduğu bir çağın öncesini deneyimlemeden yaşayan yeni kuşak için sanatın anlamı da farklılaşmaktadır. Günümüzde teknolojik koşullar ile şekillenen yeni sanat düzeni algısal değişimlerin yansımalarını ortaya koymaktadır. Teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak imaj bankası haline gelmiş fotografik görüntünün, hızlı tüketilen ve hareket imgesinin en baskın olduğu bir disiplin olarak resim sanatını ve diğer inter disiplinler yaklaşımları hem içerik hemde plastik anlamda etkilediği kaçınılmaz bir gerçektir. Bu tersine dönmüş bilgi akışı, elbette fotoğrafın günlük pratiğimizdeki karşılıklarıyla yakından ilgilidir. Program estetiği şeklinde algılayabileceğimiz bu imgeler dünyası; insan elinin ve farklı malzemelerin kullanımına bağlı olarak yeni bir biçimlendirme dili olarak adlandırılabilir. Sonuç olarak güncel sanat yapıtlarında plastik ve mekanik süreç arasındaki etkileşim dilinde fotografik imaj tabanlı melez yapıtların gelecek yıllarda da kendisini bir çok formda hissettireceğidir.

KAYNAKLAR

- Barnard, Malcolm, 2010, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (Çev.Güliz Korkmaz), Ütopya yayımları, İstanbul
- Bozkurt, Muammer, "Resim Sanatından Fotoğrafa, Fotoğraftan Resim Sanatına" Rh+ Sanart 34.Sayı s,18,2006
- Germaner, Semra, 1996, *1960 sonrası sanat*, Kabalıcı yayınları, 10 s.
- Giray, Kıymet 1993 "1970'lerin Gözdesi Fotogerçekçilik Akımı", *Thema Lorraine Ansiklopedisi*. cilt:6, İstanbul
- Kılıç, Levend 2002 "Fotoğrafa Başlarken", Dost Kitabevi, Ankara
- Manovic, Lev, *Animated Painting*, San Diego Museum of Art, 2007, 36s.
- McLuhan, Marshall, 2003, *Understanding Media*, Gingko Press, 2003, 8s.
- Pau Waelder, 2002 "Average Shoveler" A Minima magazine, 17 s.
- Paul Christiane, 2003, *Digital Art*, Thames&Hudson world of art, London
- Şahiner, Rıfat, 2008, *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*, Yeni insan Yayınevi, İstanbul
- Lynton, Nobert. 1982, *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul
- Topçuoğlu, Nazif, 1992 "İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?" Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Welsch, Wolfgang, 1992, *Modern Sanatın Ruhundan Postmodern Felsefenin Dogusu(2)*, Varlık Dergisi. Sayı 1022, 1023, s.2-5
- Scharf Aaron, 1983, *Art And Photography*, Penguin Books, London
- <http://www.isikozdal.com/dusseldorf.htm>
- <http://www.makaleler.com/bilgisayar-makaleleri/bilgisayar-tarihi.htm>

“ DİL VE MÜZİĞİN KARŞILAŞTIRMASI ”

“ COMPARISON BETWEEN LANGUAGE AND MUSIC ”

Doç. Dr. Mehmet Emin Göktepe *

Assoc. Prof. Dr. Mehmet Emin Goktepe *

ÖZET

Dildeki ve müzikteki sistematik yapılanma karmaşık bir görünümde ama bu karmaşıklık, anlaşılmazlık olarak düşünülmemelidir. Sadece sistemi oluşturan öğelerin arasındaki ilişkilerin çok yönlülüğü ile ilgilidir. Gerek insan yaşamında oynadıkları rol gerekse her ikisinin de karmaşık ve anlamlı yapılar içeriyor olması dil ve müziğin karşılaştırılmasını her zaman gündeme getirmiştir. Yaratma ve öğrenme sürecinde önemli derecede ortak noktalara sahiptirler. Ortaya çıkan ürünlerdeki farklılık aralarındaki özel durumu, bu ürünlerin ortaya çıkma süreci ise genel durumu oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ses, ritim, dönemsellik, dizim, anlam

ABSTRACT

The systematic structuring in language and music seems to be complicated, but this complexity should not be considered a subtlety. This is related to the fact that the relationship among the components constituting the system is versatile. Comparison between language and music has always been an issue due to the role they play in human life and that both of them contain not only complex but also meaningful structures. They both have considerable points in common in the process of creating and learning. The difference among the products which come to light forms the special state, whereas the duration of the appearance constitutes the general state.

Keywords: Sound, rhythm, periodicity, syntagm, meaning

* Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü

GİRİŞ

Patele göre (2008), dil ve müzik, *bilişsel* (İng. *cognitive*) ve *sinirsel* (İng. *neural*) açıdan çok yakından ilişkilidir. Dilde ve müzikte ortaya çıkan ürünler farklı ama bunların oluşturulma süreçleri benzerdir. Bilişsel ve sinirsel süreçlerde her ikisi arasında derin benzerlikler vardır. Bu alana olan ilgi, tabii ki, bilişsel bilimlerin ortaya çıkışından çok önceki zamanlara kadar uzanmaktadır.

McMullen, Saffran (2004), yetişkinlerde dil ve müzik ile ilgili merkezlerin, birbirlerini ne kadar destekleseler de, beyinde ayrı yerlerde olduğunu ama bunun daha sonradan böyle gerçekleştiğini çünkü çocuklarda bu noktaların aynı yerlerde olduğunu söylemektedir.

Magne ve arkadaşları (2005), dildeki anlambilimsel ve dizemsel/ritmik içiçeliği algılama ile müzikteki armonik ve dizemsel içiçeliği algılama konusunda karşılaştırmalı bir deney yapmışlar ve sonuç olarak dil ve müzikteki dizemsel karşılaştırmada beyinde aynı yerlerin kullanıldığını saptamışlardır.

2004 yılında Aberdeen Üniversitesinde yapılan dil ve müzik kongresinde *Holahan, Music, Language and Thought* başlıklı bildirisinde, dil ve müziğin malzeme olarak sesi kullanan iki alan olmasına rağmen bunların ilişkilendirilmesinin *eşleştirme* (İng. *homologous*) olarak değil *karşılaştırma* (İng. *analogous*) olarak yapılmasının gerekli olduğundan bahsetmekte ve yapılan çalışmalarda müziksel modellerin dile uygulanmasından ziyade dilsel modellerin müziğe uygulandığının görüldüğünü söylemektedir.

Bright (1963), dil ve müziğin benzerliklerini ortaya koyarken öncelikle iki tür içerikten bahsetmek gerektiğini söyler. Diller, nesne, olgu ve ilişki gibi dildışı varlıkları temsil ederler. Buna exolingüistik içerik denir. O dilin yapısıyla ilgili sesbilimsel ve dilbilgisel özellikler ise *endolingüistik* içerik olarak adlandırılır. Burada, dil ve müzik karşılaştırılacaksa bunun *endolingüistik* açıdan yapılması gerektiğinden bahsedilmektedir.

Dil ve müzik, sesin sistematik olarak *zamansal* (İng. *temporal*), *vurgusal* (İng. *accentual*) ve *cümlesel* (İng. *phrasal*) biçimlenmesidir. Bunlar 1) Ses, 2) Dizem- Tartım-Dönemsellik, 3) Dize, 4) Anlam gibi açılardan karşılaştırılabilir ve değerlendirilebilir.

1. SES (İng. *sound*)

Dilsel sesletimde kullanılan seslere *dilsel sesler*, müziksel sesletimde kullanılan seslere de *müziksel sesler* denir. İlkinde, belirli tonlarda kullanılan *ünlü ve ünsüzler*, ikincisinde ise sadece *tonlar* söz konusudur. Yani müzikte tonlar yalın halde kullanılmaktadır.

Herhangi iki ses arasındaki uzaklığa *aralık* (İng. *interval*) denir. Müzikte, aralığı oluşturan 2 ses aynı anda duyulduğunda *armonik*, ardarda duyulduğunda ise *melodik aralık* adını alır.



Sözcük veya tümcenin sesletiminde seslerin frekansları *yükselme*, *alçalma*, *sabit kalma* şeklinde değişikliğe uğradığında *devingen ton*, *durgun ton* gibi adlar alırlar. Seslemlerin tonlarının inip çıkması aralıklı bir şekilde yapılıyorsa *ton sekmesi*, aralıksız ve kaydırılarak yapılıyorsa ise *ton kayması* adını alır. Ton kayması daha çok tek seslem üzerinde yapılır (Demircan, 2001-b)

Ergenç (2002), ölçünlü Türkçedeki ünlü ve ünsüzlerin bir bölümünün konuşma organlarındaki oluşum yerlerine göre değişikliklerinin bulunduğunu, anlam ayırt edici güçte olmayan bu değişikliklerin kimi zaman birbirlerinin yerine kullanılabilirdiğini söylemektedir. Nasıl ki *e* ünlüsünün, *açık* ve *kapalı* şeklinde bir çok çeşidi varsa *do* sesinin de *tiz* ve *pes* şeklinde bir çok çeşidi vardır. Frekansları değiştiği halde bunların *do* oluşları değişmemektedir.

Dilsel sesletimde kullanılan frekans yelpazesi müziğe göre daha sınırlıdır. Bu yelpaze, sözcüklerde dar, tümcelerde ise daha geniştir. Müzikteki kadar geniş olması halinde dilsel sesletim şarkı söylemeye dönüşür.

Oktav aralığından seçilen seslerle oluşturulan diziler (İng. *scale*), yapılacak olan müziğin ana malzemesini oluşturur. Örneğin beş sesli dizi (pentatonik dizi), altı sesli dizi (tam perde dizisi), yedi sesli dizi (diyatonik dizi) gibi. Farklı ses dizgesini kullanan diller gibi farklı dizileri kullanan müzikler de çok sayıdadır. Bir müzikte kullanılan aralıkların uyumlu ya da uyumsuz oluşu o müziğin ait olduğu kültürdeki birçok faktöre bağlıdır. Herhangi bir sistemde bulunabilen en geçerli aralık, diğer bir sistemde hiç yer almayabilir.

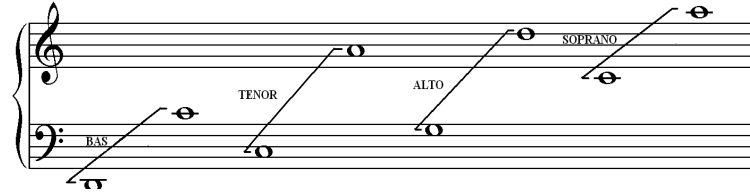
Patel'e göre (2008), dille ilgili ses çalışmaları, *sesbilgisi* (İng. *phonetics*) ve *sesbilim* (İng. *phonology*) diye iki alana ayrılır. Sesbilgisi, konuşma seslerinin *akustik* (İng. *acoustic*) yapısı ve konuşma mekanizması ile ilgilenen bir bilimdir. Sesleri, herhangi bir dile bağlı olmadan fiziksel gerçeklikleri ve oluşturulmaları bakımından ele alır. Sesbilim ise hangi konuşma seslerinin seslem ve sözcük gibi daha büyük yapılar oluşturmak üzere bir araya geldiklerini inceler. Yani sesbilim, ses dizgesini oluşturan sesleri, dildeki işlevleri açısından ele alan bir bilim dalıdır. Sesleri, belli bir dilde bildirişimdeki işlevleri açısından ele alır. O dilin *sesbirimlerini* (İng. *phoneme*) ve *bürünbirimlerini* (İng. *prosodeme*) inceler. Bu nedenle ona işlevsel sesbilgisi diyenler de vardır. Bir dildeki vurgulu ve vurgusuz seslemlerin akustik farklarını sesbilgisi, sözcük ve tümcelerdeki o dile has vurgulama şeklini de sesbilim inceler.

Sesbilimde en önemli kavram, anlam ayırt edici işlevi olan *sesbirim* (İng. *phoneme*) dir. Sesbirim, bir dildeki iki farklı sözcüğü ayıran en küçük konuşma birimidir. Üçok (2007), sesbirimi, konuşma zinciri içinde daha küçük parçalara ayrılamayan, kapladığı zaman dışında mütalaa edilemeyen bir birlik olarak tanımlar. İki farklı ses, aynı sesbirimin *değişkeleri* (İng. *allophone*) de olabilir. Sesbirimlerin evrenselliğinden söz edilemez. Her dilin sesbirimleri kendine hasdır. Vardar (1998a), sesbirimlerin her dilde sınırlı sayıda ve bunun da ortalama olarak 20-40 arası olduğundan bahsetmektedir. Sesbirimler, bir araya gelerek dilde çok önemli işlevleri olan *seslemleri/heceleri* (İng. *syllable*) oluştururlar. Seslem, bir ünlü veya ünlünün öncesinde veya sonrasında yer alan bir ünsüzden oluşur.

Dillerde, sesbirimsel çizginin dışında kalan ve parçalarüstü olarak adlandırılan, sesin yeğinliği, yüksekliği, süresi gibi özellikler de vardır. Bunlara *prozodik/bürünsel* (İng. *prosodic*) özellikler denir ve her dilde dilbilimsel açıdan anlam ayırt edici bir işlev yerine getirmezler. Bürün olguları işlevsel bir değer taşıdığına *bürünbirim* (İng. *prosodeme*) adını alır (Ergenç 2002).

Özsoy'a göre (2004), bürünsel özellikler, bir ünlü ya da seslemin diğerlerine göre daha belirgin ve kuvvetli olduğunu belirten vurgu, konuşurken ses perdesinin düzeyini belirten ezgi ve seslerin oluş süreleri gibi parçalarüstü ses olgularıdır.

Dilde ve müzikte, seslerin ardarda getirilmesiyle oluşturulan anlamlı birimler, biçimsel olarak çeşitli adlar alırlar. Burada önemli olan nokta, çok sesli müzikte bu tür anlamlı birimlerin dildeki gibi sadece yatay yani melodik olmadığı aynı zamanda dikey yani armonik olduğudur. Bu dikeylik, seslerin altalta üstüste, *parti* dediğimiz katmanlarda sıralanması ile gerçekleştirilir. *Bas, tenor, alto, soprano* gibi adlar alan bu katmanlar, uçakların *hava sahasını* yükseklik açısından paylaşmaları gibi seslerin de belli diklikler arasında hareket ederek kendi yatay varlıklarını sürdürmeleri ile oluşur:



Müzikte, *dike*y sözcüklerin olduğu söylenebilir. Dilde ve müzikte kullanılan sesler, nasıl ki ardışık olarak yayılıp anlamlı birimler oluşturuyorsa çoksesli müzikte bunlar aynı zamanda dikey olarak da sıralanıp *dike*y sözcükleri oluştururlar ve aynı anda duyulurlar.

Dilde sesler ardarda geldiklerinde geliş şekillerine göre birbirlerinden etkilenirler. Örneğin hangi tür ünlü ya da ünsüzün birbirini takip ettiği çok önemlidir. Aslında söz konusu olan, ardarda gelen seslerin çıkış yerlerinin birbirini etkilemesidir. Bu olguya *ses benzeşmesi* denir. Ergenç (2002), ünlü uyumunu, öncülde yer alan ünlünün kendisinin taşıdığı, *çene açısı, dudakların durumu, dilin devinimi* gibi özellikleri, ardıldaki ünlüye aktarması, onu tamamen ya da kısmen kendisine benzetmesi, ünsüz benzeşmesini ise öncülün sonesindeki ünsüzün ardılın önsesindeki ünsüzle ötüm açısından benzeşmesi olarak tanımlamaktadır. Bu, bir müzikte dikey veya ardışık olarak kullanılan seslerin uyum açısından birbirlerini etkilemesine benzetilebilir.

Frekans dizisinde belirli diklikleri kendilerine dizi olarak seçmiş ve bunları nota olarak adlandırmış çeşitli müziklerde nasıl ki sesler inip çıkarak ve bazen de yerinde kalarak ezgileri oluşturuyorlarsa, dildeki tümcelerde ve onları oluşturan sözcüklerde de seslemler, bir sonraki sesleme, inip çıkarak veya yerinde kalarak geçerken o sözcüğün veya o tümcenin ezgisini oluştururlar. Yani burada seslem-nota benzerliğinden söz edebiliriz. Bir seslemden diğerine, inerek (↓), çıkarak (↑) ya da aynı perdede kalarak (→) geçebiliriz. Sözlü müzikte buna *syllabic* denir. Bu, her sesleme bir perdenin (aynı ya da farklı) karşılık gelmesi durumudur. Aynı perdede kalmaya *düz tonlama* denir. Bu, daha çok dinsel metinlerin sesletiminde kullanılan tonlamadır.

Aynı seslemi sürdürürken birden çok perde kullanmak da (*sektirerek* veya *kaydırarak*) mümkündür. Buna da bileşik tonlama denir. Sözlü müzikteki adı *melismatictır*. Türk Sanat Müziğinde buna çok sık rastlarız.

Ergenç (2002), günlük konuşmanın doğal olarak ezgi gerektirdiğini ve bunun bir dil topluluğundaki bireylerin, o dilin ezgi kurallarını bilinçaltı bir dürtüyle uygulayarak yaptıkları bir eylem, bir iletişim biçimi olduğunu söylemektedir. Aynı şekilde bir seslemin tiz ya da pes sesletilmesi olarak tanımlanan *ton*, birçok dilde aynı sözcüklere yeni anlamlar yüklemektedir:

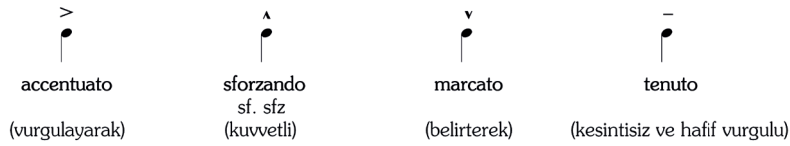
Efendim↓- efendim↑

Ha↓- ha↑

Ezgiselleşme, dizemsel ve armonik bir örgüyle sağlanır. Müzikte seslerin, motif ve tümce gibi biçimsel gruplar oluşturabilmeleri için öncelikle ezgiselleşmeleri gerekmektedir. Bir *tümcenin prozodik* özellikleri, her ne kadar ayrı ayrı ele alınabilen özellikler olsa da ezgiyi, bunların biraradalığı oluşturur. Bu sözcüğün, bütün *prozodik* özelliklerin bir arada kullanımını ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Patel (2008), ardışık seslerin (İng. *pitch sequence*) ezgiye dönüşebilmesinin, zihnin bunların ilişkilendirilmiş olduğunu saptaması ile mümkün olduğunu söylemektedir. İnsan zihni, iki boyutlu diziyi yani ses perdesi (İng. *pitch*) ve süreyi (İng. *time*), zengin bir ilişkiler setine çevirir. Konuşma ezgisi (İng. *speech melody*) ise, seslerin sözcükler üzeri düzenlenmesidir ve sözcüklerin sözlüksel anlamından farklı bir anlam taşımaktadır.

Dilde ve müzikte, genel düzey aynı kalmak kaydıyla ses miktarında *öne çıkartmak* dediğimiz istisnai değişiklikler olabilir. Bunlar sadece o nota ya da sesleme aittir. Müzikte nota vurgusu dediğimiz tek bir sesle ilgili olan *yerel* (İng. *local*) işaretler aşağıda gösterilmiştir:



Dil ve müzik, her ikisinin de malzeme olarak sesi kullanmasından dolayı çok sayıda benzerliği yapılarında barındırmaktadırlar.

2. RİTİM- TARTIM- DÖNEMSELLİK

2.1. Ritim (İng. *rhythm*)

Ritimle ilgili tanımlar, ait oldukları alana göre yapılmakta, genel bir ritim tanımına rastlanmamaktadır. Dilde, müzikte ve dansdaki farklı olgusalılık, bu alanlara has farklı ritim tanımları üretilmesine yol açmaktadır. Alanlar arası çalışmalarda ortak bir tanıma ihtiyaç vardır. Örneğin dil ve müzikte ritim olgusunun karşılaştırılması ancak her ikisine de uyarlanabilen bir tanım ile mümkün olabilecektir. Genel bir ritim tanımı konuya yenilik getirecek ve konuşma dilindeki ölçme ve değerlendirmeleri daha etkin kılacaktır. Ayrıca dil ve müzik alanlarının bu konuda karşılaştırılmasına da olanak tanıyacaktır.

Patel'e (2008) göre ritim, sesin, zamanlama, vurgulama ve gruplama açısından sistematik olarak kalıplandırılmasıdır. Evrensel olarak kabul görmüş bir ritim tanımı yoktur. Bir dili akıcı olarak konuşabilmek, onun dilbilgisini bilmekten daha öte bir şeydir. Çünkü her dilin ses yapısına uygun ve tümcedeki seslemlerin akışını sağlayan örtük bir ritimsel yapısı vardır. Şiirdeki dizemsel çalışmaların çok eskilere dayanmasına rağmen gündelik konuşmalarda bu tür çalışmalar yenidir.

Patel ve Daniele (2002), bir kültürün konuşma dilinin dizeminin, onun enstrümantal müziğinin yapısını etkilediğini dile getirmişlerdir. Yani bir müziğin ses- süre- yoğunluk (İng. *tone-duration-intensity*) ile ilgili yapısı onu üreten kimsenin konuştuğu ana dilin *prozodik* (İng. *prosodic*) öğelerinden etkilenmektedir. Bu fikri destekleyecek *deneyssel/ampirik* verilerin eksik olmasının bir nedeni, konuşma ve müzikteki *ezgi* ve ritme, karşılaştırmalı niceliksel ölçütleri uygulama zorluğudur.

Patel ve Daniele'in bu çalışmasında, İngilizce ve Fransızca ile İngiliz ve Fransız klasik müziklerindeki ritimsel kalıplar yani sesletme süreçleri karşılaştırılmıştır (İng. *vocalic duration-musical duration*). Barlow ve Morgenstern'in *A Dictionary Of Musical Themes* adlı kitabından anadili İngilizce olan 6 ve anadili Fransızca olan 10 çağdaş bestecinin enstrümantal eserleri, 4 İngilizden ve 4 Fransızdan alınan 5'er sözcük yani 20 İngilizce ve 20 Fransızca sözcük ile karşılaştırıldığında sonuç olarak dildeki ve müzikteki farkların aynı yönde olduğu bulunmuştur.

Benzer şekilde, McDonough, Danko ve Zenz (2007), Amerikan cazının ustaları olan Jelly Roll Morton ve Louis Armstrong'un konuşma tarzlarının ve müziklerinin yapısını ritimsel açıdan karşılaştırmışlardır.

Roe (1829), ritmin, ses veya hareket ortamında, süre denilen zaman parçalarının ölçülmesi olduğunu söylemektedir. Bu ölçümde üç temel şey önem taşır:

1) Parçaların oranı (İng. *proportions of the parts*), 2) Parçaların ayırt edilmesi (İng. *discrimination of the parts*), 3) Parçaların miktarı (İng. *extent of the parts*).

Her ölçüm işleminde olduğu gibi ilk şart, standart bir miktarı yani birimi saptamaktır. Böylelikle diğer parçaların ondan küçük ya da daha büyük olduğu karşılaştırması yapılabilir. Yani burada tekrar eden ama içinde çeşitli varyasyonlar barındıran birim dediğimiz bir miktar söz konusudur.

Roe'a göre (1829), birimin diğer parçalarla karşılaştırılmasında bölünme (İng. *division*) ya da katlanma (İng. *multiplication*) gibi olgularla karşılaşılır. Burada aritmetik dizi ya da geometrik dizi söz konusudur. Aritmetik dizide, sayılar arasındaki miktar farkı aynıdır. Örneğin 1-2-3-4 dizisinde fark 1, 2-3-5-7 dizisinde fark 2 dir. Geometrik dizide ise ortak bir çarpan ya da bölen (İng. *ratio*) vardır. Örneğin 1-2-4-8 dizisinde ortak çarpan 2, 1-3-9-27 dizisinde ise 3 tür. 5, 7, 11 ise daha az kullanılan oranlardır.

Yukarıda ritimle ilgili çeşitli görüşlere değindikten sonra ritmin, yalnızca müziğin tekelinde olmadığını söyleyebiliriz. Dizem olgusu için mutlaka ses gerekmemektedir. Baleda ses olmadan

da dizem vardır. Bir süre, koşmak için kullanılıyorsa *koşmanın ritmi*, dans etmek için kullanılıyorsa *dansın ritmi* veya konuşma için kullanılıyorsa *konuşmanın ritmi* söz konusudur.

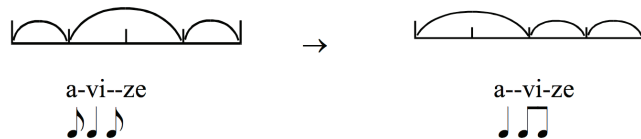
Olgusallığın olduğu her yerde ritim de vardır. Varolan herhangi bir olgunun, kaçınılmaz olarak belli bir varolma süresi de olacağından, doğal olarak onu oluşturan öğelerin bu toplam süreyi nasıl paylaştıklarıyla ilgili olarak ritimsel bir yapısı da zaten olacaktır. Dizem, bir olgunun varoluş süresini, onu oluşturan öğelerin kendi aralarında nasıl bölüştüğü ile yani öğelerin süre oranlarıyla ilgilidir. Öğelerin dışında kalan sessizlik ve hareketsizlik gibi unsurlar da olgunun dizemsel yapısının bir parçasıdır ve ölçüme dahildir. Yani onlar da aslında olgunun öğeleridir. Oran söz konusu olmayacağı için tek bir öğenin ritmi olamaz.

Bir olgunun süresi değişebilir ama oranlar aynı kaldığı müddetçe ritmi değişmez, sadece hızı (İt. *tempo*) değişir. Bir olgunun, bütün olup bitenler aynı kalmak kaydıyla süresi azalır hızı artar, süresi artarsa hızı azalır. Müzikte ritimsel yapı bozulmadan hız değiştirilebilir. Bu, dilde mümkün değildir. Dildeki sesletimde hızın değişimi, ritimsel yapının bozulmasına yol açar. Bunun nedeni, müzikte hızı kontrol altında tutan orkestra şefi veya metronom gibi faktörlerin dilde sesletimde mevcut olmamasıdır. Böyle olunca, konuşma hızında oluşan değişiklikler, kullanılan seslemlerin sürelerini etkilemektedir.

Herhangi bir olgunun ritimsel yapısını saptamak için öncelikle o olguyu oluşturan öğeler belirlenir. Öğeler, dans olgusunda hareket, müzik olgusunda nota, konuşma olgusunda seslemdir. *Sözlükbirimlerin* (İng. *lexem*) veya onların sözdizimsel biçimlenişleri olan *sözcükbiçimlerin* dizemsel yapıları, onları oluşturan seslemlerin birbirlerine olan süre oranları ile oluşur. Seslemlerin sahip olduğu frekansı ünlülerin taşıması gibi, seslemlerin ana süresini de ünlüler belirler. Bir seslemin süre uzunluğu, daha çok içindeki ünlünün süre uzunluğu ile ilgilidir. Ünsüzlerin toplam süre içindeki yerleri daha azdır.

Her türlü ölçümde olduğu gibi önce bir birim (İng. *pulse, unit of measurement*) belirlenir. Daha sonra olguyu oluşturan öğelerin, bu birimden içlerinde ne kadar taşıdıkları, bunun sonucu olarak toplam süreyi nasıl bölüştükleri yani toplam sürenin kaçta kaçını kapladıkları ve birbirlerine olan süre oranları (dizemsel ilişkileri) saptanır.

Müzikteki notasyonla, herhangi bir sürenin 2, 3, 4, 6, 7, 8, 12, 14, 16, 24, 28, 32, 48, 56, 64, 96, 112 katını ve aynı şekilde 1/2, 1/3, 1/4, 1/6, 1/7, 1/8, 1/12, 1/14, 1/16, 1/24, 1/28, 1/32, 1/48, 1/56, 1/64, 1/96, 1/112 sini göstermek mümkündür. Dizemsel açıdan bu ince hesaplama dilde yoktur. Dilde, bir hecenin/seslemin süresinin diğerinden ne kadar büyük ya da küçük olduğundan değil daha mı büyük ya da daha mı küçük olduğundan bahsedilebilir. Sesler arasındaki dizemsel yapıyı bozmak, müzikte ciddi anlam farklılıkları yaratacağı halde dilde aynı şekilde olmamaktadır. Örneğin *avize* sözcüğünün dizemsel yapısını değiştirsek de anlamı değişmeyecektir:



Ama katil sözcüğü için durum böyle değildir. Dizemin değişmesi anlam değişikliğine yol açmaktadır.



Dizemle ilgili bürünbirimlerden *kavşak* (İng. *junction*), Ergençe göre (2002), sonesinde ünsüz bulunan bir sözcükle önsesinde ünlü bulunan bir sözcük arasında söyleyişte ulamayı ortadan kaldırmak amacıyla verilen kısa bir ara olarak tanımlanır:

- Balkon açık- balkona çık.
- Ananas aldurdım- anana saldırdım.
- O karı şık- o karışık.
- Saklı yanı söylesin- saklıyanı söylesin.
- Balı kaldır- Balık aldır.

Aynı kaynakta yine bir bürünbirim olan durak (İng. *pause*) için, bir tümce ya da sözcük içinde bulunan birden çok bilgi öbeği arasında verilen kısa bir ara olduğu, gereği gibi kullanılmadığında yanlış anlamalara neden olacak ölçüde önemli ve anlam ayırıcı özellik taşıdığı söylenmektedir:

- İzinsiz/ inşaata giren iki çocuk yaralandı.
- İzinsiz inşaata/ giren iki çocuk yaralandı.
- Üç/ şekerli çay getir.
- Üç şekerli/ çay getir.
- Daha çok kadın/ öğretmen istiyor.
- Daha çok/ kadın öğretmen istiyor.

2.2. Tartım (İng. *time, meter*)

Müzikte çeşitli tartımsal geleneklerin olduğunu görüyoruz. Eşit bölümlü vuruşların olduğu Batı Avrupa müziği, belirlenmiş vuruşların olmadığı Çin müziği ve farklı bölümlü vuruşların olduğu Balkan müziği gibi. Bütün bunlar bağlı buldukları kültürleri yansıtır.

Haciev (1996), tartıma *metrum* der ve *basit metrum*, *bileşik metrum* olarak ikiye ayırır. Aynı tür basit metrumdan (2+2 ya da 3+3) meydana gelen bileşik metrumlara *eşit bölümlü bileşik metrumlar*, farklı tür basit metrumlardan meydana gelen bileşik metrumlara da *karma bileşik metrumlar* (2+3) adını verir.

Bennett'e göre (1995), ölçme birimi (İng. *pulse*) ile vuruş (İng. *beat*), zamanda kapladıkları yer açısından birbirlerinden farklı şeylerdir. Birimlerden oluşan vuruşlar, tartımı (İng. *time, meter*) oluştururlar.

Phillips'e göre (2002), her tartım (İng. *meter*), farklı, kuvvetli- zayıf vuruşlar (İng. *beat*) kalıbı ve onların ikili ya da üçlü doğal alt bölünmelerini ortaya koyar.

Patel (2008), melodilerdeki vuruş ve tartım (İng. *beat and meter*) kavramının, ardışık seslerin (İng. *tone sequence*) zamansal yapısı ile yakından ilgili olduğunu söylemektedir. Ona göre seslerin ardışıklığı ezgilerdeki tartımı etkilemekte ve buna da ezgisel hatların (İng. *melodic contour*) oluşturduğu vurgular (İng. *accent*) yol açmaktadır. Konuşmada ise düzenli bir tartım söz konusu değildir.

Roe'a göre (1829), vezin (İng. *foot*), konuşma dizeminin temel parçaları olan seslemlerin basit ya da bileşik tam sayılı ilişkilerinden oluşur ve dildeki tartıma karşılık gelir. Vurgu, duruma göre birincil ya da ikincil önemdedir. Veznin bütünü ayırt etmek için birincil, parçalarını ayırt etmek için ise ikincil derecede olanlar kullanılır. Bu nedenle vurgular kuvvetliden zayıfa doğru numaralandırılabilir.

Konuşmanın dizeminde zaman parçaları için *vezin* (İng. *foot*), *mısra* (İng. *line*), *beyit* (İng. *couplet*), *kita* (İng. *stanza*) terimleri kullanılır. Müzikteki notalar, dildeki seslemlere, ölçüler vezinlere denk gelmektedir. Ölçüler, vuruş (İng. *beat*) denilen ve dildeki *dissyllabic* veya *trissyllabic* karşılık gelen ikili (İng. *common time*) veya üçlü (İng. *triple time*) eşit parçalardan oluşurlar. (Roe 1829).

Schiering (2006), 10 fonolojik parametreyi, 9 dilden alınan çeşitli örnekler üzerinde uygulamış, dilsel ritmin birincil belirleyicisinin vurgu (İng. *stress*) farkı olduğunu ve morfofonolojik/biçimsesbilimsel parametrelerin ikincil önemde olduğunu saptamıştır. Schiering burada ritim ve tartımı aynı anlamda kullanmaktadır.

Harrington ve Cox 2009, dillerde seslemlerin öneminin, vurguyla (İng. *stress*) belirlendiğini, bunun da ses perdesi (İng. *pitch*), süre (İng. *duration*) ve yoğunluktaki (İng. *intensity*) değişimlerle gerçekleştirildiğini ve dillerin, farklı vurgu kalıplarına sahip olduğunu söylemektedirler. Sözcükler, bir veya birkaç heceden oluşan ve vezin (İng. *foot*) denilen dizemsel birimlerden oluşur. Her vezinde hecelerden biri diğerlerine göre daha önemlidir ve kuvvetlidir. Vezinler, müzikteki ölçülere benzer. Bir müziğin ardarda birçok ölçüden oluşması gibi bir konuşma da ardarda birçok vezinden oluşur. Metrik teori, sözcüklerdeki vurgulu hecelerin durumunu belirleyen parametrelerle ilgilenir.

Harrington ve Cox 2009'a göre, İngilizcede bütün vezinler kabaca aynı uzunlukta olduğu için doğal olarak çok sayıda hece içerenlerin hece uzunluğu, az sayıda hece içerenlerin hece uzunluğundan daha kısa olacaktır. Örneğin *abracadabra* sözcüğü, ilki üç, ikincisi ise iki heceden oluşan birbirine eşit iki vezinden oluşur.

Bazı dillerde seslemler, ait oldukları sözcüğün süresini eşit, bazı dillerde ise farklı olarak paylaşırlar. Abercrombie'e göre seslemler, *seslem/hece zamanlı dillerde* (İng. *syllable-timed languages*) eşit, *vurgu zamanlı dillerde* (İng. *stress-timed languages*) ise farklı uzunlukta olma eğilimindedirler. Fransızca ve Hintçe, hece zamanlı, İngilizce, Rusça ve Arapça ise vurgu zamanlı dillerdir (Roach, 1982).

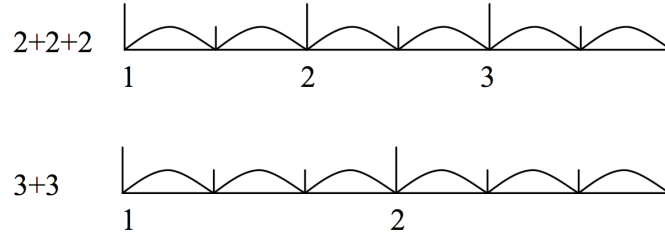
Demircan 2001b'ye göre, dilde iki genel ritim türünden sözedilmektedir: *vurgu süreli* ve *seslem/hece süreli*. Birinci türde her vurgulu hece ve ondan sonra ya da önce *gelen* vurgusuz he-

celerden oluşan birimlerin söyleniş süreleri, ikinci türde ise yalnızca hecelerin söyleniş süreleri eşittir. Demircan da ritim ile tartımı aynı anlamda kullanmaktadır.

Crystal 2003'e göre *vurgu süreli* ve *seslem/hece süreli* terimleri, dillerdeki dizem türlerini anlatan ve birbirine zıt olan fonetik terimlerdir. İlkinde hece sayısına bakılmaksızın birbirine eşit zaman aralıkları (İng. *isochronism*) ikincisinde ise eşit süreli heceler (İng. *isosyllabism*) söz konusudur.

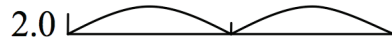
Yukarıda çeşitli tanımlarına değindikten sonra tartımın, öğelerin ritimsel ilişkileri ortaya konduktan sonra bunların nasıl gruplaştıkları ile ilgili bir konu olduğunu söyleyebiliriz. Birimlerin, öğeleri oluşturmak için biraraya gelerek gruplaşmaları gibi, öğeler de biraraya gelerek tartım gruplarını oluştururlar. Doğadaki her olgunun ritimsel bir yapısı vardır. Ama bu, aynı zamanda hepsinin tartımsal bir yapısının da olmasını gerektirmemektedir. Bunun daha çok, müzik ve konuşma gibi insan etkinliklerinin bulunduğu alanlarda ortaya çıktığını söylemek yanlış olmaz. Gruplaşmalar, grup başlarının vurgu almasıyla oluşur. Bu vurgu, perde vurgusu olabileceği gibi enerji vurgusu da olabilir.

Ritimsel ilişkileri aynı olan öğelerin tartımları farklı olabilir. Örneğin dizemsel ilişkileri birbirine eşit 6 ögenin tartımları iki farklı şekilde olabilir:

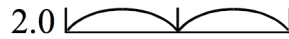


Sadece 2 ya da sadece 3 birimden oluşan tartımlar basittir. Birimlerin biraraya gelerek daha büyük bir yapı oluşturması sürecine tam tersinden bakıldığında, bir birimin bölümlenme şekli olarak da yorumlanabilir.

2 li basit tartımın bir çeşidi vardır:



Müziktekinin tıpatıp aynısı olmasa da dilde 2.0'a örnek olarak *kapı* sözcüğü verilebilir:



Ka - pı

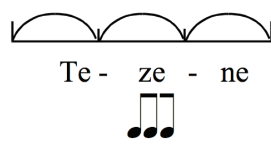


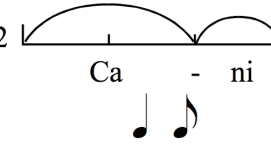
3 lü basit tartımın üç çeşidi vardır:

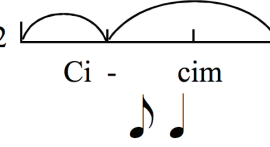
3.2 ve 3.3 te ilk rakam kaç birim bulunduğunu, ikinci rakam ise hangi birimin kendinden bir önceki ile bütünleştiğini anlatmaktadır. Birimler, *birleşik* ya da *bileşik* olarak biraraya gelirler. *Birleşik* (+) ya da *bileşik* (\oplus) olma, biraraya gelmenin değişik iki yoludur. Bileşik olma, kaynaşarak yani bütünleşerek biraraya gelmektir. Birleşik olma ise bunlar olmadan yani sadece yan yana gelme şeklindedir.

3.0'da süreleri birbirine eşit üç öge vardır. 3.2 ve onun simetriği olan 3.3'te iki ögenin toplam alanı 3 birim olup bir öge bunun birini, diğeri ise iki tanesini kapsamaktadır. Önce birimler gruplaşıp öğeleri oluşturmakta daha sonra da öğeler gruplaşıp tartımı oluşturmaktadırlar. 3'lü gruplaşma dendiğinde 3 grup olduğu zannedilmemelidir. 3.2 ve 3.3, 3 birimli gruplaşmanın 2 ögeli halidir.


Müziktekinin tıpatıp aynısı olmasa da dilde 3.0'a örnek olarak *tezene*, 3.2'ye *cani*, 3.3'e ise *cicim* sözcükleri verilebilir:

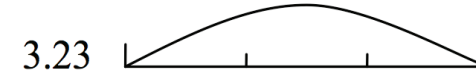
3.0  Te - ze - ne

3.2  Ca - ni

3.2  Ci - cim

2'li basit ve 3'lü basit tartım, birimlerinin tamamının bileşik (\oplus) olması halinde 2.2 ve 3.23 adını alırlar:

2.2 

3.23 


Basit tartımlar, biraraya gelerek karma tartımları oluştururlar:


Eşit bölümlü, karma tartımlar:

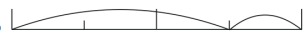
Sadece 2'li ya da sadece 3'lü basit tartımın katlarından oluşurlar. 2 tane 2li basit tartımdan yani 4 birimden oluşan eşit zamanlı karma tartım altı çeşittir:


4.0  (2.0 + 2.0)

4.2  (2.2) + 2.0)

4.3  (2.0 \oplus 2.0)

4.4  (2.0 + 2.2) 4.2' nin simetriği

4.23  (2.2 \oplus 2.0)

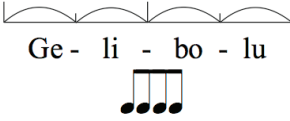
4.34  (2.0 \oplus 2.2) 4.23' ün simetriği

Daha önce belirtilmiş olduğu gibi ilk rakam, genel yapıda kaç birim bulunduğunu ikinci rakam ise hangi birimlerin kendinden öncekilerle kaynaştığını anlatmaktadır. Örneğin 4.23 te, 1. ve 3. birimlerin bütünleşik olduğu 4 birimden oluşan bir yapıdan bahsedilmektedir.

Tıpatıp müzikteki gibi olmasa da bunlara dilden örnekler verelim:

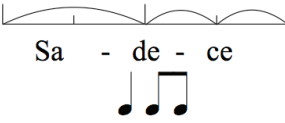
4.0

Ge - li - bo - lu



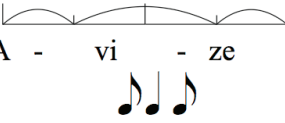
4.2

Sa - de - ce



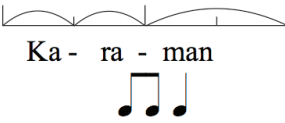
4.3

A - vi - ze



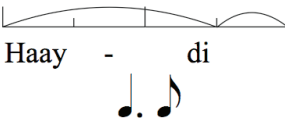
4.4

Ka - ra - man



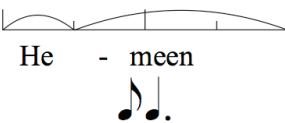
4.23

Haay - di



4.34

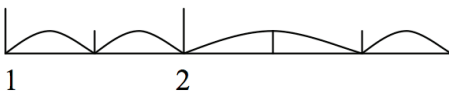
He - meen



Farklı bölümlü (Aksak) karma tartımlar:

Farklı basit tartımların toplamından oluşur. Bunlar, birleşik (+) ya da bileşikler (⊕).

Birleşik (+):



Bileşik (⊕):



Bir müzik, tartımsal olarak 2 veya 2'nin katları olarak yapılanıyorsa (Beethoven, 5.Senfoni 1. Bölüm) köşeli, 3 veya 3'ün katları şeklinde yapılanıyorsa (Albeniz'in Asturiası) yuvarlak hatlara sahiptir. Bunların ikisinin bir arada kullanıldığı *farklı bölümlü karma (aksak)* tartım için ise Dave Brubeck'in Blue Rondo alla Turca'sı örnek olarak verilebilir.

Anlattıklarımızı tablo haline getirelim:

	TARTIM (İng. time, metre)
BASİT (İng. simple)	2 li (2 birimden oluşan tek grup/vuruş)
	3 lü (3 birimden oluşan tek grup/vuruş)
KARMA (İng. compound)	Eşit (İng.regular) (Aynı tür basit tartımdan oluşan birden çok grup/vuruş)
	Aksak (İng. irregular) (Farklı basit tartımlardan oluşan birden çok grup/vuruş)

2.3. Dönemsellik (İng. periodicity)

Birçok yerde ritmin *dönemsellik* (İng. *periodicity*) özelliğinden bahsedilir. Yinelenmeyi birincil özellik olarak gören Roe'a göre (1829), ritimde tekrar eden ama içinde çeşitli varyasyonlar barındıran birim dediğimiz bir miktar söz konusudur.

Aynı şekilde Vardar (1998a), ritmin çeşitli ses olgularının söz zincirinde düzenli biçimde ve belli aralıklarla yinelenmesi sonucu ortaya çıkan bir olgu olduğunu söylemektedir.

Patel'e göre (2008), diller belirli bir ritme sahiptir ama bu ritim, dilsel öğelerin dönemsel bir şekilde ortaya çıkması şeklinde değildir. Dönemsellik, ritimsel organizasyonun sadece bir türüdür. Her dönemsel (İng. *periodic*) olan kalıp ritimseldir ama her ritimsel yapı dönemsel değildir. Bu durum, konuşma dizeminin anlaşılması açısından çok önemlidir.

Konuşma ve müzik, sesin sistematik olarak zamansal (İng. *temporal*), vurgusal (İng. *accentual*) ve cümlesel (İng. *phrasal*) biçimlenmesidir. Her iki alanda da öğeler (İng. *tones-words*), daha üst düzeyde yapılanarak tümceleri oluştururlar. Temel farklılık ise müzikteki dizemde çok yaygın olarak görülen dönemselliğin konuşmada görülmemesidir. Müzikte olan düzenleme prensiplerine benzemeyen bir şekilde dildeki dizem, birbirini etkileyen çeşitli sesbilimsel olayların (İng. *phonological phenomena*) ürünüdür. Yani ünlülerin, ünsüzlerin ve seslemlerin zamansal biçimlenişidir (Patel 2008).

Yukarıda dönemsellik ile ilgili çeşitli görüşlere yer verdikten sonra şunları söyleyebiliriz: Ritim sadece, bir olguyu oluşturan zaman parçalarını ölçmektir. Her ölçüm işleminde olduğu gibi,

standart bir miktarı yani birimi saptadıktan sonra diğer parçaların ondan daha küçük, daha büyük ya da aynısı olup olmadığı ile ilgili karşılaştırma yapmaktır. Bu ritimsel yapının ve onun tartımsal halinin tekrar edip etmeyeceği ikincil bir konudur.

Bir olgunun, dönemsel olabilmesi için aralıksız (kesintisiz) ya da düzenli aralarla ortaya çıkması gerekmektedir. Ara vermeden devam edene *sürekli* (İng. *continuous*), belli aralarla devam edene ise *sürelî* (İng. *continual*) denir.

Dönemsellik, zaman içinde aynı tartımsal kalıbın değil bir kalıpsallığın düzenli bir şekilde tekrar etmesidir. Bu, hep aynı kalıbın tekrarı şeklinde olsaydı belki o zaman bu duruma *dön-güsellik* denmesi gerekirdi. Tekrar, aynı şeyin yinelenmesi demek olduğundan, aynı olmayan şeylerin ardışık olarak birbirlerini izlemelerine *dönemsellik* sözcüğünün daha iyi karşılık geldiği düşünülmektedir.

Müzikte dönem tekrarı süreklidir. Birim dediğimiz eşit sürelerin birbirlerini izlemesi gibi aynı sayıda birimden oluşan birbirine eşit ölçüler de ardışık bir şekilde birbirlerini izlerler. Eşit ölçülerin içlerinde değişik kombinasyonlar barındırmaları gibi eşit birim süreler de içlerinde değişik bölünmeler barındırırlar. Bölünme, gruplaşmayla aynı şekli taşımaktadır ama tam tersi bir olgudur. Yani, müzikte sesler, süre olarak ya birim süre ile eşdeğer, ya onun katı, ya da ast katıdır. Çağdaş müzikte, tartımın olduğu ama dönemselliğin olmadığı eserler de mevcuttur.

Sağlıklı bir dizem tanımı yapabilmek için ritmin, tartım ve dönemsellik gibi olgularla birlikte ele alınmasının kaçınılmaz olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bunlar, ayrı ayrı ve kendilerine has yerlere oturtulduktan sonra, yapılan karşılaştırma çalışmaları daha verimli sonuçlar verecektir.

3. DİZİM (İng. *Syntax*)

Tekman (2000), hem dil hem de müzikte dizim konusunda katmanlı bir yapının varlığından ve bu yapının işlenmesinde de benzerliklerin bulunduğu bahsetmektedir.

Dil de, müzik de sınırlı sayıda araçla sınırsız sayıda üretim yapar. Bu, çok sayıda anlamı iletmek için ekonomik bir yoldur. Kullandıkları en küçük biçimsel birim, sestir. Dilde, ses yazım işaretlerine harf, müzikte ise nota denir. Dilde, harflerin hepsine abece, bunların yazımına *imla* denir. Müzikte, kullanılan notaların hepsine *dizi*, yazımına ise notasyon denir. Sesler biraraya gelerek daha büyük biçimsel öğeleri oluştururlar. Bunlar dilde *sözcük*, müzikte ise *motiftir*.

Dilde bir sözcüğün, sergilediği biçimlenişlere rağmen, yeni bir sözcük kimliğine geçmeden, koruduğu ortak yapıya *sözlükbirim* (İng. *lexeme*) denir (Vardar, 1998a). Sözlükbirim, en küçük anlamlı birimdir. Girdiği farklı biçimlere ise *sözcükbiçim* denir.

Ör: *Sözlükbirim*: Yol.

Sözcükbiçim: Yol-un, yol-da, yol-a.

Sözcükbiçimin, sözlükbirimden çok farklı biçimlere girdiği durumlara da rastlarız.

Örneğin Fransızcada:

Sözlükbirim: Aller (gitmek).

Sözcükbiçim: Vais (Şimdiki zaman, 1. tekil kişi).

Müzikte motif, dizemsel veya melodik açıdan anlamlı en küçük birimdir. Yani müziğin *lek-semidir*. Zaman zaman motif yerine *figür*, *göze* ve *örge* sözcükleri de kullanılmaktadır. Aynı motifin değişerek, gelişerek çeşitli biçimlere girmesi, aynı sözlükbirimin çeşitli sözcükbiçimler olarak karşımıza çıkmasına benzemektedir.

Dilde sözcük ya da sözcükler, müzikte de motif ya da motifler, *tümce* denilen daha büyük yapıları oluştururlar. Dilde ve müzikte bir *ifadeyi*, bir *anlatımı* aktarmaya yarayan en küçük biçimsel yapı *cümledir*. Tümcelerin hacmi, değişkendir. Bir ifade için, birçok sözcük kullanılabileceği gibi bir sözcük de yetebilir. Tümceler, aynı konu veya tema etrafında toplandıklarında, dilde metni, müzikte de periyodu oluştururlar. Bunlar, içlerinde birden çok cümle barındıran yapılarıdır. Dilde ve müzikte *konu* veya *tema* (*theme*) ise, biçimsel yapının içinde barınan anlamsal bir yapıdır, biçimselliğin içeriğidir, neden bahsedildiğidir.

Patel'e göre (2008), dilsel ve müziksel dizim, önemli değişkelere sahip olan zengin sistemlerdir. Bu iki alan *akor* ve *sözcük* gibi farklı dizimsel sunumlarda bulunur ama bunları biraraya getirmede aynı sinirsel kaynakları kullanırlar. Buna SSIRH (Shared Syntactic Integration Resource Hypothesis) yani "İki alanın farklı sentaktik sunumları biraraya getirmede aynı sinirsel kaynakları kullanıyor olması" denir. Müzikte dizimsel öğelerin sayısı dile göre daha azdır. Zira müziğin bilgi aktarmak gibi bir işlevi yoktur. Estetik yaratı ve beğeni önemlidir. Dilsel dizim, yapı zenginliği bakımından çok farklı bir yere konmalıdır. *Biçimbirimler* (İng. *morpheme*) *sözcükleri* (İng. *word*), *sözcükler* de *cümleleri* (İng. *phrase*) oluşturur.

Biçimsellik (küçükten büyüğe doğru kullanılan fiziksel malzeme), her ne kadar dilden dile ve müzikten müziğe değişiyorsa da bu, işlevsellik için öyle değildir. Çünkü insanların duygu ve düşünce kategorileri benzerdir. İşlevsel roller aynı, sıralanış ve şekil farklıdır. Dilde işlevsel sözcükler, müzikte de işlevsel notalar söz konusudur.

Bir sözcük kendi iç özelliğinin dışında, bulunduğu yapısal ilişkilerden dolayı *özne*, *yüklem*, *tümleç* gibi işlevsel özellikler de kazanabilmektedir. Sözdizimsel bağlama girildiğinde yüklemleme trafiği de başlamış olacağından sözcüklerin işlev edinmesi kaçınılmazdır. Bir sözcüğün hangi işlevi kazandığını biçimsel değişiklikler sayesinde anlarız. İşlev adları, o alanın kendine has üst dilini oluşturur.

Pesetsky (2008), uyumlu (İng. *consonant*) seslerle dolu olduğu söylenen tonal müziğin, zaman zaman uyumsuz (İng. *dissonant*) olan akordışı (İng. *non-chordal*) seslerden de (İng. *suspension*, *appoggiatura*, *anticipation*, *passing tone*, *escape tone*, *neighboring tone*) oluştuğunu söylemektedir. Bu seslerin işlevsel özellikleri, sözcüklerin kendi iç özellikleri dışında, buldukları yapısal ilişkilerden dolayı kazandıkları *özne*, *tümleç* gibi işlevsel özelliklere benzemektedir. Bunlar müziğin dizimi ile ilgilidir ve müzikteki dizimi yöneten yasalar, dildeki dizimi yöneten yasalarla aynıdır.

Tonal müzikte *özne*, tabii ki eksenin kendisidir. Çünkü o, müzikte dönüp dolaşp bahsedilen, diğer seslerin ona hizmet ettiği, baş rolde olan sestir. Müzikte sesler, kendi aralarında *özne-yüklem* trafiği oluştururlar ve yüklemenin nereden, ne şekilde yapıldığına bağlı olarak da değişik adlar alırlar. Yüklenen bu notalara, *işlevsel notalar/niteleyici notalar* denir. Bunlar, bir *özne no-*

taya yüklemde bulunurlar ve yükleme şekillerine göre de yedi ana başlık altında toplanırlar.

1) Öncü nota (İng. *anticipation*).

2) Pedal (İng. *Pedal*).

3) Geçit nota (İng. *passing tone*).

4) Komşu nota, işleme notası (İng. *neighboring tone, auxiliary tone*).

5) Geciktirme notası (İt. *appoggiatura*).

6) Rötör nota (İng. *suspension*).

7) Kaçak Nota: Sıçrayarak yapılan hareket aynı yönde olduğunda *cambiata* veya *changing note*, aksi yönde olduğunda ise *échappée* veya *escape tone* adını alır.

Dil ve müzikte işlevsellik konusundan bahsetmişken bu konuda yapılagelen yanlışlara değinmekte fayda var: Bazı dilbilgisi kitaplarında *sözcük türleri* ile *işlev türleri* birbirine karıştırılmaktadır. Sözcük türlerinin aslen, *varlık türlerinin* karşılığı olarak kullanılması gerekirken sıfat, belirteç gibi işlev türlerini belirtmek için kullanılması uygun değildir. Bir varlığı anlatmak için kullanılan sözcüğün, tek başınayken ne sıfat ne de belirteç olarak sınıflandırılmayacağı açıktır.

Aristoteles'in evreni *varlık* ve *hareketten* oluşan bir ikilik olarak ortaya koyması gibi Yener (2007), Türkçede *ad* ve *eylem* olmak üzere iki tür sözcüğün olduğunu ve bugüne kadar yaygın bir biçimde tür olarak sınıflandırılmış olan adıl, önad, belirteç, ilgeç, bağlaç ve ünlemin tür değil, sözcüğün tümce içinde sözcük-sözcük ilişkisinden edindiği dilsel işlevler olduğunu söylemektedir. Yani sıfat ve ünlem dediğimiz özel sözcükler bulunmamaktadır. Ayrıca bu durumun her seviyedeki dilbilgisi kitaplarına yansıtılmasının bir görev olduğunu da söylemektedir.

Benzeri bir durum armoni kitaplarında da mevcuttur. Müzikteki *işlevsel notalar* da armoni kitaplarında *korda yabancı notalar* ya da *süsleme notaları* başlığı altında anlatılmaktadır. Buldukları bağlama göre uyumlu ya da uyumsuz olan ve aynı anda duyulan bir grup sese *kord* denir. Eğer *kord*, uyumlu ise *konkord*, uyumsuz ise *diskord* olarak adlandırılır. Bu nedenle *yabancı nota* ifadesi doğru bir ifade değildir.

Noam Chomsky'nin dil kuramından (1972) etkilenen ünlü besteci ve orkestra şefi Leonard Bernstein, 1973 yılında Harvard'da verdiği bir dizi konferanstan sonra 1976 yılında *The Unanswered Question* adlı kitabını yayınladı. Bernstein, *ad* ve *fiil* gibi dilsel öğelerle *motif* ve *ritim* gibi müziksel öğeleri karşılaştırdı.

Bernstein'in çabaları sonucunda 1974 yılında dil ve müzik üzerine bir seminer düzenlendi. Katılımcılar arasındaki müzikolog Fred Lerdahl ile dilbilimci Ray Jackendoff, 1983 yılında *A Generative Theory of Tonal Music* adlı kitabı yayınladılar. Üretici dilbilgisinin araçlarını müzik analizinde kullanmış olsalar da, müziksel ve dilsel dizimin karşılaştırılması konusuna çok fazla eğilmediler.

Dil ve müziğin, öğelerinin dizilimleri ve bu durumun getirdiği işlevsel roller açısından büyük benzerlikler taşıdığı görülmektedir.

4. ANLAM (İng. *meaning*)

Biçim, anlamın içinde barındığı yapıdır. Bu şekilde ele aldığımızda biçim, çok geniş kapsam-

lıdır. Anlamı içinde barındıran malzeme, zihnimize ulaşmasından önce, zamanda ve mekanda yapılanarak, duyu organlarımıza yansıyan tüm fiziksel yapıyı kapsar.

Dil de müzik de, aktarmak istedikleri ne olursa olsun iletişim için gereken biçimsel şartlardan vazgeçemez. Yani dil dilsel, müzik de müziksel uzlaşım kurallarına uymak zorundadır. Her ikisi de biçim olarak ses ve yazıyı kullanır. Tabi ki ne ses ne de yazı anlamın kendisidir. Sadece anlamın içinde barındığı biçimsel yapılardır. Yani ifade ettikleri, bunu gerçekleştirmek için kullandıkları biçimle aynı şey değildir. Her ikisi de bir adrese (duygu ve düşüncelere) yöneliktir. Bu adres, müzikte, dildeki kadar tanımlanmış değildir.

Dilde, ünlü, ünsüz dediğimiz araçlar belli bir frekansta sesletilirler. Bu araçlardan yoksun olan müzikte sadece frekansın söz konusu olduğu dolaysız bir sesletim söz konusudur. Frekanslar, diller üstü olduğundan müzik de diller üstüdür. Ünlü, ünsüz gibi araçların olmaması müziği daha da çok anlamlı hale getirmektedir. Bunun diğer bir nedeni, müzikte aynı anda birçok hattın yatay olarak kullanılabilmesi yani aynı anda birçok sesin armonik/ dikey olarak duyulabilmesidir. Dil ise sadece tek bir hat oluşturduğundan melodik/yatay bir yapıdadır.

Dilde ve müzikte, ses üreticilerinin (enstrümanların), *renk/tını* (İng. *timbre*) dediğimiz kendilerine has özellikleri vardır. Yani, insan sesleri ve enstrüman sesleri kendi aralarında renk açısından farklılık gösterirler. Frekansları aynı bile olsa, seslerin renkleri, üreticiden üreticiye değişir. Aynı frekansı başka başka renklerde duyma olanağı vardır. Örneğin kemanın mi'si - piyanonun mi'si, Ahmet'in sesi - Mehmet'in sesi gibi. Ama bu sadece frekans *sandalyesinin* hangi malzemeden yapıldığıyla ilgili bir özelliktir. Yoksa sandalyeyi sandalye yapmakla ilgili değildir. Renk için söyleyebileceğimiz şey, onun yarattığı atmosferle ilgili olabilir. Anlam destekleyicisidir ama asla tam bir anlam belirleyicisi değildir. Örneğin bir müzikte belli bir frekanstaki sesi birçok enstrümana çaldırtmak mümkünken yaratmış olduğunuz eserin duygusal yapısına en uygun olanı seçilir ve ona çaldırılır. Çünkü renklerinden dolayı enstrümanlar, çeşitli karakterlere sahiptirler.

Tekman (2000), anlam konusunun, dil ve müzik arasındaki karşılaştırmanın en sorunlu yönü olduğunu ve müzik bir anlam taşısa da bunun dildeki anlamdan farklı bir doğası olduğunu söylemektedir.

Claude Levi Strauss, müzik için “anlaşılır ama aktarılamaz tek dil” demiştir. İnsani bir dili uygun bir şekilde bir diğerine çevirmek mümkünken bir müziği başka bir müziğe çevirmek mümkün değildir (Patel 2008).

Herhangi bir önerme sunmazken bir müziğin nasıl anlamlı olabildiği sorusu anlamın sözcüksel anlamla eşdeğer olduğu varsayımına dayanır. Dilsel anlam, anlambilimsel ve kullanımbilimsel olmak üzere ikiye ayrılır. Kullanımbilim (İng. *pragmatics*), dinleyicinin anlambilimsel yapıya nasıl bağlamsal bilgi kattığını araştırır. Müziksel anlamın kullanımbilimle olan ilişkisi henüz araştırılmamıştır.

İlk bakışta dilsel ve müziksel anlam örtüşmesine de yakın zamandaki bilişsel ve sinirsel araştırmaların önerdiği gibi anlamın tanımına bir yenilik getirildiğinde aralarındaki ortak taraf çoğa-

lacaktır. Nattiez'in daha geniş anlam tanımına göre, bir nesne (İng. *object*) ya da olay (İng. *event*) zihne, kendisi dışında bir şeyler düşündürüyorsa anlamlıdır (Patel 2008).

Wiggins (1998), müziksel iletişimin tamamen farklı bir işlevinin olduğunu, dilsel iletişimden farklı bir yapı taşıdığını, her ikisinin kuvvetli benzerlikler taşıdığına dair hiçbir kanıtın bulunmadığı gibi yaklaşımların doğru olmadığını vurgulamaktadır.

Enstrümantal müziğin anlamı daima duygularla ilgili değildir. Çünkü bir dinleyici hiç bir duygusallık içinde olmadan bir parçayı sadece biçim açısından değerlendirebilir. Bach'ın füğle- rinde mevcut olan matematiksel örgünün incelenmesi gibi.

Dil ve müziğin karşılaştırılmasında en bereketsiz olan alanın anlam konusu olduğu söylenebilir. Anlam konusunda yapılmakta olan çok sayıda çalışmalarla bunun aşılacağı düşünülmektedir.

SONUÇ

Dilbilim ve müzikbilim işbirliğinin, dilbilime, müziğin tekelinde olmayan ama onun uzmanlığına olan araç ve yöntemleri kullanarak kendi sesbilim alanını zenginleştirmek, müzikbilime de bu alışveriş sayesinde temel kavramlarını gözden geçirip daha bilinçli ve daha açık bir şekilde tekrar sınıflandırmak ve böylece sağlıklı ve yaygın bir müzik eğitime olanak sağlamak gibi katkıları olacaktır.

KAYNAKLAR

- Aksan, D., (1979), **Her Yönüyle Dil**, Ankara: TDK.
- Aksan, D., (1983), **Sözcük Türleri**, Ankara: TDK.
- Banguoğlu, T., (1974), **Türkçenin Grameri**, İstanbul: Baha Matbaası.
- Baran, İ.-Danhauser, A., (1988), **Temel Müzik Kuralları**, Ankara: Belgi Yayınları.
- Barry, K., (1987), **Language, Music and the Sign**, Great Britain: Cambridge University Press.
- Bennett, R., (1995), **Music Dictionary**, Cambridge: University Press.
- Bernstein, L., (1976), **The Unanswered Question**, Harvard.
- Bliss, M., (1995), **The Compact Music Dictionary**, New York: Amsco Publications.
- Brăiloiu, C., (1984), **Problems of Ethnomusicology**, University of Cambridge.
- Bright, W., (1963), **Language and Music: Areas for Cooperation**, University of Illinois Press.
- Crystal, D., (2003), **A Dictionary Of Linguistics & Phonetics**, Oxford: Blackwell Publishing.
- Demircan, Ö., (2001a), **Türkçenin Ezgisi**, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Basım.
- Demircan, Ö., (2001b), **Türkçenin Ses Dizimi**, İstanbul: Der Yayınları.
- Ergenç İ., ve diğerleri, (2005), **Dilbilim İncelemeleri**, Ankara: Doğan Yayıncılık.
- Ergenç, İ., (1989), **Türkiye Türkçesinin Görevsel Sesbilimi**, Ankara.
- Ergenç, İ., (2002), **Konuşma Dili ve Türkçenin Söyleyiş Sözlüğü**, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Fromkin, Rodman, (1988), **An Introduction To Language**, USA: Saunders College Publishing.
- Griffiths, P., (2010), **Batı Müziğinin Kısa Tarihi**, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Grout, D., Palisca, C., (1988), **A History Of Western Music**, New York: W.W.Norton Company.
- Haciev, P., (1996), **Temel Müzik Teorisi**, İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Harrington, J., Cox, F., (2009), **The Foot and Word Stress**, Australia: Macquarie University.
- Holahan, J., (2004), **Music, Language and Thought: some Perspectives from Music Education**, Aberdeen: Music and Language Conference.
- Jacobs, A., (1996), **The Penguin Dictionary Of Music**, England: Penguin Group.
- Kennedy, M., (1994), **The Oxford Dictionary of Music**, Oxford University Press.
- König, G. ve diğerleri, (2003), XVI. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Lerdhal, F., Jackendoff, R., (1983), **A Generative Theory of Tonal Music**, The Massachusetts Institute of Technology.
- Magne, C. ve diğerleri, (2005), **Comparison of Rhythmic Processing in Language and Music**, University of Southern Denmark. *Journal of Music and Meaning*.
- McDonough, J. ve diğerleri, (2007), **Rhythmic Structure Of Music And Language: An Empirical Investigation Of The Speech Cadence Of American Jazz Masters Louis Armstrong And Jelly Roll Morton**, University Of Rochester Working Papers In The Language Sciences. Vol.3, No.1
- McMullen, E., Saffran, J., (2004). **Music and Language: A Developmental Comparison**, University of Wisconsin-Madison.
- Morehead, P., (1992), **The New International Dictionary Of Music**, England: Penguin Group.
- Özsoy, S., (2004), **Türkçe'nin Yapısı-I Sesbilim**, İstanbul: Boğaziçi Ü.Yayınevi.
- Patel, A., (2008), **Music, Language And The Brain**, Oxford.
- Patel, A., Daniele, J., (2002), **An Empirical Comparison Of Rhythm In Language And Music**, San Diego, USA: The Neurosciences Institute.
- Pesetsky, D., (2008), **The Syntax of Music Syntax is The Syntax of Language**, University of Utrecht
- Phillips, M., (2002), **Sight- Read Any Rhythm Instantly**, London: Music Sales Ltd.
- Politoske, D., (1988), **Music**, University of Kansas. Prentice-Hall Inc.
- Püsküllüoğlu, A., (2010), **Arkadaş Türkçe Sözlük**, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Randel, D. M., (2001), **The New Harvard Dictionary Of Music**, USA: University Press.
- Roach, P., (1982), **On the distinction between "stress-timed" and "syllable-timed" languages**, London: Linguistic Controversies.
- Roe, R., (1829), **The Principles Of Rhythm Both in Speech And Music**, Dublin.
- Rougnon, P., (1930), **Mufassal Musiki Nazariyatı**, İstanbul: Devlet Matbaası.
- Saygun, A., (1958), **Musiki Nazariyatı**, İstanbul: Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Schiering, R., (2006), **Towards a Typology of Linguistic Rhythm**, University of Leipzig.
- Schreuder ve diğerleri, (2006). **Speaking in Minor and Major Keys**, The Netherlands: University of Groningen.
- Saussure, Ferdinand, De., (1976), **Genel Dilbilim Dersleri**, Çev. Vardar, B., Ankara: TDK.
- Taylor, E., (1990), **Music Theory in Practice**, London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.
- Tekman, H., (2000), **Dilde ve Müzikte Bilişsel Süreçler Arasında Bir Karşılaştırma**, Dilbilim Araştırmaları Dergisi.
- Uzun, E., (2004), **Dilbilgisinin Temel Kavramları**, İstanbul: Kebikeç Yayınları.
- Üçok, N., (2007), **Genel Fonetik**, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Özsoy, S., (2004), **Türkçe'nin Yapısı-I**, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Vardar, B., (1998a), **Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: ABC.
- Vardar, B., (1998b), **Dilbilimin Temel Kavram Ve İlkeleri**, İstanbul.
- Wiggins, G. A., (1998), **Music, syntax and the meaning of "meaning"**, University of Edinburgh.
- Yener, M., (2007), **Türk Dilinde Sözcük Türleri Tasnifi Sorunu Üzerine**, Turkish Studies/Türkoloji Araştırmaları. Volume 2/3.
- Zeren, A., (1995), **Müzik Fiziği**, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Zeren, A., (1998), **Müzikte Ses Sistemleri**, İstanbul: Pan Yayıncılık.

“ ADALET BAYRAMOĞLU’NUN ATATÜRK KONULU PANOLARI ”

“ ADALET BAYRAMOĞLU’S PANELS ON THE THEMA OF ATATÜRK ”

Yrd. Doç. Seyhan YILMAZ*

Assist. Prof. Seyhan YILMAZ*

ÖZET

Bu makalede, Azerbaycanlı sanatçı Adalet Bayramoğlu’nun Kastamonu Valiliği bünyesinde hizmet veren Serender Oteli’nin bahçe katında bulunan, Atatürk’ün on üç özdeyişini konu alan büyük boyutlu panoları ele alınmıştır. Panolarda, Atatürk’ün sözleri etrafında Milli Mücadele hareketi, Cumhuriyetin ilk yılları ve bazı yönleriyle Türk inkılabı konu edilerek betimlendiği görülmektedir. Bayramoğlu’nun panoları kompozisyon, renk, biçim ve içerik açısından tek tek incelenmiş, bütün panoların birbiriyle bütünlük içerisinde ve bulunduğu mekânla uyumlu olduğu görülmüştür. Atatürk’ün sözlerinin seramik bir eserde anlatım bulması, hem seramik sanatı hem de Kastamonu şehrine değer katması bakımından önemlidir. Çünkü Milli Mücadele yıllarında Kastamonu, Anadolu’ya silah ve mühimmat gönderilmesi bakımından önemli bir yere sahiptir. Özellikle İnebolu, İstiklâl Madalyası ile onurlandırılmış tek ilçedir.

Anahtar Kelimeler: Adalet Bayramoğlu, Atatürk, Kastamonu, Seramik.

ABSTRACT

In this paper, Azerbaijani artist Adalet Bayramoğlu’s large-sized ceramic panels which related to Atatürk’s thirteen aphorisms in the Serender Hotel in service under the Governorship of Kastamonu have been discussed. In the panels, National Struggle in the light of Atatürk’s words has been described by discussing the first years of The Republic of Turkey and some aspects of Turkish Reform. Bayramoğlu’s panels have been analyzed one by one in terms of composition, colour, form and content and it is found to be compatible with each other and with the space where all the panels are. It is important to express Atatürk’s asseverations in a ceramic work in terms of both ceramics arts and improving value of Kastamonu. Because in the National Struggle Kastamonu played very important role of transferring weapons and ammunitions to Anatolia. In particular Inebolu is the one district which was honoured with the Medal of Liberty.

Keywords: Adalet Bayramoğlu, Atatürk, Kastamonu, Ceramic.

* Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, 37100 Kastamonu, syilmaz@kastamonu.edu.tr

GİRİŞ

Sanatçılar eserlerini oluştururken çeşitli ifade biçimleri kullanmaktadırlar. Bu ifade biçimleri sanatın çeşitli alanlarında yer bulur. Sanatçılar, farklı sanat alanlarında çalışırken tarihsel veya çağdaş dönemin olay ve olgularından hareketle sanatsal yorumlarıyla biçimlerini oluştururlar. Bu biçimler, sanatçının duygularını en iyi bir şekilde ifade edebilecek uygun malzemeyle dile getirilir. Ayrıca seçilen malzeme sergilenecek sanatsal ortam, tarihi veya kültürel mekânla da ilişkili olarak tasarlanır. Bu bağlamda, sanatçı Adalet Bayramoğlu da yakın dönem Kastamonu tarihine yönelmiş, seçilen konular Kastamonu kent tarihi ile bütünleştirilerek ele alınmıştır. Sanatçı, Atatürk'ün çeşitli sözleri etrafında oluşturduğu seramik panolarda Türk milli mücadele hareketi ve Türk inkılabının çeşitli yönlerini ele almış ve kendi sanatsal yorumuyla anlatmaya çalışmıştır.

Adalet Bayramoğlu'nun Hayatı

Adalet Bayramoğlu, 1956 yılında Azerbaycan Sabirabat'ta doğdu. 1976-1982 yılları arasında Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi Sanat-Grafik Fakültesi'ni bitirdi. 1982 yılında Azerbaycan Kültür Bakanlığı'nda müzelerin dekoratif süsleme işlerini yapan ressam Bayramoğlu, 1982 yılından itibaren Sovyetler Birliği ve Azerbaycan'da düzenlenen birçok sergiye katıldı. 1984 yılında Sovyetler Birliği Ressamlar Derneği'ne üye olan Bayramoğlu Amerika, İngiltere, Kanada, Fransa, Çin, Rusya, Polonya, Litvanya, Senegal, Türkiye ve Cezayir'de sergiler açmıştır. Ayrıca Antalya'da Venedik Otel, Topkapı ve Kremlin Palas otellerinin kabartma seramik, mozaik ve dekoratif süsleme işlerini yapan Bayramoğlu, 2001-2008 yılları arasında Kastamonu'da tarihi yapıların restorasyon ve dekoratif süsleme çalışmalarını yürütmüştür. Bayramoğlu, eserlerinde minyatür biçimiyle çalışan bir sanatçıydı (Bayramoğlu, 2004:1).

2001 yılında Kastamonu Valiliği bünyesinde il genelindeki tarihi ve turistik yerlerin resimlenmesi amacıyla Kastamonu'ya davet edilen Azerbaycanlı ressam Adalet Bayramoğlu sanatsal çalışmalarını sürdürürken yakalandığı hastalık sebebiyle yaklaşık üç yıl tedavi gördüğü Dr. Münif İslamoğlu Kastamonu Devlet Hastanesi'nde 2 Eylül 2008 yılında 52 yaşında hayatını kaybetmiştir.

Asıl alanı grafik olan Bayramoğlu çeşitli tekniklerle çalışmış resim, grafik, heykel ve seramik eserler ortaya koymuştur. Bayramoğlu'nun çalışmaları incelendiğinde, özellikle antik çağdan itibaren Türk tarihinden çeşitli konuları işlediği görülmektedir. Örneğin, Romalı kadınlar gibi giyinmiş “Yılanlı Kadınlar” adlı çalışmasıyla antik çağda “Laokon ve Oğulları” adlı buluntuya gönderme yaparken, bazı tabaklarında fonda yer alan mimari dokular arasına Yunan mermer sütunları yerleştirmiştir.

Bayramoğlu, Kastamonu'ya sanat açısından pek çok alanda hizmet vermiştir.¹ Kastamonu ve yöresi ile ilgili sıraltı, sırüstü seramik obje ve panolar yapmıştır. Bunun dışında Kastamonu Valiliğinin projesi kapsamında, Kastamonu'da, ana cadde ve sokaklarda bulunan trafoların, dış cephelerini Kastamonu'nun mimarî dokusunu öne çıkaracak şekilde resimlemiştir.

¹ Bayramoğlu'nun çalışmalarından bazıları için bakınız. (İnebolu'dan Ankara'ya Atatürk ve İstiklâl Yolu, 2008:101-122).

Adalet Bayramoğlu'nun Atatürk Konulu Panoları

Bu makalede Adalet Bayramoğlu'nun Atatürk konulu panoları ele alınmıştır. Bu panoların her biri Atatürk'ün sözleriyle ilgilidir. Atatürk'ün çeşitli alanlarda yaptıkları Bayramoğlu'nun gözünde kendi sanatsal üslubuyla şekil bulmuştur. Aslında Atatürk'ün sözleri bu panolarla yazılı kaynaklardan çıkararak görselleştirilmiştir. Bu panolar Mimar Vedat Tek Kültür Merkezi ziyaretçileri ve Kastamonu halkı için Atatürk'ü hatırlatmakta ve Türk gençliğine bıraktığı emanetin geçirdiği zorlukları tekrar gözler önüne sererek canlandırma fırsatı sağlamaktadır. Bu yönüyle panolar tarihi ve panoramik olarak değerlendirilebilir. Böyle bir konunun seramik malzemesi olan kil ile çalışılmış olması seramik sanatı açısından da önemlidir.



Resim1: Serender Otel'in genel görünümü

Mimar Vedat Tek Kültür Merkezi içerisinde Serender Otel'in bahçe katında bulunan yarı açık planda yer alan panolar, yaklaşık 190x280 cm. (Panolar arsında birkaç cm fark bulunmaktadır.) boyutlarında (Plaka kalınlığı 3 ve 4 cm.dir. Rölyef olan yerlerde bu kalınlık artmaktadır) olup, elle şekillendirilmiş ve sadece bisküvi pişirimi yapılmıştır. Panolar bisküvi pişiriminden sonra kahverengi ve beyaz su bazlı boya ile renklendirilmiş, sırlı pişirim yapılamamıştır. Bayramoğlu, 2007 yılında kendisiyle yapılan görüşmede bu durumun nedenini ekonomik sebeplere dayalı olarak açıklamıştır.² Panoların renk hakimiyetinde yalnız kahverengi ve tonları kullanılmış, koyu tonlarla derin bir perspektif oluşturmuştur. Işık etkisini vermek için ise beyaz boyanın kullanıldığı görülmektedir.

Panoları bir bütün olarak bakıldığında tema, biçim, ışık gölge, renk ve kompozisyon açısından birbiriyle uyumlu olduğu görülmektedir. Rölyef olarak çalışılan panolarda yarı perspektif bir görünüm hissedilmektedir. Yarı açık tasarlanmış bu mekânda panolar mekânın boşluğunu gidermekte, çarpıcı bir doluluk yaratmaktadır. Tavanda kullanılan ahşap kaplama ise geleneksel havayı vermekte ve panoları desteklemektedir. Tavanda kullanılan ahşap kaplama ile panonun üst kısmında yer alan özdeyişin bulunduğu ahşabın uyumlu olmasına özen gösterilmiştir. Panoları izlerken her bir pano arasında bulunan duvara bağlı sütunlar odaklanmayı kolaylaştırmakta, panoların birbirine karışmasını engellemekte ve aynı zamanda ışığın toplanmasını sağlamaktadır.



Resim2: Adalet Bayramoğlu pano üzerinde çalışırken, 2007

² Bayramoğlu sır kullanılmamasının gerekçesini o dönem yetkili makam tarafından masraflı olacağı düşüncesiyle tercih edilmediğini, başka bir çözüm yolu önerildiğini ifade etmiştir. Seyhan Yılmaz tarafından Adalet Bayramoğlu ile 28 Kasım 2007 tarihinde Mimar Vedat Restorasyon Merkezi'nde yapılan görüşme notlarından.

Bu büyük boyutlu seramik panolar, Atatürk'ün 13 özdeyişini konu almıştır. Tarihsel bağlamda ifade etmek gerekirse, panolarda oluşturulan kompozisyonların, Milli Mücadele Dönemi, Türk inkılabı ve Türk halkı konulu olduğu ve 1919-1933 yılları arası dönemin canlandırıldığı görülür.

Genel olarak bütün kompozisyonlarda, merkeze yakın üst bölgede, dairesel bir şekilde Atatürk portresi kullanılmış ve Atatürk'e vurgu yapılmıştır. Kompozisyonların çoğunda, figürlerin Atatürk portresi etrafında eylem halinde oldukları, kompozisyonların kapalı kompozisyon olarak canlandırıldığı görülmektedir. Dokuz panonun üst düzleminde yer alan ve çoğunlukla bir figürün elinde tuttuğu Türk bayrağı dalgalanırken şekillendirilmiştir. Bu şekillendirme panolara hareket kazandırırken aynı zamanda içerik olarak Türk bayrağının sürekli dalgalanacağını ifade ettiği söylenebilir. Bütün panolarda sert, kırık, yumuşak ve eğri gibi değişik çizgilere yer verilerek, kompozisyonların hareketli kılındığı ve bu çizgi çeşitliliği ile kompozisyonların monotonluktan kurtarıldığı görülmektedir.

Sanatçının diğer çalışmalarında olduğu gibi bu kompozisyonlarında da minyatür sanatının etkileri görülmektedir. Dolayısıyla panolarda yoğun bir doluluk göze çarpmakta ve boşluk ve doluluğun denge içerisinde olduğu görülmektedir. Örneğin, figürlerin eylem halinde canlandırılması bir doluluk sağlarken, kıyafetlerindeki sadelik ve fonda yer alan espas ile boşlukların oluşturulduğu görülmektedir.

Seramik panolar, aşağıda sırasıyla, ön ve arka yapı elemanları ile değerlendirilmektedir. Arka yapı elemanı olarak içerik, ön yapı elemanları olarak kompozisyon, biçim, renk, perspektif, ışık-gölge, doku, hareket, boşluk-doluluk, denge, ritim olarak tek tek ele alınmaktadır.



Resim3: Panoların genel görünümü

1.Pano: Bu panoya konu edilen özdeyiş: *“Efendiler gördüklerimin en kıymetli kısmı bu güzel bölgenin samimi halkının çok aydın ve çok geniş ve yüksek bir zihniyet sahibi olmalarıdır.”* Atatürk'ün bu sözü Kastamonu seyahati sırasında 30 Ağustos 1925 tarihinde Cumhuriyet Halk Partisi binasında, Kastamonu halkına karşı olan hislerini ifade ettiği konuşmasından alınmıştır. Konuşmasında geçen cümlenin aslı şu şekildedir: *Meşhudatımın en kıymetli kısmı, bu güzel mıntikanın samimî halkının çok münevver, çok geniş ve yüksek bir zihniyet sahibi olmalarıdır* (İmece, 1975:80).

Bu panoda Bayramoğlu, diğer çalışmalarında da çok sık kullandığı davulcu figürlerine yer vermiştir. Kastamonu davulcuları ile de ünlenmiş bir şehirdir. Bu nedenle Bayramoğlu Kastamonu'yu davulcu figürleri ile ifade etmiştir. Panonun üst orta kısmında, Atatürk portresine ve portre içerisindeki espasa geniş yer vermiştir. Temaya uygun olarak, üst arka düzlemde, Kastamonu'nun mimari dokusunu yansıtacak biçimler görülmektedir.

2.Pano: Bu panoya konu edilen özdeyiş: “*Hepiniz milletvekili olabilirsiniz, bakan olabilirsiniz, hatta cumhurbaşkanı olabilirsiniz fakat sanatçı olamazsınız.*” şeklindedir. Atatürk bu sözü 1930 yılında tiyatro sanatçıları için söylemiştir (<http://atam.gov.tr/ataturkun-sanatci-kisiliginin-sanata-ve-sanatciya-bakisina-etkileri/>).

Bu panoda, üst orta düzlemde daire içerisine alınmış, kalpaklı Atatürk portresi bulunmaktadır. Etrafında ise, ressam, müzisyen, çömlekçi, heykeltıraş, yazar gibi çeşitli sanatçılar kendi uğraşlarıyla eylem halindeyken verilmiştir. Panonun üst kenarında ise sınırları taşkın olan bölümde sanatçıların kullandıkları gereçler rölyef olarak gösterilmiştir. Aynı şekilde figürler de rölyef olarak biçimlendirilerek hafif hacim etkisi verilmiştir. Asimetrik bir şekilde oluşturulan kompozisyonla sanat ve sanatçının önemi vurgulanmaya çalışılmıştır.

3.Pano: “*Ya istiklâl, ya ölüm.*” Mondros Mütarekesi'nden sonra Atatürk'ün daha İstanbul'dan çıkmadan önce düşündüğü ve Samsun'da Anadolu topraklarına ayak basar basmaz uygulamaya başladığı mücadele kararını ifade eden sözüdür (Atatürk, 2009:39).



Pano1: “Efendiler gördüklerimin en kıymetli kısmı bu güzel bölgenin samimi halkının çok aydın ve çok geniş ve yüksek bir zihniyet sahibi olmalarıdır” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 194x290 cm, 2008.



Pano2: “Hepiniz milletvekili olabilirsiniz, bakan olabilirsiniz, hatta cumhurbaşkanı olabilirsiniz fakat sanatçı olamazsınız” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 193x280 cm, 2008.

Bayramoğlu, özdeyişin içeriğine uygun olarak Atatürk'ün portresini askeri bir giysi ile şekillendirmiştir. Figürler döneminin giysi ve silahları ile canlandırılmıştır. Figürlerin duruşları emir almaya hazır, savaşa hemen gidilecekmiş gibi bir his uyandırmaktadır. Ancak figürlerin hareketsiz olması ve yan yana dizilmesi kompozisyonun simetrik olmasına neden olmuştur.

4.Pano: “Türkiye'nin asıl sahibi ve efendisi gerçek üretici olan köylüdür.” Atatürk 1 Mart 1922 tarihinde, TBMM'nin üçüncü toplanma yılını açarken yaptığı uzun konuşmada “Türkiye'nin sahibi ve efendisi kimdir?” diyerek bir soru sormuş ve cevap olarak da köylüyü milletin efendisi olarak tanımlamıştır (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1997:240).



Pano3: “Ya istiklâl, ya ölüm” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 194x280 cm, 2008.

Sanatçı burada, üretici olan köylüyü, kadın ve erkek figürlerle birlikte çalışırken göstererek hareketli ve açık bir kompozisyon sunmuştur. Kompozisyonu desteklemek için Atatürk portresi altında yan yana iki ilmeğin rölyef olarak şekillendirilmesiyle kompozisyondaki boşluk doldurulmuştur. Üretici vurgusunun ağır bastığı çalışmada, klasik ve modern tarım araçları bir arada verilerek, Türk köylüsünün modernleşmesine vurgu yapıldığı söylenebilir.

5.Pano: “Ne mutlu Türküm diyene.” Atatürk'ün Cumhuriyetin onuncu yılında, 29 Ekim 1933 tarihinde, Ankara'daki büyük törende yaptığı konuşmasından alınan bir sözüdür. Atatürk'ün Onuncu Yıl Nutku “Türk milleti! Ebediyete akıp giden her on senede, bu büyük millet bayramını daha büyük şereflerle, sadetlerle, huzur ve refah içinde kutlamamı gönülден dilerim. Ne mutlu Türküm diyene” cümleleriyle bitmektedir (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1997:319).



Pano4: “Türkiye'nin asıl sahibi ve efendisi gerçek üretici olan köylüdür” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 195x287 cm, 2008.

Bayramoğlu bu panonun kompozisyonunu yine Atatürk portresi etrafında oluşturmuştur. Panonun her iki tarafında iki figür ve onların tuttuğu dalgalanan Türk bayrağı bulunmaktadır. Atatürk portresi altında ise, başı kalpaklı, fesli, takkeli ve sarıklı olarak değişik başlık ve giysiler içinde çeşitli figürler gösterilmiştir. Bu panoda, farklı giysilerle Türk toplumunun çeşitli sosyal kesimlerinin ortak bir değeri olan ulus bütünlüğü vurgulanmıştır.

6.Pano: “Yurtta sulh, cihanda sulh.” 20 Nisan 1931’de seçim dolayısıyla Atatürk’ün yayınladığı beyannamede dile getirilmiştir. “Cumhuriyet Halk Fırkasının müstakar umumî siyasetini şu kısa cümle açıkça ifadeye kâfidir zannederim: Yurtta sulh, cihanda sulh için, çalışıyoruz.” Bu söz, Atatürk dönemi Türk dış politikasının temel ilkelerinden birisi olmuştur (Atatürk’ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri IV, 1991:608).



Pano5: “Ne mutlu Türküm diyene” Şamotoğlu Kil, Elle Şekillendirme, 194x282 cm, 2008.

Bu çalışmada da Bayramoğlu yurtta ve dünyada barışı ifade etmek için konuya uygun olarak köylü ve kentli figürleri bir arada kullanmıştır. Toplumsal barışı anlatan bu ifadeyi aralarda kullandığı çocuk figürleriyle de desteklemiş ve kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır. Aynı hareketliliği barış sembolü olarak kullandığı uçan kuş figürleri ile de desteklemiştir. Arka planda dağ figürü etrafında verilen barış sembolü güvercinler ile tüm dünyayı çevreleyen barış kavramına vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır.

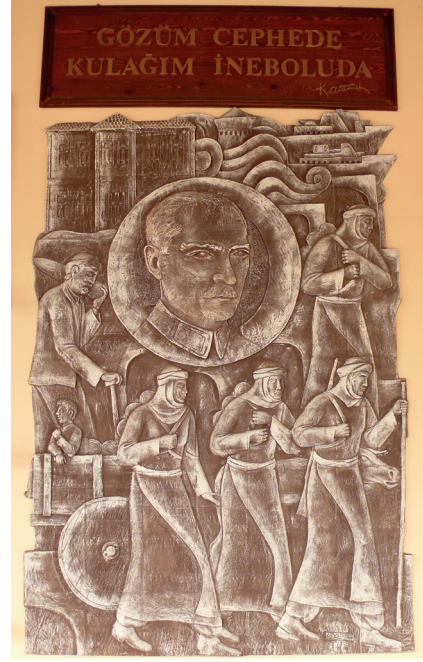
7.Pano: “Gözüm cepheye, kulağım İnebolu’da.” Milli Mücadele hareketi sırasında Batı Cephesi’nde askerî harekât devam ederken Kastamonu-Çankırı-Ankara hattı cephane ve askeri malzeme taşınmasında önemli bir güzergâh olmuştur. Mustafa Kemal Paşa bu sözünü Kastamonu’nun önemine vurgu yapmıştır (www.kastamonukulturturizm.gov.tr 2012).



Pano6: “Yurtta sulh, cihanda sulh” Şamotoğlu Kil, Elle Şekillendirme, 192x 283 cm, 2008.

Atatürk'ün "Gözüm cephede, kulağım İnebolu'da" sözünden hareketle Bayramoğlu, kağnılarla sırtında cephan taşıyan kadın ve erkekleri canlandırmıştır. Panonun üst arka düzleminde İnebolu'daki tekne ve mavnalar, İnebolu'nun sahil kenarında yer alan tarihi evler ve deniz fenerinin yer aldığı biçimler bir arada şekillendirilmiştir. Ön tarafta ise, sırtında cephan taşıyan kadın figürlerine yer vermiştir.

8.Pano: "Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!" Mustafa Kemal Paşanın Büyük Taarruz harekâtının başarıya ulaşmasıyla 30 Ağustos Zaferi'nden hemen sonra 1 Eylül 1922 tarihinde verdiği meşhur emridir (Türkiye Cumhuriyeti Tarihi, 2005:312).



Pano7: "Gözüm cephede, kulağım İnebolu'da" Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 190x290 cm, 2008.

Bu özdeyişi ifade eden panoda askeri giysiler içinde Atatürk portresi işlenmiştir. Portre etrafında ise, savaşa giden askerlerin canlandırıldığı ve bu figürlere vurgu yapıldığı görülmektedir. Figürlerin hareketli ve pano dışında da devam ediyormuş hissi uyandıran kompozisyon açık ve asimetrik bir kompozisyondur.

9.Pano: "Bir Türk dünyaya bedeldir." 1925 yılında Atatürk'ün Kastamonu seyahati sırasında Kışla binasına yaptığı ziyarette söylenmiştir. Kışlaya uğramış ve koşulları gezerken bir koğuştaki levha üzerine yazılmış "Bir Türk on düşmana bedeldir", sözünü görmüştür. Bunun üzerine sert bir sesle, "Hayır! Bir Türk dünyaya bedeldir" demiştir (Atatürk İçin Anlatılanlar, 1987:38).



Pano8: "Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz'dir, ileri!" Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 194x282 cm, 2008.

Panonun her iki yanında Türk inkılabını sembolize eden bir kadın ve bir erkek figürü bulunmaktadır. İki yerküre biçimi altında ise, biri kız diğeri erkek iki çocuk yer almaktadır. Bu panoda Atatürk'ün dünyaya ve çocuklara bakışı işlenirken, geleceğin Türkiye'sine vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca kadın ve erkeğin ellerini yerküre üzerinde tutuyor olması, kadın ve erkeğin her alanda eşit ve birlikte hareket edebileceğini göstermek için kullanılmıştır.

10.Pano: “Türkiye Cumhuriyetini tesis eden Türk halkı medenidir, tarihte medenidir, hakikatte medenidir.” Atatürk'ün bu sözü 27 Ağustos 1925 tarihinde İnebolu Türk Ocağı binasında giyim ve şapka konusunda yaptığı konuşmadan alınmıştır. (Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri, 1990:89).



Pano9: “Bir Türk dünyaya bedeldir” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 190x280 cm, 2008.

Bayramoğlu “Türkiye Cumhuriyetini tesis eden Türk halkı medenidir, tarihte medenidir, hakikatte medenidir.” Başlıklı panosunda kıyafetleri ve kullandıkları gereçlerden anlaşıldığı üzere bilim ve sanatçı insanlarından oluşan bir grup figürü eylem halinde biçimlendirmiştir. Panoda, medeniyeti ifade eden bilim adamı ve araç gereçleri, saz çalan figür ve ressamlar gibi kültürü referans gösteren örnekler vermiştir. Ayrıca, yıldızlara ve stilize dalgalara yer vererek panonun üst kısmına hareketlilik kazandırmaya çalışmıştır.

11.Pano: “Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır.” Sakarya Savaşı sırasında Sakarya Nehri doğusunda uygulanan askeri harekât mevzi savunması şeklindeydi. Atatürk bu sert savunma ilkesini bir ölçüde yumuşatmış fakat aynı zamanda bu tür askeri harekâttan beklenen amacı koruyan bir ilke geliştirerek, “Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır. O sath bütün vatandır” Sözünü söylemiştir (İlhan, 1987).



Pano10: “Türkiye Cumhuriyetini tesis eden Türk halkı medenidir, tarihte medenidir, hakikatte medenidir” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 194x288 cm, 2008.

Bayramoğlu “Türkiye Cumhuriyetini tesis eden Türk halkı medenidir, tarihte medenidir, hakikatte medenidir.” Başlıklı panosunda kıyafetleri ve kullandıkları gereçlerden anlaşıldığı üzere bilim ve sanatçı insanlarından oluşan bir grup figürü eylem halinde biçimlendirmiştir. Panoda, medeniyeti ifade eden bilim adamı ve araç gereçleri, saz çalan figür ve ressamlar gibi kültürü referans gösteren örnekler vermiştir. Ayrıca, yıldızlara ve stilize dalgalara yer vererek panonun üst kısmına hareketlilik kazandırmaya çalışmıştır.

11.Pano: “*Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır.*” Sakarya Savaşı sırasında Sakarya Nehri doğusunda uygulanan askerî harekât mevzi savunması şeklindeydi. Atatürk bu sert savunma ilkesini bir ölçüde yumuşatmış fakat aynı zamanda bu tür askerî harekâttan beklenen amacı koruyan bir ilke geliştirerek, “Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır. O sathı bütün vatandır” Sözüünü söylemiştir (İlhan, 1987).



Pano11: “*Hattı müdafaa yoktur, sathı müdafaa vardır*” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 194x282 cm, 2008.

“Bu serpuşun adına şapka denir” başlıklı panoda, üst geri düzlemde Atatürk’ün şapka ve kıyafet inkılabını gerçekleştirdiği Kastamonu’yu sembolize etmek için Kastamonu evleri gösterilmiştir. Atatürk portresinin fötr şapka ile vurgulandığı ve vurgunun ışık ve gölgenin de etkisiyle kuvvetlendirildiği görülmektedir. Atatürk portresi altında yer alan figürler, şapka ve kıyafet inkılabı öncesinde, Türk halkının kullandığı farklı başlıklarla canlandırılmıştır. Bayramoğlu bu şekilde eskiyi hatırlatarak yeniye vurgu yapmıştır. Kompozisyondaki figürlerin hareketsiz olması sebebiyle simetrik ve kapalı bir kompozisyon oluşturulmuştur.

13.Pano: “*Hayatta en hakiki mürşit ilimdir.*” Bu söz, 22 Eylül 1924 tarihinde Samsun İstiklâl Ticaret Mektebi’nde öğretmenler tarafından verilen bir çay ziyafetindeki konuşması sırasında söylenmiştir. Atatürk’ün konuşmasının ikinci paragrafını oluşturan cümle şu şekildedir: Efendiler! Dünyada her şey için, medeniyet için hayat için, muvaffakiyet için en hakikî mürşit ilimdir, fendir (Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri, 1997:202).



Pano12 “*Bu serpuşun adına şapka denir*” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 195x290 cm, 2008.

Bayramoğlu, “Hayatta en hakiki mürşit ilimdir” adlı panoda figürleri büyüklü küçüklü kullanarak kompozisyona hareketlilik kazandırılmıştır. Özdeyişe uygun olarak, bilim insanlarına ve ellerinde kitap olan öğrencilerle bilimin önemine vurgu yapıldığı görülmektedir. Burada beşik sallayan anne, kucakta çocuklu kadın ve çeşitli işlerle uğraşırken gösterilen kadın ve çocuk figürleriyle Cumhuriyetin ilk yıllarında “çok nüfus, tok nüfus” şeklinde ifade edilen nüfus politikasına ve kadın ve çocuk eğitiminin önemine vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır.



Pano13: “Hayatta en hakiki mürşit ilimdir” Şamotlu Kil, Elle Şekillendirme, 195x282 cm, 2008.

SONUÇ

Adalet Bayramoğlu, Atatürk’ün on üç sözünü seçerek bu sözler etrafında oluşturduğu seramik panolarla Türk milli mücadele hareketi ve Türk inkılabını çeşitli yönleri ile ele almıştır. Bunu yaparken konuları genelde Kastamonu etrafında bütünleştirmiştir. Kompozisyonlarda seçilen temaların tarihsel nitelik taşıması ve Kastamonu ile bağlantılı olarak verilmesi mekân olarak seçilen yerle, yani kent tarihi ve kültürünü tanıtmaya bakımdan işlev üstlenen Mimar Vedat Tek Kültür Merkezi’nin seçimiyle de ilişkili olduğu söylenebilir. Panoların tema, biçim, ışık gölge, renk ve kompozisyon açısından birbiriyle bütünlük içerisinde olduğu anlaşılmaktadır. Bayramoğlu’nun panoları, bulunduğu mekânın kültür merkezi olması sebebiyle, Kastamonu iline kültür ve sanat açısından bir değer katmaktadır.

Bütün kompozisyonlarda ortada dairesel bir şekilde merkeze yakın bir yerde Atatürk portresi kullanılmıştır. Böyle bir yorumla, Atatürk vurgusunun öne çıkarıldığı ve onun sözleri etrafında diğer figürlerin yapılandırıldığı görülmektedir. Çoğu panoda dalgalanan Türk bayrağı, kompozisyonları bütünleyen ve panoları sınırlayan bir öğe olarak kullanılmış ve Türk bayrağına vurgu yapılmıştır.

Bayramoğlu’nun sanatsal üslubu minyatür sanatının özelliklerini göstermektedir. Nitekim oluşturduğu kompozisyonlarda bu net olarak anlaşılmakta, panoların yoğun bir doluluk içerdiği görülmektedir. Bayramoğlu, temaları figüratif bir anlatımcılıkla ifade etmiştir. Bayramoğlu’nun kompozisyonları ortada bulunan Atatürk portreleri nedeniyle simetrik görünmektedir. Ancak kompozisyonlardaki bazı figürlere hareket verilerek, simetriden uzaklaştırmaya çalışmıştır.

Kompozisyonların çoğu kapalı kompozisyonudur. Bütün panolarda kullanılan değişik çizgi türleri sayesinde plastik dil güçlendirilmiştir. Fonda ve figürlerde kullanılan dokuların düzlüğü ile espas oluşturulduğu görülmektedir.

Teknik açıdan bakıldığı zaman panoların sırlı pişiriminin yapılmamış olması dikkati çekmektedir. Bu bakımdan çalışma, seramik sanatı açısından yarım kalmış bir çalışma olarak değerlendirilebilir. Ayrıca dış mekânlarda yer alan seramik panoların dayanıklılık açısından mutlaka sırlı pişirim yapılması gerektiği de bilinen bir durumdur. Sanatçı, sırlı pişirim yerine metin içerisinde gerekçesi belirtilen sebeple su bazlı plastik boya kullanmıştır. Panolarda renk olarak sadece beyaz ve kahverenginin tonları seçilmiştir. Tonlamaların perspektif hissi vermek için değil, daha çok figürlerdeki hacimsel etkiyi artırmak için kullanıldığını söylemek mümkündür. Kullanılan beyaz renk ise aydınlık/ışık etkisi vermek ve vurguyu artırmak için seçilmiştir. Beyaz rengin kahve tonları ile birlikte ışık-gölge etkisi yarattığı görülmektedir.

Azerbaycanlı olmasına karşın sanatçının, Mustafa Kemal Atatürk ve Türk inkılabını ve inkılâbın değişik yönlerini Atatürk'ün sözlerinden yararlanarak onun etrafında ifade edebilmesi, Milli Mücadele hareketi ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Türkiye'yi ve tarihsel geçmişini bir sanatçı gözüyle, sanatsal bir dille ifade etmesi dikkati çeker. Çalışmanın Türk bağımsızlık savaşı ve modernleşmesinin çağdaş Türk seramik sanatında yer bulması bakımından ayrıca önemli olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

- ATATÜRK, Mustafa Kemal (2009). **Nutuk**, (Hazırlayan: E. Semih Yalçın), Berikan Yayınevi: Ankara.
- Atatürk'ün Kültür ve Medeniyet Konusundaki Sözleri** (1990). Atatürk Kültür Merkezi Yayını: Ankara.
- Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri** (1997). Cilt: II, Atatürk Araştırma Merkezi: Ankara.
- Atatürk'ün Tamim, Telgraf ve Beyannameleri** (1991). Cilt: IV, Atatürk Araştırma Merkezi: Ankara.
- "Atatürk İçin Anlatılanlar" (1 Temmuz 1987). **Tarih ve Edebiyat Mecmuası**, Yıl:17, Sayı:7.
- BAYRAMOĞLU, Adalet (2004). **Sergi Kataloğu**, İstanbul.
- BAYRAMOĞLU, Adalet (2008). **Sergi Kataloğu**, Çankırı Valiliği: Çankırı.
- ESKİ, Mustafa (2002). **Atatürk'ün Kastamonu Gezisi**, Atatürk Araştırma Merkezi: Ankara.
- GÜMÜŞTEKİN, Ahmet (2001). "Atatürk'ün Sanatçı Kişiliği'nin Sanata ve Sanatçıya Bakışına Etkileri", **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**, Cilt: XVII, Sayı 51.
- <http://atam.gov.tr/ataturkun-sanatci-kisiliginin-sanata-ve-sanatciya-bakisina-etkileri/> (Erişim Tarihi 06.09.2013).
- <http://www.kastamonuozelidare.gov.tr/> (Erişim Tarihi 06.09.2013).
- <http://www.kastamonukulturturizm.gov.tr/belge/1-96416/duyurular.html/> (Erişim Tarihi 06.09.2013).
- İLHAN, Suat (1987). "Atatürk'ün Cephelerde Verdiği Dört Emir", **Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi**: Cilt: III, Sayı:9.
- İMECE, Mustafa Selim (1975). **Atatürk'ün Şapka Devriminde Kastamonu ve İnebolu Gezileri**, Türkiye İş Bankası Yayınları: Tisa Matbaası, Ankara.
- İnebolu'dan Ankara'ya Atatürk ve İstiklâl Yolu** (2008), Kastamonu Valiliği. İstanbul.
- Türkiye Cumhuriyeti Tarihi** (2005). Cilt: I, Atatürk Araştırma Merkezi: Ankara.

“ ETNOMÜZİKOLOJİDE ÇALGI ODAKLI ÇALIŞMALAR VE KÜLTÜREL BAĞLAMIYLA ÇALGI ” “ INSTRUMENT-ORIENTED STUDIES IN ETHNOMUSICOLOGY AND “MUSICAL INSTRUMENT” WITH ITS CULTURAL CONTEXT ”

Arş. Gör. Dr. Murat Küçükebe*
Res. Assist. Dr. Murat Küçükebe*

ÖZET

*Bu makale belirli bir kültürel bağlamı taşıma, gösterme, değiştirme ya da değişen kültürel tasarımlara görünürlük kazandırma potansiyeli açısından çalgıları ve çalgı kullanımına ilişkin örneklerin incelenmesini merkez almaktadır. Çalgılara ilişkin literatürü incelerken özellikle *Popular Music And Society* dergisinin söz konusu bağlama yerleşen özel sayısından yararlanmaktadır. Bu sayıdaki makalelerin hepsi, değişik konuları ele alsalar da çalgıları kültürel bağlamları içinde değerlendirildikleri için ortak bir merkez çevresinde toplanmaktadırlar.*

Anahtar Kelimeler: *Etnomüzikoloji, Çalgı, Kültürel bağlam.*

ABSTRACT

*This article focuses on the musical instruments with regard to their potential of carrying, displaying and changing the cultural context or making these transformed cultural designs visible and also aims to analyse the examples on the usage of the musical instruments. While analysing the literature regarding the musical instruments, the special issue of the *Popular Science and Society Magazine* that corresponds with the aforementioned context was referred to. Although all of the articles in this issue focus on different subjects, they share a common ground handling the musical instrument with its cultural context.*

Keywords: *Ethnomusicology, Musical instrument, Cultural context.*

* Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 35320 Narlıdere/ İzmir.

*Etiliz byritil@univ.edu.tr, Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü 35320 Narlıdere/ İzmir.

E-mail: muratkucukebe@yahoo.com

GİRİŞ

Amatör ya da profesyonel müzisyenler çalmak için seçtikleri çalgılarla meşgul olurken çeşitli kasları kuvvetlendiren ve o çalgıyı çalmayı kolaylaştıran teknikler ve jestlerin yanında sesler ve o çalgıyı saran anlamlarla da meşgul olurlar (Waksman, 2003:257). Müzik icrasında kullanılmamasından öte, çalgılar “müzik” olarak tanımlanan kültürel fenomeni ortaya çıkaran bir dizi sürecin kesişme noktasında durmaktadırlar. Çalgılar müzik teorisi ve müzik tekniğine ilişkin bilginin maddi kaynaklarıdır. Bununla birlikte, uzun bir geçmişe sahip gelenekleri ve geleceğe ışık tutacak yenilikleri taşımak için kullanılacak kültürel ürünlerdir (2003:252).

Ne var ki çalgıları kültürel bağlamları içinde inceleyen çalışmaların tarihi eski değildir. İnsanlığın müzik yapma ve müzik dinleme ediminin “evrensel” temelini araştırmaya odaklanan karşılaştırmalı müzikoloji döneminin, dünya halklarının müziğini “keşfetmeyi” hedefleyen yaklaşımı uzun süre devam etmiştir. Ancak antropolojik ve müzikolojik yaklaşımın birleşmesi ile etnomüzikolojinin inceleme konuları zamanla zenginleşmiş, antropoloji ve sosyolojinin, etnomüzikolojinin kuramsal alanını beslemeye başlamasıyla müziğin “anlamı” ve “sosyo-kültürel işlevine” yönelik çalışmalar artmış, özellikle 1950’lerden sonra çalgılar da çeşitli çalışmalarda bu yaklaşım gözetilerek ele alınmaya başlanmıştır (Kaplan, 2005:46).

**

Karşılaştırmalı müzikoloji dönemi ve öncesinde yapılan çalışmalar ağırlıklı olarak çalgıları tanımlama, kayıt altına alma, köken ve geçirilen evrimle ilgili değerlendirme yapmaya yönelikler ve bu çalışmalardan elde edilen veriler ışığında çalgıları sınıflandırmaya yönelik çeşitli şemalar hazırlanmaktaydı. İlginin ağırlıklı olarak kapsamlı ve gelişkin şemalar aracılığı ile çalgı sınıflandırması yapmaya yönelik olduğu bu süreç sırasında iki önemli düşünür, Tobias Norlind ve Karl Izikowitz, getirdikleri yeni yaklaşımla araştırmacıların belirli çalgıların ve toplulukların detaylı çalışmalarını yaptığı yeni bir eğilimin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Yeni bir sınıflandırma metodu geliştirmiş olmamasına rağmen Norlind, çalgının “neyi” temsil ettiğine ilişkin bir vurgu yapmasıyla kavramı genişletmiştir. Ona göre çalgılar morfoloji, tını ve diziler gibi konularla birlikte performans pratiği, terminoloji, coğrafi dağılım ve kültür tarihi öğeleri de hesaba katılarak ele alınmalıdır. Izikowitz ise çalgı sınıflandırması sırasında akustik prensiplerine sıkı sıkıya bağlı kalınması gerektiğini söyler. Ancak bunun yanında çalgılara yönelik çalışmaların onlarla bağlantılı kültürel, törensel ve sosyal işlevlerinin de araştırmaya dahil edilerek sürdürülmesi gerekmektedir. Bu iki araştırmacının 1930’lu yıllarda ortaya koyduğu yeni yaklaşımın etkisi ile daha sonraki yıllarda eski ve yeni birçok müzik kültürü araştırılmış, çalgıların akustik ve morfolojik özellikleri yanında sosyal bağlamlarını da göz önünde bulunduran çalışmalar yapılmıştır (Kartomi, 2001:286).

1960’larda *Anthropology of Music* (Müzik Antropolojisi) adlı kitabında Alan Merriam, müziğin sadece ses ve teknoloji açısından değil, sosyal anlamı açısından da araştırılması gerektiğini savunmuştur. Merriam’ın bu çalışması etnomüzikoloji alanındaki akademisyenler için katalizör görevi görmüştür. 1970’ler ile 80’lerin ortalarına kadar dünyanın çeşitli yerlerinde birçok aka

demisyen çalgıları akustik, morfolojik, ergonomik, biyolojik, etnoğrafik, antropolojik, sosyolojik ve tarihsel açılardan ele alarak detaylı çalışmalar yapmışlardır. Bu çalışmaların içinde yeni çalgı sınıflandırma şemaları da vardır. Ancak hiçbir şemanın tek başına tüm gereksinimleri karşılayacak yeterlikte olmadığı görülmüştür. Bununla birlikte 1990'lara gelindiğinde yeni şemalar yaratılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte bu dönemdeki üç çalışma dikkati çekmektedir:

Bu çalışmalardan biri Carol Sue De Vale'nin editörlüğünde yayınlanan, çalgıların kültürel ve teknolojik açılardan gruplandırıldığı ve konunun tarihsel bağlamı ile ele alındığı makaleleri içeren *Issues in Organology* (Çalgı Bilimi Meseleleri) adlı kitaptır. Adı geçen kitapta yazarlar, daha önce yapılan çalışmaların aksine mükemmel sınıflandırma yapmaya çalışmak yerine, sınıflandırmacı düşüncenin çeşitli tarihsel dönemler ve kültürel bağlamlarına ilişkin sonuçları ve bunun sosyomüzikal önemine odaklanırlar. Makalelerden bazıları çalgıların sınıflandırılmasına ilişkin kavramlar hakkındaki bilgiyi genişletirken bazıları daha önce araştırılmamış olan yerel çalgıların sınıflandırılma şemalarının oluşturulmasına katkı sağlamaktadır.

İkinci bir çalışma ise Hornbostel ve Sachs'ın şeması ile Andre Scheaffner'in sistemini birleştiren Genevive Durneon'a ait olan bir sınıflandırma çalışmasıdır. *On Concepts and Classifications of Musical Instrument* isimli üçüncü çalışmada da Margaret Kartomi, çalgı sınıflandırmasının tarihi ve teorisine yapılan katkıları bir araya toplayarak bunları biyolojik sınıflandırma tarihi ve teorisi ile karşılaştırmaktadır.

Kartomi, çalgılara yönelik önceden yapılmış sınıflandırma ve tanımlama çalışmalarının ayrıntılı bir dökümünü sunduğu, *The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990* (Çalgıların Sınıflandırılması: 1990'lara özel bir önem verilerek 19. yüzyıldan Günümüze Değişen Eğilimler), isimli makalesinde, bu tip çalışmaların başarılı ve yararlı sonuçları olduğundan bahsetmenin mümkün olduğunu, ancak kültürel fenomenler olarak çalgıların anlamı ve önemi hakkında çok az bilgi sağladığını belirtmektedir. Yazar, eskiden var olan ve hala varlığını devam ettiren kültürlerin ve alt kültürlerin çalgı ve müziklerine ilişkin sınıflandırma ve kavramlar hakkındaki veri eksikliğinin bu alanda kesin bir değerlendirme yapmayı imkânsız hale getirdiğini dile getirmektedir (2003:265).

Müziği kültür içinde ele alma ve sosyal bağlamı gözetmeye ilişkin yeni yaklaşımla çalgı sınıflandırma çalışmaları odak değiştirirken, bir yandan da çalgıların kültürel bağlamlarını konu alan diğer etnomüzikolojik çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Dönemin çalışmalarından biri Frederick Grunfeld'in 1969 yılında yayınlanan *The Arts and Times of The Guitar* (Gitar Sanatı ve Tarihi) isimli kitabıdır. Kitapta Eski Çağ'dan Avrupadaki klasik ve romantik dönemlere ve oradan da 20. yüzyıla uzanan gitarın öyküsü kültürel bağlamı ile ele alınır. Gitarda neyin önemli olduğunu açıklamak konusunda yazarın cinsiyetle ilgili metaforları kullanması dikkat çekicidir:

...gitar olarak tanımladığımız eşyanın tarihi, bu çalgı bir kadının vücut şeklini aldığı zaman başlamıştır; omuzlardan hafifçe yuvarlak, belden biraz kavisli ve altta tatlı yuvarlak bir kavisle sona eren bir şekil... (1969:6).

Çalgılar, bir kültürün müzik dizgesi ile ilgili bilgi ile o kültüre ait müziğin işitsel unsurlarını barındırdıkları kadar, tasarımlarından, yapımlarında kullanılan teknolojiye değin içinde buldukları kültürün anlamlarına ve değerler dizgesine ulaşmada da yararlanan sosyokültürel ürünlerdir. Söz konusu ürün, yapım sürecinde kullanılan malzemeler kadar kişisel ve sosyal deneyimlerle de şekillendirilmektedir. Bu noktada çalgılar, testere, matkap ya da keski gibi aletlerle üretilmekte, ancak onların sosyal ve kültürel dünyalarla kesiştiği noktada vücut bulmaktadır. (Dawe, 2003:275).

Bu çerçeveye örtüşen yaklaşım Kevin Dawe'in, *Lyres And The Body Politic: Studying Musical Instruments in The Cretan Musical Landscape* (Lir ve Beden Politigi: Girit Müzikal Sahasında Çalgılarla Çalışma) isimli çalışmasında da görülür. Dawe, çalışmasında Girit müziği ile birlikte, Girit müziğinin çok önemli bir unsuru olan lirin, ada halkı ve onun sosyal yaşamı ile olan ilişkisini anlatır ve incelemesini, ilk olarak Chris Shilling'in kullandığı ve adlandırdığı (2003:280) "fiziksel beden" ile "beden politigi" arasındaki karşılıklı ilişki üzerine kurarak yürütür. Bunu yaparken lirin, köy ve kasaba kutlamalarında nasıl kullanıldığını ve üretim atölyelerindeki yapıyı inceler. Ayrıca lirin çalgı satılan mağazalarda nasıl sergilendiği, kaset kapaklarında nasıl gösterildiği, duruş ve hareketler yoluyla ve aynı zamanda vücut diliyle nasıl ifade edildiği üzerinde de durur. Ona göre lirin fiziksel özellikleri ve kullanımı ile ada halkının toplumsal yapısı arasında paralellikler vardır ve "...bu çalgı otoritenin, erkekliğin, köy kimliğinin, Giritli olmanın ve geleniğin sembolü haline gelmiştir..." (2003:267). Bunun ötesinde lir ve lir müziği ada halkının değerlerini ve inançlarını yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda bu yapıların şekillenmesine de yardım etmektedir. Lirin yapısında meydana gelen değişiklikler ile kemanlaştırılması, "...doğu yerine batıyla ve folk üslubu yerine klasik üslupla özdeşleştirilmesi..." (2003:273), Dawe'in çalışmasında çalgıların değışen kültürel kimlik kalıplarını da aktarmaya aracılık etmelerinin belirgin örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Dawe, çalışmasının girişinde, antropolojideki insan bedenini inceleme alanlarıyla ilgili paradigma değışimlerinin çalgılar üzerinde yapılan çalışmalarda da gerçekleşmekte olduğunu öne sürer. Bu değışim, ilk fiziksel antropologların çeşitli insan topluluklarının vücut ve kafatası ölçülerinden yola çıkarak, köken, geçirilen evrim ve sınıflandırma ile ilgili çeşitli sonuçlara varmış olması, ancak günümüze daha yakın zamanlarda yapılan çalışmalarda "ölçüm"den çok "anlam"ın öne çıkarılması ile ilişkilidir. Fiziksel beden ile beden politikası arasında karşılıklı ilişkilerin arandığı çalışmalar ağırlık kazanırken, benzer şekilde önemli ve kalıcı bir paradigma değışimi de çalgılar üzerinde yapılan çalışmalarda gerçekleşmektedir (2003:265). "Çoklu ve disiplinlerarası perspektifler, akademik bölümler arasında işleyen araştırmanın temelini oluştururken maddi, kültürel ve sosyal dünyaların kesişmesi sürdüğü için organolojinin sınırları artık belirgin değildir" (2003:265).

Etnomüzikoloji, antropoloji, maddi kültür çalışmaları, kültürel çalışmalar, sosyoloji, sosyal ve kültürel tarih, medya ve iletişim alanlarından gelen geniş çaplı fikirler dizisinin çalgılara uygulanması yeni bir olaydır. Önem verilen konulardaki bu yeni değışiklik toplumları ve kültürel hayatı inşa eden ve şekillendiren nesnelere olarak çalgıların rolüne yeni anlayışlar getirmektedir.

Gelişmekte olan bu alan, ses üreten nesnelere, anlamın somut halleri, kimliğin yapılandırıcıları ve mekânın algılayıcıları olarak kültürel belleği devam ettirmede nasıl aracı oldukları konusunda fikirler sunmaktadır. Bu çalışmalarda çalgılar, hayat tarzlarının oluşturulmasında aktif rol oynamakta, kimliklerin oluşturulmasında simgesel değer taşımakta ve politik alışveriş sistemlerinin bir parçası olarak görülmektedirler (2003:265).

Bir çalgı, kültürel bağlama ilişkin referansları taşıma ve aktarmada kullanılan yapısal özellikleri sayesinde belirli bir toplumun simgesi haline gelebilir. Bu durumun belirginlik kazanmış çeşitli örneklerini görmek mümkündür. Moğol çalgısı olarak bilinen *morin huur* bu bağlamda ele alınabilecek bir örnektir. Ortaya çıkışı ile ilgili bir efsaneye göre "...burguluk kısmında at başı şeklinde bir işleme bulunan çalgı, sihirli bir atın kemiklerinden, derisinden ve kıllarından yapılmıştır..." (Broughton-Ellingham, 2000:191).

Çalgının burguluk kısmından, yamuk şeklinde tasarlanan gövdesine uzanan telleri, at kılından yapılmıştır. Bununla birlikte yayında da at kılları kullanılır. Burguluğunda ise at başı şeklindeki süsleme dikkati çeker. Moğol kültüründe at imgesinin kullanımı oldukça yaygındır. Komünizmin hakim olduğu dönemde Cengiz Han'ın ismi yasaklanmış, bunun üzerine şarkılarda 'hızlı at' şeklinde şifrenerek kullanılmış, birçok şarkı ilk iki dizesinde at ile ilgili bir betimlemeyi ya da anlatımı içerecek şekilde bestelenmiştir. Bununla birlikte etnisitenin ve ulusal kimliğin bir sembolü olarak görülen *morin huur* "...günümüzde bağımsız ve demokratik Moğolistan'ın bir ikonu haline gelmiştir..." (2000:192).

At imgesinin yaygınlığının sebeplerini özellikle Moğolların hayvancılıkla iç içe geçen gündelik yaşamı ve bu duruma ilişkin kültürel yapı içerisinde aramak mümkündür. Batı Avrupa'nın tamamına eş olan coğrafi genişliği ve 24 milyonluk nüfusu ile Moğolistan, Dünya'da en az nüfus yoğunluğu gösteren bölge olma özelliğini taşımaktadır. Bununla birlikte toplamda yaklaşık 26 milyonu bulan at, deve, koyun, keçi ve sığır sürüleri ile kişi başına yaklaşık 11 canlı hayvan düşmektedir (2000: 198). Hayvancılığın çok önemli bir geçim kaynağı olduğu bu coğrafyada, göçebe olarak ve hayvan güderek yaşayan halk, günlük yaşamda müziği, avlanırken, hayvanları güderken, sütlerini sağarken ve yavrulamaları esnasında, onları kontrol etmeye yardımcı bir öge olarak çok yönlü bir şekilde kullanır. Yaşamın hayvancılığa bağlı sürdürülebilecek bu bölgede hayvanlar, hayat ve neslin devamı için gereklidir. Bu nedenle onlar ile ilgili gütmeye, süt alma, avlanma ya da savaşa gitme gibi işler esnasında sergilenen beceriler takdir görür ve yüceltilir. Özellikle gençler bu işleri iyi öğrenmek üzere teşvik edilir ve çeşitli sosyal organizasyon şekilleri ile koşullandırılırlar. Örneğin atı çok iyi kullanmak ve at üzerinde hüner göstermek özellikle ergenlik çağına gelmiş bir Moğol erkeği için gerekli bir davranıştır. At üzerinde *morin huur* isimli Moğol çalgısını çalabilmek ve *kömii* adı verilen özel bir vokal tekniği ile şarkı söyleyebilmek iyi bir Moğol erkeği olabilmek ve takdir görebilmek için çok gereklidir. Yaşı gelen her Moğol gencinden bu becerileri göstermesi beklenir.

Burada öne çıkan, çalgıların sadece ağaç, metal ya da deri gibi yapımlarında kullanılan maddi ürünlerden ibaret olmadıkları, onların, içinde buldukları kültürün kendilerine atfettiği değerlerle var oldukları ve bu değerlerden ve çevrelerini saran anlam öbeğinden, içinde bulun-

dukaları toplumun kültürel bağlamından ayrı olarak ele alınamayacaklarıdır. Morin huur isimli bu çalgının fiziksel özellikleri ve Moğol müziği, içerdiği anlamlar ve ilişkiler bütünü ile sosyal yaşamı, onun içerdiği anlamları ve ilişkiler öbeğini destekleyecek bir yapı sergiler. Halk, kendi varlığı için önemli olduğunu düşündüğü unsurları anlatmada, değerli bulduğu ve gene kendi varlığı için önemli olduğunu düşündüğü bir varlığın imgesini kullanmaktadır. Bu nedenle kimi zaman etnisiteyi, kimi zaman belirli bir siyasi anlayışı, kimi zaman da bağımsızlığı sembolize etmek üzere Moğolistan'da at imgesi çeşitli zamanlarda kuvvetli bir sembol olarak iş görür. Günlük yaşamda müziğe duyulan ihtiyaç ve ona verilen önem ile birlikte Moğol müziksel pratiği içinde kullanılan bu çalgı da, müzik ile birlikte çeşitli anlamları aktaran ya da bu anlamların devamlılığını ve kuvvetlenmesini sağlayan kültürel bir araç durumundadır.

Kültürel bağlama ilişkin referansı taşıma ve aktarma özellikleri nedeni ile belli bir çalgı ile ilişkilmiş olmak, o toplumun alt sosyal katmanlarında yer alma sebebi olabilir. Bunun karşıtı olarak belli bir çalgının, üst/elit sınıfa dahil olma ve üst statü durumunun bir göstergesi olarak görülmesi ya da bunu göstermenin ya da kazanmanın bir aracı olarak kullanılması karşılaşılan bir durumdur. Amerikan popüler kültürü bağlamında “banço” hakkında yazan Karen Linn, çalışmasında bu çalgıyı çevreleyen ve zaman içinde değişime uğrayan anlamları ortaya koyar ve 19. yüzyılın sonlarında bu çalgının destekleyicilerinin bançoğu “düşük” yerli pozisyonundan orta sınıfın bir temsilcisi konumuna yükseltmesine değinir. Linn, aynı zamanda 1910’larda ve 1920’lerde bir caz çalgısı olarak kullanılan bançonun bu dönemlerde “modern” müzikal etkilelerin ve müziğin ırka ait karakterinin bir temsilcisi olduğunu öne sürmektedir (1994:162). Linn’e göre çalgı, bir odun parçası, tutkal, teller vs.’den fazlasıdır, bu nesnenin asıl özelliği kültürün ona verdiği anlamlarda yatmaktadır.

Sözü edilen toplumsal gönderimleri nedeni ile genel anlamda çalgı çalmak ya da çalgıcılık yapmak toplum tarafından hoş karşılanmayan, olumsuz anlamlar taşıyan bir davranış olabilir. İnsanların çalma işine ilişkin bakış ve değer yargısını etkileyebilen sosyo kültürel normlar bu işe ilişkin edimi kısıtlayabilir ya da çalgı tercihinde etkili olabilir. Çalgı çalan kişiler için “çalgıcı” ya da “cazıcı” yakıştırmasının küçültücü bir anlam içerecek şekilde kullanıldığını görmek Anadolu’da karşılaşılan bir durumdur. Bu bağlamda “çalgıcılık” gibi anlam bakımından eylemi karşılayan, kullanım bakımından hiçbir sakınca içermeyen ve gayet uygun gibi görünen bir kelimenin yerine günümüzde müzisyen ya da enstrümantalist kelimelerinin kullanımının özellikle tercih edilmesi anlamlıdır. “Şeytan bunun neresinde?” şeklindeki Aşık Dertli’ye ait türküde geçen soru, halk arasında küçültücü anlamlar içeren çalgıcılık yapma durumunun bir eleştirisi ya da konu ile ilgili sıkıntının varlığının bir göstergesidir.

Telli sazdır bunun adı	İçinde mi dışında mı
Ne ayet dinler, ne kadı	Burgusunun başında mı
Bunu çalan anlar kendi	Göğsünün nakışında mı
Şeytan bunun neresinde?	Şeytan bunun neresinde?
Abdest alsan aldın demez	Dut ağacından teknesi
Namaz kılsan kıldın demez	Girişten bağlı perdesi
Kadı gibi haram yemez	Behey insanın teres'i
Şeytan bunun neresinde?	Şeytan bunun neresinde?
Venedik'ten gelir teli	Dertli gibi sarıksızdır
Ardıç ağacından kolu	Ayağı da çarıksızdır
Be Allahın şaşkın kulu	Boynuzu yok, kuyruksuzdur
Şeytan bunun neresinde?	Şeytan bunun neresinde?

Belirli çalgıları çalmak, belirli günlerde, ancak o toplumda yaşayan, ayrıcalığa sahip belirli kişilerce yapılabilecek özel bir davranış olabilir ya da bundan farklı bir durum olarak çalgının adı ve onu çalan kişinin adı, içinde buldukları sosyal konuma göre değişebilir. Avrupa'da genellikle dilencilikle ilişkilendirilen sokak müzisyenleri (kemancılar) için *violinist* (kemancı) yerine *fiddler* kelimesinin, kullandıkları çalgılar için de *violin* (keman) yerine *fiddle* kelimesinin küçültücü biçimde kullanılması bunun bir örneğidir. Aslında keman da *fiddle* da çok ufak farklılıklar dışında yapısal olarak aynı (*Hardanger fiddle* dışında) çalgıdır. Ancak *fiddle* şeklindeki isimlendirmenin *violin* şeklindeki isimlendirmeden farklı olarak halk müziği repertuarına ilişkin bir referansı bulunmaktadır. Bununla birlikte kelime, sözü edilen çalgının konser salonlarında yer alması ve ona ilişkin dağarın oluşması öncesine ilişkin bir gönderme de yapmaktadır.

Çalgılar, kadınlar ve erkekler arasındaki çalınma ilişkin sınırlamalara göre de gruplandırılmışlardır. 1561 yılında İngilizceye çevrilip yayınlanan, Castiglione tarafından yazılmış, *Il Cortegione* adlı kitapta, iyi bir müzik bilgisine ve teorisine sahip olmak ile bir çalgıyı çalmak ya da şarkı söylemek arasındaki ilişki, kont ve saraylılar arasında geçen bir diyalogda tartışılmaktadır. Sözü edilen kitapta, kont o dönemin toplumunda bir saraylının müziğe bakış açısının ve müzik adabının nasıl olması gerektiğini anlatmaktadır. Bazı çalgıların saraylı erkekler tarafından tercih edildiği, bazılarının ise saraylılar için yasak olduğu da belirtilmiştir. Buna göre, erkekler için tercih edilen çalgılar genelde yaylı ve ditmeli olmuştur. Bununla birlikte, çalma şekillerinde de kurallar vardır. Erkek, öğrenme sürecinde harcadığı çabayı saklamalı ve her zaman karşıdan istek geldiği zaman çalmalıdır; bir erkeğin kendinden daha soylu birinin karşısında ya da çok büyük kitlelere çalması uygunsuz sayılmaktadır. Bayanların performansının ise zekâdan çok sevimlilik içermesi ve istekli gözükmeyip mutlaka ısrar üzerine çalması beklenmektedir. Sosyal hayatın diğer alanlarında olduğu gibi, müzikte de bir kadından ağırbaşlılık, alçakgönüllülük ve pasiflik beklenmektedir (La Rue, 1997:192).

Bir çalgının sosyal statü aracı olması, kullanımının meşruiyet kazanması ya da kaybetmesi devletin resmi ideolojisine bağlı olarak da değişebilir. Belirli bir çalgı, devletin belirli resmi ideolojisine ya da resmi ideolojinin müzik üzerindeki bazı “ayarlamalarına” karşıt anlamlar içerebilmesi nedeni ile kültürel bakımdan o topluma ait olsa bile, kabul görmeyebilir ya da resmi ideoloji tarafından fiili olmasa da reddedilebilir ve görmezden gelinebilir. Bunun tersi bir durum olarak resmi ideoloji ile uyuşması ya da onu temsil etme potansiyeli taşıması nedeni ile bir çalgı, kültürel bakımdan “dışarıdan” olduğu halde, kullanıma alınmaya ve yaygınlaştırılmaya ya da değişime tabi tutulmaya çalışılabilir. Türkiye’de Cumhuriyet sonrası hız kazanan batılılaşma hareketleri ile birlikte, devlet politikalarının bu yöndeki etkisi ile oluşturulan TRT çoksesli halk müziği koroları ile ilişkili bir proje olarak mevcut yerel algıları bazı yapısal değişikliklere başvurarak “ehlileştirmek” ve çok sesli müziği icra etmeye uygun hale getirerek “ağdaştırmaya” çalışmak, bunun bir örneğidir. Söz konusu dönemde, Köy Enstitüleri müzik derslerinde öğretilen piyano, keman, mandolin gibi algılar, Batı müziği eşit yedirimli dizgeleriyle okul şarkıları ya da yerel ezgileri seslendirebilme kapasiteleri nedeni ile uygun görülmüş ve eğitime dâhil edilmişlerdir. Dönemin atmosferi içinde, halk müziği, oluşturulmak istenen “tek Anadolu” kültürü ideası içinde görülür ve yaygın çalgı olduğu için bağlama, halk müziğinin temel çalgısı kabul edilir ve halk müziğinin tampere sisteme çevrilen notaları ilkokullardan itibaren batı dağarının yanında müzik kitaplarında yer almaya başlar (Hasgöl, 1996: 35, 43, 46).

Müziğin ve çalgıların kültürel bağlamın sınırlarını simgelediği gibi bir düşünce antropolojinin müziğe yaklaşımı için oldukça uygun bir giriş noktası sağlıyormuş gibi görülebilir. “Ancak günümüzde, icranın kaba bir şekilde, altta yatan temel kültürel kalıp ve toplumsal yapıları yansıttığı yolundaki yapısalcı tez antropologlar ve etnomüzikologlar arasında pek az itibar görmektedir” (Stokes, 1997:4). Bunun sebebi, müziğin ve çalgıların kültürel bağlama ait belirli anlam kalıplarının sorgulanmasına ve “dönüştürülmesine” de aracılık ediyor olmalarıdır. Bu nedenle müzik ve çalgıların işlevi basit bir yansıtmanın ötesindedir. Kendi varlığı ile kültürel bağlamı yansıtma özelliğine sahip olan bazı algılar, kimi durumlarda kullanıma dair küçük farklılıklar ve yeniden formüle edilen söylemlerle bağlam değiştirmekte ve bu yeni konumlamaya ilişkin yapının anlaşılmasında analitik bir araç haline gelebilmektedirler. Popüler müzikler gibi algılar da baskın sosyal organizasyon şekillerini desteklemek ya da onları karşılamak için olduğu gibi bu sosyal ilişkileri yeniden belirlemek ya da yeni alternatifler yaratmak için de kullanılabilirler (Waxsmann, 2003:257).

Neyin Mercan Dede’nin müziksel bağlamındaki kullanılışı müziğin ve çalgıların belirli anlam kalıplarını ve sınırlarını aşmada ve yeni yörüngeler çizmede bir aracı olarak nasıl işlev görebileceklerini gözler önüne sermektedir. Neyin tasavvuf müziğindeki yerleşik kullanımı ile bugün Mercan Dede tarafından yapılan müzikte, çeşitli elektronik altyapı olanakları ve görsel efektler eşliğinde yer alışı oldukça farklıdır ve bu durum, performansa yönelik ayrı bir ilgiyi gerekli kılmaktadır. Mercan Dede’nin tasavvuf müziği içinde yatan kültürü farklı bir müzik tasarımı ile kullanımı ve yeni yorumu, “elektronik tasavvuf müziği” şeklinde yeni bir tanımlamayı da beraberinde getirir. “Mercan Dede müziği” ya da “elektronik tasavvuf müziği” şeklindeki yeni tanımlama, müziğin ve dinleyicilerinin kültürel sınırlarının yeniden çizilmesini ve yerel

değerlerin ifade edilmesi için yeni bir aktarım kanalı ortaya çıkmasını sağlar. Burada, Mercan Dedé'nin, müziğini böyle tanımladığı gibi bir iddia yoktur; ancak, yapılan müziği yukarıda yer verilen şekilde tanımlayan bir dinleyici grubunun varlığı, konuyla ilgili söylemsel bir bilincin inşa edilmekte olduğuna işaret etmektedir.

Neyin yerleşik müzik üslubu dışındaki farklı kullanımı, farklı toplumsal katmanlarla ilişki kurması gibi bir durumu da beraberinde getirir. Dolayısı ile ney çalgısının kullanımı ile ilgili değişim, popüler müzikte ortaya çıkan, yeni kullanım olanakları ile kültürel kimliğin değişen küçük bir birimi hakkındaki fikirlerin açıklık kazanmasına yardımcı olmaktadır. Bu noktada çalgıların, dinleyicilerin ya da müzisyenin kimi zaman yerleşik normlardan sapmasını önlemeyi sağlamakla birlikte, kimi zaman da müziksel performansı ve üretimi yeniden düzenleme konusundaki potansiyelleri de olduğu ortaya çıkmaktadır.

Ney örneğinde olduğu gibi, verili yapıyı değiştirme ya da yeniden düzenleme ile ilgili bu potansiyel, çalgının farklı bir müziksel bağlamda kullanımı ile ortaya çıkan melezlik durumunun dışında, çalgının kendi yapısında yapılan bazı değişikliklerle melezleşmesi ile de ortaya çıkabilmektedir. Bu durum özellikle yerel unsurlarla yerel olmayan unsurların bir arada kullanılmasında kuvvetli şekilde hissedilir. Yetmişli yıllarda Türkiye'de ortaya çıkan ve "Anadolu rock" akımına öncülük eden gruplardan biri olarak bilinen Üç Hürel müzik grubu ile "saz-gitar" isimli, tasarımı Ferudun Hürel'e ait çalgı, bu bağlamda verilebilecek belirginlik kazanmış bir örnektir. Grubun solisti ve saz-gitaristi Feridun Hürel ile yaptığım görüşmede, (7 Nisan 2006 İstanbul, Feneryolu) gruplarından ve yaptıkları müzikten şöyle söz etmektedir:

...Biz sentez müziği yaptık. Anadolu'da yaşayıp da bu kültürel mirastan faydalanmamak olmazdı. Kültürel mirastan faydalandık ve bunu müziğimizde türkü ve rock kalıplarını birleştirip yeni bir senteze ulaşılarak gösterdik. Bu, gerek kullandığımız çalgılardan gerekse kullandığımız sözlerden ve şarkılarımızda işlediğimiz konulardan anlaşılabilir...

Üç Hürel'in müziğinde yerel ve yerel olmayan pek çok müziksel öge birlikte kullanılır. Bu birliktelik ve sentezleme, bir yandan belirli ritim kalıpları ve ezgi seçimi ile yapılırken, diğer yandan da çalgı tercihi ile yapılmaktadır. Bateri, bongo ve çan gibi yerel olmayan ritim çalgıları ile tef ve köy davulu gibi yerel vurma çalgıların birlikte kullanımı buna bir örnektir. Sözü edilen yapı ile müziğin sentezlenmesi kullanılan çalgı bileşimlerinin melezleşmesinden geçmekte, çalmaya ilişkin özelliklerin yanı sıra Üç Hürel'in müziklerini tanımlamaya yönelik tüm "söylemleri" ile de sentezleşme desteklenmektedir. Grubun saz-gitaristi Feridun Hürel'in kullandığı çift saplı elektrogitar ve bağlama bileşimi çalgı, grubun önemli bir kimlik işaretleyicisidir ve sözü edilen sentezlemenin karakteristik bir ögesidir. İlgi çeken bir tasarım olan bu çalgıda, grubun *rock* kimliğini temsilen elektrogitar ile Anadolu kimliğini temsilen bağlama bir araya getirilmiştir. Bu yeni çalgı, çalmaya ilişkin çeşitli kolaylıklar sağladığı gibi (bağlama sesi ile gitar sesinin peş peşe çalınabilmesi vb.) grubun kimlik oluşturmaya yönelik stratejisine de görünürlük kazandırır. Bu eylem, belli bir üslup ile özgül bir unsur olarak çalgının (saz-gitar) kullanımı yolu ile ortaya çıkar. Bu bağlamda çalgı, grubun kendini tanımlama girişimleri içinde somut bir örnek olmakta, dinleyici ile kurulacak ilişkiyi kuvvetlendirmede ve aidiyet hissi yaratmada

sembolik bir anlatım işlevi görmektedir. Çalgı, bir yandan yabancı ve yeni olanla, yani kültürel olarak ithal değer olduğu düşünülebilecek bir öge ile dinleyici karşısına çıkarken, bir yandan da aslı ile olan ilişkisini sürdürmekte bunu da melez olarak nitelenebilecek özelliği ile yapmaktadır. Üç Hürel'in kimlik arayışına ilişkin diğer girişimleri ile birlikte saz-gitar isimli bu çalgı, çifte anlam/bağlam yaratan yapısı ya da anlamındaki muğlaklık olarak görülebilecek özelliği ile grubun farklı toplumsal katmanlarla ilişki kurmasına yaramaktadır. Bununla birlikte müzikte melezliğin oluşumu her zaman bu şekilde olmak zorunda değildir. Çalgılar ve çalgı tınları belirli bir siyasal alana ait çeşitli kültürel grupların farklılıklarına ve bu farklılıklara ilişkin kültürel bağlamlara işaret edecek şekilde de melezlik kurabilirler. Özey Gönlüm ile özdeşleşmiş "yaren" isimli çalgı böyle bir farklı bağlam içinde yerleşmektedir. Yaren, saz-gitar örneğine benzer bir düşünce ile cura, bağlama ve çöğür'ün aynı gövdede birleştirilmesinden oluşur. Bu birleşim, çalma esnasında kimi kolaylıklar sağlamakta, bununla birlikte, sahip olduğu tınlarla, adı geçen üç çalgının kullanıldığı üç farklı kültürel bağlama ilişkin gönderme de yapmaktadır.

Çalgılar üzerinde çalışma yapmanın, tınıya bir dereceye kadar kültürel bir özellik vermek anlamına geldiğini belirten Michael Lydon ve Ella Mandel, akustik ve elektrogitarların kullanıma yönelik farklılıkları hakkında yazmışlardır. Lydon ve Mandel, çalışmalarında, akustik gitar ve elektrogitar arasındaki teknoloji ve kullanıma ilişkin farklılığın ve değişimin, bu çalgılar ile yapılan müziği, edimsel yan ile birlikte kültürel bir eylem olarak da değiştirmiş olduğuna ve bu değişimin çeşitli yeni ilişki biçimlerini ortaya çıkarmış olduğuna dikkat çekmektedir. Lydon ve Mandel'e göre, akustik gitarı çalan kişi tarafından çıkartılan seslerle bu kişinin gitar tellerindeki ve gövdedeki parmak hareketleri arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu nedenle akustik gitar, "içtenlik" içermektedir ve akustik gitardaki bu özellik, rahatlatıcı bir kesinlikte önceden ne olacağının bilinmesine imkân sağlamaktadır. Aksine elektrogitarın sesi, çalgının fiziksel özelliklerine ve çalgıyı çalan kişinin fiziksel özelliklerine daha az bağlıdır. Çalgının sesi bir elektrik dalgası haline geldiği zaman ölmekte ve yeniden siyah bir kutudan çıktığında tekrar doğmaktadır. Bir bağırtı ya da inilti, bazen de bu ikisinin karışımı şeklindeki ses, mıknaatılar tarafından ortaya çıkartılmakta ve çalıcının, hangi hareketin hangi sonucu ortaya çıkartacağı konusundaki beklentilerine dayanmaktadır. Bu nedenle hem elektro ve akustik çalgılarda söz konusu tekniklerin uygulanması sonucu ortaya çıkan sesler, hem de çalıcının teknikleri arasındaki ilişkiler, farklı ilişki çeşitlerini ortaya çıkarmıştır ve bu sesler müzikte çok farklı kullanım alanlarına sahiptirler (1980:152, 153).

Belirli çalgılar belirli türlerle ilişkili kültürel bağlamların göstergesi olabilirler. Örneğin elektrogitar *rock* müzik ile anılırken, çeşitli sentezleyiciler ve dijital kaydediciler tekno, banço *bluesgrass* müziği ile tanınmakta, saksafon ise genelde *jazz*'ı simgelemektedir. Belirli türler belirli çalgısal kimliklere sahiptirler (Waksman, 2003: 255).

Çalgının kimliksel bağlamı ve ona ilişkin bilgi, çalgının yapısal ve kullanıma dair tını-dışı özellikleri üzerine kurulu olan, türler ile onlara ilişkin kültürel göndermelerin yanı sıra çalgının özel tınısına dair çeşitli mecazlar ve atıflarla da oluşturulur. Bu yaklaşımla tını, farklı türlere ilişkin bağlamsal yapıyı inşa etmeye ve onunla ilişki kurmaya yarayan bir özellik olarak öne

çıkır. Elbette görsel özellikler, anlamlandırmada kuvvetli referanslar sağlar. Ancak işitsel özellikler de taşınmaları nedeniyle çalgılar ile ilgili anlamlandırma yapmak çalgının kendini görmeyi gerektirmez. Tıpkı tanıdık birinin sesi ile zihinde canlanan, kişinin fiziksel özellikleri ile isim, cinsiyet, yaş, ortak hatıralar gibi özgün kimliksel özelliklerin ve o kişiye ait belirli yargıların da hatırlanması gibi. Çalgılar gibi çalgı tınıları da belirli türleri ve bağlamları çağrıştıran kimliksel referanslardır.

Çalgı tınıları çeşitli müziksel bağlamların göstergesi olabildikleri gibi aynı bağlam içinde yer alan belirli bir çalgı da sahip olduğu farklı tını ile kullanıldığı ve ait görüldüğü farklı bir coğrafi bölgeye gönderme yapabilir. İzmirli kemençe yapımcıları ile İstanbullu kemençe yapımcı ve çalıcılarının, ürettikleri ve kullandıkları kemençelerin yapısal özelliklerinin farklı olması ve bunun bir sonucu olarak tınısal fark taşınmaları nedeniyle kemençenin, İzmirli çalıcı ve yapımcılara göre iki ayrı coğrafi bölgeye, dolayısı ile iki farklı kültürel oluşuma gönderme yapması bunun bir örneğidir.

Birkaç yıl öncesine dek geçerliliğini koruyan genel yargıya göre, “İstanbul kemençesi”, “İzmir kemençesine” göre daha “koyu” ve “yumuşak” olarak nitelendirilebilecek bir tını üretmekteydi. Gerçekte “İzmir kemençesi” olarak nitelenen çalgı, İzmir’de Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikisi Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü dışında üretilmiyordu. Başka bir deyişle piyasada profesyonel anlamda bu işi yapan ve sadece kemençe yapımı konusunda uzmanlaşma yoluna girmiş herhangi bir kişi yoktu. Bununla birlikte kemençe çalıcısı olarak ustalaşmış ve isim yapmış kişi sayısı da İstanbul’a göre oldukça azdı. Çalıcı ya da yapımcı olarak belirli bir düzeyin üstünde görülen ustalaşmış okullu eğitimciler ya da çalıcılık yapmakta olan belirli kişiler vardı. Ne var ki bu, özellikle “otorite” olarak görülen ve çalıcı sayısı bakımından İzmir’e göre çok daha önde olan İstanbul’un, mesleğin kriterlerinin belirlendiği alan olmasına ilişkin önceliğini değiştirecek oranda değildi.

Bu durum, okuldaki atölyenin ve okul kemençe üretiminin bu işe ilişkin sektörel yapıdan ve piyasa koşullarından, dolayısı ile çalgının üretim kriterlerine ilişkin tınısal referansı elinde tutan önemli bir kaynaktan ve çalgının içinde oluşturulduğu “kültürel bağlamdan” uzak kalmasına sebep oldu. Genel işçilik ve süsleme özellikleri bakımından İzmir’de, İstanbul’da üretilenlere göre daha iyi çalgılar üretildiğini görmek mümkün olsa da sözü edilen durum, okul çalgılarının, çalıcıların tınısal istekleri ile örtüşmemesine sebep oluyordu ve İstanbul kemençesi ya da İzmir kemençesi gibi genel bir tanımlamayı da beraberinde getirmekteydi. Bununla birlikte bu fark, mesleği profesyonel anlamda icra eden genç yapımcıların sayıca artması ve İstanbullu bazı çalıcılar ve yapımcılardan mesleki destek ve öneri almasıyla son yıllarda büyük ölçüde kapandı. İzmir’de de, “İstanbul kemençesi” olarak tanımlanan ve çalıcılar tarafından değer atfedilen çalgının yapısal ve tınısal özellikleri ile benzerlik gösterecek çalgılar üretilmeye başlandı.

Belirli çalgı tınıları, belirli kültürlere ilişkin referanslar taşıyabilir ve onlara gönderme yapabilir. Balalayka sesinin Rusya, sitar ve tabla sesinin Hindistan ya da buzuki sesinin Yunanistan’la ilişkilendirilmesi bu nedenle olasıdır. Ancak bu ilişkilendirmeler için gerekli bağlamsal kodların önceden alınmış olması gerekir. Kodların alımı kültürel deneyim yolu ile olur ve deneyimin şekline, kültürel ve bireysel özelliklere göre anlam değişebilir. Bu nedenle tulum sesinin Anadolu’da yaşayan insanlarca Karadeniz ile ilişkilendirilmesi beklenirken çalgıya ait özel tını,

Anadolu dışında yaşayan, Karadeniz ve Karadeniz müziği ile ilgili hiçbir deneyimi olmayan insanlarca İskoçya ve İskoçyalılarla ilişkilendirilebilir veya benzer tınıya sahip bir çalgıyı kullanan herhangi bir topluluk ile ilgili referans sağlayabilir. Pakistan'da da kullanılmasına rağmen tabla sesinin, Pakistan müziği ve Hint müziği farkına ilişkin herhangi bir referansa sahip olmayan dinleyicilere Hindistan'ı ve Hint müziğini çağrıştırması bu duruma ilişkin bir örnektir.

Musicking (müzikleme) isimli çalışmasında Small'ın "müzik"ten "müzikleme"ye yaptığı terminolojik değişiklik, değiş tokuş edilen, tüketilen ve tekrar üretilen nesnelere koleksiyonu olan "müzik"ten, insanların katkıda bulunabilecekleri bir süreç olarak "müzikleme"ye uzanan kavramsal bir değişimi de içermekte ve müzik etkinliğinin önemine vurgu yapmaktadır. Small, müzikal etkinliğin en temel anlamının bu etkinliğin doğurduğu ilişki çeşitleri içinde bulunduğunu ve müzikal bir performans süresince kurulan ilişkilerin iki çeşit olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi sesler arasında kurulan ilişki çeşididir ki bu ilişki müziği icra edenlerce kullanılan formlar ve tekniklerle ilgilidir ve kişilerin müzik yapma konusunda izledikleri çeşitli yolları kapsamaktadır. İkincisi ise katılımcılar arasında ortaya çıkan ilişki çeşididir ve belirli bir performans sonucu ortaya çıkan tüm sosyal olasılıkları kapsamaktadır. Small, bu olasılıkların varlığının birinci ilişki çeşidinden bağımsız olmadığını söyler ve çalgılar aracılığı ile yapılan müziksel katkının, çeşitli vasıtalar ile bu ilişkilerin kuvvetlendirilmesine katkıda bulunduğunu öne sürer.

Çalgı, çalıcı tarafından, var olan kültürel kalıplara ilişkin yerleşik normlarla ilişkilendirilme ya da onları yeniden düzenleme amacı ile kullanılacak geniş olanaklar sağlayabilen, önemli ve oldukça kullanışlı bir araçtır. Bu durum, yapısal değişiklik yaratma ya da onu farklı müziksel bağlamlarda kullanma yolu ile olabildiği gibi, çalgının kullanımına ilişkin normlarda küçük değişiklikler yaratmakla da ortaya çıkabilmektedir. Öyle ki çoğu zaman çalcının çalgısını "tutuş şekli" gibi küçük olduğu düşünülebilecek bir ayrıntı bile, izleyici tarafından belirli bir kültürel kalıba gönderme yapılmasına yeterli olacak kuvvetli bir referans sağlayabilir. Örneğin; İzmirli keman çalıcıları için kemanı göğse yakın, arşeyi de ortasına yakın sayılabilecek bir noktadan tutarak çalmak, özel anlam içeren bir davranıştır. Bu davranış, kemanla ilişkilendirilmiş kişiler (çalıcı, dinleyici ya da çalgı yapımcısı da olabilir) için, daha çok geçimini para karşılığında çalgı çalarak sağlayan, genel ve çoğu zaman küçültücü bir anlam içerecek şekilde kullanıldığı söylenebilecek bir adlandırmayla "Roman" olarak isimlendirilen kültürel grubu ifade etmektedir. Özellikle kurumsal anlamda eğitim almış keman çalıcıları için hoş görülmeyen bir davranış olarak kemanı ve yayı sözü edilen şekilde tutma, çalgı aracılığıyla gerçekleştirilen kültürel anlamlandırma potansiyelinin ne derece yüksek olduğunun görülebilmesi açısından ilgi çekici bir başka örnek olarak öne çıkmaktadır.

SONUÇ

Karşılaştırmalı müzikoloji dönemi ve kendine özgü koşulları sonrasında, antropolojik ve müzikolojik yaklaşımın birleşmesi ile etnomüzikolojinin araştırma alanlarında büyük bir değişim ve genişlemenin ortaya çıktığı görülmektedir. Etnomüzikolojinin, antropoloji ve sosyolojinin, kuramsal alanından yararlanması, müziğin anlamı ve işlevine yönelik çalışmaları arttırmış, söz konusu durum, kültürel bağlamı gözeterek çalgıyı merkezine alan çalışmaların ortaya çıkmasını

da beraberinde getirmiştir. Yukarıda ele alınan örnekler ve incelenen çalışmalar, çalgıların katı bir malzeme ya da müzik yapmaya yarayan ve sadece akustik nitelikleri olan gereçler olmanın ötesinde, insanların birbirlerini etkilemelerine, yeni sosyal örgütlerin kurulmasına ya da kurulu olan sosyal örgütlerin dönüşümüne katkıda bulunan önemli araçlar olduğunu göstermektedir. Bu noktadan bakıldığında etnomüzikolojinin kazandığı bu önemli çalışma sahasının, çalgı yapımı ve kullanımını konu alan ya da çalgının anlam aktarımına imkân tanıyacak şekilde yer aldığı süreçler ve bu süreçlere ilişkin davranış ve tutumlarla ilgilenen çalışmalar açısından ufuk açıcı olduğu görülmektedir.

KAYNAKLAR

- BROUGHTON, Simon, Ellingham, Mark. (2000). **World Music, Roughguide**, London.
- DAWE, Kevin. (2003). "Lyres and the Body Politic: Studying Musical Instruments in The Cretan Musical Landscape", **Popular Music and Society**, Volume 26, No:3, New York: Routledge, s:263-283.
- DAVE, Kewin. (2003). "The Cultural Study of Musical Instruments", **The Cultural Study of Music**, Routledge, New York, s. 274-283.
- DE VALE, Carole Sue, ed. (1990). *Issues in Organology, Selected Reports in Ethnomusicology*, vol. 8, Los Angeles: University of California.
- DOURNON, Genevieve. (1982). "L'héritage muséographique d'André Schaeffner: les collections d'instruments de musique du Musée de l'Homme", **Revue de Musicologie**, s: 214-220.
- GRUNFELD, Frederick. (1969). *The Art And Times of The Guitar: An Illustrated History of The Guitars and Guitarists*, Collier Books Guides Ltd. New York.
- HASGÜL, Nejd. (1996). "Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları", **Dans Müzik Kültür**, Sayı: 62, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, s: 27-45.
- HÜREL, Feridun. (2000). *3 Hürel Bir Efsanenin Öyküsü*, Ada Yayıncılık ve Müzik Tic. Ltd. Şti. İstanbul.
- IZOKOWITZ, Karl G. (1935). *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians*, Göteberg: Wettergen and Kerber.
- KAPLAN, Ayten. (2005). *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- KARTOMI, Margaret. (1991). *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, University of Chicago Press, Chicago.
- KARTOMI, Margaret. (2001). "The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s", **Ethnomusicology**, Vol 45, No.2 s: 283-314.
- LA RUE, Helene. (1997). "Music, Literature and Etiquette: Musical Instruments and Social Identity from Castiglione to Austen", **Ethnicity, Identity and Music**, ed: Stokes, Martin, Berg Publishers. s: 189-204, New York.
- LINN, Karen. (1994). *That Half Barbaric Twang: The Banjo in American Popular Culture*, Urbana University of Illinois Press, Illinois.
- LYDON, Michael, Ellen Mandel. (1980). *Boogie Lightning: How Music Became Electric*, Da Capo Pres. New York.
- MERRIAM, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*, Evenston: Northwestern University Press.
- NORLIND, Tobias. (1932). "Musikinstrumentensystematik", **Svensk Tidskrift for Musikforskning**, vol 14, s: 95-123.
- SHILLING, Chris. (1993). *The Body and Social Theory*, London: Sage Publications.
- SMALL, Christopher. (1998), *Musicking*, Wesleyan University Press, Connecticut.
- STOKES, Martin. (1997). "Introduction", **Ethnicity, Identity and Culture in Anthropology**, Oxford.
- STOKES, Martin. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- WAKSMAN, Steve. (2003). "Reading The Instrument: An Introduction", **Popular Music and Society**, Vol. 26, No: 3, Routledge Publications, London, s: 251-261.

“ ORTA AĞ’IN GROTESK DÜNYASI VE MEHMED SİYAH KALEM’İN DEMONLARI ”

“ GROTESQUE WORLD OF THE MIDDLE AGES AND DEMONS OF MEHMED SİYAH KALEM ”

Arş. Gör. Dr. Evren KARAYEL GÖKKAYA*
Res. Assist. Dr. Evren KARAYEL GOKKAYA*

ÖZET

Orta Çağ’da Doğu’dan Batı’ya resimsel imgelerde ortaya çıkan grotesk¹ yaklaşımların keşişmesi, bu imgelemi oluşturan ortak bir tabanın göstergesidir. Doğunun gizemli dünyası içinden, hem bu gizemin uyandırdığı çekicilik, hem de kendine özgü hicivli dünyası ile uzun yıllardır araştırmacıların ilgisini çekmekte olan Mehmed Siyah Kalem’in resimlerinin ana temalarından biri olan demonlar (iblisler) da bu ortak taban içinde kültürel etkileşimin bir parçası olmuştur. Bu global etkileşim unsurları araştırmacılar tarafından, belli repertuvarlara dayandırılarak önemli ölçüde ortaya konmuş olsa da birbiri içine biçimsel ya da düşünsel bağlarla girift olmuş çok sayıda imajın varlığı daha bir çok araştırmacıyı ilginç bulgulara götürecektir.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Resim Sanatı, Grotesk, Mehmed Siyah Kalem

ABSTRACT

Intersection of the grotesque approaches appearing in pictorial images from East to West in the Middle Age is the indicator of a common ground creating this imagery. Within the mysterious world of the East, demons (devils), one of the main themes of the paintings of Mehmed Siyah Kalem, who has been drawing attention of the researchers for many years with both the attractiveness inspired by this mystery and his authentic satiric world, have been part of the cultural interaction within this common base. While these global interaction elements have been substantially revealed based on certain repertoires, presence of numerous images entangled in each other with formal or intellectual ties will further lead many researchers to interesting findings

Keywords: Middle Ages, Pictorial Art, Grotesque, Mehmed Siyah Kalem

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Resim Bölümü Araştırma Görevlisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniv. Terzioğlu Kampüsü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü ÇANAKKALE, karayevren@gmail.com, gsm: 0 544 560 17 10
Tuhaf, kaba, güllünç yada çelişkili olabilen mantık dışı biçimsel ifadeler barındıran sanatsal anlatım biçimi.

GİRİŞ

Gotik Orta Çağ'da tüm coğrafyalarda sadece gerçekliğe doğru değil, gerçek üstüne doğru da önemli bir evrilme söz konusudur. Farklı uygarlıkların unsurlarının ve hayal gücünün ürettiği takıntı ve kabuslarının çakıştığı bir ortam mevcuttur ve bu ortam Orta Çağ resim sanatında grotesk bir dünya ortaya çıkarmıştır. Birbirinden coğrafi olarak çok uzak ve farklı inançların hüküm sürdüğü bölgelere ait olan eserlerdeki bu grotesk yaklaşımların benzerliği dikkat çekicidir. Bu çalışmada bu benzerlikleri ortaya koymak hedeflenirken başat olarak Doğu'nun gizemli dünyası içinden bir ressam olan Mehmed Siyah Kalem'in demonları ele alınacak ve bu figürlerin Batı dünyasının grotesk figürleri ile gerek fiziki gerekse mantıki benzerlikleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Yabancı ve yerli yayınlara taranarak derlenmesinden oluşan bu çalışmada, özgün çıkarımlara yer vermek önemsenmiş ve bu doğrultuda bulgular ortaya konmuştur.

Doğunun Gizemli Ressamı Mehmed Siyah Kalem ve Demonları

Doğu sanatının girift dünyasında hala gizemini koruyan bir ressam olan Mehmed Siyah Kalem'in 1300 ila 1500'lü yıllara ait olduğu düşünülen resimleri görenleri kendi dünyasına çekmekte ve adeta orada hapsedmektedir. Kuşku yok ki gizemle perçinlenen bu özellik birçok araştırmacıyı Siyah Kalem'i incelemeye itmiştir. Dolayısıyla sanatçının adı, nereli olduğu, resimsel betimleri üzerine sayfalarca öngürüler yazılmıştır. Bu konuda ülkemizdeki ilk ve en önemli araştırmacılardan olan M. Ş. İpşiroğlu ve S. Eyüboğlu Topkapı Sarayı Fatih Albümü'nde yer alan resimleri inceleyerek bir çoğunun üzerlerinde görülen "kar-ı üstat Mehmet Siyah Kalem" sözünün bir isim sayılamayacak mahiyette olduğuna değinmişlerdir. Çünkü resimler üzerine geliş güzel yazılmış olan bu söze çok ayrı üsluplardaki minyatürlerde de rastlanırken, öte yandan sanatkara ait olduğu şüphe götürmeyen bazı çalışmalarda ise görülmemektedir. Dolayısıyla bu isim sanatçıya zamanında, memleketinde verilmiş bir isim mi, yoksa sonradan İstanbul'da verilmiş bir lakap mı, hala bilinmez.

Sanatçının nereli olduğu da en az ismi kadar gizemlidir. XIII. ve XV. Yüzyıllardaki İç Asya ve Yakın Doğu kültürel geleneklerinin karışımını yansıtan çalışmaları, Moğol, Moğol sonrası Türkmen ve hatta Osmanlı-İslam karışık etkilerini içermektedir. Bu dönemde İç Asya'da İslam dini eski dinleri hakimiyeti altına almış olsa da hala kuzeyli göçebe kavimlerde ve Uygur Türkleri arasında bu dinler, özellikle Şamanizm yaşamaya devam etmektedir. Uygur Türkleri'nin aynı zamanda Çin kültürüne açık olduğu da bilinmektedir. Dolayısıyla bu veriler, sanatçının kökeninin buralardan geldiğini, mesala bir Uygur Türkü olabileceğini düşündürmektedir (Esin, 2004).

Ancak sanatçının üslubu kendi coğrafyasının satır nakışçılığında öte Yunan ve Rönesans'ın hacim duygusuna ulaşmaktadır. Fakat bu resimsel gelişme Siyah Kalem'in resimlerinde Avrupa'nın tersi bir yol izlemiştir. Şöyle ki; Avrupa resmi önce hacimi, sonra hareketi yakalamışken, Siyah Kalem hareketi verme kaygısıyla hacme varmış, yani onun resimlerinde hareket hacmi doğurmuştur. Hacmin oluşmasında harekete destek olan bir diğer unsur; çıplak bedenleri boğum boğum saran, iç içe girmiş kıvrımlardır. İlk olarak ışık-gölge oyunu gibi algılanan bu kıvrımlara dikkatli bakıldığında akıcı bir çizginin şekil verme gücüne dayandıkları görülmektedir. Sanatçının başat ifade vasıtası olan ve kökenini Çin'de gördüğümüz bu çizgici anlayışı resim

sanatının iki kutbu olan kütle ve nakışı uzlaştırmaktadır. Özellikle ayaklarda çizginin çoğu kez nakışçılıktan kurtulup gerçekçi bir ifade ile hareketin emrine girdiği gözlemlenmektedir. Sanatçının her halini yansıtmak istediği anlaşılabilir ve büyük bir sevgiyle işlediği çıplak ayakların yere basışı, büyük bir ustalıklarla ağırlığını belli eden figürlerini bir kat daha toprağa bağlamaktadır. Hacim duygusunu böylesi ustalıklarla verebilen bir ressamın mekana olan duyarsızlığı dolayısıyla bilinçli bir seçim olarak yorumlanır. Çinli ustaların tasvirici gayeleri, Siyah Kalem resimlerinde yerini mekandan arınmış fikri sahnelerle bırakır. Kukla oyuncularını gibi bir perdede karşılaştırdığı figürler, bilmediğimiz bir olayın esas şahıslarıdır. Tabiat üstü değilse de, tabiat dışı bir hayal perdesinde oynayan bu figürler sayesinde karşımıza her şeyi insan vücudu ile ifade eden bir sanat çıkmaktadır (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1954).

Ekrem Işın Siyah Kalem'in sanatını 'bir İpekyolu sanatı' olarak tanımlar. Çünkü Siyah Kalem'in gündelik hayatla beslenen sanatının tek tarihi dekoru İpekyolu'dur. Dans eden bir Şaman, kaygılı çehresiyle binek hayvanlarını son kez kontrol eden tüccar, müzik icra eden ozan, çamaşır yıkayan, güç gösterisinde bulunan diğer Siyah Kalem insanları arasında Çin, Moğol, Uygur ve Hıristiyan Avrupalılara rastlanmaktadır. Bunlar Doğu'dan Batıya, Batıdan Doğuya İpekyolu üzerinde seyahat eden isimsiz kahramanlardır. Asya'nın kalbi olan bu yolda sadece mallar değil, inançlar, dinler ve efsaneler de seyahat eder. Dolayısıyla İpekyolu, mistik inanç haritasında bir kültürel aktarım güzergahıdır (Işın, 2004). Bu güzergahtaki farklı inançların zenginleştirdiği bir dünyanın insanoğluna tanıdığı olanaklar doğrultusunda ortaya çıkan *demonlar/iblisler* sanatçının konularının ağırlık noktasını oluştururlar. Bu olağanüstü figürler dini bir imgelemden doğmuş olsalar da, hayır-şer, cennet-cehennem ya da şeytan-melek kavramlarının yer aldığı bir din görüşünden ziyade, esrarlı tabiat kuvvetlerini devleştiren ve onlarla başa çıkmak için büyücülere başvuran Şamanizm ile bağlantılı olduğu tahmin edilen bir imge dünyasının kalıntılarıdır (İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1954). Bu hiciv yüklü anlatım biçimi, efsaneler ve tanık olduğu günlük hayatın yorumu dünya üzerinde kurulmaya çalışılan gizemli bir kontrol gayretidir. Görülmektedir ki Siyah Kalem'in demonlarının dünyasında metal ve metal eşyaların önemli bir yeri vardır. Altın bilezik, halhal ve yüzükler takar, metal asalar, zincirler ve ziller kullanırlar. Resimler incelendiğinde adeta bu metallerin çarpışma seslerine karışan gök gürültüleri ve müzik aletlerinin çıkardığı rahatsız edici sesler duyulur gibidir. Resimlerdeki diğer dikkat çekici unsurlar adeta büyü ve sanat arasındaki yakın bağı gözler önüne serer. Büyücülük malzemeleri olan bez şerit ve halatlar, ruhları cezbetmek için kullanılan ipe takılmış hayvan ayakları, makaralar sıklıkla resmedilmiştir. Siyah Kalem'in resimlerindeki demonlar/iblisler yada iblis kıyafeti giymiş şamanlar arasında ayırım yapılmaz. Çünkü büyü ritüeli içinde şaman, kendi yüzünü maske ile gizleyerek kendi benliğinden sıyrılır ve başıboş dolaşan ruhların somutlaşmış kimliği ile özdeşleşir. O artık insan gibi konuşmaz, ruhların sesiyle çığlık atar. Siyah Kalem'in maskeli şamanları ya da demonları kavga ederken, büyü yaparken, müzik aleti çalarlar, dans ederken, insanları yada atları çalarlar ya da atları bilinmeyen bir tanrı için kurban ederken resmedilmişlerdir. Yer ile gök arasında saltanat süren, insan varlığının karşı kıyısını temsil eden bu grotesk yaratıkların ekletizmi sanatçının, batıda Avrupa, doğuda Çin'e kadar uzanan kaynaklardan gelen görsel bilgisini gözler önüne sermektedir.



Resim1: Mehmed Siyah Kalem, *Demonlar, TSM, Hazine, 2153,34b, 50x34 cm* **Resim2:** Mehmed Siyah Kalem, *Demonlar, TSM, Hazine, 2153,64b, 50x34 cm*

Batı Dünyasının Grotesk Figürleri İle Siyah Kalemin Demonları Arasındaki Yakınlıklar

Batı dünyasında grotesk unsurların oluşumunda üç büyük repertuarın müdahalesinden söz edilebilir. Önce helenistik Antikite, sonra İslamiyet ve hemen ardından Uzak Doğu. Gotik klasisizm döneminde güzel insan figürlerinin yayılmasına katkıda bulunması gereken klasik antikite, koskoca bir canavarsı yaratıklar ailesini Orta Çağ'a kazandırmıştır. Antik dünyanın oyma taşlarla yayılan tuhafıklarının yanında bir mücavhercilik tarzının oluşumu ve ödünç alınan müslüman işlerindeki benzersiz varlıklar da bu grotesk dünyayı zenginleştirmiştir. İslam alemi de kendi doğa üstü dünyasını onalara ulaşan Çin biçimleri ile zenginleştirmektedir. Uzak Doğu'nun Batı'ya olan dolaysız etkisi ise tılsımların ve hazinelerin cazibesi ile değil bir korku ve bir efsane ile ortaya çıkmıştır. Cehennem, dünyanın sonu Moğolistanlı Deccal, bu korku ve efsanenin öncüleri olmuştur. Nihayet Budist kökenli Ölüm, Günah Eğilimi ve evrenin yaratılış devreleri, Orta Çağ'ın son görüntüleri içinde yansımalar bulmuşlardır (Baltrušaitis, 2001).



Resim3: Anonim, *Cehennemde Canavarlar, Saint-Albans Manastırı El Yazmaları, Normandiya, yaklaşık 1330*



Resim4: Mehmed Siyah Kalem, *Demon (Detay), TSM, Hazine, 2153,37b*

XI-XII. Yüzyıl sonuna ait olan Théroutanne Saatler Kitabı, Kolonya boyalı direkleri (1370 civarı) erken dönemlerde bu grotesk varlıkların birçoğunu bir araya getirmiştir. Siyah Kalem'in resimlerinde olduğu gibi, çok çeşitli, sürekli yenilenen, kabına sığmaz bir hayatın söz konusu olduğu bu resimlerdeki yaratık tasarımı öyle bir beceri ile yapılmıştır ki doğal bir organizma gibi

algılanmaktadır. Bu grotesk yaratıklar özellikle 1250'den sonra yaygınlaşmakta, XIV. Yüzyılın ilk yarısından itibaren, başlıca gotik odalarda ve özellikle İngiltere, Fransa, Flandre ve Almanya'da sıklıkla görülmektedir. Bu biçimleri ortaya çıkaran Orta Çağ değil, Antik kaynaklardır. İngiliz-Norman bölgesinde, XIII. Yüzyılda büyük bir okula ve çok sayıda el yazmasına can veren Saint-Albans Manastırı'nın yazma çoğaltılan bölümünün başı olan keşiş ve tarihçi Matthieu Paris Antik Yunan-Roma taşlarının envanterini çıkaran ve doğrudan taklit eden en ünlü isimlerdendir (Baltrušaitis, 2001). Onun yönetimindeki bu manastırla ilişkisi olan bir dizi el yazması içinde yer alan Resim 3'teki *gorgene*'u Antik kaynaklara dayandırmak bu bağlamda yanlış olmayacaktır. Diğer taraftan "w" şeklinde tasarlanmış ağız içinde konumlandırılmış dişlerin ve kanatlı burunların yapısı, birbirinin aynı kavisler çizerek üst üste birikmiş alın kırışıkları ve boynuz yapılarıyla Siyah Kalem'in demonları ile bu *gorgene*'lerin benzerlikleri son derece dikkat çekicidir (Bknz Resim 3 ve Resim 4). Buna bağlı olarak Siyah Kalem'in grotesk figürlerinin kaynakları antik dünyaya kadar uzanabilir.



Resim 5: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (Orta Panodan Detay), 220x195 cm, Prado Müzesi, Madrid



Resim 6: Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (Sol Panodan Detay), 220x97 cm, Prado Müzesi, Madrid



Resim 7: Giotto, *Kıyamet* (Detay), Arena Şapeli, Padua, 1306

Orta Çağ çok farklı dinlerden ve kültürlerden ödünç aldığı biçimleri bir haznede eritip yenileme ve onlara kendi karakterini dayatma noktasında her zaman şaşırtıcı bir yetenek göstermiştir. Bu yeteneği en iyi ortaya koyan, Orta Çağın son döneminde ortaya çıkmış bir isim Hieronymus Bosch'tur. Sanatçı daha önce hiç bir yerde görülmemiş, bütünü itibariyle gerçeküstü ve büyüyeyici bir dünya yaratmıştır. *Dünyevi Zevkler Bahçesi* adlı eserin orta panosunda yer alan midyeden çıkan adam, antik taş yontularında özel bir yere sahip olan deniz kabuğundan çıkma temasına gönderme yapmaktadır. Aynı eserin sol panosundaki 'mavi kuş' un günahkarları yiyerek dışkılama araştırmacılar tarafından Visio Tnugdali'nin şeytanın hazını tasvirlerine dayandırılmaktadır. Cehennemin ilk detaylı tasviri, XII. Yüzyıla ait olan bu dinsel metinde yapılmış, bu metin XV. Yüzyıla gelindiğinde 27 dile çevrilmiştir. XIV. Yüzyılda, Giotto'nun *Kıyamet* adlı freskosunda da şeytanın insanları yediği ve sonra dışkıladığı görülmektedir. Yenildikten sonra yapılan dışkı ile tekrar vücut bulan ruhlar böylece cezalandırılmaya devam etmektedirler (MANDABACH Marisa 2010). Bu ruhların cezalandırılması durumu akla Siyah Kalem'in demonlarının kendini bir taraftan yemeğe/tüketmeye devam eden canavar başlı kuyruklarını getirmektedir. (Bknz. Resim 8 ve Resim 9) Kuyrukları başka bir varlıkla kavga etmediği sürece kendilerini yiyerek cezalandırmaktadırlar. İnsana son derece benzeyen (bir anlamda onun eşi olan), önceleri benliğin koruyucu melekleri olarak varedilen demonların bu tavırları ilerleyen zamanda eşleri olan insana düşmalık eden bir durma gelindiğinin gösterge-

sidir. “Bu değişimin nedeni, bireyin bazı eylemlerinin yada eğilimlerinin sorumluluğunu almaktan bilinç dıőı olarak kaçmaya zorlayan takıntılı suçluluk duygusudur. Böylece sorumluluk gizli, maskeli, tanınmayacak bir öteki bene yani eőe devredilir. Ama bunun sonucu olarak da benlik kendinin gizli dūőmanı olur” (Parman, 2004) ve kendi kendini yeme eylemi böylelikle ortaya çıkar.



Resim8: Mehmed Siyah Kalem, Demon, TSM, Hazine, 2153,48a,



Resim9: Mehmed Siyah Kalem, Demonlar, TSM, Hazine, 2153,64b, 34x50 cm

XIII. Yüzyılda Moęol devletinin kurulmasıyla Uzak Doęu unsurlarının Batıya doğru ilerlemesinin önündeki engeller kalkmıőtır. Moęol etkisi Avrupa’da kendini ilk olarak yarasa kanatlarda göstermektedir. Giotto’nun Assisi Yukarı Kilise Freskosunda , *Aziz Francesco İblisleri Kovuyor*, sahnesi (1297-99) bu etkileri barındırmaktadır (Resim 10). Batı sanatına etki eden bir diğer önemli unsur daha önce de sözünü ettiğim Moęol korku efsanesinin ortaya çıkıőı olmuőtur İlk olarak Doęu Hristiyanları tarafından yayılmıő olan bu efsaneye göre Moęol saldırısı sonucunda dünyanın sonu gelecek, Tatarlar olarak adlandırılan bu sarı ırkın bir çekirge sürüőü gibi dünyaya yayılıp, mızrakları ile kadın ve erkekleri, yeni yetme çocukları hiç acımadan öldüreceklerdir. Evren karanlık bir tabaka ile kaplanacak, çünkü tanrının gazabı dünyanın üzerinde olacaktır. Bu efsane kulaktan kulaya yayılırken “tatar” kelimesi, önce “tartar” sonra “tartaros” haline dönmüőtür. Tartaros eski Yunan efsanelerinde “evrenin dibi” anlamına gelmektedir. Daha önce bahsedilen vekayici Matthieu Paris tarafından aziz Louise’ye atfedilen cinasta Tatarlardan iblisler Őeklinde söz edilmektedir. Ancak Roma İmparatoru II. Friedrich’in 3 Temmuz 1241’de yaptığı çağrı bu efsanenin etkisini kanıtlayan daha resmi bir belgedir. “Tartaros’tan gelen Tatarların Tartare’a (Cehenneme) atılacaklarını umuyoruz. Ve Batı’daki bütün halklar asker göndermek için anlaőtıklarında, insanlarla değil, iblislerle savaőacaklardır”demektedir. Anlaőıldıęı üzere, burada kastedilen dūőman insan değil, Siyah Kalemin’in demonlarıyla aynı nitelikleri taşıyan iblislerdir. Efsaneye göre onlar sefer yaptıklarında cehennem yerden fıőkıracaktır. Onlar korkunç kayalıkları bulunan bir vadide kervanlara saldırırlar. Hatta “bir keresinde adamı bırakıp atı kaçırmıőlar; bir başka seferinde insanların iç organlarını çıkartıp, boő gövdeyi atın üzerinde bırakmıőlardır...” (Baltruőaitis, 2001) Tatarlar hakkında anlatılanlar bu Őekilde uzayıp giderken, Siyah Kalem’in resimleri arasında bir demonun at kaçıрма sahnesinin yer alıyor olması dikkat çekicidir (Resim 11). Bu durum ya sanatçının bu efsaneden haberdar olduğunu, ya da bu efsanenin sahnelerini betimleyen bir görseli görmüő olduğunu dūőündürmektedir.

SONUÇ

Orta Çağ'da Sıklıkla Flandre ve Almanya'da ortaya çıkan resimlerde rastlanan grotesk temalardaki doğa üstü taban karmaşık bir zemin üzerinde oluşmaktadır. Farklı dinlerin ve uygarlıkların unsurlarının aynı potada eridiği bu zeminde bir İngiliz Norman Apocalypse'i ile Doğu sanatının gizemli labirenti içinde yer alan Mehmed Siyah Kalem'in resimleri arasında bağlantılar kurulabilir. Bu bağlantılar Batı resim sanatının ustalarından olan Giotto'dan, Dürer'e, Holbain'dan, Bosch'a da taşınabilir. Dolayısıyla bu konu daha uzun yıllar boyu araştırmacıları kendine çekicek ve daha son derece ilginç bulgular ortaya çıkacaktır. Bunların her biri en başta da söylendiği gibi gizemli bir dünyaya ait çıkarsamalardır. Adı, ardı ve sonrası bilinmeyen Mehmed Siyah Kalem'in çağımızda da konuşulup gündem oluşturmasının önemli bir nedeni bu gizem de olabilir. Ama kendine özgü hicvi, olağanüstü gözlem gücü ve yorumu ile kendinden yüzlerce yıl sonrada olduğu gibi gelecek dönemlerde de resmetme ve hayal dünyası adına merak konusu olacağı şüphe götürmemektedir.

KAYNAKLAR

- ASLANAPA Oktay (1984), **Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, s:368**
- BALTRUSAİTIS Lurgis (2001); **Düşsel Orta Çağ** (Ç. Mehmet Ali Kılıçbay), *İmge Kitabevi, 1. Baskı, Kasım, İstanbul, s. 317-320*
- BERGERON Recueil de, **Relation de Matthieu Paris, s. 27-32**
- CÖMERT Bedrettin (1980), **Mitoloji ve İkonografi, Hacettepe, Ankara**
- ÇAĞMAN F., Tanındı, Z. (1979), **Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri, Tercüman Yayınları,**
- ESİN Emel (1981); "Muhammed Siyah Qalam and The Inner Asian Turkish Tradition", **Islamic Art 1, New York**
- ESİN Emel (2004); "Muhammed Siyah Kalem ve İç Asya Türk Geleneği", **Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, Sergi Kitapları, İstanbul, s.63**
- İŞİN Ekrem (2004); "Şölen ve Büyü Mehmed Siyah Kalem'in Gizemli Dünyası", **Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, Sergi Kitapları, İstanbul, s.11**
- İPŞİROĞLU M.Ş., EYÜBOĞLU S. (1954); **Fatih Albümüne Bir Bakış, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Maarif Basımevi, İstanbul, s.22-48**
- İPŞİROĞLU M.Ş.; (1973), **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları, Türkiye İş Bankası Yayınları,137, s.81**
- İPŞİROĞLU M.Ş.; (1985), **Bozkır Rüzgârı, Siyah Kalem, Ada Yayınları, İstanbul**
- KARAMAĞARALI, Beyhan (1984), **Muhammed Siyah Kalem'e Atfedilen Minyatürler, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara**
- MANDABACH Marisa (2010); "Holy Shit: Bosch's Bluebird and the Junction of the Scatological and the Eschatological in Late Medieval Art", *Marginalia, October 2010*
- PARMAN Talat Parman (2004); "İnsanın Eşi Olarak Demon", **Ben Mehmed Siyah Kalem İnsanlar ve Cinlerin Ustası, Yapı Kredi Yayınları, Sergi Kitapları, İstanbul, s.133**
- TANSUĞ, Sezer, **Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s:149**
- YILMAZ Nalan, "Masalsı Figürlerin Ustası Mehmet Siyah Kalem", <http://www.lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR§ionID=2&articleID=332> (erişim tarihi 20 Ekim 2013)
- YILMAZ Nalan, "Hieronymus Bosch'un Cehennem Sahneleri" <http://www.lebriz.com/pages/lzd.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=781>(erişim tarihi 20 Ekim 2013)

“ YAŞ ÇAMURLAR ÜZERİNDE UYGULANAN MÜHÜR DEKORLARI VE ÇAĞDAŞ UYGULAMALARINDAN ÖRNEKLER ”

Prof. S. Sibel Sevim*

Arş. Gör. Duygu Kahraman**

ÖZET

Seramiğin ilk olarak şekillendirilmesinden buyana çağlar boyunca mühür dekorları, yaş çamur dekor tekniklerinin vazgeçilmez öğelerinden biri olmuştur.

“İnsanoğlu seramiği şekillendirmeye başladığı zaman elleri ile üzerine izler yaparak ilk mühür dekorlarını gerçekleştirmiştir. Daha sonra çeşitli doğal malzemeleri mühür biçiminde kullanarak şekillendirdikleri formlar üzerinde dekorlar yapmışlardır.”

İlk mühür örneklerinin Hitit ve Asur Uygarlıklarında önemli belgeleri çoğaltmak amacıyla kullanıldığını görmekteyiz. Zamanla şekil değiştirmekle beraber Orta Anadolu’da Kayseri, Batı Anadolu’da Frig, İyon, Pers uygarlığı kalıntılarında bulunan silindirik mühürlere rastlanmaktadır. Batı Anadolu’dan başka Mezopotamya sanatı içerisinde incelenen Sümer yontusunda da silindirik mühürler karakteristik özellik gösterirler.

Mühürlerin kullanım yerleri ve amaçları ilk çağlardan günümüze çok fazla değişmemiştir. Miltattan önceki yüzyıllardan beri mühürlerin kullanılış amaçları çeşitli eşyalar, hatta abideler üzerinde silinmez izler bırakmak ve bu izleri yüzyıllar sonrasına aktarmaktır. Bu özelliği mühürlere sanatsal görünümünden öte, tarihsel birer belge görevi de yüklemektedir.

Seramik yüzeyler üzerinde de çeşitli objeler yardımıyla iz bırakmak mümkündür. Mühür dekorlarına bakıldığında, şekillendirme işlemi tamamlanmış deri sertliğindeki veya pişirim işlemi yapılmış ürünlerin yüzeyleri üzerine çeşitli biçim ve büyüklüklerdeki nesnelere bastırılıp iz bırakılmasıyla yapılan bir dekor uygulaması olduğunu görülmektedir.

Mühürlerin yapımında tasarıma göre istenilen desenin motifleri seçilmiş olan mühür malzemesinin üzerine çizilir. Yaş çamurlar üzerine uygulama yapılacak olan yüzeylerde desenlerin yüksek çıkmasını istediğimiz yerler hazırladığımız mühürler üzerinde oyulur. Ayrıca bu dekor tekniği sadece yaş çamurlar üzerinde değil aynı zamanda Sıraltı Sırüstü ve yaş çamur dekorları üzerinde uygulanabilmektedir.

Bu makalede yaş çamurlar üzerinde uygulanan mühür dekorları ve çağdaş uygulamaları ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Resim Sanatı, Grotesk, Mehmed Siyah Kalem

¹ “Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri” S.Sibel Sevim, Yorum Sanat Yayınları,2007 s.87

² <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2321/2328> Baskı Resmin İlk Örneği Mühürlere Plastik Bir Yaklaşım, N.Ayça Albayraktar Erişim Tarihi: 05.10.2010

³ “Anadolu Kurşunlu Figürinleri ve Taş Kalıpları” Kutlu Emre, Ankara.1971 s. 544

⁴ Orhun’dan Anadolu’ya Türk Damgaları” Prof.Dr.Tuncer Gülsenay, İstanbul, 1989 s.518

⁵ S. Sibel Sevim, Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri syf: 91

GİRİŞ

Seramiğin ilk olarak şekillendirilmesinden buyana çağlar boyunca mühür dekorları, yaş çamur dekor tekniklerinin vazgeçilmez öğelerinden biri olmuştur. Mühür baskı ve rölyef baskı ilk bakışta benzer gibi görünse de, rölyef baskıda kalıp yüzey için oluşturulurken, mühür kullanılarak yapılan baskıda formun yüzeyinde belirli izler çıkartılmaktadır. Mühür ile daha küçük yüzeylerde tekrarlarla desenlerden izler çıkartılırken, linol gravür gibi rölyefik etkiler sağlayacak olan malzemelerle yapılan rölyef baskı da yüzeyin tamamı değerlendirilebilmektedir.

Mühür; Bir kimsenin, bir kuruluşun adının veya unvanının tersine kazılı bulunduğu, metal, lastik vb. malzemedan yapılmış araç, damga anlamına gelmektedir.

Bulla ise mühürlerin kil üzerine baskısına denmektedir. Mühür baskı kalıplarını yapmak için genellikle yontulabilen özellik taşıyan kayalar, yumuşak bir yapıya sahip çeşitli ağaçlar (kiraz, armut vb.) veya çamurdan şekillendirilip pişirilmiş seramik malzemeler kullanılmıştır.

Mühür kişiye özeldir. Marka olarak da kullanılabilir. Mühür dekorları Teknik açıdan rölyef baskıya benzese de aslında yüksek baskının farklı bir versiyonu olup, birim tekrarına dayanmaktadır.

Tarihte Mühür Dekorları

Mezopotamya'da Sümerlerde ortaya çıktığı varsayılan mühürler tablet (düz) mühür (M. Ö. 2800'lerden itibaren) ve silindir mühür (M. Ö. 2000'li yıllarda) olarak ikiye ayrılmaktadırlar.

Mühürlerin kullanımında Asur dönemi çok önemlidir. Bu dönemin başlangıcı aynı zamanda Anadolu'da yazılı tarihin ve Orta Tunç Çağı'nın başlangıcıdır. M. Ö. 1960 yıllarında Kuzey Mezopotamya'daki Eski Asur Devleti, Anadolu ile gelişmiş bir ticaret sistemi kurarak, beraberlerinde Anadolu'ya yabancı olan dillerini, çivi yazılarını ve silindir mühür geleneğini getirmişlerdir.

Resim 1. Lale şeklinde silindir mühür, Babil İmparatorluğu, Mezopotamya M. Ö. 604-562

Ticaret yapmak amacı ile Anadolu'ya gelen Asurlu tüccarlar Karum adı verilen pazarlarda, ticari ürünlerinin kendilerine ait olduğunu belirtmek amacıyla satacakları, pazarlayacakları hayvan ve hayvan derisi gibi çeşitli eşyaların üzerine kişisel mühürlerini uygulamışlardır. Bu mühürler tarihte ilk görülen ticari damgalardır. Bu damgalar baskının ilk örneklerini teşkil etmektedirler. (Nilgün Çöl ile görüşme)

Kültepe dışında yapılan kazılarda yazılı belgeler bulunmuştur. Bu belgeler ticaret ve alışveriş merkezleriyle ilgili olmakla birlikte kil tabletler üzerine Asur diliyle, özel yontulmuş kalemlerle çiviyeye benzer işaretler kullanılarak, mühür şeklinde uygulanmıştır.



Resim1: Lale şeklinde silindir mühür, Babil İmparatorluğu, Mezopotamya M. Ö. 604-562

Koloni Çağında çömlekçi çarkı yaygınlaşmış, yazılı tarih başlamış ve Hititler tarih sahnesine çıkmışlardır. Anadolu'da Hititlerin tarih sahnesine çıkışıyla birlikte eski Hitit Sanatının doğuşu görülmektedir. Genelde dönemin sanatı Eski Tunç Çağı'ndan, Hattili sanat üslubu ile Mezopotamya etkisi ve Hititler'in kendi görüşlerinin karışmasından doğmuştur. Bu özellik Kültepe, Acemhöyük, Alışar ve Boğazköy'de bulunmuş Koloni Çağı'nın çeşitli mühür üsluplarından izlenebilir. Anadolu Grubu olarak adlandırılan mühürler ve baskıları üzerinde görülen figürler, onların Anadolu kökenli olduklarını göstermektedir.



Resim2: Eski Suriye'de çıkan silindir mühür örnekleri, M.Ö.1900-1700

Hititler, Anadolu'nun yerli bir özelliği olan ve bu uygarlık bölgesini Yakın Doğu'nun diğer ülkelerinden ayıran mühür sanatını, hiçbir çağda görülmeyen bir ölçüde geliştirmişlerdir. Bu sanat dalına ait örneklerin üzerinde çivi yazısıyla birlikte hiyeroglif işaretlerinin de varlığı bu yazının okunmasına yardımcı olmuştur.⁶



Resim3: Hitit dönemi mühür örnekleri M.Ö. 1350, İstanbul Arkeoloji Müzesi

Ayrıca Asur Ticaret Kolonileri Çağı eserleri arasında Anadolu'ya komşu olan ülkelerin tarihini aydınlatan mühür baskıları (bulla) ile çivi yazılı önemli belgeler de bulunmaktadır.⁷

Ticari bir ürünün kime ve nereye ait olduğunu göstermek amacıyla kullanılan mühürler sadece hayvanlar üzerinde değil aynı zamanda köleler üzerinde de kullanılmıştır.

Mühürlerin üzerine baskı yapmak amacıyla boya kullanılarak mühür dokusu renklendirilmiştir. Boyanın başka bir yüzeye aktarılması kuşkusuz harfli alfabenin kullanılmasıyla birlikte matbaanın gelişmesine de neden olduğu düşünülebilir.

Çeşitli yollarla elde edilen bilgilerin iletmeye başlanması, insanoğlunun kültürel gelişim

⁶ Raci Temizer, *Anadolu Medeniyetleri Müzesi*, 1975, s.76

⁷ <http://www.anadolumedeniyetlerimuzesi.gov.tr/belge/1-55016/asur-ticaret-kolonileri-cagi.html> Erişim Tarihi: 10.12.2010

sürecinde gerçekleştirdiği önemli bir atılımdır. Yazı yazmayı öğrenmeden binlerce yıl önce konuşmayı öğrenen insanlar, o günlerde duygu, düşünce ve inançlarını belleklerinde saklamakta ve bunları sözlü olarak aktarmışlardır. Söylenenlerde unutmalara, eklemelere ve hatta değiştirmelere yol açan böyle bir iletişimin sağlıklı olmadığı açıktır. Düşüncelerini yazı ile belirlemeyi bundan 7000 yıl kadar önce öğrenen insanoğlu, o zamandan beri kendinden öncekilerin öğrendiklerine kendi öğrendiklerini de katarak bunları kendinden sonrakilere iletmeyi gerçekleştirmiş ve doğayı kontrol etme çabalarında büyük çapta başarılı olmuştur. Yazının bulunması kadar onun çoğaltılarak üretilmesi de insanlık tarihi açısından son derece önem taşımaktadır. Bunun farkında olan insanoğlu, yaptığı çalışmalarla baskı tekniklerini kullanarak yazıyı çoğaltmanın yollarını aramıştır. Bu süreçte matbaanın ilk örneklerini ortaya koymuştur. Bu örneklerde yazılar çoğaltılarak geniş kitlelere aktarılmış ve bir sonraki nesille bilgi aktarımı sağlanmıştır.

Seramik Sanatında Mühür Dekorları

Seramik yüzeyler üzerinde mühür, sanatçılar için farklı bir estetik yolun açılmasına olanak sağlamıştır. Seramik sanatında mühürlerin yapımında öncelikle tasarıma göre desenin motifleri, seçilmiş olan mühür malzemesinin üzerine çizilir. Yaş çamurlar üzerine uygulamada yüzeylerde desenlerin yüksek çıkmasının istendiği yerler, hazırlanan mühürler üzerinde oyulur. Daha



Resim4: Cemalettin Sevim, "Anatolia", 2009

Mühürler kendi içinde kullanılan malzemelere göre ayrılmaktadır; sanatçılar bazen inorganik malzemelerden mühür yapma yoluna giderken, bazen de organik yapılardan yola çıkmışlardır. Kimi zaman denizden çıkarmış oldukları doğal süngerin yapısından faydalanmış, zamanla plastiğin insanoğlunun hayatına girmesiyle de kauçuk malzemeler kullanmıştır. Mührün yapısı seramiğin yaş ya da pişmiş olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Sırlı bir yüzey üzerine boyalı bir süngerle mühür dekoru yapılırken, aynı malzemeyi yaş çamurun üzerinde kullanmak pek etkili olmayacaktır. Alçıdan hazırlanmış bir mührü ise sırustü dekorunda kullanmak mümkün değildir.

Bu nedenle kullanma şekli ve yöntemine göre mühürleri kendi içinde ayırmak gerekmektedir.



Resim5: Kauçuk mühür örneği



Resim6: Mark Peters'e ait mühür dekorlu seramik çalışması

SONUÇ

Günümüzde geçmiş kültürlerden esinlenen bazı sanatçıların yaptıkları seramik çalışmalarında mührün biçimsel izlerine rastlanmaktadır. Oldukça zengin görsel mirasa sahip olan mühürlerin, aidiyet ve tanımlama hizmetinin bir başka yansımasını da seramik sanatında görmek mümkündür. Yaş formların üzerine sünger yardımıyla hazırlanan mühürlerle rölyefik etkiler elde edilirken, bisküvi pişirimi tamamlanmış form yüzeyine sıraltı boyaları yardımıyla renkler aktarılarak lekesele dokular elde edilebilmektedir.

Sanatçılar mühürleri, geçmiş kültürünü aktardığı çağdaş anlatım diline yeni yorumlar getirmek için kullanmıştır. Seramik sanatında yerini bulan mühür, geçmişin izini bugüne taşımış, bugünün izini de yarına taşımaya devam edecektir. Zamanla geçmiş izleri temel alıp yorumlayacak yeni sanatçılara tasarımlarında da estetik olarak destek olacaktır.

KAYNAKLAR

- "Decorating Pottery with Clay, Slip and Glaze", F. Carlton Ball, Ohio, 1998 "Illustrated Dictionary of Practical Pottery", Robert Fournier, 3. baskı, A&C Black Londra, 1992
- SCOTT, Paul; *Ceramics and Print* (İkinci Basım), A&C Black, Londra, 2002
- SEViM, Sibel Sıdika, *Seramik Dekorları*, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:1439, G.S.F. Yayınları; No:30, Eskişehir, 2003.
- Kutlu Emre, "Anadolu Kurşunlu Figürinleri ve Taş Kalıpları" Ankara. 1971 syf 544
- Tuncer Güensay. "Orhun'dan Anadolu'ya Türk Damgaları" İstanbul, 1989 syf 518
- http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?review=true&id=22008
- <http://www.potters.org/subject05520.htm>
- <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2321/2328> Baskı Resmin İlk Örneği Mühürlere
- Plastik Bir Yaklaşım, N.Ayça Albayraktar Erişim Tarihi: 05.10.2010

“ STAMPS DECORATION ON WET CLAY SURFACES AND SAMPLE OF CONTEMPORARY APPLICATIONS “

Prof. S. Sibel Sevim*

Res. Assist. Duygu Kahraman**

ABSTRACT

Stamp decoration has been one of necessary elements of clay decoration techniques Since first shaping of ceramics on during the all ages

“When human start to shaping of ceramic, make the first stamp with hands on the shape of ceramic. Then, using a variety of natural materials as a stamp decors on forms¹

Seeing the first stamp of samples used in the Hittite and Assyrian Civilizations for copy that important documents. Transfigurations with changing and cylinder stamps found in the ruins of over time.² On Kayseri in central Anatolia, Phrigia, Ionia on Western Anatolia , the civilization of Persia. Beside of Western Anatolia, Sumerian statues showing characteristic studied cylinder stamps in Mesopotamia art.³

Aim of usage stamps has not changed too much since the early ages to now.

Stamps of aim, various forms, statues and even leaveindelible traces on the monuments. With this speciality of the artistic views of stamp, rather than a historical task of the document.⁴

It is possible to leave trace on ceramic surfaces with various objects. When we look of the stamps decorations firing process has been completed or leather hardness of products of various shapes and with sizes of objects to application on the surfaces.

The desired pattern is selected according to the design motifs of the construction of the stamps on the material is drawn. Application on the places which we'd like to beprepared for the high surface patterns carved on stamp. In addition, this decorative technique is not only wet clay but also can be applied on overglaze and underglaze.⁵

In this article will able to mention about stamp decoration on wet clay and contemporary applications.

Keywords: Ceramic, Stamp, decorarition

¹ “Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri” S.Sibel Sevim, Yorum Sanat Yayınları,2007 s.87 Kutlu Emre, “Anadolu Kurşunlu Figürinleri ve Taş Kalıpları”Ankara.1971 syf 544

² <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2321/2328> Baskı Resmin İlk Örneği Mühürlere Plastik Bir Yaklaşım, N.Ayça Albayraktar Erişim Tarihi: 05.10.2010

³ Anadolu Kurşunlu Figürinleri ve Taş Kalıpları” Kutlu Emre, Ankara.1971 s. 544

⁴ Orhundan Anadolu’ya Türk Damgaları” Prof.Dr.Tuncer Gü lensay İstanbul, 1989 s.518

⁵ S. Sibel Sevim, Seramik Dekorlar ve Uygulama Teknikleri syf: 91

INTRODUCTION

Ceramic has been an indispensable item for quite some time at stamp decoration and clay surface since first giving shape to it. Humankind made first stamp decoration by making trace with their hands when they shaping to ceramic. Stamp and relief printing may seem similar at first glance relief printing for creating the mold surface, the pressure stamp in the form of using certain marks on the surface is removed. With the stamp of the pattern with smaller surfaces again when removing traces, such as linolium engravings roliefic made with material that will affect the whole of the surface relief pressure can be evaluated.

Stamp means a the title of an organization's name or where reverse engraved, metal, rubber which tools made of materials.

Bull pressure on the stamp is referred to as the clay . A feature that is usually trimmed to make printing plates stamp bearing rocks, with a soft texture and variety of trees (cherry , pear, etc..) Ceramic materials are used fired and shaped from clay

Stamp is personal. There are also suitable for mark. From the technical point of pressure relief stamp decor looks like the high pressure actually is a different version, is based on the unit again.

Stamp Decoration on History:

Assumed to occur in the Sumerians in Mesopotamia tablets stamp (flat) stamp

(B. C. Starting from 2800) and cylinder stamps (B.C. During the 2000s) are divided into two groups.

The use of stamps are very important in Assyrian period. This period is also the beginning of the Middle Bronze Age in Anatolia and is the beginning of written history. B.C. in 1960, the Old Assyrian Empire in northern Mesopotamia, Anatolia and establishing an advanced trading system, together with Anatolia in foreign languages, have brought the tradition of cuneiform writing and cylinder stams.

Then, they used different natural elements as stamp on which the forms they made. We run into the first sample of Stamp at Hittite Empire and Assyrians. They used them to duplicate essential documents. There are several leftovers of cylinder Stamp in the middle of Anatolia, west of Anatolia and Kayseri. Unfortunately they spoiled by passage of time and they are leftovers of Phrygia, İonia and Persian Empire.⁶ Not only west of Anatolia art but also Mesopotamia art in which sumarian statue was analysed display characteris-



Picture1: Stamp example, Babilian Empire, Mesopotamia B.C. 604-562

⁶ <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2321/2328> Baskı Resmin İlk Örneği Mühürlere Plastik Bir Yaklaşım, N.Ayça Albayraktar Erişim Tarihi: 05.10.2010

tic properties of cylinder stamp.⁷ Usage ways and aims of stamp has not been changed too much. Aims of stamp has been to make permanent traces on different commodities and monuments since B.C.,so they can be nonvolatile during forthcoming centuries.⁸

Trade with the aim of making Anatolia Karum called the Assyrian merchants in the market commercial products to indicate that it belongs to them will sell, market their goods on a variety of animals and animal skins have implemented personal stamp. This stamps the first time in history has seen commercial stamps.

These stamps constitute the first examples of oppression. (interview with Nilgün Çöl)

Except of Kültepe excavations were found written documents during the conducted. These documents are related to the business and shopping centers, but on clay tablets of Assyria language, with special chipped nail pen using similar marks, stamps were exposed.

Potter's wheel became widespread in the Colonial Age, Hittite history, written history began and went on the stage. With the advent of the Hittites in Anatolia on the scene with the emergence of the old Hittite art shows. In general, the art of the period from the early Bronze Age, Hittite and Mesopotamian art style effects and mixing of the Hittites was born from his own opinion. This feature Kültepe Acemhöyük , Alishar and Bogazköy stamp was found in a variety of styles can be followed from the Colonial era. Anadolu group, called the figures seen on stamps and pressure , shows that their Anatolian origin .

Hittites of Anatolia, which is a feature of domestic and separates civilization from other countries in the region to stamp the art of the Near East , have developed to an extent not seen in any era of specimens belonging to this branch of art with cuneiform inscription of hieroglyphic signs , the presence of this article has been helpful to read.⁹



Picture 2: Old Syrian Cylinder Stamps , B.C.1900-1700



Picture 3: Hittite Period B.C. 1350

⁶ Anadolu Kurşunlu Figürinleri ve Taş Kalıpları⁷ Kutlu Emre, Ankara.1971 s. 544

⁷ Orhundan Anadolu'ya Türk Damgalari⁸ Prof. Dr. Tuncer Gülsenay İstanbul, 1989 s.518

⁹ Raci Temizer, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, 1975, s.76

This function of stamp makes them highly historic certificate also gives them artistic value. With the assistance of different objects, it is possible to tracking on ceramic surfaces when we have a look at samples of stamp, we can see that they are decor applications by using different objects and tracing the objects. These decors were made on products which are fired or they must be as hard as a leather. With the emotions of humankind and defending oneself stamp decoration have come into existence. It has been existed in different forms for centuries. When different excavation sites was analysed, not only functional buildings but also aesthetics attract us.

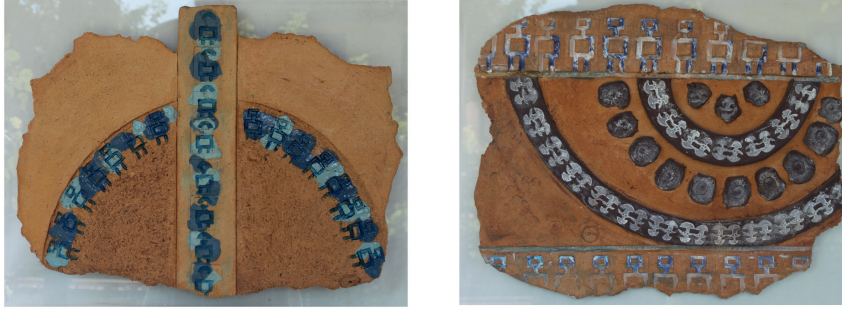
The stamps were produced to concealing, record keeping and to reflect bod and culture. Therefore the decors of stamp were essential. In fact, the formats on the Stamp were a media in that they reflect emotions of communities and individuals; cultural features, symbols and signatures of persons. Stamp it means that it is an instruments which is made from a metal or plastic on which there is a name or an appellation of an establishment. Bulla: it means it is an stamps decoration on ceramic.

When we make Stamp, we use easy trees(berry, pear), ceramics which are formed from clay and they must be fired or schist which can be cut. When we analyse decors of stamp, we can see they have different decors. All of the products have different stamp imprints and they show that they are were checked. Different stamp imprints mean there are too many bureaucracies and commissional assemblage at lodgment.

Stamp has captured an important role at on an individual and it forms his or her place in culture during centuries. By means of different badge, different characters and essential features of an individuals has been formed and visual impact has been developed. Therefore people tried to track in their culture and the aim of this is to introduce themselves in their culture. For instance early on, people draw in caves and they placed trace of their hands. That could be seen as they tried to prove they lived there. As a result finger print has been an immovable part individuals and it took task of indicator of identification. Then this effort at identification was culminated as sultan's signature(tugra), alias, signature and stamp. Whatever the presentation ,they have a common visual language. The images on everybody's mind has been a common symbol. Stamp display visual formats. First samples of them were simple lines , then, they improved very much These icons have become special, formal and they are used every social media which belong to only one person. There were too many crops with the assistance of residence and they were protected at collective places. Icons which are printed on preservation folders in which there are products, has been seen in 24 different hordes at Oguzlar and we see them on canvas, handcraft , Money and stamp on animals. stamps were called as khan's Tugrak and in the course of time it changed in different communities. It was used with the same function as "Tugra" at Ottoman Empire. By passage of time it was used with the same function but it was diversified by means of technical developments and differnt compositional formats. Depiction ways at migratory communities has become more abstract when communities become resident. When writing was discovered, it go ahead with support of writing. Stamps was also used as affirance , security , protective as amulet and for chance.

Stamp Decoration on Ceramic Art

Stamp on ceramic surfaces, pave the way for artists has led to a different aesthetic. Primarily in the construction of the stamp in ceramic art design pattern based on motifs drawn on stamp material selected. In the application on wet clay surface is desired pattern out of the high places, are carved on stamps prepared. Then, the surface with the stamp over the application is performed by printing. At this point stamps as prepared on flat surfaces may be prepared in the form of cylinders



Picture 4: Cemalettin Sevim's "Anatolia", 2009

Stamps on ceramic surfaces gave chance to artists to have a look at different aesthetiffic way. Motifs of decors are draw at making Stamps in ceramic art. When we work on wet clays, the places which we want to make high are carved on stamps.

Stamps are separated according to their materials used in the artist sometimes going the way of making the stamp from inorganic materials, organic structures sometimes are out of the way. Sometimes out of the sea that they have benefited from the structure of natural sponges, once with the introduction of plastic into the lives of human beings have used rubber materials. Ceramic stamp structure is directly related to age or to be cooked. Painted onto the enamel surface with a sponge when decor stamp, so use the same material will not be effective on wet clay. Onglaze decor is crafted from plaster stamp is not possible to use the.

Therefore, according to the manner and method of use is necessary to separate the stamp in itself.



Picture 5: Sample of Plastic Cylinder



Picture 6: Mark Petters's work

Result:

Then we use stamp on the surface which we want by pressing stamps can be set up not only flat surfaces but also cyclinder surfaces. We run into formal traces of Stamps at several artists who were inspired from previous artists. Stamp is good at visual herit age and it serves as the state of belonging and definition . We can also see it's reflection at ceramic art. Many artists has used trace of stamp to bring new exegesis to contemporary expression language. Stamp hold a place at ceramic art and it fetched traces of past and it will fetch traces of today's to future. Also it will aesthetically support new artists who will construe traces of past.

BİBLİYOGRAHY:

- F. Carlton Ball, "Decorating Pottery with Clay, Slip and Glaze", Ohio,1998
- Kutlu Emre, "Anadolu Kurşunlu Figürinleri ve Taş Kalıpları"Ankara.1971 syf 544
- Scott, Paul; **Ceramics and Print** (İkinci Basım), A&C Black, Londra, 2002
- SEViM, Sibel Sıdika **Seramik Dekorları**, Anadolu Üniversitesi Yayınları No:1439, G.S.F. Yayınları; No:30, Eskişehir, 2003.
- İnterview with Assoc. Prof. Nilgün Çöl.
- Robert Fournier, "Illustrated Dictionary of Practical Pottery", 3.baskı, A&C Black Londra,1992
- Tuncer Güensay."Orhundan Anadolu'ya Türk Damgaları" İstanbul, 1989 syf 518
- http://www.mfa.org/collections/search_art.asp?review=true&id=22008
- <http://www.potters.org/subject05520.htm>
- <http://e-dergi.atauni.edu.tr/index.php/GSED/article/viewFile/2321/2328> Baskı Resmin İlk Örneği Mühürlere Plastik Bir Yaklaşım, N.Ayça Albayraktar Erişim Tarihi: 05.10.2010

“ BİYOİKTİDAR KAVRAMI ve ÖTEKİLEŞTİRMENİN İKİ KADIN KARAKTERDE TEMSİLİ “MERYEM ANA VE BERFO ANA” “

Yrd. Doç. Dr. Lütfiye BOZDAĞ *

ÖZET

Bu makalede iki imge, iki kavram ile birlikte ele alınmaktadır. İki kadın imgesinden biri, 2000 yıl öncesinde yaşayan Mesih İsa'nın annesi Meryem Ana diğeri ise; 12 Eylül 1980 askeri darbe dönemi sonrasında gözaltında kaybedilen, işkenceden geçirilen, öldürülen evlatlarının akıbetini sormak için bir araya gelen bir “Cumartesi Annesi”; Berfo Ana.

Meryem Ana ve kucağında ölü İsa anlamına gelen “Pieta”, sanat tarihi boyunca acı çeken, haksızlığa uğrayan, katledilen kadın ve çocukların sembolü olmuştur. Gözaltına alındıktan sonra kaybolan ve kendisinin izine karakolda, hapisyanede hiçbir yerde rastlanamayan oğlunu arayan Berfo Ana, oğlunun akıbetini öğrenmek için verdiği mücadeleyle sembol olmuş bir Cumartesi annesidir.

Kavramlar ise “biyoiktidar” ve “ötekileştirme”. Foucault, biyoiktidar'dan bir iktidar teknolojisi olarak söz eder. İktidarın tek tek bedenler üzerinden toplumu disipline ettiğini ve kontrol ettiğini söyler. Ötekileştirme, iktidarın çoğunluğu baskı altında tutmak için toplumu kategorize ederek belli sınırlar içerisine alması ile dayattığı parçalanmışlıktır. Bu durum “öteki”nin reddine, linç edilmesine, yok edilmesine kadar gidebilir. Tıpkı Mesih İsa ve Berfo Ana'nın oğlu Cemile yapılanlar gibi.

17. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ancak Foucault tarafından 20. yüzyılın sonlarında yeni bir iktidar biçimi olarak temellendirilen “biyoiktidar” kavramı, bedeni yönetmeyi seçen yeni bir tahakküm biçimi olarak günümüzde varlığını yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Bu makalede biyoiktidarı, iki kadın karakterin yaşadıkları ötekileştirmeyi imge üzerinden sürmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Orta Çağ, Resim Sanatı, Grotesk, Mehmed Siyah Kalem

* İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi, Güzel sanatlar ve tasarım fakültesi, moda ve tekstil tasarımı.
E-mail: lutfiye.bozdag@kemerburgaz.edu.tr

“ THE CONCEPT OF BIOPOWER AND OTHERING IN THE REPRESENTATION OF TWO FEMALE CHARACTERS “VIRGIN MARY AND BERFO ANA” “

Assist. Prof. Dr. Lutfiye BOZDAG*

ABSTRACT

In this article, two images, together with two concepts are discussed. The two images are the two female characters. Mary, the mother of Jesus Christ who lived 2000 years before and the other one is Berfo Ana whose son Cemil tortured and killed during the period of September 12, 1980 by the military coup detainees. Berfo Ana and other mothers come together every Saturday to ask about their lost sons. They are called as “Saturday Mothers”.

Pieta: refers to the Virgin Mary holding the dead Christ in her arms. Pieta, throughout the history of art, has been the symbol for suffering, oppressed and murdered women and children. Berfo Ana is looking for her son everywhere. Her son after taken into custody was disappeared and his trace was not found neither in any police station nor any prison. Berfo Ana is a Saturday Mother who has become a symbol with her struggle to learn the fate of his son.

“Biopower” and “othering” will talk about concepts. Foucault mentions about biopower, as a technology of power. He says; power disciplines and controls crowds through individual bodies. Othering is a fragmentation imposed by the power. The power in order to oppress the majority categorizes the society in borders. This process may end up with the denial, lynch even destruction of the “other”. Just like what happened to Jesus Christ and to Cemil the Berfo’s son.

The Biopower; emerged since the Seventeenth Century as a new form of power as stated by Foucault in the late Twentieth Century has chosen managing through bodies. The “Biopower” concept as a new form of domination shows its presence intensively in the present time. This article traces the biopower and the othering the two female characters exposed to through concept.

Keywords: Biopower, Othering, Pieta, Saturday Mothers, The Virgin Mary.

GİRİŞ

Bu makale, sanat tarihinden ve günümüzden iki kadın karakterin yaşadığı acıyı, sömürüyü, ötekileştirmeyi Foucault'un biyoiktidar kavramı üzerinden irdelemeyi hedeflemektedir. Karşılaştırmaya konu olan iki karakterden biri; Michelangelo'nun 1499 yılında, henüz 24 yaşında iken, San Pietro bazilikası için yaptığı "Pieta" heykelinde yer alan figürlerden biri olan Meryem Anadır. Pieta; İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra, kucağında oğlu ölü İsa'yı tutan Meryem tasviridir. Bu tasvirle kucağında ölmüş çocuğunu tutan Meryem Ana, tüm anne figürlerinin referansına temel oluştururken Pieta da sanat tarihi boyunca acı çeken, haksızlığa uğrayan, katledilen kadın ve çocukların sembolü olmuştur.

Makalede yer alan ikinci karakter ise Türkiye'de 1980 askeri darbesi sonrasında oğlu gözaltına alınan, gözaltında kaybolan, izini karakolda, hapisanede hiçbir yerde bulamayan Berfo Ana. Berfo Ana, oğlunun akıbetini öğrenmek için verdiği mücadeleyle sembol olmuş bir "Cumartesi Annesi".

İsa çarmıha gerildiğinde, işkence yapıldığında ve işkenceden öldüğünde biyoiktidar kavramı bilinmiyordu ancak bugün biliyoruz ki İsa'ya yapılanlar ve Meryem Ana'nın yaşadıkları beden üzerinden iktidar kurmanın bir biçimiydi. Dini inancı yüzünden dışlanan ve yaşam hakkı elinden alınan oğul İsa ile politik görüşünden dolayı iktidar için tehlike oluşturan Cemil Kırbayır'ın gözaltında kaybolması biyoiktidar kavramını sorgulaması, bu makalenin konusunu oluşturmaktadır.

17. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ancak Foucault tarafından 20. yüzyılın sonlarında yeni bir iktidar biçimi olarak temellendirilen "biyoiktidar" kavramı, bedeni yönetmeyi seçen yeni bir tahakküm biçimi olarak günümüzde varlığını yoğun bir şekilde hissettirerek devam etmektedir. Bu makalede iki kadın karakterin oğlu üzerinde yapılan ötekileştirmeyi, biyoiktidarın izlerini, imge üzerinden sürmeye çalışacağız.



Resim1: Sol taraf: Michelangelo, Pieta, 1499, Sağ Taraf Berfo Ana ve oğlu, 2012

PIETA

Pieta, Hıristiyan ikonografisinde birçok sanatçı tarafından ele alınan bir konudur. Ancak, Michelangelo'nun 1499 yılında, yirmi dört yaşında iken yaptığı Pieta heykeli, içlerinde en ünlü ve en yetkin olanıdır. Vatikan'da St. Pietro bazilikası içinde bulunan bu heykel, İsa'nın çarmıhtan indirildiği anı canlandırır. Ölü İsa'yı kollarında tutan Meryem betimlemesi, hiçbir yazılı kaynağa dayanmayan, ancak İsa'ya yakarış öyküsünden esinlenen bir temadır. Bu betimleme ilk kez 14. yy başlarında Almanya'da tasvir edilmiş, kısa sürede Fransa'ya yayılmış, 14. ve 15. yüzyıllarda Kuzey Avrupa'da en çok kullanılan tema olmuştur.



Resim 2: Michelangelo, Pietà, 498-1499, Type:Marble, 174 × 195 cm, St. Peter's Basilica, Vatican

“Pietà”, “Meryem ve İsa”, “anne ve çocuk” kutsal birliğini temsil eder. Anne çocuğu sever, çocuk anesini sayar, birbirlerini saygı ve sevgi ile ödüllendirirler. Bu tasvir ana oğul arasındaki en kırılğan ve en yakın ilişkiyi göstermesi açısından çarpıcıdır. İsa'nın üç farklı açı ile yerleştirilmiş vücudu Meryem'in giysileriyle uyum içindedir. Mermerin yüzeyi heykelin alımlılığına katkı sağlamak için en küçük noktasına dek parlatılmıştır. Kuzey sanatından esinlenerek İsa'yı kıvrımlı bir kumaşa saran Michelangelo, piramidal bir kompozisyon düzeni içinde acıyı, ağır başlılığı ve acının anıtsallığını bir arada yansıtır.

“Ne kadar iyi bir şekilde mermerle çalışsa da bir sanatçı ya da heykeltıraşın, Michelangelo'nun gösterdiği beceriyle mermeri kesmesi ve cilaması mümkün değildir. Çünkü Pietà heykel sanatının bütün imkân ve gücünün ortaya çıkışıdır. Birçok güzel yan arasında İsa'nın kendisinde en yüksek ifadesini bulmuştur. Bu kadar büyük sanatsal ustalıkla yapılmış ve böylesine özellikleri bir araya getirmiş bir bedene ya da daha fazla kas ve damar ayrıntılarına, iskeletin üzerinde gerilmiş sinirlere ya da daha ölümcül bir bedene rastlamak olanaksızdır. Başın ifadesi, eklemlerdeki uyumluluk, bacaklar, gövde ve damar izleri, tümü o kadar eşsizdir ki bir sanatçının ellerinin bu ilhamı ve hayran olunacak işi bu kadar kısa zamanda ve mükemmel bir biçimde ortaya çıkartması inanılması güç bir şeydir. Doğanın insan etiyle nadiren yaratabildiği mükemmelliği şekilsiz bir taş kütesine aktarabilmesi kesinlikle mucizedir.”(Vasari,1987)



Resim3: Pieta, detay

Hıristiyan inancına uygun olarak, Tanrı'nın oğlu cansız bedeni ile annesinin kollarında yatmaktadır. İsa, annesi Meryem'in şefkatli kollarında, sanki hiç işkence görmemiş, hiç acı çekmemiş, hiç ölmemiş gibi yatmaktadır. Yüzünde büyük bir huzur ve hafif bir gülümseme vardır. "Meryem, İsa'nın bedenini sağ eliyle güçlü bir biçimde kavrarken, sol eliyle de naaşı izleyiciye sunmakta ve herkesi İsa'ya saygıya davet etmektedir. Meryem bunu yaparken gözlerini yere indirmiştir, böylelikle müminlerin yüzlerine doğrudan bakmak istemediğini gösterir. İsa bir ayağının ucuyla toprağa değmekte, oysa Meryem giysileriyle toprakla bütünleşmektedir. Michelangelo bu heykelda hem anne-oğul arasındaki bağı en iyi biçimde göstermiş, hem de mükemmel bir kompozisyon yaratmıştır. Pieta, Michelangelo'nun üzerinde imzası bulunan tek eseridir, aynı zamanda sanatçının en tamamlanmış heykeli olarak da bilinmektedir."(Vikipedi)

"Meryem bir kayanın üzerinde oturmaktadır. Bir eli İsa'nın kol-tuğu altındayken diğer eli açık yukarı doğru bakmaktadır. Başının biraz eğik oluşu üzüntüsüne derinlik kazandırmaktadır. İsa'nın kafası, kolları ve bacakları aşağı doğru kendini bırakmıştır. İsa'nın cansız olduğu buradan anlaşılır. Michelangelo'nun ustalığı Meryem'in başındaki örtüde iyice belirginleşir. İsa'nın yarı çıplak vücudunda kaslar ve kemikler sadece anatomiyi çok iyi bilen bir kişi tarafından yapılabilir. Meryem'in ve İsa'nın yüzü pürüzsüzdür. Michelangelo Meryem'i daha güzel ve genç fakat acı dolu bir yüzle betimlemiştir. Bu yüzden de yüz hatları oldukça sadedir. Yüzeylerin pürüzsüz, anatominin kursuz olmasına karşın oranlamada hata yapılmıştır. İsa'nın bedeni Meryem'in bedeninden daha küçüktür." (www.alka.com.tr)



Resim4: Pieta, detay

İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası'na ait 28 bombardıman uçağının 26 Nisan 1937'de İspanya'nın Guernica şehrini bombalamasını anlatan, 7,76 m eninde ve 3,49 m yüksekliğinde olan "Guernica" adlı anıtsal tabloda Picasso, Pietâya referansta bulunur. Saldırı sırasında 250 ila 1.600 kişi hayatını kaybetmiş, çok daha fazla sayıda kişi de yaralanmıştır. Binlerce sivil insanın ölümüyle sonuçlanan katliamı "guernica" adlı bu tabloda tasvir eden Picasso, ölen masum çocukları ve kadınları Pietâ figürüyle sembolize eder. Fiziksel acıyla ruhsal acının birbirine geçtiği Pietâ figürü, Hıristiyan ikonografisinde sonsuz acıyı ve çileyi betimlemekte kullanılmaktadır

"Michelangelo heykel grubunun en zorlu problemi, yani dik oturan Maddonna figürüyle kucağında boylu boyunca yatan İsa'yı kapalı grup halinde işleme görevini çok ustaca çözmüştür: İsa'nın bedeni, hemen hemen tamamıyla Meryem'in dış hatlarının içinde kalacak şekilde yatmaktadır."(wikipedia) Heykel, ana oğul arasındaki yakın bağı da vurgulamaktadır.

Heykelde sıra dışı olan durum Meryem'in yüzünün genç olmasıdır, zira o zamana kadar yapılan heykellerde Meryem, genellikle yaşlı bir kadın olarak tasvir edilirdi. Michelangelo'nun, Meryemi alışılmışın aksine İsa'dan bile genç bir yüze sahiptir. Meryem'in bakireliği ve saflığını sembolize etmek için genç olarak tasvir ettiği söylenir. Meryem'in yüzünde sakin, dingin ve büyük bir huzur vardır. Acıyla birlikte hafif bir gülümseme içindedir. İsa, uzun boylu, annesi ise ufak tefek olmasına rağmen heykelde Meryem, oğlunu sarıp sarmalayacak kadar büyük yapılmıştır. Meryem'in sabrı ve gücü cüssesinin büyüklüğüyle uyumludur ve "tanrının oğlu" olan İsa, o an sadece onun dünyaya getirdiği küçük bebeğidir. Meryem, tüm dirayetiyle, hüznü bir yüz ifadesi içinde aşağı doğru bakarken çaresiz görünmez, oğlunu ait olduğu yere göndermenin huzuru, tanrıya karşı görevini yerine getirmiş olmanın tesellisi içindedir.



Resim5: Picasso, Guernica, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid



Resim 6: Pietâ, detay, 1498-1499, Marble, 174 x 195 cm, St. Peter's Basilica, Vatican



Resim 7: Pieta, detay

Pieta olağanüstü heykel işçiliğinin yanı sıra figürlerinin yüz ifadesindeki duygu yoğunluğuyla muhteşem bir eserdir. İsa'nın bedeninde çivi izleri belli olmasına rağmen kan yoktur, acı gerçekliğinden soyutlanarak adeta anıtsallaştırılmıştır. Meryem ve İsa'nın ruh hali mermerden ince ince izleyiciye doğru sızmaktadır. Sessizlik, huzur ve sükûnet izleyeni ikna edecek kadar güçlüdür.

MERYEM ANA İDOLÜ

1.yy'ın ilk yarısında Kudüs'te Putperestler tarafından ilk Hristiyanlara karşı korkunç işkenceler yapılıyordu. Bu zulüm her geçen gün artarak devam ediyordu, kötülük her yere sıçramıştı. Kötülüğün baskısından kurtulmanın yüksek bir bedeli vardı. Bu bedel de İsa'nın ölümüydü. İsa dünyayı bu günahattan kurtarmak için kendini kurban etmeye hazırды.

Meryem, Golgota tepesinin zirvesine değin, haçını sırtlayan oğlunu izledi. Son nefesini verinceye kadar haçın ayaklarının dibinden ayrılmadı, oğlunun elemi paylaştı. Meryem, bir annenin gösterebileceği en engin minnettarlıkla şefkatle oğluna bakıyordu. Kendi elleriyle dokuduğu tek parça halindeki tunik oğlunun üzerinden kabaca çıkarıldı, İsa, haçın tahtaları üzerine uzatıldı, çiviler ellerine ve ayaklarına çakılırken çekiç darbelerinin çıkardığı sesler yankılanıyordu. Meryem, elleri ve ayakları üzerine çakılan çivilerin üzerine indirilen çekiç darbelerin çıkardığı sesi ve oğlunun acısını yüreğinin en derinlerinde hissediyordu. Haç havaya kaldırılarak toprağa çakıldı. Çarmıhta asılı kalan İsa'nın vücudu kan damlalarıyla sırlıklam olmuştu. Meryem'in ruhunu da kan damlaları ıslatıyordu.

Meryem'in yaşadığı dönemde kadın, insan soyunun devamını sağlayan, erkeğin mirasını devre-deceği çocuklar doğuran, evindeki işleri gören bir figürden öteye gitmiyordu. Romalılar, Museviler ya da diğer toplumlarda kadının dolayısıyla da Meryem'in hiçbir değeri yoktu. Meryem sıradan bir kadın ve erkek cinsinin yanında ikinci sınıf bir insandı. Meryem'in yaşadığı dönemde bir kadını ancak bir erkek çocuğun annesi olması onurlandırıyor, annelik faziletli olmakla eşdeğer sayılıyordu. Hıristiyanlık öncesi sıradan ve değersiz biri olarak kabul edilen Meryem, ancak Hıristiyanlıkla birlikte İsa'nın annesi olma sıfatıyla kabul görmüş ve saygınlık kazanmıştır. Hıristiyanlığın kurumsallaşmasıyla birlikte yaşamış ve yaşayan tüm kadınlar arasında en ölümsüz, en çok hürmet gören, en çok tasviri yapılan fazilet ve erdemi temsil eden tek kadın olarak kutsanmış, ikonlaştırılmıştır.

“BERFO ANA”

Berfo Ana, Cemil Kırbayır'ın annesidir. Cemil Kırbayır, 12 Eylül'ün ilk gözaltında kayıplarından biridir. 13 Eylül 1980'de Kars, Göle'deki evinden gözaltına alınan Cemil Kırbayır, 8 Ekim'de “Kars Sıkıyönetim Gözetimevi”ne götürülmüş ve bir daha kendisinden haber alınamamıştır. Kardeşine para ve giysi göndererek ulaşan Mikail Kırbayır, 9 Ekim 1980'de tekrar gittiğinde ‘burada öyle biri yok’ cevabıyla karşılaşmıştır. Yetkililer ‘firar etti’ demişlerdir. Ancak görgü tanıkları, kendisine kardeşinin içeride ağır işkenceye uğradığını anlatmışlardır. Yıllarca Adalet ve İçişleri Bakanlığı ile Cumhurbaşkanlığı'na başvuran Kırbayır ailesi, devlet yetkililerinden hep ‘firar’ etti yanıtını almışlardır.



Resim 8: Berfo Ana

Foucault'nun söz ettiği gibi iktidar, tek tek bedenler üzerinden toplumu disipline etmek istemektedir. Cemil Kırbayır'ın bedenine yapılan işkence ve yaşamı hakkındaki belirsizlik, akıbetinin bilinmezliği, onun gibi düşünenlere gözdağı vereceğinden iktidar için toplumu disipline etme yöntemi olarak görülmekte, biyoiktidar işlemektedir. Bu aynı zamanda bir ötekileştirmedir. Hem seçilen kurban Cemil Kırbayır hem de ailesi ötekileştirilmiştir. Ötekileştirme, iktidarın çoğunluğu baskı altında tutmak için toplumu kategorize ederek belli sınırlar içerisine alması ile dayattığı parçalanmışlıktır. Toplum genelinin dışına itilen kesim azınlıktır. Azınlık marjine itilerek, norm dışı bırakılarak yalnızlaştırılır, ötekileştirilir. Bazen ötekileştirme tehlikeli boyutlara varır, ötekileştirme, kitle psikolojisi ile zaman zaman “öteki”nin reddine, linç edilmesine, yok edilmesine kadar gidebilir. Tıpkı Mesih İsa ve Berfo Ana'nın oğlu Cemil'e yapılanlar gibi.

“MİCHEL FOUCAULT’NUN DİSİPLİN VE KONTROL TOPLUMUNDA BİYOPOLİTİKA KAVRAMI”

İktidarın, bedeni tahakküm altına almak için manipüle etmesi, beden üzerine odaklanması, tarih boyunca kullanılan bir iktidar biçimidir. Batıda 17. yüzyıldan önce, bedenin cezalandırılması yakılarak, parçalara ayırarak, işkence edilerek acımasız fiziksel yöntemlerle yapılmaktaydı. Bu fiziksel cezalandırmalar özellikle kent ve kasaba meydanlarında, halkın gözü önünde, törensel bir işleyişle yapılırken beden üzerinden iktidarın güç gösterine dönüşüyordu. Ortaçağ boyunca bedenin günahkâr olduğuna ve cezalandırılması gerektiğine inanılıyordu. “Aziz Gil'e göre, beden kendi pisliğinde yuvarlanan bir domuzdur. Duygular ise aklın düşmanıdır. Beden arzuların gerçekleşmesine aracılık ettiği için cezalandırılmalıdır” (Turner, 1995, aktaran Cem Kaptanoğlu)

Püritenler; baskı, ceza, korkutma, tehdit ve sindirme gibi unsurları uygulayarak, dünyayı doğru, adaletli, sevgi dolu yapmaya çalışmışlardır. Demokrasi kültürü ise püriten ahlaka tepki olarak gelişmiştir. 17. Yüzyıldan sonra beden üzerindeki tahakkümün denetimi, daha incelmış beden teknolojileriyle yapılmaktadır. 19.yy başlarına kadar biyo-iktidarın temel aracı “disiplindir”. Foucault'a göre “ruh bedenin hapishanesidir.”

Modern dönemde, dışarıya kapatılma, özgürlüklerle ruhların hapsedilmesi söz konusudur. Foucault'nun, bu dönemi bio-politik kontrol ve iktidar çağı olarak ele alması bu yüzdendir.

Ortaçağ Avrupasında Hıristiyanlığın uyguladığı beden üzerinden iktidar kurma politikasının günümüze kadar gelen uzantısını 20. yüzyılda Foucault "biyoiktidar" kavramı altında ele almış "Hapishanenin Doğuşu" ve "Cinselliğin Tarihi" gibi kitaplarında uzun uzun anlatmıştır.

Yeni bir iktidar biçimi olarak temellendirilen "biyoiktidar" kavramı, bedeni yönetmeyi seçen yeni bir tahakküm biçimi olarak günümüzde varlığını yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Ortaçağdan bu yana çeşitli biçimlerde varlık gösteren biyoiktidar, günümüzde demokratik olmayan toplumlarda Hıristiyanlığın püriten ahlak modeli üzerinden modernize edilen biçimiyle varlık göstermektedir.

Kontrol toplumunda yönetim için uygun toplumsal bütünleşme ve dışlama davranışları alttan alta öznelde içselleşir. Öznenin, iktidarın kontrolünü içselleştirmesi ile otosansür ortaya çıkar. M. Foucault, bu durumu şöyle dile getirir. "Kontrol toplumlarında disiplin, yukarıdan yapılacakları buyuran bir dış ses değil, irademizden ayrılması imkânsız öznelliğimize içsel ve ondan ayrı düşünülemez bir iç zorlamadır."

Günümüzde ise neoliberal politikaların güdümünde bir kontrol toplumundan söz edilebilir. "Bu bağlamda kontrol toplumu içkinlik alanına atılmış bir adımdır. Beden, disiplin toplumlarında "uysal ve üretken beden" olarak disiplinize edilir." (Kaptanoğlu)

MİCHEL FOUCAULT'NUN DİSİPLİN VE KONTROL TOPLUMUNDA BİYOPOLİTİKA KAVRAMI

İktidarın, bedeni tahakküm altına almak için manipüle etmesi, beden üzerine odaklanması, tarih boyunca kullanılan bir iktidar biçimidir. Batı'da 17. yüzyıldan önce, bedenin cezalandırılması yakılarak, parçalara ayırarak, işkence edilerek acımasız fiziksel yöntemlerle yapılmaktaydı. Bu fiziksel cezalandırmalar özellikle kent ve kasaba meydanlarında, halkın gözü önünde, törensel bir işleyişle yapılırken beden üzerinden iktidarın güç gösterine dönüşüyordu. Ortaçağ boyunca bedenin günahkâr olduğuna ve cezalandırılması gerektiğine inanılıyordu. "Aziz Gil'e göre, beden kendi pisliğinde yuvarlanan bir domuzdur. Duygular ise aklın düşmanıdır. Beden arzuların gerçekleşmesine aracılık ettiği için cezalandırılmalıdır" (Turner, 1995, aktaran Cem Kaptanoğlu)

Püritenler; baskı, ceza, korkutma, tehdit ve sindirme gibi unsurları uygulayarak, dünyayı doğru, adaletli, sevgi dolu yapmaya çalışmışlardır. Demokrasi kültürü ise püriten ahlaka tepki olarak gelişmiştir. 17. Yüzyıldan sonra beden üzerindeki tahakkümün denetimi, daha incelmış beden teknolojileriyle yapılmaktadır. 19.yy başlarına kadar biyo-iktidarın temel aracı "disiplindir". Foucault'a göre "ruh bedenin hapishanesidir" Modern dönemde, dışarıya kapatılma, özgürlüklerle ruhların hapsedilmesi söz konusudur. Foucault'nun, bu dönemi bio-politik kontrol ve iktidar çağı olarak ele alması bu yüzdendir.

Ortaçağ Avrupasında Hıristiyanlığın uyguladığı beden üzerinden iktidar kurma politikasının günümüze kadar gelen uzantısını 20. yüzyılda Foucault "biyoiktidar" kavramı altında ele almış "Hapishanenin Doğuşu" ve "Cinselliğin Tarihi" gibi kitaplarında uzun uzun anlatmıştır.

Yeni bir iktidar biçimi olarak temellendirilen “biyoiktidar” kavramı, bedeni yönetmeyi seçen yeni bir tahakküm biçimi olarak günümüzde varlığını yoğun bir şekilde hissettirmektedir. Ortaçağdan bu yana çeşitli biçimlerde varlık gösteren biyoiktidar, günümüzde demokratik olmayan toplumlarda Hıristiyanlığın püriten ahlak modeli üzerinden modernize edilen biçimiyle varlık göstermektedir.

Kontrol toplumunda yönetim için uygun toplumsal bütünleşme ve dışlama davranışları alttan alta öznelde içselleşir. Öznenin, iktidarın kontrolünü içselleştirmesi ile otosansür ortaya çıkar. M. Foucault, bu durumu şöyle dile getirir. “Kontrol toplumlarında disiplin, yukarıdan yapılacakları buyuran bir dış ses değil, irademizden ayrılması imkânsız öznelliğimize içsel ve ondan ayrı düşünülemez bir iç zorlamadır.”

Günümüzde ise neoliberal politikaların güdümünde bir kontrol toplumundan söz edilebilir. “Bu bağlamda kontrol toplumu içkinlik alanına atılmış bir adımdır. Beden, disiplin toplumlarında “uysal ve üretken beden” olarak disiplinize edilir.” (Kaptanoğlu)

MİCHEL FOUCAULT’NUN BİYOİKTİDAR KAVRAMI VE TÜRKİYE

Disipliner iktidar, kendine biat eden, uslu, söz dinleyen, sorgulamayan, sessizce çalışan bedenler üretmeyi amaçlar. İktidarın bedene uyguladığı disiplin, disiplin teknoloji ile kurumsallaşarak, ailede, okullarda, iş kurumlarında, askeri kurumlarda, hapishanelerde, hastanelerde, akıl hastanelerinde uygulanan sistematik bir uygulama ile hayatın her alanına nüfuz etmektedir.

Türkiye’de 27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971 ve 12 Eylül 1980 askeri darbeleri neredeyse her on yılda bir iktidar karşıtlarına karşı sıkıyönetim, fişleme, gözaltına alma ve hapse atma, hapiste işkence yapma biçiminde Foucault’nun söz ettiği biyoiktidar modeli olarak gerçekleşmiştir.

“Cumartesi Annesi” kurucularından Nimet Tanrıku Türkiye’de biyoiktidar uygulamasını şöyle ifade etmektedir; “12 Eylül Askeri Darbesi’nde yaşadığımız işkenceyi “korkunç bir insanlık suçu” olarak değerlendirdik. Ancak cezaevinden çıkıp, birlikte işkencelerden geçirildiğimiz arkadaşlarımızın öldürülüp, kayıplar listesine eklendiğini öğrenmenin acısı tarifsizdi. Gözaltında Nurettin Yedigöl’ün işkence edilmiş bedenini merdiven altında görüp dışarı çıktığımda, kayıplar arasında bulmak bundan daha ağır bir insanlık suçu olamayacağının tarihsel tanıklığını büyük bir çaresizlikle, isyan duygusuyla yaşadım!” (Tanrıku)

1980 darbesi ve sonrasında Cemil Kırbayır gibi gözaltında kayıplar, akibeti bilmeyenlerin sayısı yüzlerce hatta binlerce kişi vardı. İHD’nin kayıtlarına göre, 1251 kişinin akibeti bilinmiyordu. Üstelik bu linç eylemi bizzat devlet tarafından devletin kurumları olan karakol, Hapishane gibi yerlerde yapılmıştı. Akademisyen Gökçen Alpkaya bir makalesinde bu durumu şöyle ifade etmektedir. “Linç eylemi bazen bir grup tarafından yapıldığı gibi bazen de devlet tarafından yapılır. “İnsan hakları hukuku bağlamında “kayıp”lar, en yalın anlatımla, “zorla kaybetme” eylemlerinin kurbanları olarak nitelenebilir. Zorla kaybetmeler ise, çok genel olarak, bir kimsenin, devlet tarafından, yasal düzende “yok” sayılacak şekilde özgürlüğünden yoksun bırakılmasını ve bazen de fiziksel varlığının “yok” edilmesini ifade eder. “Kayıp” kişi fiilen devletin elindedir, ama yetkililer nerede olduğunu, başına ne geldiğini bilmediklerini iddia ederler.”(Alpkaya,1995),

Ötekileştirilen, linç edilmek istenen ya da yok edilmek istenen kişiler devlet aygıtında resmi ideolojinin karşısında olan ve iktidara karşı tehdit oluşturan kişilerdir.

“Sosyalist olmak, sendikacı olmak, muhalif olmak, Kürt olmak, Korucu olmayı reddetmek kaybedilme nedeni oluyordu” (Usta, 2009)

Disiplin toplumunda bedensel ceza azalır, bunun yerine, beden eğitilir, idman yaptırılır ve gözetim altında tutulur. Disiplin toplumunun işleyebilmesi için “kapatma kurumlarına” ve ceza standartlarına sahip olması gerekir. Bunlar da hapishaneler ve hastanelerdir.

Gözaltında kayıplar, hapishaneler, akıl hastaneleri, hastaneler biyoiktidarın şiddetinin en yoğun uygulandığı ve örtbas edildiği yerlerdir. Foucault bu durumu “Büyük Kapatılma” kavramıyla açıklıyor ve büyük kapatmanın kapitalizmin iktisadi işleyişinin bir sonucu olduğunu söylüyor. “Hastalar, sakatlar, akıl hastaları, suçlular, ahlaksızlar, eşcinseller, kadın-erkek ayrımı yapılmadan aynı yere koyuldu. Diğer Avrupa ülkelerindeki benzer uygulamalarla paralellik gösteren bu süreç, on dokuzuncu yüzyılın başında modern hastane, akıl hastanesi, hapishane, okul gibi bir dizi kurumun ortaya çıkmasıyla sonuçlandı. Görünürde hastalar, akıl hastaları, suçlular gibi norm dışı bireylerin insanca koşullarda tedavi veya ıslah edilmesini ya da normal bireylerin doğru biçimde eğitilmesini sağlayan bu kurumlar, esasen, modern kapitalist toplumun disiplinci tekniklerinin geliştirildiği mikro-iktidar mekanizmalarıydı. Bu kurumlarda geliştirilen teknikler, tüm topluma yayılarak kapitalizmin ihtiyaç duyduğu üretken ve itaatkâr bedenlerin üretilmesinde kullanılmıştır. Nitekim bu disiplinci teknikler, günümüzün polis devletlerinde, Büyük Kapatılma’nın ve Büyük Gözaltı’nın toplumun tüm hücrelerine nüfuz ettiği “güvenlik toplumlari”nda en yetkin halini almıştır.” (Michel Foucault, Büyük Kapatılma-Arka kapak yazısından, Ayrıntı Yayınları, 2011)

Foucault’un söz ettiği “büyük kapatma”nın tezahürleri Türkiye’de vuku bulmaya devam ediyor. Gözaltında kayıplara sebebiyet verenler hala ortaya çıkartılmadı ve yargılanmadı. Bütün dünyada insan hakları ihlalleri arasında sayılan “gözaltında kayıplar” kişinin güvenlik kuvvetlerince gözaltına alındıktan sonra bir daha kendisinden haber alınmaması, güvenlik kuvvetlerince yakalandığı ya da tutuklandığı halde, devletin bunu kabul etmemesi durumu biyoiktidarın işlediğini göstermektedir.

İHD’nin kayıtlarına göre, kayıp sayısı 1251 olarak gösterilmektedir. 1251 insan, 1980 yılından bu yana, cesetleri bile bulunmayacak şekilde kaybedilmişti. Ve bu kaybedilen insanların anneleri, 27 Mayıs 1995’ten itibaren her cumartesi İHD Diyarbakır Şubesi ve kayıp yakınlarının “Kayıplar Bulunsun, Failler Yargılansın” sloganıyla her hafta düzenlediği Galatasaray Lisesi önünde toplanmaya ve oturma eylemi yapmaya başladılar. Her geçen hafta, gözaltında kayıplarla birlikte, toplanan annelerin sayısı da artıyordu. “Cumartesi Anneleri”nin sayısı arttıkça, polisin müdahalesi ve baskıları da artmaya başladı. Zaten acı içinde olan bu anneler, bir de saçlarından tutulup yerlerde sürükleniyordu. Her şeye rağmen onlar orada toplanmaya devam ettikçe, onların varlığından duyulan korku da arttı. Sonunda “Cumartesi Anneleri”ne Galatasaray Lisesi’nin sadece önü değil civarı da yasaklanmıştı.” (Bülent Usta, Birgün Gazetesi, 7 Ekim 2009)

“Devletin bu konuda hiçbir sorumluluk kabul etmemesi ise zorla kaybetmeleri yargısız infazların diğer bir türünü oluşturan gözaltında öldürmelerden ve keyfi infazlardan ayırır: Gözaltında öldürmeler, çoğunlukla işkence sonucudur ve işkencenin kabul edilmesi çok ender

de olsa, ölümün devlet gözetimindeyken gerçekleştiği kabul edilmektedir. Keyfi infazlarda da, gerçeğe uygunluğu tartışılmalı olsa bile, “isyan” ya da “dur ihtarına uymama” gibi yasal gerekçeler gösterilir. “Kayıplar” ise, resmi olarak mutlak bir biçimde inkâr edilen bir ihlal türünü oluşturmaktadır.”(Alpkaya, 1995)

Siyasi iktidarlar, kendisine muhalif sesleri, Alpkaya'nın söz ettiği gibi baskı ve şiddet politikalarıyla bastırmaya çalışırlar. Kendisi gibi düşünmeyenlere yaşam hakkı tanımak istemezler. Toplum mühendisliği yapmak, toplumu disipline etmek isterler. Bunun için yeni yöntemler ve araçlar geliştirirler. İktidarın sağlanması ve devamlılığı için önemli bir araç olan biyoiktidar biçimi toplumu kontrol altında tutmanın da etkin yollarından biridir. “İfade özgürlüğünü bastırmak ile işe başlayan sansür, iktidarın varlığını tehdit eden düşünceleri ve kavramları yasaklama yoluyla algıyı kontrol etme eylemi olarak karşımıza çıkıyor.gittikçe artan ve hayatın her alanında hissedilen otoriter rejimi, her geçen gün yeni baskı ve şiddet uygulamalarına sahne oluyor. Daha vahim olanı devletin geleneğinde var olan otoriter yapı ve zihniyetin tehditkâr tavrıyla oluşturulan korku kültürü ile birçok alanda sansür ve otosansür yaygınlaşıyor.”(Bozdağ, 2012, muhalefet.org)

“...Otoriterleşme yönünde atılan adımlar biriktikçe, otoriter reflekslerin daha fazla ortaya çıktığı bir süreç bu. Siyasal muhalif duruş ve eylemleri nedeniyle hapishaneleri dolduranların, mahkeme kapılarında süründürülenlerin sayısı artıyor. Medyada muhalif sesler yavaş yavaş işlerini kaybediyor. Tutuklu üniversite öğrencisi sayısı artıyor ve birkaç cılız ses dışında akademi dünyası sessiz. Ahlak polisçiliği yaygınlaşıyor. İnternet filtreleri, kırmızı mahalleler, televizyon sansürleri, ‘iyi niyetli korumalar’ görünümü altında toplumsal izolasyon araçlarına dönüşüyor. Kibirli bir teknokrat otoriterliğine dayanarak, orada yaşayanlara sorulmadan kent mimarisinin altüst edilmesine, vadilerin birer elektrik barajı havzasına dönüştürülmesine fütursuz biçimde devam ediyor. Siyasal gücün bir mercide ve bir kişide yoğunlaşması bu otoriter manzarayı tamamlıyor ve pekiştiriyor.” (Ahmet İnel, Radikal, 2012)

Türkiye Büyük Millet Meclisi, İnsan Hakları Komisyonu Cemil Kırbayır'la ilgili olarak yürüttüğü soruşturmada “gözetiminde işkence gördüğünü, işkence sonucu hayatını kaybettiğini ve cesedinin sorgulamaları yapan kamu görevlilerince ortadan kaldırıldığını” belirlemiştir. 8 Ekim 1980'de işkenceyle öldürüldüğü Türkiye Büyük Millet Meclisi, İnsan Hakları Komisyonunun raporunda belirtilmesine rağmen mezarı açıklanmadı. Kırbayır'ın katledilmesiyle ilgili olarak bugüne kadar kimse yargı önüne çıkarılmadı, cezalandırılmadı.

Biyo iktidar işlemektedir. Kardeşinin akıbetini soruşturan ağabeyi yıldırım için bu kez devlet, ağabeyin bedeni üzerinden iktidar uygulamaya devam etmektedir. “Cemil Kırbayır'ın ağabeyi Mikail Kırbayır kardeşinin akıbetini araştırdığı için tehdit ve idari baskıya maruz kaldı; görev yeri değiştirildi, bu yolla olay yerinden uzaklaştırılarak zorunlu ikametgâha tabi tutuldu.” (İstanbul - BİA Haber Merkezi, 30 Kasım 2012, Cuma)

Diyarbakır Barosunda avukat Tahir Elçi; “Türkiye’de gözetiminde kayıplar, daha çok 12 Eylül 1980 askeri darbesinden sonra yaşanmaya başladı. Ama ülke genelinde ve özellikle de Güneydoğu’da, 1990’lı yıllarda yaygın bir uygulamaya dönüştü. İstanbul gibi merkezlerde, bazı sol örgütlerin üyeleri gözaltına alındıktan sonra kaybolurken, başta Diyarbakır ve Şırnak olmak üzere, Güneydoğu’nun hemen her yerleşim biriminde, evinden, işyerinden, sokaktan, tarladan her yaş ve sosyal kesimden sivil insan gözaltına alınıyor, bir daha da kendilerinden haber alınmıyordu.

Bir süre sonra, cesetleri ya bir yol ağzında, köprü altında veya gelişigüzel bırakılmış herhangi bir yerde bulunuyordu ya da hiç bulunamıyordu.” (Altıparmak, 2009)

Türkiye gibi demokrasinin oturmadığı bir ülkede biyoiktidar işlemeye devam etmektedir. İHD Diyarbakır Şubesi'nin 21 Eylül 2011'de yayımladığı “Türkiye’de Toplu Mezarlar Raporu”na göre var olduğu iddia edilen ve bir kısmı açılan toplam 253 toplu mezar ve bu mezarlarda bulunduğu iddia edilen 3.248 kişi var.” (İHD raporu, 2011)

Bu mezarların çoğunun Diyarbakır, Siirt, Hakkâri, Bitlis ve Bingöl’de bulunmak üzere Van, Şırnak, Batman, Mardin, Dersim, Elazığ, Ağrı, Iğdır, Ardahan, Kars, Adıyaman, Malatya, Gaziantep, Hatay ve Şanlıurfa’da olduğu belirtiliyor.

“Bütün dünyada insan hakları ihlalleri arasında sayılan “gözaltında kayıplar” kişinin güvenlik kuvvetlerince gözaltına alındıktan sonra bir daha kendisinden haber alınmaması, güvenlik kuvvetlerince yakalandığı ya da tutuklandığı halde, devletin bunu kabul etmemesi anlamına geliyor, bir başka deyişle kişinin zorla kaybedilmesi.” (Alpkaya, 1995)

Biyoiiktidar, düşünce ve ifade özgürlüğü kısıtlamalarından, emek sömürsüne kadar beden her türlü eylemliliğini denetim ve kontrol altına alarak tahakkümde bulunmaktadır. Biyolojik varlığını denetleyerek, insanın bedenini siyasal stratejilerine alet etmeye devam etmektedir.

CUMARTESİ ANNELERİ ve BİR DİRENME İDOLÜ OLARAK BERFO ANA



Resim 9: Berfo Ana ve Oğlu

Cumartesi anneleri, “gözaltında kayıpların akıbeti açıklansın, sorumluları yargılsın ve bu topraklarda bir daha hiç kimse kaybedilmesin.” talebiyle Galatasaray Lisesi önünde her cumartesi oturma eylemi yaparak seslerini duyurmaya çalışıyorlar. Berfo Ana, ileri yaşına ve sağlık sorunlarına rağmen mahkemelere giderek, meydanlara çıkarak davasına sahip çıkmış bir Cumartesi annesidir.

Berfo Ana 1980 yılında gözaltında kaybedilen oğlu Cemil Kırbayır’ın ölümünden sorumlu

olanların cezalandırılması ve oğlunun mezarının bulunması için mücadele eden bir annedir. Sosyal Demokrasi Vakfı her yıl verdiği İnsan Hakları, Demokrasi, Barış ve Dayanışma Ödülünü, 2012 yılında, “yakınları faili meçhul şekilde kaybolmuş olan ve 1995’ten bu yana yakınlarının bulunması için mücadele veren” Cumartesi Anneleri adına Berfo Ana’ya vermiştir.



Resim 10: Cumartesi anneleri ve bir direnme idolü olarak Berfo Ana

Bizzat devletin kurumları tarafından yapılan bir insanın kaybolması, işkence tarihinde varılan son noktadır. Berfo Ana, devletin uyguladığı bu biyopolitikaya karşı direnen mücadele eden anaların, tüm insanların sembolü olmuştur. Unutturmaya karşı, belleksiz toplum yaratmaya karşı doğru tanıklıklar yapabilmek, kayıpların sonsuza dek kayıp kalmamaları için mücadele etmek, Berfo Ana’dan devralınan nöbeti tutmak için Cumartesi Anneleri toplanmaya devam etmektedirler.

Toplumun devletin bu karanlık yüzüyle yüzleşmesi gerekmektedir. Cumartesi Anneleri bu karanlık yüzün tanıklarındır. Tanrıkulu; ”Tanıklığın zor ve acı veren yanı, yaşananları aktarırken beyninizde, yüreğinizde binlerce defa hissetmenizdir. Kaybolma trajedisinin tarihsel tanıklığını anlatabilmek nedenli zor olsa da yaşanan zulmü var olan belleksizliğe karşı bir manifesto tanıklığında tekrar tekrar anlatmak, unutmalara izin vermemek gerekiyordu.”(Tanrıkulu) Berfo Ana unutmalara izin vermemenin imgesi olarak tarihte yerini aldı.

10 Aralık 1996 tarihinde Uluslararası İnsan Hakları Derneği, her yıl insan hakları alanında verdiği mücadelelerle öne çıkan bir kişiye verdiği Carl Von Ossietzky Ödülü’nü ilk kez kurallarını bozarak bir eyleme “Cumartesi Anneleri”ne vermiştir.

Cumartesi Anneleri için şarkı sözleri yazılmış, başka yerlerde dayanışma oturumları gerçekleştirilmiştir. Ulusal ve uluslararası kamuoyunun desteği, güçlü gibi görünse de ne yazık ki toplumun büyük bir kısmı onları ve onlara yapılanları yine de görmezlikten gelmektedir.

“Kırlı savaş”, Arjantin’de askeri cunta döneminde Jorge Rafael Videla’nın yönetiminde devletin yürüttüğü şiddet kampanyasına verilen isimdir. Plaza De Mayo Anneleri ve insan hakları

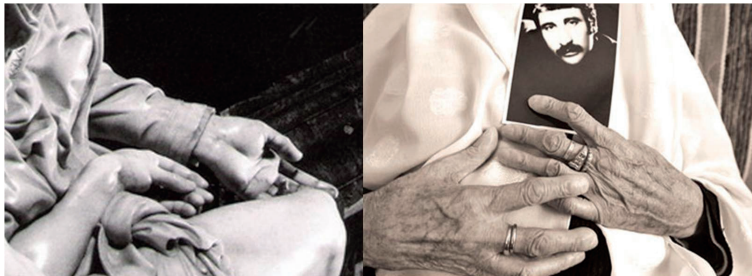
savunucuları, Arjantin'in, 1976-83 darbe yılları ile yüzleşmesini sağlamanın yanı sıra yapılan yolsuzlukları da deşifre etmişlerdir. Daha önce darbelerini mahkûm eden Arjantin, bu kez 1976-83'teki "kirlili savaş"ta katledilen 30 bin muhalifin izini sürerek, 10 bin kişilik ilk toplu mezarı ortaya çıkarmayı başarabilmiştir. Tüm bu gelişmeleri Arjantinli muhalif yazar Alen Gustavo şöyle özetler: "Plaza De Mayo Anneleri bir ülkenin kaderini değiştirdi." Bu toplum, onların gözlerine bakma cesareti gösteremedi. 30 Mayıs 1998 tarihinde Arjantinli Plaza del Mayo Anneleri, Galatasaray'da Cumartesi Anneleri'yle buluştu. Bütün dünyada gözaltında kayıplar mücadelesine örnek olan Plaza Del Mayo Anneleri, Cumartesi Anne'lerine deneyimlerini aktardılar ve manevi destek verdiler.

Cumartesi Anneleri, Türkiye'nin kaderini değiştirebilecek mi? Bu sorunun cevabı zamanda saklı. Ancak analar, özgürlük uğruna yaşamını yitiren çocukları ile gurur duyarak onların mücadelesini kendileri sürdürüyor "Berfo Ana" 4 Nisan 2012'de görülmeye başlanan, dönemin Genelkurmay Başkanı, Kenan Evren ve emekli Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Tahsin Şahinkaya'nın yargılandığı davanın müdahillerindendi. Ambulansla duruşma salonuna gelen Berfo Ana, "sağlık durumu" gerekçesiyle duruşmaya gelmeyen Kenan Evren'e seslenmişti 104 yaşında: "Allah senin evini yıksın. Kenan Evren korkma. Elin ayağın boşuna titremesin. Sen benim ocağımı söndürdün. Allah da senin ocağını söndürsün. Evren utanmadın mı?" demişti.

Veysi Atay, Berfo Ananın son 4 yılını "berxwedana 33 salan dayika berfo /33 yıllık direniş-berfo ana" isimli bir belgesel yaptı. 13 Eylül 2013 tarihinde, yani Cemil Kırbayır'ın gözaltına alınışının 33. yıldönümünde yaptığı konuşmada Atay, Berfo Ana ve Cumartesi Annelerinin toplumun vicdanı olduğunu söyledi.

ÖTEKİLEŞTİRİLEN İKİ KADIN, İKİ ANA

Meryem Ana, oğlu peygamber olmadan önce sıradan bir kadındı. Yaşadığı dönemin koşullarında kadınlar, erkek cinsinin yanında ikincil olarak ötekileştirilmişti. Ötekileştirme kadını, ikinci cins konumuna iten, kimliğini erkeğe tabi oluş üzerinden üreten, aile, din, töre gibi kurumlar üzerinden işliyordu. Meryem Ana kimliğini (oğlu İsa'ya) bir erkeğe tabi oluş üzerinden elde etmiştir. İsa, Hıristiyan inancında tanrının oğlu kabul edildikten sonra, Meryem de ancak İsa'nın ölümünden sonra İsa Mesih'in annesi olma sıfatıyla dindaşları arasında saygı görmüş ve kutsal bir kadın olarak ilan edilmiş ve anıtsallaştırılmıştır. Hıristiyanlığa karşı olanlar tarafından, dini inancı yüzünden dışlanan ve yaşam hakkı elinden alınan oğul İsa da toplum genelinin dışında bir dini inanca sahip olduğu için, iktidara biat etmediği için ötekileştirilmiştir.



Resim11: Eller

“Öteki”nin sorunsal haline gelmesi temel olarak iktidar ilişkilerinin yapısından kaynaklanmaktadır, iktidar, kendisine tehdit oluşturan kişi ya da kesimleri baskı altında tutarak, azınlık bir grup haline dönüştürerek, toplumu bölerek, olumsuz toplumsal ilişkilerle toplumsal parçalanmışlığı yeniden-üreten bir yapının ortaya çıkmasına neden olur. Devlet, iktidar ilişkileri bağlamında toplumun belli sınırlar içersine alınarak anlamlandırılmasını olanaklı kılan bir yapılandırma, ancak dayattığı parçalanmışlık, “öteki”nin reddi yabancılaşmaya neden olur: “Devlet, aslında, insanın insana başka bir anlam yüklemesi, emretme/itaat etme bölünmesinde bir küme insanın bir diğer küme insana yabancılığı anlamına gelmektedir” (Gauchet,2000;36)

17. yüzyıldan itibaren ortaya çıkan ancak Foucault tarafından 20. yüzyılın sonlarında yeni bir iktidar biçimi olarak temellendirilen “biyoiktidar” biçimi, Foucault’ya göre bedenler üzerine kurulan bir iktidar teknolojisidir. Biyoiktidar sayesinde iktidarın yeni bir sürece girdiğini belirten Foucault, disiplin toplumu ve düzenleyici kontroller adını verdiği teknolojiler sayesinde iktidarın tek tek bedenlerde var olduğunu söyler. Panoptik’te, gözetleme ile iktidarın tek tek insanlara hükmettiğini ve böylece her bireyi bir polis haline getirerek iktidarı dışarıdan içeriye değil, içeriden dışarıya doğru yaydığını söyler.

İki ayrı dönemden iki ayrı dine mensup iki ana, oğullarının bedenine uygulanan biyoiktidar karşısında direnme ve bir varoluş sergilemişlerdir. Mesih İsa, Meryem, Cumartesi anneleri ve gözaltında kayıp olanlar ve diğer mağdurlar ve azınlıkta kalanlar, marijinde olanlar, Foucault’nun sözünü ettiği biyoiktidarın şiddetine maruz kalan kesimlerdir.

Meryem ana oğlunun ölümünü görmüş, uğradığı işkencelere tanıklık etmiş bir anne olarak tükenmiş, bitap düşmüş, ellerini çaresizce açarak tevekküle sığınmıştır. Yorgun, hüznü doludur. Meryem Ananın acısı İsa’ya inananlar tarafından anıtsallaştırılmıştır. Acının anıtsallığı Michelangelo’nun Pieta heykelinde hat safhadır. Anneliğin ideolojisi yoktur. Meryem Ana, başına gelenleri sessiz bir vakurlukla kabullenirken Berfo Ana, direngen duruşu ile elinde sıkıca tuttuğu oğlunun fotoğrafı ile Meryem’in aksine tevekkülden uzak, güçlü, dirençli, mücadeleci, hakkını arayan bir ananın cevvaliği ile dimdik durmaktadır. Meryem Ana’nın tevekkülüne karşın Berfo Ana, direnmenin anıtsallığıyla zalimlere meydan okumaktadır. O’nun mücadele gücünden gelen anıtsallığı, evladına sahip çıkan bir anne direngenliği etrafına yayılmakta ve tüm direnen, davasına sahip çıkan Cumartesi annelerine ulaşmaktadır.



Resim 12: Cumartesi Anneleri Fotoğraf Sergisi’nden, 2012, Tütün Deposu, İstanbul



Resim 13: Yüzler

İsa, Golgota tepesinde ölmek üzereydi. Meryem ise, haçın altında sınırsız bir acıyla, sınırsız bir merhametle ve inançla oğlunu izlemekteydi. Meryem, bir annenin yaşabileceği en büyük acıyı yaşamaktaydı.

Yaşadığı dönemin koşullarında dini inancı nedeniyle ötekileştirilen, uğradığı şiddet, baskı ve zulüm karşısında çektiği acılar yüzünden dindaşları arasında anıtsallaştırılmış bir kahraman olan Meryem, yüzyıllarca acı çeken kadınların da sembolü olmuştur.

Meryem Ana'nın yaşadığı acıyı yaşayan Berfo Ana, oğlunun akıbetini bilmemektedir. Mezarını bilmemektedir. Ne Meryem gibi sarılacağı bir beden vardır, ne bir toprak parçası. Belirsizlik, bilinmeyenler acısını artırmakta, acısını her yana yaymaktadır. Yer, gök, her şey acının rengine bürünür. Keder ve tedirginlik, huzursuzluk her yerdedir. Onların acısı ve huzursuzluğu topluma yayılmakta vicdanı olan herkesi rahatsız etmektedir.

Aynı acıyı yaşayan iki kadın karakterin çaresizliği, yoksunluğu ve dışlanmışlığı tokat gibi yüzümüze çarpan bir sessizlikle imgenin sınır tanımayan gücü ile dile gelmektedir. Berfo Ana, oğluna yaşatılan akıbetin hesabını sormak için eril bir intikam alma çağrısından uzak, insancıl ve barışçıl bir tavır içinde, mitsel ajitasyona düşmeden direnmenin sembolü olmuştur.

Bir insanın kaybedilmesi biyoiktidarın bedene uyguladığı zulmün son noktasıdır. "Bir insanı kayıp etmek, işkence tarihinde varılan son nokta. Zulmün en katmerlisi... Kayıp edilenin dünyayla bütün bağlarını koparmak, en ufak bir umut kırıntısına yer bırakmamak. Onu, dünyanın kaydından düşürmek... Yapayalnız bırakmak. Ardında kalanı, yakınlarını ise kendi umutlarıyla boğmak. Kendi umutlarıyla cezalandırmak. Bildiği, hazır olduğu hiçbir duyguya soluk aldırılmayan bir mahpusluğa itmek. Sevdiği, artık tanımadığı bir dünyada yaşamaktadır. Adetlerini, kurallarını bilmediği bir dünyada. Gündelik hayatın ayrıntıları; günü gün, geceyi gece kılan ufak şeyler in-

citmeye başlar. Her şey, beklemenin gergin durağanlığına yazılır. Bütün yaşamsal eylemler askıya alınır. Sevdiğinin hayatından ne kadar umudunu kesse de, bir yanıyla; o mucizelere inanan, onu insan kılan yanıyla beklemeyi sürdürür. Konuştuğum bir ana, on beş yıl sonra dahi araba süren gözlüklü bir delikanlı gördü mü, yüreği hop ediyordu....” (Yıldırım Türker, Radikal 2, 26.05.2002)



Resim 14: Berfo Ana'nın Cenaze Töreni; 22 Şubat 2013, Galatasaray İstanbul

“Berfo Ana bir Cumartesi Annesi. Çocuğu gözaltında kaybedilen nice anneden sadece birisi ya da daha doğru bir ifadeyle hepsi. Çünkü; onların mücadeleleri bireysel olmaktan çoktan çıktı. Yıllardır onlar o meydanda sadece kendilerinininkini değil tüm kaybedilenlerin akıbetini ve hesabını soruyorlar. Nice postal darbesine, gaza ve cop acısına rağmen o alanı hiç terk etmediler. Çocuklarını işkencede katledenler ve bedenlerini kaybedenler, annelerinin orada oturmasına dahi yıllarca tahammül edemedi. Berfo Ana da oradaki Cumartesi Annelerinden hem biriydi hem de hepsiydi. Elinde oğlu Cemil Kırbayır'ın fotoğrafını taşıyan Berfo Ana ile toplum olarak ilk tanışmamız işte o meydanda oldu. Berfo Ana artık hasta ve komada. Yaşlı vücudu onu taşıyamayacak kadar güçten düştü. Acılarıyla geçen yaşamının belki de son günlerini hasta olarak yatağında geçiriyor. Son isteğini bir kez daha dile getiriyor: “Oğlumun en azından kemiklerini bana geri verin.” Bir ananın ve onun şahsından bu ülkede çocukları gözaltında kaybedilen tüm annelerin bu taleplerine sessiz kalmayalım. Adalet duygusunu ve istencini yitirmemiş, bu uğurda mücadele yürütenlerin çokça öğrenecekleri var nice Berfo Anadan. Onların hepimize mücadele inancı, gücü ve ısrarı anlamında öğreteceklerinin bizim de kaybettiklerimizi kazanmamız anlamında çok önemli olduğunu düşünüyorum. Onlar eşlerini, çocuklarını, kardeşlerini ve yakınlarını kaybettiler ama o her kayıpla birlikte toplum olarak bizler de adalet inancımızı, toplumsal vicdanımızı ve insan olma gerekliliklerimizin bir bütün hepsini kaybettik.” (Gündüz, 2012)



Resim 15: Güle güle Berfo Ana

12 Eylül 1980 döneminde evden alınan ve bir daha geri dönmeyen oğlu Cemil Kırbayır için 33 yıl mücadele veren Berfo Ana, 21 Şubat 2013'de hayatını kaybetti. O Ana direngeliği ile acılarını içine gömerek, oğlunun geri döneceği veya ondan bir haber alacağı umudu ile yaşadı ve mücadele etti.

Acılar zaman aşımına uğramaz. Berfo Ana, çiçek koyacak bir mezarı olmayan, her gün yeniden yaraları kanayan analar için direnmenin ve mücadelenin adı olmuştur. Türkiye Cumhuriyetinin en önemli sivil itaatsizlik eylemi olan Cumartesi anneleri horlandılar, hırpalandılar, gözaltına alındılar, hapis yattılar. Ancak özgürlük uğruna yaşamını yitiren çocukları ile gurur duyarak onların mücadelelerini sürdürmektedirler.

KAYNAKÇA

Vikipedi; tr.wikipedia.org/wiki/Pietà

Vasari, Giorgio: *En Mükemmel Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Hayatları*, Londra: Penguin, 1987, s. 26.

www.alka.com.tr/alphtml/miche/resimler_3.html

Alpkaya, Gökçen, "Kayıp"lar Sorunu ve Türkiye, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi, Cilt: 50, Haziran-Aralık 1995

Usta, Bülent, *Birgün Gazetesi*, 7 Ekim 2009

Bozdağ, Lütfiye, "Sanatta Sansür ve Otosansür Yaygınlaştı" 26 Ocak 2012 Perşembe, muhafelet.org

Kaptanoğlu, Cem, <http://iys.inonu.edu.tr/webpanel/dosyalar/477/file/beden/Politik-Beden.ppt>, 14.06.2013,

Tanrıkulu, Nimet, http://www.tr.boell.org/downloads/nimet_tanrikulu_1._sayi_tr.pdf

Altıparmak, Kerem; *Kayıplar, Zaman ve Hukuk*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi İnsan Hakları Merkezi *Kayıplar -diyaIog -EYLÜL - EKİM 2009 Sayısı*, http://e-kutuphane.ihop.org.tr/pdf/kutuphane/22_81_0000-00-00.pdf

İnsel, Ahmet, *Politika* / 24/01/2012 tarihli *Radikal* gazetesi

İstanbul - BİA Haber Merkezi, 30 Kasım 2012, Cuma

İnsan Hakları Derneği Diyarbakır Şubesi, Türkiye'de Toplu Mezarlar Raporu, 21 Eylül 2011

Gündüz, Özkan, yayım tarihi, 04/12/2012, <http://www.toplumsaldevrim.com/guncel/berfo-ana-ozkan-gunduz>, 12.12.2013

Gauchet, M. "Anlam Borcu ve Devletin Kökenleri. İlkelerde Din ve Siyaset". *Devlet Kuramı, Dost* kitabevi, 2000, Ankara.

Foucault, Michel; *Büyük Kapatılma-Arka kapak yazısından, Ayrıntı Yayınları*, 2011

İstanbul - BİA Haber Merkezi-25 Ocak 2005, www.bianet.org

MODERNİZM SONRASI ALTERNATİFLERİNDEN: FEMİNİST SÖYLEM VE BATILI SANATÇILAR

Yrd. Doç. Berna KAYA OKAN *

ÖZET

Sanat, bütün insan yaşamından beslenen bir gerçekliktir. Dolayısıyla, sosyal ve psikolojik amaçlara hizmet eder. Ayrıca, bilinçli olarak belirlenmeyen hatta sanatçının kendisinin de farkında olmadığı kolektif mitleri yansıtan unsurları da ifade eder. Bazı duygusal ifadeler, sanat eserleri sanatçının yaşadığı döneme damgasını vurur ve bazıları sonraki nesilleri de harekete geçirir. Böylelikle sanat eserleri incelendiğinde bazı özelliklerin zaman, mekân ve sanat ekolüne endeksli, bazılarının ise belli bir sanatçıya özgü olduğu görülmektedir. Dolayısıyla, herhangi bir resmin, heykelin, enstalasyonun yorumu, kültürel yapılanmaya paralel olarak ortaya çıkan daha derinlerdeki motiflere de başvurmayı gerektirir. Bazı teorisyenlere göre, cinsiyet, kadın ve erkeklerde temel tecrübe, beklenti ve algı farklılıkları yaratmakta ve bunlar yaratıcı süreçleri etkilemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Feminizm, Kadın, Sanat, Cinsiyet*

* Berna KAYA OKAN Ankara Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü 06100 Opera/ANKARA
Tel:0312 310 20 94. Fax: 0312 310 86 02 Email:kaya_okan@yahoo.com

ONE OF THE ALTERNATIVES OF POST-MODERNİZM PERİOD: FEMİNİST RHETORİK AND EUROPEAN ARTİSTS

Assist. Prof. Berna KAYA OKAN

ABSTRACT

Art is a reality feding from human life. So it serves social and psikological aims then it points out collective mits which not determines logical from artist. Some emotional terms about arts sealed period which arists living and the others evokes later generations. Some arts depends on period, space or 'izm' some arts depends on artist. So all of the art Works; paintings, sculptures and enstallations interperations can be able to refer both cultural modification and deep patterns. Some teorisians says; sexualism, effects man and woman different ways. Especially artistic creation.

Keywords: *Feminizm, Woman, Art, Sexualizm*

1.GİRİŞ

Erkek tahakkümü olarak açıklanabilen ataerkillik; cins hiyerarşilerinin hem üretildiği, hem de sorgulandığı politik süreç ve iktidar ilişkileri alanları olarak¹ toplumsal cinsiyet rejimi kilit kavramları ile uğraşan feminizm kadınların modern hayatın bütün alanlarına erkeklerle eşit olarak katılabilmelerini savunan ve sosyal kısıtlamalara karşı mücadele eden kadınların erkeklerle yasal haklar çerçevesinde eşit olanaklara sahip olmasını sağlayan modernist bir harekettir.

Feminizmin söz konusu temel öncülün doğallığını tartışarak sanat alanında alışılmış ve bilinen tanımların ve durumların yeniden tanımlanmasını sağladığı görülmektedir. Bir başka deyişle sanatsal imgelerin kadın ve erkek rollerinin ve ilişkilerinin güvenilir bir yansıtıcısı olduğu yoksa erkek egemen bir toplumsal yapılanmanın ve bu çerçevedeki mevcut kurumsal örgütlenmenin normatif tezahürlerini mi yansıttığını sorgulanmaktadır. Bu bağlamda artık pek çok sanat eserinin geleneksel sanat tarihi yorumlarının yeniden ele alınarak sanatın kültürel ve sosyal kullanımının da tekrar sorgulandığı görülmektedir.²

Toplumsal Cinsiyet, insan kişiliğinin temel bir unsuru değil, fakat özel şartlanmış etkileşimler içindeki akışkan ve süreçsel bir kabuldür. Pek çok toplum kadınlar ve erkekler için farklı faaliyetleri ve özellikleri salık verir ve bunlar, insanlar tarafından ‘doğal’mış gibi kabul edilirler. Böylelikle, biyolojik farklılıklar kültürel olarak kabul edilmiş cinsiyet farklılıkları ile birleştirilir ve sosyalizasyon sürecinde bu hâkim ve başat olan değerler, kadınları kadınsı, erkekleri de erkeksi olmaları doğrultusunda cesaretlendirir.³ Dolayısıyla bu değerler erkeği kamusal alanlara bağlarken kadınları da eş, anne, ev içi işçi olarak yaşam boyu karşılaştıkları olaylar serisi ve yaşam boyu süren tecrübeleri tamamıyla farklılaştırılmış bir kategoriyle sınırlandırmıştır.⁴ Esas sorun, kadın ve erkeğin farklılıkların da öte toplumsal ilişkiler düzeyinde eşitsiz koşullarda oluşları noktasında toplanmaktadır. Yapılan çalışmalar özellikle, kadınların kendi şartlarındaki erkeklere oranla daha az maddi kaynağa, sosyal statüye, güce ve kendini gerçekleştirme fırsatına sahip olduklarını göstermektedir. Bu eşitsizlik ise toplumsal organizasyondan kaynaklanmaktadır.

Kuşkusuz, sanat tarihi de bu bakış açısından nasibini almıştır. Bu konuda yapılan çalışmalarla, kadınların, standartlaşmış sanat tarihinden dışlanmaları neticesinde ‘toplumsal cinsiyet farklılaşması’ ideolojisine dayanan şu tavırların olduğu iddia edilmektedir:

¹. KANDİYOTİ, D, (1990). *Ataerkil Örüntüler; Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar 1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim Yay: İstanbul, s:52

². BROUDE, Norma, GARRARD, M.D, (1982). ‘Miriam Schapiro and Femmage;Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth Century Art’, *Feminism and Art History*, Norma Sroude and Mary D. Garrard (Fds), Harper & Row Pub: New York, s:2

³. BİLTON, T, BONET, K, JONES, M, STANWORTH, M, SHEARD, K, WEBSTER, A, (1981). *Introductory Sociology*, Mac Kays of Chatham PIC: London, s:148

⁴. ÇELEBİ, Nilgün, (1990). *Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları*, Sebat Ofset: Konya, s:4

Nancy Luomala,⁵ 'Matrilineal Reinterpretation Of Some Egyptian Sacred Cows'(1982:19-32),Vincent Scully,⁶ 'The Great Goddess and the Palace Architecture Of Crete' (1982:33-44) adlı çalışmalarında eski Mısır ve Girit kültüründe 'Büyük Tanrıça' kültürünü sosyal organizasyonun patriarkal kavramları ile açıklayarak yanlış veya eksik yorumladıklarının kanıtlamaktadırlar. Luomala, Mısır medeniyetinin başlamasından en az 20.000 yıl önce tanrıça ibadeti olduğunu teyit etmelerine rağmen sanat tarihçilerin Firavunu önemli kıldıklarını söyler. Scully, Eski Girit'te yöneticilerin erkek olmalarına rağmen güçlerini Tanrıçadan aldığı ortaya koymuştur. Claire Richter Sherman,⁷ 'Taking a Second Look: Observations on the Iconography of a French Queen Jeanne de Bourbon (1338-1378)'adlı çalışmasında sanatçı, 14. yüzyılda Fransız kraliçelerinin politik statüsünün düşük olduğu teyit ediyorsa da, kraliçenin monarşide ve kamu yaşamında oynadığı önemli rolleri ortaya çıkarmıştır. Kraliçe, dini ve sivil kurumların kurucusu, sanat ve edebiyatı himaye eden şahsiyettir.

Kadın, plastik sanatlarda ve edebiyatta geçmişten bu yana var olan en önemli temalardan baştan çıkarıcılığın, şehvet ve cinselliğin prototipidir. Daha sonraları bu tema anne, melek ve eş görünümüne bürünmüştür.

Üçüncü eğilim ise 'sanatsal başarı' hakkında yaratılan mitolojiler ve buna bağlı olarak beliren 'büyük sanatçı' kavramı da 'deha' 'dahi' nitelemeleridir. Sanat tarihi kitaplarında yer alan erkek sanatçıların ezici çoğunluğu bu mite uygun bir kanıtı teşkil etmektedir. Bu duruma paralel olarak karşımıza çıkan bir başka mit ise, 'kültürel yaratıcılığın erkeğin libidonal enerjisinin bir fonksiyonu' olduğuna dairdir.⁸

Kuşkusuz bütün bu bulgular bize kadının sanat alanındaki görünmezliğini ifade etmektedir. Problem, kadınların hormonları, doğurganlıkları, zekâ ya da yetenekleri değil, sosyal yapının kurumlarından kaynaklanmaktadır.

2.BULGULAR

1973'te sonlanan Vietnam Savaşı ardından güçlenen Feminizm hareketleri ile etnik ve cinsel azınlıkların istekleri önem kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde Akımlar ve terimlere ilişkin tartışmalar yerini 'şizofreni', 'ayrılma', 'parçalanma', 'kişiliğin çözülmesi', 'iki yönlü engellenme' gibi sosyo-psikolojik kavramlara bırakmıştır. Batı kültürünün dikte ettiği tek yönlü 'modernizm' yerine, geniş bir coğrafyada ve kültürel ortamda, çoğulcu, yaygın bir arada olma söz konusu olmuştur. Miriam Schapiro, Judy Chicago gibi sanatçılardan sonra sanatçı toplulukları New York'ta etkin olmuşlardır. WAR: Women Artists İn Revolution ve AWC: Art Worker's Coalition daha sonraları da WAC: Women's Art Commitee kendi etkinliklerini düzenleyerek gale-

⁵.NOUMALA, Nancy, (1982). 'Matrilineal Reinterpretation Of Some Egytian Sacred Cows', **Feminism and Art History**, Norma Broude and Mary D. Garrard (Ed.), Harper & Row Publishers: New York, s:19-32

⁶. SCULLY, Vincent, (1982). 'The Great Goddess and the Palace Architecture Of Crete', **Feminism and Art History**, Norma Broude and Mary D. Garrard (Ed.), Harper & Row Publishers: New York, s: 33-44

⁷. SHERMANN, Clarie Richter, (1982). 'Taking a Second Look ; Observations on the Iconography of a French Queen Jeanne de Bourbon', **Feminism and Art History**, Norma Broude and Mary D. Garrard (Ed.), Harper & Row Publishers: New York, s: 293-314

⁸. DUNCAN, Carol, (1982). 'Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Pacinting', **Feminism and Art History**, Norma Broude and Mary D. Garrard (Ed.), Harper & Row Publishers: New York s:67

riler açmışlardır.⁹ Feminizm ve post modernizm, son yılların önemli siyasal ve kültürel akımları olarak ortaya çıkmışlardır. Hem feminizm hem de postmodernizm geleneksel felsefi temellere dayanmayan yeni toplumsal eleştiri paradigmaları geliştirmeye çalışmaktadır. Braidotti yaklaşık yüzyıl önce Nietzsche'nin çökmüş, hastalıklı ve çürümüş kültürlerin edindiği 'dişilik' duyumundan söz ettiğini anımsatmaktadır. Dişiliğe her zaman hoşnutsuzluk, bunalım ve hastalık göstergesi, belirtisi ya da eğretilmesi olarak bakıldığını söylemektedir. Ona göre bu sorgulanması gereken bir alışkanlıktır. Günümüzde dişiliğin doğasına kapılan ama bunun yanında kadın hareketinin dinamik gücünü ciddiye almayan bir düşünme türü bulunmaktadır.¹⁰ Foucault, 'ayırıcı uygulamalar' diye adlandırdığı; bir kimseyi dışlama, ayırma, baskı altında tutma uygulamalarına dayalı olarak öznenin oluşumu ile ilgilenmektedir. Onun bu görüşünde iktidar ilişkilerine bağlı düzeneklerin başat hedefi uysal, boyun eğer, erotik, kullanılabilir ve üretken kılınmak istenilen bedendir.¹¹ Foucault, özneler olarak kadının değerinin düşürüldüğünün farkındadır. Foucault, herhangi bir kimsenin kendisini yönetmesine, mülkiyetini çekip çevirmesine aynı türden uygulamalar olarak bakmaktadır. Braidotti, bu dünyanın erkek için ve erkeğe dayalı bir dünya olduğuna dikkat çekmektedir. Foucault da aynı şekilde fallus merkezli söylem'in, cinslerin belirgin rollerini dişiliğin zararına tayin eden bir sistem olduğunu söylemektedir. Bunun tersine Irigaray, dişil öznelliğini ortaya çıkarmak amacıyla cinsel ayrılık üstüne vurguda bulunmaktadır. Fransız romancı Cixous, dişil yazını zengin ve çok sesli bir yazın olarak görmektedir. Yazar, dişil libido ile dişil yazın arasında bir paralellik kurarak ataerkil düzen ile ancak dişil yazın sayesinde mücadele edilebileceğine inanmaktadır. Ancak dişil yazının tanımlanamayacağını ileri sürmektedir. Yazıya siyasal bir strateji olarak yoğunlaşmanın Cixous için öz yaşamöyküsel bir anlamı bulunmaktadır. Nitekim hem bir kadın hem de bir Yahudi olarak yitirmeyi de, dışlanmayı da yaşamıştır.¹²

Kadınlarda 1960'larda oluşmaya başlayan bilinç, kadınların kendilerine verilen rolün, akla pek uygun olmadığını ayırımına varmaları ile oluşmuştur. Dinsel inanç ve etiğin kaçınılmaz olarak iç içe geçtiğini düşünen kadınlar, toplumsal adalet için verilen mücadelede kendi haklarının savunulmadığını görmüşlerdir. Feminist bir felsefeci olan Luce Irigaray, kadının kendine özgü bir dile duyduğu gereksinim içerisinde dişil kimliği betimlemek ister.¹³ Irigaray için Batı kültürü tek cinsli bir kültürdür; kadının değeri erkekten daha az, erkeğe göre aşağıda ve eksiktir. Irigaray bu kültürde yansız ya da evrensel hiçbir şey olmadığını belirtir. Yansız olarak alınan her şey, örneğin felsefe ve bilim, gerçekte cinsiyet bağımlıdır: Her şey erkek öznesinin söylemidir.¹⁴ Irigaray'ın çalışmaları batı kültürünün ussallığına neyin temel sağladığını araştıran ve bastırılmış kültürü araştıran bir tür psikanalizdir. Irigaray erkeğin kendi egosunu dünyaya yansıttığını, nereye bakarsa baksın kendi yansımaları gördüğü bir dünya yarattığını ileri sürmektedir. Birçok feminist yazar, kadını bir eksiklik, bir başkası olarak görmesi ve kadını içi dışı etmesi

⁹. YASA, YAMAN, Zeynep, (2000). Modernizmin Alternatifleri; 1970'lerde Sanat, Plastik Sanatlar Dergisi Ark, sayı 6-7, Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Yay: Ankara, s:14

¹⁰. SARUP, Madan, (1993). **Post Yapısalcılık ve Post Modernizm** (Çev. A. Baki Güçlü), Bilim ve Sanat Yayınları Ark: Ankara, s:132

¹¹. SARUP, Madan, a.g.m, s: 133

¹². SARUP, Madan, a.g.m, s: 166

¹³. SARUP, Madan, a.g.m, s: 170

¹⁴. SARUP, Madan, a.g.m, s: 172

nedeniyle Lacan'ı eleştirmiştir. Üstelik Lacan erilliğin üstünlüğünü savunmak, ona katılmak ve hatta Freud'un fallus merkeziliğini geliştirmekle suçlanmıştır. Luce Irigaray, Lacan'ın erilliği en temel dayanak noktası yaptığını öne sürmüştür.¹⁵

Bu bağlamda, artık pek çok sanat eserinin geleneksel sanat tarihi yorumlarının yeniden ele alınarak sanatın sosyal ve kültürel anlamda yeniden sorgulandığı söylenebilir. Kuşkusuz sanat tarihi de bu entelektüel gelişmelerden nasibini almaktadır. Yeni bakış açıları sanat tarihinde de geniş bir etki yaratmaktadır. Bu sayede, geçmişte ve günümüzde kadın sanatçıların başarı veya başarısızlıklarını yeniden değerlendirmeye tabi tutulmuş, bir başka deyişle keşfedilmiştir. Günümüzde sanat tarihinden dışlanmış kadın sanatçıların çalışmaları hakkında bilgi edinilebilmektedir. Aynı zamanda kadın sanatçıların ayırt edilebilen tamamen kadının durum ve tecrübelerinin ifadesine dayanan erkeklerinkinden farklı bir üslubu temsil ettikleri söylenebilir. Bazı teorisyenlere göre, cinsiyet kadın ve erkeklerde temel tecrübe, beklenti ve algı farklılıkları yaratmakta ve bunlar yaratıcı süreçleri etkilemektedir.

1970'lerin başında, süregelen erkek egemen kültüre duyulan güvenin yitilmesiyle kadın sanatçıları arasında güçlü bir dayanışma başlamış ve feminizm söylemi yaygınlaşmıştır. Bu da Kadın sanatçıları tarafından öne sürülen ilk felsefi yaklaşım olan feminizmin sanatta nasıl somutlanabileceği üzerinedir. Dolayısıyla kadınların sanata getirdikleri en belirgin şey eleştirel bir kapı aralamaları olmuştur. Kadınların söylemi, 80'lerde eşitlikten farklılığa dönüşmüştür. 70'lerde dışlandıkları fikri ile başlayan ortak tepkime 80'lerde yerini batılı kadın-doğulu kadın'a, işçi, emekçi kesimden gelen kadın ile eğitim almış kadın'a, sanatçısının değişik dünya görüşüne ve yorumlarına bırakmıştır. Kavramsal sanatın sınırlarını gevşeten öznellik, global kadın kimliğinin 80'li yıllardan sonra etkisini yitirmesine ve yapıtı üretenin kendine yoğunlaşmasını sağlamıştır. Kadınların, yüzyıllar boyunca sanatın nesnesi ve konusu olmaları, birtakım sınıflandırmalarla kategorize edilmeleri, birçok kadın sanatçıyı bu imgeleri düzeltmeye yöneltmiştir. Bir nesne olmaktan çıkıp sanatçı konumuna geçen kadın, artık kendi imgesini de üretebilir hale gelmiştir.

Lynda Benglis 1974 yılında yaptığı çalışmaları ile erkeklerin kadına bakışı ile dalga geçerek yanıt vermektedir. Kendi çalışması olan bir ilanda seksi kadın pozu, daha sonra da yalnızca güneş gözlüğü takarak latex dildo plastik erkeklik organı ile çıplak poz vermiştir.

'Süreçselliği' gösteren geleneğin öncüsü Eva Hesse'nin anısına saygı olarak epoksi, fiberglas, demir enstalasyonu ile Rose Mary Castoro ürettiği işine '1974 Sefonisi' adını verir. Belçikalı sanatçı Marie-Jo Lafontaine seçtiği pamuk tuvaleri bir davetiye gibi kullanır, bu yolla tuvali sanat yapıtı ilişkisinden uzaklaştırarak felsefi bir spekülasyona neden olur ve daha sonra siyaha boyadığı yünlerle tuvalini dokur. Örülmüş yüzeyin arkası da benzer bir doku yaratır ve sanatçı bunları duvara asar. Kadın el sanatlarının hoşça giden ve sanatçının bitmez tükenmez emeğini gösteren bu işlerle bir yandan da yüzeyin formlarla kompoze edilerek süslenmesine

¹⁵. SARUP, Madan, a.g.m, s: 51

karşıdır. Amerikalı sanatçı Jackie Winsor, ip, sicim, kesilmiş ağaç parçalarını bağlayarak, yapıştırıp, çivileyerek oluşturduğu düzgün şeritlerle bir küp yapmış ve bu yoğun, yinelenen çalışmayla çocukluğunun geçtiği rüzgâra açık Newfoundland sahillerini yansıtmıştı. Winsor'un 1970'lerin ortalarında yaptığı ince bir emek ürünü olan kutuları, küpleri, kadınlığın, sevginin, inceliğin izlerini taşıyan zarif bir örnek oluşturmakta ve erkek egemen estetiğe açıkça meydan okumaktaydı. Alice Aycock, doğrudan arazi üzerinde işler üretmiş ve minimalist biçimleri kullanmıştır. Aycock toprağın üstünde ya da altında çalışmış, mağaralar açmış ve yer altında strüktürler oluşturmuştur. Bu uğraş, araştırmanın, içselleştirmenin, geçmişe, ata kültürüne ilişkin arayış bulma, kazma dürtüsünün eğretilmelerine dönüştürülmüştür.¹⁶ Mary Miss'in 'konusuz' işini görebilmek New York'taki Hudson Nehri boyunca güç bir yolculuğu zorunlu kılmaktaydı. Lippard'a göre bu iş, bir körlük ve belli belirsiz bir düş kırıklığı deneyimi yaşatıyordu. Tahtalar arasında kalan boşluklar, siyah katranla kapatılmıştı ve katranın oluşturduğu bu çizgiler, boş arazinin yapısını yansıtıyordu. Tahtalar hatalı, şaşırtmacalı bir yüzey oluşturuyordu. Sanatçıya göre, eğer belli parçalar, geometrik bir anlayışa göre dizilirse, ait olduğu biçimde belli bir ilişki hissi uandırmazdı. Griselda Pollock'a göre sanatsal üretim içindeki toplumun doğası yalnızca feodal ve kapitalist değil aynı zamanda patriarkal ve seksisttir.

Mary Kelly'nin 'Post-Partum Document' belgeleri 28 parçalı bir iştir. Bir erkek çocuğunun bedensel büyümesi sırasındaki çeşitli sorunlarını, çocuk bezinden yazı kâğıdına kadar değişik gereçlere baskı yoluyla kaydederken diğer gelişim evrelerini belgeler. Çocuğun büyürken anne olarak yaşanan endişeler, diyaloglar, okunan kitaplar, alınan notlar belli bir düzen içerisinde sergilenir. Kelly, annesel kadınlığın çocuk-anne ilişkisinde kurulduğunu ve bu sürecin, çocuğun kimliğinin biçimlenmesinde simgesel bir dil yarattığını söyler.¹⁷

Küratörlüğünü Rene Block'un yaptığı 4.İstanbul Bienal'inde irdelenen Orient/ation ya da Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü teması ile Doğulu ülkelerdeki kadın sanatçıların çok önemli rol oynadıklarını görüyoruz. En önemli ve radikal işlerde kadın sanatçıların imzası vardır. Türkiye, Irak, Filistin bu ülkeler arasında yer almaktadır. Bu sanatçıların arasında fotoğrafçı çalışmaları ile ilgi çeken İranlı Shirin Neshat, tuvale iş işlemesi ile ünlü Mısırlı Ghada Amer, heykel ve yerleştirme sanatçısı Lübnanlı Mona Hatoum tasavvuf düşüncesinden yola çıkarak yapıtlar üreten Iraklı Shirazed Houshiary ve Bağdat doğumlu mimar Zaha Hadid'i sayabiliriz. Bienal'e katılan 110 sanatçınının 39'u kadındır bu da eski bienallere göre kadın sanatçı sayısındaki artışı bize gösterir.

Feminist bir sanatçı olan Trockel özellikle kadın ve kadının sanat hayatındaki yeri konularına olan bakış açısıyla dikkat çeker ve 1980'li yıllarda dahi büyük ölçüde erkek egemen olan sanat ortamı nedeniyle karşıt bir tavır sunar. Yapıtlarında cinsellik, kültür ve sanatsal üretim gibi kavramlara eleştirel bir dille yaklaşan Trockel egemen sanat sistemini sürekli olarak sorgular. Bu sorgulama hali ise inandırıcı bir özellik taşır. Ursula Zeller'e göre Rosemari Trockel eleştirel duruşuna rağmen izleyiciyi imgeleminin gücüyle ikna eder. Bu şekilde düşüncesini ironik ve

¹⁶. BOETTGER, Suzaan , (2008). **Looking At And Overlooking Women Working in Land Art the 1970's** , <http://weadartists.org/women-land-artists-1970s>

¹⁷. KELLY, Mary , (2012). **Post Partum Document**/ http://www.marykellyartists.com/post_partum_document.html

mizahi bir tavırla görselleştirmeyi ve dogmatik karşıtlıklardan, hatta polemiklerden kaçınmayı başarmıştır. Mizah ve ironiyle, yapıtlarının içeriği ile arasına daima mesafe koyan Trockel, sanki yaratma süreci içinde özeleştirisi yapan bir gözlemci gibi, kendisinin bir adım gerisine çekilmesini sağlamakta; böylelikle toplum ve sanat dünyasında kadınların karşısına çıkan belirli ön yargılara ve klişelere kolayca saldırmayı ve bunları zekice konu çeşitlemeleri yoluyla ustalıkla bir diyalektik içinde karşılık vermeyi başarmaktadır.¹⁸

Felix Gonzales Torres 12. İstanbul Bienali'nin de yer alan önemli sanatçılardan biridir. Torres, 1957 yılında Küba'da doğmuş daha sonra Amerika'ya yerleşmiş, 1979 yılında New York'ta fotoğraf eğitimi almıştır. Torres, bu yıllarda feminizme ve Kavramsal Sanat'a ilgi duymuştur. 1987 yılında bir sanatçı kolektifi olan Group Material'e katılır. Bu kolektif; cinselliğe, toplumsal cinsiyete, siyasete olan yaklaşımı ile seksenli yıllarda New York sanat ortamında kendine yer edinmiştir. Torres, Kübalı göçmen, eşcinsel bir sanatçıdır. Felix Gonzales Torres'in işlerinin önemi; hissetmiş, yaşamış, acı çekmiş biri olarak kendinde bulup çıkardığı evrensel temaları en yalın, en basit malzemelerle, kendine özgü soyut, ucu açık yeni bir sanat diliyle ifade etmiş olmasından, izleyen herkese hissedilebilir bir etki ve farklı anlamlar yaratmış olmasından kaynaklanmaktadır.¹⁹

Tracey Emin'in Gagosian Galerisi'nde gerçekleştirdiği birinci solo Sergisi'nde umutları, hayal kırıklıklarını, başarı ve başarısızlıklarını aynı anda mizahi hem de duygusal bir dille anlatır. Samimi itirafları ve cinselliğe dair dürüstlüğü Emin'in sağlam bir şekilde feminist söylemin içine yerleştirir. Emin'in kapsamlı çalışmaları çizim, heykel, video, fotoğraf ve yağlı boya'ya kadar uzanmaktadır. 'Beni Bıraktığında Nefes Alıyordum' adlı sergisinin başlığı ironik bir biçimde sevişme sonrası yarı ölü, yarı nefessiz bırakılmış bir kadının muğlak durumuna gönderme yapmaktadır.²⁰

İstanbul Bienali 'Egokaç' kavramı ile bir ruh durumunu yakalamak ister. Yerebatan'da sergilenen Lee Bul'un heykellerini hem konumlanış hem de ışıklandırma açısından başarılıdır. Lee Bul'un heykellerine konu oluşturan kadınlar, medya ve teknoloji'nin makine veya seks objesine dönüştürdüğü kadın imgesini canlandırır. Eserlerinde bütün bir kadın imgesi bulmak zordur. Ana tanrıça heykellerinin doğurganlığını öne çıkarmak için göğüs ve kalçalarının abartılı büyüklüklerde yapılması gibi Willem De Kooning'in resim-



Şekil :Yoko Ono,Cut Piece,2003

¹⁸. ZELLER, Ursula, (2011). *Sanatçı Kataloğu*, s: 1

¹⁹. ZELLER,Ursula a.g.m., s: 3

²⁰. Gagosian Gallery , (2013). Tracey Emin , <http://www.gagosian.com/exhibitions/Beverly-hills-2007-11-tracey-emin>

lerinde de uzuvları büyütme ve parçalama vardır. Lee Bul'un kadınlarında da bir uzvun abartılı veya eksik olduğunu görürüz. Bunun yanında kadın kimliğini sorgulaması bakımından Lee Bul'u küratör Hasegawa şöyle değerlendiriyor: 'Lee Bul, geleneksel olarak erkek hakim Kore toplumunda kendi kimliğini bulmaya çalışır. Onun isteği kendi iradesine sahip, bağımsız bir kadın olmak, asi ve canavar olmaktır.'²¹

Yoko Ono'nun yenilikçi, muhalif, araştırmacı sanatını 'Cut Piece' adlı klasikleşmiş performansında görebiliyoruz. Hem 1964 hem de 2003 tarihlerinde aynı performansları uygulayan sanatçı, 'Cut Piece' (Şekil 1) sanatçının sahnede kıpırdamadan durarak seyircilerin tek tek sahneye çıkıp kıyafetlerini makasla kestikleri bir performanstır. Performansa dâhil olan seyirciler birbirini ardına sahneye çıkararak Ono'nun kıyafetlerini kesip onu yavaş yavaş çıplak bırakmaktaydılar. Bu performans savaş ve militarizm karşıtlığını yansıtmaktaydı.²²

Feminist sanatçılardan Schneemann, ürettiği aşırı kadınsı, erotik, narsistik parçalar için sıklıkla eleştirilere maruz kalır. Sanatçının 'İçsel Tomar' isimli performansı Kuzey Hampton, New York, Telluride Film Festivali'nde gösterilir. Bu gösterilerde Schneemann, çamurla boyadığı çıplak bedeni ile masanın üzerinde törenvari bir şekilde durur, vajinasına yerleştirdiği kâğıt tomarını yavaş yavaş çekerek çıkarır ve okur. Sanatçı bu tür performanslarında erkek bakışına eleştiri, cinsel ayrımcılık, zevk nesnesi olma, baskı altında tutulma ve cinsel kimlik sorunlarına değinir.

Sosyalist, feminist yazar Anja Meulenbelt, kitapları hakkında şöyle der; "Kadınlar tarafından yazılmış kitapların çoğu geleneksel kitaplardı. Bana benim hayatımı anlatmıyordu. Erkekler tarafından kadınlar hakkında yazılmış kitaplardı. O kitaplarda kadınlar her zaman birer nesne idi. Belki sadece cinsel nesne değillerdi, ama bu kitaplarda kadınlar her zaman bir erkekle ilişkileri içinde âşık, sevgili, anne, eş olarak tanımlanıyorlardı. Tabii ki kadınların asıl karakter oldukları ve erkekler tarafından yazılmış kitaplar da vardı. Örneğin Anna Karenina, Madam Bovary. Ama o dönemde kadınlar için yaşanması mümkün olan tek macera kocaya ihanetti ve çoğu da zaten ölüyordu. Oysa ben sonunda kadınların ölmediği kocaya ihanet kitapları arıyordum. Ben kadın hareketinin bir parçası olduğumda yazmaya başladım ve yazdığım kitapları kendi adımla yazmadım. Kimse bunların benim kitaplarım olduğunu bilmiyorlardı. Ve ilk kitabım 'Utaç Bitti'yi yazdığımda, yazış nedenim bu tür kitapları okumak istememdi. Şimdi de okumak istediğim kitapları yazıyorum. Kadınların ve kadın yazarların hayatında hep çatışmalar vardır. Kadınlar olarak iki çok önemli gereksinimimiz vardır: Biri birey olarak ve kendi yeteneklerimizi, hırslarımızı gerçekleştirme. Diğeri ise sevmek, sevilme ve ait olmak duygusudur. Bu insani bir çatışmadır, o nedenle sadece kadınlara özgü değildir. Buna karşılık, erkekler için başka çözümler vardır. Bu dünyada erkekler yeteneklerini geliştirdiklerinde, erkekler tarafından saygı görürler, kadınlar tarafından sevilirler. Kadınlar yeteneklerini geliştirdiklerindeyse erkekler tarafından sevilmezler. Ayrıca kadınlar tarafından da seviceceklerine o kadar emin değilim. Yazar olmamız için dürüst olmamız gerekiyor. Ama kadın olarak dürüst olduğunuzda, bu genellikle erkeklerin hoşuna gitmez. Oysa hoş gitmesi beklenen bir cinsiyetizdir. Ben bu çatışmayı keşfeden ilk ka-

²¹. ZELLER, Ursula, a.g.m., s: 112

²². EVREN, Süreyya, (2012). "Kendini Yoko Ono'ya Bırakmak", *Milliyet Sanat Dergisi* S.641 s: 58-59

dın yazar değilim. Virginia Woolf bunu, bize şu sözlerle söylemişti. Yazar olabilmek için kendimi, evin meleğini öldürmem gerekti. Evin meleğinden söz ederken, kendi içindeki hoş gitmek isteyen kadını kastediyordu, dürüst bir yazar olabilmesi için evdeki meleği öldürmesi gerekir. Benim de meleği bir kereden fazla öldürmem gerekti, çünkü hep geri geliyordu bu melekler”.²³

Yazar şöyle devam eder , “Batı kültüründe yalnız dâhi ’ye ilişkin bir söylence vardır. Bütün sanatçılar çok yalnız insanlardır denir. Ama erkek dâhilere baktığımda bunun gerçek olmadığını görüyorum. Picasso’ya bakıyorum; her zaman en az bir kadının ona baktığını görüyorum. Bir başka dahi olan Freud’u düşünüyorum, bir karısı, bir yengesi ve kızları vardı. O yorulmasın diye diş fırçasının üzerine diş macunu sıkıyorlardı. Marx’ın bir karısı, ayrıca evin bütün işini yapan bir kadını vardı ki bundan çocuğu oldu. Ben diş fırçamın üzerine diş macunu sıkan hiç kimse olmaksızın otuz kitap yazdım. Düşünün bana bakan beş erkek olsaydı kaç kitap yazabilirdim. Virginia Woolf birçok akıllıca şey söylemişti. Bunlardan bir tanesi de ‘kadınların görevinin erkeğin egosunu gerçekte olduğunun iki misli yansıtmak olduğunu’ belirtmesidir. Ama dürüst bir yazar olacaksanız, erkeklerin egolarını iki kat değil, gördüğünüz kadar yansıtırsınız. Kadınların neden kadınlara dair olanları okumak istediklerini hep merak ettim. Benim nedenim şu: Örnekler görmek istiyorum. Başka kadınların, erkeklerin yaşamlarındaki çatışmaları nasıl çözdüklerini görmek istiyorum. Başkaları gibi bende çok zengin, çok yetenekli olan kadınların bu çatışmaları kolaylıkla çözmelerini bekliyorum. Ama bu hiçbir zaman gerçekleşmiyor. Başka kadınların yaşamlarını dergilerde okuyoruz; üstelik bir örnek bulmak umuduyla okuyoruz ve bu kadınlar sonunda kendilerini öldürdüklerinde ya da çok mutsuz olduklarında da rahatlıyoruz. Bu şu anlama geliyor; çok güzel, yetenekli ya da zengin olan kadınlarda çözemiyorlar bu çatışmaları. Dolayısıyla kendimizi çok yalnız hissetmememiz gerektiğini düşünüyorum. Maria Callas, hayatının aşkını buldu, şarkı söylemeyi bıraktı ve mutsuz oldu. Anna Mahler, çok iyi bir kompozitördü, evlendi, müzik yazmayı bıraktı. Clara Schumann, Avrupa’nın en iyi kompozitör ve piyanistlerindendi, evlendikten sonra Robert Schumann karısının müzik yazmasına izin vermedi. Onun yerine sekiz çocuğu oldu. Clara Schumann’ın müziği hakkında bilgi edinebilmemizin nedeni Robert Schumann’ın erken ölmesidir. Birçok feminist için örnek olan Simone de Beauvoir bile kendi hayatında çok çeşitli tavizler verdi. Ama Sartre hiçbirinden vazgeçmedi”.²⁴

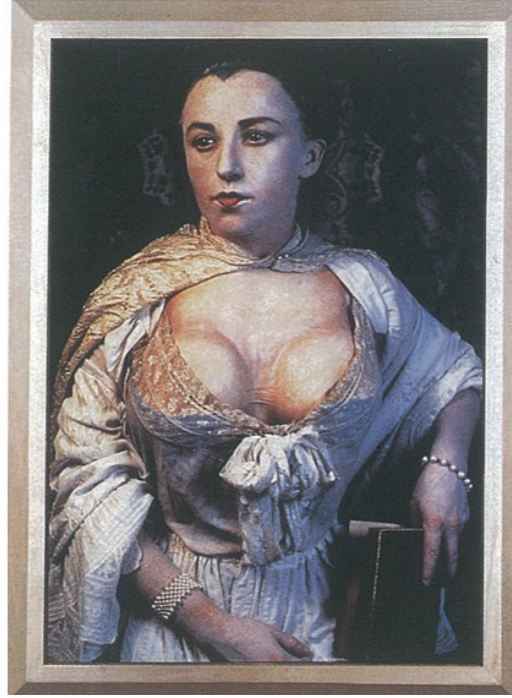
Kadın hareketleri başlamadan önce kadın yazarların çoğu erkekler gibi yazarak saygınlık kazanmaya çalışırken ikinci sınıf erkek yazarlardan öte bir saygı göremediler. Kadın hareketinden önce yazan kadınlar arasında ‘evdeki meleği’ öldürmüş olan çok az kadın yazar vardır. Bu kadınlarda eleştirilenler tarafından taciz edilmişlerdir. Sadece mutluluk hakkında yazmak mümkün değildir. Aynı zamanda erkek öykülerinin tümü söylenmiş durumdadır. “Kadınlar erkeklerden daha hızlı değiştikleri için, erkekler ne yazacaklarını bilmiyorlar. Bir şey yazabilmek için geçmişe, geleceğe ya da uzak ülkelere gitmeleri gerekiyor. Bizim bu tür seyahatlere çıkmamız gerekmiyor, biz evde kalarak kitap yazabiliriz”.²⁵

²³. DİRİCAN, Gül, (1995). ‘Anja Meulenbent; Sosyalist ve Feminist’, *Milliyet Sanat Dergisi* S.168, s:165

²⁴. DİRİCAN, Gül, a.g.m, s:168

²⁵. DİRİCAN, Gül, a.g.m, s:372

‘Tarihten Portreler’ in serüvenini daha iyi anlayabilmek için, Cindy Sherman’ın fotoğrafa başladığı günden başlayarak durmaksızın kendine baktığını, daha doğrusu, bir görsel dünyayı hep kendi yüzünden, bedeninden yararlanarak kurduğunu unutmamak gerekiyor. 1976-80 yılları arasında gerçekleştirdiği ve onu dünyaca ünlü kılan ‘Untitled Stills’ dizisi, bunun en önemli örneğidir. Bu fotoğrafların anlamı üstüne en iyi ipucunu, sergileniş biçimleri veriyor: yüksek tavanlı bir galeride, kalın, ağır çerçeveler içinde duvarlara asılmış, büyük boyutlu yapıtlar olan ‘Untitled Stills’e bakan dalgın biri kendini Louvre’un ya da Tate’in bir salonunda sanabilir. Öte yandan tuhaf, eski giysiler, kocaman kaşlar, takma burunlar, ağır giysilerden taşan takma memeler, acımasız bir alaycılığın ipuçlarını verir (Şekil 2). 1950’lerin Amerikan sinemasından alınma klişeleşmiş, basmakalıp kadın tiplerleriyle, tuhaf, çığ, tedirgin edici film kareleri yaratıyor, yine kendini model olarak kullanıyor. 1980’lerde renkli fotoğrafa yöneliyor; televizyon görüntüleriyle ilgileniyor bir süre moda ve pop yıldızlarına sataşiyor. 80’lerin sonuna doğru ‘ölü-doğa’ ile ilgilenmeye başlıyor; çığ yeşil ışıklar altında çöpün, pisliğin yakın fotoğraflarını çekiyor. Bunlarda bile ya fotoğrafçının bedeninin bir parçası ya da yansıması, gölgesi görünüyor. Ancak 90’ların başında ‘Tarihten Portreleri’nden ve kıyamet görüntülerine geri döndüğü ‘Civil War’ fotoğraflarından biraz sonra, 90’ların ortalarında, fotoğraf çerçevesinden çekiliyor Sherman; yerine cansız mankenleri, daha çok manken parçalarını geçiriyor bu kez: Sex Pictures dizisiyle, cinselliğe bakış açısını sergiliyor.²⁶



Şekil 2: Cindy Sherman, Başlıksız, Courtesy the artist and Metro Pictures, 183; 1988

Orlan, dünya çapında edindiği ününü, skandallar yaratan performansları ve video çalışmaları ile kazandı. 90’larda kendi yüzü üstüne yaptığı değişikliklerle yeni bir otoportre anlayışını getirdi. Tıpkı heykel ve resimde olduğu gibi bir yüzü değiştirdi; ancak değişen yüz, kendisinin kiydi. Kendi görüntüsünün değişimlerini, bir anlatım aracı olarak kullandı. Geçirilen değişim, kimlik problemi, tiplerin ve protiplerin sorgulanması, yapay olanla canlı olan arasındaki sınırların zorlanması, ne denirse densin, insanı irkiltten ve sanat kavramında üstünde yeni düşüncelere zorlayan bir eylem Orlan’ınki.²⁷

Marina Abramovic 1970’lerde Belgrad Güzel Sanatlar Fakültesi’nde başladığı kişisel perfor-

²⁶. RIFAT, Samih, (2003) ‘‘Cindy Sherman’ın Yüzü Hep Kendi Yüzü’’ *Aries Dergisi* s:106

²⁷. RIFAT, Samih, a.g.m. s:174

mans dönemi, 1980'lerde partneri Ulay'la sürdürdüğü performanslar, 1990'ların ikinci yarısından sonra Yugoslavya'da yaşanan savaşın etkisiyle gerçekleştirdiği performanslardan oluşuyor. 'Abramovic Moma'daki Masasında Sizi Bekliyor.'²⁸ Hava Alanındakilere uçuş vaktinin geldiğini bildiren hava alanı anonsu gibi Gerilla Ses Enstalasyonları'ndan sonra bedenini sanatsal bir araç olarak kullanmak onun sanatının bel kemiğini oluşturuyordu. Göbeğine jilette, komünizm simgesi olan yıldız çizdiği, ağır psikiyatrik bir ilacı deneyerek kendinden geçtiği, bir masaya üzümünden, bıçağa ve silaha kadar birçok tehditkâr malzeme koyarak izleyicilere kendini teslim ettiği 'Rhythm' serisi 1969-75 yıllarına damgasını vurmuştur (Şekil 3). Otoriter annesi yüzünden performans yaptığı günler dahi eve gece 10.00 dan sonra giremeyen sanatçı kalıplarını kırmak için bayılana kadar dans etmek, bağırarak gibi performanslar yapmanın yanı sıra Amsterdam da tanıştığı fahişe ile 4 saatliğine yer değiştirmiştir. 1975-88 arası yaptığı tüm performanslarda Alman sanatçı Uwe Layspien (Ulay)la yaptığı performanslar oluşturur. Şehir şehir dolaşarak yaptıkları performanslarında koşma, çarpma, tokalaşma gibi basit eylemlere dayanan sunumlarında çift 'iletişim' kavramını birbirlerine atkuyruğu saçları ile saatlerce bağlı kaldıkları, kapı eşliğinde çıplak bedenleri ile karşılıklı durarak izleyiciye geçecek dar bir alan bırakan performansları irdelerler.

Abramovic'in 'Night Sea Crossing'adlı çalışmasında sanatçı Ulay ile karşılıklı olarak bir masaya oturuyordu bu çalışmanın Moma da yaptığı bir başka performansında sanatçı sandalyeye isteyen izleyici ile karşılıklı olarak oturuyordu. Burada amaç sessiz bir iletişim kurmanın gösterimiydi. 1988 de Çin Seddi'nin iki ayrı ucundan yola çıkan çift, yürüyerek kat ettikleri km. sonunda buluştular evlenmek hedefi ile ulaştıkları bu noktada ayrılmaya karar verdiler.

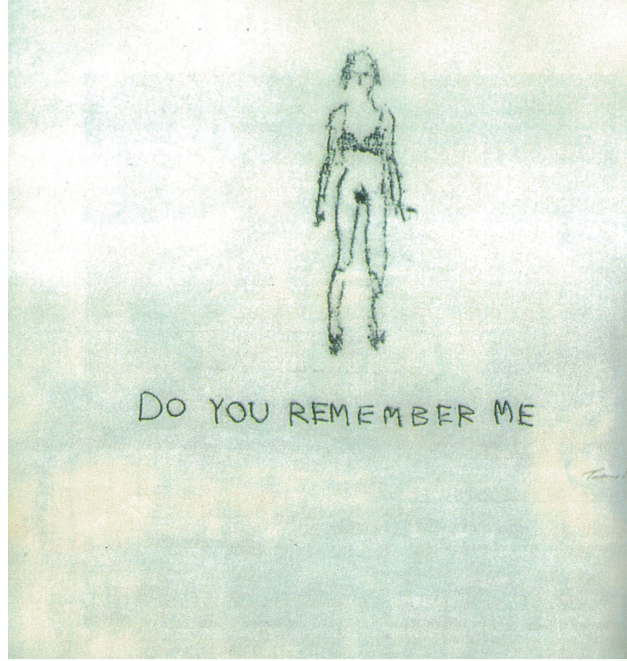
Yugoslavya da savaş sonrası o dönemde yaşanan acıları dile getiren performanslarında sanatçı, kilolarca inek kemiğini yıkayarak Venedik Festival'inde ödül kazanmıştır. Ölüm temasını işlediği bir başka çalışmasında bir iskeletin altında uzanan çıplak bir performansçının soluk alıp vermesi ve hareketleri izlenir. Performans sanatının en önemli öncülerinden biri olarak sanat tarihine imza atan sanatçıdır.



Şekil 3: Abramovic, Seven Easy Pieces, Newyork, Solomon R.Guggenheim Müzesi

²⁸. MEUGÜ, M.Hale, (2010) "Abramovic Moma'daki Masasında Sizi Bekliyor" *Milliyet Sanat Dergisi*, S.112, s:52-53

Kendi yaşamının en özellerini sanatı ile yansıtan Tracey Emin, kendi kültüründen getirdiği yaşamsal öğeleri de çalışmalarında kullanır. Babasının Kıbrıs'lı olmasından ötürü yaşamının belli bir kısmını geçirdiği Kıbrıs ona ilham vermiştir. Üzerinde paralar yapıştırılmış gelinlikle yaptığı performansını da Western müzik eşliğinde Kıbrıs'ta gerçekleştirmiştir. Farklı kültürlerin bir karışımı olarak kendini ifade eden sanatçı, kendini farklı suların birleştiği Akdeniz'e benzetiyor. Akdeniz'in dalgaları ile gerçekleştirdiği performansında sanatçı kendi sesini kullanarak babasına dair hissettiklerini ifade ediyor. Sanatçı, İstanbul'da çektiği bir başka video da takside, vapurda Elvis müziği eşliğinde başıboş dolaşır. Yalnızlığını ve yaşadığı aşkı ifade eden bu performansında yine kişisel hikâyelerinden yola çıkar. Neredeyse sınırsız olarak kabul edebileceğimiz sanat anlayışıyla Emin, eline geçen her türlü materyali çalışmalarında kullanır. Çalışmalarının formu da materyalleri gibi tutarlı değildir. Form da sürekli değişkenlik gösterir. Kimi zaman video kimi zaman yerleştirme, neon ışıkları ile renklendirilmiş yazılar, desenler, kendi hayatının içinden eşyalar kullanır. Estetik kaygıların çok uzağında olan bu işler duygusal yoğunluğu yansıtan, abartılı, utanç duygusundan yoksun, acıyı, şiddeti, tehlikeyi, ölümü, cinselliği olanca gücü ile hissettiğimiz yaşantılardır. Yaşadığı hiçbir şeyi gizlemeden olduğu gibi gözler önüne seren Emin'in eserlerine verdiği isimlerde o derece şiirseldir; 'Ruhumu Öpmeyi Unuttun', 'Sanata Tanrıya İhtiyacım Olduğu Gibi İhtiyacım Var', 'Vajinam Korkuyla İslandı' bunlardan bazılarının isimleridir (Şekil 4).²⁹



Şekil 4: Tracey Emin, Do you Remember Me, London, 1997

²⁹. YÜCEL, Derya, (2004-2005). Göçebe Bir Deneyimin İfadesi: Tracey İstanbul'daydı, Türkiye'de Sanat Dergisi, Kasım-Aralık sayısı, sayı:66, s:28

3.SONUÇ

Feminist düşüncede kadınların gerek kendilerini gerek diğer kadınları algılamasında, bunun da ötesinde, kadınların kendilerini geliştirmelerinin imkânlarının genişletmek için sürdürülen her türlü arayış ve girişimin merkezinde, bir 'özne olma' iradesinin koşullarının mesele edildiğini görmek mümkündür. Kadınların kendilerini algılamalarında 'özne olma' koşullarının, diğer bir yanıyla, ataerkilliğin kuşattığı varoluş alanında birçok etmen tarafından örselenen, yıpratılan 'benlik' alanında incelenmesi gerekir.³⁰ 'Kadınlar, kadınların sembolik olarak yanlış tasvir edilmelerinin gücünün bilincine vararak ve bunu eleştirerek feminist olurlar'. Bir cinsiyeti dil yoluyla edinmemizin yollarını anlamak ve dilin öznelliklerini oluşturmada oynadığı rolü sorgulamak feminizmin temel amaçlarını oluşturur.³¹

Kadın merkezli araştırmalar mevcut düzen içerisinde toplumsal cinsiyet ideolojisini ortaya koyarak, cinsler arası doğal farklılıklardan doğduğuna inanılan pek çok kanının aslında ideolojiden arınık ve objektif temellere dayanmadığını ortaya çıkarmıştır. Birbirine bağlı ve uyumlu çalışan sosyal sistemde plastik sanatlar alanında da toplumsal cinsiyet ideolojisi, 19.yy sonlarına kadar plastik sanatlar alanında da kadınları bu alanda faaliyet göstermeleri için cesaretlendirmemiştir. Günümüzde kadın sanatçılar kurumsal ve entelektüel zaafı açığa çıkararak yanlış ve eksik bilinçlenmeleri önleme yolunda bir adım atmıştır. Bu yolda yapılan bireysel çabalar önemlidir.

³⁰. İLYASOĞLU, Aynur, (2001). *Kadınların Yaşam Tarihi Anlatılarına Kadın Çalışmaları Alanından Bir Bakış*, Sel Yayınları: İstanbul, s:21

³¹. HUMM, Magie, (2002), *Feminist Edebiyat Eleştirisi*, (Çev. Özge Altay), Say. Yay: İstanbul, s:19

KAYNAKÇA

BİLTON, T, BONET, K, JONES, M, STANWORTH, M, SHEARD, K, WEBSTER, A (1981). *Introductory Sociology, Mac Kays of Chatham PIC: London*

BOETTGER, Suzaan (2008). *Looking At And Overlooking Women Working in Land*, <http://weadartists.org/women-land-artists-1970s>, (Erişim tarihi 5 Aralık 2013)

BROUDE, Norma (1982). "Miriam Schapiro and Femmage: Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth Century Art," **Feminism and Art History** (Ed: Norma Broude and Mary D. Garrard), Harper&Row Pub: New York

ÇELEBİ, Nilgün (1990). **Kadınlarımızın Cinsiyet Rolü Tutumları**, Sebat Ofset, Konya

DUNCAN, Carol (1982). "Virility and Domination in Early Twentieth Century Vanguard Painting", **Feminism and Art History**, (Ed: Norma Broude and Mary D.Garrard), Harper &Row Pub: New York

DİRİCAN, Gül (1995). "Anja Meulenbelt: Sosyalist ve Feminist", **Milliyet Sanat Dergisi**, 168,Doğan Ofset Yayıncılık Matbaacılık: İstanbul

EVREN, Süreyya (2012). "Kendini Yoko Ono'ya Bırakmak", **Milliyet Sanat Dergisi**, Ağustos Sayısı, sayı 641, Doğan Ofset Yayıncılık Matbaacılık: İstanbul

Gagosian Gallery, Tracey Emin (2013). <http://www.gagosian.com/exhibitions/Beverly-hills-2007-tracey-emin> , (Erişim tarihi: 5 Aralık 2013)

HUMM, Maggie (2002). **Feminist Edebiyat Eleştirisi** (Çev. Özge Altay), Say yay: İstanbul

İLYASOĞLU, Aynur (2001). **Kadınların Yaşam Tarihi Anlatılarına Kadın Çalışmaları Alanından Bir Bakış**, Sel Yay: İstanbul

KANDİYOTİ, D (1990). **Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar 1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar**, İletişim Yay: İstanbul

KELLY, Mary, *Post Partum Document* (2012). http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html , (Erişim tarihi, 5Aralık 2013)

MENGÜ, M.Hale (2010). "Abramovich Momadaki Masasında Sizi Bekliyor", **Milliyet Sanat Dergisi**, 112, Doğan Ofset Yayıncılık Matbaacılık: İstanbul

NOUMALA, Nancy (1982). "Matrilineal Reinterpretation of some Egyptian Sacred Cows", **Feminism and Art History** (Ed: Norma Braude and Mary D.Garrard), Harper &Row Publishers: New York

RIFAT, Samih (2002-2003). "Cindy Sherman'in Yüzü Hep Kendi Yüzü", **Aries Dergisi** 3, Ocak-Şubat Sayısı, Koç Kültür Sanat ve Tanıtım Hizmetleri Tic. Aş, Mas Matbaacılık: İstanbul

SARUP, Madan (1993). **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm** (Çev. A.Baki Güçlü), Bilim ve Sanat Yay./ARK: Ankara

SCULLY, Vincent (1982). "The Great Goddess and the Palace Architecture Of Crete", **Feminism and Art History** (Ed: Norma Broude and Mary D.Garrard) Harper&Row Pub: New York

SHERMANN, Claire Richter (1982). "Taking a Second Look:Observations on the Iconography Of a French Queen Jeanne de Bourbon (1338-1378)" , **Feminism and Art History** (Ed:Norma Broude and Mary D.Garrard), Harper&Row Pub: New York

YASA YAMAN, Zeynep (2000). "Modernizmin Alternatifleri:1970'lerde Sanat", **Plastik Sanatlar Dergisi Ark**, sayı6-7, Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği yay: Ankara

YÜCEL, Derya (2004-2005). "Göçebe Bir Deneyimin İfadesi: Tracey İstanbul'daydı" **Türkiye'de Sanat Dergisi**, Kasım-Aralık sayısı, sayı 66

ZELLER, Ursula (2011). *Sanatçı Kataloğu*