



GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**sanat ve tasarım** DERGİSİ | ARALIK 2017 SAYI:20



GSF

GAZİ ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

**SD** sanat ve tasarım DERGİSİ | ARALIK 2017 SAYI:20

Adres: Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75 Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanattasarim2017@gmail.com Web Sitesi: <http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr>

<http://dergipark.gov.tr/sanattasarim/>

**Sahibi**

Prof. Dr. İbrahim Uslan  
Gazi Üniversitesi Rektörü

**Editör**

Doç. Dr. Fulya Bayraktar  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**Editör Yardımcısı**

Arş. Gör. Dr. Serra Erdem  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Arş. Gör. Tülay Durmuş Özkul  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**Yazı İşleri Müdürü**

Okt. Özlem Binel Kavukçu  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**Yayın Kurulu**

Prof. Dr. Y. Selçuk Şener  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof. Dr. Bekir Eskici  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof. Tansel Türkdoğan  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof. Çiğdem Demir  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Doç. Deniz Onur Erman  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Prof. Mehmet Yılmaz  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Yrd. Doç. Dr. Hatice Tozun  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**Kapak Tasarımı**

**ve İç Kapak Fotoğrafi**

Prof. Çiğdem Demir  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**İç Sayfa Tasarımı - Uygulama  
ve Elektronik Yayın Görevlileri**

Arş. Gör. Behnan Giray Selçuk  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Arş. Gör. Zeynep Pehlivan Baskın  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
Arş. Gör. Berkay Göçer  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**Düzeltili**

Arş. Gör. Özge Arslan  
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

**İletişim**

sanattasarim2017@gmail.com  
dergipark.gov.tr/sanatvetasarim

## Hakem Kurulu

Ord. Prof. Dr. Arif Aziz- Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncesanat Üniversitesi  
(Azerbaycan)

Ord. Prof. Dr. Ömer Eldarov Azerbaycan Devlet Ressamlık Akademisi  
(Azerbaycan)

Prof. Dr. Hakkı Acun- Gazi Üniversitesi Edebiyat Üniversitesi (Türkiye)

Prof. Dr. Güler Akalan- Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Atalay - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Serpil Aygün Cengiz - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Candan Dizdar Terziel - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Ziya Kenan Bilici - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Fatma Cana Bilsel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi

Prof. Dr. Mustafa Bulat - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Alev Çakmakoglu Kuru - Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Canan Deliduman - Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım  
Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Bekir Eskici- Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Pınar Göklüberk Özlü - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi  
(Türkiye)

Prof. Dr. Serdar Öztürk- Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi

Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan - Muğla Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Atilla İlkyaz - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hülya İzbölükoğlu - TOBB Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Rahmi Karakuş - Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Pehlivan - Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Hakan Poyraz - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Edebiyat Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Sever - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Adnan Tepecik - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. İncilay Yurdakul - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Dr. Mustafa Ağatekin- Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Zeliha Akçaoğlu - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Şeniz Aksoy - Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Canan Atalay - Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Reşat Başar - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hatice Bengisu - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Kaan Canduran - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rıdvan Coşkun - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Turhan Çetin - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Elif Çimen - Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Çiğdem Demir - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Demirkalp - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Emine Yıldız Doyran - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Refa Emrali - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Binnur Eraldemir - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Hayri Esmer - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Emre Feyzoğlu - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Veysel Günay - İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Suat Karaaslan - Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sibel Kedik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Cebrail Ötğün - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Ferhat Özgür - İstanbul Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mümtaz Sağlam - Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Remzi Savaş - Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Sevil Saygı - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Aysel Soysaldı - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rifat Şahiner - Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Prof. Rüchan Şahinoğlu Altinel - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tansel Türkddoğan - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Tevfik Fikret Uçar - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Pelin Yıldız - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Prof. Mehmet Yılmaz - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Dilek Akbulut - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Gültekin Akengin - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Şule Atılğan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aysun Altunöz Yonuk - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Pelin Avşar - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

(Türkiye)

Doç. Dr. Fatih Başbuğ - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Fulya Bayraktar - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Levent Bayraktar - Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Günseli Bayraktutan - Başkent Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Birsen Çeken - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Muharrem Çeken - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Gültekin Akengin - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Serkan Güneş - Gazi Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Emine Koca - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Bülent Salderay - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Hürrem Sinem Şanlı- Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Lale Özgenel - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Dr. Aydan Özsoy - Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Doç. Esra Aliçavuşoğlu - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Ahu Antmen - Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Armağan Gökçeaslan - Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tefik İnanç İlisulu - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Kaan Olguntürk - Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Doç. Deniz Onur Erman - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Feyza Özgündüğü - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Serdar Pehlivan - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Özden Pektaş Turgut - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Tolga Savaş - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Muna Silav - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Doç. Nurbiye Uz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Rüstem Bozer - Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Naz Börekçi - Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Attila Döl - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Şeyda Eraslan Taşpınar - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Göktuğ Günkaya - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. V. Ertan Yılmaz - Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Aydın Zor - Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Mustafa Akkaya - Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Aydın Aşkan - Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Hasan Başkıran – Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Yarkın Biçer - Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. M. Burcu Codur - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Tansel Çeber - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Dr. Nalan Okan Akın - Niğde Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Yrd. Doç. Zafer Lehimler- Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Şansal Erdiç - Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. İsmail Tetikçi - Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Hatice Tozun- Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Halime Türkkkan - Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Hüseyin Özçelik - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Lütfi Özden - Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Elif Varol Ergen - Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

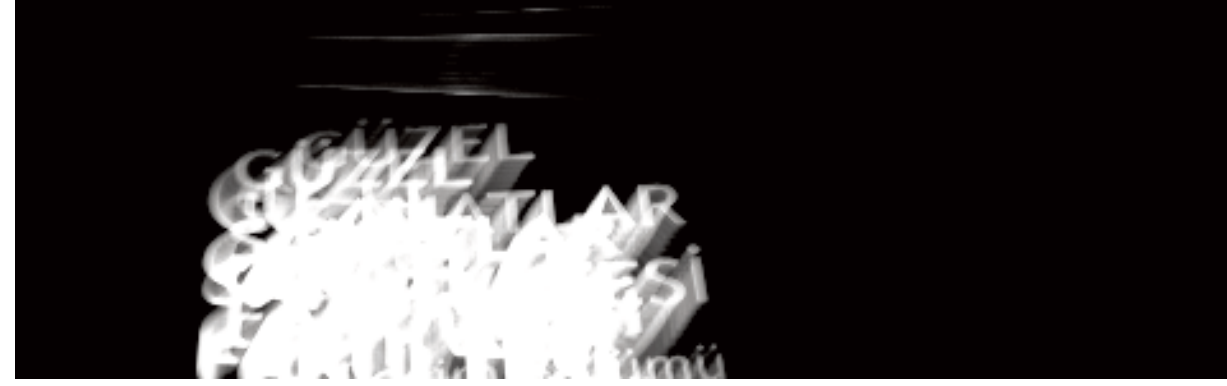
Yrd. Doç. Önder Yağmur - Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Ayşe Nahide Yılmaz- Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi (Türkiye)

Yrd. Doç. Selçuk Yılmaz - Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Türkiye)

**SID**





## **SİD** SANAT VE TASARIM DERGİSİ

### **Adres**

Gölbaşı Yerleşkesi Gölbaşı - ANKARA Tel: (312) 425 76 75

Fax: (312) 425 34 10

E-posta: sanatvetasarim@gazi.edu.tr

<http://www.gsf.gazi.edu.tr>

### **e-ISSN 2149 - 6595**

Her hakkı saklıdır. Makalelerin hukuki ve etik sorumluluğu yazarlarına aittir.

TÜBİTAK - ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından taranmaktadır.

# Yayın İlkeleri

## A) Yazım Kuralları

**1. Yazım Dili:** Dergide yayımlanacak yazının dili Türkçe ve İngilizcedir. Dergi Editörü yayımlanacak yazıların dil bütünlüğünü koruma adına, içeriğinde değişiklik yapmaksızın, her türlü müdahaleyi yapabilir.

**2. Özet:** Makalenin başında 100-150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce (Times 9 punto) "Özet" bulunmalıdır. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve Abstract'ın üstünde gösterilmelidir. Özetlerin altında, konunun özünü doğrudan bağlantılı Türkçe ve İngilizce anahtar sözcükler (en fazla 5 kelime) bulunmalıdır.

**3. Biçim:** Yazılar, en çok 6000 kelime olmak üzere, Microsoft Word programında Times yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır.

## B) Görsel Kullanımı

\* Görsel kelimesi makale içerisinde kullanılan Fotoğraf, Tablo, Şekil ve Çizim benzeri materyallere gönderme yapmaktadır.

**1.** Metinde görsel (fotoğraf, tablo, şekil ve çizim) sayısı en fazla 20 olarak düzenlenmelidir. Görseller, metnin içinde kullanılmasının yanı sıra ayrı dosya halinde de gönderilmelidir. Ayrı gönderilen görseller, metnin içindeki sıra numarasına göre numaralandırılmalıdır.

**2. Görseller,** 120 piksel/cm veya 304 piksel /inch çözünürlükte, tiff formatında ve çok temiz olmalıdır.

**3.** Metinde, görsel kullanılması durumunda, görsel künyesi (bilgi) görselin altında verilmelidir.

Sanat eseri için künye bilgisi aşağıdaki gibi olmalıdır:

**Sanatçı adı, Yapıt adı (italik), tarih, malzeme/teknik, boyut (örneğe bkz.)**

Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar, 1907, Tuvale Yağlıboya, 244 x 234 cm.

## C) Kaynakça

**1. Metin içindeki** göndermeler parantez içinde (soyadı, tarih: sayfa no) şeklinde belirtilmelidir. Örnek: (Turani, 1982: 192). Üç satırdan az doğrudan alıntılar, satır arasında ve tırnak içinde; üç satırdan uzun doğrudan alıntılar ise satırın sağından solundan ikişer santimetre içinde, blok halinde, 9 puntuyla, tek satır aralığıyla tırnaksız verilmelidir.

**2.** Metin içinde kullanılmak istenen **internet kaynakları** dipnot şeklinde verilmelidir. Bunun dışında dipnot **yalnızca açıklamalar** için kullanılmalıdır.

**3.** Metin Sonu kaynakçasında görsel kaynaklar ayrı başlık altında verilmelidir.

### Kaynakça:

#### Görsel Kaynaklar:

**4.** Makalede kullanılacak olan İnternet Kaynağı, **Toplam Kaynak Listesinin %10'unu** geçmemelidir.

**5.** Kaynaklar, metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.

**6.** Metin içinde yararlanılan ve belirtilen kaynakların hepsi, metin sonundaki Kaynakçada da yer almalıdır. Metin içinde belirtilmeyen hiçbir kaynak Kaynakçada gösterilemez. Kaynakçada yazar ve eser aşağıdaki gibi gösterilir:

### Kitap

Timur, T. (2000). Toplumsal Değişme ve Üniversiteler. Ankara: İmge Kitabevi.

### Çok Yazarlı Kitap

Gülesin, M., Güllü, A., Avcı, Ö. ve Akdoğan, G. (2013). CNC Torna ve Frezelerin Programlanması. Türkiye: ASİL Yayınevi

### Çeviri Kitap

Hollingsworth, R. S. İlköğretimde Öğretim Yöntemleri (çev. S. Gürkan, E. Gökçen

ve M. N. Güler) Gazi Üniversitesi Yayınları. No:214.

#### **Bir Kurumun Yazarı ve Yayıncısı Olduğu Kitap**

Devlet Planlama Teşkilatı. (2005). Ekonomik ve Sosyal Göstergeler (1950-2004). Ankara: Devlet Planlama Teşkilatı.

#### **Bir Editör (veya editörler) Tarafından Hazırlanmış Kitap**

Sayan, F. ve Yıldız, Ş. (Editörler). (2006). Yaşam Boyu Öğrenme. Ankara: Gazi Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık.

#### **Bilimsel Dergi Makalesi**

Bulut, H. (2001). "Kitle iletişim araçları ve suskunluk sarmalı", Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 32 (1-2), 1382-1385.

Kahraman R. C., Borman, C., Hanımgil, M., Özler, H., Perçin, D., ve Sergen, L. (1993). "Kroner kalp rahatsızlığının belirlenmesinde rol oynayan faktörler", Sağlık Psikolojisi, 12(2), 76- 80.

#### **Yazarı Belli Olmayan Makale**

Anonim.(Kasım 1994). "Çocukların yaşamında oyunun rolü", Eğitim ve Bilim,18 (92), 35-47.

#### **Yayımlanmış Tez**

Kirazoğlu, F. (2010). Metal-Yalıtkan-Yarıiletken Yapıların Elektrik Özelliklerinin Frekans ve Sıcaklığa Bağlı İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

#### **Yayımlanmamış Tez**

Küçükkebe, M. (2008). Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

#### **Söyleşi / Röportaj / Doğrudan İletişim**

Güllü, A. (2012, 19 Aralık). Ferruh Bozbeyle ile Demokrasi Üzerine Söyleşi. Ferruh Bozbeyle'nin Evi, Ankara.

#### **Ansiklopedi veya Sözlük**

Türk Dil Kurumu. (1969). Türkçe Sözlük (Genişletilmiş Baskı). Ankara: TDK

#### **Editörler Tarafından Yayına Hazırlanmış Bir Kitapta Makale ya da Bölüm**

Gülmez, M. (2006). "Kesintisiz İnsan Hakları Öğretimi ve Eğitimi". F. Sayılan ve A. Yıldız. (Editörler). Yaşam Boyu Öğrenme. İkinci Baskı. Ankara. Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve Pegem A Yayıncılık, s. 84-105. 35

#### **Sempozyum Bildiri Metinleri**

##### **• Bildiri/Yayımlanmış**

Köklü, N. (1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", A. Yıldız (Ed.).Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu(ss. 73-84), Ankara.

##### **• Yayımlanmamış**

Köklü, N. (Kasım 1996). "Üniversite öğrencilerinin istatistik kaygı puanlarına etki eden faktörler", Devlet İstatistik Enstitüsü Araştırma Sempozyumu, Ankara.

#### **İnternet Kaynağı**

##### **• Yazarı Belli Olan Makale**

İnternet: Beach, D. (December, 2003). A Problem of Validity in Education Research. Qualitative Inquiry, Vol.9. Web: <http://qix.sagepub.com/cgi/reprint/9/6/859> adresinden 8 Ocak 2007'de alınmıştır.

##### **• Yazarı Belli Olmayan**

İnternet: From character to personality. (1999, Dec). APA Monitor, 30 (11). Web: <http://www.apa.org/monitor/dec99/ss9.html> 22 Ağustos 2000'de alınmıştır.

**SID**

## Sunuş

Değerli Okuyucular,

2008 yılından bu yana kesintisiz olarak yayın hayatını sürdüren Sanat ve Tasarım Dergisi'nin Aralık 2017 sayısını sunmaktan mutluluk duyuyoruz.

Bu sayımızda da birbirinden kıymetli makalelerle okuyucu ile buluşmaktayız. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak titizlikle çıkartmakta olduğumuz Sanat ve Tasarım dergisine Akademisyen ve Sanatçıların göndermiş oldukları makaleleri, neredeyse dizginin son gününe kadar hızlı bir şekilde değerlendirmeye alarak uygun bulunanların yayınlanabilmesi için büyük bir gayretle çalışmaktayız. Buna rağmen dergimize gösterilen yoğun ilgiden dolayı sayılarımızı zamanında yetiştirebilmek için bundan sonraki sayılarda makale gönderimine ilişkin tarihleri sınırlamak ihtiyacı doğmuştur. Dergimizin Haziran sayısı için makale gönderme tarihi en son 15 Nisan, Aralık sayısı için ise en son 15 Ekim olarak belirlenmiştir. Yıl boyunca makalelerinizi gönderebileceğiniz dergimizde bu tarihlerden sonra gönderilecek makaleler bir sonraki sayıda değerlendirilecektir. Bu hususu dikkatinize sunarken, bu vesile ile öncelikle dergimize göstermiş oldukları teveccühten dolayı yazarlarımıza ve makalelerin yayına hazırlanma sürecinde bizlere destek olan hakemlerimize teşekkür ederiz.

Dergimiz, sanat ve tasarım alanına yönelik makalelerin yanı sıra; sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi gibi alanlarda yazılmış makalelerin, edebiyattan müziğe, resimden mimariye kadar genişleyen sanatın bütün alanlarındaki akademik çalışmaların takip edilebileceği seçkin bir yayın olarak okuyucu ile buluşmaya devam edecektir.

Yayın hayatını "e-dergi" formatında devam ettiren dergimize DergiPark Açık Dergi Sistemi üzerinden ulaşılabilir.

Saygılarımızla...

Doç. Dr. Fulya Bayraktar  
Editör

- 33 “Viyana Müzeler Avlusı: Serbest Zaman Bedenleri ve Kamusal Mekân”  
“Vienna Museums Courtyard: Leisure Time Bodies and Public Space”  
**İnci Basa**
- 61 “Bir Sergileme Yöntemi Olarak Artırılmış Gerçeklik”  
“Augmented Reality as a Method of Exhibition”  
**Cumhur Coşkun**
- 77 “İran Resim Sanatında Kaligrafik Eğilimler”  
“Caligraphic Trends in Persian Painting”  
**Nazanin Davari**
- 105 “19. Yüzyıl Erken Modern Kent Karakteri Olarak Charles Baudelaire’in Flaneur Kavramı’nın Yeni Medya’daki İzdüşümü”  
“The Projection of Charles Baudelaire’s Flaneur Concept on the New Media as an Early Urban Character ”  
**Yalçın Demirkıran**

123 “Çağdaş Sanatta Yeni Bir Atölye Modeli Olarak Saha Çalışması”  
“*Field Study as a New Form of Studio in Contemporary Art*”

**Fırat Engin**

141 “Antik Yapı Malzemesi Olarak Tuğla ve Kiremit: Boğsak Adası  
Bizans Yerleşimi Örnekleme”

“*Brick and Tile as Antique Building Material: Boğsak Island  
Byzantium Settlement Sampling*”

**Murat Eroğlu, Ali Akın Akyol**

165 “Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak “Melezlik””  
““*Hybridity*” as a New Approach in Contemporary Art”

**Yunus Kaya**

185 “Üç Boyutlu Kinetik Tipografi”  
“*Three Dimensional Kinetic Typography*”

**Fatih Kurtçu**

209 “Öncü Bir Deneme Film Çalışması: İstanbul Hatırası Belgeseli”  
“*A Pioneering Essay Film: İstanbul Hatırası Documentary*”

**Kurtuluş Özgen**

225 “Arayüz Tasarımları İçin Prototip Kullanımı”  
“*Prototype Usage for Interface Design*”

**Samed Sakman**

239 “Efes Müzesi’nin Mekânsal ve Yapısal Özelliklerinin Önleyici  
Koruma Açısından İncelenmesi”  
“*Investigation of Efes Museum’s Spatial and Structural Features in  
terms of Preventive Conservation*”

**Fatma Sezin Doğruer, Yaşar Selçuk Şener**

257 “Gencay ve Doğanın Sıfır Noktası”  
“*Gencay and the Zero Point of Nature*”

**Dilek Şener**

- 271 “Özel Bir Koleksiyona Ait Metal İşlemeli Örtülerde Oluşan Bozulmaların Tespiti Ve Belgelenmesi”  
*“Detection and Documentation Regarding Degeneration of Metal Engraved Veils from a Special Collection”*  
**Hatice Tozun**
- 287 “Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Örtülerde Belgeleme Çalışmaları ve Boyarmadde Analizleri”  
*“Documentation Work and Dyestuff Analysis on Covers from Prof. Ülker Muncuk Museum”*  
**Gözde Uzgıdim, Ali Akın Akyol**
- 301 “Cam Dekorasyonunda Alternatif Bir Malzeme Olarak Uçucu Kül Kullanımının Araştırılması”  
*“Investigation of Fly Ash as an Alternative Material in Glass Decoration”*  
**Selvin Yeşilay, Ufuk Akbey**
- 315 “Penguin Books, Yapı Kredi Yayınları ve İş Bankası Kültür Yayınları'nın Reklam Kampanyaları Üzerine Bir İnceleme”  
*“A Review on Advertising Campaigns of Penguin Books, Yapı Kredi Yayınları and İş Bankası Kültür Yayınları”*  
**Mithat Yılmaz, Sümeyye Özbek**



## Viyana Müzeler Avlusu: Serbest Zaman Bedenleri ve Kamusal Mekân

Doç. Dr. İnci Basa

Makale Geliş Tarihi: 26.09.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 13.11.2017

### Özet

Bu yazı Avrupa'nın en canlı kültürel kamusal mekânlarından biri olarak kabul edilen tarihi ve çağdaş kentsel dokuların bulunduğu Viyana Müzeler Avlusu'na odaklanmaktadır. Yazıda, Henri Lefebvre'in felsefi bağlamda irdelediği mekân ve beden iç içeliği kuramsal bir çerçeve olarak benimsenmekte ve odaklanılan Viyana Müzeler Avlusu bu önermenin doğruluğunu anlamaya yönelik bir zemin oluşturmaktadır. Kamusal mekân ve kamusal beden iç içeliği hem avlunun tarihsel ve tektonik çok katmanlılığı hem de kentsel kültürün önemli bileşenlerinden olan serbest zaman kavramı bağlamında irdelenmektedir. Avlunun mekânsal pratiği sadece onu tarifleyen müzelerin ve çeşitli kültürel etkinlikleri barındıran tarihi yapıların mimari kurgusu üzerinden değil, çok özel kentsel mobilyalarının katkısı da vurgulanarak tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kamusal Mekân, Mekânsal Pratik, Beden, Kentsel Kültür, Müze

### VIENNA MUSEUMS COURTYARD: LEISURE TIME BODIES AND PUBLIC SPACE

#### Abstract

This article focuses on the Vienna Museums Courtyard, one of the most lively cultural public spaces of Europe where the historical and contemporary urban textures coexist. Within the article, Henri Lefebvre's philosophical approach to the reciprocal inherence of space and body is employed as a theoretical framework and Vienna Museums Courtyard constitutes a ground to verify this suggestion. The intertwined nature of public space and public/societal body is examined regarding both contexts of historical and tectonic multi-layeredness and leisure time as an important constituent of urban culture. The spatial practice of the courtyard is discussed not merely through the architectural prestructuring of the museums and historical buildings that define the courtyard but also through an emphasis upon its very unique urban furniture.

**Keywords:** Public Space, Spatial Practice, Body, Urban Culture, Museum

Doç. Dr. İnci Basa, Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Ankara  
E-posta: basa@metu.edu.tr

## Viyana Müzeler Avlusu: Serbest Zaman Bedenleri ve Kamusal Mekân

“her canlı beden bir mekândır...”

Henri Lefebvre (1974/2014: 188)

### Tektonik ve Beden / İçeren ve İçerilen

Henri Lefebvre Mekânın Üretimi başlıklı eserinde mekânın, salt fiziksel nitelikleri merkezileştiren bir anlayışla kavranmasındaki eksikliği sorgularken, toplumsal mekânı anlamak için bedene gönderme yapılabileceğinden söz eder (1974/2014: 69). Gerçekten de bir kentin kamusal mekânları, açık alanları ve meydanları kentlinin mekânsal pratikleri ile, yani zihinsel ve toplumsal beden ile bulunduğu nisbette o kent hakkında güçlü bildirimler yapar. Mimari bağlamda bu bildirimler büyük ölçüde, mekânı tektonik olarak tarifleyen yapı veya yapı gruplarıyla ilişkilendirilir. Zihinselliği ve toplumsallığı birlikte barındıran “kamusal beden” buradaki örtük tanımı (belki de yan rolü), sıklıkla, mekâna sonradan katılan, mekânı işgal eden ve mekânda içerilendir. Bu yaklaşımda mekân bir içeren konumundadır. Mimarlık disiplininin önceliğinin mekânın tektoniği olduğu varsayımı, bu aslında oldukça sorunlu yaklaşıma sağlam bir zemin hazırlamaktadır; ama aynı zamanda, tersi bir yaklaşımı da akıllara düşürmektedir. “Kamusal beden” bir içeren olarak mekânsallık üretebilir mi? Bu yazı ile hedeflenen, bunların her iki yönde de içeren ve içerilen simetrisinde olmadığı, aksine, birbirinin içinde olduğu önermesine somut bir kentsel mekân üzerinden dikkat çekmektir.

Yazının odaklandığı Viyana Müzeler Avlusu, Lefebvre’in Mekânın Üretimi’nin ‘Mekânsal Arkitektonik’ bölümünde felsefi bağlamda irdelediği mekân(sallık) ve beden(sellik) ikililiğinden yola çıkılarak yapılan bu iç içelik önermesinin doğruluğunu anlamaya yönelik bir zemin oluşturmaktadır (1974/2014: 187-240). Burada bir parantez açmak gerekirse, kent düşünürü Lefebvre, zaman aşımına uğramayan bir ustalıklarla ele aldığı bu soyut kavramları metodolojik olarak felsefenin düşün alanından alarak siyasi ve toplumsal pratiklerle buluşturmakta; ancak, mimari somutlukla temkinli bir bağ kurmakta ve belli bir mesafeyi korumaktadır. Bunun aksi bir metodoloji ile, bu yazı, kamusal mekân ve kamusal beden iç içeliği kuramsallığını çok katmanlı mimari açılımları olan Viyana Müzeler Avlusu bağlamında irdelemektedir.

Bu kamusal mekân, tarihi dokusunu koruyan, ve bu dokuyu oluşturan kentsel nesnelere gündelik yaşamı örtüştürmeye önem veren başkent Viyana’nın merkezi bir bölgesinde yer almakta ve kentsel kültürün önemli parçasını oluşturmaktadır<sup>1</sup>. Örneğin, cadde ve sokaklarının önemli kentsel nesnelere olan geleneksel at arabaları / faytonlar (pherdekutshen), kent gezginleri için bir çekim yaratmanın ötesinde kentsel hafızayı zaman ve mekân ilişkisi bağlamında korumakta, atlar ve sürücüleri gündelik kentsel yaşamın önemli bir unsuru olan trafik akışkanlığının doğal bir parçası olmaktadır (Görsel 1-2-3).



Görsel 1. Viyana’nın Kentsel Hafızasının Dikkat Çeken Elemanları: At Arabaları / Faytonlar (Pherdekutshen)



Görsel 2. Viyana Caddelerinde Trafik Parçası Olan At Arabaları

<sup>1</sup> Altı yıllık bir süreçte belli zaman dilimlerinde bu kentte yaşamak, yazının kentsel kültürü bire bir gözlemleme, belgeleme ve çözümleme imkânı bulmasını mümkün kılmıştır.



Görsel 3. At arabaları Stephansplatz'ı çevreleyen bölgede yoğunlaşmaktadır.

Viyana'nın kentsel hafızasının ve mekânsal pratiklerin sürekliliğinin temsilcileri olan atlar, bu yazıda ele alınan mekânın hafızasında da sembolik bir konuma sahiptir denebilir. MuseumsQuartier Wien (MQ Wien) olarak bilinen çağdaş sanat ve kültür kompleksi, kraliyetin 18. yüzyıl barok dilini taşıyan ahır kompleksinden (Hofstallgebäude) dönüştürülen bir mimari / kentsel projedir. Şüphesiz, Viyana gibi mekânsal biçimlenmesi mimarlık tarihinin önemli sayfalarını oluşturan kentlere yeni mekânsal öneriler getirmek, bu önerileri mimari olarak hayata geçirmek ve kentlinin mekânsal pratikleri bağlamında öngörülen sosyo-kültürel hedeflere ulaşmak öncelikle kenti doğru okumayı ve iyi çizilmiş yaratıcı bir yol haritası geliştirmeyi gerektirir.

Viyana'yı mimari anlamda (ve mimarlık tarihi alanında) özgün ve diğer Avrupa kentlerinden farklı kılan çok önemli bir özellik, kentte mimari dokuya ağırlıklı şekilde hakim olan yeniden canlandırmacı-tarihselci yapı gruplarına kararlılıkla eklenen erken Modern mimarlık dilidir. Bu dilin kuramsal yaratıcıları ve kentteki uygulayıcıları Otto Wagner (1841-1918) ve Adolf Loos (1870-1933) gibi modern mimarlık tarihinin Avusturyalı baş aktörleridir. MuseumsQuartier Wien projesinde dikkat çeken bir nokta da, Viyana'nın kentsel dokusunu mimari anlamda özgün kılan bu erken 20. yüzyıl tavrının kent merkezi bir bölgesindeki bu proje bağlamında yüzyılın sonlarında da devam ettirilmesidir.

Sadece Viyana'nın değil, tüm Orta Avrupa'nın en renkli kamusal mekânlarından olan Viyana Müzeler Avlusu, MuseumsQuartier Wien kompleksinin içinde yer almaktadır. Bu kentsel ölçekteki avlu kendine özgü bir üslupla

kentlinin serbest zamanlarına dâhil olan bir açık kamusal mekândır. Serbest zaman (leisure/free time) kavramı her ne kadar antik Yunan toplumuna uzanan kökleriyle tarihselleştirilebilse de (Juniu, 2000), bu kavram ağırlıklı olarak modern zamanların çalışma hayatına paralel gelişen, hatta onunla var olabilen bir yakın dönem fenomeni olarak kuramsallaştırılmaktadır.

Bu yazıda da benimsenen bu kuramsal anlayışta, serbest zamanlar, çalışan bedenleri ve zihinleri çalışmaya verimli şekilde geri döndürebilmek için vardır. Beklenebileceği üzere, serbest zaman kavramının sadece çalışma ve çalışma bileşenleri ile ilişkilendirilerek kuramsallaştırılmasını, bu kavramı 'dar bir çerçeveye indirgemek' olarak niteleyen yaklaşımlar da mevcuttur (Moorhouse, 1989: 15-16). Ancak kavram akademik / bilimsel araştırmalarda farklı disiplinlerce çok yönlü şekilde ele alınmakta ve bu araştırmalar ışığında çalışma-serbest zaman ikililiği farklı noktalardan yaklaşmayı gerekli kılan bir paradigma olarak öne çıkmaktadır. Bu sava dayanarak öngörülebilir ki, modern kentler tarihsel, ekonomik, sosyal ve politik bağlamlarda araştırıldığı gibi, serbest zaman bağlamında da incelenmesi gereken karmaşık bir yapıdadır. Nitekim, özellikle büyük kentlerde çalışma hayatının yoğunlaşmasıyla gündeme gelen serbest zaman kavramı pek çok araştırmaya cinsiyet, ekonomi, aktiviteler, tüketim toplumu, sosyal katılım gibi farklı perspektiflerle konu olmaktadır (örn., Scraton ve Watson, 2010; Mannel ve Kleibel, 1997; Manrai, 1995; Shaw, 1985; Francken ve Raaij, 1981). Serbest zaman (leisure time) kavramının, serbest zaman mekânı (leisure space) bağlamında tartışılması ise kavrama kentsel kültüre dair bir anlam yüklemektedir (Rojek, 1989: 198-199). Başka bir deyişle, serbest zamanın kavramsal ve fiziksel olarak mekânsallaşması onu kentsel kültürün belirleyicisi olan bileşenlerinden biri yapmaktadır. Ve, modern kent yaşamını doğru şekilde çözümleyebilmek için, mekânsal açımları sayısız kentsel araştırmaya konu olan üretim, yönetim, barınma, eğitim, sağlık gibi, serbest zaman da kentsel örüntüyü ve pratikleri kurgulayan dolayısıyla kentsel kültürü şekillendiren bir bileşen olarak görülmelidir.

Bu çalışmada, serbest zaman kavramı, kentlinin bu zaman dilimleri içinde kamusal mekânları kullanırken bu mekânlara nasıl bir dinamik getirdiğini (ve aynı şekilde bu mekânların serbest zaman bedenlerine nasıl bir dinamik getirdiğini) göstermek için bir bağlam oluşturmaktadır. Bu bağlam, kentin her zaman canlı olan Müzeler Avlusu'nda kamusal mekân ve kamusal beden ikilisinin nasıl bir iç içeliğe mekân-beden ilişkisi ürettiğini gözlemleyebilmek için gerekli bir öge olarak görülebilir. Bu çerçevede, avlu, kamusal mekân ve kamusal bedenin iç içeliğini birinin diğerinin değerini belirlediği bir ilişki olarak ortaya koymaktadır. Bu ilişkide kentli ne mekâna sonradan katlandı, ne de mekânı var edendir; mekân ise ne mutlak bir varoluştur

ne de Leibniz'in metaforuyla, işgal edilmeden önce 'ayırt edilemez' bir içeriktir. 'Zaman ve mekânın birbirinden ayırt edilir ama ayrılmaz' (Lefebvre, 1974/2014: 192) olması gibi, beden ve mekân bu ilişkide ayırt edilir ama ayrılmaz bileşenlerdir (Görsel 4-5).

Viyana Müzeler Avlusu'nun ürettiği kamusal mekân ve kamusal beden ilişkisinin irdelenmesine geçmeden önce söz konusu alanın tarihsel süreklilik içinde mekânsal bilgisini vermek yerinde olacaktır. Aşağıdaki bölümde, alanın monarşiden demokrasiye uzanan toplumsal süreç dinamiklerine bağlı olarak gerçekleşen dönüşümü siyasal, sosyo-ekonomik ve kurumsal olguları içeren bir ardışıklıkla aktarılmaya çalışılacaktır.



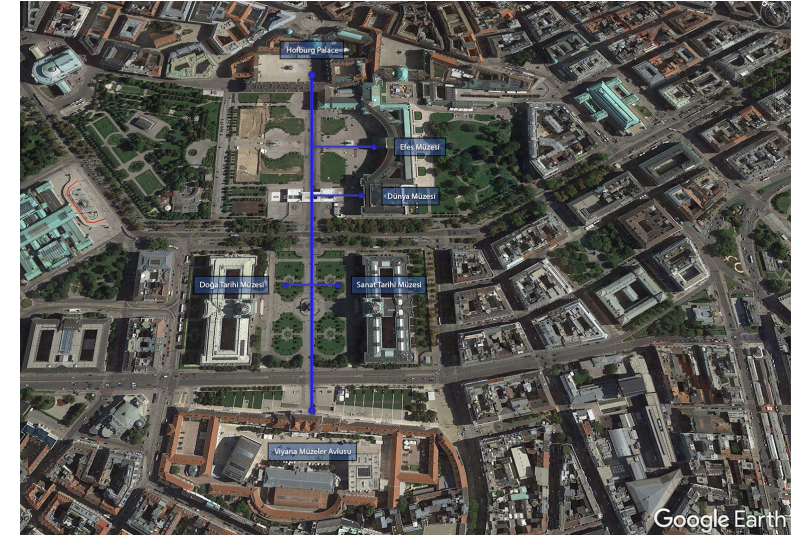
Görsel 4. Viyana Müzeler Avlusu: "Es lebe die Stadt!": Kent çok yaşa!



Görsel 5. Viyana Müzeler Avlusu Ve Mekân-Beden İlişkisi

## Zaman ve Mekân: Kraliyet Ahır Kompleksinden Müzeler Avlusuna Dönüşüm

MuseumsQuartier Wien Orta Avrupa'nın en büyük ve en önemli sanat ve kültür merkezlerinden biri olarak nitelenmektedir (Boeckl, 2001). Viyana Müzeler Avlusu, sayısı yetmiş bula sanat ve kültür etkinliklerini barındıran bu kamusal mekânlar bütünü'nün kalbi olarak nitelenebilecek açık alanıdır. Yirmi üç kentsel bölgeden oluşan Viyana'nın yedinci bölgesinde (7. Gemeindebezirk) yer alan ve çeperlerini farklı dönemlerde inşa edilmiş müze ve kültür yapılarının tariflediği bu açık kentsel alan sanat, mimarlık, yaratıcılık, gündelik yaşam, serbest zaman ve gökyüzü bileşenlerinden oluşmaktadır. Avlunun ana girişinin bulunduğu ince uzun 18. yüzyıl yapısı, Viyana'nın eski kent merkezini çembere alan Ring Caddesi'ne paralel ikinci bir halka oluşturan Müze Caddesi (Museumplatz Strasse) boyunca uzanmaktadır. Bu barok ana cephenin karşı parselinde 1871-1891 yılları arasında karşılıklı inşa edilmiş olan ünlü mimar Gottfried Semper ve Karl Freierr von Hasenauer'in neo-barok ikiz müzeleri Doğa Tarihi Müzesi (Naturhistorisches Museum) ve Sanat Tarihi Müzesi (Kunsthistorisches Museum) bulunmaktadır. Avlunun ana giriş aksının eski kent merkezi (Innere Stadt) yönündeki devamında tarihi kraliyet sarayı (Hofburg) yer almaktadır (bugünkü Cumhurbaşkanlığı Sarayı ve sarayın yanı sıra Efes Müzesi –Ephesos Museum Wien, Dünya Müzesi -Weltmuseum gibi kültürel mekânlar ve her yıl üç yüzden fazla etkinlik barındıran kongre merkezi –Hofburg Kongresszentrum Wien) (Görsel 6).



Görsel 6. Viyana Müzeler Avlusu'nun Ana Cephesindeki Girişten Kent Merkezine Doğru Yönelen ve Bir Grafikte Gösterilen Aksta Sırasıyla İkiz Müzeler ve Hofburg Alanı

Ana avluya bağlı daha küçük iç avluları tarifleyen yan cephelerinden biri kentin gündelik yaşamının en hareketli yerlerinden olan Mariahilfer Caddesi'ne (Mariahilfer Strasse) açılmaktadır. Diğer yan kısa cephe Burg Sokağı (Burg Gasse), arka uzun cephe ise birbirine bağlanan Breite ve Karl-Schweighofer Caddelerine (Breite Strasse Karl-Schweighofer Strasse) açılmaktadır. Çok geniş bir alana yerleşen avlunun mekânsal canlılığında, geçirgen bir tektonik yapıya sahip olmasının ve dört farklı yönden değişik kullanımlara ve niteliklere sahip kent parçalarından beslenmesinin rolü büyüktür (Görsel 7).



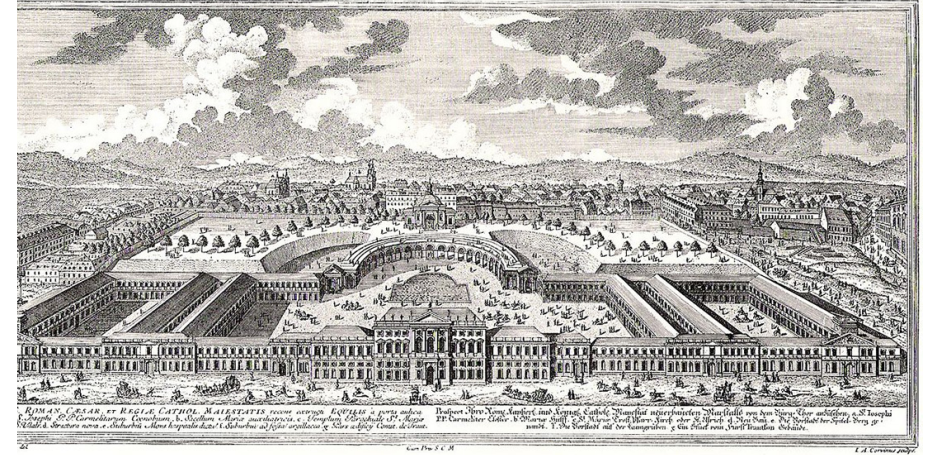
Görsel 7. MuseumsQuartier: Eski Ahır Kompleksi İçinde Viyana Müzeler Avlusu, Yan Avlular, MUMOK, Leopold Müzesi ve Kunsthalle

2001 yılından itibaren sanatla, entellektüel etkinliklerle ve serbest zaman aktiviteleriyle anılan MuseumsQuartier aslında üçyüz yıllık ilginç bir kentsel hafızaya sahiptir; geçmiş yüzyıllarda, önce bir kraliyet çiftliği olarak kanatlı hayvanlara, sonra kraliyetin barok mimari üsluplu ahır kompleksi olarak atlara ve binicilikle ilgili pek çok faaliyete, daha sonra ise çeşitli büyük çaplı fuarlara ev sahipliği yapmıştır. Kentlerin kültürel bağlamda yenilenme talepleri mekânsal dönüşümü de beraberinde getirir. Yüzyıllar içinde değişen sosyal koşullara, kullanım taleplerine ve yeni mimari/kentsel anlayışa bağlı olarak üç büyük dönüşüm geçiren MuseumsQuartier alanı, bu anlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir (Reicher, 2016: 35-37).

Bugün MuseumsQuartier<sup>2</sup> olarak adlandırılan alan, 1713 yılına kadar kraliyet ailesine hizmet amacıyla faaliyette bulunan kanatlı hayvan çiftliğini

<sup>2</sup> MuseumsQuartier'in resmi internet sayfasına [www.mqw.at](http://www.mqw.at) adresinden ulaşılabilir. MQ Chronik. (2017). Web: <https://www.mqw.at/ueber-uns/chronik/> adresinden 1 Mart 2017'de alınmıştır.

(Kaiserlicher Geflügel-hof) ve geniş bahçeleri barındırmıştır. Bu tarihte, Kaiser VI. Karl'ın (1685-1740) talimatıyla, alanı 600 at barındıracak ahır ve at çiftliğine (Hofstallgebäude) dönüştürmek üzere Avusturyalı ünlü mimar Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) tarafından çalışmalar başlatılmıştır. 1722 yılından sonra inşa çalışmalarını oğlu Joseph Emanuel von Erlach (1693-1742) üstlenmiş ve uzun yıllar kraliyet ailesinin mimari beğenisini şekillendiren babasının hazırladığı planlarda bazı küçük değişiklikler yapmıştır (Zacharias, 1960: 77). 1725'de 350 m uzunluğundaki ana cephe tamamlanmıştır. 1809'da I. Napolyon'un Viyana işgali sırasında Fransız askerlerine koronak görevi yapan ahır ve çevresi bu kuşatma döneminde ağır savaş hasarları görmüş ve 1815'de restorasyona alınmıştır (Czeike, 1994: 239). 1850-1854 yılları arasında Kaiser Franz Joseph I'in (1830-1916) Leopold Mayer'i görevlendirmesiyle ahır kompleksi kraliyet binicilik okuluna dönüştürmek üzere genişletilmiş ve yeniden tasarlanmıştır (Wehdorn, 2004: 140). 1874 yılında Kaiserin Elisabeth (1837-1898) kendisinin de binicilik dersleri aldığı maneje alanında yenilemeler yaptırmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Johann Andreas Pfeffel (Salomon Kleiner'i Esas Alarak), Kraliyet Ahır Kompleksi Hofstallgebäude, 1724, Bakır Üzerine Gravür

Birinci dünya savaşı sonunda 1918'de Avusturya-Macaristan monarşisinin sona ermesi ve birinci cumhuriyet döneminin başlamasıyla ahır kompleksinin mal varlığının büyük bir bölümü açık arttırmayla satışa çıkartılmıştır. 1921 yılında kraliyet ahır kompleksi (Kaiserliche Hofstallungen), Viyana Fuarı'nın (Wiener Messe) sergi alanlarından biri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Komplekste mekânsal dönüşümler yapılmış, büyük bir sergi mekânı eklenmiş ve alan Wiener Messepalast adıyla anılmaya başlanmıştır. Başta

ilkbahar ve sonbahar fuarları (Frühjahrs – Herbstmesse) olmak üzere pek çok özel temalı fuarlar bu alanda gerçekleştirilmiştir (Czeike, 1994: 338-339). Avusturya'nın Almanya'ya katıldığı ikinci dünya savaşı yıllarında (1938-1945) bu alan siyasi propaganda amaçlı gösteri alanı olarak kullanılmıştır. Savaş sonrası yıllarda alana yeni yapılar eklenmiş ve fuar faaliyetine geri dönmüştür.

Alanın bugünkü sanatsal kimliğiyle buluşması, 1977'de buradaki yapıların Avrupa'nın önemli sanat koleksiyonlarına (Ludwig Koleksiyonu gibi) ev sahipliği yapabilme potansiyelinin parlamentoda ulusal çapta tartışılması ile başlamıştır. Bu tartışmaların belirleyici unsuru, federal hükümetin kültürel ve ekonomik politikaları çerçevesinde, Barok ahırlardan fuar alanına uzanan geçmişi ile kentin kıymetli bir bölgesinde bulunan bu alanın canlandırılabilmesi gerçeğidir. Bu süregelen tartışmaların bir sonucu olarak 1983 yılında, dönemin Bilim Bakanı Heinz Fischer alanda bir kültür kompleksi (Kulturforum) oluşturulmasının önünü açmış ve iki yıl sonra bu alan, Viyana kültür ve sanat etkinlik haftalarına (Wienerfestwochen) ilk kez ev sahipliği yapmıştır<sup>3</sup>.

Avrupa'nın önemli başkentlerinden Viyana'da, çok merkezi bir konumda, tarihsel dokuya ve özel bir hafızaya sahip olan, ama kullanım pratiklerine bağlı olarak bu niteliklerin hakkıyla hissedilemediği bu alanın dönüştürülmesi stratejisinin, siyasal ve sosyo-ekonomik açılımlardan bağımsız olacağı düşünülemez (Frantz, 2005: 54). Bu yıllarda, alanın nasıl dönüştürülebileceği yolunda, alışveriş merkezi ve otel gibi ticari kullanımları da kapsayan pek çok tartışma yapılmıştır. Ancak, alanın kültür-sanat ağırlıklı bir programa sahip olması fikri ağırlıklı olarak benimsenmiştir. Kültürel dinamikler kullanılarak, alanın, sanat ağırlıklı geliştirilmesi ve yapısal olarak yenilenmesi yolundaki siyasal ve bürokratik kararlılığın en güçlü işareti ilgili federal bakanlık tarafından 1986 yılında açılan modern sanat müzesi ve sergi alanları, iki aşamalı mimari proje yarışmasıdır.

H. Hollein, O. M. Ungers, J. Herzog ve P. de Meuron gibi ünlü mimarların katıldığı yarışmada, kardeş Avusturyalı mimarlar Laurids Ortner ve Manfred Ortner'in alanın tarihsel kimliğiyle çarpıcı bir kontrast yaratan tasarımları jürinin oy birliğiyle birincilik kazanmıştır (Reith, 1988). Yarışma sonrasında alana yönelik tartışmalar dinmemiş, ancak tartışma politik zeminden mimari zemine taşınmıştır. Yarışmayı kazanan mimarların 60000 metrekarelik bu büyük alandaki mekânsal önerileri tarihsel dokuyla uyum sorunu yaratacağı gerekçesiyle eleştirilmiştir. İnşa edilmesi uzun yıllar süren (1998-2001) alan

mimari anlamda son halini almadan çok önce, 1989'da Bilim Bakanı Erhard Busek'in MuseumsQuartier Wien adını ilk kez zikretmesiyle kültür ve sanat çağrışımlı bir isime ve 1990'da federal parlamentoda onaylanmasıyla da ulusal bir statüye kavuşmuştur<sup>4</sup>.

Tarihi ahır yapıları dizininin farklı cephelerde farklı yüksekliklerde, ancak güçlü bir tektonik süreklilikle sınırlarını çizdiği bu avluda MUMOK modern sanatlar müzesi, koyu antrasit bazalt (volkanik taş) kaplama cephe kütlesiyle ve bu kütleli imgeyi destekleyen az sayıdaki cephe açıklıklarıyla içe dönük bir anlayışla tasarlanmıştır. Müze yapısı özgün biçimlenmesiyle adeta içinde sergilediği (geleneksel sanat anlayışının dönüşümünü simgeleyen) çağdaş sanat koleksiyonunun mimari form bağlamında etkili bir dışa vurumdur. Köşelerinden hafifçe aşağı çekilmiş gibi duran dikdörtgen prizma yapı kendine özgü bir geometrik kompozisyonla tarihi binalardan tamamen farklı bir üslubu özgüvenle teşhir etmektedir. Avludaki tarihsel katmanlanma, müzenin var olan tektonik doku içindeki yerleşimiyle daha okunaklı hale gelmekte, eski ve yeni, çağdaş bir estetik anlayışla birbirine tutunmaktadır.

Avlunun diğer önemli yeni yapısı beyaz küboid Leopold Müzesi erken 20. yüzyıl modern mimarlık anlayışının sade bir yorumu niteliğindedir. Pek çok perspektiften tarihi cephelerin algısına dingin bir fon gibi katkı sağlayan müze sahip olduğu çok özel ve dünya çapında zenginlikteki sanat koleksiyonunu alçakgönüllü bir zarf gibi sarmalamaktadır. Benzer şekilde, avlunun iç çeperini oluşturan tarihi barok cepheler de yeni yapıların algısını güçlendiren bir fon oluşturmaktadır. Ait oldukları dönemin iyi birer temsilcisi olan bu yeni yapılar ve farklı kültürel işlevlere göre iç mekânları yeniden düzenlenmiş barok yapılar tarihi avluyu zaman ve mekân ilişkisi bağlamında güçlü bir çerçeveye yerleştirmektedir.

### Devinimli Bir Kamusal Mekân

Adının da vurgulağı üzere, Viyana Müzeler Avlusu, mekân ve beden ilişkisini bir grup müzenin tanıklığında geliştirmektedir. Müzeler söz konusu olduğunda sıklıkla dile getirilen bir argüman, müzelerin bir bina olmaktan öte kentin parçası olduğudur. Bunun temelinde yatan anlayış, müzelerin eğitici rollerinin yanında, bireye keyif veren kamusal mekânlar olma potansiyelidir. Bu anlayışla üretilen müzelerin mimari kurguları bu önemli kamusal mekânların kentle ilişkisini önceleyen farklı ifadelerle sahiptir. Bu argümana destek veren mimari kurgulardan biri, birden fazla müzenin bir

<sup>3</sup> MQ Chronik. (2017). Web: <https://www.mqw.at/ueber-uns/chronik/> adresinden 1 Mart 2017'de alınmıştır.

<sup>4</sup> MQ Chronik. (2017). Web: <https://www.mqw.at/ueber-uns/chronik/> adresinden 1 Mart 2017'de alınmıştır.

araya gelerek ortak alanlar, mekânsal geçişler oluşturması ve birbirleriyle görsel iletişim kurmasıdır (Tzortzi, 2016: 37).

Elbette, MuseumsQuartier (Müzeler Bölgesi) gibi sanat ve kültür odaklı büyük projelerin mimari kurgusu, parçası oldukları kentlerin kültürel (ve ekonomik) siyasetleriyle de ilişkilidir. Bu projeler bir yandan kentliye canlı kamusal mekân olanakları sunarken bir yandan da rekabet içindeki çağdaş kentlere ekonomik ve sosyal kalkınmalarında sembolik stratejiler olarak hizmet vermektedirler (Frantz, 2006: 237). Viyana Müzeler Avlusu bu mimari anlayışın ve kültürel siyasetin en önemli temsilcilerinden biri olarak nitelendirilebilir.

Dünyanın çeşitli bölgelerinde ve farklı tarihsel süreçlerde benzer anlayışla kurgulanmış kompleksler, yer aldıkları kentsel çevreyi ve hatta, kentsel kültür ve ekonomik katkı bağlamlarında, kentin bütünü ve kentliyi etkilemektedir. Müzeler, kültürel, sanatsal, tarihsel ve bilimsel içeriklerin özgün şekilde ziyaretçilere sunulduğu temsil mekânları olmakla kalmayıp, kentlerde ekonomik büyümenin sürdürülebilmesinin önemli nesnelere sahiptir (Santagata, 2002). Bu çerçevede, eş zamanlı projelendirilen ya da farklı dönemlerde ancak bir kentsel komşuluk ilişkisinde oluşturulan, dolayısıyla bir araya toplanarak/yakınlaşarak birbirinden beslenen müzelerin, tariflenmiş ve çoğunlukla da 'adlandırılmış' kültür bölgeleri niteliğindeki örnekleri kadar, heykelsi bir tektonik dille ve seçkin koleksiyonlarla kenti sarmalayan örnekler de hatırlanabilir. Frank Gehry'nin küresel üne sahip mimari tasarımıyla ve baskın ölçeğiyle, kentinin endüstriyel kimliğini bütünüyle kültürel bir kimliğe dönüştüren Guggenheim Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi (1997) bu kültürel stratejinin en öne çıkan temsillerindendir (Plaza, 2000; Ceballos, 2004). Bu yaklaşımın daha erken bir örneği, döneminin en ünlü mimarlarından Frank Lloyd Wright imzalı New York Guggenheim Müzesidir (1959) (Levine, 1996). Tüm iç mekânı saran spiral bir rampa yoluyla avant-garde eserlerin izlenebileceği bu müze yapısı, kentin kültür ve mimarlık sembolü niteliğindedir. Ancak, bu tekil temsil mekânları Viyana örneğinde incelenen kentsel bağlam ve kentli ile kurulan kentsel bağ anlamlarıyla dolaylı olarak ilişkilendirilebilir.

Viyana örneğinde öne çıkan ve bu çalışmada irdelenen niteliklere daha yakın tutumlar sergileyen kamusal mekânlar ise müzeleri seçkin binalar olmaktan çok kentin doğal parçası kılan ilişkileri incelemektedir. Bu noktada, kendi içinde farklılaşan ama kültürel anlamda kentsel gelişimi ve kent pratiklerini etkileyen, çeşitli beden-mekân ilişkisi önermeleri sunan bazı 'kültürel kent parçalarına' kısaca bakılabilir. Örneğin, Almanya'da, bugünün Berlin'inde merkezi bir konumda bulunan Berlin Museumsinsel (Müzeler Adası)

Spree Nehri boyunca uzanmakta ve beş müze yapısından oluşmaktadır. Tarihi 19. yüzyıla dayanan bu kültür adasının ilk müze yapısı Karl Friedrich Schinkel tarafından tasarlanıp inşa edilen ve bugün önemli bir antika koleksiyonunu barındıran Altes Museum'dur (1830). Adanın ikinci büyük müzesi Friedrich August Stüler'in tasarladığı Neues Museum'dur (1855). Müze Mısır kültürüne ait geniş bir sergi ve zengin papirüs koleksiyonu ile bilinmektedir. İkinci müzenin inşasıyla bu bölge 'kültür-sanat-bilim' merkezi olarak nitelenmiş ve Almanya'nın kültürel siyasetinin kentsel bir simgesine dönüşmüştür. Adada yer alan Alte Nationalgalerie (1876) resim ve heykel koleksiyonuna, Bode Museum (1904) para koleksiyonuna ve Pergamonmuseum (1930) arkeolojik antik eserlere evsahipliği yapmaktadır. Yılda yaklaşık dört milyon ziyaretçiyi ağırlayan bu kültür adası, Berlin'in en önemli kamusal mekânı ve kentsel cazibe merkezidir. Turistler kadar kent sakinlerini de serbest zamanlarında kendisine çeken bu mekân kentle bütünleşmiş bir dokuya sahiptir<sup>5</sup>.

Birer müze yapısı olmanın ötesinde kenti bütünleyen önemli bir bileşen olarak nitelenebilecek bir kültür kompleksi de uluslararası sanat merkezlerinden ve Roma döneminin tarihsel mirasçılarından Köln'de yer almaktadır. Kentin mimarlarından Peter Busmann ve Godfrid Haberer tarafından tasarlanan ve inşa edilen Museum Ludwig (1986) ve Walraf-Richartz Museum'da (1986) sırasıyla, 20. Yüzyıl sanat eserlerini ve Ortaçağ Avrupası resim koleksiyonu sergilenmektedir. Müze kompleksinin diğer yapısı olan Roman-Germanic Museum (1974) Heinz Röcke ve Klaus Renner tarafından tasarlanmıştır. Bugüne kadar 20 milyon kişi tarafından gezilen müze, Roma dönemi gündelik yaşamına ait nesnelere ziyaretçilerle buluşturmaktadır<sup>6</sup>. Köln katedralinin hemen yanındaki konumu ve zengin sergi içerikleri ile bu müzeler grubu kentin en çekici uğrak yerlerindedir. Müzeler arasındaki açık ve yarı kapalı alanlar, alışveriş bölgesine ve merkez gara açılan geçişler, katedralin önündeki büyük kentsel meydanla ve diğer bir yönden Altstadt (şehrin tarihsel bölgesi) ve Rhein Nehri ile kurulan dinamik mekânsal geçirgenlikler müzeler grubunu kente ve kentlinin gündelik yaşamına eklemlemektedir. Başka bir deyişle, kentlinin gündelik yaşamı buradaki kültürel ortamla iç içe geçmekte, beden ve mekân ilişkisi sadece kentlinin serbest zamanlarında değil, farklı bağlamlarda, ancak, hep bir doğallıkla kurulmaktadır<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Museumsinsel Berlin-Mitte. (2017). Web: <https://www.berlin.de/museum/3109074-2926344-museumsinsel-berlinmitte.html> adresinden 19 Kasım 2017'de alınmıştır.

<sup>6</sup> Museumsstadt Köln. (2017). Web: <https://www.koeln.de> adresinden 20 Kasım 2017'de alınmıştır.

<sup>7</sup> Bu kentte dört yıl ikamet etmek kentsel kültürel dokuyu ve kentlinin gündelik yaşamının bu dokuyla nasıl kesiştiğini deneyimlemek olanağını sağlamıştır.

Bu çalışmanın irdelediği Viyana Müzeler Avlusu'nun mekânsal örgütlenmesi ve bunun kentliyle kurduğu kültürel bağ ile tam bir paralellik göstermesine de, Ankara 'Müze Yolu' bu bağlamda değinilmesi anlamlı olacak özgün bir kentsel nitelik sergilemektedir. Kale çevresinde yer alan Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Rahmi Koç Müzesi ve Erimtan Müzesi'nin oluşturduğu kültürel doku, Viyana örneğindeki gibi bir büyük mimari proje bütünlüğünde değildir ancak konumsal yakınlıkları nedeniyle 'Müze Yolu' olarak betimlenmekte ve kentin tarihsel olarak hali hazırda önemli bu bölgesini nitelikli serbest zamanlar geçirilecek bir odak olarak yeniden ve daha güçlü şekilde gündeme getirmektedir. Viyana Müzeler Avlusu'nun işlevsel olarak dönüştürülmüş tarihi yapılarının Viyana'nın kentsel hafızasını koruması gibi, Müze Yolu'nu tarifleyen üç müze de eski yapılar dönüştürülerek elde edilmiş, dolayısıyla, Ankara'nın tarihsel kimliğinin izleri mekânsal olarak sürdürülür kılınmıştır. Kalenin dış duvarlarının güneydoğusunda Yol'un başlangıç noktasını oluşturan Anadolu Medeniyetleri Müzesi iki adet 15. Yüzyıl Osmanlı yapısından (Mahmut Paşa Bedesteni ve Kurşunlu Han) dönüştürülerek elde edilmiş ve 1943'de ziyarete açılmıştır. Kale kapısının hemen karşısında yer alan Rahmi Koç Müzesi<sup>8</sup>, günümüze kadar özgünlüğü korunmuş Çengel Han'ın (1523) restore edilmesiyle 2005 yılında müze işlevine kavuşmuştur. Koç Vakfı'nın satın aldığı Safran Han (1511) da 2016 yılında tamamlanan restorasyonu ile müzenin eklentisi olarak işlevlendirilmiştir. Kale girişine ulaşan yokuşun hemen başındaki üç tarihi evin dönüştürülmesi yoluyla elde edilen Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi<sup>9</sup> projesi Ayşen Savaş, Can Aker ve Onur Yüncü'nün imzasını taşımaktadır. Mimarlar bu dönüşümü özellikle evlerin dış duvarlarının tektonik karakterine ve kentsel/mimari ölçeklerine sadık kalarak gerçekleştirmiştir. Her biri farklı koleksiyonları barındıran müze yapılarının oluşturduğu 'Müze Yolu' kentlinin mekânsal pratiklerine kültürel bağlamda ortak bir zemin vermiştir. Bu zemin, kentin farklı tarihsel katmanlarına eş zamanlı açılımların deneyimlenebileceği çağdaş bir kentsel bağ niteliğindedir.

Bu çerçevede, Viyana Müzeler Avlusu'nda yer alan üç müze yapısı da sanatın farklı anlayış, akım ve ürünlerini kentliyle ve sanat gezginleriyle buluştururken, tarihsel Viyana'nın çağdaş yüzüne de kayda değer bir katkı sağlamaktadır. Leopold Müzesi Viyana Sesasyon Hareketi, Viyana Modernizmi ve Avusturya kaynaklı Ekspresyonizmi /dışavurumculuğu temsil eden eserlerle; MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung Wien) Orta Avrupa'nın en büyük modern sanat eserleri koleksiyonuyla;

<sup>8</sup> Endüstriyel Mirasın Aynası. (2017). [http://www.rmkmuseum.org.tr/cengelhan/turkce/rmk\\_tarihce.htm](http://www.rmkmuseum.org.tr/cengelhan/turkce/rmk_tarihce.htm) adresinden 20 Kasım 2017'de alınmıştır.n 20 Kasım 2017'de alınmıştır.

<sup>9</sup> Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi. (2017). Web: <http://www.arkitera.com/proje/4385/erimtan-arkeoloji-ve-sanat-muzesi> adresinden 20 Kasım 2017'de alınmıştır.

Kunsthalle Wien ise uluslararası çağdaş sanat sergileriyle öne çıkmaktadır. Leopold Müzesi'nde sergilen Gustav Klimt (1862-1918), Oskar Kokoschka (1886-1980) ve Egon Schiele (1890-1918) koleksiyonu 20. yüzyılın bu çok önemli Avusturyalı sanatçılarının en kapsamlı şekilde temsil edildiği müze olarak bilinmektedir<sup>10</sup>. Özellikle Viyana ile özdeşleşmiş bu sanatçıların eserleri her yıl milyonlarca sanat ziyaretçisinin ilgi odağını oluşturmakta, bu ziyaretçiler aynı zamanda MuseumsQuartier avlusunun da kullanıcısı olmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Leopold Müzesi'nde Viyanalı Sanatçı Gustav Klimt'in Death And Life (1910) Eseri ve Sanat Ziyaretçileri

Çağdaş sanat etkinliklerine yer veren devinimli programları ve çok yönlü sergi içerikleriyle Kunsthalle, bu iki müzenin kalıcı sergi anlayışını tamamlar nitelikte bir canlılıkla avlu ile iletişindedir. Tüm bu mekânların sanatsal içeriği, ortaklaşa paylaştıkları avlunun zemininde kentsel gündelik hayata doğal şekilde sızmaktadır. Benzer şekilde, kentin farklı bölgelerine pasajlar ve yan avlularla mekânsal açılımları olan ana avlunun gündelik yaşam dinamiği müzelere sızmakta ve bunları, sanatı korumaya almış temsil mekânları olmaktan çıkarıp kentsel nesnelere ya da daha doğru bir ifadeyle kentin doğal parçalarına dönüştürmektedir (Görsel 10-11-12).

<sup>10</sup> MQ Institutionen. (2017). Web: <https://www.mqw.at/institutionen/> adresinden 7 Mart 2017'de alınmıştır.





Görsel 10. Viyana Müzeler Avlusu ve sağda Leopold Müzesi



Görsel 12. Viyana Müzeler Avlusu'nda sergi ve etkinlikler için kullanılan Viyana Sanat Merkezi yapısı Kunsthalle Wien



Görsel 11. Viyana Müzeler Avlusu ve MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Wien

Ana avluyu anlamlandıran başlıca yapılar Kunsthalle Wien, Leopold Müzesi ve MUMOK olmakla birlikte, MuseumsQuartier'in kentsel çeperlerini tarifleyen tarihi yapılarda yer alan zengin kültürel ve sanatsal işlevler farklı kesimleri avluya çekmektedir. Bu çeperlerdeki cadde ve sokaklara bağlanan yarım silindirik biçiminde tonoz örtülü barok pasajlar, edebiyat, sokak sanatı, karikatür, tonal sanat, baskı ve dizgi tasarımı gibi farklı temalarla ana avluya açılmaktadır. Tarihsel pasajlardaki bu temalar değişik ilgi alanları olan kentli gruplarını serbest zamanlarını değerlendirmek üzere bir araya getirmektedir. Sokak, pasaj, avlu, müze gibi farklı ölçek ve biçimdeki kamusal mekânların birbirine bağlanarak kentliye sunduğu yürüyüş sürekliliği ve bu mekânları deneyimleyen bedenlerin kentsel mekânla kurduğu bağ kentsel kültür dinamiklerinde önemli bir rol oynamaktadır. Açık ve kolay erişilebilir bu kamusal mekânların serbest zaman aktiviteleri bağlamında paylaşılması mimari mekânı toplumsal olarak da inşa etmektedir. Yani Lefebvre'in de ima ettiği üzere, en azından mimar kadar, bu mekânı pratikleyen kentli de onun inşacıdır. MuseumsQuartier'in kentsel sürpriz denilebilecek (tarihi yapılarla çevrili) küçük ölçekli yan avluları bu anlamda kayda değer bir mekânsallığa sahiptir. Ana avluyu iki yönden besleyen yan avlular, çocuklara deneysel bir yaklaşımla odaklanıp gözlem yapma yeteneği kazandıran çocuk müzesi (Zoom Kindermuseum), çağdaş dans sanatları ve tiyatro

performans mekânları (Tanzquartier Wien), tütün müzesi (Tabakmuseum), mimarlık kütüphanesi, mimarlık merkezi (Architekturzentrum Wien –Az W) gibi geniş bir yelpazedeki işlevlere ev sahipliği yapmaktadır (Görsel 13-14)<sup>11</sup>.



Görsel 13. Mimarlık Merkezi girişindeki yazı: Mimarlık üzerine herşey (Alles über Architektur)



Görsel 14. Mimarlık Merkezine Açılan Yan Avlu

<sup>11</sup> MQ Architektur. (2017). Web: <https://www.mqw.at/ueber-uns/architektur/> adresinden 1 Mart 2017'de alınmıştır.

Kompleksi çevreleyen ve hem ana avlu hem de yan avlulara uzun cepheler veren tarihi yapı grubunun renove edilmesiyle elde edilen mekânlarda sanat-kültür organizasyon merkezleri ve sanatçı stüdyoları bulunmaktadır<sup>12</sup>. Özgün mimari biçimlenmeler aracılığıyla birbiriyle ilişkilenen ve farklı fonksiyonları barındıran yapı gruplarının yanı sıra, modern Leopold Müzesinin üst kattan diğer müzeleri algılamaya olanak sunan tasarımı ile de bu alan kentsel / mimari kurgusu ile yukarıda değinilen "kent parçası olma" argümanının kapsamlı şekilde mekânsallaşmış halidir (Görsel 15-16-17).



Görsel 15. Leopold Müzesi'nden Çatı ve Göküzü



Görsel 16. Leopold Müzesi'nden Avluya ve Eski Ahır Kompleksine Bakış

<sup>12</sup> MQ Courtyards & Passages. (2017). Web: <https://www.mqw.at/en/about/mq-courtyards/> adresinden 7 Mart 2017'de alınmıştır.



Görsel 17. Leopold Müzesi'nden Avluya Bakış (Solda MUMOK)

Yukarıda değinildiği üzere, burada müze yapılarının temsil ettiği çağdaş mimarlık dili ve yıllar içinde fonksiyonları değişse de 18. yüzyıldan bu yana varlığını sürdüren tarihi doku dramatik bir etki ile buluşmakta; bu buluşma mekâna bir enerji katmaktadır. 18. ve 19. yüzyılda kraliyet at arabalarının, at sulama havuzlarının bulunduğu mekânlarda kentlinin serbest zamanlarını değerlendirmesi ve barok ahır kompleksi içinde MUMOK ve Leopold yapılarının modernist biçimlenmeleri bu enerjiyi gözle görülür kılmaktadır. Ancak, burada vurgulanması gereken önemli bir ayrıntı avlunun sunduğu mekânsal zenginliği arttıran ve yıllar içinde avluyla özdeşleşen kentsel mobilyalardır.

Kentlerin kamusal mekânlarını bütünleyen, kalitesini arttıran ve farklı işlevlerle kentliye kamusal mekânları kullanma olanakları sunan kentsel mobilyalar kentteki mekânsal pratiklerin önemli nesnelereindir. Viyana Müzeler Avlusu'nda da kentlinin avluyu içtenlikle benimseyip onu gündelik yaşamına (özellikle tarihi İtalyan meydanları için sıklıkla kullanılan metaforla) neredeyse bir 'oturma odası' gibi katışını tümüyle mimari kurguya addetmek ve buradaki kentsel mobilyaların katışına değinmemek haksızlık olacaktır (Görsel 18). Doğrusu, beden ve kamusal mekân ilişkisini, bu ilişkiyi belirsizlik içinde bırakacak soyut ifadelerle veya mimari temsilin forma dayalı etkin gücüyle aktarmanın ötesine geçmeyi amaçlayan bir yaklaşım için, bu tasarımlar (Enziler) gündelik ve pratik bir gerçeklik sunmaktadırlar. Burada kentsel mobilyalar aracılığıyla güçlenen beden ve mekân ilişkisi bu avluyu ayrıcalıklı kılmakta ve mekânsal pratikler

bağlamında, dünyadaki benzer kültürel yapı gruplarının oluşturduğu alanlardan daha farklı bir statüye kavuşturmuştur.



Görsel 18. Avluyu bir 'Oturma Odası' Gibi Kullanan Kentli

2002 yılında MuseumsQuartier (MQ) yönetiminin teklif götürmesiyle Viyanalı mimarlık grubu PPAD (Anna Popelka ve Georg Poduschka) tarafından tasarlanan bu çok amaçlı kent mobilyaları alanın iletişim yöneticisi Daniela Enzi'nin adını almışlardır. MQ avlu mobilyaları, tasarımcılarının yaratıcılığıyla ve denemeleriyle pek çok bir araya getirilme versiyonunu mümkün kılan formlarına ulaşmışlardır. Bu versiyonlar kentlilerin Enzileri farklı bedensel pozisyonlarla ve pratiklerle kullanmalarına olanak vermektedir. Geometrilere kaynaklanan özellikleriyle, sayısız farklı kombinasyonlarla bir araya getirilebilen 150 adet el yapımı Enzi avlunun sembolü olmuş, 2005 yılında Adolf Loos Ulusal Tasarım Ödülü'nü almıştır. 2007 yılından itibaren ziyaretçiler verdikleri oylarla renklere karar vermekte ve Enziler fıstık yeşilinden pembeye, kanarya sarısından kırmızıya her yıl farklı renklere bürünmektedirler. 2010 yılında PPAD'nin MNLS grubuyla ortak tasarladıkları ve fabrikasyon olarak kimyasal mukavemeti yüksek polietilenden ürettikleri yeni Enzo'larla koleksiyon genişlemiştir. Dikey elemanlarla güçlendirilmiş iç boşluklu Enzo'lar hem malzemeleriyle hem de strüktürel nitelikleriyle daha dayanıklı tasarımlar olmuştur. 'Eski nesil' Enzilerden<sup>13</sup> 64 tanesi MQ yönetimince internet üzerinden satışa sunulmuş ve tanesi 600 Avro'dan alıcı bulmuştur (Görsel 19).

<sup>13</sup> Die Geschichte der Enzis. (2017). Web: <http://www.enzis.at/en/geschichte/> adresinden 7 Mart 2017'de alınmıştır.



Görsel 19. Yenilenen Strüktürü ve Malzemesi ile MQ Mobilyaları

Avlunun mekânsal pratiğinde önemli bir rolü olan bu değişken kentsel mobilyalar, serbest zamanlarını açık havada ve kentin farklı mimari dokularının bulunduğu bu kültür-sanat alanı MuseumsQuartier'de değerlendirmek isteyen kentliler (ve turistler) için değişik bedensel konforlar sunmaktadırlar (Figür 20).



Görsel 19. Yenilenen Strüktürü ve Malzemesi ile MQ Mobilyaları

Büyük kentlerde serbest zamanların ağırlıklı olarak tüketim mekânlarında, yani birbirine benzeyen ve giderek yavanlaşan alışveriş merkezlerinde

değerlendirildiği düşünülürse, kentsel kültürün ve sanatın kendine has niteliklerle kesiştiği bu alandaki canlılık ve devinim modern zamanlarda (tüketim dışı) kamusal mekânların kentin hala güçlü bir bileşeni olabileceği yönünde bir saptamayı desteklemektedir. İşte bu saptamadan yola çıkarak denilebilir ki, Müzeler Avlusu, kamusal mekân ve kamusal beden in iç içeliğini birbirinin değerini arttıran bir özellikle geliştirmektedir. Bu yazıda serbest zaman bedenleri diye nitelenen özelleşmiş bir kentli tarifi yapılmaktadır. Bu tarif bağlamında avluyu kullananlar, 'mekânı var eden' değilse de, 'mekâna sonradan katılan' da değildir; bu alanı bir kamusal mekân olarak üreten bileşenin 'birbirinden ayrılmaz' parçalarıdır.

### Bitirirken: Beden, Mekân, Zaman

Kentsel mekân olarak avlu, ona anlam veren yapılar ve bu avluyu deneyimleyen bedenler olmadan, sadece soyut bir zemindir. Burada avlu, ifadesini, tarihsel ve çağdaş yapıların birlikteliğinden ve kentsel mobilyaların özgünleştirdiği bir mekân-beden ilişkisinden üretmektedir. Jane Jacobs şehirle uğraşmak hayatın en karmaşık ve yoğun olduğu mekânla uğraşmak demektir der. Hiç şüphesiz bu karmaşık ve yoğun oluşumu çözümlmek belli unsurları öne çıkarmayı gerektirmektedir. Bu bakış açısıyla, kentlerin belli parçalarını anlamak için beden, mekân ve zaman üçlemesi önemli bir bileşendir. Bu alandaki beden, mekân ve zaman üçlemesini özel kılan unsurlardan biri ise bu kamusal açık alanın sanatla kurduğu ilişkidir. 'Şehir sanat eseri olamaz' (Jacobs, 1961/2011: 386) ifadesi, kentsel mekânların kendilerinin sanatsal olamayacağını ortaya koyar. Bu vurgunun ima ettiği şey, forma veya içeriğe dair estetik taktiklerle üretilen homojen mekânların hüsrana yaratabileceğidir. Ancak, sanatın hayatı anlamlandırmaya ve kavramaya dönük gücü, kendine has kanallarla kentsel kültürün değerlerinden birini oluşturabilir.

Viyana Müzeler Avlusu, sanatla sarmalanmış mekânsallığı ile sanatı bireye bu doğal kanallar aracılığıyla ulaştıran bir ortam sunmaktadır. Mekânsallığını pitoresk bir mimari kompozisyon olarak değil, sanat ile gündelik yaşam arasında bir arayüz üreterek oluşturmaktadır. Bir sonuçtan çok bir süreç olan böylesi bir mekânsallık sadece bu mekânı pratikleyen bedenlerle kurulan 'anonim bir mutabakatla' (Jacobs, 1961/2011: 387) mümkün olabilmektedir. 'Zaman modernitenin toplumsal mekânında kaybolur' ve 'sadece uzmanlaşmış ölçüm aletlerine (saatlere) kaydolur' diyerek modernitenin mekânsal eleştirisini yapan Lefebvre'e (1974/2014: 120) aksini ispat edercesine, zaman bu avluda mekâna kaydolmakta ve serbest zaman bedenleri aracılığıyla gündelik yaşamda somutlaşmaktadır.

## Kaynakça

Boeckl, M. (2001). *MuseumsQuartier Wien: Die Architektur*. New York: Princeton Architectural Press.

Ceballos, S. G. (2004). "The role of the Guggenheim Museum in the development of urban entrepreneurial practices in Bilbao", *International Journal of Iberian Studies*, 16(3)1, 177-186.

Czeike, F. (1994). *Historisches Lexikon Wien*. Band 3, Wien: Kremayr & Scheriau.

Francken, D. A. ve Raaij, W., (1981). "Satisfaction with leisure time activities", *Journal of Leisure Research*, 13(4), 337-352.

Frantz, M. (2006). "KulturPolitik im Wandel: Hauptstadtsymbolik in Wien und Berlin", *ÖZP Austrian Journal of Political Science*, 3, 237-253.

Frantz, M. (2005). "From cultural regeneration to discursive governance: Constructing the flagship of the 'Museumsquartier Vienna' as a plural symbol of change", *International Journal Urban and Regional Research*, 29 (1), 50-66.

Jacobs, J. (2011). *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı* (çev. B. Doğan) İstanbul: Metis. (Eserin orijinali 1961'de yayımlandı).

Juniu, S. (2000). "Downshifting: regaining the essence of leisure", *Journal of Leisure Research*, 32(1), 69-73.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (çev. I. Ergüden). İstanbul: Sel. (Eserin orijinali 1974'de yayımlandı).

Levine, N. (1996). *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. New York: Princeton University Press.

Kurier Zeitung (Kurier Gazetesi). (26.03.2015). "600 Euro für einen alten Enzi".

Mannel R. C. ve Kleibel, D. A. (1997). *A Social Psychology of Leisure*. PA State College: Venture.

Manrai, L. A. ve Manrai, A. K. (1995). "Effects of cultural-context, gender, and acculturation on perceptions of work versus social/leisure time usage", *Journal of Business Research*, 32(2), 115-128.

Moorhouse, H. F. (1989). *Models of work, models of leisure*. C. Rojek (Editör) *Leisure for Leisure: Critical Essays*. London: Palgrave Macmillan, s. 15-35.

Plaza, B. (2000). "Evaluating the Influence of a Large Cultural Artifact in the Attraction of

Tourism", *Urban Affairs Review*, 36(2), 264-274.

Reicher, C. (2016). *Stadtebauliches Entwerfen*. Wiesbaden: Springer.

Reith, W. J. (1988). "Ein Museuminsel: Architektenwettbewerb Messepalast auf dem Areal der ehemaligen Hofstallungen in Wien, 1988", *Werk, Bauen + Wohnen*, 75(5), 10-13.

Rojek, C. (1989). *Leisure time and leisure space*. C. Rojek (Editör) *Leisure for Leisure: Critical Essays*. London: Palgrave Macmillan, s. 191-204.

Santagata, W. (2002). "Cultural Districts, Property Rights and Sustainable Economic Growth", *International Journal of Urban and Regional Research*, 26(1), 9-23.

Scruton, S. ve Watson, B. (2010). "Gendered cities: women and public leisure space in the post-modern city", *Leisure Studies*, 17(2), 123-137.

Shaw, S. M. (1985). "Gender and leisure: inequality in the distribution of leisure time", *Journal of Leisure Research*, 17(4), 266-282.

Tzortzi, K. (2016). *Museum as Space: Where Architecture Meets Museology*. London and New York: Routledge.

Wehdorn, M. (2004). *Vienna: A Guide to the UNESCO World Heritage Sites* (çev. P. Lopez). Wien: Springer.

Zacharias, T. (1960). *Joseph Emanuel Fischer Von Erlach*. Wien: Herold.

## İnternet Kaynakları

\*MuseumsQuartier Wien'in ([www.mqw.at](http://www.mqw.at)) adresli resmi internet kaynağıyla, alan hakkında çok yönlü ve kapsamlı bilgiye ulaşılabilmektedir. Aşağıda ana menüye bağlı dört link yazıya kaynak oluşturmanın yanı sıra okuyucuyu yönlendirmek üzere de verilmektedir.

-İnternet: MQ Architektur. (2017). Web: <https://www.mqw.at/ueber-uns/architektur/> adresinden 1 Mart 2017'de alınmıştır.

-İnternet: MQ Chronik. (2017). Web: <https://www.mqw.at/ueber-uns/chronik/> adresinden 1 Mart 2017'de alınmıştır.

-İnternet: MQ Courtyards & Passages. (2017). Web: <https://www.mqw.at/en/about/mq-courtyards/> adresinden 7 Mart 2017'de alınmıştır.

-İnternet: MQ Institutionen. (2017). Web: <https://www.mqw.at/institutionen/> adresinden 7 Mart 2017'de alınmıştır.

İnternet: Die Geschichte der Enzis. (2017). Web: <http://www.enzis.at/en/geschichte/> adresinden 7 Mart 2017'de alınmıştır.

İnternet: Museumsinsel Berlin-Mitte. (2017). Web: <https://www.berlin.de/museum/3109074-2926344-museumsinsel-berlinmitte.html> adresinden 19 Kasım 2017'de alınmıştır.

İnternet: Museumsstadt Köln (2017). Web: <https://www.koeln.de> adresinden 20 Kasım 2017'de alınmıştır.

İnternet: Endüstriyel Mirasın Aynası. (2017). [http://www.rmkmuseum.org.tr/cengelhan/turkce/rmk\\_tarihce.htm](http://www.rmkmuseum.org.tr/cengelhan/turkce/rmk_tarihce.htm) adresinden 20 Kasım 2017'de alınmıştır.

İnternet: Erimtan Arkeoloji ve Sanat Müzesi (2017). Web: <http://www.arkitera.com/proje/4385/erimtan-arkeoloji-ve-sanat-muzesi> adresinden 20 Kasım 2017'de alınmıştır.

## **Görsel Kaynakları**

Görsel 1: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2009

Görsel 2: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2009

Görsel 3: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2009

Görsel 4: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 5: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 6: <https://www.google.com/earth>, Google Earth, Viyana, 2017 (2 Mart 2017)

Görsel 7: <https://www.google.com/earth>, Google Earth, Viyana, 2017 (2 Mart 2017)

Görsel 8: <http://www.habsburger.net/de/medien/johann-andreas-pfeffl-nach-salomon-kleiner-das-kaiserliche-hofstallgebaude-kupferstich-172434> adresinden 7 Mart 2017'de alınmıştır.

Görsel 9: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 10: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 11: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 12: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 13: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 14: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 15: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 17: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 18: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 19: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

Görsel 20: Yazar tarafından çekilen fotoğraf, 2011

## Bir Sergileme Yöntemi Olarak Artırılmış Gerçeklik

Arş. Gör. Cumhuri Coşkun

Makale Geliş Tarihi: 02.10.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 21.11.2017

### Özet

Bir sergileme yöntemi olarak artırılmış gerçeklik son dönemde yapılan özellikle yeni sanat akımları ve sanatsal etkinliklerde kullanılmaktadır. Artırılmış gerçeklik, teknolojinin insan hayatındaki yeri ve etkinliğinin arttığını ve bunun da her alanı açıkça geliştirmekte ve yenilemekte olduğunu göstermektedir. Artırılmış gerçekliği kullanarak akıllı cihazlar aracılığıyla iki boyutlu görselleri ya da sergide yer alan unsurları hareketli ya da kısa bir animasyonla zenginleştirmek ve video ekleyerek ve ilgi çekici bir deneyim sunmak mümkün olabilmektedir. Teknolojinin tüm olanaklarının farkındalık içinde kullanılması ile tasarımcıların ve sanatçıların yaratıcı sınırlarını genişletmelerine de olanak sağlamaktadır. Bunun gibi avantajlarıyla artırılmış gerçeklik bir sergileme yöntemi olarak her geçen gün sanat etkinlikleri ve sergilerin de tercih edilerek kullanılmaktadır. Bunun yanında artırılmış gerçeklikle oluşturulan sergiler fazla vakit alabilir ve fazla dikkat dağıtıcı da olabilmektedir. Yapılan bu çalışmada artırılmış gerçekliğin özellikle kişisel sergiler ve tarih müzelerinde kullanılmış örnekleri ele alınarak sergileme yönteminde etkileri incelenerek artırılmış gerçekliğin bu alanlardaki katkısı nitel verilerle desteklenerek araştırılacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Sergileme Yöntemleri, Artırılmış Gerçeklik, Akıllı Cihazlar

### AUGMENTED REALITY AS A METHOD OF EXHIBITION

#### Abstract

Augmented reality as a method of exhibition is used especially in new artistic trends and artistic events in the recent period. Augmented reality shows that technology has increased the place and effectiveness of human life, which clearly shows that every field is evolving and renewing. Using augmented reality, it is possible to enrich two-dimensional visuals or elements of the exhibition with animated or short animations via smart devices, adding video and providing an engaging experience. And also the awareness of all the possibilities of technology allows artists and designers to broaden their creative boundaries. Augmented reality with the advantages like this is being used as a method of exhibition every day by preferring art events and exhibitions. Besides, exhibitions created with augmented reality can take more time and become more distracting. In this article, it will investigate the effects of the augmented reality in the exhibition method, especially the examples used in personal exhibitions and historical museums, and investigate the contribution of the augmented reality to these fields with positive and negative aspects supported by qualitative data.

**Keywords:** Augmented Reality, Exhibition Methods, Smart Devices

## Giriş

70'li yılların sonlarından itibaren hayatımıza giren dijital ortamlar sanatta köklü değişiklikler yaratmışlardır. Çığ gibi büyüyerek her geçen gün daha fazla alana yayılan teknoloji hayatımızı şekillendirmeye devam etmektedir. "1980'li yıllardan itibaren yoğun bir şekilde hayatı etkilemekte olan dijital dönem bir yandan yeni algılama biçimleri üretmekte, bir yandan da, gerek var olan, gerek de türemekte evrilmekte olan söz konusu algılama biçimlerinin ifadesinde yeni olanaklar getirmektedir." (Michael, 1998: 34).

Veriler sanal ortamda yeniden şekillendirilip sınırlı olarak algıladığımız gerçekliği ayrıntılı algılama fırsatları sunmaktadır. Teknoloji hayatımızı her açıdan şekillendirmekte ve yeniden kurgulamaktadır. Somut olarak fiziki açıdan var olan biçimler sanal ortamda yeniden şekillenme olanağı bulmaktadır.

Teknoloji devriminin insanoğluna getirdiği yeni durumda algısal süreçlerin farklılaşması, düşünce ve eylem kalıplarının değişmesi, esnekliklerin artması; gerek fikir üretiminde gerekse bunların uygulanmasında yepyeni olanaklar getirmektedir. Bilgi ve teknoloji çağı sanatı bu yeni oluşumların içine çekmekte sanata yeni kapılar açmaktadır. Bu açıdan sanat bu oluşumun içinde, öncü misyonuyla merkezde olmaya devam etmektedir.

Teknoloji sanatın içinde kendine bir yer edinerek her açıdan sanatı etkilemekte ve şekillendirmektedir. Düşünce ve eylemleri farklı şekilde sunulmasında, sanatın teknoloji ile harmanlanarak yeni sanat biçimleri geliştirilmesi gibi birçok açıdan sanat teknoloji birlikteliği görülmektedir.

Bu birliktelik özellikle, teknolojik değişimler ve teknolojiye karşı oluşan eğilimler birçok alanda olduğu gibi sergileme yöntemlerinde de yenilikçi yaklaşımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artırılmış gerçeklikte bu yeni yöntemler arasında görülmektedir.

İnteraktif sanat etkinlikleri sanata daha dinamik bir hava katmıştır. Sanat ve insan arasındaki etkileşime yeni bir boyut getirmiştir. Bu ilişki ile yapıt bir bireysel deneyim ve yaşantı ortamına dönüşmektedir.

Artırılmış gerçeklik, sanal karakter ve unsurları gerçek dünya ile bir araya getirmektedir. Nesne algılama teknolojilerinin desteği ile kullanıcının çevresindeki dünya ile ilgili bilgi verir ve etkileşimli biçime getirir. Etkileşimli unsurlar bireylerde daha aktif bir tutum geliştirdiği için sergideki o pasif izlenimciyi aktif hale getirerek daha etkili bir sergiye dönüştürebilir.

Artırılmış gerçeklik ile oluşturulan sergiler de; gerçek dünyanın kamera

ile görüntüsünün alınması sırasında, gerçek dünya üzerinde önceden belirlenmiş olan hedef noktalara, bilgisayarda yaratılmış olan materyallerin belli noktalarından bağlanması ve oluşan sonucun programlar vasıtasıyla yorumlanarak çıktı görüntüsünün eş zamanlı olarak alınmasıdır.

Bir sergiyi görsel bir izlenimden öteye taşıyan artırılmış gerçeklikle hem sergilenen eser daha fazla ilgi çekmekte hem de daha etkili bir hale gelebilmektedir. Böylece bir serginin görünenden daha fazlasını sunmasında artırılmış gerçeklik büyük rol oynamaktadır.

## Artırılmış Gerçeklik

Artırılmış gerçeklik, gerçek bir mekân veya objenin üzerine sanal bir bileşenin bindirilmesi ile oluşmaktadır (Azuma, 2001).

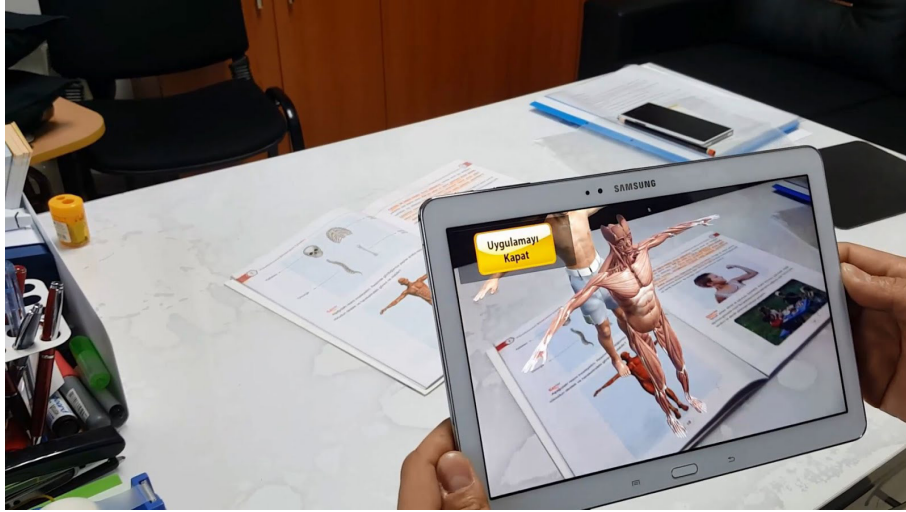
Artırılmış gerçeklikteki amaç; fiziki gerçeklik algısıyla elde edilen bilgiye sayısal bir bilgi eklemesi yapmaktır. Böylece kullanıcının algısının kuvvetlendirilerek hedef mekân, yapı ya da obje ile alakalı daha fazla bilgiye sahip olması hedeflenmektedir.

Yine artırılmış gerçeklik, gerçek dünyayı dijital olarak zenginleştiren, günlük yaşamınızda daha anlamlı içerikler barındıran en yeni teknolojilerden biridir. Bir Akıllı Telefon veya tabletteki kamera ve sensörlerle artırılmış gerçeklik, çevremizdeki dünyadaki ürünlerin üstünde doğrudan video, fotoğraf ve ses biçiminde dijital bilgi katmanları eklemektedir (Mathew, 2014).

Gelişen teknoloji neticesinde, artırılmış gerçeklik uygulamaları daha ulaşılabilir ve geliştirilebilir olmuştur. Akıllı telefon ve tabletlere indirilen uygulamalar sayesinde artırılmış gerçeklik ile oluşturulan veriler yani ses, grafik, yazı, görüntü gibi etkileşimli unsurlar görüntülenebilmektedir ve ayrıca eğitim, tıp gibi daha önemli alanlarda da etkin olarak kullanılabilir. (Billingham, Clark ve Lee, 2015: 3) (Görsel 1).

Çeşitli alanlarda kullanılmaya başlayan artırılmış gerçeklik uygulamaları ile araştırmacılar tarafından tıp, eğlence, eğitim, mühendislik sanat gibi birçok alanda artırılmış gerçeklik uygulamalarının protipini geliştirmişlerdir. Örneğin, doktorlar hastanın vücudundaki tıbbi verileri göstermek için (Navab, Feuerstein ve Bichlmeier, 2007), Oyun oynayanlar sanal canavarlarla gerçek dünyada savaşılabilmek için (Piekarski ve Thomas, 2002), mimarlar bitmemiş binalarının kısımlarını görebilmek için (Thomas, Pinz, 1999) ve öğrenciler gerçek dünyada sanal molekülleri bir araya getirebilmek için bir dizi bunun gibi uygulamalar geliştirilmiştir (Billingham, Clark ve Lee, 2015: 3) (Görsel 1).





Görsel 1. Tıp Alanında Artırılmış Gerçeklik

Bunun yanı sıra artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik karıştırılmaktadır. Sanal gerçeklik sanal ortamda gerçek ortamın yeniden oluşturulmasıdır. Oysaki artırılmış gerçeklik var olan gerçek ortama ek olarak yeni görüntü ses ve biçimler katarak oluşturulmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Sanal Gerçeklik ve Artırılmış Gerçeklik

Artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik, ayırt edici çizginin bulanıklaştığı alanlardır. Başka bir deyişle, sanal gerçekliği artırılmış gerçekliğin öncüsü olarak düşünebilirsiniz; bazı parçalar her ikisinde birden örtüşür. İki teknoloji arasındaki en büyük fark, sanal gerçekliğin kamera yayını kullanmamasıdır. Sanal gerçeklikte gösterilen her şey ya animasyonlar ya da önceden kaydedilmiş film parçalarıdır (Sood, 2012: 1).

ARART, sanatsal çalışmaların, artırılmış gerçeklik platformlarını kullanarak

gerçek dünyada farklı şekillerde görüntülenmesini sağlayan bir uygulamadır. Bu uygulamada, dünyaca ünlü sanat eserleri hareketlendirilebilmekte, modern tasarımlar farklı tasarımlara dönüşebilmekte, eserlerin ses, animasyon veya video eklenmiş halleri görüntülenebilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. ARART Uygulaması ile Oluşturulmuş Bir Sergiden

ARART uygulaması ile fiziksel arka planın kamera ekranına yansıyan görüntüsü üzerine eklenerek oluşturulan yeni görünümüdür. Yine genişletilmiş bir biçimde anlaşılmasını destekleyen görüntünün, mobil ekrandaki ek bilgilerle aynı anda üzerine yerleştirilerek oluşturulur.

Mobil artırılmış gerçeklik uygulamalarının ücretsiz ve kolay ulaşılabilir olması artan ilgiyle bu alandaki araştırmaların artmasında önemli bir unsur olarak bahsedilebilir. Bu uygulamalar ile poster gibi 2 boyutlu görseller video eklenerek hareketli unsurlarla daha ilgi çekici hale getirmek mümkün olmaktadır. Özellikle artırılmış gerçeklik uygulamalarıyla mümkün olan sınırlı etkileşimin ötesine geçilebilmektedir.

Artırılmış gerçeklik teknolojisi, en azından şu andan itibaren gerçek donanımın yapamadığı şeyleri yapabilir. Bir küp gibi olağan bir nesneye sahip olduğunuz bir ekrana sahip olabilirsiniz. Daha sonra bu küpe çeşitli senaryolar ve kuvvetler uygulayıp nasıl çıktığını görebilirsiniz. Bunu gerçek donanımla yapamazsınız, çünkü gerçek donanım genellikle bozulmadan şekli değiştiremez. Ayrıca son derece pahalı veya tamamen imkânsız olacak teorileri, deneyler kullanarak test edebilirsiniz (Sood, 2012: 10).

Artırılmış gerçeklik teknolojisi ile var olan sorunları deneme yanılma gibi yöntemlerle test etme imkânı da sunması bilime getirdiği artılar arasında

gösterilmektedir. Daha pek çok alanda denemeler yapma test etme gibi olanaklar sunması önemlidir.

Artırılmış gerçeklikte bir kullanıcı tarafından deneyimlenen ortam gerçektir (sanal olmanın aksine), bu ortam, bir bilgisayar sistemindeki bilgi ve görüntüleri içerecek şekilde genişletilir. Başka bir deyişle, artırılmış gerçeklik sanal ve gerçek dünya arasında bir bağlantı oluşturarak gelişmiş bir deneyim yaratabilir ( Djamasbi, Wyatt, Luan & Wang, 2014: 3).

Bir yanılısama yaratmayı amaçlayan artırılmış gerçeklik sanal görüntüler ve gerçek dünya ile kesintisiz bir şekilde harmanlanmaktadır. Artırılmış gerçeklik insan bilgisayar etkileşim teknolojisindeki en büyük gelişmelerden biridir.

### **Bir Sergileme Yöntemi Olarak Artırılmış Gerçeklik İle Oluşturulan Sergiler**

Sergiler, sanat eserleri gibi, hiçbir yerde ortaya çıkmamıştır. Belli anlarda, kendi tarihsel koşullar kümeleri altında görünmüşlerdir. Sanat tarihçisi T.J. Clark 1973 tarihli "İnsanın İmajı" kitabının açılış bölümünde, "En iyi biçimde sanat tarihi, sanatsal biçim, mevcut görsel sunum sistemleri, mevcut sanat teorileri, diğer ideolojiler, sosyal sınıflar ve daha genel tarihsel yapılar ve süreçler arasındaki bağlar hakkında olmalıdır" diye belirtmiştir. Bu aynı zamanda sergilerin kendilerinin ne olduğunun mükemmel bir özeti ve sergilerin bir geçmişi gerçekleştirmesini amaçlamasıdır (Hoffmann, 2014: 13).

1990'lı yılların başlarından bu yana sergi açma ve küratörlük dramatik bir değişim geçirdi. Müzelerin koleksiyonlarında yer alan nesnelere korunması, yorumlanması ve sergilenmesiyle ilgili uygulamalardan gerçekten yaratıcı meslekler haline geldi. Küratörler, gösterdikleri temel fikirlere giderek kendi öznelliklerini yerleştiriyorlar ve sunumların kendileri formda ve içerikte her zaman değişiyor. Bunun sonucunda ise bazı unutulmaz ve ilham verici sergiler ortaya çıktı (Hoffmann, 2014: 11).

Sanat eserleri kendi zamanında ve kendi şartları altında izleyicisine ulaşmıştır. Zaman sanatın şeklini ve oluşumunu nasıl değiştirdi ise sergilenmesi üzerinde de belirgin farklılıklar göstermiştir. Artık sanat kapalı duvarlar ardından çıkarak her an her yerde kendini izleyicisine sunmaktadır.

Sergiler de zamanla yeni sergileme yöntemleri ile yeni anlatım biçimleri geliştirmekte sanatçıya yeni ufuklar açarak daha zengin bir yelpaze de izleyiciyle buluşmaktadır. Bir sergileme yöntemi olarak artırılmış gerçeklik sanatçıya fiziki gerçeklik dışında izleyicinin daha çok dikkatini çekerek farklı

bir deneyim de sunmaktadır.

Dünyada sayısız müze ve sanat galerisi olduğu bilinmektedir. Geçmişten günümüze bu müze ve galerilerde çeşitli sergileme yöntemlerini görmekteyiz. Son dönemlerde özellikle teknolojinin de getirisiyle bu alanlarda sergilemeye ek olarak video artlar etkileşimli uygulamalarında ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir. Yine teknoloji sayesinde sanal gerçeklik uygulamalarıyla gitmeden evden bu müze ve galerileri gezmek mümkün olmaktadır.

Artırılmış gerçeklik uygulamalarının sergileme yöntemlerine etkisinden bahsetmeden önce sanal gezintilerin etkisinden bahsetmek gerekmektedir. Sergilerdeki sanal gezinti ortamları sergide yer alan eserlerin 3 boyutlu olarak yeniden sanal ortamda yaratılan görüntülerinin gösterildiği etkileşimli uygulamaların yer aldığı ekranlar ile sergiler daha etkili olma yolunda teknoloji ile her geçen gün zenginleşmektedir. Sergilerdeki bu uygulamalar ile müze ziyaretçileri görselleştirilmiş etkileşimli koleksiyonlar arasında gezinmek, müze galerilerindeki bu zenginleştirilmiş ortamlarda elde edilen deneyimlerden keyif almaktadırlar.

Artırılmış gerçeklik sergilere ulaşmak daha zor olmasına rağmen, Web3D ve sanal gerçeklik sergilerine kıyasla müze ziyaretçilerine daha fazla avantajlar sunmaktadırlar. Spesifik olarak, bir artırılmış gerçeklik müzesinde, sanal bilgiler (genellikle 3B objeler, metinsel veya imgesel bilgileri içeren multimedya türleri de olmak üzere), kamera tarafından kaydedilmiş video kareleri, kullanıcıya sanal kültürel nesnelere gerçek ortamda var oldukları etkisi oluşturmaktadır (Styliani, Liarakapis, Kostas & Petros, 2009: 523).

İnsan bilgisayar etkileşim teknikleri sayesinde, kullanıcılar sanal objeleri, dokunulabilir manipülasyon bileşenleri veya sensörler aracılığıyla tamamen inceleyebilmektedir. Bu "artırılmış" gerçek-dünya ortamı, müze bilgilerine sezgisel erişime rehberlik edebileceği gibi, müze sergilerinin sanal ziyaretçiler üzerindeki etkisini de artırabilmektedir (Styliani vd., 2009: 523).

İnsan bilgisayarın verdiği etkileşim tecrübesi sayesinde sanal ortamda objelere dokunabilir daha ayrıntılı inceleyerek daha fazla deneyim elde edebilmektedir. Bu artırılmış gerçeklik sayesinde gözüyle gördüğü sanat objesini artırılmış gerçeklik ile tablet veya akıllı telefon vasıtasıyla ekranda onun 3 boyutlu versiyonu üzerinde daha fazla etkileşim kurma imkânı bulmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4. Artırılmış Gerçeklik Uygulaması ile Müze Deneyimi

Artırılmış gerçeklik müze sergileme sistemleri günümüzde farklı uygulama yöntemleri ve sunum teknikleri ile en çok rağbet gören sistemlerdir. Ülkemizde gün geçtikçe sayısı artan uygulama örneklerinden birisi Çorum Arkeoloji Müzesi tarafından da uygulanmaktadır. Müze için 'Savaş Arabası Simülasyonu' uygulamasıyla Hattuşaş Antik Kenti'nde gezi, 'Ölü Gömme Töreni' ile tunç çağı objelerinin ve yerleşiminin incelenmesi ve '3 Boyutlu Vazo İnceleme' uygulamaları, müze içinde etkileşimli uygulamalara birer örnek teşkil etmektedir.

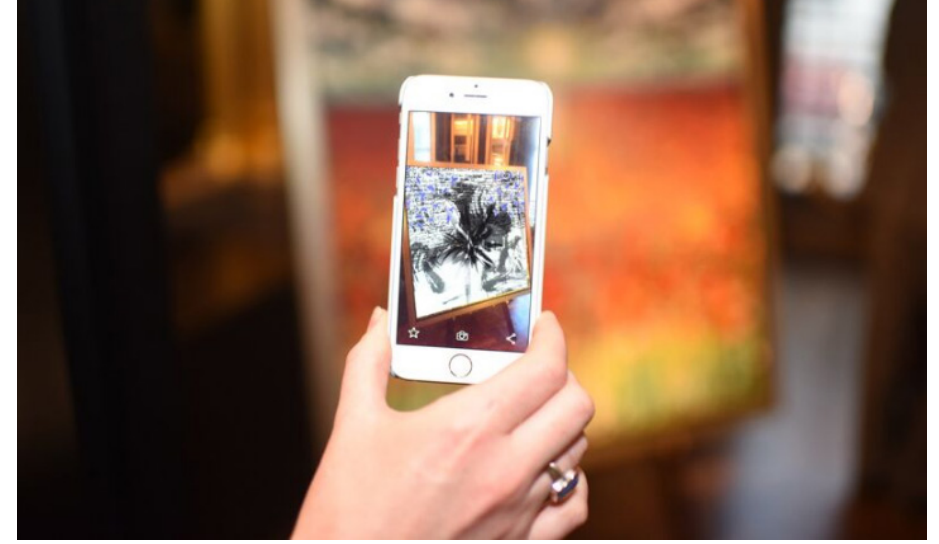
Teknolojinin müze ve sergilerde yer alması sergileme yöntemlerine faydalı birer eklenti olarak düşünülmüştür. Bu teknolojik uygulamalar, geleneksel müze ve sergi deneyimlerine birer ek ve cazibe kattığı düşünülmektedir.

#### The Danger Tree Artırılmış Gerçeklik Sergisi

Scarlett Raven, 2016 yılında Washington Green Fine Art galerisinde açtığı sergide bir sergileme yöntemi olarak artırılmış gerçekliği kullanmıştır. Artırılmış gerçeklik ile çalışan ilk yağlı boya sanatçılarından biridir. Bu sanatçı çok katmanlı, deneyimsel sanatı yaratma sürecini kişisel olarak ortaya koymuştur. Blippar uygulaması ile birlikte artırılmış gerçekliği kullanan bir sanatçıdır. İzleyiciler sanatçının eserlerini izlerken akıllı telefonlarında yer alan bu uygulama ile eserlerin kilidini açarak yeni bir deneyim elde etmektedirler.

Bu sergi dünyanın ilk artırılmış gerçeklik sergisidir. Sanatçı artırılmış gerçeklikle yaptığı eserin katmanlarını göstermeyi ve izleyicinin süreci daha gerçekçi bir şekilde canlı olarak görmesini istemektedir. Sanatçı artırılmış

gerçeklikle eser ile yaşadığı süreci izleyiciyle buluşturmak isterken, bir eserin tamamlanmadan önce nasıl bir süreçten geçtiğini göstererek izleyiciyi eserle olan o kısa bakışta daha fazla kalması için etkili bir yol olarak görmüştür (Görsel 5).



Görsel 5. The Danger Tree Sergisi

#### Priya's Shakti

Mahendra Parshuram Vartak, Niren Vashram Savaniya ve Sham Maruti Jadhav hazırladıkları hikâye projesi kapsamında sergilemede artırılmış gerçeklik uygulamasını kullanmıştır. Ölümlü Bir kadın ve Tanrıça olan Parvati Hindistan'da toplumsal cinsiyet temelli cinsel şiddete karşı savaşımaktadır. Sanatçılar bu hikâyede izleyicileri tamamen interaktif uygulamalar ve artırılmış gerçeklikle izleyicisini dinamik karakter ve konuşmalarla daha gerçekçi bir hikâyeye anlatmak istemektedir.

Hikâyede yer alan tüm resimler ücretsiz bir uygulama olan Blippar aracılığıyla görülen artırılmış gerçeklik unsurlarıyla donatılmışlardır. İzleyiciler, Blippar ile hikâyenin sayfalarını akıllı telefonlarında taradıklarında, özel animasyonu ve filmleri duvardan dışarıya çıkarıp görülebilmektedir (Görsel 6).



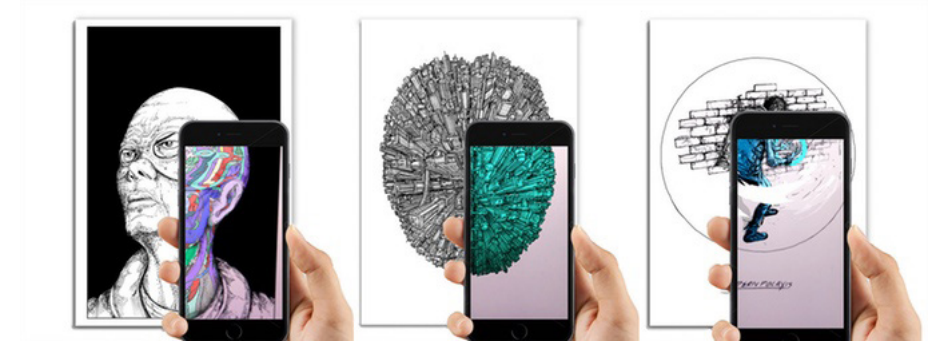
Görsel 6. Priya's Shakti Sergisi

Hindistan'da çeşitli dini inanışlar mevcuttur bunların içinde en yaygın olanlardan biri de Hinduizmdir ve ikonografisi daima her yerde bulunmaktadır. Tanrıça Durga'nın bir kaplanın önündeki görüntüsü, evler, işyerleri ve ibadet yerlerinde rahatlıkla görülebilmektedir. Priya, tecavüzden kurtulmuş bir adam ve de değişimin katalizörüdür. Artırılmış gerçeklik aracılığıyla görüntüler hareket ederek hikâye canlandırılıyor ve bununla amaçlanan, Priya'nın kaplan üzerindeki imajını toplumsal cinsiyete dayalı şiddetle mücadele için güçlü bir simge haline getirmektir.

### Proshetic Reality

Akıllı telefon ve tabletler gün geçtikçe daha fazla hayatımızda yer edinmekte ve onlara ayırdığımız vakit her geçen gün artmaktadır. Bu akıllı cihazlar ile de bir çok uygulama hayatımıza girmektedir. Özellikle geliştirilen gerçekçi oyunlar yaş sınırı olmaksızın büyük bir çoğunluğu etkisi altına almaktadır. Artık kitap gazete okuma gibi eylemler basılı yayından ziyade akıllı telefon ve tabletlerde yapılarak daha etkileşimli ve etkili olmaktadır. Sanatçı Stu Campbell, artırılmış gerçeklikle oluşturduğu çizgi romanı "Modern Polaxis" te hikâye anlatım aracı olarak kullanılmasını araştırmıştır. Campbell, "Şu anda, animasyonlu içeriği görmek için telefonunuzu bir kitap üzerinde sallayarak tuhaf bir deneyim yaşıyorsunuz" diyerek artırılmış gerçeklik ile ilgili düşüncelerini dile getirmiştir. "Gelecekte giyilebilir (Artırılmış gerçeklik gözlüğü) olacağız ve Artırılmış gerçeklik içeriğini tüketme deneyimimiz

kesintisiz bir hale gelecektir. Yeni giyilebilir teknoloji düştüğünde, çizme için artırılmış gerçeklik ürünlerinin bolluğuyla ve sağlam bir sanatçı ağıyla uyumlu olmayı istiyoruz<sup>1</sup>" demiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Stu Campbell'in Çizgi Roman Sergisinden

### MOMA Conflux Festivali

New York'ta yer alan Modern Sanatlar Müzesi (MoMA) çağdaş sanatçıların eserlerinin sergilendiği önemli merkezlerdendir. Sanatçılar ve küratörler Sander Veenhof ve Mark Skwarek, "kentnin kamusal alanının yaratıcı araştırılması için sanat ve teknolojiye" adanmış bir NYC festivali olan Conflux Festivali kapsamında MoMA'da DIY Artırılmış Gerçeklik Sanat Varlığını düzenlemişlerdir. Artırılmış gerçeklik uygulaması olan Layar'ı iPhone veya android telefonuna sahip olan herkes, MoMA'nın sergi galerileri ve bahçesi arasında dağılmış olan artırılmış gerçeklik çalışmalarının kullanışlı bir haritasını ile gizli sergiyi görebilmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Moma Artırılmış Gerçeklik Sergisinden

<sup>1</sup> Stu Campbell's Modern Polaxis Comic Book, <https://www.cnet.com/news/prosthetic-reality-the-artification-of-augmented-reality/> 12 Haziran 2017'de alınmıştır.

Artırılmış gerçekliğin fiziksel gerçekliğimize sanal unsurlar ekleyen olgulardan olduğunu belirten Veenhoof ve Skwarek (2010) "yine artırılmış gerçeklik teknolojisi ile herkesin herhangi bir yerden (yeniden) şekil vermesine olanak tanıdığını belirtmişlerdir".

## Sonuç

Artırılmış gerçeklik teknolojisi günden güne kullanım alanları artan, ilgi gören ve gelişmekte olan bir alandır. 3 boyutlu teknolojilerin mobil aygıtlar ve uygulamalarıyla beraber kullanılması ve bu teknolojiyle doğru orantıda ilerlemesiyle artırılmış gerçekliği yeni medya alanı içinde de tanımlamak mümkün olabilmektedir. Yaşamımızın daimi bir parçası haline gelen mobil aygıtlarla AG'nin sıkça kullanılması ise bu teknolojiye ulaşımı ve ilgiyi de artırmaktadır.

Günden güne ilerleyen ve bir çok alanı da kapsamaya başlayan bu teknolojinin sanat ve tasarım alanlarıyla yoğun ilişkisini de görmek mümkün olabilmektedir. Bir sergileme yöntemi olarak artırılmış gerçeklik de bu ilişkinin bir örneğidir.

Sanatçılar, küratörler ve müzeler artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanarak kendi sanat anlayışları içerisinde farklı ifade biçimlerini ortaya koyabilmektedirler. Örneğin bir sanatçı izleyicilerinin yalnızca bitmiş bir esere değil aynı zamanda tamamlanmış bir resimdeki düşünce süreçlerini katmanlarını da sanatçıyla beraber deneyimlemesi için artırılmış gerçeklik teknolojisini kullanmıştır. Başka bir sanatçı artırılmış gerçeklik teknolojisini toplumsal cinsiyete dayalı şiddetle mücadele için güçlü bir simge haline getirmek için kullanıyor. Bir diğer sanatçı ise artırılmış gerçeklik kitabı oluşturarak fiziksel baskılı bir eseri anlamlı hale dönüştüren ve daha fazla şey katan yeni bir animasyonlu dijital sanat katmanına dönüştürmek için kullanıyor. Müzeler ise kendilerine olan ilgiyi artırmak koleksiyonlarında bulunan fakat başka sergileme alanlarında bulunan eserleri müze içerisinde tekrar canlandırmak için kullanabilmektedirler.

Görüldüğü üzere artırılmış gerçeklik teknolojisi, sanatın içerisinde farklı ortamlarda, farklı iletişim biçimleri şeklinde kendine yer bulmaktadır. Belki bu ifade biçimleri değişecektir, fakat teknolojinin ilerlemesiyle yerini daha da sağlamlaştırıp sanat ve tasarım alanlarında yer almaya devam edecektir.

## Kaynakça

Azuma, Ronald T. (2001), *Augmented Reality: Approaches and Technical Challenges*. Woodrow Barfield and Thomas Caudell, editors. Malibu, CA: Lawrence Erlbaum Associates, Chapter 2, pp. 27-63.

Billingham, M., Clark, A. & Lee, G. (2015). A Survey of Augmented Reality. *Foundations and Trends in Human Computer Interaction*, 8(2-4), 75-273.

Djamasbi, S., Wyatt, J. Luan, X., and Wang, H. (2014). *Augmented Reality and Print Communication*. Americas Conference on Information Systems (AMCIS), Savannah, Georgia, 1-9.

Hoffman, J. (2014). *Show Time: The Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. London: Thames & Hudson Ltd.

Mathew, P.R. (2014). *The Use of Augmented Reality Media- A Case Study on The "Alive" Application by Times of India*.

Michael, H. (1998). *Virtual Reality and Tea Ceremony*. *The New York Magazine*, September 11, 1-27.

Navab N., Feuerstein M., and Bichlmeier C. (2007). "Laparoscopic virtual mirror new interaction paradigm for monitor based augmented reality", In *Virtual Reality Conference, VR'07*. IEEE, 43-50.

Sood, R. (2012). *Pro android Augmented Reality*. New York: Apress.

Styliani, S., Liarokapis F, Kostas L., Petros P. (2009), "Virtual museums, a survey and some issues for consideration", *Journal of Cultural Heritage*, 10 (2009), Bildiriler, 520-528.

Thomas A. and Pinz A. (1999). *Building a hybrid tracking system: Integration of optical and magnetic tracking*. In *Augmented Reality, (IWAR'99) Proceedings*. 2nd IEEE and ACM International Workshop on, 13-22.

Veenhof, S and Skwarek, M. (2010, 10 October) *Interview About Augmented Reality Exhibition In MOMA*. Museum Of Modern Art, New York.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1. Tıp alanında artırılmış gerçeklik, <http://kodyazar.net/tr/egitimde-sanal-gerceklik-artirilmis-gerceklik> 2 Haziran 2017'de alınmıştır.

Görsel 2. Sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik, <http://www.endustri40.com/artirilmis-gerceklik-augmented-reality> 2 Haziran 2017'de alınmıştır.

gerceklik-augmented-reality 2 Haziran 2017'de alınmıştır.

Görsel 3. [http://file.org.br/interactive\\_installation/takeshi-mukai-kei-shiratori-young-hyobak-arart](http://file.org.br/interactive_installation/takeshi-mukai-kei-shiratori-young-hyobak-arart) 15 Mayıs 2017'de alınmıştır.

Görsel 4. <http://www.augmentedrealitytrends.com> 12 Mayıs 2017'de alınmıştır.

Görsel 5. <http://www.digitalmeetsculture.net/article/the-danger-tree-worlds-first-augmented-reality-fine-art-exhibition> 10 Haziran 2017'de alınmıştır.

Görsel 6. <https://blippar.com/tr/galeri/#priyas-shakti> 3 Haziran 2017'de alınmıştır.

Görsel 7. <https://www.cnet.com/news/prosthetic-reality-the-artification-of-augmented-reality> 3 Haziran 2017'de alınmıştır.

Görsel 8. ([https://creators.vice.com/en\\_au/article/augmented-reality-art-takes-over-the-moma](https://creators.vice.com/en_au/article/augmented-reality-art-takes-over-the-moma)) 24 Mayıs 2017'de alınmıştır.

## İnternet Kaynakları

İnternet: Stu Campbell's Modern Polaxis Comic Book, <https://news.artnet.com/art-world/scarlett-raven-interview-555824> adresinden 2 Haziran 2017'de alınmıştır.

## İran Resim Sanatında Kaligrafik Eğilimler

Nazanin Davari

Makale Geliş Tarihi: 03.11.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 27.11.2017

### Özet

Çağdaş İran resmi, kısa geçmişine karşın özgünlük arayışlarının yoğun olduğu bir süreç içindedir. Bu arayışta kimi zaman Batı resim kavramlarını öğrenme/öykünme biçimine dönüşmüş, kimi zaman tarihsel kaynakların yorumuna gidilmiştir. Bu bağlamda İslam kaligrafisinin İran resminde yorumu her iki açıdan değerlidir. Kaligrafi İran resminde başlıca iki biçimde uygulanır: Yazı niteliği korunarak ve soyutlama temelinde. Yazı motif olarak kullanıldığında kaligrafi resmin konusuna bağlıdır. Araştırmacılara göre İran resim sanatında kaligrafik eğilimler 1950'lerde ortaya çıkmıştır. Bu eğilim bağımsız bir sanat tarzı olarak kabul edilmeden önce, bazı kıvılcımlar ve emareler görülmeye başlanmış, ancak Saghakhaneh okulu ile birlikte çağdaş soyut kaligrafi resim sanatı tüm benliğiyle yerini almıştır. İran sanatına yansıdığı süreçte pek çok sanatçı benzer eserler üretirken, zengin kaligrafi geleneğinin etkilerini de göz ardı etmemişlerdir. Çağdaş İran sanat tarihçileri, Hossein Zenderoudi'yi bu eğilimin kurucusu olarak kabul ederler. Bu çalışmada söz edilen Sadegh Barirani, Mansoure Hosseini, Sadegh Tebrizi ve Mohammad Ehsaie, Nasrollah Afjeyi ve benzeri sanatçılar kimi doğrudan doğruya kaligraf, kimi ise hem kaligraf hem ressam sanatçı olarak kabul edilip eserleriyle değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** İran Resmi, Soyut Resmi, Saghakhane Okulu, Kaligrafik Eğilimler.

### CALLIGRAPHIC TRENDS IN PERSIAN PAINTING

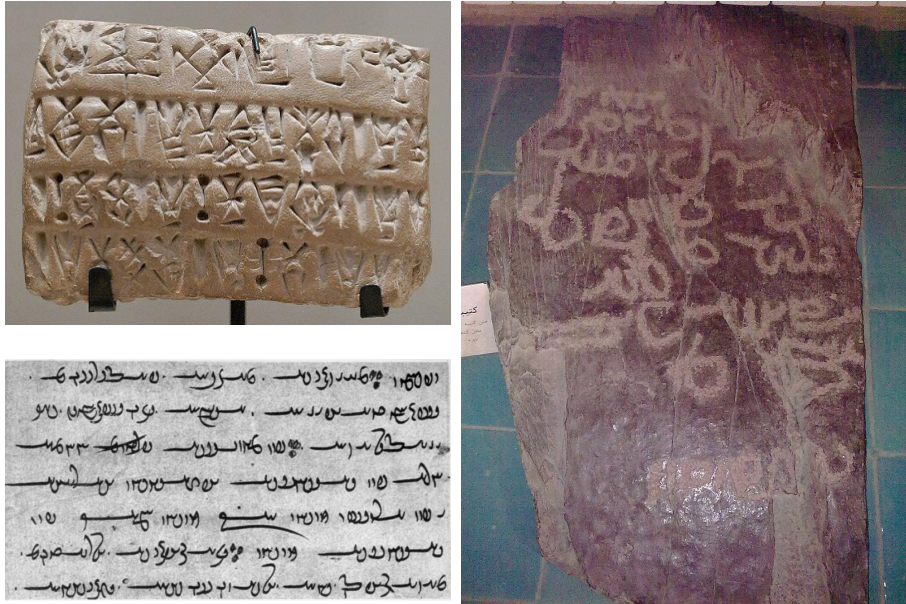
#### Abstract

Contemporary Iranian painting is in the process of intense search for originality despite its short history. In this quest, sometimes Western painting concepts have become a form of learning / emulation, sometimes interpreted historical sources. In this context, the interpretation of Islamic calligraphy in the Iranian picture is worthy of both aspects. Calligraphy is applied in two main forms in Iranian painting: On the basis of preserving the writing quality and abstraction. When the text is used as a motif, calligraphy depends on the subject of the picture. According to researchers, calligraphic tendencies in Iranian painting art have emerged in the 1950s. Before this tendency was accepted as an independent art style, some sparks and evocations began to be seen, but with the Saghakhaneh school, the contemporary calligraphic abstract painting art took place with all its self. While many artists in the process of Iranian art produced similar works, they did not ignore the effects of rich calligraphy tradition. Contemporary Iranian art historians regard Hossein Zenderoudi as the founder of this tendency. Iranian calligraphic trends artists such as Sadegh Barirani, Mansoure Hosseini, Sadegh Tebrizi and Mohammad Ehsaie, Nasrollah Afjeyi, etc., who were mentioned in this study some of them directly is a calligrapher and some of them is both calligrapher and painter artists considered in the study with their works.

**Keywords:** Iranian Painting, Abstract Painting, Saghakhane School, Calligraphic Trends.

## Giriş

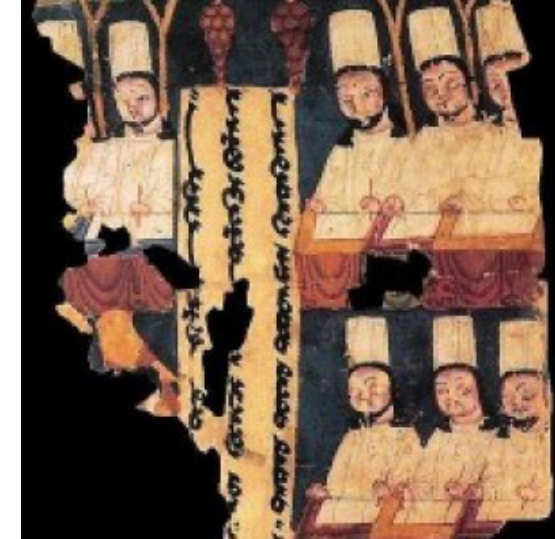
Resim ve yazı her zaman için yakın bir ilişki içinde olmuştur. Bilindiği üzere dünyanın çeşitli yerlerindeki mağara ve kayalıklarla bulunan resimlerin tarihi on beş bin yirmi yıl kadar geriye gidebilmektedir. Ancak yazının bilinen tarihi daha azdır. İlk insanlar bilgileri aktarmak ve biriktirmek için doğal olarak resim-yazıyı seçmişlerdir. Zamanla yazının resim-yazı soyutlamaya dönüşüm sürecinde resimsel özellikler korunmuştur. Çağdaş sanatta gerçekçi resmin soyut resme dönüşmesinde olduğu gibi, orada da her karakter, belirli bir düşünceyi göstermek için tasarlanmıştır. Ancak fonetik yazı, mesajını hâlâ soyut resmin aksine semboller ve şifreler yoluyla taşır. Her durumda resim ve yazı arasındaki ilişki, ne soyut, ne de resim-yazı suretiyle interaktif bir ilişkidir. Kültürel bağlam ve sosyal hayattan uzak, kodlarını çözme olasılığını ve iletişim rolünü ortadan kaldıran bir hat örneği, yani mesajına yabancı olduğumuz bir yazı sadece görsel ve resimsel olarak değerlendirilir (Caubet, 1998: 149). Bu sebeple-okuma yazma bilmeyen bir toplumda mesajların yazı yerine resimle verilmesi sebepsiz değildir. Konuyu İran ekseninde ele alacak olursak şunu görürüz: İran'da yazı, M. Ö. 2900 yılında, Proto-Elam yazısı ile başlamış ve bunu, saf soyutlamaya yönelik Fonetik yazıları, çivi yazısı ve daha sonra Pehlevi yazısı, ve Aramice ile Süryaniceden türeyen Avestayi yazısı takip etmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. Proto-Elam, Pehlevi Yazısı ve Avestayi Yazısı.

Yazıların soyutlanmasıyla, harflerin anlamına daha derin bir estetik boyut eklenmiş olduğundan, bunlar, iletişim işlevini daha etkili şekilde yerine gelmiş olabilir. Resim ve illüstrasyon, daha nesnel olmaları yüzünden kitlelere mesajlarını doğrudan verebilir. Bu yüzden de toplumun tüm seviyelerine hitap etme olanağına sahip olduğu söylenebilir. Oysa yazı, gizemli, karmaşık ve büyümlü bir unsur olarak özel zümrelerin gereksinimlerini sağlıyor denebilir.

I. Hürmüz ve Şapur'un kiralıkları döneminde kaligrafi ve minyatür, Maniheizm sanatla birlikte yan yana oldular. Mani kaligrafisinde resmin doğal özellikleri (renk ve şekil) uygulanır. Bir sanat olarak Kaligrafinin resimle birlikte belki de ilk olarak kullandığı yer Maniheizm resimler olup burada farklı kalınlıklarda yazı zengin renklerle yapılmış figürlerle birlikte yer alır (Bayani, 1984: 25) (Görsel 2).



Görsel 2. Maniheizm Kaligrafisi, Arjang Kitabından.

Diğer İslam coğrafyasında olduğu gibi İran'da da yüzyıllar boyunca kaligrafi özellikle kitap sanatlarında minyatürle birlikte yan yana kullanıldı. Bu durum modern resim sanatının başladığı Pehlevi dönemine kadar böyle devam etti. Ondan önce geleneksel minyatür tarzındaki resim, güzel hatla (hüsn-i hatla) yazılmış olan kitabın, ana değil, ikinci bir unsurdurdu. Nastalik hattın ortaya çıkmasından sonra, kaligraf, ressam tarafından Bu şekilde hat, minyatür ve şiir arasında form ve anlam açısından bir iletişim meydana geldi (Daneshvar, 1996: 437).



13. Yüzyıldan itibaren kitap sanatlarının gelişmesiyle birlikte yazı-minyatür ilişkisi daha da canlılık kazandı. Bu birliktelik gayet estetik bir yazı olan nestalikin vücut bulması ve minyatürün zirveye erişmesiyle birlikte 15 ve 16. Yüzyıllarda en güzel eserlerini verdi. Bu tür eserlerde kaligraf, ressam tarafından belirlenmiş olan yerlerde minyatür üzerinde sanatını gösteriyordu, ressam da aynı zamanda kaligrafiden anladığı için kendi yarattığı resimleri süslüyordu. Bunlar arasında Behzad'ın elbette tartışılmaz bir yeri vardır. Nestalik; kufi, sülüs, rika ve talik gibi diğer hatlar arasında uyumlu bir şekilde levhalarda daha önce de kullanılıyordu. Fakat hem nestalik, hem de minyatür en başarılı örneklerini bu devirde, Behzad'ın elinden vermiştir. Nestalik ve diğer yazı tipleri ressam tarafından kalem ile resim üzerinde yapılıyordu. Kahire'de Mısır Milli Kütüphanesinde saklanan Sadi'nin meşhur Bostan isimli eserleri bunlardan biridir. Safevi dönemi Herat üslubuna ait bu bu resimde kaligrafi, kompozisyonda çok zekice temel eleman olarak kullanılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Kemal ud-din Behzad, Youssef ve Zuleyha, Sadi'nin Bustanı,

Herat Okulu, MS./888 AH., 5/21x5/30 cm, Kahire Milli Kütüphanesi. 1488,

### Sağahane Akımı: İran Resim Sanatında Kaligrafik Eğilimlerin Başlangıcı

Pehlevi döneminin şahı Muhammed Rıza'nın, daha önce Paris'te mimari okuyan ve sanatsal devrimlere meraklı olan Farah Diba'yla evliliği, İran'ın farklı sanatlarının tanıtımına, gelişimine ve bazı kurumların yapılanmasına

yardımcı oldu. Kraliçe Farah Diba, kültürel ve sanatsal işlerin hep kendi yönetimi altında olmasını istedi. Sanatsal ve kültürel araçları kullanarak Pehlevi Hükümeti'nin modern ve aynı zamanda milliyetçi tarafını herkese göstermeye çalıştı. Bu faaliyetlerin, sansürün doruk noktasına ulaşmış olduğu zamanlarda olması bu faaliyetlerin tutarsız tarafıydı. Devletin tutarsız kültürel politikasına rağmen, kraliçenin özel büro faaliyetleri 1960'larda sanat eğilimlerini yönlendirmede önemli rol oynadı. Bu büro kontrolünde kültür ve sanat dalında, birçok kurum ve organizasyon açıldı ve faaliyet gösterdi. Farah ve iş arkadaşlarının yönetimindeki bu büronun hedefi umumi bir eğitimle toplumun zevk seviyesini yükseltmek ve onları modernizmi kabullenmeye hazırlamaktı (Diba, 1971: 12-13, 48-49).

Farah'ın hırsının doruk noktası, başkanlığını yaptığı Shiraz Kültür ve Sanat Şenliği'di, Kraliçe bu sayede İran'ı eski kültüre ve sanata sahip olmasına rağmen, geleneksel ve modern sanatın karışımını sunmaya hazır bir kapasiteye sahip olduğunu göstermek istiyordu (Diba, 1970: 12).

Bu geleneksellik ve modernizmin karışık konuları, değişik yeni eğilimlerin ve hareketlerin gelişmesine, İran kaligrafik mirasına yönelmeye sebep oldu. Yeni Kaligrafik eğilimdeki sanatçılar, entelektüel, toplumsal ve siyasi atmosfer etkisi altında, eski görsel mirası ile çağdaş sanat dili arasında ilişki kurmaya çalışmaya başladılar (Natel Khankari, 1989: 72-76). Onlar, sanatçının kişiliğini şekillendiren faktörün, düşünceleri modern şekilde aktarmak olduğunu anladılar. Bu yüzden genelde geçmişten gelen kaligrafik bir form veya unsuru eserlerine yerleştirdiler. 60'lı yıllarda İran soyut sanat içinde kimlik arayışları ile ilgili tartışmalar ve gelişmeler, Sağahane okulu ile birlikte başlamıştır. Bu okulun sanatçıları 1960 sonrası İran resmindeki soyut etkiler ve kaligrafik eğilimlere yönelik atılan adımlarla birlikte süreklilik kazanmıştır. Bu eğilim, milliyetçi avam sanatının desenlerini ve elemanlarını kullanarak, kaligrafiyi ve geleneği vurguluyordu. Kaligrafik elemanları modern bir şekilde kullanan bu eğilimin şekillenmesinde şu dört temel husus belirleyici olmuştur:

- 1) Batılılaşmanın karşıtı olan milliyetçilik ve eskiye dönüş, İran toplumunun istediği değişiklikler, entellektüeller arasındaki oluşan bakış açısı devrimleri,
- 2) Hükümetin dolaylı yoldan kültürel modernleşme programları ve buna bağlı olarak sanat merkezlerinin açılması; burs, bianel ve sergi faaliyetlerinin artması,
- 3) Siyasi istikrar ve toplumun ekonomik olarak gelişmesi (Milani, 2009: 141),

4) İran entelektüellerinin, Avrupa'da başgösteren modernizm, popüler kültür, yerel kültür ve post modern sanat üzerine yapılan tartışmalardan ve öğrenci hareketleri, hipicilik ve sosyalizm gibi toplumsal ve siyasi olaylardan etkilenmesi.

Sağahane sanatçıları Batı modern sanatını ve eğilimlerini araştırarak, İran kaligrafisi miraslarını uygulayıp modernizmle birleştirerek dünyaca itibar kazanmaya çalışıyorlardı (Tanavoli, 2009: 69). Bu yüzden, bu sanatçılar, birçok el sanatı ile İranlı geleneksel kaligrafi sanatlarını keşfetmeye başladılar. O zamana kadar halk arasında kullanılan usturlaplar, basmalar, mühürler, kolyeler, tılsımlı gömlekler, taziyede kullanılan sancaklar, yöresel el sanatları motifleri (kilim ve halıda), eski dönem çanak çömlekler, kırk anahtarlık gibi dini eşyalar, Kaçar sanatına ait elemanlar, üzerinde atlı binici resimleri olan sırlı kâseler, kaligrafi ve İran minyatüründen başka Ahamenid ve Sasani dönemine ait levhalar, yazıtlar, Asur kabartmaları, İranlı ressamların hemen ilgisini çeken konular oldu. Yine İran şiiri, doğu irfanı ve semboller de çağdaş İran resim sanatında yerini almaya başladı (Diba, 1989: 152).

Sağahane okulu sanatçıları görsel yazı teknikleri dışında, hayvan ve özellikle kuş formları ile kompozisyonları ortaya koyduktan sonra, resimlerine kaligrafinin bazı elemanlarını da dahil etmeye başladılar. Böylece bir tür görsel eserler "Çizgi-Çizimi" (Resim-Hat) (Resim-Yazı) (Kaligram) diyebileceğimiz bir eğilim ortaya çıktı. Dolayısıyla harflerden ve kelimelerden oluşan bir tür soyut resim sanatı şekillendi. Bu seçim ve tercihe, bazı sanat-kültür grupları ile basın da güzel bir destek verdi. Bu eğilim çok yönlü ve sentetik soyut bir sanat eğilimidir. Resimlerde sık kullanılan geleneksel kaligrafik teknikleri bir yazı türünü tanımlamak için kullanılmaktadır. Aslında bu eğilimin öncüleri Kaçar döneminde görülebilir. Ama bugünkü yaygın şekli Sağahane hareketinin doğumundan sonra meydana çıkmıştır.

Çalışmalarında kaligrafiyi soyut bir kompozisyonla birincil referans olarak kullanan Sağahane okulunun kurucusu H. Zenderoudi'nin ardından, Mohammad Ehsaie, Reza Mafi ve Nasrollah Afjei, gibi sanatçılar da bu resim-çizgi üslubunu kullanmaya başladılar. Resim-çizgi eğiliminde çalışan sanatçılar, ilham kaynağı olarak geleneksel kaligrafiden istifade etmişlerdir. Ama bunu yaparken, sanatçı hat sanatının kutsal yönünü ihmal etmemişlerdir. Sağahane sanatçıları daha çok laik anlayışa meyilli iken resim-çizgi sanatçıları kutsal ve edebî kavramlar ile büyülendiler diyebiliriz.

Sağahane sanatçıları, kaligrafik elemanlarını soyut formları organize etmek için kendi yeteneklerini ve birikimlerini kullandılar. Bu grubun en önemli amacı çağdaş sanat tarzlarına uygun ve aynı zamanda yöresel formları

yansıtan eserler yaratmaktı. Bu yüzden geleneği kullanmada ve kültürel sorunların çözümünde onların yanıtı hep laik yönde oluyordu. Onlar için kaligrafinin temel şekilleri ve tanınmış yazı tipleri, yalın veya kombinasyon halinde, çok önem taşıyordu, ama her hangi sabit bir kural görünmüyordu.

İran resimde kaligrafi şekillerinden esinlenmiş formları kullanmak ilk defa Sağahane sanatçıları tarafından 1964 yılında Hossein Zenderoudi'nin eserlerinde görüldü. Ve bir müddet sonra bu eğilim üç temel eğilim halinde ayrışarak karşımıza çıktı.

1. Hossein Zenderoudi, Faramarz Pilaram, Tabrizi, Hosseini, Barirani gibi soyut kaligrafik ressamlar.
2. Ehsai, Mafi, Afjeie gibi soyut geleneksel kaligrafik ressamlar.
3. Ajali, Rasouli gibi geleneksel kaligrafik ressamlar.

### 1. Soyut Kaligrafik Eğilimin Ressamları

Sağahane okulunun kurucusu ve şimdiye kadar İran resim sanatının en ünlü ismi olarak kabul edilen Hossein Zenderoudi'nin özgün bir kimliği vardır. Hossein Zenderoudi kaligrafiyi, soyut kombinasyonlarının temel elemanı olarak kullanan ilk İranlı sanatçı olarak bilinir. O, yalnızca resimleri ile değil, yaşam tarzı ile de çağdaşlarından ayrılır. İran-İslam'ın eski kaligrafisine ve zengin geleneklerine dikkat ederek, soyut kaligrafik eğilimlere adım attı ve doğal olduğu kadar da açık görüşlü bir şekilde sanatsal bir tarz yarattı. Zenderoudi'nin tuvallerinde diğer Sağahane sanatçılarının aksine, kaligrafi; edebi ve dini içeriğini kaybederek, Dadaist eğilime benzer, soyut-ritmik atmosferler yaratıp süs elemanı olarak kullanılmıştır (Zenderoudi, 2001: 23).

Zenderoudi'nin soyut kaligrafik eğilimli çalışmalar, kendini ifade edebileceği, iletişim sağlayıcı, geleceğe taşıyabileceği bir araç olmakla birlikte, aynı zamanda onun çocukluğunu ve gençlik yıllarını geçirdiği İran'da elde ettiği bilgi kaynağıdır da. Bu süre zarfında sanatçının kaligrafik çalışmaları bir dil olarak sanatçının sanat hayatındaki yerini almıştır. Zenderoudi'nin eserinde (Görsel 4) bakıldığında, İran İslam alfabesindeki harflerin bir patlama sonrası kaza eseri oluşan lekelerle benzediği görülür. Eserindeki nesnelere, derin duygularla ve kendiliğinden doğaçlama olarak ortaya çıkmış gibi bir izlenim verir. Buradaki çizgi, fırça darbesi ve damlatma tekniği, sanatçının kendine özgü yeteneğini ve bunları tuvale aktarma şekli, sanatçının aktif bir şekilde varoluşunu gösterir. Esasen resimdeki her nokta bilinçli bir seçimin

ürünüdür. Eserdeki bütün bu özellikler sıra dışı deneyimi ve çalışmayı gerektirmektedir. Zenderudi'nin eserlerinin çoğu, kaligrafik unsurların rastlantısal düzenle bir araya getirildiği, hareketli bir soyut ve serbest bir çalışma olarak kabul edilir. Nitekim sanatçı, bu çalışmayı yaparken, elinin, kendisinin bilmediği içsel bir güç tarafından yönlendirildiğini belirterek, istençdışı yapıldığını açıklamaktadır.



Görsel 4. Hossein Zenderoudi, *Sanatçının Dört Yolu*, 1964, Keten Üzerine Yağlıboya, 150.5x100cm, Grey Art Gallery, New York University Art Collection, Gift of Abby Weed Grey, 1975.123.

Bandar Anzali'de 1923'de doğumlu Sadegh Barirani, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden diplomasını alıp fotoğraf, resim ve grafik gibi görsel sanatların farklı alanlarında deneyimlere sahip olmuştur. Yurtdışında okuması ile çağdaş sanatın kendisinin iyi bir bilgiye sahip olmasına sağlamıştır. Fırça ve metal kalemleri etkili bir araç olarak tuval, karton vb gibi farklı düzeylerde kullanılmaktadır. Uzak Doğu kaligrafik geleneği ve soyut ekspresyonizmden etkilenen Barirani eserlerinde sınırlı renklere yer vermektedir (Tabrizi, 1985: 17). O, soyut kaligrafik eserleri oluşturmak için siyah, beyaz ve grinin tonlarını; tarz olarak da geleneksel Çin kaligrafisi ve İslam-İran hat sanatının ortak özelliğini kullanıyor (Görsel 5).



Sadegh Barirani, *İçinde Doğmuş*, 1923, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 50x80cm.

*Kozmik 2*, 1978, Kağıt Üzerine Yağlıboya, 50x40cm.

Mistisizme bağlı olduğu görülen ressam Barirani, "Zarin Kelk" adlı bir derviş ile sanat dünyasına ilk adımını atmıştır. Üniversiteden mezun olduktan sonra geleneksel İran kaligrafisi sanatında eser verenlerle, özellikle de Safevi döneminin en önemli hattatlarından biri olan Reza Abbasi'nin çalışmaları ile ilgilenmiştir. Buna rağmen, onun tarzı Doğu kökenlidir, çünkü onun ruhu meditasyon ve gözleme dayanan Ortadoğu felsefesinden besleniyor. Barirani'nin eserleri iki gruba ayrılabilir: İran'da yaygın olan nestalik kaligrafisine yakın eserler ve Kozmik uzantı olarak kabul edilen diğer çalışmalar (Görsel 6).

Barirani'nin oluşturduğu soyut resimler, tasavvuftan etkilenmiş olduğu halde aynı zamanda Sürrealizmdeki otomatizmin ve Uzakdoğu sanatındaki meditasyonun izlerini de taşımaktadır. Çok ilginç şekilde, Barirani çalışmaya başlamadan önce stüdyosunda özel bir ritüel yapıyordu (Ibid: 24). İlk olarak Sufi melodileri ve ilahi kayıtlarını dinliyor, sonra mistik şairlerin şiirlerini yüksek sesle okumaya başlıyor, böylece coşuyor ve duygularını tamamen hareketli bir biçimde kağıt üzerinde aktarıyordu. Duyguları doruk noktasına ulaştığı birkaç dakika içinde kendisinin bile okuyamadığı yazıları, içgüdüsel olarak yazmaya başlıyordu. Barirani'nin bu yolculuğundan tamamen soyut kaligrafik bir eser meydana gelmektedir. Barirani'nin bu yolculuğu sonunda resim, formun verebileceği ifadenin ötesine geçer. Ressam, konvansiyonel renk spektrumunu bir kenara bırakıp herhangi bir renkten daha fazla ışığı yansıtan beyaz renk ve renksizliğin en tepesinde olan siyah rengi kullanarak çok çarpıcı etkiler yaratıyor.

Mansure Hosseini (1936 d.) İran'ın çağdaş ressamlarından biridir. Liseden sonra Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okudu. Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi ve Roma Güzel Sanatlar Akademisinden mezun

olan Mansoure Hoseyni resimlerinde kaligrafi şekillerini kullanmaya çalıştı. 1962 yılında Sağahane okulu ile tanıştı. O zamandan beri eserlerinde İran ve Arap kaligrafisini renkli ve ekspresyonist bir anlayışla kullandı (Görsel 7). Soyut eserlerindeki kalın renk kullanımını ve kalem vuruşlarını başka hiçbir kaligrafi tarzında göremiyoruz. Ama hareketli yazı gibi görünen eserlerini, onun kaligrafi eğilimi ile ilişkelendirebiliriz (Pakbaz; Emdadian, 2002: 13).

Hosseini 60'lı yılların başında Farsça kaligrafiden yararlanarak, soyut eserler yaratmıştır. Sanatçının resimlerinde farklı dönemlerde eserleri arasında birlik görülebilir. Onun eserlerinde gölgeler, renk yoğunluğu, kalın çizgiler, kûfi yazılar her eserde ortak olarak kullanılmıştır denebilir.



Görsel 7. Mansoure Hosseini, Anonim, 1971, Tuval Üzerine Yağlıboya, 200x70cm.

Tamamen hat kurallarından uzak olan Hosseini bir hattat değildi, ama elbette ait olduğu kültür sebebiyle, harflerin ardındaki çeşitli sırları, sembolleri ve İslam hat sanatının soyut formlarını ve özellikle kûfi hattın özelliklerini biliyordu. Kufi'nin basit ve saf formların gücü Hosseini'nin karmaşık renklerle dolu eserlerin ortamında zayıflatılarak yer alır. Kufi yazılar düzenli ve geometrik bir ortamda olsaydı eser daha derin tesir uyandırabilirdi. Belki de nestalik hattın keşideleri ve kıvrımları onun eserlerinde daha fazla uyumlu olabirdi. Onun eserlerinde kufinin kullanımı, bir bestekarın bestesinde hammadde olarak türkülerini kullanması gibidir. Hosseini, Kufilerin şarkısını renk ve formlarla yapıp son olarak, şarkıya âdeti soyut tını verme yoluna gitmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Mansoure Hosseini, Anonim, 1972, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x70cm.

Sadegh Tabrizi (1938 d., Tahran) İran'ın soyut kaligrafik eğilimlerin kurucuları arasında yer alıp yine Zenderoudi, Pilaram gibi, Tahran Tezyini Sanat Okulunun ilk öğrencilerinden biriydi. İlk olarak, sadece resim değil, kaligrafi ile süslenen çanak çömlek gibi çalışmalarıyla ün kazandı. Sadegh Tabrizi, hayvanların derisindeki kırışıklıkları ve doğal renk tonlarını bazen geniş, bazen dar, geometrik ve dalgalı kaligrafininin içinde ritmik olarak kullanarak, form ve renk ahengi yaratmada özgün ve yetkin bir ifadeye erişti. Sanatçı, tabaklanmış deri üzerinde ince çizgilerin siyah Çin mürekkebiyle uyumlu şekilde kullanımı ile özgün eserler vermiştir (Emami, 1977: 17). Bu eserler Fransız sanat bilim adamı ve oryantalist Michelle Tapiyeh tarafından seçilip 1971 yılında Paris'te "Cirrus" ve Tahran'da "Burgues" Galeri'de sergilenmiştir. Bu dönemde onun, belirsiz ve dağınık harfleri resmin bir kenarına istif ettiği görülüyor. Tabrizi, bu eserlerin meydana gelme nedenlerini "yalnız bir çerçeve içine betimlenmiş olan ve boşlukta dağınık halde duran okunaksız bu yazıların her biri bir etkiye sahip olup uyumlu ve güzel bir kompozisyon oluşturulabilmiştir" diye açıklıyor (Görsel 9) (Shamkhani, 2003: 166).

Tabrizi'nin eserlerinde renk geçişleri sınırlıdır. Nestalik ve Şikeste nastalikle yazılmış yazılardaki kalem hareketleri soyut bir resimde soyut bir kaligrafiyi elde etmek için bilinçli şekilde yapılmıştır.



Görsel 9. Sadegh Tabrizi, Anonim, 1959, Tabaklanmış Bir Deri Üzerine Yağlıboya.

Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu Faramarz Pilaram, bir süre Zenderoudi'nin izinden gittiği görülüyor. Onun sanatındaki kelimeler, harfler ve geometrik şekiller, Şii resim etkisi gösterir. İlk çalışmalarında, eski mühürlere benzer bir doku yaratmak için geometrik kombinasyonlardan istifade etti. Fakülte'deki eğitimi döneminde Batı modern sanatından etkilendiği görülebilir; o Pit Mondrian ve Alexander Calder mimarisine ve geometrik yapısına hayran kaldı. Yetenekli bir kaligraf olan Pilaram, daha sonra, kaligrafide, özellikle de nestalikte tecrübelerine devam etti (Pakbaz, 1999: 46). 1970'li yılların sonu ve 1980'li yılların başında kaligrafi formundaki renkli tuvallerden esinlenerek, Ekspersiyonist resimler yarattı, bu eserleri eski yazıtlarla bağdaştırabiliriz. Daha sonraki dönemlerde kaligrafi elemanları, geometri kombinasyonlarda doku olarak kullanıldı ve bu eserlerde şeffaf renklere, özellikle de altın ve gümüş renklere yer verdi. Bu teknik Pilaram eserlerine üç boyutlu ve kabarık bir hava kattı. 1975 yılında İran ve Amerika Derneğinde düzenlenen sergide, tek harflerden, tek renklerden, ritim ve görsel hareketlilikten yararlandı; kendisi bunu birlik olarak tabir etti. İddasına göre, Litrizmi yaratmak kaligrafi değerlerinden uzaklaşmaktı (Ibid: 56). Pilaram'ın Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'ndeki bazı resimlerinde, kelimelerin görsel senfonik bir atmosferi var (Görsel 10). Aslında sanatların homojen özelliği- müzik, şiir ve resim- onun eserlerinde zekice simetrik bir şekilde karşımıza çıkıyor. Pilaram'ın çizimlerinde yan yana duran kaligrafi elemanları, onun figüratif formları harfler ile birleştirmedeki yeteneğini gösteriyor (Görsel 11).



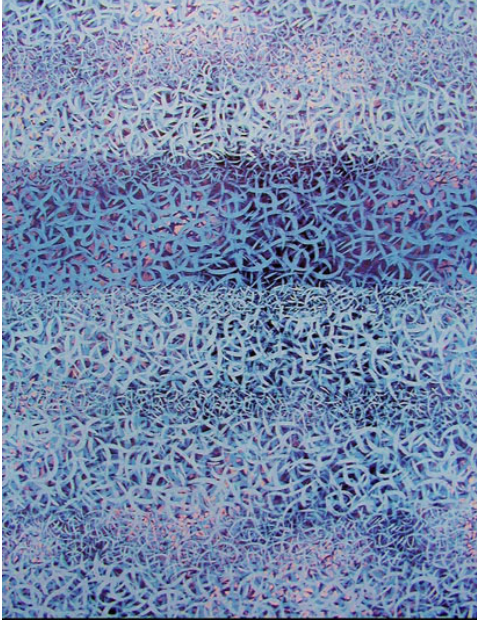
Görsel 10-11. Faramarz Pilaram, Anonim, 1970, Tuval üzerine yağlıboya, 105x105cm. Yusuf ve Zeliha 13., 1977, Karton üzerine karışık malzeme, 60x44 cm.

Kamran Katoozian, Gholam Hossein Nami, Kamran Diba gibi sanatçılar, 1971 yılından sonra Sağahane Okuluna mensup sanatçıların çalışmalarından ilham alıp kaligrafi motiflerini kullanarak çok sayıda eser yarattılar. Bu sanatçılar ritim ve hareketi tuvalerde iki boyutlu kullanarak, diğer soyutçu sanatçılar gibi, harflerin ve yazıların formuna edebi anlamından daha çok önem gösterdiler. Tuvallerdeki kendiliğinden olan hareketler kaligrafinin tanınmış elemanlarıdır (Görsel 12-15).

Bu grubun başka bir sanatçısı olan Bahzad Golpayegani eserlerinde Farsça "ha" harflerinden oluşturduğu estetik kompozisyonları dokusal bir yüzey görünümüyle leke gücüne dayanarak başarmıştır. Kısaca, o, Parviz Tanavoli'nin kaligrafik çalışmalarından hareketle, Farsça alfabenin bir harfini seçip en aza indirgediği bir espas oluşturmuştur.



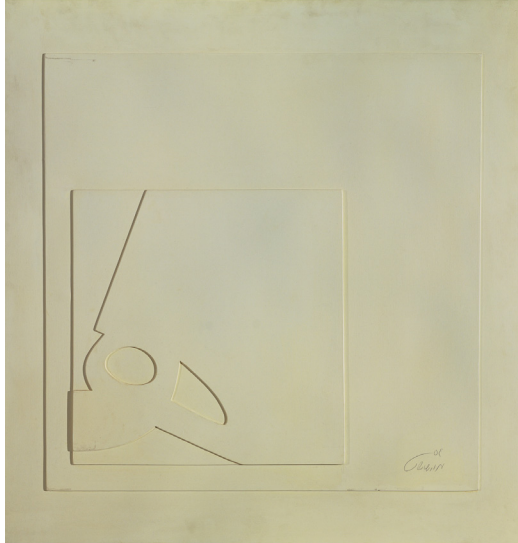
Görsel 12. Kamran Katoozian, Siyah ve Beyaz, 1964, Tuval üzerine karışık malzeme, 283x121cm.



GörSEL 13. Gholam Hossein Nami, Anonim, 1977, Tuval üzerine yağlıboya.



GörSEL 14. Kamran Diba, Anonim, 1977, Tuval üzerine yağlıboya, 122x79cm.



GörSEL 15. Bahzad Golpayegani, Hiç-Hapis, Tuval üzerine karışık malzeme, 1977, 100x100cm.

Bu grupta yer alan seramik sanatçısı, heykeltıraş ve ressam Fereydoun Mam Beygi (1940-2009) profesyonel sanat hayatına İran İslami Cumhuriyet devriminden sonra başladı. Tahran Güzel Sanatlar Fakültesi ve Roma Güzel Sanatlar Akademisinde mezun olan bu sanatçının eserlerinde letirizm elemanlarını Uzak Doğu özellikleriyle görebiliriz. Modern soyutlamaya inanan Mam Beygi'nin tuvaleri, özellikle de 1990 ve 2000'li yıllarda yaptığı resimler, kaligrafi elemanlarını farklı şekillerde kullanan savaş sonrası Amerikalı soyut ekspersiyonistlere yakın ilgi duyduğu açıkça belli oluyor. Resim tuvaleriyle materyallerin birleşimi, İslam kaligrafisini ve uzak doğu sanatının modernizme dönüşümünü gösteriyor (GörSEL 16).



GörSEL 16. Fereydoun Mom Beygi, Beyaz Uzay Gemisi, Tuval üzerine karışık malzeme, 1977, 110x110cm.

Soyut sanattaki kaligrafik eğilimlere sahip olan sanatçılar, mesleklerine devrimden sonra da devam ettiler. Devrimin ilk yıllarında, İran minyatürü, klasik şiir gelişme gösterdi. Devrimden sonra 80'li yıllarda Zia-e-din Emami gibi bazı ressamın eserlerinde görüldüğü üzere, kaligrafi soyutlanarak çizgiler halinde ana görsel eleman olarak kullanılmıştır (GörSEL 17).

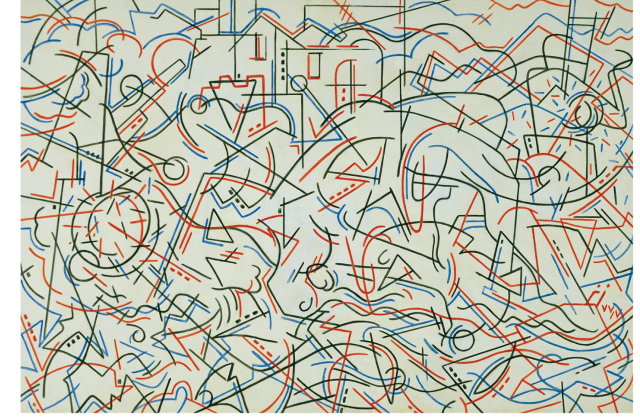


Görsel 17. Zia-e-din Emami, Adem'in Yaratılışı, 1987,  
Tuval üzerine karışık malzeme, 74x50cm.

Koorosh Shishegaran, Iraj Karimkhan ve Mohsen Vaziri Moghaddam gibi grafistler 1980 ve 1990'lı yıllarda faaliyet göstermiş olup bunların düşünceleri daha çok Sağahane mektebine yakındı. Kaligrafi tuvalerindeki renkli formlar, edebiyat içeriğini aktarmak için kullanılmıyordu. Aksine renkli iki boyutlu kaligrafiler, Farsçayla gizemli bir hava yaratmak için kullanılmıştı (Görsel 18-20).



Görsel 18. Koorosh Shishegaran, Anonim,  
Tuval üzerine yağlıboya, 1988, 90x90cm.



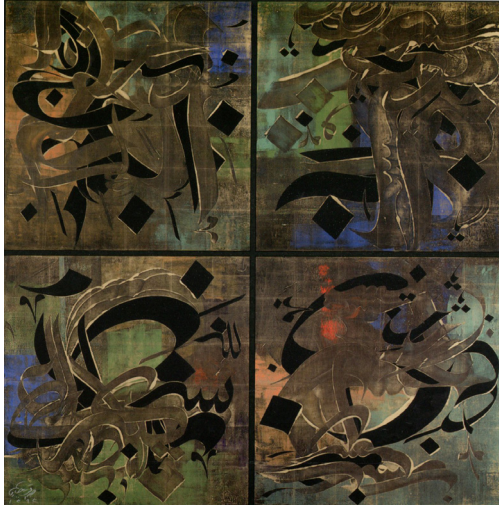
Görsel 17. Zia-e-din Emami, Adem'in Yaratılışı, 1987,  
Tuval üzerine karışık malzeme, 74x50cm.



Görsel 20. Mohsen Vaziri Moghaddam, Kompozisyon, 1997,  
Kartunüzerine akrilik, 29x30cm.

Bu grubun başka bir sanatçısı olan Sedaghat Jabbari (1961) 1990 yılında soyut sanattaki kaligrafik eğilimlere yöneldi. Jabbari kelimeleri ve şekilleri birleştirerek ve hat sanatının kaidelerine dönüş yaparak soyut eserler

verdi. Hem geleneksel kaligrafi eğitimi, hem de grafik tasarım bölümünde eğitim gören Jabbari, ikisini birden eserlerinde birleştirmeye çaba gösterdi. Değişik tekniklerde yapılan son çalışmaları geleneksel kaligrafiden radikal bir şekilde ayrıldığını gösteriyor. Jabbari'nin araştırmaları geleneksel meşk anlayışını hatırlatıyordu ama, kelimeleri ve renkleri karıştırması onun soyutçu yönünü orataya koyuyordu. Buna rağmen diğer kaligraf sanatçıları gibi bu ikisinin karışımı eserlerinde çok fazla olmuyordu. Kelimeler ve harfler artık standartlara sahip değiller ve içerikleriyle seyirciyle iletişime giremiyorlar, onun yerine renk ve dokuyla kendilerini gösteriyorlar (Görsel 21).



Görsel 21. Sedaghat Jabbari, Anonim, 2014,  
Tuval üzerine yağlı boya, 180x180cm, Sanatçının Koleksiyonu.

## 2. Grup: Soyut Geleneksel Kaligrafik Eğilimin Ressamları

Mohammad Ehsaie (1939 d.), sanat kariyerine çocukluğundan beri aldığı geleneksel hat eğitimi ile başladı. Kaçar resim hat sanatına ve bilhassa da Mirza Gholam Rıza Esfahani'nin çalışmalarına ilgi duyarak geleneksel hat sanatında çok iyi bir yere gelmiştir. Profesyonel bir ressam ve kaligraf olan Ehsaie, kendisinin halis yenilikçi kaligrafik tarzının, kaligrafiyi sadece bir form olarak kullanan Sağahane eğiliminden tamamen farklı olduğuna inanıyordu. Derin dini inançları olan bu sanatçı, geleneksel kaligrafik şekilleri yapısını tuvallerinde kullanırken, geleneksel kaligrafi ve grafik arası bir estetik elde etmiştir. Ehsaie eserlerinde kaligrafiyi görsel bir yenilik yaratmak için kullanmıştır. Sanatçı, 1968 yılından günümüze kadar olan eserlerinde, kaligrafik formlarını ve monokrom renk çemberini kullanarak üç boyutlu

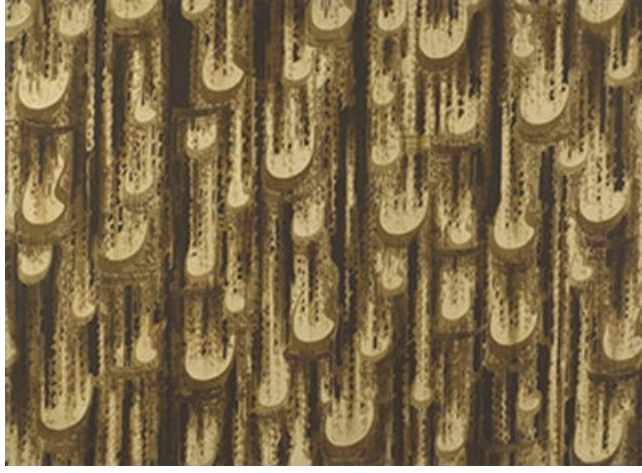
eserler yaratmıştır. Sülüs ve muhakkak yazılar, resmi güçlü kılmak adına çok organize ve yaratıcı şekilde işlenmiştir. İran devriminden sonraki eserlerde, İran Klasik şiirinden, Kuran ayelerinden ve hadislerden esinlenerek eserler vermiştir. Önceki kaligraflar gibi onun için de yazıların içeriği çok önem taşıyor. Ama o kelimeler, ayet veya şiir kaligramları görünsün diye herhangi bir çaba sarf etmiyor. Şiirsel formları, siyah ve beyaz manevi, halis ve sihirli bir dünyayı yansıtıyordu. Bu eserler bir tür "kutsal sanat" olduğundan, gökyüzünden gelen "kelam"ın yansıması olduğuna inanıyordu.



Görsel 22. Mohammad Ehsaie, Anonim, 1974,  
Tuval üzerine yağlı boya, 121x120cm.

Bu grubun diğer önemli yüzü de Reza Mafi'dir, 1968 yılında İran Kaligrafi Derneği'nin eğitimini bitirmişti; ama ilk soyut geleneksel kaligrafik eserlerini, 1966 yılında bu dernekte eğitimine devam ettiği dönemde yaptı. O faaliyetlerine 1971 yılında siyah-meşk ile tek renk olarak başladı ama çok geçmeden tarzını değiştirdi. Her ne kadar ilk çalışmaları diğer nestalik ustalarının siyah-meşk eserlerine benzese de - grafik tekniklerin görselliğinde kullandığı harfler hem boyut, hem de ritmik kombinasyon açısından- diğerleri ile çok farklıydı. Bu özellik, daha sonraki eserlerinde daha da fazla görünüyor. O ömrünün son yıllarında kahve ve sarı renkleri çok bol kullanmıştır. Mafi son yıllarında Sohrab Sepehri (1928-1980) şiirlerinde esinlenerek monokrom soyut geleneksel kaligrafik eserler de yarattı.

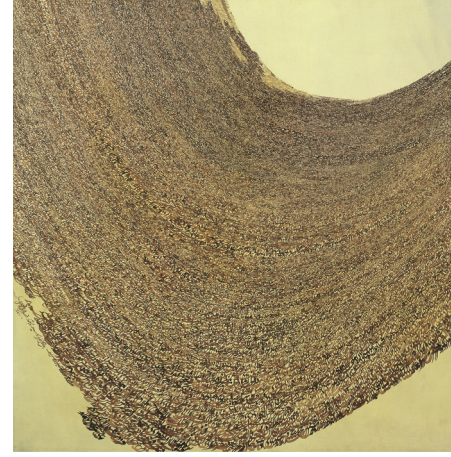




Görsel 23. Reza Mafi, Anonim,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1974, 150x110cm.

Nasr Allah Afjayı, geleneksel eğilimdeki soyut kaligrafinin diğer profesyonel bir sanatçısıdır. 1964 yılında İran Kaligrafi Derneği'nin eğitimini tamamladı. Afjayı, kaligrafi uzmanı olarak hiçbir zaman soyut estetik kuralların tam olarak uymadı, çünkü bu şekilde kaligrafi kurallarını gözardı etmiş olacaktı. Soyut kaligrafinin geleneksel eserlerinde kufi, moalaghi, sülüs, nestalik ve şikeste yazı tiplerini kullandı. Bu eserlerin konusu daha çok edebi ve diniydi. 1972 yılından eserlerinde imza gibi elin hızlı hareketleri ile yapılan kaligrafilerle başladı. Afjayı örneklerde kaligrafinin farklı tarzlarını Fars alfabesiyle ritmik şekiller yaratmak için kullandı. 1972 ve 1975 yılları arasında kufi ve sülüs yazı tiplerini kullandı. Onun, eski kaligrafi şekilleriyle yaptığı oyunlar, mimari ve İslam-İran kültürünü yansıtan yazıların birleşimini ve aynı zamanda kitaplardaki resimlerin içeriğini yazı ile hatırlatıyordu (R.24).

İran Kaligrafi Derneği, faaliyetlerini ülkenin dört bir yanına yayınca soyut kaligrafinin geleneksel eğilimini benimseyen sanatçılar (aynı zamanda önemli kaligraflar olan sanatçılar) da bu dönemde eserlerini sergilediler. Bu dönemdeki yeni kaligram sanatçılarının ilham kaynağını Sağahane yerine daha çok İslam-İran eski kaligrafisi belirlemiştir. Afjayı ve Ali Vazirian gibi başarılı sanatçılar Sağahane tarzını geliştirmekte önemli roller üstlendiler ve kendi eğilimlerini şekillendirip eserlerini sergileyebildiler. Ali Vazirian, soyut geometrik tarzda meydana getirdiği eserleriyle İslam kaligrafisi formuna ulaşmıştır. Mesela o, yatay ve dikey alanları belli bir perspektif içinde düzenleyerek, bazen koyu alanlara, bazen de açık alanlara Hz. Ali adını yasmak suretiyle kendi tarzını yaratmıştır (Görsel 25).

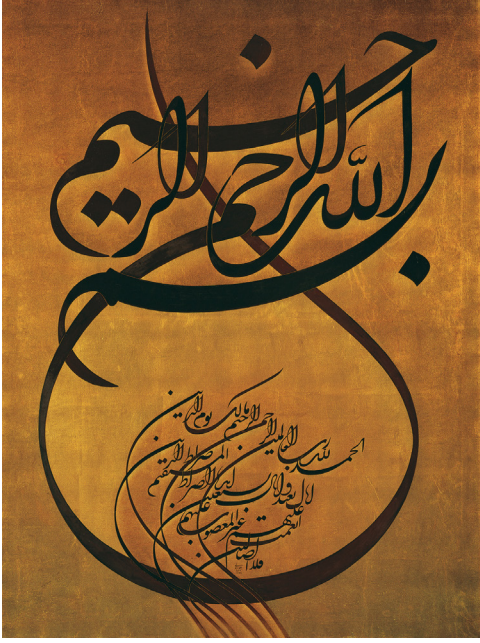


Görsel 24. Nasrollah Afjeie, Kaligrafi, Tuval üzerine yağlıboya, 1991, 135x135cm.  
Görsel 25. Ali Vazirian, Anonim, 1999, Tuval üzerine yağlıboya, 100x100cm.

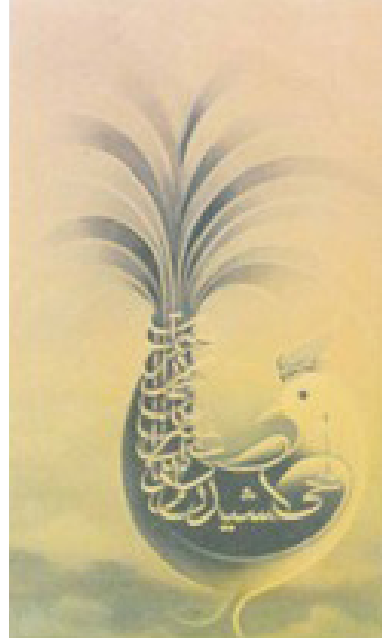
### 3. Grup: Geleneksel Kaligrafik Eğilimin Ressamları

Bu grubun sanatçısı, Jalil Rasouli (1947 d.) profesyonel faaliyetlerine 1970'li yılların ortasında başlamasına rağmen 1980 ve 1990'lı yıllarda daha ünlü oldu. O da tuvalde resim tekniklerine çok meraklıydı. 1970'li yılların sonu ve 1980'li yılların başında ilk geleneksel kaligrafik teknikler yaklaşımı eserlerinde, dini ve özellikle Kuran ve ahadis yazılarında faydalanarak figüratif şekillere şahit oluyoruz, sols yazı tipiyle yapılan bu eserler hayvan ve kuşları kullanarak anlamlı şekiller yapılan 19. Yüzyılın sanatını hatırlatıyor. Rasoul Zaman'ın çalışmaları gölge tekniğini kullandığında, Ehsayi'nin tuvallerine çok benziyor.

Ghorban Ali Ajali (1939 d.) yenilikçi kaligrafi de araştırmalar yapan diğer sanatçılardandır. Onun denemerli geleneksel kaligrafik eğilimin sanatçılarından çok fazla bilinen bir şey değildir. O, "golgasht" dediği kendine özgü tarzına daha düşküdü. O, ilk golgasht koleksiyonunda, binlerce küçük ve büyük harfi kullanarak, doğada mevcut olan bir nesne veya portre yaratmıştır. 1990 ve 2000'li yıllardaki kaligram eserlerinde artık bu yapı görünmüyor. Onun yerine, yuvalın tüm zeminini kapsayan tek renk halinde nestalik ve sülüsle yapılmış yazılardan meydana gelen kompozisyonlar görülüyor.



Görsel 26. Jalil Rasouli, Kaligram sülüs kaligrafisi ile, 1990, Tuval üzerine yağlıboya, 161 x101 cm.



Görsel 27. Ghorban Ali Ajali, Goltasht, Kağıt üzerine mürekkep, 32x23.5cm.

Ghorban Ali Ajali'nin çalışmaları, Rasouli'nin işleriyle aynı gruba girse bile içerik yönünden onun eserlerinden farklıdır. "Goltasht" denilen Ajali'nin çalışmaları, biçim ve içerikte herhangi bir özel oryantasyonu olmadan ve bir yorum yapmadan sadece doğayı temsil etmektedir. Oysa Ajali'nin eserlerinde ağaç, çalı ve dağ gibi doğa unsurları, kaligrafinin kullanması ile yaratılmıştır.

Bu grubun kurallarını takip eden diğer kaligrafçılar ise şunlardır: Asad Allah Kiyani (1946), Taha Behbahani (1947), Ali Reza Karami (1949), Khosrow Roshan (1956), Ali Shirazi (1960), Eynoddin Sadeghzadeh (1965), Javad Bakhtiari (1956) Mehdi Fallah, Hamid Ajami (1962), Ahmad Mohammad Pour (1966) ve Ali Tan (1971).

## Sonuç

Kültür; belli bir toplumun duyuş, biliş ve davranış kalıplarından oluşan maddi ve manevi değerlerin tümü olarak tanımlanır. Kültür; bir toplumda gelenekli halde yaşayan her türlü bilim, teknoloji, eğitim ve estetik alanlarındaki bütün faaliyetleri kapsar. Başka kültürlerden etkilenecek gelişir, değişir ya da başka kültürler içerisinde eriyerek kaybolur. Sanat, kültürün estetik alanını oluşturur. Sanatçı içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik, politik, kültürel ve dinsel koşullarından etkilenir ve onları etkiler. Sanatçının estetik duyarlığına, eserin içsel anlamına bağlı olarak değer kazanan sanat eserleri bu nedenle, çağının ve döneminin kültürel özelliklerini yansıtır. Böylece kültürün özelliklerini yansıtırken geleneksel çelişkileri de artar. Günümüzde sanat alanında yaşanan, gelenekli ve çağdaş sanat (modern-soyut) çekişmesinin ana nedeni de budur. Geleneksel sanatın devam ettirilmeye çalışılması modernizm ile bağdaştırmak, İran resim sanatında 50'li yılların sonundan itibaren hep olagelmıştır. Bazı yenilikçi İranlı ressamlar, mevcut modernist atmosfere rağmen sanatın farklı dallarında geleneksel eğilimlerin peşinden giderek, İran kaligrafisine yöneldiler. Bu eğilimin İran'ın geleneksel sanatlarından biri olduğunu göz önünde bulundurarak onun önemini anlayabiliriz.

Kaligrafi pek çok İslâm ülkesinde, İslâm öncesi kültürlerinin İslâmî devir kültürleriyle bütünleştirilmiş olan maddi kültürel ürünlerinden ve mimariden kullanım esyalarına kadar hemen hemen her alanda bir süs unsuru olarak karşımıza çıkmakta, bazen de kendi başına bir sanat eseri olma özelliğini sürdürmektedir. Kendi üslup farklılıklarını içerisinde barındıran bu gelenekli sanat ürünü, kendi ülke kültürlerinin dünyada tanınmasında ve bir değer olarak kabul edilmesinde çok büyük bir etkidir. Bunun yanı sıra, kaligrafi, kendi kültürel değerlerini özümseyerek, çağdaş sanat akımları doğrultusunda eserler vermek ve evrensel olana ulaşmak da kültürlerin tanınmasında önemli bir unsurdur. Ayrıca dil, sesin olmadığı durumlarda yazı ile ifade edilir, yazının bir diğer anlamı ise kaligrafidir.

Böylece bazı İranlı sanatçılar, 50'li yıllardan sonra kaligrafiyi doğasından çıkarmaya çalışıp, formlar ve bilinir motiflerin araştırması sonucunda, İranlı-İslam kaligrafisinin boyut ve şekil esnekliğinden temel görsel elemanlar ile birleştirerek eserlerinde kullanmaya başladılar. Sağahane mektebi bu eğilimin sanatçıları tarafından ortaya gelen eserlerinde önemli rolü oynamaktadır. Sağahane sanatçılarının asıl düşüncesi kadim İran sanatının özelliklerini tanımaktır. Bu yüzden İran sanatındaki kaligrafi eğilimlerin etkileşim sonraki kültürel ve sanatsal gelişmelerde de etkili oldu. Böylece İran resim sanatındaki kaligrafik eğilimlerin sanatçıları farklı formlar seçtiler:

Sağahane sanatçıları (ressamları) ve onların takipçileri soyut eserleinde kaligrafiya yöneldiler, bu sanatçıların eserlerinde kaligrafi ana görsel eleman olarak, formların ve figürlerin yerini almıştır. Bu grubun karşı karşıya gelen grup ise profesyonel kaligraflar, geleneksel içeriği ana elemanlar olarak eserlerinde kullandılar. Bu eğilim "soyut geleneksel kaligrafik ressamlar" ve "geleneksel kaligrafik ressamlar" olmak üzere kendi içinde iki gruba ayrılmıştır.

## Kaynakça

Balaghi, Shiva. (2002). *Iranian Visual Arts in The Century of Machinery, Speed and Atorn: Rethinking Modernity*, in Shiva Balaghi, (Lynn Gumpert, ed), *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, London and New York.

Bayani, Mehdi. (1984). *Biography and Calligraphers, Biography and Calligraphy works*, Second Edition. Tehran: Elmi publication,

Caubet, Annie-pouyssegur. (1998). *The Ancient Near East*, Terrail, Paris.

Daneshvar, Simin. (1996). *Recognition and Admiration of Art*, Siamak book publication, Tehran.

Diba, Farah. (1971). *Queen of the public, historians and artist's warnings*, Tamasha Magazine, 1971 (a), first year, No. VII, p. 12-13 and 48-49.

Diba, Kamran. (1989). *Iran, Contemporary Art from the Islamic World*, (in Wijdan Ali, ed), London: Amman, p.152.

Ehsaei, Mohammad. (1986), "A journey in Calligraphy", *Honar Quarterly Magazine*, Issue 10, p.142-151.

Ehsaei, Mohammad. (2009). *Calligraphes knew me as a rascal*, *Etemad-e Melli News Paper*, Number: 896, p. 11-25.

Emami, Karim. (1977). *look back to Saqakhaneh school*, publication: *Tehran Museum of Contemporary Art*, 2536 Imperial Year, p.17.

Keshmirshekan, Hamid. (2007). *Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses*, *Iranian Studies*, vol. XL, iii, pp.335-366.

Keshmirshekan Hamid. (2010). *The Question of Identity vis-à-vis Exoticism in Contemporary Iranian Art* *Iranian Studies*, No.43, iv, pp.489-512.

Keshmirshekan, Hamid. (2011). *Textual Elements in Modern and Contemporary Iranian Art*, *Art Tomorrow Magazine*, Number 5, p.166.

Milani, Mohsen. (2009). *The Islamic Revolution, the reign of Pahlavi to the Islamic Republic*, (translation: MojtabaAttarzadeh), Tehran: Gam-e No Publication.

Natel Khanleri, Parviz. (1945). *Art and Society*, *Dar Sokhan Magazine*, second year, No.5, pp .72-76.

Pakbaz, Ruin. (1999). *Reflecting of traditions in Iran Modern Painting*, *Visual Arts Magazine*, Seventh year, Number two, 1999, s. 46-66.

Pakbaz, Ruin, Yaghoub Emdadian. (2002). *Pioneer of Iranian Modern Art*, M. Hosseini, Tehran: TMOCA Publication.

Shamkhani, Mohammad. (2003). *Critics and Articles about Some of Pioneers of Contemporary Art of Iran*, Tehran: Agah Publication, First Edition.

Tabrizi, Sadegh. *A Dialouge with, Contemporary Painter: Sadegh Tabrizi*, *Talash Magazine*, Number 5, 1985, p.98-115.

Tanavoli, Parviz. (2009). *Atelier Kaboud*, (in David Golloway, ed), Parviz Tanavoli: *Sculptor, Writer and Collector*, Tehran, 2009.

*The fourth book of Shiraz Arts Festival*, 1970, s.12.

Welch, Anthony. (1979). *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, London: Kent.

Zenderoudi, Hossein. (2001). *Hossein Zenderoudi's Abstract Calligraphy*, *Graphic Magazine*, Number thirty-four, 2001, p. 23-35.

## 19. Yüzyıl Erken Modern Kent Karakteri Olarak Charles Baudelaire'in Flaneur Kavramı'nın Yeni Medya'daki İzdüşümü

Arş. Gör. Yalçın Demirkıran

Makale Geliş Tarihi: 03.09.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 09.11.2017

### Özet

Bu çalışma 19. yüzyılda ortaya çıkan Charles Baudelaire'in 'Modern Hayatın Ressamı' ile Walter Benjamin'in 'Pasajlar' adlı yapıtlarının temel kavramlarından biri olan ve bir yaşam biçimini ifade eden 'Flaneur'lüğün izini sürmekte; teknolojinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan yeni medya olanaklarındaki Flaneur yaşam biçiminin değişimini konu edinmektedir. Araştırmada 19. yüzyıl Avrupasında Sanayi Devrimi'nin yarattığı kent yaşamındaki insan profili olarak Flaneur'un Henri de Toulouse-Lautrec'in çalışmalarındaki yansımaları ile teknik olanakların değişimiyle birlikte ortaya çıkan yeni medya alanlarındaki yansımalarının ne olduğu karşılaştırılarak saptanmaya çalışılmaktadır. Aynı zamanda araştırmada Flaneur'un varlığının oluşması için bir zemin niteliğinde olan 19. yüzyıl Avrupasındaki kentin fantazmagorik yapısı ile günümüzde iletişim olanaklarının gelişimiyle birlikte ortaya çıkan yeni medya alanının arasındaki farklılıklar ve benzerlikler karşılaştırılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Flaneur, Yeni Medya, Kent, Fantazmagorya, İletişim Tasarımı

### THE PROJECTION OF CHARLES BAUDELAIRE'S FLANEUR CONCEPT ON THE NEW MEDIA AS AN EARLY 19TH CENTURY URBAN CHARACTER

### Abstract

This study is tracing Flaneur which is one of the basic concepts of structures and way of life from the phrase in Charles Baudelaire's "The Painter of Modern Life" and Walter Benjamin's "The Arcades Project" and also about New Media opportunities that arise with the development of technology which effects the lifestyle of Flaneur. The research is attempting to identify the reflection of Flaneur's work on Henri de Toulouse-Lautrec as a human profile in the urban life created by the Industrial Revolution in the nineteenth century Europe, and the reflections on the new media fields that emerged as a result of the change of technical possibilities. At the same time, the study compares the fantasy structure of the city in the 19th century Europe, which is a ground for the formation of Flaneur's existence, and the differences and similarities between the new media field that emerged today with the development of communication possibilities.

**Keywords:** Flaneur, New Media, City, Phantasmagoria, Communication Design

## Giriş

Her devrim gibi Sanayi Devrimi'nin de üretim ve ekonomik ilişkilere olan etkisi, sosyal ve toplumsal alanda önemli değişimleri beraberinde getirmiş; ortak yaşamın paylaşıldığı kent anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu erken dönem modern, yeni kent yaşamındaki gelişmeler insanların duygu ve düşüncelerini etkileyerek kentli insan algısının oluşmasını sağlamış ve şehirli insan profillerini yaratmıştır. İlk olarak Charles Baudelaire'in 'Modern Hayatın Ressamı' kitabında karşılaşılan kentli insan profillerinden 'Flaneur' de bunlardan biridir. Ahmet Cemal'in Walter Benjamin'in 'Pasajlar' kitabındaki çevirisinde "Fransızca'da 'avare gezinen' anlamını taşıyan sözcük, Benjamin'de temel kavram niteliğindedir ve yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılmıştır" (Benjamin, 2012: 92). Bu bakımdan Flaneur'ü avareden ayıran en belirleyici özellik "[...] çevresini izlemek, gözlemlemektir. Ama bu gözleyiş boş bir bakınma değildir, flaneur gezip bakınırken düşünür, düşünce üretir. [...] Onu avareden ayıran da bu, sahip olduğu boş vakti düşünerek değerlendirme eğilimidir" (Doğan, 2007: 103).

Günümüzde ise teknolojinin gelişmesiyle yaşanan dijital devrim temelde dönemin Sanayi Devrimi'nin etkisi gibi çağın üretim ve ekonomik ilişkilerini, sanatı ve sanatın üretim biçimini, iletişim alanlarının yapısını etkilemekle birlikte, geçmiş kültür, kavram ve imgelerin yeniden üretilmesine olanak sağlamıştır. Erken modern kent profili olarak Flaneur'ün de 19. yüzyıl Avrupasından günümüze mekân/kent ve iletişim biçimlerinin değişimi, yeni medya olanaklarıyla dijitalleşen dünyada yeniden anlam kazandığı söylenebilir. Flaneur kavramının yaratıcı bir gezgin olarak günümüzde kazandığı bu yeni anlamı Hüseyin Köse 'Sanal Gezginin Ego Sörfü: Ekran-gezerlik, İnternette Gezinmek ya da Yolculuk Üzerine' adlı makalesinde şöyle açıklamaktadır: "modern dönemlerin yolcu, seyyah, gezgin, bohem, şair ya da aylak figürleri, yerini, içinde bulunduğumuz medya çağının 'hareketsizlik içinde hareket edebilen', 'hareket halindeyken bile devinimsiz kalabilen' sanal gezginlerine ve yeni hareketlilik biçimlerine bırakmıştır" (Köse, 2012: 138).

Bu bakımdan araştırmada Sanayi Devrimi'yle ortaya çıkan kent olgusu ve kent yaşamı ile dijital devrimle birlikte ortaya çıkan internetin, sosyal medyanın, sanal gerçekliğin ve dijital oyun alanlarının arasında bir benzerlik kurulmaya çalışılmıştır. Kurulan bu zemin ilişkisinden hareketle 19. yüzyıl ile 21. yüzyıl Flaneur'ü arasındaki benzerlik ve farklılıklar belirlenerek günümüzde nasıl bir profile sahip olduğu genel hatlarıyla çizilmek istenmiştir. Aynı zamanda erken modern kent karakteri Flaneur'ün Henri de Toulouse-

Lautrec resim ve afişlerinde nasıl ele alındığı çözümlenerek, günümüzde yeni medya alanlarındaki yansımasıyla arasında bir bağ kurulmaya çalışılmıştır. Belirtmek gerekir ki radyo, sinema, televizyon gibi tek taraflı iletişimi sağlayan buluşların Flaneur karakterinin özelliklerine, üretim olanaklarına bir zemin niteliği taşımadığından ve üretilen çalışmalarda (sinema filminde, televizyon ya da radyo programında, tiyatro oyununda vb.) Flaneur'ün izlerini aramanın da farklı bir araştırma konusu olacağından araştırmaya 20. yüzyıl dahil edilmemiştir. Bu bakımdan araştırma erken modern kent ile günümüz dijital dünyası arasında bir zemin benzerliği kurarak, Flaneur'ün değişen zemindeki izdüşümünü aramaktadır.

## 19. Yüzyılın Kentleşen Avrupası ve İnsan Profilleri

Sanayi Devrimi'yle birlikte ortaya çıkan endüstriyel kapitalizm kentlerin oluşmasını, büyüyüp gelişmesini sağlamış yeni ulaşım ve döneme ilişkin kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasına neden olmuş; etkilediği üretim ve ekonomik ilişkiler kamusal alanın yapısını ve bu alandaki gündelik pratiklerin değişimini beraberinde getirmiştir. Bu durum sosyal ilişkiler açısından oluşan insanın kenti içselleştirmesi, kente dair yeniliklerin farkına varıp ayak uydurabilmesi gibi değişimleri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla erken modern kent insanı geçmişin kültürel değerleriyle birlikte kendinin ve yaşadığı çevrenin gözle görülür değişimine tanıklık etmiştir.

Endüstri Devrimi sürecinde buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19. yüzyılın buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buz dolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında radyo, uçak gibi yeni keşifler eklenmiş, gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilemiştir. [...] İnsanın kendi gerçekliğine dair algılarını dönüştüren tüm bu gelişmeler, modernliğin sahnesi olan kentlerde, tren istasyonlarındaki kalabalıkların, yeni alışveriş merkezlerinin, hazır giyim satan yeni dükkanların, resimli basının, kafelerin, tiyatroların, kısaca yepyeni bir yaşam biçiminin yarattığı yeni sahnede yaşanmıştır (Antmen, 2013: 18).

Dolayısıyla Sanayi Devrimi'yle birlikte gelişmelerin yaşandığı ortam olarak kent yaşamı insanların davranışlarını duygu ve düşüncelerini etkilemeye başlayan kamusal bir alana dönüşmüştür. Erken dönem modern kent anlayışının ortaya çıktığı bu dönem, dönemin yazarlarına, filozoflarına, sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bunların başında ünlü Fransız şair/yazar Charles Baudelaire gelir. Baudelaire'in, modernizmi o güne kadar oluşan mevcut düzene ve geleneğe karşı bir başkaldırı olarak başlattığı söylenmektedir. Ali Artun Charles Baudelaire'in Modern Hayatın Ressamı kitabının (1863 / 2013) sunuş bölümünde A. Hauser'in Baudelaire hakkındaki görüşüne yer vererek; "Kuşku yok ki [modernizm] Baudelaire'le

başlar; onunla, mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılmıştır” (Hauser’den alıntılan Artun, 2013: 9).

Sanayi Devrimi’nden önce insan güzelliğin ya da çirkinliğin tasvirini doğada ve tanrısal tasvirlerde arıyordu. Örneğin Gombrich Sanatın Öyküsü kitabında 18. yüzyıl sonlarında yaşamış bir ressamın görevini şöyle tanımlamaktadır: “Ressamın başlıca ödevi, doğayı hep taze bir gözle görüp gözlemlemek, renklerin ve ışığın yepyeni uyumlarını keşfedip onların tadına varmak olmuştur” (Gombrich, 2011: 411). Buradan hareketle erken modern dönemden önce sanatçının izlediği mekânın doğa olduğu söylenebilir. Bir kentli olarak Charles Baudelaire ise sanatta yaygın anlayışla o güne kadar süre gelmiş doğa betimlemesinden uzaklaşıp, güzelliğin/çirkinliğin izini doğada değil modern kent yaşamının içinde arar. Charles Baudelaire bu arayışı ‘Modern Hayatın Ressamı’ kitabında şöyle açıklar:

Eğer doğa doğruysa, iyiyse ve güzelse, ona göre sanat yanlış, kötü ve çirkindir. Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi ‘hakiki’ değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir. [...] ‘sahici’ su, ‘sahici’ ışık, ‘sahici’ sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır... sanatın malzemesi bunlardır (Baudelaire, 2013: 56).

Baudelaire’in kent yaşamı hakkındaki düşünceleri tesadüf değildir. Çünkü Paris gibi ana bulvarlarını aydınlatan ilk metropollerden birinde yaşamıştır. Heller ve Vienne ‘Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir’ kitabında dönemin şairlerine, yazarlarına, müzisyenlerine, ressamlarına ilham veren Paris’i ‘modernitenin canlı bir manifestosu’ olarak niteler:

Bazen ışık şehri de denen Paris, sadece ana bulvarlarına sokak lambaları kurulan ilk metropollerden biri değil, aynı zamanda ticari neon ışıklarının doğduğu yerdir. [Hatta] 1920’lerde Dada şairleri, caz müzisyenleri ve avangart yazarlar ışıklandırılmış reklam panolarından ilham aldılar ve bunlarda modernitenin canlı bir manifestosunu gördüler (Heller ve Vienne, 2016: 111).

Böylesine bir erken modern kentin dokusu, fiziki yapısı ve sağladığı ilişkiler, Baudelaire’in sanat kuramının temel yapı taşlarıdır. Bu bakımdan Baudelaire’e göre artık 19. yüzyıl Avrupasının kahramanı aristokratlar ya da soylular olmamakla birlikte, yüce/güzel olan da kilise de değil, uç aykırı kesimlerin her profilden insanın yaşam merkezi olan kenttedir; kahramanlığın öznesi kent insanıdır. Baudelaire ‘Modern Hayatın Ressamı’ kitabında bu kent insanlarına yer verir, tanımlar. Bu öznelerin en bilinenleri Bohem, Dandy ve Flaneur’dür. Mehmet Küçük, Alvin Ward Gouldner’dan alıntı yaparak ‘Modernite versus Postmodernite’ kitabında dönemin ruhunu ve toplumdaki bu karakterleri “bir bakıma, çökmekte olan feodalite ve

boy vermekte olan burjuva-endüstriyel dünya arasında sıkışıp feryat eden romantiklere benzetebiliriz.” (Küçük, 2011: 28) diyerek tanımlamaktadır. Dolayısıyla Sanayi Devrimi çağında ‘eski’ ile ‘yeni’ arasında sıkışmış fakat topluma ve değişen çevreye bir adım geri çekilerek bakabilen ve bunları sanatsal anlamda yorumlayabilen Bohem, Dandy ve Flaneur’ün temsil ettiği romantik karakterler Baudelaire’e göre kent yaşamının kahramanları, sanatçılarıdır.

Karl Marx, Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i kitabında dönemin siyasal ve toplumsal yapısını incelerken bohemlere lümpen işçi sınıfı içinde oluşan modern kent karakteri olarak bakmaktadır ve ‘Bohemler’ (Görsel 1) her ne kadar Marx’a göre modern bir oluşumsa da sınıf hareketinin dışına düşmüş yığınları temsil etmektedir.

Neyle geçindikleri ve kökenleri belli olmayan, yıkıma uğramış roues (zevk düşkünleri) ile burjuvazinin bozuk ve maceracı unsurlarının yanında, serseriler, terhis edilmiş askerler, serbest bırakılmış hükümlüler, firar etmiş kürek mahkumları, dolandırıcılar, şarlatanlar, Lazzaroni (İtalya’da işçi sınıfının dışına düşmüş kişiler için kullanılan aşağılayıcı lakap), yankesiciler, üçkağıtçılar, kumarbazlar, Maquereaux (pezevenkler), genelev sahipleri, hamallar, yazar bozuntuları, laternacılar, paçavracılar, bileyiciler, tencere tamircileri, dilenciler, kısacası, Fransızların la boheme (yarını düşünmeden yaşayanlar) diye andığı, belirsiz, dağınık, oradan oraya savrulan yığının tümü... (Marx, 1852 / 2016: 92).

Fakat Marx’a göre toplumsal profilleri ve ekonomik sınıflarına göre bulanık olmasına karşın Baudelaire, kendisinin de dahil olduğu bohemleri daha çok romantik birer kahraman, “mevcut hükümetin alaşağı edilmesinden başka dertleri olmayan, bunun için türlü türlü tertipler, sihirli bombalar icat eden ve daha ziyade tasarladıkları isyanın ihtişamıyla, şokuyla kafalarını bozmuş devrim simyagerleri” (Baudelaire, 2013: 19) olarak tanımlamaktadır.



Görsel 1. Édouard Manet, *Bohem / Le Bohémien*, 1861-1862,  
Tuval Üzerine Yağlıboya,

Dandy (Görsel 2) ise geçmişten kalan aristokrat anlayışın bitmek üzere olduğu, dönemin demokrasi anlayışının da tam yerli yerine oturmadığı dönemde ortaya çıkan, dönemin ekonomisi ve yaşam tarzı açısından alt kültürün temsil ettiği bohem ve orta sınıf burjuvazinin aksine, 'yeni' aristokrasinin, yüce zevklerini, zarafetini ve yaşam tarzını özü itibarıyla olmasa bile biçimsel olarak sergileyen bir aristokrat bilince sahip kentli profili çizmektedir. "Dandizm, aristokrasinin artık sallanmaya başladığı, demokrasinin ise tam hakim olamadığı geçiş dönemine özgü. Bu dönemin kargaşasından duydukları huzursuzlukla, güçlerinin ve iradelerini ispat etmek isteyen bir zümre, yeni cins bir aristokrasi hayali kurar."<sup>1</sup>

Charles Baudelaire'e göre Bohem'in aksine Dandy,

Zengin, aylak ve tüm bıkkınlığına karşın mutluluğun izini sürmekten başka bir uğraşı olmayan adam; lüks içinde yetiştirilmiş, gençliğinden beri diğer insanların kendisine itaat etmesine alışmış adam; zarafetten başka mesleği olmayan bu adam, tüm zamanlarda seçkin, tamamen farklı bir fizyonomiye sahiptir (Baudelaire, 2013: 233).

Dandy'nin bu fizyonomisinden hareketle sanata bakış açısıyla ilgili bir çıkarım yapılacak olursa, Dandy için sanatın bireyden ve toplumdan ayrıştırılarak, elit bir zümreye ait olması gerekliliğini savunduğu söylenebilir.

<sup>1</sup> Ali Artun, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm* <http://www.aliartun.com/content/detail/44>, Erişim Tarihi: 12.12.2016.



Görsel 2. Giovanni Boldini, *Count Robert de Montesquiou*, 1897,  
Tuval Üzerine Yağlıboya, 116 x 82.5 cm.

Flaneur'e geçmeden önce modern kent karakteri bağlamında Bohem ve Dandy'nin yaşam tarzlarıyla birlikte sanatsal ifade biçimlerinde oluşan farkın, mizaçlarına nasıl yansıdığına kısaca değinilebilir.

Sanatsal ifade söz konusu olduğunda dandy ile bohemi ayırt eden kökleri veya servetleri değil, mizaçlarıdır. Bohem coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak... Dandy tam aksi: Mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hali tavrı da ölçülü biçili. Biri kendini dışavurmayı, diğeri ise kendini kurmayı marifet sayar (Baudelaire, 2013: 24).

Anlaşıldığı üzere Bohem demokratik devrimler ve ütopyalar çağında, topluma yakın, dışadönük, hayalperest, umutlara ve davalara inanan bir karakteri temsil ederken; Dandy, eski monarşik yapıdan kalma soylu gelenekleri modern yaşamla harmanlayarak yeni, zarif bir aristokrati temsil eder.

Bohem ve Dandy gibi kent karakterlerinin ortaya çıktığı, pasajlar, sahneler, vitrinler, panoramalar, barlar, sergi mekânları gibi fiziksel ve kamusal yapılarıyla erken modern kent yaşamı Charles Baudelaire için yeni doğasıyla heyecan vericidir. Doğadan uzaklaşmanın ilk adımlarının görüldüğü bu heyecan verici yapı "[...] karşılaşma ve temaslarla, yabancıların ve bilinmeyenlerin meydan okumalarıyla donatılmıştır; modern kent psikolojik şokların ve sürprizlerin yaşandığı bir yer, bir çeşit baş döndürme makinesidir" (Robins, 1999: 210). Bohem ve Dandy'nin dışında bu baş döndüren makinenin



içinde öncelikle Charles Baudelaire'in sonra Walter Benjamin'in kent yaşamını gözlemleyen bir diğer baş karakteri de Flaneur'dür. O, bu baş döndüren makinenin ve yeni ivme kazanmış ve giderek hızlanmaya başlayan kent yaşamının içinde sessizce gezinen ve bu makinenin her bir çarkını çözümleyen, izleyen, yazan, çizen, besteleyen bir öznedir.

### 19. Yüzyılın Avrupasında Bir İnsan Profili Olarak Flaneur

İlk olarak Baudelaire *Modern Hayatın Ressamı* (1863 / 2013) kitabında Flaneur (Görsel 3) adını verdiği bir modern kent gezgininden bahseder:

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa o da kalabalıklarda var olur. Aşk, iş, gücü kalabalıklardır. Kusursuz Flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek ama dünyadan saklı kalmak (Baudelaire, 2013: 33).

Bir analogiyle Flaneur'ün bu tanımı kullanılan bir toplu taşıma aracının en arka koltuğunda oturma isteğine benzetilebilir. Tamamen hâkim bir bakış yeriyse Panoptikon<sup>2</sup> (Foucault, 1992: 251) misali herkes görülebilir, herkes hakkında fikir edinebilir, her olayı en ince ayrıntısına kadar gözlemleyebilir fakat kimse Flaneur'ü göremez. Flaneur erken modern kent profili olarak dönemin kent yapısında eriyip, gündelik hayatın dokusuna karışan bir karakterdir:

En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarda nefes alıp verir, kalabalıklarda mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. [...] Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçer. [...] Flaneur kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliği yeniden pekiştirir. Bir dedektif gibidir; kalabalıkların peçelediği izleri sürer (Baudelaire, 2013: 33).

<sup>2</sup> Panoptikon: İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham'ın tasarlamış olduğu hapisane modelidir. "Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve işiğin hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. Bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkum, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Geriden gelen ışık sayesinde, çevre binadaki hücrelerin içine kapatılmış silüetleri olduğu gibi kavramak mümkündür. [...] Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanıyaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır" (Foucault, 1992: 251).



Görsel 3. Paul Gavarni, *Le Flâneur*, 1842, Kağıt üzerine mürekkep, 19 x 15 cm.

Anlaşıldığı üzere Baudelaire'e göre Flaneur, modern kentin en ücra köşelerini dahi dolaşan, kalabalıklardan ve kentin kaosundan faydalanarak gizlenen/peçelenen, kalabalıkların gizlediği kent insanıyla empati kuran, onların kılığına bürünen, taklit eden fakat kendi benliğinin aralarında erimesine izin vermeyen bir modern kent kahramanıdır. Flaneur haber arayan, haberi bulmak için dolaşan bir gazetecinin görevi gibi değil de, kent ile bütünleşen, dokusuna karışan bir seyyah, bir aylaktır.

Flaneur kavramı üzerine düşünen ve Baudelaire'in tanımından hareketle dönemin ruhu Edgar Allan Poe hikâyelerindeki kahramanlar ile analogisini kuran bir diğer düşünür ise Walter Benjamin'dir. Walter Benjamin 'Pasajlar' kitabında Baudelaire'in Flaneur kavramını Edgar Allan Poe'nun hikâyelerindeki doğası gereği gizlenen ve gözetleyen dedektif karakteriyle özdeşleştirir.

Herkesin biraz komplocu niteliği kazandığı terör zamanlarında, herkes dedektifliği oynama konumuna da gelecektir. Flaneur'lük bu konum için en elverişli ortamı hazırlar. Baudelaire'e göre 'gözlemci kim olduğunu gizleme sanatını her yerde uygulayan bir hükümdardır.' Böylece istemeden dedektif olan Flaneur'ün bu konumu, toplumsal bakımdan kendisi açısından çok elverişlidir (Benjamin, 2012: 134-135).

Walter Benjamin Flaneur'ün avarelik ve görünüş olarak tembelliğin ardında gözlem yeteneği ve olayları kavrayabilmenin çabukluğunun olduğunu ve bunun da bir grafik sanatçısının el çabukluğuna benzettiğini söylemektedir.

“Flaneur’ün tembelliği, salt görünüştedir. [...] Olayları anında kapar; bu da, onun kendini neredeyse sanatçı sanmasına yol açar. Grafik sanatçısının elinin çabukluğu, herkesin övgüsünü kazanan bir niteliktir” (Benjamin, 2012: 135). Gerek Charles Baudelaire’in gerek Walter Benjamin’in Flaneur tanımı hem yaşayış biçimiyle hem de ürettiği eserlerinde bu karakteri konu edinen bir sanatçı vardır Henri de Toulouse-Lautrec. Ayşe Kalay ‘Renkler Arasında Bir Aylak: Henri De Toulouse-Lautrec’ makalesinde Toulouse-Lautrec’te Flaneur’ün izlerini arar:

Paris izlenimlerini anında çizebilmek için her zaman taslak defterini kurşun kalemini yanında taşımaktadır. Çizdiği bu taslakları daha sonra stüdyosunda ayrıntılandırarak yağlıboya tablolarla dönüştürmüştür. Bu özelliği, içinde bulunduğu anın keyfini süren, hatta öylesine amaçsızca sürüklenen flanöre ait bir tutumdur. Toulouse-Lautrec’in yaptığı, akıp giden zamanı kesmeden, gidişatına müdahale etmeksizin, sadece taslak çizmek ve gözlemlemektir (Kalay, 2012: 214).

Toulouse-Lautrec sadece yaşamında zamanın ruhuna uygun bir Flaneur gibi yaşamamış aynı zamanda bu kentli karakteri resim ve afişlerinde konu edinmiştir. “19. Yüzyıl Paris’inin ve çağın modernite anlayışının ressamın algısındaki yansımaları içinde flanör (Görsel 4) isimli bir çalışmasının da yer alması önemlidir. Bu resimde flanör eskiz gibi çizilmiştir. Flanörün bulunduğu yer, mekân çizilmemiştir ve özellikle de flanör için çok önemli olan kalabalıklar görülmemektedir. Sanki burada flanör ya bir sergideki resmi ya da kalabalıkları izlemekte gibidir” (Kalay, 2012: 237).



Görsel 4. Henri De Toulouse-Lautrec, Flâneur, 1890, Kağıt üzerine yağlı boya, 50 x 77

Toulouse-Lautrec’in çalışması için yapılan sergi salonundaki resme ya da kalabalığa bakmasına ilişkin yapılan bu çözümleme Flaneur’ün karakterine, gözlemeleme yeteneğine uygun durmaktadır. Çünkü “Flanör, günlük yaşam içinde sürekli olarak hareket halinde, dolaşma durumunda ya da bir kafede, tiyatrodan, sergide bulunarak kendini besleyen biridir” (Kalay, 2012: 245). Toulouse-Lautrec, zamanının birçoğunu dönemin ünlü Moulin Rouge kabaresinde ya da Paris’teki diğer kafelerde oturup çevreyi, insanları gözlemleyerek ve çizerek geçirir. Bu taslak çizimleri daha sonra yeniden ele alıp onları tablolara ya da afişlere dönüştürür. Bunlardan belki de en bilineni 1891 yılında Moulin Rouge kabaresinde düzenlenen ‘La Goulue’ (görsel 5) dans gösterisinin duyurusu için tasarladığı afiş çalışmasıdır.



Görsel 5. Henri De Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge: La Goulue, 1891,

“Toulouse-Lautrec’in afişinde kendisinin de içinde yer aldığı, sürekli birlikte olduğu ve gözlemlediği kalabalık bir topluluk silüet biçiminde yer almaktadır. Afişte reklam mantığı güdülen yapılmış görsel düzenlemeler dikkat çekicidir. Örneğin Moulin Rouge ismi üç kez yazılarak tek bir M harfi ile birleştirilmiştir” (Kalay, 2012: 248). Bu açıklamadan hareketle Flaneur için gerekli olan kentli kalabalıklar ve onun karakterinin vazgeçilmez bir parçası olan gözlemeleme yeteneği Toulouse-Lautrec’in afişinde hayat bulduğu söylenebilir. Ayrıca görselde erkek figür dans gösterisini ve kalabalığı aynı bir Flaneur gibi gözler nitelikte olması dikkat çekicidir.

Charles Baudelaire ve Walter Benjamin’in Flaneur’ü için 19. yüzyıl Avrupa erken modern kentleri fantazmagorik yapıdadır. 19. yüzyıl insanı için

kentteki her şey yeni ve sihirli gibidir. Yeme, içmeden sanata ve dökme demir mimari yapılara kadar içinde mistik öğeler, hayali görünüşlere ait gerçeklik barındıran fantastik bir mekândır. Bu kamusal mekân aristokrat olmayan, sıradan insanların hikayelerinin Flaneur'ün gözünden algılanan fantazmagoryasıdır. Ali Artun, Charles Baudelaire'in Modern Hayatın Ressamı kitabı için kaleme aldığı 'Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm' makalesinde Flaneur için bu aldatıcı görüntünün oluşturduğu kamusal alan olarak fantazmagorik kenti şöyle açıklar:

[...] seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantasmalar alemi: Fantasmagoria. Başta, evi saydığı gece geç saatlere kadar ışıl ışıl pasajlar. Gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekânlar. Yeni yeni canlanan sokak hayatının, gece hayatının merkezleri. Modern gündelik hayat kültürünün beşikleri. Yeme, içme, giyim, kuşam görgüsünün, hazzın, cazibenin, modanın lüksün dünyaya sunulduğu sahneler. Vitrinler, barlar, bistrolar, panoramalar, balmumu heykel müzeleri, sergiler... Opera-tiyatro yıldızlar, muhabirler, muhbirler, piyasaya çıkmış yosmalar, akrobatlar, sihirbazlar, hokkabazlar... Sanatın ve edebiyatın kahramanları, dandy ve bohemler. Ve tip tip Parisli. Narin dökme demir profillerle, bu profillerin çevrelediği camların ve aynaların kuşattığı Gotik özentisi mekânlar: Pasajlar (Baudelaire, 2013: 35).

Dönemin Avrupa toplumu için gerçekliğin düş gibi algılandığı bu mekânda Flaneur'ün görevi bir yazının, resmin, sanat eserinin çözümlenmesi gibi kenti ve insanları çözümlenektir. Bunun yanı sıra Flaneur rasyonel bilgiyle ilgilenmemektedir. Romantik bir tavırla kentin fiziksel yapısı ve bu yapıdan bağımsız düşünülemez, kamusal alan ile organik bir ilişki içinde olan kentli insan profilleriyle ilgilenmektedir. "Flâneur, Yunanca, Latince, matematik gibi şeyleri bilmek zorunda değildir, ama kesinlikle Paris'teki her sokağı, her mağazayı bilmesi gerekmektedir. Tüm önemli adresleri, en iyi terziyi, en iyi şapkacıyı, sihirbazların ve doktorların yerlerini bilmesi gerekir" (Özmen 2009: 23).

Günümüzde ise bu fantazmagorik kentin, yapısı itibariyle değişikliğe uğradığı; sadece kentlerin (pasaj, panayır vb. kamusal alanlar gibi) fiziksel yapılarının değil kent olarak da düşünülebilecek, zeminini yeni medyaların oluşturduğu sanal kentlerin ortaya çıktığı söylenebilir. Teknolojik devrimlerle birlikte yaşamımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş internet, çağımızın iletişimini geçmişe göre önemli ölçüde değiştirmekle kalmamış; kent olgusuyla benzerliği kurulabilecek yeni alanlara olanak sağlamıştır. Bu bakımdan Flaneur'ün varoluş habitatını oluşturan modern kentlerin pasajları, mekânları, panayır alanları yerini yeni medya olanaklarının sunduğu web sitelerine, sosyal medya mecralarına, sanal gerçekliklere,

dijital oyun alanlarına bıraktığı söylenebilir. Dolayısıyla 19. yüzyıl Flaneur karakterinden hareketle günümüz yeni medya alanlarındaki konumu, üretme biçimi ve anlayışı bakımından Flaneur'ün ne olduğu üzerine bir benzeşimde bulunulabilir.

### **Fantazmagorik Kent Olarak Yeni Medya Alanlarında Flaneur'lük**

Dönemin Avrupa toplumu için gerçekliğin düş gibi algılandığı bu mekânda Flaneur'ün görevi bir yazının, resmin, sanat eserinin çözümlenmesi gibi kenti ve insanları çözümlenektir. Bunun yanı sıra Flaneur rasyonel bilgiyle ilgilenmemektedir. Romantik bir tavırla kentin fiziksel yapısı ve bu yapıdan bağımsız düşünülemez, kamusal alan ile organik bir ilişki içinde olan kentli insan profilleriyle ilgilenmektedir. "Flâneur, Yunanca, Latince, matematik gibi şeyleri bilmek zorunda değildir, ama kesinlikle Paris'teki her sokağı, her mağazayı bilmesi gerekmektedir. Tüm önemli adresleri, en iyi terziyi, en iyi şapkacıyı, sihirbazların ve doktorların yerlerini bilmesi gerekir" (Özmen 2009: 23).

Metropollerin yeni oluşmaya başladığı dönemde, kent yasamı geceye de kaymaya başlamıştır. Endüstrileşme ilerledikçe kamu binalarında, fabrikalarda, matbaalarda, marketlerde, mağazalarda ve polis istasyonlarındaki meşgul insanlarla birlikte, çalışma saatleri geceye uzatılmıştır. Öte yandan, ev yaşamının günlük ritimleri nadiren kentsel olarak sayılır. Bu tutuma göre, sanki şehir evlerin kapısında sona ermektedir (Özmen, 2009: 10).

Günümüzde teknolojinin gelişmesi, küreselleşen dünya ile birlikte olguların iç içe geçtiği, keskin sınırların belirsizleştiği, eşyanın doğasının yıprandığı günümüzde ev yaşamı da sosyal ve toplumsal alana dahil edilmiştir.

Evden çalışanlar, telefonda yapılan alışverişler, eşya tüketimiyle birlikte gelen kamusalılık, televizyon, internet, talk showlarda, ev yaşamına artan merak ve her duvarda gördüğümüz televizyonlar bu şekilde açıklanabilir. Evdeki ritimler, trafik hareketleri kadar, ofis yasamı kadar, kamusal alanlardaki iletişim kadar kent yaşamının içindedir (Özmen, 2009: 10).

Dolayısıyla kentin sokaklarında gezerek kenti ve insanları gözlemleyen Flaneur için 19. yüzyılda etkileşimde bulunduğu kent artık fiziksel çevreden çok temsili görüntülerle var olan sanal gerçeklikteki bir mekândır. Kentin günümüzdeki bu durumunu Kevin Robins 'İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası' kitabında şöyle açıklamaktadır:

Kent artık coğrafi bir kendilik değildir; bugünün telekomünikasyonu kent her yerdedir, dünya-kentidir. Kent küresel ölçeğe taşınmıştır. Yerel bütünlüğü parçalanmıştır. Olmayan-yer haline gelmiştir. Gerçekliğini kaybeden kent şimdi

gerçek olmamayı, gerçeksizleşmeyi yaşamaktadır. Postmodern söylemlerde kent hiper-gerçeklik, sanal gerçeklik, benzetim (simulacrum) kavramlarıyla ele alınmaktadır (Robins, 1999: 214).

Ayrıca Baudrillard bu mekânı şöyle dile getirmektedir:

Halen kentler genel bir üretim ya da bir yeniden canlandırma şemasıyla ilintili bir yeniden üretim şeması doğrultusunda yinelenmemektedirler (İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kentler bu şemaya uygun bir şekilde restore edilmişlerdir). Kentleri diriltebilmek artık bir rüya. İçerik düzeyinde de bu böyle (kentler artık zaman içinde birikmiş siberetik bellek aracılığıyla genetik koda benzer bir şekilde kendini durmadan yineleyebilmektedir) (Baudrillard, 2011: 107).

“Bu bakımdan erken modern dönemin başlangıcında kentin sokaklarını arşınlayan, kalabalıklar içinde var olan analog sayılabilecek Flaneur profili artık kentin sokaklarında gezmiyor; teknolojik olanakların gelişimi ve yaygınlaşmasıyla birlikte belirli bir uzama ait olmaktan çıkıp evrensel bir özneye dönüşerek dijitalleşiyor. Bilinen bir söylem olarak artık günümüz insanı web ağları dünyanın bir diğer ucundaki şehirlere, olaylara uzanabilmekte, hatta ayrı dilleri konuşan insanları ortak bir paydada birleştirip iletişime geçilmesine olanak verebilmektedir. Dolayısıyla günümüz insanı için “Televizyonla birlikte ‘ekran-gezerlik’, bilgisayar ve ileri iletişim teknolojileriyle birlikte de kimliğin ve görünür varlığın bedenden kopmuş uzantılarını temsil eden ‘sanal-gezerlik’ biçimleri (cyborglar ve avatarlar) ortaya çıkmıştır” (Köse, 2012: 138).

Bu nedenle Flaneur için artık gezindiği caddelerin yerini web adresleri, sosyal medya mecraları, arama motorları, dijital uygulamalar, oyunlar, sanal gerçeklik mekânları, arayüz tasarımları ve eklentiler almaktadır. “Gerçekten de, artık bilgisayar monitörü önünde, deyim yerindeyse, ‘parmak uçlarına’ basa basa ilerleyen yeni bir ‘gezgin-düşünür’ün doğuşuna tanık olmaktadır” (Köse, 2012: 138).

Flaneur’ün kalabalığı gözlemlemek için önemli bir zemin niteliğinde olan 19. yüzyılın kent anlayışı günümüzde yerini facebook, twitter, instagram vb. benzeri sosyal medya alanlarına bıraktığı söylenebilir. Dolayısıyla, burada karşılaştığı olaylar, imajlar, insan profilleri gözlemleri için Flaneur’e sonsuz malzeme sağlayabilmekte; bu gözlemlere konu olan malzemelerin bizzat tasarlayıcısı olabilmektedir. Belirtmek gerekir ki sadece teknolojik olanaklardan faydalanmak ya da ihtiyaç doğrultusunda kullanmak değil bu dijital dünyadan elde edilen bilgiyi bir çalışmaya dönüştürmek Flaneur’ün temel karakteristik özelliklerinden biridir.

## Sonuç

Flaneur kavramının ilk olarak Baudelaire tarafından yaratılmasının üzerinden yaklaşık 200 yıl geçti. 19. yüzyılın getirdiği yeniliklerin ve yansımaların oluşturduğu kent, o dönemin insanı için fantastik bir mekândı. Opera-tiyatro binaları, pasajlar, sergi, müze galerilerinin mimari yapısından gece hayatını aydınlatan ışıklar her şey eski gelenekleri yıkmakla kalmıyor insanların algılarını, ilişkilerini yeniden düzenliyordu. Flaneur de diğer tüm kent insanları gibi yeniliklerin getirdiği göz kamaştırıcı yaşamın ihtişamından etkileniyordu. Bu ihtişamın içinde Flaneur bir adım geriye çekilip gözlemleyen, insanların yerine geçen, kente bürünen, çözümleyen bir seyyahtı.

200 yıl içinde kentler metropollere metropollerden mega şehirlere dönüştü. Özellikle son on yıllarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler kentlerin algılanma biçimlerini değiştirdi. Kevin Robins, bu teknolojik gelişmelerin yarattığı toplumsal algıyı şöyle nitemektedir:

Gerçek bir şeyin imajdan ya da benzetimden önce var olabileceği ve erişilmez olsa da orada kalabileceği fikri artık itibarını kaybetmektedir. Kendine has veya özel alanın asıl, içsel benliğin yeri olabileceği fikri de öyle. İçe dönüklük ve ayrılma duygusuyla eski mesafe takıntısının, içsel benliğin erişilemez gerçeklikten kopma duygusunun yerini hem benliklerden hem de nesnelere arınmış bir evrene giriyoruz. Burası yalnızca öz nesnelere, imajlar ve benzetimler sürüsünün hiçbir direnmeyle karşılaşmadan içimizi doldurduğu bir yer (Robins, 1999: 215).

Yaşadığımız çevre ya da kamusal alan, kentle yaşanan görsel ilişki ve bağlantı, gerçeklik bağlamında değişime uğramaktadır. 19 yüzyıldan bu yana kentteki değişimlere şaşırıyoruz ve benliğimizde kent artık imajlar ve benzetimler dünyası olmaktadır. Bu ileri teknolojinin yarattığı algı ile birlikte Flaneur:

[...] artık sadece kalabalığı kendisine kalkan etmesine rağmen bakışın nesnesi olduğu için tedirgin olan biri değil, bir zamanlar bakışlarını özgürce üzerinde gezdirdiği şehir manzarasının şimdi artık onu da tüm hatlarıyla birlikte içeren koca bir seyirlik vitrine dönüştürmüş olan dijital çağın bir ürünüdür (Köse, 2012: 142).

Dolayısıyla diğer insan profilleri gibi Flaneur de imajlar dünyasının yarattığı kentten, metropolden mega şehirden kaybolmakta, kopmakta ve dijitalleşmektedir. Artık kent, metropol ya da mega şehrin sokakları, caddeleri, bulvarları yerini sosyal medya alanlarına, sanal gerçeklik platformlarına, arayüz tasarımlarında dolaşmaya, çözümlemeye ve yaratıma bırakmaktadır. Flaneur’ün 19. yüzyıldaki belli bir yerde bulunuş hali ileri teknoloji ile birlikte her yerde bulunma ve belli hiçbir yerde bulunmama haline dönüştüğü düşünülmektedir.

## Kaynakça

- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyılda Batı Sanatında Kavramlar İstanbul: Sel Yayıncılık.*
- Artun, A. (2013). *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. Baudelaire C., Modern Hayatın Ressamı (çev. A. Berktaş), (s. 9), İstanbul: İletişim Yayınları.*
- Baudelaire, C. (2013). *Modern Hayatın Ressamı (çev. A. Berktaş) İstanbul: İletişim Yayınları.*
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon (çev. A. Oğuz) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.*
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar (çev. A. Cemal) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- Doğan, T. (2007). *Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da Flaneur İmgesi Üzerine Bir Deneme. Cogito, sayı: 52, s. 101-122, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu (çev. M. A. Kılıçbay) Ankara: İmge Kitabevi.*
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın Öyküsü (çev. Erol Erduran ve Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi*
- Heller, S. ve Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir (çev. B. Bayrak) İstanbul: Literatür Yayınları.*
- Kalay, M. A. (2012). *Renkler Arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse-Lautrec. H. Köse (Ed.), Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık (s. 211-258). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Köse, H. (2012). *Sanal Gezginin "Ego Sörfü": Ekran-Gezerlik, İnternette Gezinmek ya da Yolculuk Üzerine Düşünceler. H. Köse (Ed.) Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık (s. 137-162). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Küçük, M. (2011). *Modernite versus Postmodernite İstanbul: Say Yayınları.*
- Marx, K. (1852 / 2016). *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i (çev. E. Özalp) İstanbul: Yordam Kitap.*
- Robins, K. (1999). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası (çev. N. Türkoğlu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.*
- Özmen, İ. (2009). *Flaneur'ün Dönüşümü Bağlamında Kentte Gündelik Yaşam ve Sanat İlişkisi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.*

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1. <http://louvrebudhabi.ae/PublishingImages/Collections/4b88a516-0131-402b-9e03-3d57fac0121d.jpg> (Erişim: 18.01.2017)
- Görsel 2. [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=99851](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=99851) (Erişim: 20.01.2017)
- Görsel 3. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Rosler-LeFlaneur.jpg> (Erişim: 29.01.2017)
- Görsel 4. [https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/301000/301806/painting\\_page\\_800x/Toulouse-Lautrec/Flaneur.jpg?ts=1505655060](https://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/301000/301806/painting_page_800x/Toulouse-Lautrec/Flaneur.jpg?ts=1505655060) (Erişim: 29.10.2017)
- Görsel 5. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.88.12/> (Erişim: 29.10.2017)

## İnternet Kaynakları

- Artun, A. (2014). *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm. http://www.aliartun.com/content/detail/44* adresinden 12 Aralık 2016 tarihinde alınmıştır.

## Çağdaş Sanatta Yeni Bir Atölye Modeli Olarak Saha Çalışması

Fırat Engin

Makale Geliş Tarihi: 15.07.2017

Yayına Kabul Tarihi: 20.10.2017

### Özet

Sanatın kendine özgü doğasının özne, nesne, teknik, mekan, kurum, tekrar, beğeni, estetik vb. dinamiklerinden biri de kuşkusuz "atölye"dir. Atölyenin 13.yy.'dan günümüze, sanatçıların üretim sürecinde hem maddi, hem de manevi değeri yüksek bir yere sahip olduğu söylenebilir. Zamanın şartlarına göre kendini sürekli dönüştüren, yenileyen ve günümüze kadar uzanan bir olgu olan atölyenin izlerini yansıtmayı hedefleyen bu yazı, aynı zamanda atölyeye alternatif hamleler olarak da okunabilecek "saha çalışması"nın da hem antropolojik boyutlarını, hem de tarihsel pozisyonunu irdelemeyi hedeflemektedir.

Bu bağlamda hem atölyenin serüvenini, hem de "saha çalışması"nın olası koşullarını ve yöntemlerini tartışmaya açarak alternatif üretim metodlarını inceleyebilir, hem de günümüzde sanatçıların tercih ettikleri yeni alan ve anlam arayışlarını bu metodlar üzerinden değerlendirebiliriz.

**Anahtar Kelimeler:** Atölye, Saha Çalışması, Sanat, Antropoloji, Yöntem

### FIELD STUDY AS A NEW FORM OF STUDIO IN CONTEMPORARY ART

### Abstract

The "Studio" is undoubtedly one of the subject, object, technique, space, institution, repetition, appreciation, aesthetics, etc. dynamics of the specific nature of art. It could be said that the studio has been enjoying a high level of both material and spiritual value in the production process of artists since the 13th century until today. This article aims to reflect the traces of studio, which is a phenomenon that has been transforming and renewing itself continuously according to conditions of the time and surviving until today, as well as to analyze both the anthropological dimensions and historical position of the "field study," which could also be read as alternative movements to the studio.

In this context, we can examine both the adventure of the studio and alternative production methods by discussing possible conditions and methods of the "fieldstudy" and we can also appreciate the search for new space and meanings that artists choose today.

**Keywords:** Studio, Field study, Art, Anthropology, Method

## Çağdaş Sanatta Yeni Bir Atölye Modeli Olarak Saha Çalışması

Atölye; hem zanaatta, hem de sanatta Orta Çağ'dan bu yana kullanılan, zaman içerisinde farklı pozisyonlar alan önemli bir olgudur. Amerika'lı Sosyoloji Profesörü Richard Sennett; "Atölye zanaatkarın yuvasıdır." (Sennett,2009: 75) der ve ekler;

Ortaçağlarda zanaatkarlar, çalıştıkları yerlerde uyurlar, yerler, içerler ve çocuklarını yetiştirirlerdi. Atölye aileler için bir yuva olması yanı sıra küçük mekanlardı, her birinde en fazla on, on beş kişi bulunurdu; Ortaçağ atölyesinin yüzlerce ya da binlerce insan çalıştıran modern fabrikalarla hiçbir benzerliği bulunmazdı. (Sennett, 2009: 75)

Bu açıdan bakıldığında özellikle Orta Çağ'da zanaat ve sanatın birbirinden ayrı olgular olmadığı, aksine birbiri ile iç içe oldukları düşünülebilir. Çünkü Sennett bir zanaatkar ustasının tavrını, yöntemini ve becerilerini bir sanatçının atölyedeki pozisyonundan ayırmaz. Ona göre sanatçı; "Yalnız Usta"<sup>1</sup>dir;

Sanatçı kendi çalışması için özgünlük arayışındadır; özgünlük ise tek başına olan, yalnız bireylerin karakteristiğidir. Aslında pek az Rönesans sanatçısı tecrit halinde çalışmıştır. Zanaat atölyesi sanatçının stüdyosu olarak devam etmiştir, burada da asistanlar ve çıraklar yer almıştır; ancak bu stüdyonun ustaları aslında burada yapılan işin özgünlüğü hakkında yeni bir değer ortaya koymuşlardır. (Sennett,2009: 91-92)

Dolayısıyla sanatta özgünlük, bireysel tavır ve özerklik Rönesans ile birlikte sanatçı kimliğinin de ortaya çıkması ile ilintilidir. Bu özgün tavır Orta Çağ zanaatkarına göre, sanatçıya özel ve özerk bir alan açar, bu alan sanatçının kişiliği ile harmanlanır ve onun iç-dünyasının nesnel gerçekliğine dönüşür.

Tanımı kavramsallaştırmak ve derinlikli inceleyebilmek için, öncelikle atölyenin sanatçı açısından bağlayıcı noktalarını tespit etmek gerekmektedir. Çünkü atölye; hem malzeme hem de teknik açıdan sanatçı için bir depo ve motivasyon alanı olmanın ötesinde, siyaseten de kendi kimliğini, karakterini taşıyan, içsel yaşantısını oluşturduğu manevi bir alan özelliğini barındırmakta, sanatçının döneminin tüm özelliklerine de ışık tutmaktadır. Bir sanatçının atölyesini ziyaret etmek, aynı zamanda, sanatçının iç dünyasında bir tür yolculuğa çıkmak gibidir. Bu bağlamda sanatçı için atölyeler gündelik hayat, çalışma, iş, bilgi, sır, laboratuvar, ütopya, galeri vb. birçok rolü beraberinde barındırır.

<sup>1</sup> "Yalnız Usta", Richard Sennett'nin Zanaatkar kitabında, Ortaçağ'dan, Rönesans'a geçiş sürecinde özgünlüğünü kazanan usta için kullandığı bir terimdir.

Rönesans'tan 20.yy.'a kadar atölye; sanatçıların birer "Yalnız Usta" olarak yüksek bir zanaat becerisi üzerinden özgün bir tavır aldıkları yer olarak tanımlanabilir. Sennett bu durumu şöyle açıklar;

Rönesans stüdyosu her şeyden önce, ustanın ayırt edici becerileri sayesinde ayakta kalabilmişti; önemli olan, mümkün olduğu kadar fazla resim üretmek değil, onun resimlerini ya da onun tarzındaki resimleri üretebilmektir. Özgünlük, stüdyodaki yüz yüze ilişkilere özel bir önem katıyordu. Kuyumcuların altın analizlerinden farklı olarak ressamın yardımcılarını kendi ustalarının yanında fiziksel olarak bulunmak zorundaydılar; özgünlüğü, alıp da çantanıza koyabileceğiniz bir kural kitabına yazamazsınız. (Sennett, 2009: 96)

Bu atölyeler aynı zamanda 13.yy'da, kamusal meydanlara, kiliselere vb. mekanlara uygun yapılacak olan uygulamalar için bir araya gelen ekiplerin ortak olarak çalıştıkları, usta – çırak ilişkisinin üst düzeyde olduğu bir çeşit okul görevi görürdü. Ustasının sır – beceri gibi özellikleri, onun kuşaklar arası rol modeli olmasını sağlardı. Ustalık fikri o kadar güçlüydü ki; Sennett'nin "Ustanın bireyselliğinin ve farklılığının hüküm sürdüğü bir atölyede, dile getirilemeyen bilgi de hüküm sürüyor demektir." (Sennett,2009:107) sözü, bir usta olarak sanatçının isminin atölye ile özdeşleştiğini göstermektedir (Örneğin; Leonardo Da Vinci Atölyesi gibi). Bu Atölye - Okul geleneği 18.yy. ve 19.yy. sanat akademilerinden, 20.yy'ın ikinci yarısına kadar uzanan birçok sanat okulunda görülebilir.

20.yy.'ın başlarında sanatta Natüralist etkinin azalmasını İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Kübizm, Gelecekçilik gibi akımlar izledi. Her bir akım özgünlük ve özerklik fikrini daha da fazla kavramsallaştırıyor ve yeni ifade olanakları öneriyordu. Bu dönemin sanatçıları Rönesans sanatçılarından, kilise ve saray ressamlarının aksine, Paris gibi büyük kentlerin dar sokaklarında ufak daireleri atölyelere çeviriyor ve buralarda yalnız çalışarak üretiyorlardı. Bu noktada 20.yy. ile beraber kent olgusunun da sanatta önemli ve belirleyici bir dinamik olarak karşımıza çıktığını düşünebiliriz.

Kenti 'bir kültürel mekan' olarak tanımladığımızda modernizmin sınırları içine giriyoruz; çünkü böylelikle kentin öteki özelliklerinin yanı sıra kültür üreten bir mekan olduğunu önsel olarak kabul ediyoruz. Bununla birlikte bir nokta açıktır: Acaba, kentin oluşumu dediğimiz, hiç bitmeyen karmaşık sürecin kendisi mi kültürel bir üretimdir, yoksa kent, yarattığı koşullar, çizdiği sınırlar ve koyduğu kurullarla yeni bir kültürün üretimine katkıda mı bulunmaktadır? Bir başka deyişle, kentin kendisi üretilen / üretilmiş bir kültür müdür? Yoksa bir kültür üretiminin alt yapısı mıdır? Eğer modernizmin olgularıyla bakarak söylemek gerekirse, kent kültürel üretimi örgütleyen bir mekandır. (Kahraman, 2005: 229-230)

İspanyol sanatçı Pablo Picasso'nun biyografisinde, 1938'e kadar, Paris'te farklı birçok daireyi hem ev, hem de atölye olarak kullandığını görebiliriz (Montmartre Ravignon Sokak 13 numaralı daire, 1910'da Clichy Bulvarı, tekrar Montmartre, Montparnasse, Raspail bulvarı, Schoelcher Sokağı, Montrouge bölgesi ve 1918'de La Boetie sokağı)<sup>2</sup>. Sadece Paris'in Montmartre bölgesinde, Henri Matisse, George Braque, Toulouse Lautrec, Andre Derain, Amedeo Modigliani, Maurice de Vlaminck, Constantin Brancusi vb. birçok sanatçının da eş zamanlı olarak hem yaşayıp, hem de zaman zaman kapı komşusu oldukları atölyeler açtıklarını biliyoruz. Bu bağlamda atölyeyi, hem sanatçılar arası bir diyalog alanı, hem de kent-atölye etkileşimi açısından hayatın içinde yer alan önemli bir dinamik olarak görebilir, sanatta bir biri ardına yaşanan yenilikçi akımların tohumlarının bu atölyelerde atıldığını düşünebiliriz. Bu dönemde sanatçılar her ne kadar yoğun bir etkileşim ve arkadaşlık ağı içerisinde olsalar da, bir çoğu modern hayatın yalnızlığı ile de yüzleşmek zorunda kalmış, yaşanan dünya savaşları ise hem savaş yaşayan toplumun travmasına ortak olmayı, hem de yoksullukla mücadele etmeyi gerektirmiştir.

20.yy.'in ikinci yarısında, Avrupa'daki savaştan Amerika'ya göç eden sanatçılar yeni izleyici profili ve kurumlarıyla yeni bir sanat ortamı oluşturabilmişlerdir. Zamanla birçok yenilikçi sanat akımı burada filizlenmeye başlamış, sanatın öncü tavrı ve ruhu, yeni sanat hareketleri üzerinden tekrar vücut bulmaya başlamıştır; Pop-art, Amerikan Dışavurumculuğu, Op-art, Kinetik-art, Minimalizm gibi birçok yeni akım ortaya çıkmaya başlamış, kavramsal sanatın temelleri atılmıştır. Atölye kavramı da, sanatın yeni coğrafyasındaki sınırları ve koşullarına bağlı olarak farklı fiziksel pozisyonlar almıştır. Örneğin Fransız Sanatçı Marcel Duchamp'ın 'Hazır nesne' kavramı ve yeni sanat üretme stratejileri ile atölyenin mekansal zorunluluklarının yavaş yavaş ortadan kalktığı ve sanatçının sanat üretme tercihlerine göre, atölye fikrinin de başkalaştığı görülür. Amerika'da 60'lı yıllardan sonra hem üretim pratikleri açısından, hem de çağın koşulları bakımından atölyenin bir takım fiziksel zorunlulukları, açıkça değişim göstermeye başlamış; elektrikle aydınlatma, elektronik vinçler, baskı makineleri ve teknikleri gibi yenilikler üretime katılmıştır. Andy Warhol, Jean-Michel Basquiat gibi sanatçılar Paris'in Montmartre bölgesinde yaşayan sanatçıların aksine, atölye olarak eski fabrikaları, terk edilmiş depoları, endüstriyel çatı katlarını vb. alanları tercih etmişlerdir.

<sup>2</sup> Gertrude Stein'in (1995) Picasso adlı kitabında, Picasso'nun farklı yıllarda Paris'te yaşadığı ev/atölye adreslerinden bahsedilmektedir.



Görsel 1. Pablo Picasso, Clichy Bulvarındaki Atölyesi



Görsel 2. Andy Warhol'un Fabrika İsmi Verdiği Atölyesi

Batı dünyasında 20.yy'ın son çeyreği ve 21.yy.'in ilk yıllarını, bireysel özgürlüklerin geliştiği, savaş karşıtlığının yaygınlaştığı, ekonomik refahın yükseldiği, tüketime dayalı para politikalarının küresel çapta etkili olduğu bir dönem olarak özetleyebiliriz. Kuşkusuz bu özellikler 21.yy sanatının yapısını belirleyen temel yapı taşları olarak görülmektedir. 2012 yılında Thames & Hudson Yayınevi, sanatçı atölyeleri üzerine, orijinal adıyla 'Sanctuary', Türkçesi 'Tapınak' olarak çevirebileceğimiz bir kitap yayınladı<sup>3</sup>. Bu kitapta, Londra'da yaşayan ünlü sanatçılara ve kariyerinin başında ama yükselmekte olan birçok sanatçının atölyesine yer verdi. Büyük bir

<sup>3</sup> Amirsadeghi, H. (2012). Sanctuary. Thames & Hudson yayınevi tarafından çıkarılan, İngiltere'de yaşayan sanatçıların atölyeleri hakkında hazırlanmış kitap.



titizlikle hazırlanan kitapta; Frank Auerbach, Ron Arad, Fiona Banner, Peter Blake, Jake and Dinos Chapman, Martin Creed, Tracey Emin, Gilbert & George, Gavin Turk, Rachel Whiteread gibi günümüz sanat dünyasının önemli aktörlerinin atölyelerinden görselleri görebiliyor, çalışma ortamları ve atölye fikri üzerine düşüncelerini de içeren metinler bulabiliyorsunuz.

Bu atölyelerin, 20.yy.'daki sanatçı atölyeleri ile arasındaki temel farklar nedir? Bu sorunun yanıtını her iki atölye biçiminin karşılaştırmalı olarak incelenmesi ile bulabilir, dönemsel farklılıkların atölye üzerinden tartışılmasına olanak sağlayabiliriz.

Bu noktada, Modern heykelin en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilen İsviçre'li Alberto Giacometti'nin atölyesi ile, günümüz sanatının en popüler sanatçılarından biri olarak görülen Japon Ressam Takashi Murakami'nin atölyelerini iki farklı kaynak üzerinden tartışmanın doğru olduğunu düşünebiliriz.

Fransız düşünür Jean Genet, 1954 yılında Alberto Giacometti'nin atölyesine yaptığı ziyarette Giacometti'nin sanatsal süreci üzerine çarpıcı notlar düşer ve atölyesi üzerine şu notu kaleme alır:

Zemin kattaki bu atölye, yıkıldı yıkılacak zaten. Atölye çürük ahşaptan, gri tozdan; heykeller alçıdan ve üzerlerinde ipler, üstüpler, bazen bir parça çelik tel görünüyor; griye boyanmış tuvaler, boyacı dükkanındaki rahatlarını çoktan yitirmişler; herşey lekeli, herşey iskartada, herşey eğreti, yıkılivericek, herşey dağılmak üzere, askıda, sallantıda: Ne var ki bütün bunlar, sanki mutlak bir gerçeklik içinde yakalanmış gibi. Atölyeden sokağa çıktığımda, işte asıl o zaman, etrafımda hiçbir şey gerçek değil artık. Söylesem mi acaba? Bu atölyede, bu adam usulca ölüyor, tükeniyor, ve gözümün önünde, başkalaşıma uğrayarak tanrıçalara dönüşüyor. (Genet, 1990: 71)

Genet'nin Giacometti üzerine bu değerlendirmesinin, zamanın koşullarında çoktan ününü kazanmış bir sanatçı için, bugününün koşullarından bakıldığında, çok karamsar olduğu düşünülebilir. Fakat Genet, Giacometti'nin işlerinde yer alan yalnızlık ve tekinsizlik durumunu, çağın önemli bir eleştirisi olarak değerlendirir, sanatçının atölyesinin fiziksel koşullarını, işlerindeki öğeler ile birbirini tamamlar nitelikte olduğunu vurgulayarak atölyedeki ortamın sokaktaki gerçeklikten daha gerçek olduğunu hisseder, hissettirir.

6 Temmuz 2007 tarihinde Kanada'lı Sosyolog Sarah Thornton'un Takashi Murakami Atölyesine yaptığı ziyarete ilişkin notlarını incelediğimizde ise;

Orada, bir asansöre binip atölyeye çıktık. Kapılar açıldığında karşımıza paslanmaz çelik ve camdan bir kapı çıktı, orada parmak izlerimizin kontrol edilmesi ve dört basamaklı bir PIN kodu girmemiz gerekiyordu. Eşikten geçtikten sonra, beyaz

çıplak duvarlar ve zımparalanmış parke zemin başlarda bir galerinin arka odasıymış hissini yarattı ama yakından yüksek güvenlikli bir dijital tasarım laboratuvarı olduğu anlaşılıyordu. İkinci katta iki toplantı odası ve iki açık ofis alanı vardı. Üçüncü kat mimari olarak ikinci kata çok benziyordu ama burası esas yaratıcı çalışmaların yapıldığı yerdi...

Murakami'nin çalışma ünitesi olan beş metre uzunluğundaki masa büyük bir salonun ortasındaydı; masanın çevresinde dört tasarımcı ve beş animasyoncudan oluşan ekibi, sırtları Murakami'ye dönük olarak oturuyorlardı ve bakışlarını beyaz kenarlı yirmi inç boyundaki ekranlarına sabitlemişlerdi. Murakami'nin masasının ortasında bir Mac dizüstü, onun etrafında boş CD'ler, sanat dergileri ve müzayede katalogları, içi boş kağıt kahve bardakları ve bir kutu mini-KitKat çikolata vardı. Salonun sonundaki tezgahta, Tokyo, New York ve Los Angeles zamanlarını gösteren üç saat vardı. (Thornton, 2012: 196)

Görüldüğü üzere, Murakami'nin atölyesi, Giacometti'nin atölyesinin tam aksine çok steril, teknolojik unsurların sonuna kadar kullanıldığı, kalabalık bir ekibin yer aldığı bir plaza ofisi görüntüsüne sahiptir. Öte yandan Murakami tek bir atölye değil, çoklu atölye sistemi kullanan bir sanatçıdır: Hem Japonya'da, hem de New York'ta olmak üzere, üretim amaçlı kullandığı farklı atölyelere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında Giacometti'ye oranla, Murakami'nin atölyesinde hissettiğimiz duygular, daha mesafeli ve soğuktur. Giacometti'nin atölyesinden duyduğumuz o öznel romantik hazzı, Murakami'nin atölyesinden alamayız. Murakami'nin atölyesi, tüketime dönük bir marka halini almış, şirketleşmiştir. Bu bağlamda Sarah Thornton'un gözlemleri son derece çarpıcıdır;

Murakami, etkisini maksimuma çıkarmak ve bütün ilgi alanlarının peşinden gidebilmek için Kaikai Kiki Ltd. Adında bir şirket kurmuş; Tokyo ve New York'un içinde ve yakınında doksan çalışanı bulunuyor. Sanat simsarları şirketin "çalgın" bir yelpazede faaliyet gösterdiğini söylüyorlar. Bu şirkette sanat üretiliyor. Satılabilecek ürünler tasarlanıyor. Murakami'den başka yedi Japon sanatçı için menajerlik, ajans ve prodüksiyon hizmetleri veriliyor. Ayrıca şirket, Geisai başlıklı bir sanat fuarı/festivali düzenliyor ve moda, televizyon ve müzik şirketlerine milyonlarca dolarlık freelance iş yapıyor. (Thornton, 2012: 187)

Giacometti ise, Murakami'nin aksine yalın, mütevazı bir ev/atölye yaşantısına sahiptir. Genet, Giacometti Ev/Atölyesi üzerine şöyle devam eder;

Oda, Annett'le kendininki, kırmızı taştan bir yer döşemesiyle süslü. Eskiden yer, basık toprakmış. Odanın içine yağmur yağarmış. Yer döşemesine içi sızlayarak razı olmuş. Döşemelerin en güzeli, ama aynı zamanda en gösterişsiz. Bu atölyeyle

odadan başkaca yer istemediğini söylüyor bana. Mümkün olsa, gönlü, daha da basitinde. (Genet, 1990: 45)

Giacometti'nin mütevaziliğinin aksine, Murakami'nin tüm sanatsal pratiğini bir holding patronu gibi yönetiyor olması, 20.yy ile 21.yy sanatçıların arasındaki belki de en temel farklılığın göstergesidir. Sanatçının kendi sanatına olan sıcak teması, Murakami de fabrikasyon bir üretime dönüşmüş, pazarlama, satış, reklam gibi konular atölyenin bağlamına dahil edilmiştir. Bu her iki örnekten anlaşılacağı gibi atölye algısı, sanatçının yaratma süreci ile olan bağlantısı, taşıdığı anlam, kullanım özellikleri vb. tüm dinamikleri dönemsel farklılıkların ışığında başkalaşmıştır.



Görsel 3. Alberto Giacometti Atölyesi



Görsel 4. Takashi Murakami Atölyesi

Sanat sadece atölyede mi üretilir? Ya da atölyeye alternatif alanlar nelerdir? Bu soruların yanıtlarını, sanatın pek çok alanında radikal değişimlerin yaşandığı 20.yy.'ın ikinci yarısında bulabiliriz.

### Derive Kuramı Ve Alternatif Atölye Modelleri

Derive, Sitüasyonistlerin öne sürdüğü gibi, kentin "akılcı, işlevsel, yönlendirici düzenine karşı arzulara, deneyci ve özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısaca sanata ve şiire teslim olmasını ifade eder" (Artun, 2010: 313).

Bu bağlamda, sanatsal üretimin sokağa çıktığı, kapı dışı sanatının kendini göstermeye başladığı ve buna bağlı alternatif yöntemlerin de şekillendiğini görürüz: "Bir Derive sırasında bir ya da birçok kişi belli bir süreliğine alışıldık hareket ve eylem niyetlerini, ilişkilerini, işlerini ve boş zaman etkinliklerini bırakır ve kendilerini sahanın cazibelerine ve sahada bulacakları karşılaşmaların tesadüfüne bırakırlar." (Artun, 2010: 314)

Bir tür çağrı niteliği de taşıyan Derive kuramı ile adına "Saha" diyebileceğimiz kent ve sokaklar, atölyenin dışında bir üretim mecrası olarak algılanmaya başlanmıştır.

Terminolojik olarak "Saha", jeoloji, jeofizik, antropoloji ve arkeoloji gibi çok önemli alanlarda bir çalışma alanı ve yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal bağlamda ise, "Derive" kavramı üzerinden "Saha"yı özellikle kent olgusu ile ilişkili deneysel, rastlantısal bir yaratıcı alan olarak değerlendirebiliriz.

20.yy. başlarında, bir antropolog gibi sahayı kullandığını düşündüğümüz Gauguin'in Afrika coğrafyasında gerçekleştirdiği seyahatler, dönemin koşul ve şartlarında bir saha çalışması olarak adlandırılmasa da, yaptığı araştırmaların antropolojik incelemeleri içermesi nedeniyle, günümüzde bir saha araştırması olarak değerlendirilebilir. Böylece, sanatta "İlkelcilik" akımının da bu saha araştırmaları ile yakından ilişkisi olduğunu düşünürsek, "Saha"yı hem Gauguin vb. sanatçıların ele aldığı gibi bir araştırma alanı, hem de Sitüasyonistlerin "Derive" kuramı ile bir uygulama alanı olarak iki farklı şekilde ele alabiliriz. Öncelikle kent üzerinden bir uygulama alanı tanımlarsak, ilk olarak "Grafiti" yani sokak sanatı akla gelir: 1970'lerin başında Amerika'da görülmeye başlanan grafiti, sanatçıların kimliklerini gizleyerek belli "tag"lar üzerinden sokakta, kamusal alanda gerçekleştirdikleri duvar resimleridir. Bu hareket kısa sürede Hip-hop vb. alternatif kültürel hareketlerle Amerika'dan Avrupa'ya oradan da birçok coğrafyaya yayılan ve günümüzde de hala yoğun olarak kullanılan bir

sanatsal ifade aracı olmuştur. Özellikle 2000'li yıllardan sonra grafiti sanatı o kadar kabul gördü ki, sanatçıların artık kimliklerini gizlemek zorunda kalmadıkları, galeriler, sanat merkezleri vb. kurumlarla da iş birliği yaptıkları geniş pazar payına sahip bir alan haline geldi. Grafitinin dışında, özellikle 60'lı yılların başında, sanatta alternatif hareketlerin hızla yükseldiği bir dönemde, saha uygulamaları kapsamında değerlendirebileceğimiz atölyeye alternatif modellerin de ortaya atıldığını görebilmekteyiz. Örneğin; Eylemler, Arazi Sanatı, Performans vb. sanat hareketleri kapsamında değerlendirebileceğimiz örnekler bakıldığında: Fransız Sanatçı Daniel Buren'in kamusal alana çıkarak Los Angeles'da otobüs banklarına yaptığı işler, yine İsviçre'de Billboard'lar üzerinde gerçekleştirdiği çalışmalar ya da Robert Smithson'un arazi işleri, Yves Klein'in tuval üzerine çıplak modeller kullanarak gerçekleştirdiği performanslar vb. Bu işlerin hepsi, alternatif atölye modelleri olarak değerlendirilmektedir. Bu üretim biçimleri bilinçli olarak doğrudan saha çalışması hedefi ile geliştirilmemiştir: 60'lı yıllarda sanatın çok daha radikal değişimler ve açılımlar gerçekleştirmek üzere alternatif stratejiler belirlediğini gözlemliyoruz: Ana hedefler arasında; sanatı bir meta olarak reddetmek, eğlence olarak reddetmek, sanatın yapısını sorgulamak, sanat bağlamını çözümlenmek, yeni bir kültür üretmek, sanatsal disiplinler arası sınırları ortadan kaldırmak vb. amaçlar sayılabilir. Bu radikal hedefler bir o kadar radikal yöntemleri, metotları da beraberinde ortaya çıkarmıştır.



Görsel 5. Paul Gauguin, Parau a'pi, 1892, tuvale yağlı boya



Görsel 6. Leo Lunatic Etiketli Graffiti, İstanbul



Görsel 7. Daniel Buren, Los Angeles Otobüs Bankları, 1970



Görsel 8. Robert Smithson, Spiral Jetty, Utah, 1970

Üretim alanı açısından saha'nın günümüzdeki koşul ve pozisyonuna gelmeden önce, antropolojik açıdan saha ile sanatın sınırlarının kesiştiği örneklerle bakabiliriz:

Venezüella'lı sanatçı Fernando Calzedilla ve Venezüella'da yaşayan Küba doğumlu sanatçı Abdel Hernandez'in beraber ürettikleri ve bu üretim sürecinde Rice Üniversitesi'nden Antropolog George Marcus'un yardımıyla araştırma sürecini yürüttükleri "Market from Here" isimli yerleştirme, belki de antropoloji ve sanat arasındaki sınırların tamamen bulanıklaştığı ilk örneklerden biri. Calzedilla ve Hernandez "Market from Here" adlı çalışmada hem kendi yaşadıkları çevreden alışkın oldukları hem de çeşitli şehirlerde yaptıkları araştırma ve gözlemler sonucunda damıttıklarıyla bir Pazar yeri yaratıyorlar. Bu Pazar yerinde izleyici sadece Pazar yeri imgesiyle değil, baharat ve yiyeceklerin kokularıyla, satın aldıkları objelerle, hatta kimi zaman pazarcının kendisiyle karşılaşıyorlar. (Özata, 2016: 33)

Bu örnekten de anlaşılacağı gibi "Saha Araştırması", antropoloji ile sanatın iç-içe geçtiği sanat olgusunda, alternatif atölye modeli olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, Çin'li sanatçı Ai Weiwei'in uzun bir süredir Suriye İç Savaşı nedeniyle yaşanan, tarihteki en büyük mülteci sorunlarından biri üzerine gerçekleştirdiği saha çalışması dikkate değerdir. Ai Weiwei, uzun süre Midilli adasında mültecilerle beraber yaşamış, onların göç süreçlerine birebir tanıklık etmiş, hatta atölyesini buraya taşıyarak sahayı; hem antropolojik bir araştırma alanı, hem de uygulama alanı olarak değerlendirerek saha çalışmasının her iki özelliğini de bir arada kullanmıştır. Ai Weiwei, adada kaldığı sürede edindiği deneyimler üzerinden bir seri iş üreterek Amerika'da ve Avrupa'da birçok büyük çaplı sergi ve proje de gerçekleştirmiştir. Ai Weiwei saha çalışmasına rastlantı olarak başladığı, konunun içine girdikçe konunun onu daha da çok içine aldığını belirtmiş ve son dönem tüm işlerini de bu konu üzerine odaklamıştır. Çalışmalarını Lübnan'dan Midilli'ye birçok farklı durakta araştırma yaparak gerçekleştiren sanatçı, konuya ilişkin bir de belgesel hazırlamıştır.



Görsel 9. Ai Weiwei, Midilli Adasından toplanmış 14.000 Can Yeleği ile gerçekleştirilen Yerleştirme, 2016.

Günümüzde, bazı özellikleriyle saha çalışması olarak tanımlayabileceğimiz başka alternatif sanat üretme platformları da bulunmaktadır: Sanatçı konaklama programları, çalıştaylar, uygulamalı sanat sempozyumları ve küratör bazlı projeler üzerinden bu durumu örneklemek mümkündür. İster kurumsal bir programın kapsamında olsun, ister sanatçının bağımsız iradesiyle bir göçebe olarak çalışma niyetiyle ilgili olsun, hepsinin ortak özelliği; buldukları mekanın, coğrafyanın vb. olanakları ölçüsünde çalışma fikrini benimsemek ve mekan olarak sabit bir atölye fikrinin tüm teknik ve manevi özelliklerine uzak mesafeli bir tutumu, bilinçli olarak pratiklerinde tercih etmeleri olarak özetlenebilir. Örneğin, Ayşe Erkmen'in Berlin DAAD Galeri'deki işi üzerine söyledikleri, bu yöntemi benimsediğini göstermesi açısından dikkate değerdir:

Mekanla çalışınca, mekana yeni bir şey taşımadan, dışarıdan bir şey getirmeden, sadece mekanda olanlarla yetinmek hoşuma gidiyor. Odaların kendine özgü ayrıntıları, ayrırlıkları,... her mekanın kendinde yapabilecekleri var. Örneğin Berlin'de bulunan DAAD Galeri'sinde gerçekleştirdiğim 'Ev' adlı sergi de tek yaptığım şey ışıkları aşağıya indirebilmek için ek bir teknik çalışma bile yapmadım. Işıkların üzerindeki kıvrılmış teller zaten aşağıya indirebilmek için yeterliydi, sanki bekliyordu. (Meschede, 2008: 96).

Ayşe Erkmen'in bu pratiğinden de anlaşılacağı üzere, atölye fikri bu çalışmada tamamen ötelenmiş, hatta reddedilmiştir. Bu tür sanatçılık deneyimi, kendi çağdaşlarından kabul edebileceğimiz Takashi Murakami, Anish Kapoor, Damien Hirst, Jeff Koons vb. sanatçıların dev fabrikaları, ulus aşırı çoklu stüdyo modellerine alternatif bir yöntem olarak okunabilir. Bu yöntem üslup açısından sanatçıya bir özgürlük alanı tanır, tesadüf, rastlantı gibi faktörler büyük önem kazanır, üslup yerini anlatıya bırakır. Mekan, mimari büyük bir ilişkisellik kazanır çünkü artık, imge atölye sınırları içerisinde keşfedilmeyi bırakmıştır.



Görsel 10. Ayşe Erkmen, Ev, 1993, DAAD Galeri, Berlin

## Sonuç

Günümüz sanatında büyük prodüksiyonların yapıldığı atölyelerin, içinde çok sayıda asistanın yer aldığı fabrika benzeri alanlara dönüşmüş olduğu düşünülecek olursa atölye olgusu, sanatta hala geçerliliğini koruyan önemli bir dinamik ve en yaygın tercih edilen çalışma yöntemi olarak gözükmektedir. Ama sanat tarihine baktığımızda, gelişen sürecin tahlil ve analizleri, aynı zamanda örnekleri, sanatsal pratik açısından çalışma yönteminin salt atölye üzerinden olmadığını bize kanıtlar niteliktedir. Öyleyse denilebilir ki; Sanata ulaşmanın sınırlarının ve yollarının oldukça genişlediği bir dönemde saha çalışması ya da atölye çalışması arasında bir tercih, ancak sanatçının niyetiyle ilgili olabilir. Önemli olan, her iki olgunun da zaman zaman tematik, zaman zaman da koşullar ve şartlar üzerinden tercih edilebilecek farklılıkları olduğudur. Bu farklılıklar, sanatçılar için her zaman yeni anlatım yöntem ve metotlarını önermekte, günümüzde sanat nedir? hangisidir? sorularını akla getirmekte ve çağdaş sanatın sınırlarını belirlemektedir.

## Kaynakça

- Artun, A. (2010). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Genet, J. (1990). *Giacometti'nin Atölyesi* (Çev. H. Yumer). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kahraman, H.B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, olgular ve öteleri...*, İstanbul: Agora Yayınları
- Meschede, F. (2008). *Ayşe Erkmen uçucu / şimdi* (Çev. O. Duman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özata, L. (2016). "Sanatın Araştırma Sahası", *İstanbul Art News*, 33 (12).
- Sennett, R. (2009). *Zanaatkar* (Çev. M. Pekdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stein, G. (1995). *Picasso* (Çev. K. Özsezgin). İstanbul: Gece Yayınları.
- Thornton, S. (2012). *Sanat Dünyasında Yedi Gün* (Çev. M. Haydaroğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1. Pablo Picasso, *Clichy Bulvarındaki atölyesi*. <https://americangirlsartclubinparis.com/2014/10/03/madame-picasso-in-paris/>. Erişim tarihi: 10.07.2017
- Görsel 2. Andy Warhol'un *Fabrika* ismini verdiği atölyesi. <http://admin.xpatnation.com/wp-content/uploads/2015/06/Screen-Shot-2015-06-09-at-10.03.24-PM.png>. Erişim tarihi: 10.07.2017
- Görsel 3. Alberto Giacometti Atölyesi. <https://www.ernst-scheidegger-archiv.org/en/photos-of-artists/alberto-giacometti/?id=447>. Erişim tarihi: 10.07.2017
- Görsel 4. Takashi Murakami Atölyesi. [http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/art\\_autumn\\_in\\_miyoshi\\_1/](http://english.kaikaikiki.co.jp/news/list/art_autumn_in_miyoshi_1/). Erişim tarihi: 10.07.2017
- Görsel 5. Paul Gauguin, *Parau apı*, 1892, tuvale yağlı boya. <http://www.jenniferdeborahwalker.com/blog/gauguin-from-the-exotic-to-the-avant-garde>. Erişim tarihi: 10.07.2017
- Görsel 6. Leo Lunatic Etiketli Graffiti, İstanbul. <http://bigumigu.com/haber/yapi-kredi-subelerine-leo-lunatic-ten-graffiti/>. Erişim tarihi: 10.07.2017
- Görsel 7. Daniel Buren, *Los Angeles Otobüs Bankları*, 1970. <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/posts/>. Erişim tarihi: 10.07.2017

Görsel 8. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Utah, 1970. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/minimalism-earthworks/a/smithsons-spiral-jetty>. Erişim tarihi: 10.07.2017

Görsel 9. Ai Weiwei, *Midilli Adasından toplanmış 14.000 Can Yeleği ile gerçekleştirilen Yerleştirme*, 2016, Berlin Konser Salonu. <http://www.sbs.com.au/news/article/2016/02/15/ai-weiwei-covers-berlin-landmark-refugee-life-vests>. Erişim tarihi: 10.07.2017

Görsel 10. Ayşe Erkmen, *Ev*, 1993, DAAD Galeri, Berlin. <https://www.yatzer.com/beyond-these-walls-south-london-gallery>. Erişim tarihi: 10.07.2017

## Antik Yapı Malzemesi Olarak Tuğla ve Kiremit: Boğsak Adası Bizans Yerleşimi Örnekleme

Murat Eroğlu  
Yrd. Doç. Dr. Ali Akın Akyol

Makale Geliş Tarihi: 12.10.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 13.11.2017

### Özet

Bu çalışmada antik yapı malzemesi kil kullanılarak üretilen tuğla ve kiremit tanımlanmış, fiziksel özellikleri, üretim biçimleri, süreci ve üretimi etkileyen faktörler hakkında bilgiler verilmiştir. Bunun yanında tuğlanın tarihçesi ele alınmış, malzeme olarak geliştirilmesi esnasında rol oynayan toplumlar hakkında kültürel ve sosyal bilgiler aktarıldığına değinilmiştir. Ayrıca tuğlaların fiziksel ve kimyasal özellikleri anlatılmış, Boğsak Adası Yerleşimi tuğla ve kiremit örnekleme uygulanan fiziksel ve petrografik özellikleri belirlemeye yarayan analizlerin sonuçları paylaşılmıştır. Bir tez araştırma projesi kapsamında ele alınan Boğsak Adası tuğla/kiremit örnekleri belgelenmiş ve gruplandırılmıştır. Tuğla/kiremit örneklerinin fiziksel özellikleri fiziksel testlerle, petrografik özellikleri de ince kesitleri hazırlanarak petrografik optik mikroskop analizi ile tespit edilmiştir. Kısaca bu çalışma, tuğla/kiremitlerin yapısal özelliklerini, tarihsel gelişimini ve Boğsak Adası yerleşimi örnekleme ışığında fiziksel ve petrografik analizlerini içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Tuğla, Tuğlanın Malzeme Özellikleri, Boğsak Adası Yerleşimi, Fiziksel Testler, Petrografik İnce Kesit Analizi

### BRICK AND TILE AS ANTIQUE BUILDING MATERIAL: BOĞSAK ISLAND BYZANTIUM SETTLEMENT SAMPLING

#### Abstract

In this study, bricks and tiles which were produced with the use of clay, an ancient construction material, were described and informations about their physical characteristics, manufacturing methods and processes and the factors affecting its production were given. In addition to these, the history of brick was dealt with and it was highlighted that brick conveys cultural and social information about the communities which had played a role in its development. Also, the significant physical and chemical characteristics of the brick are explained and the results of the analyses used to determine the physical and petrographic features which were applied to the samples from Boğsak Island Settlement. The brick/tile samples, which were examined within the scope of a thesis research project, have been documented and classified. The physical properties of the brick / tile samples were determined by physical tests and the petrographic features were determined by petrographic optical microscope analysis. In short, this study addresses the physical features of bricks/tiles, their historical development and their physical and petrographic analyses in the light of the sampling of Boğsak Island Settlement.

**Keywords:** Brick, Brick Material Characteristics, Boğsak Island Settlement, Physical Tests, Petrographic Thin-Section Analysis

Murat Eroğlu, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kültür Varlıklarını Koruma Programı, Ankara.  
E-posta: m\_eroglu74@yahoo.com  
Yrd. Doç. Dr. Ali Akın Akyol, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara.  
E-posta: aliakinakyol@gmail.com

## 1. Giriş

### 1.1 Tuğlanın Tanımı ve Özellikleri

Tuğlanın ham maddesi kildir. Kilden yapılan malzemeleri pişirilmiş ve pişirilmemiş olarak ikiye ayırmak mümkündür. Pişirilmemiş malzemenin başında kerpiç gelmektedir. Pişirilmiş malzemelere de tuğla, kiremit ve künkler örnek verilebilir. Tuğla ve kiremidin üretim şekli aynı olup sadece kalıplama sistemleri farklıdır. Tuğlalar üretim şekillerine göre de el (harman) tuğlası ve fabrika tuğlası olarak ikiye ayrılmaktadır (Şimşek, 2003: 103-113).

Tuğla üretim kademeleri hammadde hazırlanması, şekillendirme, kurutma, pişirme ve ambalajlama-sevk olmak üzere 5 aşamadan oluşmaktadır. Dinlendirme, hammadde hazırlama aşamalarının en önemlisi olup üretilen malzemenin kalitesini etkileyen çok önemli bir unsurdur. Kurutma, kil içinde mevcut ve şekillendirmeye uygun bir kıvama getirmek için katılan suyun değişik yöntemlerle bünyeden çıkarılma işlemidir. Pişirme, tuğla üretimindeki en son aşamadır. Kilin kuruma aşamasında, serbest haldeki suyunu ve sonradan emdiği suyu kaybetmesinden dolayı boyutlarında küçülme (çekme) olur. Pişirme sırasında kil kimyasal reaksiyonlara maruz kalır. 300°C civarında organik maddeler tamamen yanar, 450–650°C arasında molekül suyunu kaybeder. 850–950°C arasında kil hamurunun pişmesiyle oluşan bu yeni malzeme artık sert, şeklini değiştirmeyen, belirli mukavemet ve renye sahip bir üründür (Işık, 2010: 55).

Tuğlanın özellikleri tuğla toprağının karışım oranına, üretim tekniğine, pişirme şekline ve pişirildiği sıcaklık derecesine göre değişir. Günümüz tuğlalarında harman tuğlalarının yüksekliği 5,4 - 6,3 cm; genişliği 9,2 - 11,8 cm ve boyu 20,5 - 22,7 cm arasında değişmektedir. Bu tuğlaların basınç dayanımları 7,5 MPa'dan az, su emme kapasitesi ve donma-çözülme dayanımları da düşüktür. Fabrika tuğlalarında su emme değerleri düşük olup en çok % 18'dir. Bu tuğlaların basınç dayanımları 6-10 MPa arasında değişmekte iken yoğunluklu tuğlalarda bu değer 24 MPa kadar çıkmaktadır (Şimşek, 2003: 103-120).

Tuğla, toprak malzemenin temini ve kullanımı kolay olması yanı sıra ucuzluğu nedeniyle yaygın olarak kullanılmaktadır. Tuğlanın üretim için uygun kilin bulunduğu her yerde kolaylıkla üretilmesi, birim ağırlığının taş ve betona göre daha az, ısı yalıtımının daha yüksek oluşu, standart

boyutları nedeniyle inşa sırasında kolay kullanılması ve duvar kalınlığının ince tutulması gibi avantajları vardır. Ayrıca tekniğine uygun olarak üretildiğinde basınç dayanımları, su emme, dona dayanıklılık ve dış etkilere dayanıklılıkları da oldukça yüksektir (Özışık, 2000; Şişman, Kocaman ve Gezer, 2006: 34).

### 1.2 Tuğlanın Tarihçesi

Kerpiç, toprağın saman ve suyla karıştırıldıktan sonra kalıplara dökülerek önce gölgede daha sonra güneşte kurutulmasıyla elde edilen en eski yapı malzemelerindendir. Kerpiç yapımında ilk aşama, kilin yoğurulup elde hazırlandığı aşamadır. İkinci aşama ise kalıplarda biçimlendirildiği ve güneşte kurutulduğu aşamadır. Bu iki aşamada üretilen kerpiçler güneş altında kurutulduğu için sert iklim koşullarında daha kolay bozulmaktadır. Seramik pişirme yöntemlerini bilen insanlar, kerpici de bu nedenle pişirmiş olmalıdır ki bu da üçüncü bir aşamayı, tuğla üretimini temsil etmektedir. Yapı ve süsleme malzemesi olarak tuğla, üretiminin kolaylığı ve düşük maliyeti ile yüzyıllardan beri kullanılmaktadır (Akyol, Yıldırım, Erten ve Kadioğlu, 2013; Akyol, Kadioğlu ve Özyıldırım, 2014; Bakırer, 1981: 3).

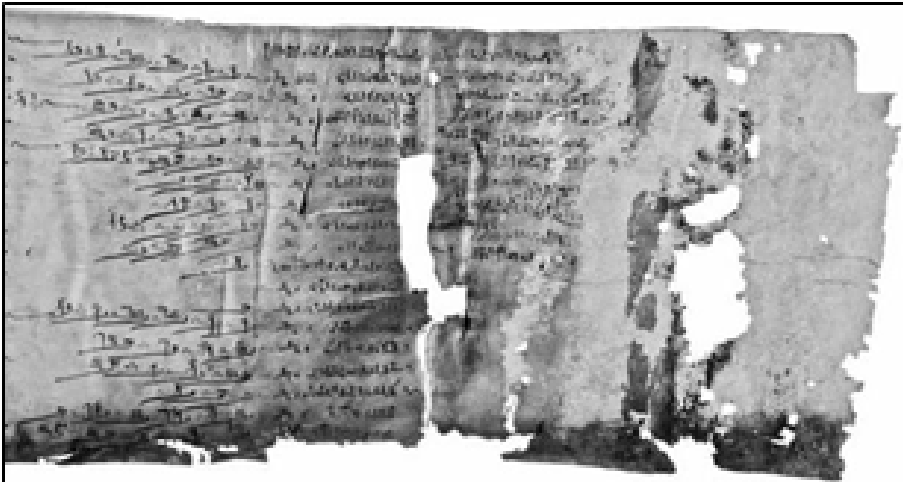
Tuğlanın kullanımında bölgesel şartlar da önemlidir. Buna göre Anadolu, Kafkaslar, Girit ve Kıbrıs'ta taş kaynaklarının yoğunluğu nedeniyle taş ile yapılmış yapılar dikkati çekerken; Mezopotamya, İran, Orta Asya ve Mısır'da ise taşın sınırlı olmasından dolayı onun yerini tuğla almıştır. Bu bölgelerde taş ancak tuğla örgüyü sağlamaştırmada kullanılmıştır (Bakırer, 1981: 3). Tuğla yapımı ile ilgili en eski üretim bilgilerine antik kaynaklardan Mısır fresklerinde ve yazılı malzemelerinde rastlanmaktadır (Görsel 1a-c).







Görsel 1b. 18. Hanedanlık dönemine ait Firavun Rekmire'in (M.Ö. 1479-1425) mezarından tuğla üretimine ait fresk detayı



Görsel 1c. II. Ramses'in 5. yılına (M.Ö. 1274) ait tuğla yapımını içeren deri rulo

Kerpicin pişirilmesi ile tuğla elde edilmiş ve tarihte günümüzden yaklaşık 5000 yıl öncesinde Erhanedanlar Dönemi'nde büyük tapınak, saray yapıları yapılırken tuğla kullanılmıştır. Tuğla ile yapılmış en önemli yapı M.Ö. 2112-2095 kral Ur-Nammu'ya ait zigurattır (Roaf, 1996: 104; Bakırcı, 1981: 2) (Görsel 2a). Bu dönemde bazı tuğlaların üzerinde çivi yazıları da bulunmaktadır. Yeni Babil Dönemi'nde (M.Ö. 6. yüzyıl) sırlı tuğlalarla yapılmış İştâr kapısına ait panellerin bir kısmı ile erken döneme ait yazıtlı

tuğla örnekleri İstanbul Şark Eserleri Müzesi'nde de sergilenmektedir (Benzel, 2010) (Görsel 2b). Roma döneminde M.S. 1. yüzyıldan itibaren özellikle Augustus Dönemi'nde (M.Ö. 27-M.S. 14) yapılarda tuğla kullanımı



Görsel 2a. M.Ö. 2112-2095 Kral Ur-Nammu'ya ait tuğla ziguratı. (Solda)



Görsel 2b. Yeni Babil Dönemi'nde (M.Ö. 6. yüzyıl) sırlı tuğlalarla yapılmış İştâr Kapısı

görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde Anadolu'da Bergama'da Hadrian Hamamı ve Serapis Tapınağı'nda, Ankara'da Caracalla Hamamı'nda ve Millet'te Faustina Hamamı'nda da duvar örgülerde tuğla kullanılmıştır. Tuğla tonozlu yapılara da Anadolu'da Efes, İzmir Smyrna, Aspendos, Elaiussa Sebaste ve Amorium yerleşmelerinde Roma Dönemi yapılarında rastlanılmaktadır (Dodge, 1984: 10-15).

Tuğla ile ilgili diğer bir konu da tuğla üzerindeki baskılardır. Bu baskılar tuğla üretimi, üretim yeri, üreten aileler hakkında ipucu vermektedir. Tuğla üretimi, tuğla fabrikası ve dağıtımı üzerine yazılı kaynaklardan önemli bilgiler edinilmektedir. Bu konuda en önemli ve ilginç karakterlerden birisi de tuğla üreten Domitia Lucilla Minor'dur. Domitia Lucilla Minor, tuğla fabrikası olan zengin Domitia ailesinin kızı ve kral Marcus Aurelius'un da annesidir (Filippi 2007: 205). Roma'da Tiber Nehri kenarında tuğla fabrikası bulunmaktaydı ve Roma çevresindeki birçok yapıda onun fabrikasında üretilen tuğlalar kullanılmaktaydı. Bu yapılardan en önemlileri Pantheon Tapınağı, Traianus Pazarı ve Colosseum'dur (Kamm ve Graham 2014: 99) (Görsel 3a,b).



Görsel 3a. Colosseum (M.S. 72, Roma) (Solda)

Görsel 3b. Tuğla İşliğinin Sahibi Domitia Lucilla Minor (Sağda)

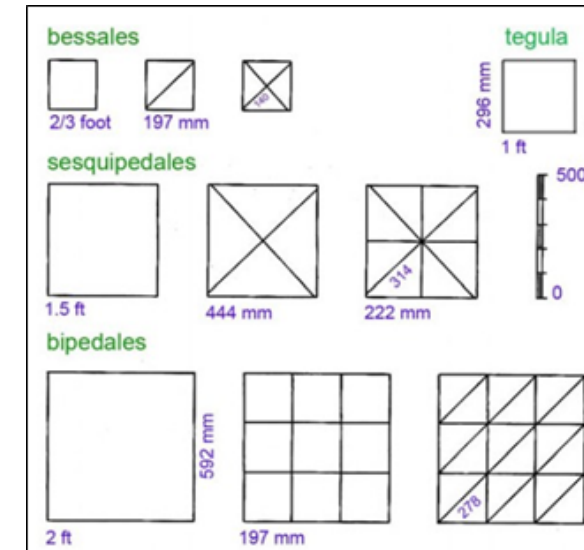
Roma Dönemi'nde tuğlanın ikincil kullanımı da yaygınlaşmıştır. Buna göre tuğla kırıkları harç ve sıva içerisine katılarak bağlayıcı etkisinin yanı sıra, suyu tutma etkisinden de yararlanılmıştır (Vitruvius, 1993: 146).

Roma Dönemi tuğlaları hakkında bilgileri dönemin mimarı Vitruvius'tan öğrenmek mümkündür. Vitruvius, yapılarda kullanılan tuğla malzemenin yapım nitelikleri ve kullanım biçimleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler verir. Tuğla yapımında makbul olan malzemenin beyaz kalkerli kil, kırmızı kil ya da kaba taneli çakıllı kil olması gerektiğini; ince kilin dış etkenlerden etkilenecek dağılmaya daha elverişli olduğunu belirtir. Aynı zamanda bu tip malzemeler diğerine göre daha hafiftir ve daha kolay çalışılmaktadır (Vitruvius, 1993: 30).

Vitruvius tuğlanın yapım ve uygulama teknikleri hakkında da bilgi vermektedir (Vitruvius 1993:29). Buna göre:

Tuğlalar, düzgün kuruyabilmeleri için baharda veya sonbaharda yapılmalıdır. Yazın yapılanlar, kızgın güneş dış yüzeylerini kurutup içlerini nemli bıraktığından kusurlu olurlar. Kururken meydana gelen çekme, daha önce kurumuş olan kısımlarda çatlaklar oluşturarak tuğlaları zayıflatır. Tuğlalar, kullanılmalarından iki yıl önce yapılırlarsa en yararlı olur; çünkü daha az zamanda kurumazlar. Taze, tam kurumamış tuğlalar bir duvarda kullanıldığında, duvar sıvası sertleşerek kalıcı bir kitleye dönüşür; buna karşın, tuğlalar oturduktan sonra sıva ile aynı yüksekliği tutturamazlar; çekerken oluşan hareket sıvaya yapışmalarını önlediğinden sıvadan koparlar. Bu nedenle, artık duvardan kopan sıva, çok ince olduğundan tutunamaz ve düşer; duvarların kendileri de bu oturmadan zarar görebilirler. Bu o denli doğrudur ki, Utica'da duvarlar yapılırken, yalnızca yetkililer tarafından onaylanmış beş yıl önce yapılmış tuğlalar kullanılır.

Vitruvius o dönemde kullanılan tuğla tipleri hakkında da bilgi vermektedir, buna göre üç tip tuğla vardır: Birincisi, Yunancada Lidya türü olarak bilinen bir buçuk ayak uzunluğunda ve bir ayak genişliğinde olanıdır. Diğer iki tür ise yapılarda kullanılanlardır. Doron (Δωρον) Yunancada hem avuç hem de armağan anlamına gelmektedir, çünkü dönemde armağanlar her zaman avuçla sunulmaktadır. Beş avuç karelik tuğlaya "pentadoron", dört avuç kare olanına "tetradoron" denmektedir. Kamu binalarında genellikle "pentadoron", özel yapılarda ise "tetradoron" tipi tuğlalar tercih edilmektedir (Vitruvius, 1993: 30; Adam, 1999: 147) (Görsel 4).



Görsel 4a. Roma Dönemi tuğla boyutları



Görsel 4b. Boğsak adası tuğla örnekleri (MBA-B9)

Molozla yapılan ve incelikle tamamlanan duvar türlerinin hiçbiri zaman geçtikçe yıkılmaktan kurtulamaz. Bu yüzden, ortak duvarları değerlendirmek üzere seçilen bilirkişiler değerlendirmelerini inşaatın maliyetine göre yapmazlar; fakat her davada, yazılı sözleşmeye bakarak, duvarın ayakta durduğu her yıl için maliyetin seksende birini çıkarırlar ve geri kalan kısmının ödenmesine karar verirler. Böylelikle, bir yerde bu tür duvarların seksen yıldan fazla dayanmayacağını belirtmiş olurlar. Ancak tuğla duvarlara gelince, ayakta kaldıkları sürece, hiçbir kesinti yapılmaz ve değerlendirmeleri her zaman inşaatın maliyetine göre yapılır. Bu yüzden, bazı eyaletlerde kamu binalarıyla özel konutların yanı sıra kral evlerinin de tuğladan yapıldıklarını görürüz.

Vitruvius yapılarıdaki duvarların kullanımı ve dönemin imar yasaları hakkında bilgi verirken aynı zamanda kentlerin nüfusun artması üzerine yer sıkıntısından dolayı çok katlı konutların yapıldığı ve bunlarla tuğla yapıların ilişkisi hakkında bilgi vermektedir (Vitruvius, 1993:40).

Buna göre:

Ülkenin yasaları kamu mülkiyetindeki yerlerde bulunan duvarların bir buçuk ayakta kalın olmasını yasaklamaktadır. Diğer duvarlar yer kazanmak için aynı kalınlıkta yapılırlar. Diğer yandan tuğla duvarlar, iki veya üç tuğla kalınlığında olmadıkça, bir kattan fazlasını taşıyamazlar; bir buçuk ayak kalınlığındaki duvarlarda bu kesinlikle olası değildir. Ancak, kentin bugünkü önemi ve sınırsız nüfusu nedeniyle konut sayısının sürekli olarak artırılması gereklidir. Sonuçta, zemin katları, kentte yaşayan büyük nüfusu barındırmaya yeterli olmadığından, sorunun yüksek binalarla çözümlenmesini zorunlu kılıyor. Taş ayaklar, fırınlanmış tuğla duvarlar ve moloz bölmelerle kat kat yükselen bu bina kümelerinin üst katları, çok yararlı bir biçimde odalara bölünebiliyor. Kentin surlar içindeki yerleşim alanı böylelikle çok katlı yapılarla çoğaldığından, Roma halkı, içinde yaşayabileceği mükemmel yerleri kolaylıkla bulmaktadır. Yer darlığının kent içinde tuğla duvar kullanımını nasıl engellediği şimdi açıklanmış bulunmaktadır.

Roma döneminde tuğlaların üretimi, üretildiği yer ve üreten kişiler hakkında bilgi edinirken ayrıca tuğla üretiminde geçen iş günü, ödenecek miktar ve bunların üretildiği yerden taşınması gibi konular hakkında da bilgi edinmek mümkündür. Buna göre Roma duvar tekniklerinden "opus incertum" ile "opus reticulatum" yapımında kullanılan malzeme, iş günü, ödenecek miktar hakkında bilgi verilmektedir. Roma'da Traianus Pazarı ve Caracalla Hamamı'nın yapımında kullanılmak üzere tuf, harç, pozzolan, tuğla malzemenin sağlanması, üretimi ve taşınması hakkında bilgi verilirken malzemelerin nereden getirildiği hakkında da bilgi edinilmektedir

(Mattingly ve Salmon, 2002: 240).

Roma dönemi kaynaklarında tuğla üzerine bilgiler edindiğimiz gibi Bizans Dönemi'nde de tuğla üretimi, tuğla yapımcısı, kil üreticisi ve tuğla fırınlarının konumları hakkında bilgi edinmek mümkündür. Özellikle Constantinapolis ve çevresindeki Bizans Dönemi yapılarının taşıyıcı duvarları ve örtü sistemlerinde geniş çaplı tuğla kullanımı görülür. Giderek bu yapısal kullanım Geç Bizans Dönemi yapılarında yüzey süslemelerinde ağırlıklı olarak kullanılmasıyla devam eder (Bakırer, 1981: 3-7).

Bizans döneminde pek çok şehirde, şehrin dışında ya da daha az nüfusa sahip alanlarında tuğla fırınları (ergasteriaların) kurulmuştur. Fırınlardan çıkan duman miktarı ve fırının ürettiği koku, şehir ile ışıklar arasında bir miktar mesafe olması gerekliliğini de doğurmuştur. Kaynaklarda, tuğla üreticisinden ostrakarioi (kil üreticisi) ya da keramopoioi (tuğla yapımcısı) olarak bahsedilmektedir. Theopanes'e göre, Constantinapolis'deki su kemerlerinin yeniden inşası için Yunanistan'dan 500 ostrakarioi (kil üreticisi), adalardan ise 200 keramopoioi (tuğla yapımcısı) getirilmiştir. Tuğlanın ticari amaçlı taşınmasında kolaylık sağlamak ve yapımı sırasında yerleşimden uzak olmak amacıyla üretim fırınlarının genellikle deniz kenarındaki sahil kesimlerine kurulduğunu bilinmektedir. Benzer bir örnek olan Athos Dağı'ndaki Larva Manastırı'nda, tuğla üretimi için deniz kenarında bir ergasterion yer almaktadır (Mergen, 2010: 33-35). Deniz kenarında sahillerde tuğla fırınları kurulup buradan teknelerle taşındığı düşünülse de batık araştırmalarında tuğla ele geçmemiş, buna karşın künk ele geçmiştir. Buna göre Marmara Denizi'nde Küçük Ada Batığı'nda yüzlerce künk tespit edilmiştir. Bu batık M.S. 7. yüzyıla tarihlendirilmiştir ve şu ana kadar tuğlanın teknelerle taşındığını gösteren kanıt bulunamamışken bu örnek künk taşımacılığı açısından önemlidir (Günsenin, 1996: 369).

## 2. Boğsak Adası Yerleşimi

Isauria Bölgesi'nin güney kıyılarında, Mersin ili sınırları içinde, Taşucu'nun 8 km güneybatısında yer alan Boğsak Adası, Boğsak Koyu'nun güney girişinin 300 metre açığında yer alan yaklaşık 7 hektar yüzölçümünde, kuzey-güney yönünde yaklaşık 500 m, doğu-batı yönünde 250 m uzunluğa sahip tarıma elverişsiz küçük bir kayalıktır. Bu bölgenin en az bilinen ve en iyi korunmuş yerleşimlerinin başında gelmektedir (Görsel 5) (Varinlioğlu, 2011: 172; Varinlioğlu, 2012: 370).



Görsel 5. Boğsak Adası: adanın konumu ve çevresinde tespit edilen antik yerleşmeler (üstte sağda), havadan görünüşü ve ada yerleşimi yapıları (altta sağda)

2010 yılından günümüze kadar Mersin ili, Silifke ilçesine bağlı İmamuşağı köyü sınırlarındaki Boğsak Adası'nda, Doç. Dr. Gündir Varinlioğlu tarafından yürütülen yüzey araştırma çalışmaları devam etmektedir (Varinlioğlu, 2011).

Adada devam eden yüzey araştırması ve mimariyi belirlemeye yönelik belgeleme çalışmalarında yapıların tipolojik özelliklerine ve fonksiyonlarına göre genel bir grupta yapmak mümkündür. Buna göre yapılar; kiliseler, sarnıçlar, konutlar, merdivenler, adayı çevreleyen surlara ait olabilecek duvarlar ile bağımsız duvarlardan oluşmaktadır. Adanın kuzey, kuzeydoğu, batı ve güney yamaçlarının üst kesimlerinde geniş bir nekropol alanı da tespit edilmiştir (Şekil 5).

Adada Roma ve Erken Bizans dönemlerine tarihlenebilecek yerleşim kalıntıları bulunmaktadır (Şekil 5). Adadan Silifke Müzesi'ne taşınmış M.S. 5-6. yüzyıllara tarihlenen bir yazıtta, ada yerleşiminin adı Asteria olarak geçmektedir. Asteria'nın bir kente yaraşır yapılarla donatıldığını söyleyen bu yazıtı dayanarak bu varsıl yerleşimin kent olmaya özenen, ancak bu statüyü edinmemiş bir köy olduğu düşünülebilir (Varinlioğlu, 2011: 172). Son zamanlarda yapılan seramik araştırmalarında; adanın M.S. 2-3.

yüzyıla tarihlenen yapılarında çok az, M.S. 3-7. yüzyıl sonuna kadar ise yoğun yaşamın olduğunu gösteren çok fazla sayıda seramik ele geçmiştir (Varinlioğlu, 2016: 94). Adanın Geç Antik dönem sonrasında (14-16. yüzyıllar) portulanlarında ve deniz haritalarında Boğsak koyu Portus Pini adıyla anılmakta, ancak adanın terkedilmiş olduğu ve konaklamaya elverişli olmadığı belirtilmektedir (Varinlioğlu, 2011: 172).

Kilikya bölgesinde yapılarda tuğla kullanımı yaygın değildir. Peschlow, bölgedeki tuğla kullanılan yapıları anlattığı çalışmasında Boğsak Adası'nda tespit edilen tuğla duvar örgülü sarnıç ile diğer tuğlalı yapılar hakkında bilgi verilmektedir (Peschlow, 2009: 77).

Boğsak Adası yerleşimine ait yapı malzemelerinin belgelenmesi ve araştırılmasını amaçlayan bu çalışmalar; "Boğsak Adası Yerleşimi Yapılarına Ait Malzemelerin Arkeometrik Yönden Araştırılması" adı altında yürütülen doktora tezinin konusunu oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme 2013 yılında Yrd. Doç. Dr. Ali Akın AKYOL tarafından başlatılmış, ilerleyen yıllarda da zenginleştirilerek sürdürülmüştür. Örnekler; Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Tarihi Malzeme Araştırma ve Koruma Laboratuvarı (MAKLAB) ile Ankara Üniversitesi Yer Bilimleri Uygulama ve Araştırma Merkezi (YEBİM) Laboratuvarları alet parkı kullanılarak analiz edilmiştir. Bu çalışma kapsamında ada yapılarına ait tuğla/kiremit örneklerin fiziksel ve petrografik özellikleri ele alınmıştır.

### 3. Yöntem ve Analizler

#### 3.1 Örnekleme ve Belgelemeler

Boğsak Adası yerleşimi yapıları arkeometrik analizleri kapsamında, yapılardan toplam 20 farklı tuğla ve kiremit örneği incelenmiştir. Tuğla/kiremit örnekler kilise, sarnıç ve işlevi tam olarak bilinmeyen bağımsız mimari öğelerin duvarlarından örneklenmiştir (Şekil 5). Tuğla örnekleri yapıya göre dağıtılmıştır. Örnekler kiremit ve tuğlalar olarak sınıflandırılmıştır (Tablo 1). Tuğla ve kiremitlerin duvar örgülerinde doğrudan ya da derz ve moloz dolgularda sıkıştırma malzemesi olarak ikincil halde kullanımları tespit edilmiştir.

Örnekler	Açıklamalar	Türü
MBA-B1	Martiryondan sarnıçtan kuzey duvarın dış cephesinden (5)	Kiremit
MBA-B2	Martiryondan sarnıçtan kuzey duvarın dış cephesinden (5)	Kiremit
MBA-B3	Martiryondan sarnıçtan kuzey duvarın dış cephesinden (5)	Kiremit
MBA-B4	Megaron tipli binanın batı duvarından (11)	Kiremit
MBA-B5	Martiryon kuzey cephe tabandan (13)	Kiremit
MBA-B6	Martiryon kuzey cephe tabandan (14)	Kiremit
MBA-B7	Martiryon kuzey cephe tabandan (15)	Kiremit
MBA-B8	Kilise l'in doğusundaki sarnıçtan (25)	Tuğla
MBA-B9	Kilise l'in doğusundaki sarnıçtan (25)	Tuğla
MBA-B10	Merdivenin üst kotundan (32)	Kiremit
MBA-B11	Martiryonun kuzey doğusundaki ST002 nolu sarnıçtan (43)	Kiremit
MBA-B12	Martiryonun kuzey doğusundaki ST002 nolu sarnıçtan (43)	Kiremit
MBA-B13	Martiryonun kuzey doğusundaki ST002 nolu sarnıçtan (43)	Kiremit
MBA-B14	Martiryonun kuzey doğusundaki ST002 nolu sarnıçtan (43)	Kiremit
MBA-B15	Moloz duvar örgüden (58)	Kiremit
MBA-B16	Moloz duvar örgüden (58)	Kiremit
MBA-B17	Moloz duvar örgüden (58)	Kiremit
MBA-B18	Moloz duvar örgüden (58)	Kiremit
MBA-B20	Adanın güneybatı ucundaki ST024 yapısından (104)	Tuğla
MBA-B21	Adanın güney ucundaki mekandan (108)	Kiremit

Tablo 1. Boğsak Adası yerleşimi kiremit ve tuğla örnekleme

Örnekler, arazide çalışma sırası ve sonrasında fotoğraflanarak belgelenmiş, gruplandırılarak kodlanmıştır. Kodlamada adanın ismini oluşturan "Mersin, Boğsak Adası Örnekleri baş harfleri ön kod (MBA), tuğla/kiremit örneklerin türü için de son ek olarak "B" harfi kullanılmıştır. Buna göre MBA-B1 örneği 1 no.lu tuğla/kiremit örneğini ifade etmektedir.

### 3.2 Testler ve Analizler

Boğsak Adası yapılarından örneklenen tuğla/kiremit örneklerine; birim hacim ağırlıkları (BHA), su emme kapasiteleri (SEK) ve gözenekliliklerini (P) belirlemeyi amaçlayan temel fiziksel testler uygulanmıştır. Gerçekleştirilen fiziksel testler, bu konuda standart oluşturmuş Jeoloji Mühendisliği bakış açısını yansıtan fiziksel test yöntemleri esas alınarak gerçekleştirilmiştir (Ulusay, Gökçeoğlu ve Binal, 2011: 58).

Boğsak Adası yapılarından örneklenen, tuğla/kiremit örneklerinin ince kesitleri hazırlanarak optik mikroskop ile incelenmiştir. Optik mikroskop inceleme yöntemleri ve mineralojik değerlendirmeler benzer çalışmalar dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir (Kerr, 1977: 3-10; Rapp, 2002: 13-40). İncelemelerde LEICA Research Polarizan DMLP Model alt ve üstten

aydınlatmalı optik mikroskop kullanılmıştır. Fotoğraflamalar mikroskoba bağlı Leica DFC280 dijital kamerayla, değerlendirmeler de Leica Qwin Digital Imaging Programı kullanılarak yapılmıştır.

## 4. Bulgular ve Değerlendirmeler

### 4.1 Fiziksel Testler

Tuğla ve kiremit örneklere temel fiziksel testlerden birim hacim ağırlığı (BHA), gözeneklilik (P), su emme kapasitesi (SEK) ile petrografik ince kesit optik mikroskop analizi uygulanmıştır.

20 tuğla ve kiremit örneğinden 17'si kiremit, 3'ü de tuğla olarak gruplandırılmıştır. Örnekler sarnıç, martiryon, mezar ve işlevi belirlenemeyen bağımsız duvarların örgülerinden ve moloz dolgularından örneklendirilmiştir.

Boğsak Adası yerleşimi tuğla/kiremit örnekleri; üretim şartları, hammadde ve kil türü gibi özelliklerine göre değişen fiziksel özelliklere sahiptirler. Tuğla/kiremit örneklerin öncelikle doymuş/kuru birim hacim ağırlıkları tespit edilmiştir. Yapısal özellikleri ile düşük yoğunluklu ve yüksek gözenekli örnekler daha dayanımsız durumda olan örneklerdir.

Buna göre tuğla/kiremit örneklerin doymuş birim hacim ağırlıkları (tuğla ve kiremit türünden bağımsız olarak) 2,35-2,75 g/cm<sup>3</sup> arasında (ort. 2,47 g/cm<sup>3</sup>), kuru birim hacim ağırlıkları ise 1,48-2,00 g/cm<sup>3</sup> arasında (ort. 1,80 g/cm<sup>3</sup>), değişim göstermektedir. Tuğlaların doymuş birim hacim ağırlıkları 2,41-2,48 g/cm<sup>3</sup> arasında, kuru birim hacim ağırlıkları 1,55-1,81 g/cm<sup>3</sup> arasında değişmektedir (Tablo 2).

Boğsak Adası yapılarına ait tuğla/kiremit örneklerin fiziksel özelliklerinden su emme kapasiteleri (% SEK) (tuğla ve kiremit türünden bağımsız olarak) % 8,65-25,08 değerleri arasında (ort. % 15,38) değişmektedir (Tablo 2).

Kiremit örneklerde su emme kapasitesi en düşük örnek MBA-B11 iken en yüksek MBA-B6, tuğla örneklerde en düşük su emme kapasitesine sahip örnek MBA-B8 iken en yüksek değer MBA-B9 örneğinde görülmektedir.

Tuğla/kiremit örneklerde gözeneklilik değerleri (tuğla ve kiremit türünden bağımsız olarak) % 16,98-37,10 arasında (ort. % 26,98) değişmektedir (Tablo 2). Tuğlaların gözeneklilikleri de % 26,80-35,77 arasındaki değerlerdedir. Kiremit örneklerde gözenekliliği en düşük örnek MBA-B11 iken en yüksek MBA-B6, tuğla örneklerde en düşük gözenekliliğe MBA-B8 sahipken en

yüksek gözeneklilik değerine MBA-B9 örneği sahiptir. (Tablo 2). Tuğla ve kiremit örneklerin fiziksel test verileri Özışık'a göre değerlendirildiğinde; 1,80 g/cm<sup>3</sup> civarında kuru birim hacim ağırlıklarının (MBA-B11 dışında) yanında %30'un üzerinde ve civarındaki değerlerde gözeneklilikleri ile tuğla ve kiremit örnekler ortalama kalitede üretilmiş, düşük ve ortalama kalitede dayanıma sahip örneklerdir (Özışık, 2000: 81) (Tablo 2). Tuğla ve kiremit örnekler oldukça değişken fiziksel özellikleri ile belli bir üretim standardını göstermemektedirler.

Örnekler	BHA-Doygun (g/cm <sup>3</sup> )	BHA-Kuru (g/cm <sup>3</sup> )	SEK (%)	P (%)
MBA-B1	2,47	1,84	13,72	25,31
MBA-B2	2,51	1,78	16,51	29,34
MBA-B3	2,75	1,92	15,84	30,37
MBA-B4	2,46	1,69	18,52	31,32
MBA-B5	2,47	1,75	16,73	29,21
MBA-B6	2,35	1,48	25,08	37,10
MBA-B7	2,44	1,74	16,52	28,69
MBA-B8	2,47	1,81	14,85	26,86
MBA-B9	2,41	1,55	23,10	35,77
MBA-B10	2,45	1,81	14,36	26,01
MBA-B11	2,36	1,96	8,65	16,98
MBA-B12	2,54	1,60	22,99	36,87
MBA-B13	2,56	2,00	10,98	21,93
MBA-B14	2,54	1,90	13,39	25,40
MBA-B15	2,40	1,82	13,20	24,09
MBA-B16	2,46	1,82	14,28	25,97
MBA-B17	2,50	1,72	18,27	31,39
MBA-B18	2,39	1,80	13,78	24,81
MBA-B20	2,48	1,81	15,10	27,27
MBA-B21	2,55	1,91	13,20	25,18
Ortalama	2,47	1,80	15,38	26,98

Tablo 2. Boğsak Adası yerleşimi kiremit ve tuğla örneklerinin fiziksel özellikleri

#### 4.2 İnce Kesit Optik Mikroskop Analizi

Tuğla/kiremit örnekler petrografik ince kesit optik mikroskop analizlerine göre 11 grup altında sınıflandırılmıştır. Örneklerin hamur yapısındaki agregalar petrografik olarak değerlendirildiğinde; yapılarında magmatik (damar), metamorfik ve sedimanter (karbonat ve kırıntılı) kökenli kayaç parçaları yer almaktadır. Damar kayaç diyabaz, sedimanterler kireçtaşı ve kırıntılı çört, metamorfik kayaç parçası da kuvarsittir. Mineraller ise kuvars, plajoklaz, biyotit, piroksen, serpantin, klorit, kalsit ve opak minerallerdir (Tablo 3 ve Görsel 6).

Tuğla Örnek Grupları	T (°C)	P (%)	MTA (%)	Kayaç ve Mineraller*
Grup 1	800-850	10	38	Q,Pl,K,TK(%1,5)
Grup 2	800-850	15	15	Q,Pl,K,C,By
Grup 3	900-950	4	7	Q,Pl,C,D,Op
Grup 4	750-800	12	22	Q,Pl,K,TK(%2,5)
Grup 5	800-850	5	12	Q,Pl,F
Grup 6	750-800	5	10	Q,Pl,K,C,Qs,TK(%1,5)
Grup 7	850-900	10	25	Q,Pl,C,TK(%2)
Grup 8	850-900	10	20	Q,Pl,By,Qs,Py,Op
Grup 9	800-850	7	12	Q,K,C,Qs,TK(%1,5)
Grup 10	800-850	10	8	Q,By,C
Grup 11	850-900	10	25	Q,Pl,S,F

(\*) By: Biyotit, C: Kalsit, Ç: Çört, D: Diabaz, F: Fosil ve Fosil Kavkaları, K: Kireçtaşı, Op: Opak Mineraller, Pl: Plajiyoklas, Py: Piroksen, Q: Kuvars, Qs: Kuvarsit, S: Serpantin, T: Pişirim Sıcaklığı, TK: Tuğla Kırığı Parçaları

Grup 1: MBA-B1, MBA-B7, MBA-B9, MBA-B13, MBA-B15

Grup 2: MBA-B2

Grup 3: MBA-B3, MBA-B10, MBA-B14

Grup 4: MBA-B4, MBA-B6, MBA-B20

Grup 5: MBA-B5

Grup 6: MBA-B8, MBA-B16

Grup 7: MBA-B11

Grup 8: MBA-B12

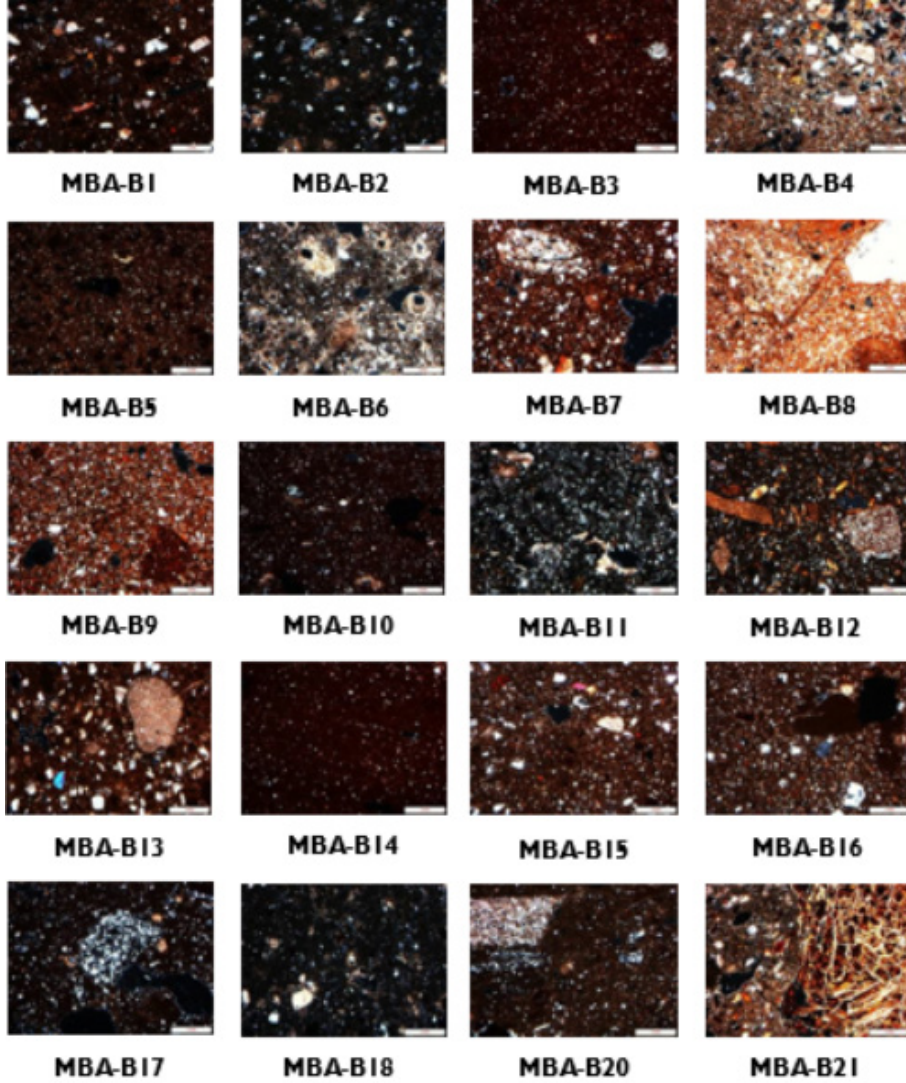
Grup 9: MBA-B17

Grup 10: MBA-B18

Grup 11: MBA-B21

Tablo 3. Boğsak Adası yerleşimi kiremit ve tuğla örneklerinin petrografik özellikleri

Petrografikanalizde, hamur dokusuna, hamurun kaynaşması ve gözenekliliği ile hamur içerisinde kil ve agregaların tür (türlerin fazları) ve dağılımlarına göre yaklaşık pişme derecesini belirlemek mümkün olabilmektedir (Tablo 3 ve Şekil 6) Genel anlamda tuğla ve kiremit örnekler; düşük/ortalama sıcaklıklarda (750-950°C'de) pişirime uğramış gözenekli (%4-15) yapıdaki örnekler mineral ve kayaç türü yönünden zengin (matriksin %7-38'i oranında agregalı) içeriklidir. Ayrıca örneklerin çoğunun (Grup 1, Grup 4, Grup 6, Grup 7 ve Grup 9) agrega yapısında, toplam agreganın %1,5-2,5'i arasında değişen oranlarda tuğla kırığı parçaları da belirlenmiştir (Tablo 3 ve Görsel 6).



Görsel 6. Boğsak Adası yerleşimi kiremit ve tuğla örneklerinin ince kesit optik mikroskop analizi mikro fotoğrafları

Tuğla ve kiremit örneklerin bazılarının (MBA-B2 ve MBA-B18 örneklerinde) hamur yapısındaki boşluklarda ikincil karbonat oluşumları (rekristalize kalsitler) da görülmüştür. MBA-B3, MBA-B10, MBA-B14 ve MBA-B18 örnekleri agregalarında, uygun şekilde kurutulmadan, nemli pişirimden kaynaklanan agregada yönlenmeler görülmektedir. MBA-B11 örneğinde heterojen (iki tabakalı görünümde) pişirim görülmektedir. Ayrıca MBA-B5

(Grup 5) ve MBA-B21 (Grup 11) örneklerinin agrega içeriğinde fosil ve fosil kavkalarına da rastlanılmıştır (Tablo 3 ve Şekil 6).

Tuğla/kiremit örneklerinin agrega içerikleri kayaç kökenleri açısından değerlendirildiğinde; MBA-B3, MBA-B10 ve MBA-B14 örneklerinde magmatik derinlik kayaçlarından diyabaz ve sedimanter kayaç parçası çört görülmüştür. MBA-B8, MBA-B12, MBA-B16 ve MBA-B17 örneklerinde metamorfik kayaçlardan kuvarsit, MBA-B3, MBA-B8, MBA-B10, MBA-B11, MBA-B14, MBA-B16, MBA-B17 ve MBA-B18 örneklerinde de sedimanter kayaç parçası çört belirlenmiştir. MBA-B21 no.lu örnekte ise serpantinitle görülmektedir ve serpantinitle magmatik kayaçların bir bozulma ürünüdür (Şekil 6).

Boğsak Adası yerleşimi yapılarından örneklenen tuğla ve kiremit örneklerin arkeometrik analizlerine yönelik bu çalışmada daha önce aynı bölgede gerçekleştirilen jeolojik araştırmalar da göz önünde bulundurulmuştur (Eroğlu, Akyol ve Varinlioğlu, 2017: 205-218; Gökten, 1976: 120; Gedik, Birgili, Yılmaz, ve Yoldaş, 1979: 15; Öztaş, 1993). Buna göre, ada ve çevresinde yerel formasyonu kireçtaşları oluşturmaktadır. Tuğla ve kiremit örneklerin petrografik yönden yakın çevre jeolojik formasyonu ile uyumlu olduğu anlaşılmıştır. Dikkat çeken bir başka özellik ise tuğla/kiremit örneklerin hamur yapısındaki bazı kayaç parçaları ada ve yakın çevresinde bulunmayan volkanik kökenli kayaçlardır. Bölge jeolojisi üzerine yapılan çalışmalara göre bu tür magmatik/volkanik kayaçlar; Mersin'in kuzeyinde Mersin Ofiyolitleri ile Silifke'nin kuzeyinde ve Mut-Ermenek arasında Göksu Vadisi içerisindeki ofiyolitik kayaç yapısı ile benzerlik göstermekte, en genel anlamda ada yerleşimi ve bu bölgeler arasındaki ilişkiyi malzeme bazında desteklemektedir.

## 5. Tartışma Ve Sonuçlar

Boğsak Adası yerleşimi yapısal malzemelerinden çalışmanın konusunu oluşturan tuğla ve kiremit örnekler üzerinde temel fiziksel testler (birim hacim ağırlığı, su emme kapasitesi ve gözeneklilik) ile ince kesit optik mikroskop analizi gerçekleştirilmiştir. Tuğla ve kiremit örneklerin fiziksel test verileri değerlendirildiğinde; düşük/ortalama birim hacim ağırlıkları ve yüksek değerlerde gözeneklilikleri ile örneklerin düşük/ortalama kalitede üretildikleri anlaşılmaktadır. Tuğla ve kiremit örnekler oldukça değişken fiziksel özellikleri ile belirli bir üretim standardını göstermemektedirler. Bu durum yapıların fonksiyonları (kilise, sarnıç ve işlevi belirlenemeyen duvar

örgüleri) ele alındığında da değişim göstermemektedir.

Petrografik ince kesit optik mikroskop analizlerine göre 17 kiremit örneği 11 grup altında, 3 tuğla örneği de (MBA-B8, MBA-B9 ve MBA-B20) 3 grup altında sınıflandırılmıştır. Örneklerin hamur yapısındaki agregalar petrografik olarak değerlendirildiğinde; yapılarında magmatik (damar), metamorfik ve sedimanter (karbonat ve kırıntılı) kökenli kayaç parçalarının yer aldığı belirlenmiştir. Petrografik analizler gözenekli yapıdaki (%4-15) örneklerin düşük/ortalama sıcaklıklarda (750-950°C'de) pişirime uğradığını göstermiştir.

Tuğla ve kiremit örneklerin hamur yapısında farklı türde mineral ve kayaç türleri bulunmaktadır. Bu durum örneklerin üretimine ait hammadde kaynakları hakkında önemli bilgiler vermektedir. Ada ve çevresinde yerel formasyonu kireçtaşları oluşturmaktadır. Tuğla ve kiremit örneklerin petrografik yönden yakın çevre jeolojik formasyonu ile büyük oranda uyumlu olduğu anlaşılmıştır. Denizel kökenli 2 grup örneğin agrega yapısında fosil ve fosil kırıntıları yer almaktadır. Bununla beraber bazı tuğla/kiremit örneklerin (Grup 3 ve Grup 11) hamur yapısındaki serpantin ve diabloz gibi kayaç parçaları, ada ve yakın çevresinde bulunmayan volkanik kökenli kayaçlardır. Bölge jeolojisi üzerine yapılan çalışmalara göre bu tür magmatik/volkanik kayaçlar; Mersin'in kuzeyinde Mersin Ofiyolitleri ile Silifke'nin kuzeyinde ve Mut-Ermenek arasında Göksu Vadisi içerisindeki ofiyolitik kayaç yapısı ile benzerlik göstermekte, en genel anlamda ada yerleşim ve bu bölgeler arasındaki ilişkiyi malzeme bazında desteklemektedir.

Tuğla ve kiremit örneklerin bazılarının hamur yapısındaki boşluklarda ikincil karbonat (rekristalizasyon) oluşumları ile uygun şekilde kurutulmadan, nemli pişirimden kaynaklanan agregada yönlendirmeler ve tabakalı pişirim katları da görülmektedir. Ayrıca örneklerin yarıya yakınının agrega yapısında, mukavemeti artırmak adına tuğla kırığı parçalarının da eklenmiş olduğu anlaşılmaktadır.

Antik dünyada tuğla üretimi Romalı mimar Vitruvius'un yaşadığı M.S. 1. yüzyıldan itibaren bilinmektedir. Gerçekleştirilen arkeometrik çalışmalar; Boğsak Adası Geç Antik dönem yerleşimi yapılarında yapısal ve derz dolgularında kullanılmış olan tuğla ve kiremitlerin daha önceki dönemlerde belirlenen üretim standartlarının oldukça ötesinde ve daha düşük bir üretim teknolojisini yansıttığını göstermiştir.



## Kaynakça

- Adam, J.P. (1999). *Roman Building: Materials and Techniques*. London and New
- Akyol, A.A., Yıldırım, E.E., Erten, E. ve Kadioğlu, Y.K. (2013). "Olba Kazı Kiremit Örnekleri Arkeometrik Çalışmaları", *Seleucia ad Calycadnum, Olba Kazısı Yayınları, Sayı: III-2013*. s. 251-269.
- Akyol, A.A., Kadioğlu, Y.K. ve Özyıldırım, M. (2014). "Alahan Manastırı Kiremit Örnekleri Arkeometrik Çalışmaları", *Seleucia ad Calycadnum, Olba Kazısı Yayınları, Sayı: IV-2014*. s. 175-191.
- Bakırer, Ö. (1981). *Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönemi Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Benzel, K. (2010). *Art of The Ancient Near East: A Resource For Educators*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Dodge, H. (1984). "The Use of Bricks in Roman Asia Minor", *Yayla 5, Fifth Report of the Northern Society for Anatolian Archaeology*, s. 10-15.
- Eroğlu, M., Akyol, A.A. ve Varinlioğlu, G. (2017). "Boğsak Adası Yerleşimi Yapılarında Arkeometrik Çalışmalar", 32. Arkeometri Sonuçları Toplantısı Bildiri Kitabı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayın No: 177, s. 205-218.
- Filippi, G. (2007). *The "Horace's Villa" Brickstamps And The Brick Production of The Central Anio River Valley*. Frischer, B., Crawford, J.W., and Simone, M.D (Eds.) *The "Horace's Villa" Project 1997-2003 Volume, (2 vol Set): Report on New Fieldwork and Research*. British Archaeological Reports, s. 197-219.
- Gedik, A., Birgili Ş., Yılmaz H. ve Yoldaş R. (1979). "Mut-Ermenek-Silifke Yöresinin Jeolojisi ve Petrol Olanakları", *Türkiye Jeoloji Kurumu Bülteni*, c. 22, s. 7-26.
- Gökten, E. (1976). "Silifke Yöresinin Temel Kaya Birimleri ve Miyosen Stratigrafisi", *Türkiye Jeoloji Kurumu Bülteni*, Ağustos, c. 19, s. 117-126.
- Günsenin, N. (1996). "1994 Yılı Marmara Adaları Sualtı Araştırması, Araştırma Sonuçları Toplantısı. XIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı: 29 Mayıs - 2 Haziran 1995 Ankara, s. 355-374.

- Işık, Ö. (2010). *Konya Şerafeddin Camisi Yakınındaki Türbenin Tuğla Duvar Malzemesinin Arkeometrik Yönden Araştırılması*. Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Arkeometri Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana.
- Kamm, A. ve Graham, A. (2014). *The Romans: An Introduction*. Routledge.
- Kerr, P.F. (1977). "Optical Mineralogy", McGraw-Hill Co. First Ed'n., New York.
- Mattingly, D.J. ve Salmon, J. (2002). *Economies Beyond Agriculture in the Classical World*. Routledge.
- Mergen, E.M. (2010). *Kuşadası, Kadıkalesi'nde Bizans Dönemine Ait Duvarlarda Görülen Malzeme ve Teknik*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bizans Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özışık, G. (2000). *Yapı Mühendisliğinde Tuğla Elemanlar ve Yapı Sistemleri*. İstanbul: Birsen Yayınevi.
- Öztaş, T. (1993). "Boğsak Karst Kaynağı (Mersin-Taşucu) Örneğinde Bir Karst Kaynağı ve Akiferinin Jeohidrolojik Analizi", *Jeoloji Mühendisliği*, c. 42, s. 5-14.
- Peschlow, U. (2009). *Die Zisternen von Meriamlik. Fragen zu Bau- und Mauertechnik im Bezirk von Ayatekla in: Eichner, I., Tsamakda, V. (Hrg.), Syrien und seine Nachbarn von der Spätantike bis in die islamische Zeit (Wiesbaden 2009)*, s. 57-80.
- Rapp, G. (2002). *Archaeomineralogy*. Berlin: Springer-Verlag.
- Roaf, M. (1996). *Mezopotamya ve Eski Yakındoğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şimşek, O. (2003). *Yapı Malzemesi*. İstanbul: 2. Baskı, BetaYayınevi.
- Şişman, C.B, Kocaman, İ. ve Gezer, E. (2006). "Tekirdağ Yöresinde Üretilen ve Tarımsal Yapılarda Yaygın Olarak Kullanılan Tuğlanın Fiziksel ve Mekanik Özellikleri Üzerine Bir Araştırma", *Tekirdağ Ziraat Fakültesi Dergisi*, vol:3 sayı, 1, s. 32-40.
- Ulusay, R., Gökçeoğlu, C. ve Binal, A. (2011). *Kaya Mekanığı Laboratuvar Deneyleri*. Ankara: TMMOB Jeoloji Müh. Odası Yayınları: s. 58.
- Varinlioğlu, G. (2011). "Boğsak Adası'nda Yerleşim Arkeolojisi (2010)" 29. Araştırma Sonuçları Toplantısı 2. Cilt, s. 171-184, Malatya.

Varinlioğlu, G. (2012). "Boğsak Adası ve Güney Isauria Kıyıları Yüzey Araştırması (2011)", 30. Araştırma Sonuçları Toplantısı 1. Cilt, s. 371-379, Çorum.

Varinlioğlu, G. (2016). "Boğsak Arkeolojik Yüzey Araştırması (2015)", 34. Araştırma Sonuçları Toplantısı 1. Cilt, s. 91-111, Edirne.

Vitruvius. (1993). Mimarlık Üzerine On Kitap. (çev. Suna Güven) Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı

## Görsel Kaynakları

Görsel 1. (a),( b) <https://metmuseum.org/art/collection/search/544649>

Görsel 1. (c), [http://cojs.org/leather\\_scroll-\\_quota\\_for\\_brick-making-\\_1274\\_bce/](http://cojs.org/leather_scroll-_quota_for_brick-making-_1274_bce/)

Görsel 2. (a) <http://www.gettyimages.com/license/555070107>

Görsel 2. (b) Benzel, K., (2010). Art Of The Ancient Near East: A Resource For Educators. New York: Metropolitan Museum Of Art, s. 1 .

Görsel 3. (a) <http://www.sanatinoykusu.com/antik-romanin-olum-arenasi-collesium/>

Görsel 3. (b). <http://blogs.ashmolean.org/latininscriptions/2015/06/12/she-built-rome-a-different-kind-of-imperial-woman/>

Görsel 4. (a) Adam, J.-P. (1999). Roman Building: Materials and Techniques. London and New York,s.294.

Görsel 4. (b) Çalışma arşivinden

Görsel 5. Çalışma arşivinden

## Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak “Melezlik”

Arş. Gör. Yunus Kaya

Makale Geliş Tarihi: 08.07.2016  
Yayına Kabul Tarihi: 01.04.2017

### Özet

Son yıllarda, çeşitli gelişmelerle birlikte kültürlerin iç içe geçtiği ve disiplinlerin birbirlerine hızlıca yaklaştığı görülmektedir. Bu yaklaşım sonucunda “şey-ler” “saf”lığını ve tekilliğini kaybetmekte olup çoğulcu yapılar oluşturmaktadır. Bunun en önemli oyuncusu olan insan dokunduğu, ürettiği, herhangi bir biçimde bağ kurduğu hemen tüm alanlarda, keskin sınırların zayıflayıp, çerçevelerin ortadan kalktığı tartışılmaz bir gerçektir. Küreselleşmeyi meydana getiren olguların birer aktivasyon görevi üstlendiği günümüzde, başta kültürel olmak üzere hemen her alanda bütünleşik ve çoğulcu yapıların meydana gelmesine neden olmuş ve bunun sonucunda da “melezlik” kavramını doğmasına neden olmuştur. Bu araştırma kapsamında, “melez-lik” kavramının terminolojik boyutu, günümüz sanatındaki rolü, varlık nedeni ve hareket alanı incelenecektir. Özellikle de II. Dünya Savaşından sonra, melez insan, melez kültür, melez ekonomi, melez dil gibi genişletilebilir söylemler haricinde, günümüzde, sanat alanında da “melez-lik” ifadesinin kullanılmasının normal, hatta gerekli olduğu örneklerle açıklanacaktır. Ayrıca, yapılan görsel analizler, eser okumaları ve literatür taraması yoluyla, sanatsal bir ifade tarzı olarak “Melez-lik”, “Melez Sanat” ya da “Sanatta Melezlik” kapsamında değerlendirilen uygulama türlerinin “Güncel Sanat”ta konumlandırılması yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Disiplinlerarasılık, Güncel Sanat, Hibrit, Melez, Melez Sanat.

### “HYBRIDITY” AS A NEW APPROACH IN CONTEMPORARY ART

#### Abstract

In recent years, it has been seen that the cultures are intertwined with various developments and the disciplines are rapidly approaching each other. As a result of this rapprochement, “things” are losing their “purity” and singularity and thus forming pluralistic structures. It is an indisputable fact that sharp borders are weakened and frames are destroyed in almost all areas wherever human beings, the most important player, are who touch, produce and connect in any way. In the present day the progress that bring globalization having each duty to activate, primarily between cultural, have caused almost in all fields to come to an integrated and pluralistic structure and as a result they has emerged the concept of “hybridity” for all. In this study, terminological dimension of the concept of “hybridity”, its in the role of contemporary art and reason of its presence and in the framework of movement will be examined. Especially, After World War II discourses like human hybrid, hybrid cultures, hybrid economy, hybrid language and except of them, today in contemporary art, use of the term of “hybridity” being normal will be explained, even the term is as necessary. Through made visual work analysis and literature as a style of artistic expression within the scope of “hybridity”, “hybrid art” or “hybridity in art” evaluation of the works type will be made and be determined the positioned of these terms in “Contemporary Art”.

**Keywords:** Contemporary Art, Interdisciplinary, Hybrid, Hybrid Art.

## Giriş

Her canlı, soyunu devam ettirebilmek için çoğalmaya; yani üremeye ihtiyaç duyar. Çoğalmanın gerçekleşebilmesi için ise, çoğunlukla aynı türden ya da farklı iki türden, iki cinse ihtiyaç duyulur. Bu durumda aynı türe ait iki safkanın birleşiminden meydana gelen ürün, yine bir safkan olur. Bu araştırma kapsamında, hemen her konu ve alanda kullanılabilen “melezlik” kavramı incelenecek olup, bu kavramın sanatla olan ilişkisi sonucu doğan “melez sanat” ya da “sanatta melezlik” oluşumu değerlendirilecektir.

Stross'a (1999) göre, iki farklı türden ya da ırktan ebeveynlerin birleşimi sonucu doğan yavru, hem annedeki hem de babadaki belli özellikleri alarak heterojen bir yapıya sahip olacağı için “melez” olarak adlandırılabilir.

Türkdoğan'a (2014: 139) göre; melezlik, salt bir karışım ile açıklanamayacak kadar kozmik, multipleks özelliklere sahip, mozaik ve zengin bir yapı meydana getirmesi durumudur.

İki farklı durumun karşılaşması, birbirleriyle kaynaşması, birbirini yok etmek yerine bir arada konumlanması, iç içe girmesi ya da üst üste gelmesiyle melezlik kavramının açıklanabileceği görülmektedir. Durumlardan biri diğerini nötrleştirmek, etkisini yok etmek yerine; benimsemek, kabullenmek birlikte yeni ve çok katmanlı yapı/lar oluşturmak melezlik kavramının güçlü yönünü vurgulamaktadır. Burada, birden fazla parçanın bir arada, kendine özgü özellikleriyle çoğulcu yeni bir yapı meydana getirmesi melezlik kavramının kaçınılmaz bir özelliğidir.

“Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük”e göre “melezlik” kavramı, botanik (biyoloji) ve hayvan-insan için kullanılmasının yanı sıra, bir de mecaz anlamıyla kullanılmaktadır: bu kavram biyolojide; “değişik türden hayvan veya bitkiden üremiş (hayvan veya bitki), kırma, azma, hibrit, metis”; insan için; “değişik ırkta ana babadan doğmuş olan (kimse)” ve mecaz anlam olarak da; “katışık, karışık” şeklinde tanımlanır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2016).

Hybriditey-Hibrid-Melez terimi, biyoloji bilimi asıllı olsa da, 19. yüzyılda dilbilim ve ırksal teorinin kullanım alanına da girmiş ve böylece birçok disiplinde kullanılmaya başlamıştır. Sonraları göze çarparak bir şekilde, popüler kültür çalışmalarında önemli bir değere sahip olmuştur (Tanrıbilir, 2010: 22).

Küreselleşme ile birlikte toplumsal ve kolektif kimlikler parçalanmış, kültürel sınırlar silinerek, yeni ve bütünlük kültürel kodlar oluşturulmasıyla alt-kimlik, üst-kimlik ve melezleşme kavramları ortaya çıkmıştır (Kellner, 2001:

207).

Bireyler ya da gruplar tarafından diğer bireyler ya da gruplara bilgi, düşünce, tutum, gelenek ve duyguların aktarılması, toplumlararası ve kültürlerarası etkileşimi doğurmuştur. Bu etkileşim sonucunda farklı duygu, düşünce, tutum ve bilginin öğrenilmesi, öğrenilen bilginin de yaşama yansıtılması kaçınılmaz olmuştur. Öylece insanlar, çoklu kültüre sahip, toplumsal bir varlık olma özelliğini elde etmiştir. Böylesi bir birliktelik ve kültürel iç içe geçmişlik sonucunda kültürel melezleşme doğmuş olup her kültürün temelde çok kültürlü olduğu gerçeğini ortaya çıkarmıştır (İşler, 2010).

Popüler kültürde kahvaltının bir ülkede, akşam yemeğinin bir başka ülkede yendiği; yazılı-görsel medyanın an içerisinde dünyanın hemen her tarafına ulaşabildiği, tüm bilgi ve faaliyetlerin siberuzayda tek tıklamanın ucunda olduğu, herkesin diğer herkesten haberdar olduğu postmodern dünyada saf kültürün olamayacağı; mevcut tüm kültürlerin “melez” olduğu söylenebilir. Zira Edward Said, tüm kültürlerin birbirlerinin içine karıştığını, hiçbir kültürün katışıksız olmadığını söylerken, tüm kültürlerin melez özelliğine vurgu yapmaktadır (Said, 2004: 31).

Günümüzde dil, teknoloji, sanat, siyaset, ticaret ve bilginin hızlı yayıldığı kadar, kültürler arası geçiş de bir o kadar hızlı akışmaktadır. Bu akıştan en çok içerisinde etkilenen birey başka kültürleri tanıma, benimseme ve uyum sağlama sürecinde kültürel bir harmoni meydana getirmekle birlikte, aynı anda birçok yerde ve birçok kimlikte varlık alanı oluşturabilmektedir. Kültürel kaynaşmanın yanı sıra saflığın keskin sınırlar zayıflar ve bireyler sürekli yeni kültürlerle tanışma ve yeni kimlikler kazanma olanağını elde eder. Böylelikle mevcut karakterine yeni karakterler eklenen birey ya da bireyler, çokçuluk ilkesine uygun ve çok kültürlü melez toplumların sınırlarını genişletmesine yol açar (Türkdoğan, 2014: 140).

Birçok alanda olduğu gibi melez kültür ve melez sanat oluşumunda teknolojinin gücü ve etkisi yadsınamayacak kadar çoktur. Bu bağlamda, sanat, bilim ve endüstri üzerine yapılan sistematik değerlendirme anlamında kullanılan teknoloji, tüm bu alanları hem kolaylaştırmakta hem de yetkilerini devralmaktadır. Özünde teknoloji, kendi başına kültürel belirleyici olmasa da belirli bir kültürün üretimi olup bilim ve sanatın aynı tabanında buluşmasına yardımcı olur (Candemir, 2006).

İnsanın olduğu her yerde ve insanı ilgilendiren her tür faaliyette; sanatta, eğitimde, edebiyatta, bilimde, ekonomide ve teknolojide kültürlerin böylesi hızlı bir biçimde kaynaşması sonucunda küresel bir görsel kültür yapılaşmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, Leppert'in görsel

kültürü hem televizyon, sinema, müzik klipleri, bilgisayar teknolojisi, alışveriş merkezleri, reklamlar, dergiler ve gazetelerin yarattığı imgeleri içine alırken, hem de resim, çizim, heykel, mimari, film ve buna benzer şeyleri kapsar (Uysal, 2011).

Melez sanatın oluşumunda bilim, teknoloji, savaşlar vs. sonucu göçler gibi farklı birçok dinamikte birlikte disiplinlerarası araştırmaların da önemli etkisi vardır. Disiplinlerarası sanatın ilk belirtileri, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, kübizmin deneysel uygulamalarından doğan ve sanatta nesne anlayışına dönüşüm kazandıran kolaj yapıtlarında olduğunu savunan Yılmaz'a göre sanattaki bu yeni tutum; "akademik ve akademik olmayan düşünce alanlarını bir araya getirerek sanat yapmanın yolunu açmıştır" (2015: 997). Daha özgür anlatımlar sunduğu düşünülen kolaj tekniği, hazır-nesne, ses, bilgisayar, internet, TV ve siberuzay gibi çağdaş sanat malzemeleri, sanatçının konu ya da materyal seçiminde alternatif disiplinlerden yararlanmasına olanak sağlamaktadır. Bu, disiplinlerarası yaklaşmanın sonucunda en az iki disiplinden yararlanılarak elde edilen ürün çok sesli, çok yönlü, kitlesel ve deneysel yapıya sahip; saflıktan uzak değerler yumağı özeliğini taşır.

Günümüzde disiplinlerarası anlayışta sanatçının yapıtını oluştururken ne tür bir malzeme kullandığı ya da onu nasıl kullandığından çok, eserin kavramsal boyutu, ne anlattığı, nasıl anlattığı, hissettirdiği önem kazanmaktadır. Sadece el işçiliğini konuşuran zanaatçı kimliğini; tasarlayan, düşünen ve düşündüren yaklaşım, yerini tasarladığını en uygun hangi malzemeyle dile getirebileceğini sorgulayan bir sanatçı kimliğine bırakır. Günümüz sanatına bakıldığında video sanatı, dijital sanat, şehir sanatı ve birçoğu isimlerinde disiplinlerarası bilgiyi barındırmaktadır (Kara, 2003).

Çağdaş Sanatta malzemenin ve üretim sürecinin başka disiplinler ile birlikte harmanlanıp aynı potada eritildiğini ve izleyiciye sunulduğunu belirten Kahraman, bu etkileşimin sanat için meydana getirdiği sonucu şu iki cümle ile anlatır; "İster plastik ister görsel sanat dallarından biri olsun, disiplinlerin iç içe geçerek birbirleriyle etkileşim halinde oldukları görülmektedir. Disiplinlerarası kurulan bu etkileşim, sanatın sınırlarını belirsizleştirmektedir" (Kahraman, 2015: 365).

Arapoğlu, disiplinlerarasılığın ortaya çıkışı ve devamında etkilediği sanat alanlarını şu cümlelerle özetler:

19.yüzyılda sanatlar arasında bütünlüğü ve kaynaşmayı hedefleyen, Richard Wagner tarafından ortaya konulan "gesamtkuntwerk" (total art; bütüncül sanat) kavramı ile disiplinler sanat yaklaşımı sorgulanmaya başlamıştı. Bu sorgulamanın

etkileri 20. yüzyılda ortaya çıkmaya başlamış, Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi avangard sanat akımlarının – bunlara kısmen Kübizm ve Alman Ekspresyonizmi eklenmelidir - Marcel Duchamp ve John Cage gibi sanatçıların işlerinde, farklı üretim biçimlerinin bir araya getirilip, kullanımında görülmüştür. Öte yandan, 20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle 1960'ların Fluxus, Oluşumlar (Happenings) ve Performans Sanatı gibi sanat akımları ve sanat üretim yöntemleri, disiplinlerarası (interdisciplinary) bir üretim biçimini benimseyerek ve sanat kapsamı içerisindeki alanları ve sanat ile hayatın diğer olguları arasındaki sınırları sorgulayarak, bu sınırları belirsizleştirmeye çalışmışlardır (Arapoğlu, 2013: s.y).

20. Yüzyıl sanatta, geleneksel estetik anlayışı ve alışlagelmiş görme biçimlerinin yerle bir edildiği bir dönemdir. Bu değişimin hiç şüphesiz ki en önemli figürlerinden biri Fransız sanatçı Duchamp'dır. Duchamp'ın ready-made'leriyle birlikte, sanatçıların geleneksel ve sınırlayıcı belli malzemeye olan zorunlu ihtiyacının ortadan kalkması anlamına geliyordu. Böylelikle, sanata yüklenen anlam yeniden sorgulanmaya başladı. Müze ve galeri gibi alanlarda sergilenen sanat yapıtları bu mekânların dışına çıkarak doğanın bir sanatsal faaliyet ve sergileme alanına dönüştü. Kitle iletişim araçlarında yaşanan son gelişmelerle birlikte siberuzay / internet üzerinden sergileme ve satış alanları oluşturularak sanatçının bir kuruma bağlı olma zorunluluğu da ortadan kalkmasına katkı sağladı. Ayrıca seyirci katılımlı sanatsal faaliyetler / sanatsal pratikler interaktif ve kitlesel katılımlar gerçekleştirilmesiyle sanat ile hayat aynı potada buluşma noktasına geldi. Son 50-60 yılda sanatta yaşanan tüm bu gelişmeler, birbirine bağlı birçok faktörle birlikte, ancak disiplinlerarasındaki sınırların yok olmasıyla ortaya çıkan melez sanat anlayışı ile açıklanabilir.

1960'larda merkez üssü Amerika olan pop, op, minimal, kavramsal, çevresel, yoksul, fluxus ve oluşum gibi adlar altında modernizmi başkalaştıran; figür, nesne, temsil ve konu gibi modernizmde kapı dışarı edilen değerler yeniden içeri alındı. Böylelikle, estetiğin terki anlamına da gelen bu değişim, hem "yaşam ve "sanat" arasındaki sınırları hem de "yüksek sanat" ve "alçak sanat" arasındaki sınırları alabildiğince zayıflatıp muğlaklaştırdı (Yılmaz, 2013: 264). Böylelikle sanatçı, ulaşılmaz olmaktan çıkıp topluma karıştı. Artık doktor, öğretmen, mühendis, mimar, esnaf; kısaca herkes sanatçı olabilir fikri toplum içerisinde hızlıca yayılmaya başladı.

Postmodern olarak anılan sanat pratiklerinden Dada hareketi, sanata karşı bir manifesto ile ortaya çıkmış. Marcel Duchamp'ın hazır-yapım sunumlarıyla, "sanatın ne olduğu?" sorusuna yanıt aranmıştır. Öte yandan sanatsal faaliyetlere, yazı gibi pek çok farklı malzemenin kullanımı, sanatın temsil biçiminde disiplinlerarası bir özgürleşmeyi de beraberinde getirdi.

Kavramsal sanat pratiklerine kapı aralayan bu oluşum, imaj, kavram, yazı ve hazır nesnelere birlikte kullanılmasıyla, temsilin düşünsel ve kavramsal dönüşümüne yeni biçim arayışları eklenmiştir (Alp, 2013).

Dada Kübizm, Konstrüktivizm ve Fütürizm gibi dönemin avangard sanat hareketlerini aynı gövdede toplamasıyla, disiplinlerarası sanatın çok boyutlu görsel dilini meydana getirmiş. Pop sanat, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla, büyük kitlelere doğrudan hitap etme olanağı elde etmiş. Kavramsal Sanat, her gün karşılaştığımız nesnelere en uygun gelen şeyleri bir araya getirerek, yeni bir gerçeklik ortaya koymuştur.

“Performans sanatı tiyatro, müzik, dans, şiir, video ve sirk gibi farklı disiplinlerin öğelerinden yararlanabilir. Performans Sanatının bu disiplinlerarası yaklaşımı, yeni sanat anlayışları ile çeşitli malzeme ve teknik anlatım olanaklarından faydalanmasını da olanak sağlar” (Nalbantoğlu, 2012).

Müzeler ve galeriler sanat ile toplum arasında yalıtım oluşturduğunu savunan happening -oluşumcu sanatın temsilcilerinden Allen Kaprow, izleyici ve sanatçı arasındaki sınırı kaldırmak için alternatif mekân ve yöntem arayışlarına girmiş. Kaprow, etkileşim ortamı sağlayan oluşumlarında, olağan gösteri biçimlerinden ve özgür anlatım yöntemlerinden yararlanmış. Her ikisinde de farklı disiplinlerin bir arada kullanıldığı performans sanatı ve oluşum sanatı melez sanat örneklerindedir (Atakan, 1998: 67-70).

Postmodern sanatın temel özelliklerinden çoğulculuk ya da disiplinlerarası yaklaşım; günümüz sanatında önemi artan, multipleks bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Multidisipliner yaklaşım kullandığı materyaller veya hazır tüketim nesnelere haricinde, Postmodern sanatın pastiş özelliğinden de yararlanarak hareket alanını genişletir ve farklı sanat disiplinlerinin bir araya getirilmesine olanak sağlamaktadır. Nam June Paik veya Joseph Beuys gibi birçok sanatçı, çalışmalarında farklı kültürel özellikleri ve imgelemleri ikonografik olarak kullandığı eserlerinde gözlemlenebilir (Şahin, 2015).

Teknolojideki gelişmeler, disiplinleri birleştirmede sağlıklı deneylerin yapılabilmesinde sinema, video, resim, heykel, müzik ve tasarım alanlarındaki yakınlaşmayı hızlandırmış, farklı melezleme kullanımı ve çeşitli eşleştirmelere olanak sağlamıştır. Bilgisayar, televizyon, kamera, telefon vb. teknolojik materyaller ile geleneksel malzemeler arasında çeşitli ifade biçimlerini güçlendiren bir tür entegrasyonu ortaya koyan N. J. Paik'in farkı yıllarda farklı versiyonlarını oluşturduğu Buda'nın teknoloji ilişkisi melez sanat olarak alıntılanabilecek önemli örneklerden biridir. 1994'te yapılan Techno Buddha (Görsel 1), video ve elektronik ortamı içeren iş,

çeşitli materyallerin kullanımı ve bunların ilişkilendirme biçimi yanında, işin kavramsal boyutu, çok yönlü oluşuyla, tam anlamıyla melez bir yapı olma özelliğine sahiptir.



Görsel 1. Nam June Paik, Techno Buddha, 1994, buda kafası, şasi, bilgisayar monitörü, klavye, telefon, yaklaşık 110 x 105 x 40 cm

İnsan bilincini manipüle etmekte çok başarılı bir araç olarak kullanılan televizyonu June Paik onu bir sanat malzemesi olarak seçmiş ve monitörlerin işlevlerini değiştirerek sisteme karşı birer eleştiri ifadesi haline getirmiştir (Beyaz, 2016).

Paik'in yaptığı videolu işlerinden sadece biri olan bu çalışmasında, bilgisayar ekranı üzerine konumlandırılmış video kayıt cihazı karşısında, kulağında bilgisayar bağlantılı bir telefonla duran Buda görüntülü konuşma yapar durumda ifade edilmiştir. Burada Paik'in söylediğinden çok daha fazlasını, ortaya koyduğu iş anlatmaktadır. Buda'nın ekranda ne gördüğü imkânsız olsa da Buda ve ekran birbirleri ile iletişim içerisindedir. Burada eski ile yenin bir karşılaştırması ortaya konulmuştur. Buda eski dünyanın, bilgisayar ise yenedünyanın bilgeleri olarak temsil görevi üstlenmiştir (Grabarz, 2010).

Arapoğlu'na göre;

Disiplinlerarasılık, belirli bir biçimde “gerçek dünyanın” sistem sorunlarına işaret etmeye odaklanmakta ve konu edinilen sorun ile ilgili olarak çok çeşitli disiplinlerden

katılımcıları yeni bir bilgi yaratmak için sınırları aşmaya zorlamaktadır. Özel olarak disiplinlerarasılığın, en önemli nitelikleri bütünleşme ve işbirliği derecesidir. Disiplinlerarası projeler, disiplinler bakış açılarını birbirine bağlamayı amaçlamakta ve potansiyel olarak komşu bir disiplinin perspektifinden hareketle var olan kümülatif bilginin denenmesine olanak sağlamaktadır (Arapoğlu, 2013: s.y).

Disiplinlerarasılık sonucu oluşturulan bir çalışma, nesnel bir biçim şeklinde ortaya konmasa da metin, biçimin yerine geçebilir ve ses hileleri, dijital miksaj ve baskı teknikleriyle birlikte fantastik bir boyut kazanabilir. Çağdaş sanat akımları içinde disiplinlerarasılık farklı disiplinleri bir araya getirmekle kalmamış, aynı zamanda teknolojik yeniliklere bağlı sanat yapma olanağını da sağlamıştır (Yılmaz, 2015: 997).

1969'da Gilbert ve George'un "Şarkı Söyleyen Heykel" adındaki uygulamalarında, takım elbiseler içinde kendilerini büsbütün altın renge boyayıp bir masanın üstünde dans etmişlerdi. Bu performans ayrıca müzik ile desteklenmiştir. Gilbert ve George bununla gündelik etkinliklerinin hepsinin birer heykel ile anlatılabileceğini belirtirler. Bu uygulamalarıyla sanatçılar, farklı disiplinlerin bir arada olduğunu göstermişlerdir (Smith, 1996: 274-275). Gilbert ve George'un bu performanslarını sadece heykelle, resimle, müzik ya da tiyatroyla/dansla anlatılamayacağını açık göstergesidir. Burada bu disiplinlerin her birinden bir parça alınıp zengin bir birleşim oluşturulmuştur.

Kavramsal sanatla uğraşan sanatçı Claude Closky'nin web sayfasındaki bağlantılara bakıldığında izleyici, çağdaş sanatın ünlü isimlerinden oluşan ".com" uzantılı internet siteleri ile karşılaşır ve bu liste Adams, Akerman, Alys, Amer, Araki ile başlar. Listede yer alan tüm bağlantılar belli şirket sitelerine yönlendirir, örneğin, www.billingham.com'a tıkladığında elektronik eşya aksesuarları satan bir sitede karşınıza çıkar. Sanatçıların isimlerini paylaşan ürün ve hizmet yelpazesi küçük, tuhaf bir veri tabanı oluşturur ve bu arama işlemi kişiyi sanatçı ismini markalar olarak düşünmeye, ikna etmeye sürükler ve sanatçı işlerini de ".com" mantığı çerçevesinde algılamaya teşvik eder. Bu örnekte olduğu gibi metalar kültürel karakter kazandıkça, sanat daha çok metalaşır ve kapitalizmin buyruğuna girer ve diğer her tür nesne gibi sanat da tüketim kültürünün metası haline gelir (Stallabrass, 2010: 76-77), şirketlerin sanat üzerindeki etkisi bağlamında verilebilir önemli bir örnek olduğu düşünülmektedir. Bu metalaşma sonucu meydana getirilen sanatta, üretim, pazarlama / tanıtım ve tüketime yönelik; internet, bilgisayar, reklam, tasarım gibi etkilerle, misyonu farklı olsa da, ortaya çıkan sanat melez bir yapıya sahiptir.

Günümüzde sanatçılar, güncel teknolojiyle birlikte, biçimsel ve düşünsel

açıdan farklı disiplinlerle interaktif bir ilişki güderek, çeşitli alanla ilgili arayışlar ve araştırmalar içine girmişlerdir (Özel, 2007: 16). Bu anlamda, disiplinlerin birilileriyle kurdukları bu ilişkisellik bağının ucu açıktır ve sınırları yoktur.

Kitle kültürü öğelerini, rasgele kesip oyun oynar gibi yeniden birleştiren montajlama ve tesadüfen kullanım nesnelere bulan sanat, tüketim ekonomisinin rüyası olarak düşünülebilir. 1960'lar Amerika'sında sanat dünyası, dikey olarak çok katmanlı, yatay olarak heterojen bir nitelik taşıyan ve bir birini kesen pek çok ortaklığı ve iş ilişkisini kapsayan karışık, çok yapılı özelliğe kavuşmuştur (Stallabrass, 2013: 31-74).

Reklam panolarından yola çıkarak farklı bir ifade biçimi geliştiren günümüz önemli sanatçılarından Amerikalı Jenny Holzer, metne dayalı Dil, Kurulum ve Kamusal Sanat'ı bütünleştiren melez işleri ile tanınan kavramsal bir sanatçıdır. Holzer, kamuya açık alanlarda mimari ve reklamcılık üzerine fikirler sunan kelimeleri projeksiyon ve led ışıkları kullanarak yansıtır. Çalışmaları genellikle izleyiciye mesajlar veren çok güçlü bir ifadeye sahiptir. Çalışmalarını projelendirir, bastırır ve sergiler; reklam panoları, tezgahlar, tişörtler, duvarlar ve kent mimarisini metinlerini sunmak için kullanır. Holzer mesajlarında seyirciye postmodern tecrübesini yansıtan rahatsız edici sorunları, siyasi görüşleri ve kişisel mesajları içeren metinler sunar ve asıl iş, sunulan mesaj olarak değerlendirilebilir. Holzer'sın çalışmasının gücü, sunum, metin, sembolizm ve malzemeler gibi birçok unsur anlam oluşturmak için bir araya geldiğinde gerçekleşir (Web: Jenny Holzer, 15.02.2017)



Görsel 2. Jenny Holzer, For London, Projections at various sites, 2006, London

Esther Stocker, kullandığı siyah bant, fotoblok ve basit ahşap malzemelerle mekânlara sıra dışı görünüm kazandırmakta. Onun yerleştirmelerdeki iki boyutlu nesnelere, tasarım, psikoloji ve teknoloji sayesinde üçüncü boyut kazanarak, izleyiciye basit ve soyut geometrik çalışmalarla, görsel algı oyunları sunmakta. Çoğunlukla siyah, beyaz ve grilerden oluşan bu enstalasyonlar seyirciyi belirsizliğe sokan bir tür algı oyunları yoluyla iki boyutlu yüzeylerin üçüncü boyutta yeniden sorgulanmasına neden olmaktadır (Taşcıoğlu, 2013: 115, 149).

Hollanda'lı sanatçı Martijn Sandberg'in 2008 yılında "I Will Survive" (Hayatta Kalacağım) isimli çalışması (Görsel 3), yere özel olma özelliğiyle dikkat çeken bir örnektir. Hollanda Hardenberg'de şehrin içinde kalmış eski mezarlığın bir kenarında 25 metre uzunlukta, 3 metre yükseklikte yerleştirilen çitler üzerinde "I Will Survive" cümlesiyle sanatçı, görünürde çiti andırırsa da bunun mezarlığın etrafını saran çit olmadığını ve bunun bir sanat yapıtı olarak tanımlanması gerektiğini belirtir. Bu çitler üzerindeki yazı sadece belirli açılardan net bir şekilde okunabilmektedir. "Sanatçı izleyicinin bakış noktasına göre algılanabilen bu çalışmasıyla; bitişikteki mezarlığın dehşet verici olacağı düşüncesinin aksine, yaşam ve ölüm, eylem ve hareketsizlik arasındaki karşıtlığı belirtir. Burada yaşam ve ölüm arasında birlikte sunulan karşıtlık, izleyenin algısını değiştirmektedir" (Saygı, 2016: 97).



Görsel 3. Martijn Sandberg, "I Will Survive" (Hayatta Kalacağım), 2008, Hardenberg, Hollanda

Bu tür multidisipliner bir anlayışla yapılan ve alıcıya sunulan yerleştirme sanatı, çağdaş sanatta mimarlık ve performans gibi, diğer birçok görsel sanat disiplininden destek alan melez (hibrid) bir sanat üslubudur. Uygulama esnasında, eserin sergileme veya gösterim aşamalarını vurgulayan yerleştirme, önceleri, galeri ve müzeler tarafından radikal bir sanat yaratım biçimi olduğu düşünülse de, 1970-80'lerde açıkça tanımlanan bir tür olarak kabul edilmiş ve 20. yüzyıl sonlarında baskın bir sanat türü olmayı başarmış ve güçlenerek günümüze kadar gelmiştir. Günümüz yerleştirmelerinde, günlük ve doğal malzemeler haricinde, video, ses, performans, İnternet gibi yeni disiplinlerden de yararlanılmaktadır (Kurt, 2013).

J. Walter Thompson'ın, Red Cross için ülke dâhilinde 2500' den fazla nüfusu olan her şehir için yaptığı araştırma sonuçlarına göre, bir "iletişim sanatı" olarak tanımlanan reklamcılık Algür'e göre (aktaran Alıcı, 2014), bünyesinde çok sayıda melez örnekler barındırmaktadır.

Farklı kültürlerden içeriğin bir arada olduğu reklam stratejilerinde, birden fazla kültüre ait simgesel, görsel ya da dilsel / fonetik ileti ve mesajlar bulunmaktadır. Bu tür reklamların içeriği sadece reklamın bağlı olduğu kurum ya da yayınlandığı ülke tarafından belirlenmez, aynı zamanda reklamın basımı veya yayınlanmasında ne tür iletişim araçları kullanıldığı da önemlidir. Örneğin bir Fransız markası, Japonya'da yayınladığı ya da yayımladığı bir reklamda bir Amerikalı yıldızın rol alması bile "melez reklam" a örnek olarak gösterilebilir. Bu görsel (Görsel 4) 1960'lı yıllarda yayınlanan bir dergi reklamı olup İngiltere'de yaşayan Türklerin ve diğer Doğuluların ilgisini çekmek, onları ikna etmek için bir şekerleme satış reklamı için tasarlanmıştır. Reklamda "Doğu'dan gelen muhteşem tat" sloganıyla, "Turkish Delight" adı verilen ürün, bir İngiliz markasıdır. Reklamda, Doğu masal kültüründen alınan uçan bir halıyla eğlenceli görünen bir yolculuğa çıkan Avrupalı kadın, FRY's Turkish Delight yemektedir. Reklamda kullanılan dil İngilizce, ürün Türk şekerlemesi, ancak İngiliz markası bir ürün, görseller ise Doğu ve Batının melez bir bütünlemesi olduğu görülmektedir (Tanrıbilir, 2010: 178-233).

Tiyatro ve opera gibi yapımlarda sahne tasarımları yapan Es Devlin, 2013'te Lucy Kirkwood'un yazdığı Chimerica oyununun Londra Almeida sahnesindeki gösterimini tasarlarken fotoğraf çekme ve kamera kaydı olanakları üzerine yoğunlaşarak bu mekanik etmenleri gösterinin bir parçası haline getirmiştir. Gösterinin bu sahnesi (Görsel 5), içerisinde üç oda barındıran yarı saydam basit bir küp olarak tasarlanmış böylece küp, her bir odanın görülebilmesi için döndürülebilir hale getirilmiş olup, bu tasarımla senaryo, her provada farklı sahne gösterimleri izleyiciye sunulmuştur



(Williams, 2015).



Görsel 4. FRY'S Turkish Delight, Melez Kültürel Reklam İletisi



Görsel 5. Es Devlin, 2013, "Chimerica" Sahne Tasarımı, Almeida Theatre, Londra.

Çoğulcu anlayışın öne çıktığı günümüz sanatında, özellikle güzel sanatlarda sanatçılar, bir tek kimlik taşımasından ziyade sentezci bir anlayışla, katılımcı bir performansa dönüşen aynı zamanda, farklı kültür ve teknik birleşimlerini oluşturan sanat eserleri ile karşımıza çıkmaktadır. Eklektik bir yapı içerisinde sunulan Hedi Xandt 'in Koruluk Tanrıçası adlı eserde sanatçı, kendi kültürü dışında farklı bir kültür ve eseri kullanmış; dünya sanatı tarihi içerisinde başyapıt niteliği taşıyan eserleri, özgün sanat nesnesine dönüştürerek melez / sentez bir eser ürettiği gözlemlenmiştir (Şahin, 2015).



Görsel 6. Nick Cave, Sesiysisi (isimsiz), 274,3 x 91,4 x 73,7, sentetik saç (peruk), yün, metal teçhizat, 2009

Amerikalı sanatçı Nick Cave'in melez olarak nitelendirilebilecek uygulamaları "sesgiysileri / soundsuits" sıradışı örnekler arasında gösterilebilir (Görsel 6). Özünde statik sergileme düşüncesiyle tamamı süslenmiş giysilerden meydana gelen sanatçının işleri zaman zaman farklı hareket alanları ile bütünleştirilir. Cave, işlerini bazen fotoğraf ve video filmleriyle belgelerken bazen de dans gibi performanslarla bağlantılı hale getirerek kayıt altına alır (Wilson, 2015: 90).

## Sonuç

Güncel sanat pratiklerini anlayabilmek için tek bir duyuya bağlı kalmak, tek bir disiplinle yaklaşmak ya da konvansiyonel metotlarla onu çözümlenmeye çalışmak mümkün olmadığı için, bu tür yöntemler kişiyi daima yanlış sonuçlara götürecektir. Zira güncel sanat anlayışında, birden çok disiplinin işbirliği veya alt yapı desteği sonucu oluşturulan çok katmanlı işler üretilmektedir. Bunun yanı sıra tiyatro, mimari, resim, heykel, kaligrafi ve gösteri gibi alanlar da iç içe geçerek kavrama dayalı çeşitli sonuçlara gidilmektedir. Bu katmanların her biri, farklı kültürlere ve farklı özelliklere sahip olması bakımından, bu tür uygulamaların hakkıyla anlaşılabilmesi için de, birden fazla duyuya ihtiyaç olduğu gibi ayrıca, duygu bağına da gereksinim duyulabilir.

Üretiminde, sunulmasında ya da okunmasında en az iki disiplinin bir araya getirilmesi ile oluşturulan, bir tek sanat disipliniyle tanımlanamayan, yapısında bulundurduğu birden fazla dinamikle zengin ve kompleks bir özelliğe sahip olan sanat uygulamaları, bu gibi bütünleşik yapısından dolayı, melez olarak adlandırılır. Sanatsal faaliyetlerde disiplinlerarası kaynaşma sonucu sanattaki kullanımıyla bu yaklaşım türü, her şeyden önce güncel bir sanat üslubu ve bir kültür olarak değerlendirilmelidir.

1950-60'lardan sonra ortaya çıkan hemen tüm sanat üslupları veya eğilimler için melez kavramının kullanılması mümkündür. Video Sanatı, İnternet Sanatı ve Dijital Sanat, Yerleştirme, Fluksus, Performans, Süreç Sanatı, Çevre Sanatı sanatçıları ve günümüzdeki hemen her bir sanatçının ortaya koyduğu ürün, iş, pratik, yapıt ya da etkinlik, eklektik ve kozmos; heterojen yapıları sahip oldukları için sanatta melez yaklaşımlar kapsamında değerlendirilmelidir. Atık malzemeler, buluntu nesnelere, karalamalar ve yazılı ifadeler yanında; fotoğraf, film, video, internet gibi teknolojik gereçler, izleyici, hatta mekânın kendisi doğrudan melez sanat oluşumlarının birer parçası olarak kullanılabilen ya da bu tür sanat pratiklerinin doğrudan içerisinde yer alabilmektedir.

Güncel sanat pratiklerinde sonuçtan çok, sürecin ön planda olduğu gerçeğinden yola çıkarak, birbirine yakın ya da uzak olduklarına bakılmaksızın birden fazla disiplinin işbirliği ve altyapısı ile oluşturulan melez sanat pratiklerinin sadece geleneksel resim, müzik, heykel anlayışıyla okunmaya çalışılması kişiyi kusurlu bir değerlendirmeye götürecektir. Bu tür uygulama biçimlerinin çok kültürlü (birden çok disiplin kültürüyle) bir yaklaşımla analiz edilmesi ve onları anlama yoluna gidilmesi, yapıtın doğru anlaşılabilmesi için önemli; hatta bir gereklilik olarak görülmektedir.

## Kaynakça

Alıcı, B. (2014). Reklam Bir Sanat mıdır?. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12 (1), 90-117.

Alp, K. Ö. (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, Art-E*, 6 (12), 40-61.

Araoğlu, F. (2013). Sanatta Disiplinlerarasılık ya da Disiplinlerarası Sanat. *Akbank Sanat*. <http://www.akbanksanat.com/detay/21-11-2013/sanatta-disiplinlerarasilik>.

Atakan, N. (1998). Arayışlar: Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar (çev. Z. Rona). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beyaz, G. G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 8 (29), 1-16.

Candemir, T. (2006, Nisan). Çağdaş Teknolojinin Sanat Dallarına Etkileri ve Yardımcı Yazılımlarla Bilgisayarda Resim Yapmak. 6 th International Educational Technology Conference'ında sunulmuş bildiri, Department of Educational Sciences Eastern Mediterranean University Famagusta, Kuzey Kıbrıs.

Grabarz, W. (2010). <http://enchanteddonkey.blogspot.com.tr/2010/03/nam-june-paik.html> (18.1.2017) sayfasından erişilmiştir.

İşler, E. (2010). Mitler ve Kültürlerarası İletişim. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (5), 17-22.

Kahraman, D. (2015). Türkiye'de Edebiyat-Seramik Çerçevesi İçerisinde Disiplinlerarası Bir Etkileşim: "Gölgesizler" Seramik Sergisi. *Journal Of International Social Research*, 8 (39), 364-375.

Kara, D. (2003). Sanat Eğitiminde Disiplinler Arası Sanat. *Yapı Mimarlık ve Kültür Sanat*, (260), 108-109.

Kellner, D. (2001). Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası (çev. G. Seçkin). İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

Kurt, E. K. (2013, Mayıs-Haziran). Güncel Sanatın içinde Bir Melez İfade Alanı: Yerleştirme (Enstalasyon). *Warhola*, (4), İstanbul. (<https://issuu.com/alanistanbul/docs/www.alanistanbul.com.com>) sayfasından erişilmiştir.

Melez. (2016). Türk Dil Kurumu içinde [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5734a4030ff677.22600349](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5734a4030ff677.22600349) sayfasından erişilmiştir.

Nalbantoğlu, F. (2012). Performans Sanatı, Teknoloji İle İlişkisi ve Sahne Sanatları Eğitimindeki Rolü. *Süleyman Demirel Üniversitesi Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 5 (10), 199-207.

Özel, V. (2007). Plastik Sanatlarda Disiplinlerarası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Eskişehir.

Said, E. W. (2004). Kültür ve Emperyalizm: Kapsamlı Bir Düşünsel ve Siyasal Sorgulama Çatışması (çev. N. Alpay). İstanbul: Hil Yayın.

Saygı, S. (2016). Kamusal Alanda Sözcüklerle Sanat. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, (29), 87-99.

Smith, E. L. (1996). 20. Yüzyılda Görsel Sanatlar (çev. E. Kılıç, B. Kovulmaz ve O. Akınhay). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

Stallabrass, J. (2010). Sanat A.Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller (çev. E. Soğancılar). İstanbul: İletişim Yayınları.

Stross, B. (1999). The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture. *The Journal of American Folklore*, 112 (445), 254-267. <http://doi.org/10.2307/541361> sayfasından erişilmiştir.

Şahin, H. (2015). Günümüz Sanatı ve Pastiş. *Süleyman Demirel Üniversitesi Arte-Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 7 (15), 110-126.

Tanrıbilir, R. N. (2010). Reklamlarda Melez Kültür Kullanımı ve Değişen Sosyal Değerin Reklamlara Yansımaları. *Sanatta Yeterlik Tezi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Reklamcılık ve Tanıtım Bilim Dalı. İstanbul.

Taşçıoğlu, M. (2013). Bir görsel iletişim platformu olarak mekân. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika: Modernizm Sonrası Tartışmalar. Ankara: Nobel Yayınları.

Uysal, A. (2011). Görsel Kültürün ve Sosyo-Kültürel Olguların Öğrenci Resimlerindeki İmgelere Etkileri. *Akademik Bakış Dergisi*, (24), 1-20. <http://www.akademikbakis.org> sayfasından erişilmiştir.

Wilson, M. (2015). Çağdaş Sanat Nasıl Okunur: 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak (çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Web: Jeny Holzer, <http://artspoliticalvoice.weebly.com/jenny-holzer.html> (Erişim tarihi: 15.02.2017).

Web: Williams, H., (Şubat-2015). "Es Devlin Interview: Meet Britain's Most Astonishingly Prolific Designer", <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/es-devlin-interview-meet-britains-most-astonishingly-prolific-designer-10029405.html> (Erişim tarihi: 25.01.2017).

Yılmaz, M. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat. 127 Sanat Dizisi*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, O. (2015). *Sanat Akımları Üzerinden Gelişen Disiplinlerarası Sanat. Electronic Turkish Studies*, 10 (10), 997–1012.

### **Görsel Kaynakları**

Görsel 1 : : [https://becksearlescott.files.wordpress.com/2008/11/techno\\_buddha11.jpg](https://becksearlescott.files.wordpress.com/2008/11/techno_buddha11.jpg)

Görsel 2: <http://artspoliticalvoice.weebly.com/jenny-holzer.html>

Görsel 3: <http://www.aicanederland.org/category/uncategorized/page/12/>

Görsel 4: <https://tr.pinterest.com/pin/463870830351577028/>

Görsel 5: <https://almeidatheatre.wordpress.com/category/chimerica/>

Görsel 6: Michael Wilson. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. (çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları, s. 91.

## Üç Boyutlu Kinetik Tipografi

Arş. Gör. Fatih Kurtçu

Makale Geliş Tarihi: 16.10.2017

Yayına Kabul Tarihi: 16.11.2017

### Özet

Tipografinin çoğu zaman birincil amacı olan okutmaktan çıkarak görsel öge olarak kullanımı günümüzde oldukça yaygındır. Bunun yanı sıra teknolojiye gelişmelerin etkileri tipografik çalışmalara da yansımıştır. Yeni yazılımlar (3B programlar ve hareketlendirme programları vb.), çeşitli ortamlar (dizüstü bilgisayarlar, tabletler, akıllı telefonlar, akıllı televizyonlar vb.) ve deneysel çalışmalar sayesinde daha etkili ifade biçimleri yaratılabilmektedir. Tipografinin hareketlendirilmesi ile yaratıcı görsellikler ve yenilikçi çalışmalar üretilir hale gelmiştir. Bu kullanım tarzı etkileyici tasarımlar ortaya çıkarmakta önemli bir güce sahiptir. Geline bu teknolojik aşamada yaygınlaşmaya başlayan üç boyutlu kinetik tipografi uygulamalarının bir çoklu ortam ürünü olarak nasıl tasarlandığının ve üretildiğinin incelenmesi bugün ve geleceğin iletişim beklentilerini karşılamaya yönelik bir çaba için gereklidir. Bu çalışmada üç boyutlu kinetik tipografi'nin kullanım alanları ve önemli örnekleri incelenmiş, elde edilen veriler ve çıkarımlar ışığında yeni ifade biçimlerinin etkileri ortaya konulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** Üç Boyut, Kinetik Tipografi, Hareket, Grafik Tasarım, Sinema

### THREE DIMENSIONAL KINETIC TYPOGRAPHY

#### Abstract

The various uses of typography are quite common today. Typography is often used as a visual element, out of the primary purpose of reading. The effects of the developments in technology were reflected in typographic studies, new and effective expression forms could be created with new software environments (3D programs and animation programs etc.), new media (laptop computers, tablets, smartphones, smart TVs etc) and new experimental works. With moving of typography, creative visualizations and innovative designs have become producible. This usage of style has a considerable strength in revealing impressive design. In today's technological stage for an effort to meet with the communication expectations of the day and future, examination of how the three-dimensional kinetic typography studies, that have become widespread has been designed and produced as a multimedia product, is necessary. In this study, the application areas and important examples of three-dimensional kinetic typography are examined, in the light of the obtained data and inferences the effects of new expression ways are presented.

**Keywords:** Three Dimension, Kinetic Typography, Motion, Graphic Design, Cinema.

## Giriş

Endüstri devrimi ile gelişen basım teknolojisi, tipografinin gelişimi için uygun ortamı hazırlamıştır. Gelişen araçlarla genişleyen tipografi kavramı sadece bir tekniği anlatmanın ötesine geçmiştir. Bununla birlikte modern dönemin sanat akımlarının (fütürizm, dadaizm, konstrüktivizm, v.d.) katkısı ile tipografinin çeşitli kullanımları ortaya çıkmıştır. Tipografi sadece bilginin görselleştirilerek okunması ve okutulmasının dışında biçimsel bir gösterge olmuştur. Kullanılan karakterler düşünce ve fikirleri ifade etmenin bir yolu olarak kullanılmıştır. Tipografi, işlev ve estetikten fazlasını ifade etmekte ve içerik ile bağlantı kurması sağlanmaktadır. Yazılar sadece yazı değil aynı zamanda içeriğin bir taşıyıcısı konumuna gelmektedir.

Bilgisayar keşfedilmeden çok önce 20. yüzyıl'ın ilk çeyreğinde, tipografi-deki gelişim ve değişimler sayesinde yeni bir terim ortaya çıkmıştır. Bu terim yani kavramsal tipografi için kinetik tipografinin temelini oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

İki boyutlu durağan iletinin bir adım ötesinde, kaydedilebilir sürekli görüntü ortamı olarak adlandırılan video teknolojisiyle birlikte zaman boyutu da iletme bir tasarım ögesi olarak eklenmiş ve akar görüntü, ses, ses-görüntü-hareket eşleştirmesi (synchronization), video grafikleri, hareket eden tipografi, video ve sinema efektleri gibi olgular hareketli grafikler (motion graphics) üst başlığının altında yer almaya başlamıştır.

Masaüstü yayıncılık ve sonrasında geliştirilen bilişim teknolojileri aracılığıyla tipografi yükselen bir değere sahip olur. Bu süreçte insanoğlunun metinsel bilgiyi tüketimi farklılaşır. Basılı sayfanın ekran ve cihaz görüntüleme ortamına genişletilmesi, yazının olasılıklarını artırmış ve yazıyı hareketli hale getirmiştir. "Hareket eden yazı (moving type), yeni teknolojilerin kullanımıyla ortaya çıkan, yazının yeni niteliklerine bir örnektir" (Bachfischer, Robertson ve Zmijewska, 2007: 1).

Yeni bir konu olan üç boyutlu kinetik tipografi üzerine hareketli grafik (motion graphics) kitapları içinde yer alan küçük bölümler dışında bir çalışma bulunmamaktadır. Bu durum, alanda çalışma yapılması gerekliliğini gözler önüne sermektedir.

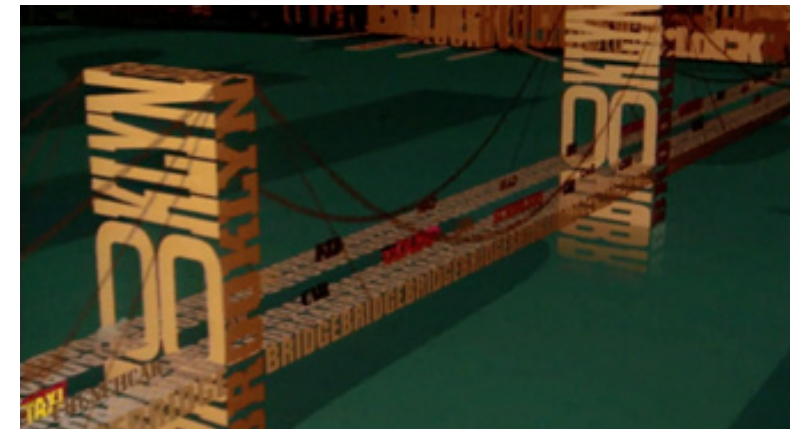
Yaygınlaşmaya başlayan üç boyutlu kinetik tipografi uygulamalarının üç boyutlu bir çoklu ortam ürünü olarak nasıl tasarlandığının ve üretildiğinin incelenmesi, günün ve geleceğin iletişim beklentilerini görsel tasarımlarla karşılamaya yönelik bir çaba için gereklidir.

## Üç Boyutlu Kinetik Tipografi

Kinetik tipografi bilgisayar kullanılarak üretilen karakter animasyonudur. Hareketli karakterler kendi dilindeki duygu ve sesi vurgular. Bununla birlikte her hareketli yazı kinetik tipografi anlamına gelmez. Duygu, anlam ve kavram katılmamış hareketli yazı, kinetik tipografi anlamına gelmemektedir. Hareketli tipografide, -videolarda kullanılan alt yazılarda olduğu gibi- bilgi sadece yazının okunması ile izleyiciye sunulurken, kinetik tipografide ise bilgi; yazının okunmasının yanı sıra harflerin ve kelimelerin aynı zamanda kavramları, hareketleri, sesleri ve durumları ifade etmesi ile sunulmaktadır (Görsel 1, 2).



Görsel 1. Hareketli Tipografi'ye bir örnek, 2017, Video



Görsel 2. Alex Gopher, The Child Kinetik Tipografi'ye bir örnek, Saul Bass, Anatomy of a Murder filmi açılış jeneriği, 1959, Video 2007, Video

Kerry Bodine ve Mathilde Pignol'a göre; "Zaman içerisinde görüntüsü değişen metin anlamına gelen kinetik tipografi, metine duygusal içerik eklenmesiyle yeni bir ifade biçimidir." (Bodine ve Pignol, 2003: 914).

Sarıkavak'a (2013) göre; kinetik tipografi, modern dönemin kavramsal tipografisinin bilgisayar ve yeni medyada geliştirilmiş biçimidir. 20. yy'ın ve postmodernizmin iki boyutlu yüzeylerde sanal üç boyutlu tasarımların teknoloji sayesinde, ses ve zaman boyutlarının da eklenmesiyle, aslında en az beş boyutlu tipografi uygulamalarıdır. Altıncı boyutun ise duygulanım (duygusal etkileşim) olduğunu söylemek mümkündür.

### Kullanım Alanları

Üst başlık olarak hareketli grafikler (motion graphics) alt başlık olarak kinetik tipografinin içerisinde yer alan "üç boyutlu kinetik tipografi" yeni bir kavram olmasına karşın çeşitli alanlarda ve ortamlarda (medium) yerini almıştır. Bu alanların gün geçtikçe genişleyeceği olası bir durumdur. Üç boyutlu tipografi kullanım alanları, sinema, televizyon ve sayısal ortam olmak üzere üç ana başlık altında incelenebilir.

### Sinema

Üç boyutlu kinetik tipografi kullanımına sinemada; film jeneriklerinde, reklamlarda ve filmlerde rastlanmaktadır. Film jenerikleri, tipografinin ve görselin hareketle bulunduğu önemli deneysel alanlardan biridir. "Film jeneriklerinin tasarım amacı filmin bilgilendirici metnini izleyiciye aktarmak olduğu için, kinetik tipografinin en yenilikçi ve etkileyici örnekleri bu alanda karşımıza çıkmaktadır" (Kılıç, 2011: 33).

Film jeneriklerinde kinetik tipografi kullanımına ilk kez Saul Bass'ın tasarımlarında rastlanılmaktadır. Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, Stanley Kubrick ve Otto Preminger gibi yönetmenlerle yaptığı çalışmalarla dikkat çeken Saul Bass çalışmalarını şöyle açıklamaktadır:

Ortalama bir sinema izleyicisi için, filmin girişindeki krediler bölümü patlamış mısırlarını bitirmek için sadece üç dakikalığı kaldığının göstergesidir. Ben bu ölü zamanı, film izleyicisinin ilgilenmediği isim listesini sunarak bu işten kurtulmanın ötesinde birşeyler için değerlendirmek istedim. İzleyiciyi izlemek üzere oldukları filme hazırlamak ve beklenti sahibi olmalarını sağlamayı hedefledim ("Bass on Titles", 2006).

1950'lerde Saul Bass film jeneriklerinde devrimler gerçekleştirdi. Film ve televizyon yayıncılık endüstrisi geleneksel grafik tasarım dili ile dinamik görsel sinemanın dilini bütünlüştürdü (Krasner, 2008: 29).

Bass'ın yeteneği, filmin görsel dilini çözmesinden kaynaklanmaktadır. Hareketli kompozisyonları, müzikle de eşleşerek adeta filmin önsözünü oluşturmakta, filmin tonlamasını, havasını ve olayları önceden haber vermesiyle önceliklere göre farklılık yaratmıştır. Onun jenerikleriyle film gerçekten başlamaktadır (Scorsese, 1997).

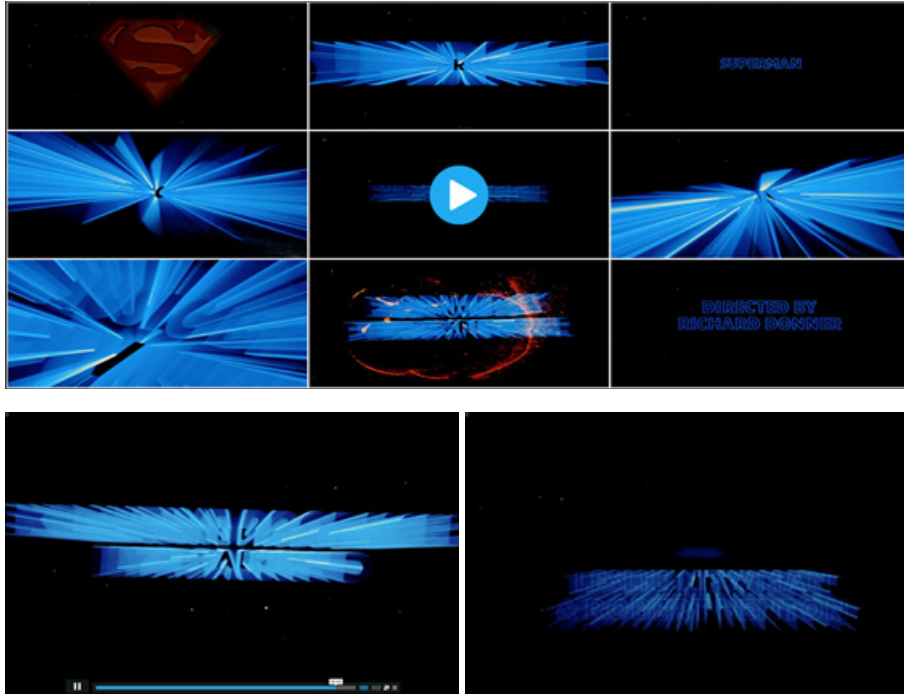
Krasner'e (2008) göre; bir filmin açılış jeneriği izleyicilere verdiği ilk görüntü tecrübesidir. 1950'lerden beri film jenerikleri deneysel film yapımcıları tarafından ardışık evrimler geçirmiştir. Filmin açılışında jenerikler için kullanılan zaman, filmin içeriğini oluşturmak ve filmin atmosferi ve tonu hakkındaki beklentileri kurmak için kullanılmıştır. 1950'ler boyunca Saul Bass jeneriklerde fikir verici, mecazi görüntüleri kullanarak seyirciye film hakkında ipuçları vermiştir. Örneğin, 1959 yapımlı Bir Katilin Anatomisi (Anatomy of a Murder) adlı filmde, koparılmış parçalardan oluşan bir silüeti tanıtmakta ve kareler Duke Ellington'un tematik müziği eşliğinde görüntülenmektedir. İhanet duygusu ve her an olması beklenen felaket, izleyicileri koltuklarında tutmakta, başroldeki altın kollu adam, sivri kollu ve şifozrenik akıl yapısıyla önceden bir şeyin olacağını ima etmektedir (s.31). Jenerik'te kullanılan insan vücudu parçaları ve tipografi elle üretilmiş, bıçakla ya da makasla (cut-out) kesilmiş tarzda kullanılmış ve biçimle tipografi uyumludur. Tipografi, vücut parçalarını üzerinde, bazen bu parçaları yanında, grafik öğelerle bütünlük içerisinde kullanılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Saul Bass, Anatomy of a Murder filmi açılış jeneriği, 1959, Video

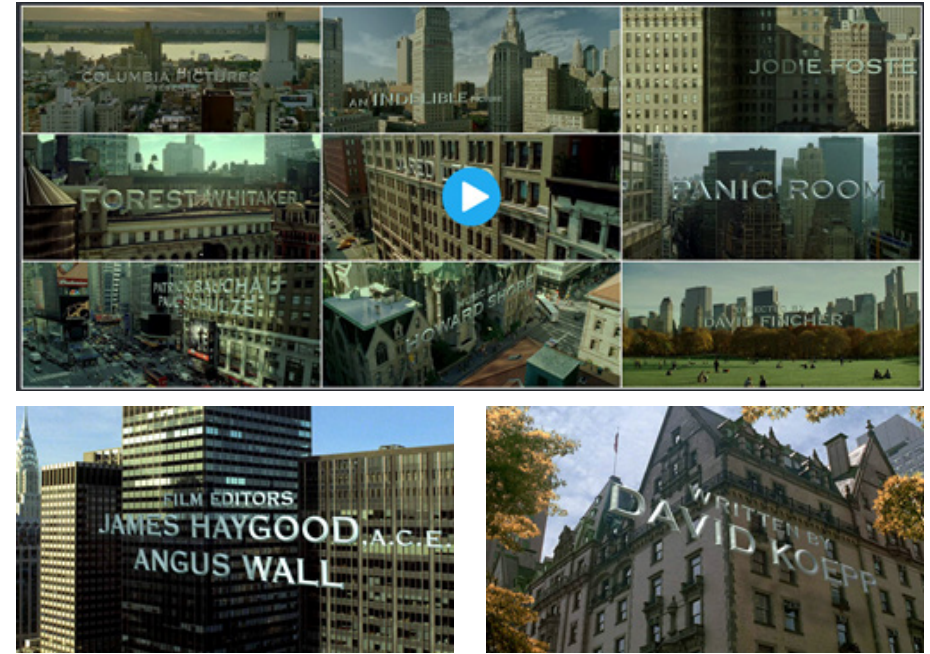
Saul Bass, Otto Preminger'in *The Man with the Golden Arm* (1955), Alfred Hitchcock'un *Vertigo* (1958), *North By Northwest* (1959) ve *Psycho* (1960), Stanley Kubrick'in *Spartacus* (1960), Bily Wilder *The Seven Year Itch* (1955), Martin Scorsese'nin *Goodfellas* (1990) ve *Cape Fear* (1991) gibi sinema tarihine damgasını vurmuş yönetmenler için film açılış jenerikleri tasarlanmış ve kamuoyunun büyük dikkatini çekmiştir.

Film jeneriklerindeki üç boyutlu hareketli tipografinin ilk örneklerine 20. yüzyılın yılların son çeyreğinde rastlanmaktadır. 1977 yılında, Richard Alan Greenberg ve kardeşi Robert tarafından kurulan "Greenberg Associates" şirketi Amerikan sinema tarihinde önemli klasiklerden biri olan 1978 yapımı "Superman" filmi için jenerik tasarımı hazırlamıştır. Krasner'e (2008: 23) göre hazırlanan jenerik tasarımı o dönem için bilgisayar destekli hareketli grafik kullanımı adına oldukça yenilikçidir. "Uçmak" fikrinden yola çıkılarak hazırlanan jenerikte üç boyutlu hareketli tipografik öğelerle bilgisayar efektleri bir arada kullanılmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Greenberg Associates, Superman" filmi açılış jeneriği, 1978, Video

David Fincher'ın yönetmenliğini yaptığı 2002 yapımı "Panic Room" filminin jeneriğinde üç boyutlu hareketli tipografi kullanılmıştır. Film jeneriğinde, New York şehrinin caddelerinde filmin konu olduğu mekanlarda kamera dolanırken, kentin binalarının önünde havada asılı büyük başlıklar, üç boyutlu yazılar görünmektedir. Tipografik öğeler şehrin mimarisi içinde, perspektifine ve ışığına uygun, ama daha önemli ve önde gösterilmiştir (Görsel 5, 6). Computer Cafe film şirketinin görsel efekt uzmanı Akira Orikasa 'ya göre; "başlıklar, binalara yakın ama cephesine eklenmiş değil, önünde durması ve gerçek gibi görünmesi için inşa edildi. Işığı ve öğeleri birleştirme (kompoze etme) ışıklı sahnelerde, ışık parlamaları ile başlıkların çakışması önemlidir" (Braha ve Byrne, 2011: 22). Film jeneriğinde, inşa edildiği dönemin Arts&Crafts, Art Nouveau ve Modernizm akımının etkilerini yansıtan mimari formlarla uyumlu tırnaklı bir font olan Copper Plate kullanılmıştır.



Görsel 5. Akira Orikasa, "Panic Room" filmi açılış jeneriği, 2012, Video

Ortalama bir sinema izleyicisi için, filmin girişindeki krediler bölümü patlamış mısırlarını bitirmek için sadece üç dakikaları kaldığının göstergesidir. Ben bu ölü zamanı, film izleyicisinin ilgilenmediği isim listesini sunarak bu işten kurtulmanın ötesinde birşeyler için değerlendirmek istedim. İzleyiciyi izlemek üzere oldukları filme hazırlamak ve beklenti sahibi olmalarını sağlamayı hedefledim ("Bass on Titles", 2006).



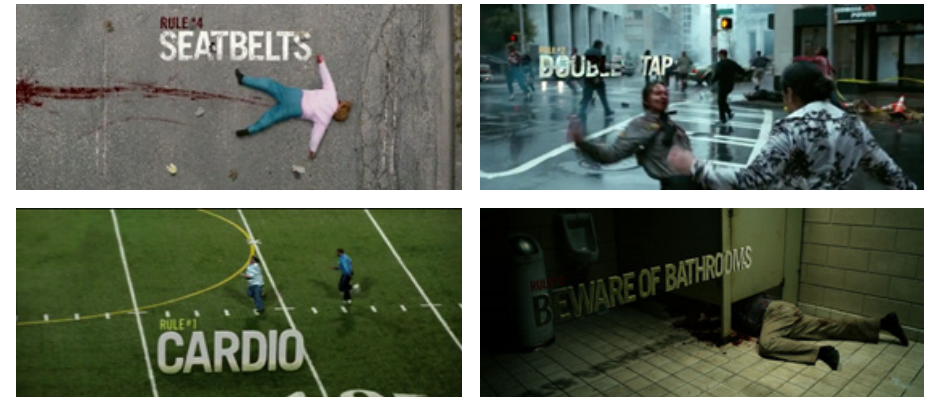


Görsel 6. Akira Orikasa, "Panic Room" filmi açılış jeneriği, 2012, Video

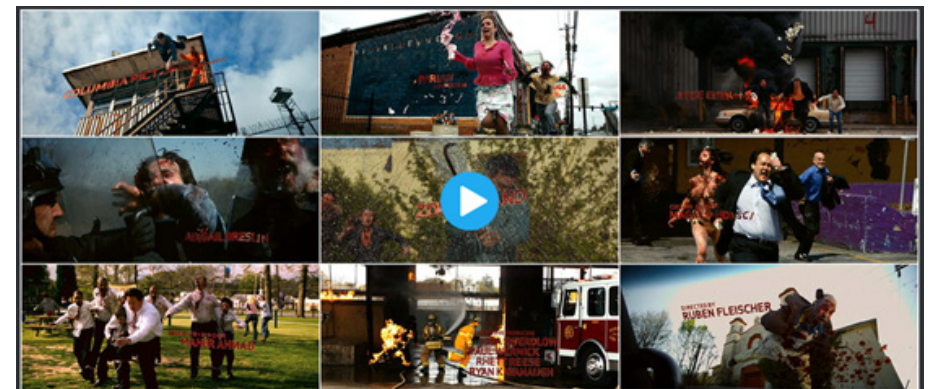


Görsel 7. Ben Conrad, Zombieland film jeneriği yayımlanmamış taslakları, 2009, Video

Üç boyutlu hareketli ve kinetik tipografi kullanımına bir diğer örnek ise, yönetmenliği Ruben Fleischer tarafından yapılan 2009 yapımı "Zombieland" filmi için tasarlanan jeneriktir. Film jeneriği Logan firmasında Ben Conrad tarafından yapılmıştır. Jenerikte zombi saldırısından kaçmaya çalışan insanlar yakın çekim gösterilmektedir. Aynı zamanda bu karelerde üç boyutlu yazılar yer almaktadır. Üç boyutlu yazılar görüntülerdeki insan ve nesnelere etkileşime girerek dağılmakta, kırılmakta veya bükülmektedir. Conrad "jenerikte, film ile tipografiyi birbirine entegre ederek masalsi bir anlatıma kavuşturmanın asıl amaçlarının olduğu... yavaşlatılmış görüntülerin yazı ile bütünleşmiş güzelliği, sahnelerdeki korku ve gerilimle kontrast oluşturduğunu belirtmektedir. Burada amaç yazının, dehşet verici duruma ve harekete tepki veriyor olmasıdır" Amaç değişmese de, jenerikte tipografi kullanımı ve görüntü kullanımı değiştirilmiş ve geliştirilmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Ben Conrad, Zombieland film jeneriği yayımlanmamış taslakları, 2009, Video



Görsel 8. Ben Conrad, Zombieland film jeneriği, 2009, Video

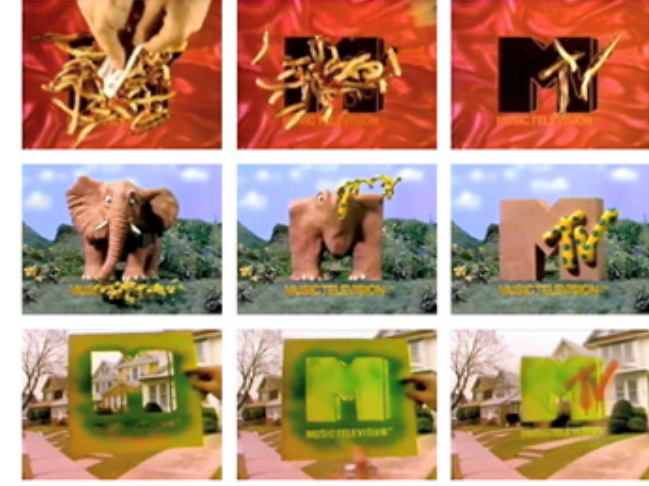
Zombieland film jeneriğinde tipografi kullanımını yazının birincil amacı olan okutmaktan fazlasını ifade etmekte, görüntü ile tipografi uyum sağlamaktadır. Yazılar, sahnelerin görselliğine uygun tasarlanmıştır. Örneğin, "SEAT-BELTS" yazısı aynı görseldeki kan gibi bir etkiyi ifade ederken "CARDIO" yazısı kalp atışı gibi büyüyen küçülmektedir. Böylelikle üç boyutlu tipografi, görüntüsü ve hareketi ile farklı duygu ve anlamları ifade etmektedir. Üç boyutlu kinetik tipografi için iyi bir örnek olduğu söylenebilir (Görsel 8).

## Televizyon

Hareketli grafik, hareketli tipografi, kinetik tipografi ve üç boyutlu kinetik tipografi televizyonda yoğun olarak kullanılmaktadır. Kanal logosu sunumu, televizyon yayıncılığı, reklamcılığı, programlar arası kurumsal jenerikler, haber, spor bültenleri gibi kurumsal program jenerikleri ve dizi jenerikleri bu alanlardan başlıcalarıdır. Yukarıda listelenen alanların birincil amacı bilgi aktarmaktır. Bilginin aktarımı sürecinde görselliğin etkisi de oldukça önemlidir. Kinetik tipografi kullanımı ile bilginin aktarılması kolaylaşır, estetik ve çekici hale getirilebilir. Krasner'e (2008) göre erken dönem sinematik teknikler deneysel ve yenilikçi bir biçimde film jeneriklerine uygulanmıştır. Böylelikle televizyon, animasyon ve hareketli grafikler için yeni bir ortam olmuştur (s. 24). Bu yüzden bu alanlarda hareketli ve kinetik tipografi kullanımı yoğunluktadır.



Görsel 9. MTV Logo yerleştirmeleri, Video



Görsel 10. MTV için kimlik çalışmaları, 1981-1983, Video

Üç boyutlu kinetik tipografinin önemli kullanım alanlarından olan logo sunumu için ünlü müzik kanalı MTV için yapılan tasarımların iyi örnekler olduğu söylenebilir. Kanalın müzik yayınları popüler, hareketli ve eğlenceli müzikler üzerinedir. Hedef kitle ve yayınları göz önüne alındığında deneysel logo çalışmalarında dinamik ve çarpıcı tasarımlar yapılmıştır (Görsel 9, 10).

Logo; kalın, tırnaksız büyük "M" harfi ve el yazısı biçimindeki "TV" harfleri ile oluşturulmuştur. Farklı doku kullanımları ile oluşturulan tasarımlar çeşitli kültürler için yayın yaptığına vurgu yapmıştır (Görsel 9, 10).

2007 yapımı "How We Built Britain" belgeseli için Gareth Edwards'ın tasarladığı jenerik üç boyutlu hareketli tipografinin mekanla birleştirilerek kullanıldığı başarılı bir örnektir. Braha ve Byrne'a (2011) göre Gareth, kabul edilen konseptin dışında 8 farklı konsept üretmiştir. Britanya'nın manzaralarına oturduğu harfleri binalar görünümünde tasarlar. Harfler binlerce yıllık İngiliz mimarisinin yapıları; Ortaçağ kaleleri, kiliseler, İskoç binaları, İngiliz kralları 1, 2, 3 ve 4. George dönemine ait evler (Georgian Houses), Viktorya binaları ve modern gökdelenler biçiminde gösterilmektedir. Gareth, hava çekimlerinden elde ettiği birçok görüntü arasından seçtiği mekanları kullanmıştır (s. 18-19).

Belgeselin açılış jeneriği tasarlanırken, harf modelleri için 3D Studio Max programı, kaplamalar (textures) için Photoshop programı, mekanlar ve modellerin birleştirilmesi için After Effects programı ve izleme (tracking) işlemi için ise Boujou programı kullanılmıştır (Görsel 11).



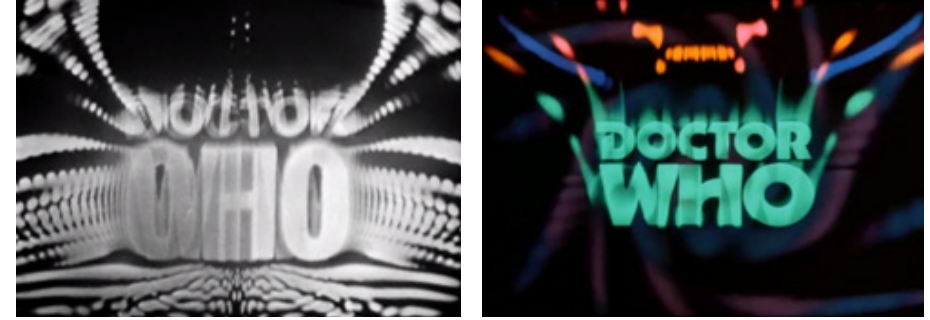
Görsel 11. Gareth Edwards, "How We Built Britain" belgesel filmi açılış jeneriği, 2007, Video

BBC tarafından 1963 yılında çekilmeye başlanan Doctor Who adlı televizyon dizisi açılış jeneriklerinde kullandığı yaratıcı çözümler ile önemli bir başka örnektir.

Dizi; doktor olarak bilinen, zamanda yolculuk yapan, insansı, dünya dışı yaratık olan Zaman Lordu'nun maceralarını anlatmaktadır. Doktor, dışarıdan 1950'lerden kalma bir polis kulübesi gibi görünen TARDIS adındaki bilinçli ve zamanda yolculuk edebilen bir uzay gemisi ile evreni araştırır. Doktor, yol arkadaşları ile beraber uzay ve zamanı keşfeder, sorunları çözer, yaratıklarla yüzleşir ve tarihe yapılan müdahalelere engel olur.<sup>1</sup>

Guinness Rekorlar Kitabı tarafından dünyanın en uzun süren bilim kurgu televizyon programı olarak listelenen dizi 1990'lardan itibaren 10 senelik bir aradan sonra, 2005'te daha modern ve yeni bir seriyle çekilmeye başlanmıştır.

<sup>1</sup> İnternet: [www.hurriyet.com.tr/doctor-who-neden-googlea-doodle-oldu-25181072](http://www.hurriyet.com.tr/doctor-who-neden-googlea-doodle-oldu-25181072) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.



Görsel 12. Bernard Lodge, Doctor Who Açılış Jeneriği, 1963 Video  
Jon Pertwee, Doctor Who Açılış Jeneriği, 1970 Video

Dizinin ilk yıllarındaki açılış jenerikleri incelendiğinde yazıların hareketlendirilme ve görüntü ile birleştirilme çabaları dikkat çekmektedir. İlk jenerik Bernard Lodge tarafından yapılmış ve siyah beyazdır. Jon Pertwee 1970 yılında yaptığı jeneriği renklendirmiş ve logosunu değiştirmiştir (Görsel 12). Günümüze doğru dizinin jenerikleri de değişmekte, üç boyutlu hareketli tipografi daha fazla kullanılmaktadır (Görsel 13, 14).



Görsel 13. Cal Video, Doctor Who Açılış Jenerikleri, 1984-1987, Video

1987 yılında yapılan jenerik CGI (Computer Generated Imagery) bilgisayar grafikleri ile yapılmıştır. Logosu Oliver Elmes, jenerik Cal Video firması tarafından yapılmıştır.



Görsel 14. Phil Collinson, Doctor Who Açılış Jenerikleri, 2005-2012, Video

9 yıl aradan sonra 2005 yılında BBC'ye geri dönen dizinin logosu ve jenerikleri Phil Collinson ve ekibi tarafından yeniden ele alınmıştır. Bu kadar ara verilmesine karşın dizi yeni çekimleri ile büyük bir izlenme kitlesine ulaşmış ve dizi yeni bölümleriyle yayınlanmaya devam etmektedir.

### Sayısal Ortamlar

Üç boyutlu kinetik tipografi kullanımına, bilgisayar oyunlarında ve tanıtımlarında, kurumsal logo ve proje sunumlarında, etkileşimli CD'lerde, müzik videolarında rastlanmaktadır.

Tom Clancy's The Division oyununun açılış videosunda üç boyutlu kinetik tipografi, özellikle oyunun konusu anlatılırken yoğun olarak kullanılmıştır (Görsel 15, 16). 2015'te piyasaya sürülen oyun, para üzerinden bulaşan bir virüs nedeniyle çöken toplumsal yaşantıyı konu almaktadır. Oyuncular, ABD hükümetinin The Division adlı gizli organizasyonunun üyesi olan bir ajanı kontrol edecekler ve bir yandan virüsün sebebinin araştırırken bir yandan da şehirdeki diğer gruplarla savaşacaktır.



Görsel 15. Tom Clancy's The Division tanıtım filminden görüntüler

Tanıtım filminde "complex" kelimesini oluşturan harfler her biri kendi içinde ayrı bir kavramı anlatan mekan gibi kullanılmıştır. Örneğin X harfi petrol ve türevlerinin çıkarıldığı ve işlendiği bir rafineri gibi, C harfi ise ulaşımı anlatmak için üzerinde otomobil ve tırların yol aldığı otoyollar şeklinde tasarlanmıştır. M harfine havaalanı görselleri ile hava taşımacılığı kavramı yüklenirken; P harfine enerji sektörünü anlatmak için power (güç) kelimesi ile özdeşleştirilerek, fabrika bacaları çizimleri ile çözümlenmiştir (Görsel 16).

Virüsün etkisini göstermesinin ikinci gününde ulaşım kilitlenir. C harfi yol şeklinde tasarlanmıştır. Filmin başında bu harf üzerinde akan bir ulaşımı görülmekteyken filmin sonlarına doğru virüsün etkisi ile ulaşım kilitlenmektedir. Bu etki yine aynı harf üzerinden anlatılmaktadır. Üçüncü günde uluslararası ticaret durur. E harfi üzerinde gösterilen gemi taşımacılığı (shipping) filmin sonlarına doğru feribotların üzerinde olan konteynerlerin devrilmesi ile uluslararası ticaretin durduğu ifade edilmektedir (Görsel 17).



Görsel 16. Tom Clancy's The Division tanıtım filminden görüntüler



Görsel 17. Tom Clancy's The Division tanıtım filminden görüntüler

Bu çalışmada tipografi, okunmanın ötesinde ikincil anlatımı olarak imgeyi vurgulamaktadır. Kavramlar, durumlar ve olgular harfler üzerinden anlatılmıştır. Görsel olarak zengin bir anlatıma sahip olan çalışma aynı zamanda izleyiciye çok daha hızlı ulaşmaktadır. Bu anlatım sayesinde etki güçlendirilmiştir. Üç boyutlu kinetik tipografi için iyi bir örnek olduğu söylenebilir.

### **Sonuç**

Kinetik tipografi uygulamalarının film açılış jeneriklerinde ilk örnekleri 1950'lerde görülürken, masaüstü yayıncılığın 1985'lerden itibaren gelişimi ve 1990'larda çoklu ortam uygulamalarının yaygınlaşması sayesinde video kliplerde ve web içeriklerinde de kinetik tipografi uygulamaları görülmeye başlanmıştır. Teknolojiler özellikle bilgisayar teknolojileri, tipografinin her geçen gün gelişmesinde, değişmesinde ve farklılaşmasında yeni olanaklar sunmaktadır. Gelişen yazılım ve donanımlar üç boyutlu çalışmaların daha kolay yapılmasına yol açmıştır. Hareketlendirme ve üç boyutlu yazılımların geliştirilmesi sayesinde kinetik tipografi ve üç boyutlu kinetik tipografi uygulamaları sinema, televizyon, çoklu ortam (multimedia), vb. ortamlarda daha sık kullanılır hale gelmiştir.

Üç boyutlu kinetik tipografi kavramı üzerinden, kullanım alanlarının incelendiği bu araştırma üç boyutlu kinetik tipografi tasarımının günümüz dijital dünyasında sürekli gelişen bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymuştur. Bu yapının ise tipografik unsurlar çerçevesinde daha etkili daha donanımlı tasarımların ortaya çıkarılmasına katkısı olduğu görülmüştür.

Sayısal ortamda üç boyutlu kinetik tipografinin gerçekleştirilmesi tasarıma bağlı olarak; öykü panosu, modelleme, kaplama, ışıklandırma, animasyon, render, ses tasarımı ve kurgudan oluşan bir dizi aşamaları gerektirebilir. Öyle ki, bu aşamaların hepsi ayrı birer uzmanlık alanıdır ve çoğunlukla multidisipliner bir çalışma gerektirmektedir. Teknolojinin sunduğu olanaklar ile sayısal ortamda tasarlanan tipografik çalışmalar yeni ifade olasılıklarını izleyiciye sunmaktadır.

## Kaynakça

- Bass, S. (Yönetmen). (1977). *Bass on Titles. (DVD) Santa Monica, CA: Pyramid Media.*
- Bodnie, K., Pignol, M. (2003). *Kinetic Typography – Based Instant Messaging. CHI 2003 New Horizons. Florida: Fort Lauderdale.*
- Braha, Y., Byrne, B. (2011). *Creative Motion Graphic Titling For Film, Video, And The Web. Oxford: Focal Press.*
- Kılıç, E. (2011). *Kinetik Tipografi: Bir Müzik Videosu Tasarımı, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.*
- Krasner, J. (2008). *Motion Graphic Design Applied History and Aesthetics. Oxford: Focal Press.*
- Sarıkavak, N.K. (2013). “İletişimde Tasarım - Tasarımda İletişim için Modernitenin Çözümü: Kavramsal Tipografi”, L. Mercin (Ed.). *İletişimde Tasarım – Tasarımda İletişim Uluslararası Sempozyumu (ss. 23-37). Kütahya*
- Scorsese, M. (1997). *Saul Bass as a Designer of Films. 6 Chapters in Design. San Francisco: Chronicle Books.*

## Görsel Kaynakları

- Görsel 1: Hareketli Tipografi'ye bir örnek, 2017, Video. [www.youtube.com/watch?v=wTs8ZWLQ49M](http://www.youtube.com/watch?v=wTs8ZWLQ49M) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.
- Görsel 2: Alex Gopher, *The Child* Kinetik Tipografi'ye bir örnek, 2007, Video. <https://vimeo.com/95605794> adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.
- Görsel 3: Saul Bass, *Anatomy of a Murder* filmi açılış jeneriği, 1959, Video [www.artofthetitle.com/title/anatomy-of-a-murder](http://www.artofthetitle.com/title/anatomy-of-a-murder) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.
- Görsel 4: Greenberg Associates, *Superman* filmi açılış jeneriği, 1978, Video [www.artofthetitle.com/title/superman](http://www.artofthetitle.com/title/superman) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.
- Görsel 5-6: Akira Orikasa, “Panic Room” filmi açılış jeneriği, 2012, Video [www.artofthetitle.com/title/panic-room](http://www.artofthetitle.com/title/panic-room) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.
- Görsel 7: Ben Conrad, *Zombieland* film jeneriği yayımlanmamış taslakları, 2009, Video [www.artofthetitle.com/title/zombieland](http://www.artofthetitle.com/title/zombieland) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 8: Ben Conrad, *Zombieland* film jeneriği, 2009, Video [www.artofthetitle.com/title/zombieland](http://www.artofthetitle.com/title/zombieland) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 9: Mtv Logo yerleştirmeleri, Video. <https://tr.pinterest.com/pin/430797520577153539> adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 10: MTV için kimlik çalışmaları, 1981-1983, Video. <https://www.youtube.com/watch?v=2zkKvJ67omU> adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 11: Gareth Edwards, “How We Built Britain” belgesel filmi açılış jeneriği, 2007, Video. [www.artofthetitle.com/title/how-we-built-britain](http://www.artofthetitle.com/title/how-we-built-britain) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 12: Bernard Lodge, *Doctor Who* Açılış Jeneriği, 1963 Video.

Jon Pertwee, *Doctor Who* Açılış Jeneriği, 1970 Video.

[www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design](http://www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 13: Cal Video, *Doctor Who* Açılış Jenerikleri, 1984-1987, Video

([www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design](http://www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design))  
14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 14: Phil Collinson, *Doctor Who* Açılış Jenerikleri, 2005-2012, Video [www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design](http://www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

Görsel 15-16-17: Tom Clancy's *The Division* tanıtım filminden görüntüler [vimeo.com/68215272](http://vimeo.com/68215272) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

## İnternet Kaynakları

İnternet: Bachfischer, G., Robertson, T., Zmijewska, A. (2007). *Typography in Motion: A framework of Moving Type Use. WSEAS Transaction on Information Science and Applications, Vol. 3 Web: epress.lib.uts.edu.au/research/bitstream/handle/10453/5748/2006005294.pdf?sequence=1* adresinden 09 Haziran 2013'de alınmıştır.

[www.artofthetitle.com/title/zombieland](http://www.artofthetitle.com/title/zombieland) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

[www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design](http://www.artofthetitle.com/feature/doctor-who-50-years-of-main-title-design) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.

[www.hurriyet.com.tr/doctor-who-neden-googlea-doodle-oldu-25181072](http://www.hurriyet.com.tr/doctor-who-neden-googlea-doodle-oldu-25181072) adresinden 14 Ekim 2017'de alınmıştır.



## Öncü Bir Deneme Film Çalışması: İstanbul Hatırası Belgeseli

Öğr. Gör. Kurtuluş Özgen

Makale Geliş Tarihi: 08.11.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 15.11.2017

### Özet

Deneme film yakın geçmişe kadar belgesel sinema kümelenmesi içinde konumlandırılmıştır. Günümüzde ise, kurmaca olmayan sinema evreninin sofistike ve niş bir türü olarak tanımlanır hale gelmiş ve önem kazanmaya başlamıştır. Son otuz yılda üretilen deneme film sayısında önemli sayılabilecek bir artış söz konusudur. Buna paralel olarak film çalışmaları çevreleri ve akademisyenler deneme film türüne giderek artan oranda ilgi göstermişler; makaleler ve kitaplar yazmışlardır. Türkiye’de ise deneme filme yeni yeni ilgi duyulmaya başlanmıştır. Giderek artmakla birlikte bu türde üretilen film sayısı oldukça azdır. Hasan Özgen’in 1989 yılında ürettiği İstanbul Hatırası belgeseli deneme filmin Türkiye’de üretilen öncü örneği olarak tanımlanabilir. Bu yazı; Hasan Özgen’in İstanbul Hatırası filminin biçim ve içerik özelliklerini irdeleyerek, filmin; Türkiye için öncü bir deneme film olduğu savını tartışmaya açacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Deneme Film, Deneme, Belgesel Film, Hasan Özgen

### A PIONEERING ESSAY FILM: İSTANBUL HATIRASI DOCUMENTARY

### Abstract

Essay Film has been placed in the cluster of documentray films until recent past. Today, it is defined as a sophisticated and niche genre of non-fiction cinema and becoming more important. There is a significant increase in the amount of Essay Film production in the last thirty years. Concordantly Film Studies community and academics showed an increasing interest in Essay Film and they wrote articles and books on the subject. In Turkey, the interest in Essay Film is just recently coming to light. Although the number of Essay Films are increasing, there are still very few of them. The documentary, İstanbul Hatırası, produced in 1989 by Hasan Özgen, could be identified as a Pioneer example of Essay Film produced in Turkey. This study, will examine Hasan Özgen’s İstanbul Hatırası in form and content and bring into question that the film is a Pioneer Essay Film for Turkey.

**Keywords:** Essay Film, Essay, Documantary Film, Hasan Özgen

---

Öğr. Gör. Kurtuluş Özgen, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü,  
Ankara.  
E-posta: kozgen@gmail.com

## Giriş

Son otuz yılda, deneme filmlerin yani belgesel filmin konvansiyonel üretimlerinin dışında duran, kişisel ve öze dönüşlü (içerik kısımlı) kurmaca olmayan (non-fiction) filmlerin üretimleri başta Avrupa ve ABD olmak üzere tüm dünyada giderek artmaya başlamıştır. Bu artış uluslararası akademi ve film çalışmaları çevrelerinde deneme filme gösterilen ilginin ve verilen önemin artmasına yol açmıştır. Deneme film üzerine yazılan bilimsel makaleler ve kitaplar görece artmaya başlamıştır.

Buna karşın Türkiye'deki kurmaca olmayan (belgesel) sinema tarihine bakıldığında; deneme film türüne dair bir örneğe, günümüzde bile, çok az rastlanır. Bu bağlamda, doğal olarak deneme film üzerine yapılmış bir araştırma, yazılmış bir makale, kitap ile karşılaşmak pek olası değildir. Öte yandan, Hasan Özgen'in 1989 yılında ürettiği, İstanbul'un tarihsel, kültürel ve sosyal dokusunu mimari ve kentsel özellikleri üzerinden anlatan İstanbul Hatırası isimli belgesel filmin, bu duruma bir istisna oluşturduğu söylenebilir.

Bu yazıda deneme filmin tanımı ve özellikleri, Türk belgesel sinemasının 1975-2000 arası dönemi ve Hasan Özgen'in belgeselciliği irdelenerek, İstanbul Hatırası'nın anlatı ve biçim özellikleri, deneme film tanımları ile karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Yazıda, öz ve giriş bölümlerinde ortaya atılan Türk kurmaca olmayan sinema tarihi içinde İstanbul Hatırası'nın öncü bir deneme film örneği olduğu tartışmaya açılacaktır.

## Deneme Nedir?

Deneme nedir? Denemenin önde gelen iki kuramcısı bilindiği gibi Theodor Adorno ve George Lukács'tır; her ikisi de denemeyi kararsız, açık uçlu ve netice itibarıyla tanımlanamaz olarak tarif eder. Adorno'ya göre denemenin en özgül biçimsel yasası kurallara karşı gelmesidir (Adorno, 1991:23). Lukács açısından deneme kendi varoluşunun koşullarını icat etmelidir: "Deneme kendine dönük vizyonunun sağlamlığı ve etkililiği için tüm ön şartları yaratmalıdır" (Lukács, 1974: 11). Başka kuramcılar ve deneme yazarları da benzer iddialarda bulunur: Jean Starobinski denemenin hiçbir kurala tâbi olmadığını öne sürer (Starobinski, 2004: 8). Aldous Huxley denemenin hemen her şey hakkında hemen her şeyi söylemek için edebi bir aygıt olduğunu savlar (Huxley, 1960: 5). John Snyderise denemenin edebi türler dışı olduğunu belirtir (Snyder, 1991: 12).

Denemenin yapmak istediği, geçicidedeki ebediyi bulmak ve damıtıp çıkarmak değil, geçiciyi ebedi kılmaktır. Denemenin zayıflığı, dile getirmek zorunda olduğu özdeşlik-dışına tanıklık eder. Aynı zamanda, niyetin nesneye göre fazlalığının dolayısıyla,

dünyanın ebedi ve geçici diye bölünmesiyle yolu tıkanmış olan ütopyanın da tanığıdır. Zorlu denemede, düşünce kendini geleneksel hakikat kavramından arındırır. Bunu yapmakla, geleneksel yöntem kavramını da askıya almış olur deneme. Düşüncenin derinliği, konusuna ne kadar nüfuz edebildiğine bağlıdır, onu ne ölçüde başka bir şeye indirgeyebildiğine değil (Adorno, 2012: 23).

Yukarıda belirtilen örneklerden de anlaşılacağı üzere gerek edebi denemeler gerekse deneme filmler açısından hali hazırda tanımlamalar hem muğlak hem de genellemelerdir. İşin özüne bakılırsa sadece kapsamlılık ve kolay ele geçmemek denemesel olanı karakterize eden özelliklerdir (Rascaroli, 2008: 25). Michael Renov (2004) deneme formunun; konudan sapma, parçalama, tekrar ve dağılma gibi özellikleriyle kompozisyonun ziyade karmaşaya yönelik eğilimiyle dikkat çektiğini dile getirir. Renov'a göre deneme formu dört yüz yıllık tarihinde tür ve sınıflandırma yasalarını şaşırtarak, metin ve metinsel ekonomi kavramlarına meydan okuyarak, edebi sınıflandırma uzmanlarına karşı direnerek varlığını sürdürmüştür (Renov, 2004: 10).

## Deneme Film Nedir?

Hali hazırda akademik makalelerin pek çoğu, deneme filmin tanımının sorunlu olduğunu vurgulamakta ve sınırları aşan melez bir form olduğunu, kurmaca ve kurmaca olmayan sinemanın ortasında bir yerlere tekabül ettiğini belirtmektedir (Rascaroli, 2008: 25). Louis D. Gianetti deneme film ne gerçek ne de kurmacadır, eser sahibinin hem tutkusunu hem de zekâsını içine dâhil ettiği kişisel bir sorgulamadır diye tanımlar (Giannetti, 1975: 26). Öte yandan Paul Arthur deneme filmin bu arada derede bulunma durumuna aydınlatıcı bir çerçeve çizer: deneme film hakkında düşünmenin bir yolu, onu belgesel, avangart ve sanat filmi saiklerinin buluşma, kesişme noktası olarak görmektir (Arthur, 2003:62). Nora Alter, deneme filmin "bir tür olmadığı, biçimsel, kavramsal ve sosyal sınırlamaların dışında kalma çabası verdiği" konusunda ısrar eder. Adornovari edebi denemedeki "aykırı düşünce" hali gibi, deneme film de geleneksel sınırlara riayet etmez. Gerek yapısal gerek kavramsal bakımdan haddini aşar (kuralları çiğner) ve kendi üzerine düşünüp öz yargılayıcı davranır (Alter, 1996: 171).

Haddini aşma konusu, deneme filmin, edebi denemeyle paylaştığı ortak bir özelliktir ki bu da denemenin sıklıkla her kalıba girebilme özelliğiyle tanımlanır. José Moure, "deneme" gibi bir edebi terime başvurmamızın nedeninin kimi sınıflandırılmaz filmleri kategorize etmeye çalıştığımızda karşılaştığımız zorluk olduğunu belirtir (Moure'dan aktaran Rascaroli, 2008: 25). Bu gözlem, biçimin hali hazırda kuramsallaşmama durumunu kabul etme ve bu terimi, başka türden bir etiketlemeyi ıskalayan tüm

filmler için ayırım gözetmeksizin kullanma riskini de beraberinde getirir. Denemesel nitelik, ticari yapımlara karşı direnen sinemayı adlandırmak için yegâne olabilirlik haline gelmektedir. Öte yandan, ticari olmayan, deneysel nitelikteki ya da sınıflandırılmayan her esere deneme filmi etiketini yapıştırmanın cazibesinden uzak durulmalıdır, aksi halde terim epistemolojik olarak yararlı olmaktan çıkacak bunun sonucunda birbirinden bir hayli farklılık arz eden filmleri aynı kefeye koyma gibi bir sonuçla karşı karşıya kalınacaktır (Rascaroli, 2008: 25).

### Deneme Filmin Özellikleri

Bilgi ve gerçekleri sunan belgesel filmde farklı olarak deneme filmi, kimi zaman gerçekliğe oturmayan ama onunla zıt olabilecek irrasyonel ve fantastik karmaşık bir düşüncedir. Richter'e göre bu yeni tür film, film yapımcısını kronolojik sekans ya da dışsal olgunun betimlenmesi gibi geleneksel belgeselci pratiğinin parametreleri ve kurallarıyla sınırlamaz. Bilakis, tüm sanatsal üretme kabiliyetiyle meydanı hayal gücünün özgür hâkimiyetine terk eder. Deneme kelimesi kullanılmaktadır çünkü bu kelime kategoriler arası bir kompozisyon anlamına gelmekte ve aynı zamanda hudutları aşan, konudan sapan, oyuncu, zıtlıklar içeren ve siyasi bir nitelik barındırır (Alter, 2002:7-8).

Philip Lopate "In Search of Centaur" başlıklı makalesinde "özüne bakan" (özdüşünümsel), kendi kendisinin bilincindeki tarzla" gerçek anlamda denemesel bir filmin ayırt edilmesi gerektiğini belirtir. Lopate denemeyi, Cicero ve Seneca'yla başlamış ve Montaigne ve Bacon'la iyice billurlaşmış bir edebi gelenek olarak tanımlar. Deneme filmin ana özelliklerini şöyle tarif etmeye çalışır: Bir deneme filmin ya seslendirilen metin bağlamında ya altyazı olarak ya da ara yazılar olarak sözcükleri olmalıdır. Metin tekil bir sesi temsil etmelidir. Metin bir sorunsal üzerinde, düşünülüp taşınmış söylem ortaya çıkarmaya çalışmalı ve bunu temsil etmelidir. Metin bilgidan daha fazlasını aktarmalıdır. Güçlü kişisel bir görüş de içermelidir. Metnin dili mümkün olduğunca güçlü bir hitabete sahip olmalı, iyi kaleme alınmış ve ilgi çekici olmalıdır. Tüm bu özellikler edebi deneme türüyle yapılan bir mukayese sonucunda çıkarılmıştır; burada vurgu görsel bileşenlerden ziyade katı bir biçimde sözel olanın üzerindedir. Aslına bakılırsa, Lopate, denemesel bir söylev oluşturacak biçimde imgelerin peş peşe sessiz bir biçimde akışını kabul edemez. Eleştirmen açısından denemenin ilk örneklerinden biri, "Gerçek bir denemeci gibi kendi kendini sorgulayan, şüphe uyandıran, ironik döngüsel ses tonuyla ve meselenin kalbine inmeye çalışan tavrıyla," Alain Resnais'nin Gece ve Sis (Nuit en Brouillard / Night and Fog) (1955) adlı filmidir. Lopate, bunun yanı sıra birkaç film yapımcısı ve film hakkında daha görüş belirtir; bu filmlerin odak noktası daima filmi yapana (yazara)

ait ses ve sözel metindedir. Ama aynı zamanda bu filmlerde röportajın ve kolajın (montaj) kullanımı; seslendirmenin özneliğiyle kameranın baskın nesneliği arasındaki zıtlık gibi, başka meselelere de odaklanır. Lopate'ye (1998) göre deneme filmin ana özelliklerinden biri olmasa da deneme filmin tıpkı edebi denemede olduğu gibi izleyicinin (film yapan ile) hakiki bir konuşmanın içinde olduklarını hissetmesi gerekmektedir. İzleyici bu konuşmayı olay örgüsü içinde kurulan konudan sapmalar ve zıtlıklarla örtülü zihinsel süreçler aracılığı ile takip eder. Rascaroli'ye göre bu özellik deneme filmin kilit özelliklerinden biridir. Deneme filmin izleyicileri, filmi yapanla (filmmaker) yapacakları bir "konuşmayı kabullenmeye zorlanmalıdır." Lopate açısından bu, doğrudan hitap yoluyla gerçekleşir (Lopate, 1998; Rascaroli, 2008: 31-32).

Michael Renov'a göre deneme filmi; belgesellerin baştan beri uygulaya geldikleri kaydetme, ifşa etme ve koruma; ikna etme, tanıtmaya, ifade etme, tahlil etme ya da soruşturma anlamında gelen tüm işlevleri fazlasıyla bünyesinde barındırır. Renov deneme filmi ve belgeseli birbirine içkin görür. Buradan hareketle deneme filmin hayati bileşenleri olarak tanımladığı bu kabiliyet ve eğilimleri belgesel filmi ifade ederken, Stela Bruzzi'nin destekleyici sözlerine başvurur, "Yapı ve anlam sağlamak belgeselin işlevidir". Renov, "Saf belgesel dürtüsüyle, koruma isteğiyle özneliğin araştırılması arasında bir çelişki yoktur ve aslında onların takıntılı yakınlaşmaları denemesel eseri belirler" diye belirtir (Renov, 2004: 74-85).

Renov açısından öznellik ve öz yargılama deneme filmin kaçınılmaz unsurlarıdır:

Tüm belgesel filmler kaydederek ve daha az bir oranla sorgulayarak, kimi zaman ikna etme niyetiyle ve göreceli biçimsel meselelere vurgu yaparak dışardaki dünyaya ilgi gösterirken, deneme filmcinin bakışı aynı yoğunlukta içe doğru yönelmiştir. Bu içe dönük bakış, denemesel olanın konudan sapan ve parçalı özelliğini teşkil eder, tıpkı Andre Tournon'nun Montaigne'in denemeleri hakkında değerlendirmesinde belirttiği gibi: "Düşünce her an kendi temasını terk edebilir, mayalanma sürecini mercek altına alabilir, kazanılmış bilgisini sorgulayabilir ya da tesadüfi gelecek olasılıklarından faydalanabilir (Renov, 2004: 85).

Timothy Corrigan, edebiyat ve film arasındaki ilişkiye ayrılmış bir kitapta yer alan yazısında, Lumiere Kardeşlere kadar izi sürülebilecek belgesel pratik içinde deneme filmin, ayırt edici olarak savaş sonrasına ait Avrupa sinemasında, özellikle de Fransa'da ortaya çıktığını belirtir. Corrigan, deneme filmin kimi baskın özellikleri hakkındaki fikirlerini şöyle sıralar:

(1) Genellikle ama –muhtak değil- kısa bir belgesel konusu, (2) hâkim bir anlatı düzenlemesinin yoksunluğu (gerçi anlatı filmde birkaç motiften birini sağlayabilir) ve (3) kişisel bir vizyon ve bazen bir üst ses formunda sesin etkileşimi.’ Deneme filmde bu öznel bakış açısı ve bu bakış açısının ardındaki gerçeklikle etkileşim, her ikisinin de test edilmesi ve sorgulanması haline gelir ve filmin yapısı da tıpkı edebi denemede olduğu gibi bu diyalogun müphem hareketini takip eder (Corrigan, 1999: 58).

Burada da yine vurgu kişisel, yazara ait bakış açıdır, gerçi bir anlatıcı (üst ses) tarafından okunan metnin merkezi önemi Lopate’de olduğu kadar sıkı bir kural değildir. Corrigan, 1995 yılında deneme film üzerine yazdığı başka bir makalede denemenin evrimini ve “çoklu söylemleri bakımından” deneyimle ilişkisini kalın çizgilerle belirlemiştir: “...denemede temsil edilen deneyim, bir konuyu deneme yazarak temsil etme deneyimi ve deneyimi alımlayan kitlenin deneyimi” (Corrigan, 1995:87; Rascaroli, 2008: 32).

Paul Arthur’a göre, bu deneme filmin ele avuca gelmez niteliği her türden sınıflandırma teşebbüsünü bertaraf eder; öyle ki Lopate ve Renov gibilerin yazdığı yazılar, bir sonuca varmamakta ve sesli anlatının gerekliliği ya da samimiyet karşısında ironi gibi hususlarda aykırı düşme eğilimi taşımaktadırlar. Arthur bunun yanı sıra biçimi de tanımlamaya girişir ve şöyle der:

John Grierson’dan otuzların New Deal sahasına ve Altmışların véritésine kadar tüm belgesel pratikleriyle ilişkilendirilen zaman ve mekân epistemolojik birliğini parçaladığını gözlemler. Etkin kişisel yorum unsuru, tipik olarak sıklıkla üst ses anlatıyla oluşturulur ve bu üst ses müzik tercihleriyle, düzenlemeye yönelik ama aynı zamanda olgusal ara yazılarla zenginleşip kompozisyonel aygıtlarla güçlendirilir. Sözlü anlatının hafifletildiği ya da olmadığı koşullarda, doğrudan konuşmanın yerini yazarın varlığına delalet edecek başka izler alır (Arthur, 2003: 59).

Arthur, aynı zamanda, arşiv görüntülerin (found footage) kullanımı ve kolaja da dikkat çeker; bu, arşivlenmiş görüntülerin geçmiş zamanıyla, yorumun bugünü arasında köprü kurar. Buradaki vurgu pastişteki gibi geçmişe özlemden ziyade sorgulamadır. Otorite meselesi bakımından, Arthur’a göre deneme filmler “Tekil bir hitap tarzının bir konu üzerine yönelttiği sorunsuz otorite ve kapsayıcı bilgi algısını bozar.” Bununla beraber, “İleri sürülen savlar bir kişinin varsayımlarından ileri gelmelidir, belirli bir bilinç çerçevesinden ileri gelmelidir, şeffaf bir “Biz” kolektifinden değil (Arthur, 2003: 59 -60). Birinci tekil kişi (film yapan) üzerindeki vurgularından ötürü, Arthur açısından denemeler muhalif konumları ifade etmek için çok elverişlidir; öyle ki kadın yönetmenler ve her renkten sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Rascaroli, 2008: 32).

Deneme film; kurmaca filmin, belgesel filmin ve deneysel filmin kesişme noktasında yer alan deneylere açık bir sahadır. Corrigan’ın belirttiği gibi, çakışmalar olmasına rağmen bu film türünün, belgesel geleneğinden de avangart deneysel sinemadan da ayrılması gerekir. Her ne kadar kesişme noktasında duruyor olsa da deneme filmin kendine has işgal ettiği bir yer vardır (Rascaroli, 2008: 32).

### Modern Türk Belgesel Sinemasına Genel Bakış (1975 – 2000)

Yazının bu bölümünde Hasan Özgen’in görüntü yönetmeni, yönetmen, metin yazarı ve yapımcı olarak içinde bulunduğu belgesel dönem ve iklim ana hatlarıyla irdelenecektir.

Modern Türk belgeselciliği Suha Arın’la başlamış ve kurumsallaşmıştır. Suha Arın ABD’de Sinema-TV Yapımı üzerine eğitim gördükten sonra 1973 yılında Türkiye’ye döner. Aynı yıl Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu’nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başlar. 1974 yılında ise Çelik Gülersoy’un yönetiminde olan Türkiye Turing Otomobil Kurumu için Hattilerden Hititlere isimli ilk belgesel filmini üretir. “Sponsor” Çelik Gülersoy ve “belgesel film yapımcısı” Suha Arın arasında kurulan bu ortaklık Türkiye’deki profesyonel belgesel film üretim modelinin başlangıcı olur. Bir başka deyişle belgesel sinemanın kurumsallaşmasının ilk adımı olur.

Suha Arın ve ekibi 1970’lerin sonlarından itibaren çeşitli kamu ve özel kurumlara belgesel filmler üretirler. Hasan Özgen’in de önce görüntü yönetmeni sonra yönetmen ve senaryo yazarı olarak dahil olduğu Suha Arın’ın ekibi ve öğrencileri; Suha Arın Ekolü olarak adlandırdığımız belgesel film tarzının çekirdek gurubunu oluştururlar. Bu ekol çağdaş Türk belgesel sinemasının kurucu ve en etkin ekolü olur. Pek çok belgesel sinemacı, günümüzde bile, bu ekolün ayak izlerini takip etmektedir. Hasan Özgen, Nesli Çölgeçen, İsmet Arasan, Enis Rıza Sakızlı, Adil Yalçın, İlhami Algör, Hakan AYTEKİN, Ahmet Hızarcı ve Savaş Güvezne bu ekolün en bilinen üyeleri olarak anılabilir.

Suha Arın Ekolü’ne bakıldığında; Türkiye’nin tarihi, kültürel, çevresel ve sosyal değerlerini ve mirasını korumaya yönelik yoğun bir görsel arşiv üretme çabası gözlemlenir. Özellikle 1980’lerin başından başlayarak sağcı politikacılar ve iş birliği içinde oldukları küresel kapitalist unsurlar çarpık bir kalkınma mantığı içinde ülkenin tarihi, kültürel, toplumsal ve doğal mirasını hızla talan eden politikaları uyguladılar. Suha Arın Ekolü’nün temsilcileri de buldukları kısıtlı imkân ve kaynaklarla, adeta yangından mal kaçırmaya, tarihi, kültürel ve çevreci belgeseller çekerler. Bu çaba ülkede tarih, kültür ve çevre koruma bilinci oluşmasına ve bu konularda koruma politikalarının

geliştirilmesine önemli katkı yapmıştır.

Bu ekolün belgesel üretim tarzı Bill Nichols'un tanımladığı "betimleyici belgesel modalitesi" ile örtüşür. Betimleyici belgeseller ağırlıklı sözel dünyanın izahçı mantığına yaslanırlar. Betimleyici belgesel modalitesinde görüntüler, filmdeki geleneksel vurgunun tersine, bu (anlatıcının aktardığı) sözel vurguya destek olarak var olurlar. Görüntüler anlatıcının sözleriyle işaret ettiğini desteklerler. Bu bağlamda hiyerarşik olarak anlatıcının sözü yani belgeselde söz ile anlatılan, görüntülerden daha öndedir. Söz düzeni filmin perspektifini, önermesini ya da omurgasını oluşturur. İzleyici filmi bu söz düzeni üzerinden alımlar ve kavrar (Nichols, 2001: 107). Bu bağlamda, filmde bir görüntü düzeni kurulmaz. Görüntü sadece ikincil bir unsur olarak söz düzenine hizmet eder.

Suha Arın Ekolü'nün benimsediği betimleyici belgesel modalitesi ülkemizdeki en başat belgesel üretim tarzıdır. Hatta, günümüzde bile, Türkiye'de belgesel film denince oluşan temel yargı bu modalitedir.

Hasan Özgen ise bu ekol içinde anılmasına rağmen, betimleyici belgesel tarzının ötesinde belgeseller üretmiştir. Her şeyden önce; Efeler ve Bacalar (1986), Kilittaşı (1987), Ateşin Göçü (1989), İstanbul Hatırası (1989), Zamanda Yürümek (2000), Işık Ülkesi (2005) ve Gelenler, Gidenler ve Kalanlar (2006) filmlerinde gözlemlendiği üzere, Hasan Özgen belgesellerinde sözel düzen ve görüntü düzeni, iki farklı yapı olarak ortaya çıkar. Özgen'in belgesellerinde görsel yorum yani sinematografik bir anlatı söz konusudur. Ayrıca Hasan Özgen'in belgesellerinde anlatıcı (voice over), zorunlu haller dışında, izahçı değildir. Söz düzeni, ekseriyetle, Özgen'in konuyla kurduğu ilişkinin öznel iz düşümü olarak çıkar karşımıza.

#### **İstanbul Hatırası Belgeseli**

İstanbul Hatırası belgeseli T.C. Emlak Bankası sponsorluğunda Suha Arın'ın film yapım şirketi MTV tarafından üretilen Eski Evler Eski Ustalar dizi belgesel film serisinin 12. ve son filmidir. Hasan Özgen bu dizi içinde Efeler ve Bacalar (1986), Kilittaşı (1987) ve Ateşin Göçü (1989) olmak üzere üç film daha üretmiştir. İstanbul Hatırası belgeseli 1989 yılında yapılmıştır ve 35 dakikadır. Filmin yönetmeni olan Hasan Özgen aynı zamanda filmin metin yazarı ve görüntü yönetmenidir. Filmin kameramanlığını Turhan Yavuz, yönetmen yardımcılığını Ahmet Hızarcı, montajcılığını Gürsan Elman üstlenmiştir. Filmin özgün müziklerini Nadir Göktürk bestelemiştir. Filmin anlatıcısı ise Lami Sesar'dır.

Hasan Özgen belgeselde İstanbul'un kentsel, tarihi, kültürel ve toplumsal

dönüşümünü eleştirel, simgesel ve özdüşünümsel bir üslup ile izleyiciye aktarmıştır. Belgesel, modernleşme ve kalkınma modelindeki çarpıklıklar ile 1980 sonrası ülkeyi saran neo-liberal politikalara eleştirel bir bakışa sahiptir.

Bu meseleye akademisyen Hakan Kaynar Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar isimli kitabında benzer bir eleştirel bakışla yaklaşır:

Türkiye'nin yenileşme tarihinde sıradan insanların görmezden gelinmesi, bir bakıma özne olmamışların seçimlerine güvenilmemesine yol açar. Modernleşmenin bürokraside başlayıp bürokrasidedikiler eliyle yürütüldüğüne dair görüş, sivil toplumu sürekli nesneleştirdiğinden, onu değişim söz konusu olduğunda gereksiz kılacaktır. Böylelikle değişimin öznesi olarak sadece "tepe" dekileri ele alan ve sadece onların tasarruflarını modernleşme sürecinin içinde değerlendiren bir tarih anlayışı, özne olmamışlar "tepe" dekilerin projelerini bir adım ileri götürmek istediklerinde ortaya çıkan her türlü antidemokratik müdahalenin gerekçesi haline gelmekten ve resmî ideolojinin bir parçası olmaktan kendini alamaz (Kaynar, 2012: 32-33).

Türkiye'de modernleşme elit bürokrat sınıf tarafından planlanmıştır ve uygulanmıştır. Günümüzde bile devam eden süreçte; taban yani halk yok sayılmıştır. Tepenin bu keyfi dönüştürücülüğü her türlü denetimden muaf kalmış halk tarafından sindirilmemiştir. Hayatın ve kentin asıl sahibi olan halkla, halkı yöneten elit arasındaki bu kopukluk devlet birey çatışmasını doğurmuştur (Kaynar, 2012: 12-14).

Bürokratik elit İstanbul'a, sanayinin ve kapitalizmin merkezi olma yükünü yüklemiştir. Oysa şehir kapitalizmin ve sanayinin desteği olmadan da şehirdir. Kapitalizmle birlikte sanayinin gelişiminin İstanbul üzerindeki etkisi yıkıcı ve ağır olmuştur (Kaynar, 2012:24). İstanbul ve onu tanımlayan değerler sistemi yerini tek bir değer sistemine bırakmıştır "para". İstanbul alınan satılan bir meta haline gelir. Kimliğinden uzaklaşır. Somut ve somut olmayan tarihi, kültürel ve doğal değerleri kapitalist düzlemde pazar ürününe indirgenir ve talan edilir. İstanbul haraç mezat satılır. Pazar değeri olmayanlar ise hızla ve acımasızca yok edilir. Hasan Özgen filminin çatısını bu sorunsal üzerine kurar. Özellikle filmin final "mezat" sekansı bu sorunsala simgesel ve çok güçlü bir gönderme olarak çıkar izleyicinin karşısına.

Hasan Özgen belgeselin başında izleyiciye bir soru sorar: "Hatıralarla dolu bir kenti anlatmaya nereden başlanır? Makinasına ihanet etmeyen yorgun bir fotoğrafçıdan mı, yoksa 'ak kâğıt üzerine' resmedilen insanlardan mı?" Özgen, iki uçlu bu sorunun bir yanına kendini-öznelliğini (fotoğrafçı temsili) bir yanına ise belgesel sinemanın sorgulayıcı tavrını koyar. Ve

sorduğu soruya kendi İstanbul'unu anlatmaya başlayarak cevap verir: "Bir kentin neresi gerçek, neresi hayaldir bilinmiyorsa, doğuya baktığınızda batıyı, güneye baktığınızda kuzeyi görüyorsanız; eskimiş sokakları size gülümseyip bulvarları somurtuyorsa ve eğer o şehrin hatırası kendisinden de büyükse, bu kent İstanbul'dur" (Hasan Özgen, 1989: İstanbul Hatırası Belgeseli).

Belgeselin başından itibaren, izleyici İstanbul'u Hasan Özgen'in öznelliğinden takip eder. Deneme filme özgü bu durum filmin genel dokusunu da ortaya koyar.

Neresinden bakarsak bakalım, bu kent İstanbul'dur. Bu nedenle de denir ki: 'Bin çeşit İstanbul vardır.' İster "eski evlerine" soralım, ister "eski ustalarına", 'İstanbul bin çeşittir.'

Boğazi, sarayları, ahşap evleri, sebil ve camileri, her gün değişik renk ve ışık cümbüşü ile boyanan bu kentte dolaşmak, her akşam eve 'yeni bir İstanbul taşımak' demektir (Hasan Özgen, 1989: İstanbul Hatırası Belgeseli).

İstanbul Hatırası'nın deneme filme içkin bir başka özelliği ise anlatıcının yani filmin seslendirmesinin betimleyici belgesellerdeki tok, buyurgan, üstten konuşan ve belletici (Tanrı'nın Sesi) kalıbının çok dışında olmasıdır. Filmdeki anlatıcı (Lami Sesar), Hasan Özgen'in iç sesi olarak, ince ve dingin bir ses tonuyla metni seslendirir. Anlatıcı, içten ve izleyicinin yanında, ona eşit bir anlatı gerçekleştirir. İzleyici film boyunca şiirsel ve öznel bir ses düzenine tanıklık eder.

Hasan Özgen'in özdüşünümselliği gerek soyut tanımlamalarla gerekse alıntılarla ikinci bir öykü gibi filme örgülenir. Özgen, film boyunca izleyiciyi kendi İstanbul'unda gezdirirken, İstanbul üzerine yazmış olan şair ve denemecilerin kendi üzerinde bıraktığı etkiyi de izleyici ile paylaşmaktan geri durmaz:

Bu şehir-i İstanbul ki bî misl-ü bahâdır

Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedâdır

diye seslenir, Nedim...

... Bakalım bir taşına mülkler feda edilen İstanbul geceye mi uzanır, yıldızlara mı? Ya da ozan Enis Batur'un dediği gibi: Şimdi burada yaşadığımız, düne ve yarına yürüyor mu?...

Ahmet Hamdi Tanpınar; "Eski İstanbul bir terkipti" diye yazıyor. "Bu terkip, küçük-büyük, manalı-manasız, eski-yeni, yerli-yabancı, güzel-çirkin bir yığın unsurun birbiriyle kaynaşmasından doğmuştu." ...

...Sözün burasında Orhan Veli'nin ünlü dizeleri çıkagelir:

Kapalı Çarşı deyip geçme

Kapalı Çarşı, kapalı kutu...

... İnsan ister istemez, Kemal Özer'in dizelerini hatırlıyor:

Kentler tanıdım, diz çökmüş

Kendini seyretmek için bir ırmakta

yüzü hala yanar durur.

başına gelenlerin utancıyla...

...Tıpkı Hilmi Yavuz'un şiirindeki gibi:

Ölüm uysal bir mesnevi gibi

aktı gider döne döne

güneş de batarken sararır... (Hasan Özgen, 1989: İstanbul Hatırası Belgeseli).

Özgen, filmde, çizgisel bir anlatı yerine çizgisel olmayan, kırımlı bir anlatı kurar. İzleyici kronolojik veya dizinsel bir izlek takip etmez. Olay örgüsündeki (bilgilendirici) akış sıklıkla Hasan Özgen'in öznelliği ile kırılır. İzlek, İstanbul ile Hasan Özgen'in iç dünyası arasındaki "gel-git"lerle örülür.

İzleyici yönetmenin soyut ve öznel İstanbul'unda, 1989'daki İstanbul'da, geçmişin İstanbul'unda ve geleceğin İstanbul'unda bir sarkaç gibi gezinir. Filmin öznel ve kırımlı yapısı konvansiyonel belgesel anlatısından çok deneme film anlatısı ile örtüşür. Belgeselde mekânlar, zaman ve olay akışı Hasan Özgen'in "bin çeşit İstanbul'a" yaptığı içsel, uzamsal ve zamansal sıçramalara göre şekillenir. Bu bağlamda bir dizinden söz etmek mümkün değildir.

Filmin görüntü düzeni ise bir yandan kendi başına bağımsız anlatı gibi davranır, bir yandan da filmin ses düzeni ile bir harmoni ortaya koyar. Bu harmoni, iki gvauchonun tangosu gibi, denk ve diyalektik bir ritim oluşturur. Sinematografisi, metni ve özgün müziği ile film belgeselden ziyade deneme filme yakın durur.

## Sonuç

İstanbul Hatırası belgeseli öze dönük, şiirsel, ironik ve eleştirel bir filmidir. Belgesel, öznel ve özdüşünsel özellikleri ile Alter, Lapote, Renov, Rascaroli ve diğer kuramcıların, yazıda belirtilen, deneme film yaklaşımları ile örtüşmektedir. Ayrıca 35 dakikalık süresi, kişisel bir vizyona sahip olması ve sesin-anlatıcının kullanım biçimi bağlamında da Corrigan'ın deneme film tanımı için sıraladığı maddelerle örtüşmektedir.

Suha Arın filmi izledikten sonra İstanbul Hatırası'nın belgesel değil "imgesel film" olduğu eleştirisini getirmiştir ve bu bağlamda filmi yadırgamıştır. Arın'ın sezgisel olarak algıladığı bu farklılık filmin, o dönem Türk belgeselciliğine oldukça yabancı olan, deneme film özellikleri taşımasından kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda Hasan Özgen'in İstanbul Hatırası belgeseli öncü bir deneme film olarak değerlendirilebilir.

## Kaynakça

Adorno, T. (2012). *Edebiyat Yazıları* (çev: Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak) İstanbul: Metis Yayınları.

Adorno, T. (Rolf Tiedemann). (1991). *Notesto Literature, Vol. 1* (İngcev. Shierry Weber Nicholsen) New York: Columbia University Press.

Alter, N. (2002). *Projecting History: German Nonfiction Cinema, 1967–2000*. Michigan: University of Michigan Press.

Alter N. (1996). "The Political Im/perceptible in the Essay Film", *New German Critique*, 68 (Spring/Summer), 171.

Huxley, A. (1960). *Collected Essays*. London: Harper and Brothers.

Snyder, J. (1991). *Prospects of Power: Tragedy, Satire, the Essay, and the Theory of Genre*. Lexington: University Press of Kentucky.

Arthur, P. (2003). "Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore", *Film Comment* 39, 1, 58.

Corrigan, T. (1995). *Film and Literature: An Introduction and Reader*. New Jersey: Upper Saddle River.

Corrigan, T. (1999). "The Cinematic Essay: Genre on the Margins", *Iris: A Journal of Theory on Image and Sound*, 19 Spring, 87.

Giannetti, L. D. (1975). *Godard and Others: Essays on Film Form*. Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.

Özgen, H. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1989). *İstanbul Hatırası* [Belgesel Film]. Türkiye: MTV.

Kaynar, H. (2012). *Projesiz Modernleşme: Cumhuriyet İstanbul'undan Gündelik Fragmanlar*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.

Lopate, P. (1998). *In Totally, Tenderly, Tragically*. Amsterdam: Anchor.

Lukács, G. (1974). *On the Nature and Form of the Essay in Soul and Form* (Eng çev. Anna Bostock) London: Merlin Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington USA: Indiana University Press.

Rascaroli, L. (2008). "The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments", *Framework: The Journal of Cinema & Media* 49.2 Fall, 25-46.

Renov, M. (2004). *The Subject of the Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota.

Starobinski, J. (2004). (Suzanne Liandrat-Guigues ve Murielle Gagnebin). "Un Art de l'équilibre", *L'Essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon.



## Arayüz Tasarımları İçin Prototip Kullanımı

Arş. Gör. Samed Sakman

Makale Geliş Tarihi: 20.07.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 16.11.2017

### Özet

Son yirmi yıl içerisinde internetin giderek yaygınlaşması, insanların elektronik olarak iletişim kurdukları farklı cihaz ve platformların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yaşam biçimini tamamen değiştiren bu yeni iletişim kanallarının herkes tarafından kullanılabilmesini sağlayan, cihaz ve kullanıcı arasında bir etkileşim köprüsü görevi gören arayüz tasarımlarıdır. Arayüz üretiminden önce; tasarımların akışını, düzgün ve tutarlı olup olmadığını test edebilmek için prototip tekniklerinden yararlanılmaktadır. Prototip oluşturmak kullanıcı deneyimini artırmak açısından önemlidir. Arayüz tasarımlarında prototip teknikleri, gerçekçi kullanıcı deneyimi sağlayan bilgisayar tabanlı uygulamalar olan yüksek etkileşimli (high-fidelity) ve genellikle kullanıcı deneyimi sunmayan, kağıt bazlı uygulamalar olan düşük etkileşimli (low-fidelity) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Bu araştırma ile, tasarımcıların prototip tekniklerinden faydalanarak; anlaşılır, işlevsel ve tutarlı arayüzlerin geliştirilmesine katkı sağlamak hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Prototip Tasarımı, Arayüz Tasarımı, Prototip Teknikleri, Etkileşim Tasarımı

### PROTOTYPE USAGE FOR INTERFACE DESIGNS

#### Abstract

In the last twenty years with the growing popularity of the internet has led people to develop different devices and platforms which they communicate electronically. The interface designs are acting as the bridge as an interaction between the device and user which enables the use of these new communication channels by everyone that competely change the way of life. Before production the interface, prototype applications are used in order to testing the flow of design, smoothness and consistency. Building a prototype is important to improve the user experience. There are two types of prototype design. One of them is high-fidelity prototypes which is a computer-based design and provides a realistic user experience. The other is low-fidelity prototypes which is paper-based applications. With this research, it is aimed to contribute designers to develop understandable, functional and consistent interfaces by using the prototype techniques.

**Keywords:** Prototype Design, Interface Design, Prototype Techniques, Interaction Design

---

Arş. Gör. Samed Sakman, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kırıkkale.  
E-posta: samedsakman@kku.edu.tr

## Giriş

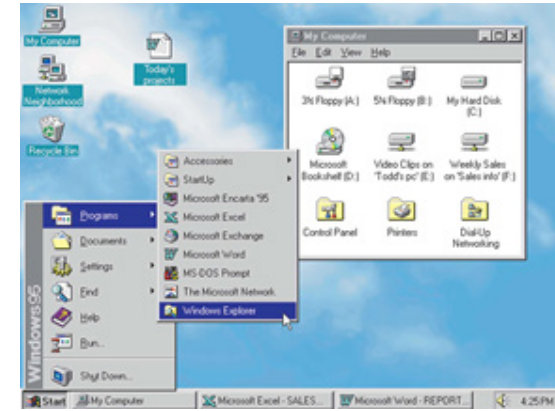
Çağımıza yön veren en etkili makine şüphesiz ki bilgisayarlardır. Her geçen gün gelişen teknolojisi; sosyal yaşamda, bilimde, eğitimde ve dahi sanatta yeni gelişmelere yol açarak hayatı kolaylaştırmaya ve değiştirmeye devam etmektedir. Modern dünyanın neredeyse her ferdi, bilgisayarla bir şekilde etkileşim içerisinde. Bununla birlikte bilgisayarların insanlığa yararlı bir araç olabileceğini öngören ilk kişi muhtemelen Amerikalı bilim adamı ve mühendis Vannevar Bush'tur. Bush'un, "As We May Think" (1945) adlı makalesinde bahsettiği Memex (memory-index) adlı yapı, bilgisayarların gelecekteki bilgi depolama, depolanan bilgiye ulaşma işlevlerini ve multimedia doğasını öngörerek çarpıcı bir ileri görüşlülük örneği sunmaktadır.

Bush'un ilham veren fikirlerinden sonra gerek askeri alanda gerekse özel kullanım için çeşitli bilgisayarlar tasarlanmış ve kullanılmış olsa da, Apple firmasının 1984 yılında tasarlayıp piyasaya sürdüğü Macintosh adlı bilgisayar grafiksel arayüz kullanan ve ticari başarıya ulaşmış ilk ürün olma niteliğini taşımaktadır (Görsel 1).<sup>1</sup> Bu ürünle birlikte ilk defa dosyaların kağıt, dizinlerin de klasör gibi görüldüğü bir masaüstü metaforu kullanılmıştır. Kullanıcının masaüstünün her yerine istediği gibi taşıyıp bırakabileceği bir küme masaüstü nesnesinin, örneğin hesap makinesi, not defteri ve çalar saatin yanı sıra dosyalarını üzerine sürükleyip silebileceği bir de çöp kutusu bulunmaktadır. Açılır menüler de ilk kez sunulmaktadır (Batı, 2012: 33).



Görsel 1. 1984 Yılında Piyasaya Sürülen Apple Macintosh

Microsoft firmasının ürettiği ve ilk olarak 1985 yılında satışa sunulan Windows işletim sistemi, 1995 yılında piyasaya sürülen Windows 95 (Görsel 2) versiyonu ile tüm zamanların en çok satan grafiksel kullanıcı arayüzü olmuştur.<sup>2</sup> Bu süreç içerisinde Microsoft ve Apple firmalarının işletim sistemi ve grafiksel kullanıcı arayüzlerindeki başarıları geliştirdikleri yeni versiyonlarla devam etmiştir. İnternetin yaygınlaşması ile birlikte, insan-makina etkileşimi daha küçük boyutlu cihazlara taşınarak etkinliğini sürdürmüştür. Grafiksel kullanıcı arayüzlerinin önemi ve gerekliliği de bu gelişmelerle doğru orantılı bir biçimde değer kazanmıştır.



Görsel 2. Microsoft Windows 95 Grafiksel Kullanıcı Arayüzü

## Kullanıcı Arayüzleri ve Tasarımı

Grafiksel kullanıcı arayüzü, makineleri kontrol edebilmek için işletim sistemini (OS) oluşturan komutları ve bu komutların çıktılarını ezberlemek yerine; fare, klavye, monitör ve kumanda gibi donanımsal araçlar yardımıyla etkileşimde bulunan simgeler, pencereler, düğmeler, hipermetinler (hypertext) ve panellerin tümünü ifade etmek için kullanılan genel addır. Günümüze kadar bilgisayar ve grafiksel kullanıcı arayüzü üreten firmaların her biri, birbirinden farklı özellikler ve yenilikler taşıyarak yine birbirlerini etkilemişlerdir.

Son yirmi yıl içerisinde internetin giderek yaygınlaşması, insanların elektronik olarak iletişim kurdukları farklı cihazlar ve farklı platformların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durum, arayüz tasarımlarının da çeşitlenip ge-

<sup>1</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_the\\_graphical\\_user\\_interface](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_graphical_user_interface)

<sup>2</sup> <http://arstechnica.com/features/2005/05/gui/7/>

lişmesine yol açmıştır. 2007 yılında Apple firması tarafından satışa sunulan iPhone ve daha sonra 2010 yılında piyasaya sürülen iPad ile birlikte hayatımıza giren akıllı taşınabilir cihazlar, internet ve bilgisayar kullanım alışkanlıklarımızda köklü değişimlere yol açmıştır. Hem kişisel hem de iş hayatında kullanılan bu cihazlar; ergonomik yapıları, kolay kullanım sağlayan arayüzleri ve daha uzun pil ömürleriyle bilgisayarların yerini almıştır. İnsanların kolayca yanlarında taşıyabildiği ve gittikleri her yerde internete erişebildikleri bu cihazlar sayesinde internet sayfaları da evrilmiştir. Bu durum; sosyal, siyasal ve ekonomik olarak toplumları etkileyebilen “sosyal medya” kavramının doğmasını sağlamıştır.

Mobil cihazların kullanıcı arayüzleri, üreticisine göre değiştiği söylenebilir. Apple, dünyanın ilk akıllı cihazı olma özelliğine sahip iPhone için tasarladığı mobil işletim sistemi ve arayüzünü iPad tabletlerinde de kullanmıştır. Samsung, Sony, LG, HTC vb. gibi pazarın diğer figürleri açık kaynak kodlu Android işletim sistemi ve arayüzünü kullanmaktadır. Bu arayüzün genel bir çizgisi olmakla birlikte, üreticiye göre ufak tefek değişikliklerle müşteriye sunulmaktadır. Daha ekonomik ürünlere sahip olması sebebiyle Android, dünyanın en çok kullanılan arayüzü olmaya devam etmektedir.<sup>3</sup>

İnsanların yaşam biçimini tamamen değiştiren mobil cihaz ve sanal platformların herkes tarafından kullanılabilmesini sağlayan, cihaz ve kullanıcı arasında bir iletişim ve etkileşim köprüsü görevi gören arayüz tasarımlarıdır. Bu arayüzlerin en önemli amacı makinenin etkin işleyişini ve kontrolünü sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda kullanılan arayüzün; kendiliğinden anlaşılabilir, etkili ve kullanıcı dostu olması gerekmektedir. Arayüz tasarımlarının amacına ulaşarak başarılı olabilmesi için; kullanıcının amaçları, alışkanlıkları ve kullanım deneyimi göz önünde bulundurulmalıdır.

Arayüzlerin tasarlanması sürecinde bir takım tasarım ve estetik ilkelerden yararlanmak, yalnızca materyali düzenlemek yerine yaratıcılığa katkı sağlayarak kullanıcı deneyimi ve sadakati en üst seviyeye ulaştıracaktır. Blair ve Zender (2008), birlikte kaleme aldıkları “Etkileşim Tasarımında Kullanıcı Arayüzü Tasarım Prensipleri” adlı makalelerinde şunu ifade etmektedirler:

Edward Tufte'in “The Visual Display of Quantitative Information and Visual Explanations” kitabındaki mükemmel örnekler gibi tasarım ilkeleri, açık kurallar oluşturarak yeni özellikler tanımlar. Burada önerilen ilkeler, bir arayüzü tanımlayan parametrelerle entegre olmak durumundadır. Parametreler ve ilkeler birlikte çalıştığında, tasarımcıya yenilik, güç ve yaratıcılık katacağına inanmaktayız. Eğer

ilkeler uygun ve düzenli olarak uygulanırsa, sadece günümüze değil geleceğin yenilikçi ve daha gelişmiş arayüzlerinin tasarlanmasına ışık tutacaktır.

Uygulama tasarımı ve yazılım mühendisliği alanlarında yaptıkları çalışmalarla tanınan Larry Constantine ve Lucy Lockwood (1999), kullanıcı merkezli tasarım kavramını açıklarken, arayüz tasarımının olmazsa olmaz ana prensiplerini aşağıdaki şekilde tanımlamaktadırlar:

Yapı Prensipleri: Yapı prensibi genel kullanıcı arayüzü mimarisi ile ilgilidir. Tasarım, anlamlı ve yararlı bir şekilde kullanıcı arayüzünü kasıtlı olarak organize etmelidir. Belirgin ve kullanıcılara tanınabilir tutarlı modeller içermelidir. İlgili içerikler bir arada kullanılırken, alakasız olanlar birbirinden ayrılmalıdır.

Sadelik Prensipleri: Tasarım sade olmalıdır. İletişim kullanıcının kendi dilinde ve anlaşılabilir olmalıdır. Daha uzun işlemler için anlamlı ve ilişkili kısayollar temin edilmelidir.

Görünürlük Prensipleri: Tasarımda; gereksiz ve yabancı bilgilerle kullanıcıyı rahatsız etmeden, gerekli tüm seçenek ve materyali görünür kılmak gerekir. İyi bir tasarım, gereksiz bilgiler veya alternatif yollarla kullanıcıyı korkutmamalıdır.

Geri Bildirim Prensipleri: Tasarım, durum ve koşul değişikliklerinde veya kullanıcılarla alakalı hatalar ve istisnalar durumunda, eylem veya yorumlarla kullanıcıyı haberdar etmelidir.

Hesaplanabilirlik Prensipleri: Tasarım esnek ve hesaplanabilir olmalıdır. Ayrıca mümkün olduğunca tüm varyasyonları hesaplayıp, makul eylemleri yorumlayarak hataları en aza indirmek gerekir.

Yeniden Kullanılabilirlik Prensipleri: Tasarım, iç ve dış bileşenleri ve davranışları yeniden kullanılabilmelidir. Amaca tutarlılık sağlanmalıdır. Bu durum kullanıcıların yeniden düşünme veya hatırlama ihtiyacını azaltır.

İnternete bağlanabilen cihazların çeşitliliğinin artmasıyla birlikte internet siteleri ve mobil uygulamaları arayüz tasarımlarının esnek ve uyarlanabilir olması gerekmektedir. Arayüz tasarımlarının; bilgisayarlar, tabletler ve akıllı telefonlar gibi farklı farklı ekran çözünürlüklerine sahip tüm platformlarda sorunsuz ve tutarlı bir şekilde çalışması, insan ve makine arasındaki etkileşimi en üst seviyeye taşımaktadır. Bu bağlamda, arayüz üretiminden önce tasarımların akışı, düzgün ve tutarlı olup olmadığını test edebilmek ve ileride karşılaşılabilecek sorun ve aksaklıkların önceden deneyimlenmesi için prototip uygulamalarından yararlanılmaktadır.

<sup>3</sup> <https://www.netmarketshare.com/downloads/guest636015877113540000.pdf>

## Prototip Teknikleri

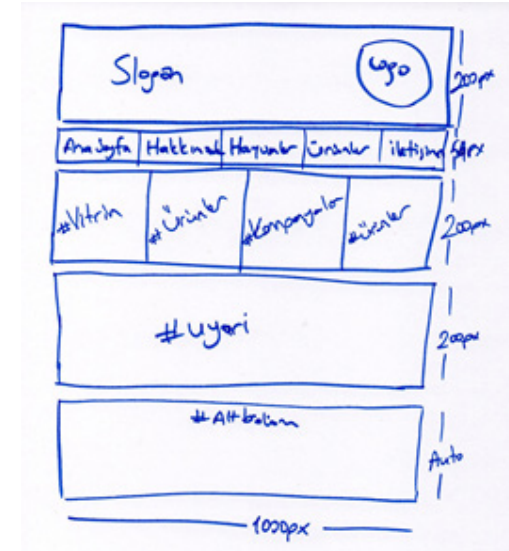
Prototipin sözlük anlamı, "ilk örnek, model"dir. Prototip oluşturmak kullanıcı deneyimini artırmak açısından önemlidir. Son ürünün gerçekçi bir simülasyonu olan prototip; fikirleri keşfetmek, bir özellik geliştirmek veya geri bildirim almak için genel tasarım konseptini görmemizi sağlayan gerçekçi bir taslaktır. "İnternet siteleri ve uygulama arayüzlerinde tasarımcı, müşteri ve kullanıcı perspektifinden; içerik, estetik ve etkileşim seviyesini belirlemek için kullanılmaktadırlar" (Walker, Takayama ve Landey, 2002: 661).

Arayüz tasarımları için prototip teknikleri, yüksek etkileşimli (high-fidelity) ve düşük etkileşimli (low-fidelity) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır (Rogers, Preece ve Sharp, 2002). Yüksek etkileşimli prototipler gerçekçi kullanıcı deneyimi sağlayan bilgisayar tabanlı tasarımlardır. Tasarım ve uygulama olarak, son ürüne oldukça yakın olduğundan, kullanıcı deneyimi verilerinin ve geri bildirimlerin toplanmasını kolaylaştırmaktadır. Düşük etkileşimli prototipler ise genellikle kağıt bazlı uygulamalardır. Basit el çizimlerinden ve karalamalardan oluşmaktadır. Uygulaması basit ve hızlı olduğundan, alternatif tasarım çözümleri sağlamada yardımcı olabilmektedir.

Tasarım fikri temsillerinin geliştirilmesi, tasarımcıların önem verdiği konuların başında gelmektedir. Hayali bir fikri, kullanıcıya açıklamanın yolu onu kelimelere dökmek veya görsel bir sunum hazırlamaktan yani prototip oluşturmaktan geçmektedir. Fikirlerin anlaşılabilmesi ve değer kazanması bakımından prototip oluşturmak daima tatmin edici olmaktadır. Etkileşim tasarımında çeşitli prototip oluşturma teknikleri mevcuttur. Senaryo oluşturma, taslak çizim ve bilgisayar tabanlı dinamik prototipler en çok tercih edilenler arasındadır.

Senaryo oluşturmak, bir tasarım fikrini kelimelerle anlatmaktır. Arayüz tasarımının tüm işlev ve işleyişlerini, aşama sırasını, görsel özelliklerini ve etkileşim yeteneklerini bir form aracılığıyla yazıya dökerek kullanıcının zihninde canlandırmayı amaçlamaktadır. Buna rağmen, ne kadar iyi ve özgün kaleme alınırsa alınsın, etkinlik anlamında soyut bir anlatımdan öteye geçememektedir. Tasarımcının hayal dünyası ile kullanıcının hayal dünyası farklı olacağından yanlış anlamalar ve beklentiler doğabilmektedir. Arayüz tasarım fikrinin, kullanıcı tarafından deneyimlenemediği bu teknik ile kullanıcı geri dönüşü alınamayacağından tasarımın tamamlanma süresi uzayabilmektedir. Bu durum, tasarımcıda ve kullanıcıda istek kaybına ve derişim eksikliklerine sebebiyet verebilmektedir. Senaryo oluşturma tekniği düşük etkileşimli prototip sınıfına girmektedir.

Taslak çizim tekniği, kelimelerle birlikte görsel unsurlar da barındırmaktadır. Arayüz tasarım fikrinin genel çerçevesi, kağıt ve kalem yardımıyla elle çizilerek, kullanıcıda bir izlenim uyandırmak amaçlanmaktadır (Görsel 2). Etkileşimin her aşaması basitçe çizilerek, nesnelerin konumu ve çalışma mantığı kullanıcıya aktarılmaya çalışılmaktadır. Senaryo oluşturma tekniğine göre daha somut ve anlaşılır olan taslak çizimler, hızlı uygulanabilmeleri bakımından da tasarımcılar tarafından çokça tercih edilmektedir. Buna rağmen tıpkı senaryo oluşturma tekniği gibi, taslak çizimlerde tam anlamıyla gerçekçi bir kullanıcı deneyimi sunamamaktadır. Bu bakımdan düşük etkileşimli prototip sınıfına girmektedir.



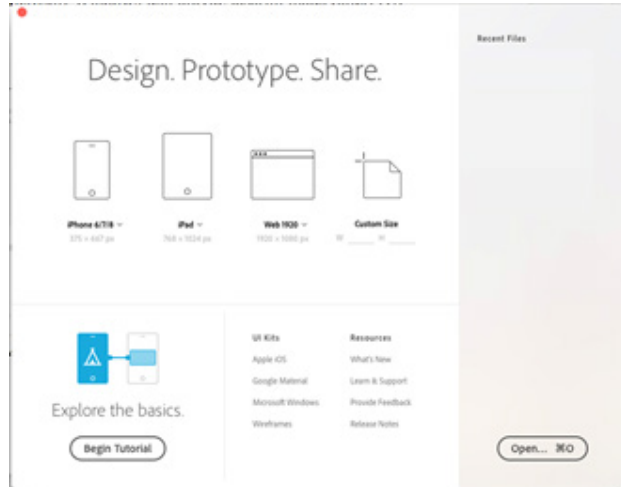
Görsel 3. Taslak Çizim Tekniği ile Hazırlanmış Bir Web Sayfası Prototipi.

Bilgisayar tabanlı dinamik prototipler, görünüş ve işleyiş bakımından gerçekçi bir kullanıcı deneyimi sunmaktadır. Son ürüne oldukça benzeyen dinamik prototipler, çeşitli bilgisayar uygulamaları aracılığıyla hızlı bir şekilde tasarlanabilmektedir. Yüksek etkileşimli sınıfa giren dinamik prototipler, arayüz tasarımının içerebileceği tüm teknik uygulamaları erkenden deneyimleme imkânı sağladığından; problemleri öngörme, hızlı manevra kabiliyeti ve de gerçekçi sergileme fırsatları sunmaktadır. Bilgisayar programları aracılığıyla hızlı taslaklar (wireframes), gerçek zamanlı etkileşim uygulamaları (butonlar, bağlantılar, animasyonlar, sesler vb.), gerçekçi kullanıcı senaryoları ve akış şemaları oluşturulabilmektedir.

## Bilgisayar Tabanlı Prototip Tasarımı

Bilgisayar tabanlı prototipler tasarlayabilmek için kullanılan birçok uygulama (application) bulunmaktadır. Sketch, Macaw, Avocode ve Webflow bu uygulamalardan bazılarıdır fakat Adobe'un geliştirdiği ve piyasaya sürdüğü "XD" (Experience Design), işlevsellik ve kullanılabilirlik bakımından diğer uygulamalardan ayrılmaktadır. Bu uygulama sayesinde; hem arayüz tasarımları geliştirilebilmekte, hem de gerçekçi bir prototip simülasyonu eklentisi sayesinde geliştirilen arayüzler hiçbir yazılım bilgisine ihtiyaç duyulmadan son ürüne oldukça benzer bir biçimde test edilebilmektedir.

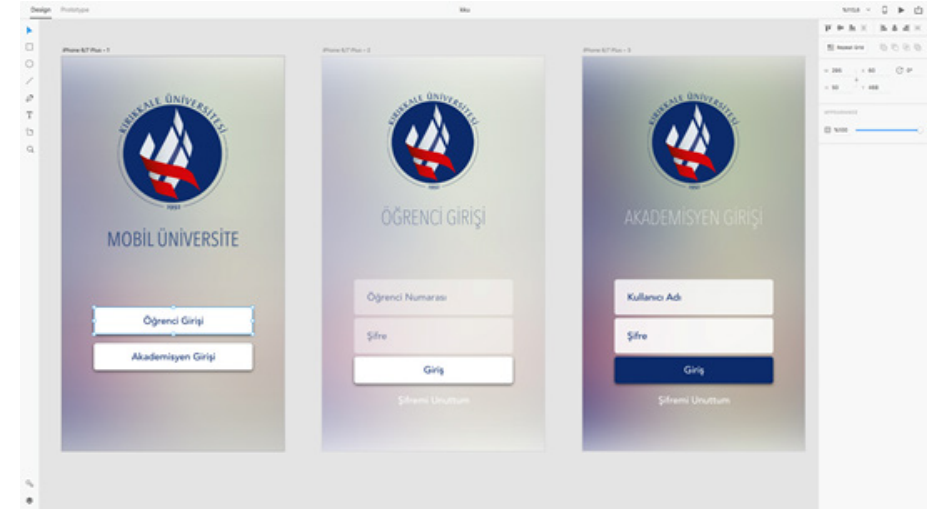
XD'nin açılış ekranında (Görsel 4) öncelikle çalışmanın ölçülerini seçmemiz istenmektedir. iPhone, iPad, android telefonlar ve tabletlerin çeşitli versiyonlarının ölçüleri seçim ekranında hazır olarak karşımıza gelmektedir. Aynı zamanda web arayüzü tasarlamak için de hazır ölçü kalıpları bulunmaktadır. Ayrıca tüm bu kalıpların dışında çalışma sayfası istenilen ebatlarda da belirlenebilmektedir. Açılış ekranında ücretsiz bir şekilde Apple iOS, Google ve Microsoft Windows için arayüz tasarım materyalleri (UI Kits) de indirilebilmektedir.



XD Uygulamasının Açılış Ekranı.

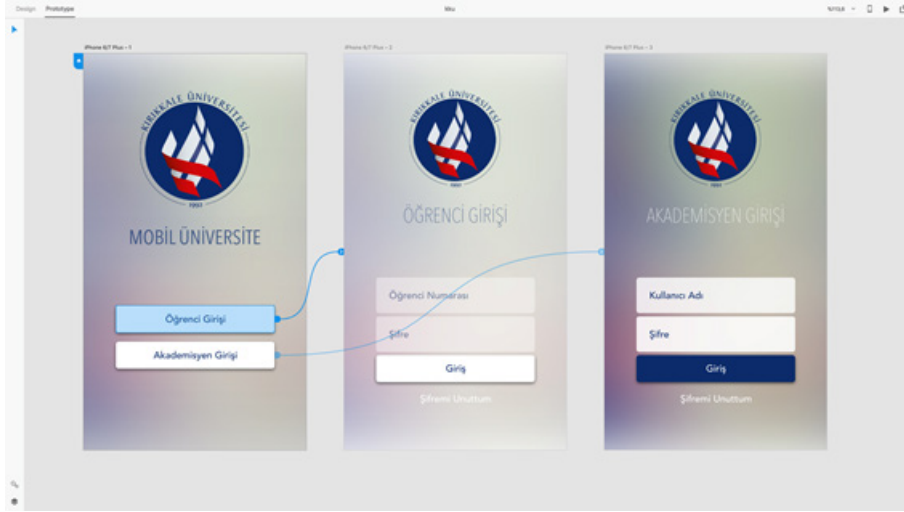
Uygulamanın kendi arayüzü oldukça sade ve anlaşılır bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Çizim ve tasarım araçları yetersiz gibi görünse de bir arayüz tasarımı geliştirmek için ihtiyaç duyulan metin, dikdörtgen, elips ve kalemle çizim araçları gibi tüm detaylar uygulamada yer almaktadır. Ayrıca Photoshop, Illustrator ve Sketch gibi diğer tasarım uygulamaların-

dan kopyala-yapıştır veya sürükle-bırak ile pixel veya vektörel tabanlı tüm tasarım öğeleri aktarılabilir. Geliştirilecek arayüzün tüm katmanları çalışma yüzeyleri (artboards) kullanılarak tek bir ekranda oluşturulabilmektedir (Görsel 5). Tasarım materyalleri konumlandırılırken, hizalama ızgaralarına otomatik olarak hizalanmakta ve çalışma yüzeyi içerisinde boşta kalan alanların ebatları ekranda dinamik biçimde yazmaktadır. Uygulama bu yönüyle tasarımcıya büyük kolaylıklar sağlamaktadır.



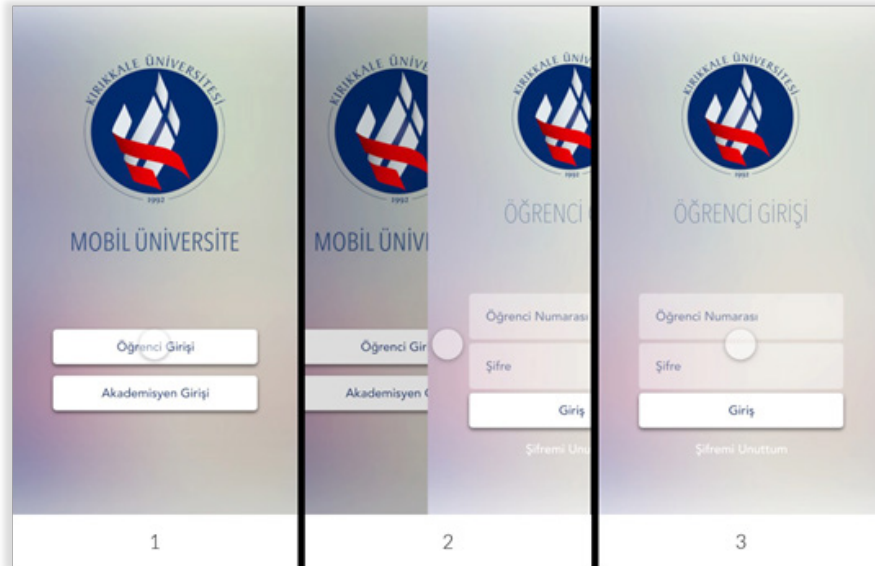
Görsel 5. Çalışma Yüzeyleri Görünümü

Tasarlanan arayüzün prototipini oluşturmak için, uygulamanın sol üst kısmında yer alan "Prototype" sekmesine geçilmektedir. Bu kısımda oluşturulan çalışma yüzeylerinde bulunan içeriklerin simülasyonu kurgulanmaktadır. Görsel 5'de ilk çalışma yüzeyinde yer alan "Öğrenci Girişi" adlı butona tıklayıp ikinci çalışma yüzeyine sürükleyerek, "Öğrenci Girişi" sayfasına yönlendirme simülasyonu gerçekleştirilmiştir. Aynı işlem ilk çalışma yüzeyinde yer alan "Akademisyen Girişi" butonu için de yapılmıştır (Görsel 6).



Görsel 6. Hazırlanan Tasarımın Dinamik Prototipinin Oluşturulması

Ekranın sağ üst köşesinde yer alan ön izleme modlarından; "Device Preview" ile oluşturulan prototip direkt olarak bir mobil cihazda çalıştırılarak ön izlemesi sağlanabilmektedir. Bir diğer ön izleme modu olan "Desktop Preview" ile de, oluşturulan prototipin simülasyonunun uygulama üzerinden ön izlemesi gerçekleştirilerek video kaydı da alınabilmektedir. (Görsel 7). Böylece hiçbir kodlama bilgisine ihtiyaç duymadan arayüzün tüm özellikleri çalıştırılmakta ve test edilebilmektedir.



Görsel 7. Prototip Ön İzleme Modu ile Arayüzün Gerçekçi Simülasyonu.

## Prototip Teknikleri

Teknolojinin büyük bir hızla gelişmesi ile birlikte yeni elektronik cihazlar da hayatımıza girmeye devam etmektedir. İlk bilgisayardan günümüzün akıllı elektronik aletlerine kadar, insanla makinenin etkileşimi kullanıcı arayüzleriyle birlikte gerçekleşmiştir. Cihazlar ve internet platformları gelecekte ne kadar gelişirse gelişsin, değişmeyecek tek şey kullanıcı arayüzlerinin gerekliliğidir. Makinelerin ve web sayfalarının etkin ve hızlı kullanılabilmesi için arayüzlerin profesyoneller tarafından tasarlanması bir mecburiyettir. İkili üretim mantığından hareketle işlevsellik ve tasarım birliği sağlanmalıdır.

Kullanıcıyı yormayan, basit, anlamlı ve tutarlı arayüzler bir takım deneyim ve testler ışığında ortaya çıkmaktadır. Ürünün prototipi oluşturularak, son halinden önce uygulamalar yardımıyla gerçekçi bir simülasyona dönüştürülmesi, olası hataların ve yapısal bozuklukların önüne geçerek zaman ve parakaybını önleyebilmektedir. Bu bağlamda arayüz tasarımlarında prototip uygulamaları oldukça önem kazanmaktadır.

Tasarımcılar, arayüz tasarım fikirlerini doğru bir biçimde aktarabilmek için, kullanıcıya tam bir etkileşim deneyimi yaşatmak durumundadır. Gelişen teknolojik altyapıya rağmen kağıt ve kalemle geleneksel sunum tekniklerini tercih etmek güven ve zaman kaybına neden olabilmektedir. Tasarlanan arayüzün çeşitli cihazlardaki görünümünü ve davranışını kullanıcının deneyimlemesini sağlamak, şüphesiz ki tasarımcıya artı değer kazandırmaktadır. Bu bağlamda dinamik prototipler oluşturmaya yarayan bilgisayar uygulamalarını kullanabilmek oldukça önemlidir.

Günümüzde mevcut prototip tasarım uygulamaları, tasarımcıların işini oldukça kolaylaştırmaktadır. Bu uygulamalar sayesinde; tasarımda kullanılan obje ve nesnelere, sürükleyip bırakarak teknolojiyle istenilen çalışma yüzeyine bağlanarak, hiçbir komut satırına gerek duyulmaksızın dinamik içerikler oluşturulabilmektedir. Tasarlanan bir arayüz, akıllı telefon, tablet veya web ortamında gerçek zamanlı olarak simüle edilebilmekte ve gerçekçi bir kullanıcı deneyimi sağlanmaktadır.

## Kaynakça

Batı, A. (2012) *İnsan-Bilgisayar Etkileşiminde Arayüz Tasarımı ve Metaforlar, Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.*

Blair-Early, A. ve Zender, M. (2008). "User Interface Design Principles for Interaction Design", *Design Issues*, 24 (3), 85-107.

Bush, V. (1945). "As We May Think". *The Atlantic Monthly*, July, 112-124.

Constantine, L. ve Lockwood, L. (1999). *Software for Use: A Practical Guide to the Essential Models and Methods of Usage-Centered Design*, Reading, MA: Addison-Wesley.

Rogers, J., Preece, Y., Sharp, H. (2002). *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction*. New York: John Wiley.

Walker, M., Takayama, L. ve Landay, J.A. (2002). "High-Fidelity or Low-Fidelity, Paper or Computer? Choosing Attributes When Testing Web Prototypes", *Proceedings of the Human Factor and Ergonomics Society 46th Annual Meeting*.

## İnternet Kaynakları

İnternet: *History of the graphical user interface* (2001, Nov). Wikipedia.

Web: [https://en.wikipedia.org/wiki/History\\_of\\_the\\_graphical\\_user\\_interface](https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_the_graphical_user_interface) adresinden 3 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: *A History of the GUI* (2005, May). *Ars Technica*.

Web: <http://arstechnica.com/features/2005/05/gui/7/> adresinden 8 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: *Mobile/Tablet Top Operating Systems* (2016, June). *Netmarketshare*

Web: <https://www.netmarketshare.com/downloads/guest636015877113540000.pdf> adresinden 9 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: *Türk Dil Kurumu*

Web: <http://www.tdk.gov.tr> adresinden 9 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

Görsel 1: <http://www.oldcomputers.net/macintosh.html> adresinden 3 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2: <http://teced.com/wp-content/uploads/2011/05/Low-fidelity-wireframe.jpg> adresinden 9 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3: *Ekran Görüntüsü, Adobe Experience Design CC*, 10 Mayıs 2017 tarihinde alınmıştır.

## Efes Müzesi'nin Mekânsal ve Yapısal Özelliklerinin Önleyici Koruma Açısından İncelenmesi\*

Yüksek Mimar Fatma Sezin Doğruer  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener

Makale Geliş Tarihi: 30.11.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 13.12.2017

### Özet

Müze koleksiyonuna zarar veren etkenlerin engellenmesi, sınırlandırılması ya da minimuma indirgenmesi amacıyla müzelerde önleyici koruma çalışmaları yürütülmektedir. Böylelikle gün içinde algılanamayan fakat zaman içerisinde birikerek çoğalan bozulmalar ile aniden gelişen büyük hasarlar önlenilmekte ya da sınırlandırılmaktadır. Müze koleksiyonunun maruz kaldığı bozulma etkenleri, fiziksel güçler, hırsızlık ve vandalizm, yangın, su, zararlılar, kirletici maddeler, uygun olmayan ışık, morötesi ve kızılötesi ışınlar, uygun olmayan sıcaklık ve bağıl nem olarak sıralanabilir. Müze yapıları, farklı amaçlarla inşa edilmiş olan yapıların sonradan müzeye dönüştürülmesi ile tesis edilebildiği gibi, doğrudan müze olarak tasarlanmış yapılar da kullanılabilir. Bu farklılık, müze koleksiyonunun korunmasına yönelik sorunları ve geliştirilen önerileri nitelik ve nicelik bakımından etkilemektedir. Bu makalede; müze binasının konumlandırılması, iç ve dış mekanların tasarımı ile yapısal durumunun önleyici korumaya uygun özellikte olup olmadığı Efes Müzesi (Selçuk, İzmir) özelinde incelenmiş ve bozulma etkenlerine yönelik olarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzecilik, Önleyici Koruma, Müze Tasarımı

### INVESTIGATION OF EFES MUSEUM'S SPATIAL AND STRUCTURAL FEATURES IN TERMS OF PREVENTIVE CONSERVATION

#### Abstract

Preventive conservation works are conducted in the museums in order to avoid, block and minimize the agents of deterioration to the museum collection. In this manner, deterioration that is not perceived in day but accumulated and increased in time is avoided or blocked. The agents of deterioration, to which museum collection are exposed, can be classified as physical forces, thieves and vandals, fire, water, pests, pollutants, improper light, ultraviolet and infrared, improper temperature and relative humidity. Museum buildings can be established by converting buildings with different purposes into museums later, as well as buildings designed as museums directly. This difference affects the problems and the proposals on conservation of the museum collection in terms of quality and quantity. In this article; whether the location of museum building, interior and exterior design, and the structural condition are suitable in terms of conservation was examined in Efes Museum (Selçuk, İzmir), and evaluated according to the factors of deterioration.

**Keywords:** Museology, Preventive Conservation, Museum Design

Yüksek Mimar Fatma Sezin Doğruer, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara  
E-posta: sezin.dogruer@kultur.gov.tr

Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara.

E-posta: ssener@gazi.edu.tr

\* Çalışma, Fatma Sezin DOĞRUER'in hazırlamakta olduğu doktora tezi kapsamındaki alan çalışmasının makale haline getirilmiş halidir.



## 1. Giriş

Taşınır kültür varlıklarının korunduğu ve sergilendiği müzelerdeki önleyici koruma çalışmalarının amacı, koleksiyona zarar veren etkenlerin engellenmesi, sınırlandırılması veya minimuma indirgenmesidir. Önleyici koruma, "yapı malzemelerinin ve objelerin bozulma hızı ve oranının yavaşlatılması, malzemelerin istikrarının sağlanması ve bozulmaya neden olan faktörlerin azaltılması için alınması gereken koruyucu önlemler bütünü" olarak da tanımlanmaktadır (Beşkonaklı, 2010: 23).

Müze koleksiyonlarının maruz kaldığı bozulma etkenleri, fiziksel güçler, hırsızlık ve vandalizm, yangın, su, zararlılar, kirlenici maddeler, morötesi ve kızılötesi ışınlar ile uygun olmayan ışık, sıcaklık ve bağıl nem olarak sıralanabilir (CCI, 2015). Bozulmaya yol açan ve sonucu olan faktörlerin düzenli olarak tespiti ve denetimi yapılmalıdır. Müzelerde bozulma etkenleri incelenirken, eserlerin duyarlılığı, yapının korunaklılığı, çevresel koşullar, kullanımdan kaynaklanan riskler ve yönetiminden kaynaklanan risklerle birlikte değerlendirilmelidir (Kökten ve diğerleri, 2007: 57). Önleyici koruma yöntem ve teknikleri kullanılarak zaman içerisinde birikerek çoğalan bozulmalar ile aniden gelişen büyük hasarlar önlenilmekte ya da sınırlandırılmaktadır. ICOM Müzecilik Etik Yasası kurallarına (2006) göre, müze koleksiyonunun sergide ve depoda bulunması veya taşınması sırasında koruyucu bir ortam oluşturularak veya gerekli önlemler alınarak korunması, müze çalışanlarının temel görev ve sorumlulukları arasında yer almaktadır.

Bu çalışmayla; yakın tarihte düzenleme geçiren Efes Müzesi ele alınmış; müzenin sergi ve depo mekânlarının tasarımı, yapısal durum ve yapı elemanlarının korumaya uygun özellikte olup olmadığı incelenmiş ve bozulma etkenlerine yönelik olarak değerlendirilmiştir.

## 2. Efes Müzesi

Efes Müzesi (Selçuk, İzmir) 1964 yılında müze olarak tasarlanıp inşa edilmiştir. Yapıldığı tarihten itibaren zaman içerisinde gerek bina, gerekse teşhir düzeni açısından çeşitli değişiklikler geçirerek son şeklini almıştır (Görsel 1).<sup>1</sup>



Görsel 1. Efes Müzesi<sup>2</sup>

Müzedeki Efes Ören yeri, Aziz Jean Kilisesi, Belevi Mezar Anıtı ve yakın çevredeki diğer ören yerlerinden getirilen, Efes ve Anadolu arkeolojisi için çok önemli eserler sergilenmektedir. Sergilenen eserler M.Ö. 6. bin yıldan başlayıp Prehistorik, Miken, Arkaik, Klasik, Helenistik, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerini kapsamakta, dünyanın yedi harikasından biri olan Artemis Tapınağı kalıntıları müzenin önemli eserleri arasında bulunmaktadır.<sup>3</sup> Cumhuriyet'in ilanından sonra ören yerindeki kazılardan elde edilen buluntuların tek bir yerde toplanması kararlaştırıldığından, 1929 yılında Selçuk'ta bir depo oluşturulmuştur. 1964 yılında ise bugün kullanılan müzenin güneyindeki bölümün inşası tamamlanmış ve eserler burada sergilenmeye başlamıştır (Sade, 2005: 55). Birkaç salondan oluşan bina, koleksiyon için yeterli gelmemeye başlayınca, farklı tarihlerde çeşitli genişletme ve restorasyon çalışmaları geçirmiştir.<sup>4</sup> Kazılardan getirilen eserler için müze binası yetersiz gelmeye başlayınca, 1976 yılında kuzey bölüm inşa edilerek genişletilmiştir. Efes Müzesi'nde 2012 yılında yeni teşhir düzenlemesi başlatılmış olup, aynı zamanda müze binası ile birlikte han ve hamam yapılarının restorasyonunun gerçekleştirilmesi öngörülmüştür. Bu çalışmalar ile Temmuz 2013 tarihinde bugünkü şeklini almış olan müzenin (Görsel 2, 3), Arkeoloji ve Etnografya (Arasta) bölümleri olmak üzere iki ana bölümden oluşması tasarlanmıştır.

<sup>1</sup> Efes Müzesi Klasörü, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Arşivi.

<sup>2</sup> Kaynağı belirtilmemiş olan fotoğraflar, Fatma Sezin DOĞRUER tarafından 19.06.2017 tarihinde çekilmiştir.

<sup>3</sup> Efes Müzesinde görevli Arkeolog Dr. Gamze Günay E. Von Graeve ile 19.06.2017 tarihinde gerçekleştirilen görüşme. Söyleşi kaynak gösterme biçimini düzenleyiniz. Örnek: Güllü, A. (2012, 19 Aralık). Ferruh Bozbeyleli ile demokrasi üzerine söyleşi. Ferruh Bozbeyleli'nin Evi, Ankara.

<sup>4</sup> Bkz. dipnot 1.



Görsel 2. Efes Müzesi, Restorasyon Öncesi Sergileme Mekanı



Görsel 3. Efes Müzesi, Çağlar Boyu Efes'in Restorasyon Sonrası Hali



Görsel 4. Efes Müzesi, Sergi Salonları Krokisi

### 3. Müzede Önleyici Koruma İncelemeleri

Efes Müzesi, alan çalışmasının gerçekleştirilmesi amacıyla, Haziran 2017 tarihinde yerinde incelenmiştir. İnceleme sonucunda, müzenin mekânsal ve yapısal özellikleri, bozulma etkenlerine yönelik olarak değerlendirilmiştir. Alandaki incelemeler, teşhir düzenlemeleri sonrası yalnızca Arkeoloji Bölümünün (Görsel 4) açık olması nedeniyle, bu bölümde gerçekleştirilmiş; müzenin mekânsal ve yapısal özellikleri, bozulma etkenlerinin kontrolü açısından incelenerek elde edilen bilgiler aşağıda sunulmuştur:

#### 3.1. Depremın Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Depremın kontrolüne yönelik inceleme yapıldığında, müze binasının yüksek sismik hareket bulunan bölgede yer aldığı ve gevşek toprağa oturduğu anlaşılmıştır.<sup>5</sup> Bu sebeple, yeni inşa edilen bölüm, statik değerlendirmeler sonucu bir önlem olarak, altına fore kazıklarla destek yapılarak güçlendirilmiştir.

Yapıda, strüktürel sistem, yapı malzemeleri ve koleksiyonun kontrolüne imkân verecek yeterli alan bulunmaktadır. Depremın yangın etkisine yönelik otomatik müdahale sistemi bulunmasına rağmen, su baskınına yönelik herhangi bir otomatik sistem bulunmamaktadır.

#### 3.2. Fiziksel Kuvvetlerin Kontrolüne Yönelik İncelemeler

“Uygun olmayan temas ve destek, darbe, şok, titreşim ve ağırlık sonucu kırılma, bozulma, delinme, yamulma, çizilme ve/veya aşınma” (Kanada Koruma Enstitüsü, 2015) fiziksel güçler olarak belirtilebilir.

Koleksiyonun müze içinde taşınması sırasında kullanılan mekanlarda düz zeminler ve mekanlar arası düz geçişler yer almaktadır. Müze içerisinde eğimi uygun rampalar mevcuttur. Eser girişleri için kullanılan, eğimi uygun rampa ile girilen büyük bir yüklenme alanı bulunmaktadır. Yüklenme alanında doğrudan asansöre giriş ve depoların bulunduğu alt kata erişim sağlanmaktadır (Görsel 5).

Eserlerin, gerek sergileme mekânlarındaki yerleşimi gerekse mekânlar arası taşınması sırasında tehlike teşkil etmeyecek Görselde mekan tasarımının

<sup>5</sup> Bkz. dipnot 1.

yapıldığı görülmüştür.



Görsel 5. Efes Müzesi, Yükleme Alanı

### 3.3. Hırsızlık ve Vandalizmin Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Müze binası, suç oranı düşük bir bölgede yer almakta ve güvenlik açısından yeterli denilebilecek yapı duvarı, bahçe duvarı, parmaklık gibi yapı elemanlarına sahiptir (Görsel 6). Bina boyunca tüm girişleri görebilecek, uygun ışıklandırmaya sahip açık bir görüş alanı bulunmaktadır. Ayrıca bazı salonlarda ve dış mekanda projektörlerle lokal gece aydınlatması kullanılmaktadır (Görsel 7). Müzenin yükleme alanının kapalı olduğu ve güvenliğinin sağlandığı görülmüştür (Görsel 8).



Görsel 6. Efes Müzesi, Güçlü Bina Kılıfı



Görsel 7. Efes Müzesi, Dış Mekânda Gece Aydınlatması



Görsel 8. Efes Müzesi, Kapalı Yükleme Alanı

Müze girişinde güvenlik odası ve çeşitli yerlerde güvenlik noktaları bulunmaktadır. Sergileme mekânlarında, idari birimlerde (depolar ve laboratuvar dâhil) ve açık alanlarda farklı alarm sistemleri ve gece görüşlü güvenlik kameraları (infraspot kızılötesi detektör) kullanılmaktadır.

Sergilemede seksiyonlar arasında uzaktan kumandalı çelik stor kepenk sistemi ve kontrollü geçişler kullanılmaktadır (Görsel 9). Bazı seksiyon girişlerinde ayrıca mühür kullanılması dikkat çekmektedir. Sikke deposunun kapısında hem kasa kapısı ve hem demir kapı kullanılmıştır (Görsel 10).



Görsel 9. Efes Müzesi, Çelik Stor Kepenk Sistemi ve Kontrollü Geçiş



Görsel 10. Efes Müzesi, Sikke Deposu Kapısı

Küçük eser deposunun önünde depo dışı çalışma alanı bulunmaktadır (Görsel 11). Depodan eser giriş çıkışlarının da depo sorumlusu ve güvenlik görevlisi eşliğinde ve tutanakla gerçekleştiği ifade edilmiştir.



Görsel 11. Efes Müzesi, Depo Dışında Çalışma Alanı

### 3.4. Yangının Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Müze, vandalizm oranı düşük bir bölgede yer aldığından bu tür hareketler sonucu yangın çıkma ihtimali düşüktür. Komşu binaların yangın riski yüksek olmamakla birlikte, müze arkasındaki konutlar müzeye çok yakındır ve herhangi bir yangın sırasında yangının müzeye sıçrama olasılığı yüksektir. Müzenin kafeterya olarak kullanılan, üstü kapatılmış olan avlusunda canlı bitkiler bulunmaktadır.

Elektrik sistemi düzenlidir; ancak kodlamaya uygun kablo ve elektrik sistemi olup olmadığı gözlemlenmemiştir. Merkezi izleme olan duman tespit sistemi bulunmaktadır. Buna karşın ısı tespit sistemi ya da deprem sırasında binaya doğal gaz girişini kesen sistemler müzede bulunmamaktadır.

Müzede yangın çıkışı bulunmamaktadır. Ancak tek katlı sergileme mekânlarında, avluya çıkış noktaları yangın çıkışı olarak kullanılmaya uygundur. Ayrıca, yangın çıkması halinde devreye giren otomatik yangın durdurma sistemi bulunmaktadır (Görsel 12).



Görsel 12. Efes Müzesi, Su Depoları ve Hidrofor Sistemi

### 3.5. Suyun Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Müze yerleşimi, su baskını yönünden riskli bir bölgede değildir. Yapı malzemelerinin ve zeminlerin yalıtımının olduğu projesinden<sup>6</sup> anlaşılacakla birlikte drenaj sisteminde çeşitli sorunlar olduğu öğrenilmiştir.<sup>7</sup>

Müzede avlu üzerinde ve bazı ışıklıklarda eğimli çatı kullanılmıştır ve suyun tahliyesi için yağmur olukları mevcuttur.

Sihhi tesisatın kolay erişilebilir ve hızlı inceleme için iyi organize edilmiş olup olmadığı gözlemlenememiştir. Sergileme mekânlarında su baskınına sebebiyet verebilecek sihhi tesisat bulunmadığı tespit edilmiştir.

Yükleme alanı zemin katta yer almaktadır; dolayısıyla yer seviyesinin üzerindedir. Taş eser deposu, etüdlük eser deposu ile emanet deposu ise avlunun altına sonradan yapılan bodrum katta bulunmaktadır. Bu depoların açıldığı holün ışıklıklarında yağmur suyu girişini önlemek amacıyla güneş kırıcılar kullanılmıştır (Görsel 13). Depolarda müdahale amaçlı su tahliye boruları yer almaktadır.

<sup>6</sup> Bkz. dipnot 1.

<sup>7</sup> Bkz. dipnot 3.



Görsel 13. Efes Müzesi, Güneş Kırıcılar

### 3.6. Zararlıların Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Zararlıların kontrolüne olanak sağlayacak Görselde müzede tüm koridorlara ve servis alanlarına tespiti için izin verecek erişim sağlanmaktadır. Müzenin onarımı kapsamında böceklerin ürememeleri için zeminlere epoksi döşendiği; müze içinde ve bahçesinde zararlıların habitatının varlığına ve yuva yapmalarına karşı düzenli temizlik yapıldığı ilgililer ile yapılan görüşmelerden öğrenilmiştir.<sup>8</sup>

Yapıda iyi yalıtım detaylarının olduğu, projesinden anlaşılacaktır<sup>9</sup>; fakat yüklenme alanı kapısı ve diğer iç mekânlara geçiş kapılarının yalıtımlı olmadığı görülmüştür. Her mekân için ayrı Isıtma, Soğutma ve Havalandırma (HVAC) Bölgesi bulunmaktadır.

Sergileme ve depolama mekânları, yeme-içme mekânları birbirinden duvarlarla ayrılmıştır. Daha önceleri yemekhane olarak kullanılan mekân, şu anda mutfak olarak kullanılmakta ancak yemek yapılmamaktadır. Kafeteryada da hazır ürünler satılmakta, aynı Görselde yemek yapılmamaktadır.

Müzenin sergileme mekânlarında -zararlı oluşumunun kontrol edilemeyeceği- erişilemeyen girintiler bulunmamaktadır. Müze avlusunda böcekleri girişlerden uzak tutacak ışıklandırma yer almaktadır, ışığın varlığı böcekleri girişlerden uzak tutmaktadır.

<sup>8</sup> Bkz. dipnot 3.

<sup>9</sup> Bkz. dipnot 1.

### 3.7. Kirletici Maddelerin Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Müze, yoğun trafiğin bulunduğu Kuşadası yolu üzerinde bulunmaktadır. Mekânlar hava sızdırmaz değildir, ancak sergileme alanlarından önce müzenin giriş holü bulunması kirletici maddelerin iç mekânlara girişini sınırlandırmaktadır. Bina inşasında yayılımı yüksek yapı malzemeleri kullanılmamıştır. Binaya hava girişi, kirletici madde kaynaklarından uzakta -avluda- konumlanmıştır, ancak filtre kullanılmadığı tespit edilmiştir.

### 3.8. Işığın Uygunluğunun Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Aydınlatmada genel olarak küçük alanları ayrı Görselde kontrol etme amaçlı çoklu devreler tanımlanmıştır. Müzede elektrikli aydınlatmanın gereksiz kullanımından kaçınıldığı ve genel aydınlatma yerine bölüm aydınlatması kullanıldığı görülmüştür. Etnografik eser deposu (Görsel 14) dışındaki depolarda ve sergileme mekânlarındaki pencerelerin kapatıldığı ve eserlerin ışığa maruz kalmasının önlenildiği tespit edilmiştir.



Görsel 14. Efes Müzesi, Restorasyon Öncesi Depolarda Pencere

Aydınlatma, müze gereksinimlerine göre tasarlanmıştır. Aydınlatma asma tavan içerisinde çözülmüş, fakat müdahale kapağı sayıca az olduğu için herhangi bir arızada müdahale etmede sorunlar yaşanmaktadır. Depolarda, görünebilir depolama yerine isteğe bağlı aydınlatma kullanılmaktadır. Ayrıca, bazı pencerelerde güneş kırıcılar kullanıldığı görülmüştür.

### 3.9. Sıcaklık Açısından Uygunluğun Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Müze yapısının zemin, duvar ve çatısında yalıtım kullanıldığı projesinden anlaşılmaktadır.<sup>10</sup> Özel koleksiyonların depolarında yalıtımla ilgili fazladan bir önlem tespit edilmemiştir. Pencerelerde çift cam kullanıldığı ve havayı iyi dağıtan HVAC sistemi kullanıldığı görülmüştür. Müzede sergilenen eserlerin güneş ısısına maruz kalmasından sakınılmıştır. Avluda yer alan eserlerin üzerine de üst örtü tasarlanmıştır. Bunlara ilaveten, depolarda koleksiyonların hasar görmesine bağlı olarak değişen kabul edilebilir ısı değişimleri tespit edilmiştir.

### 3.10. Bağlı Nemin Uygunluğunun Kontrolüne Yönelik İncelemeler

Müzede rutubetli bodrum kat ya da çok kuru çatı katı gözlemlenmemiştir. Taşınan objelerin yüklem alanlarında nem maruz kalmadığı öğrenilmiştir.<sup>11</sup>

Sergilemedeki eserlerin yerleşimi -bağlı nemden etkilenmemesi için- camlardan ya da dış duvarlardan minimum 50 cm ve soğuk zeminden 10 cm uzakta olması gerekirken değildir. Pencerelerin çift camlı olduğu görülmüştür.

## 4. Değerlendirme ve Sonuç

Müze tip projesi olarak tasarlanarak ihtiyaç doğrultusunda çeşitli tarihlere eklemeler, restorasyon ve teşhir düzenlemeleri geçiren ve 2015 yılında yeniden hizmet vermeye başlayan Efes Müzesi'nin mekânsal ve yapısal özellikleri, koleksiyonunun bozulma etkenleri olan fiziksel güçler, hırsızlık ve vandalizm, yangın, su, zararlılar, kirletici maddeler, morötesi ve kızılötesi ışınlar ile uygun olmayan ışık, sıcaklık ve bağlı nemin kontrolüne yönelik olarak yerinde incelenmiş ve gerekli değerlendirmeler yapılmıştır.

Yapıda mekânsal ve yapısal düzenlemelerle özellikle fiziksel kuvvetlerin kontrolüne yönelik uygulamalara ağırlık verildiği söylenebilir. Yapının deprem bölgesinde yer alması sebebiyle statik değerlendirilmesinin yapılması ve depreme dayanıklılığını ölçen testler yapılması önerilmektedir.

Müzelerde hırsızlığın önüne geçebilmek adına eser depolarının dışında koleksiyona yönelik bir çalışma alanının bulunması gereklidir. Binanın güçlü bir bina kılıfı olması gibi hırsızlık ve vandalizmin kontrolü açısından yapılan düzenlemeler başarılı bulunmuştur.

<sup>10</sup> Bkz. dipnot 1.

<sup>11</sup> Bkz. dipnot 3.

Yangının tespitine yönelik yapılan değerlendirmede, HVAC sisteminin yangın durumunda otomatik kapanma özelliğinin bulunmasının dumanın yayılmasını önleyecek önemli bir tedbir oluşturduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte, ısı tespit sistemi ya da yangını önlemek için deprem sırasında binaya doğal gaz girişini kesen ek sistemlerin kurulmasının gerekli olduğu ortaya çıkmıştır.

Su baskınına karşı gerekli mekânsal ve yapısal önlemlerin alındığı tespit edilmiştir. Ayrıca, su baskını için gerekli ekipmanın konulacağı bir mekân tahsis edilmesi önerilebilir.

Zararlıların kontrolüne yönelik incelemede, müzede genel ilkelere uyulduğu görülmüştür. Ayrıca yeni gelen eserler için -yükleme alanına yakın konumda- bir karantina ve inceleme odası ile zararlıları kontrol imkanı sağlayacak ekipmanın yer aldığı bir mekânın tasarlanması gereği de belirtilmelidir.

Müzenin bulunduğu alan, kirlilik düzeyi yüksek bir bölgede yer alıyor ise, mekanların hava sızdırmaz olması ya da mekan içine giren havanın filtreden geçmesi kirleticilerin kontrolü için getirilen temel yaklaşım olmalıdır. Efes Müzesi'nde de bu önlemlerin alınması gerektiği açıkça anlaşılmaktadır.

Müze sıcaklığın kontrolü açısından incelendiğinde, mekânsal ve yapısal özelliklerin genel itibarıyla önleyici korumaya uygun olduğu görülmüştür. Ancak yükleme alanı için -alan kapalı olmakla birlikte- uygun olmayan sıcaklığın diğer alanlara yayılmasını önlemek amacıyla ayrı bir HVAC sistemi, ayrıca tanımlı ısı limitlerinin dışındaki sıcaklıkları bildiren alarm sistemleri ve termostat eklenmelidir.

Uygun olmayan ışığın kontrolünde, gerekli uygulamaların genel itibarıyla yerine getirildiği görülmekle birlikte; eserlerin taşınması ya da geçici sergiler sırasında kullanılan hollerin orta derecede ışıklandırılması ile ziyaretçi rotası belirlenirken ışık seviyeleri farklı mekânlar arasında görsel adaptasyona olanak sağlayan fuayeler oluşturulabileceği önerisi getirilebilir. Ayrıca güvenlik ve bakım için ayrı devreler tanımlanması da gerekli görülmektedir.

İncelemelerde, uygun olmayan bağıl nemin kontrolüne yönelik çalışmaların kısıtlı olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda değişen, kabul edilebilir bağıl nem dalgalanmalarının tespiti ile bağıl nemin aşırı yükselmesi ya da düşmesi durumlarında devreye giren ikaz sistemlerinin kurulması gerekmektedir.

Efes Müzesinde gerçekleştirilen inceleme sonucu, tip proje olarak tasarlanan binanın, ihtiyaç doğrultusunda yapılan ilaveler ve düzenlemeler sayesinde, müzeciliğin gerektirdiği birçok önleyici koruma müdahalelerinin yerine getirildiği, periyodik bakımın sürekli olduğu, ancak bazı konularda eksikliklerin ve gereksinimlerin de bulunduğu ve bunların giderilmesiyle çağdaş müze şartlarına kavuşacağı ortaya çıkmaktadır.

## **Kaynakça**

- Beşkonaklı, J. (2010). *Dolmabahçe Sarayı'nda Endirekt Koruma Yöntemleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*
- CCI (Kanada Koruma Enstitüsü). (2015). "Framework For Preserving Heritage Collections" Poster, Kanada.
- Kökten, H., Eskici, B. Şener, Y.S., Hepding, D. ve Çelik, S. (2007). *Müzelerde Önleyici Koruma Uzaktan Eğitim Programı, Ankara: Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları (ANKUZEM).*
- Sade, F.Ö. (2005). *Türkiye'de Tasarlanmış Müze Yapıları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.*

## **İnternet Kaynakları**

İnternet: ICOM (Uluslararası Müzeler Konseyi). (2006). *Müzecilik Etik Yasası. Web: <http://icomturkey.org/tr/icom-m%C3%BCzecilik-etik-yasas%C4%B1> adresinden 02.12.2016'da alınmıştır.*

## **Görsel Kaynakları**

Görsel 2: *Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Fotoğraf Arşivi, Ankara.*

Görsel 4: *Efes Müzesi, Bilgi Panosu, İzmir.*

Görsel 14: *Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Fotoğraf Arşivi, Ankara.*



## Gencay ve Doğanın Sıfır Noktası

Öğr. Gör. Dilek Şener

Makale Geliş Tarihi: 30.11.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 05.12.2017

### Özet

20. yüzyıl söz konusu olduğunda iki önemli savaşın sosyal, kültürel, siyasal ve ekonomik bağlamda kırılma noktası olduğu gerçeği ile karşılaşırız. İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki süreç, farklı coğrafyalardaki sanatçıların eğilimleri ve öncü akımlara farklı bir sanat dünyası ölçeğinden ekledikleri üsluplar, bireysel ve toplu sergiler, savaşın yarattığı yıkıma ve her türlü olumsuzluğa bir cevap, aynı zamanda eylemdir. 1957'de Düsseldorf'ta doğan ZERO akımının beslendiği nokta savaşın yıkımıyla durağanlaşan dünyadaki sanatın varlığını yeniden duyumsatmaktır. İşte o yıllarda İtalya'da bulunan Gencay Kasapçı Zero grubunun sergilerine katılan Türkiye'den tek sanatçı olarak tarihe geçti. Ama bu tarihe geçişin keşfedilmesi için aradan yıllar geçmesi gerekti. "ZERO: Geleceğe Geri Sayım" sergisi, 2 Eylül 2015 - 10 Ocak 2016 tarihleri arasında İstanbul – Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde gerçekleştiğinde, Gencay Kasapçı'nın adı Türkiye'deki ilk ve tek Zero sanatçısı olarak anılmaya başlandı. Makalenin ana fikri, Gencay Kasapçı'nın sanat yaşamındaki bu başlangıç noktasının araştırma, belge ve kaynaklar doğrultusunda yeniden vurgulanmasını amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Gencay, Gencay Kasapçı, Zero, Sonsuzluk, Optik Sanat, Yanılsama

### GENCAY AND THE ZERO POINT OF NATURE

#### Abstract

When the 20th century is at stake, we encounter the fact that two important wars were breaking points in social, cultural, and economic contexts. The process during and after the World War II, the orientations of the artists in various geographies and the styles they added on the pioneering currents from the perspective of the world of art, solo and group exhibitions are a response to every kind of negativity and at the same time an action. The point from which the ZERO movement that arose in Düsseldorf in 1957 fed on was making people re-feel the presence of art in the world which was becoming stationary with the destruction of war. Gencay Kasapçı who was in Italy in those very years made history as the only artist from Turkey who participated in the exhibitions of the Zero movement. However, many years had to pass for this state of making history to be discovered. When the "ZERO: Geleceğe Geri Sayım" ("ZERO: Countdown to the Future") exhibition was held on 2 September 2015- 10 January 2016 in Sabancı University Sakıp Sabancı Museum Gencay Kasapçı's name started to be mentioned as the first and the only Zero artist in Turkey. The subject matter of this article aims to research this starting point in Gencay Kasapçı's art life and re-emphasize it in accordance with documents and resources.

**Keywords:** Gencay, Gencay Kasapçı, Zero, Infinity, Optical Art, Illusion

Gencay Kasapçı'nın<sup>1</sup> 1962 yılında Venedik'teki Il Cavalino Galerisi'nde açtığı kişisel sergisi ile ilgili Guiseppe Mazzariol'un (1962) kaleme aldığı katalog metninde, önemli saptamalar yer aldı:

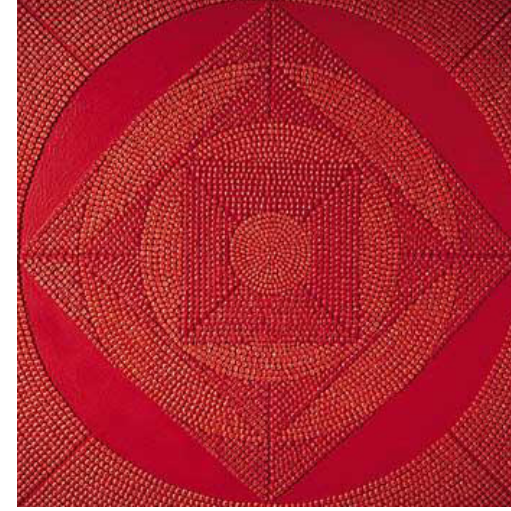
Hiç kuşkusuz bu genç Türk ressamının figüratif uzak görüşlülüğünün kökenlerinde Bizans sanatından gelen esinleri yakalayabiliriz. Bu tabloların karşısında akla gelen, dillerden dökülen ilk yorum kesinlikle bu. Öylesine anında, öylesine az düşünerek söyleniyor ki, adeta bir tür keyif veriyor. Oysa bu çıkarım pek de o kadar belirgin değil. Klasik anlamda varsayımlar ya da göndermelerin bilgiyle yoğrulmuş özenle incelenmesinin ardından ortaya çıkıyor. Gencay'ın vizyonu huzurla bütünleşiyor; Bizans metropol uygarlığından ince bir çizgiyle ayrılmış, ufacık bir teması kalmış, ama bu kadarı bile bu yoruma neden olmaya yetiyor. Belki de bu bir bilince varma durumudur. Soylu ve pırıltılı bir anı, törensel temaların, törenin aslına merak ettirmeden yansması. Hem fazla, hem de farklı olmadan Gencay çağdaş bir kadın olarak bizim dünyamızda yaşıyor, üretiyor ve üstelik hem pişmanlıklara, hem de özlemlere başvurmuyor. Günümüz dünyasının ezmeye çalıştığı geleneksel değerleri korumayı başarmış bir kadın. Yaşama dengeli, içten, huzurlu ve iyimserlikle yaklaşıyor. Resimlerinde kullandığı dil alabildiğine sade. Tekrarlanan şekiller teorisi, bu teorisinin dozunun bilgece ayarlanmış olması ve krom hesabı, bu resimlerin, her birine gerekçesiz bir parlaklık katmakta. Kullanılan malzemenin sıradanlığı, uygulamadaki sadelik ve her tür artizanal tekniği, adeta yok sayması, tablolarının eşsiz olmasını sağlamış, sanatsal fikir ile uygulama arasındaki uyumu vurgulamış, proje ile gerçeği bütünleştirmiştir. En doğrusu bu eserlerin tanımını eserleri okuyacak kişilere bırakalım: Her bir formun, kesimin, sönen ve birdenbire yanan renklerin arasında gezinsinler. Herkesin mutluluk duyacağını, zamanının ve kendisinin bilincine varacağını, hem gizemli hem de güncel bir uygarlığa ressamın müthiş bir ayna tuttuğunu fark edeceğini düşünüyorum.<sup>2</sup>

Tüm bu sözlerle makalenin, giriş bölümündeki başlangıcı yapmanın bir amacı bulunmaktadır. Çünkü 1962'den (Görsel 1) bu yana yani 2017 yılına kadar sanatçının resimlerinin okunmasında "Optik Sanat"ın varlığının sorgulandığı bir sürece tanıklık ediyoruz. Plastik sanatlarda resim optik bir değer taşır ve ışık, renk ve görsel algı problemleri önemlidir (Tuğal, 2012: 57). Tarihteki örnekler, bu saptamayı geçerli kılar; geçen yüzyılın Victor Vasarely (1906–1997), Jesus Raphael Soto (1923–2005) ve Lucio Fontana (1899–1968) gibi gerçeği alımlayıcıya çok boyutlu olarak yansıtan

<sup>1</sup> Gencay Kasapçı'yı 29 Kasım 2017 tarihinde Mersin'de kaybettik. Uzun yıllar özellikle Ankara sanat ortamının oluşmasında hem sanatçı hem de sanat galerisi yöneticiliği kimliğiyle önemli bir tutan sanatçının Zero grubuyla adının anılması ancak ve ancak 2015 yılında olmuştur. Böylesi bir gecikmenin sebebinden çok bundan sonra, bu kadın sanatçının Türkiye Plastik sanatlar alanındaki haklı yerine kavuşması için oldukça fazla görevimiz düşüğünü bu makale ile akademik bağlamda belgelemekteyiz.

<sup>2</sup> Bkz. <http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?palD=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&perioidID=&pageNo=13&exhID=0>

sanatçıların öncülüğünde yeni bir akımın kapılarını açtı.



Görsel 1. Gencay Kasapçı, Kırmızı Oluşum, 1962, Roma, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 80x80 cm.

1964 yılında Gencay Kasapçı (1933-2017) İtalya'daki serüveni sırasında Lucio Fontana ile karşılaştı (Görsel 2) ve resimlerine ait olduğu kültürün değerlerini de ekleyerek, doğa merkezli, ışığı sorguladığı optik yanılısamaya dayalı sonsuzluğa açılan ve "sonsuz olanı sonlu olanda" ortaya koyduğu kavramın temelinde, kendi üslubunu oluşturdu.



Görsel 2. Gencay Kasapçı Ve Lucio Fontana, Roma'da Sergi Sırasında (1964).

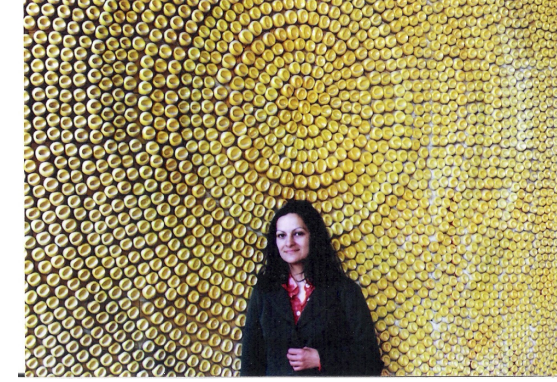
2015 yılına kadar sanatçı hakkında yazılan tüm yazıların incelenmesi<sup>3</sup>, bu makaledeki temel amacın ya da sorunun sanatçının eserlerini bir sınıflandırma içinde belirlemekten çok daha farklı bir yönde gelişmesini ve yeni saptamaların belgeler ışığında ele alınmasını sağlar. Gencay Kasapçı'nın Türkiye Resmi'ndeki yerini, hem de bir kadın sanatçı kimliğiyle belirlerken, Batı'nın 1960'larda onun için kullandığı çıkarımlar üzerinden kendi ülkesindeki yazılanların genişlememesidir. Çünkü açtığı sergilerin kataloglarındaki metinler incelendiğinde, optik yanılsamaya dayalı resimlerinin doğa sevgisi temelindeki lirik yönü, mercek altına alınmıştır. Jale Erzen haklı olarak 16 Kasım – 05 Aralık 1989 tarihleri arasında Ankara Emlak Bankası Sanat Galerisi'nde sanatçının açmış olduğu kişisel sergisi üzerine kaleme aldığı katalog yazısında, 1970'lerde Batı'da Lars Nilsson, Agnes Martin, Larry Poons ve Walker Tomlin gibi sanatçıların sistematik resmin nitelikli örneklerini verdiğini vurguladı.

Bu niteliğin bizdeki adının ise Gencay Kasapçı olduğunu ve 1966 yılında Türkiye'ye dönüşünden önce sanatçının soyut minimalist akımın içinde, Zero grubu ile avangarde galerilerde resimlerinin sergilendiğini yazdı (Erzen, 1989: 4). Yani durum şiirsel, lirik ve de optik süreçten geçmekten daha fazlasına işaret etmektedir.

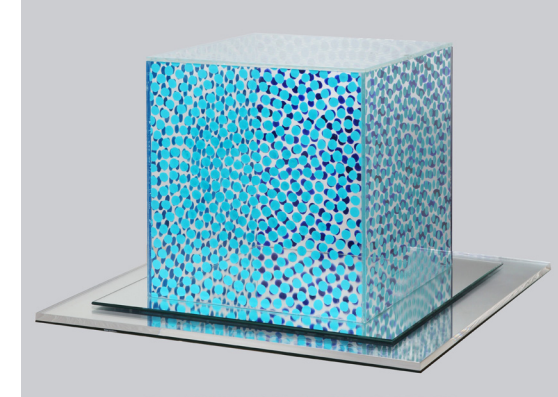
Avangarde tavrın onaltı yıllık serüveninde, sanatçının resimlerinde malzeme ne olursa olsun, hep doğanın kendisi vardı (Görsel 3). Ama öncesinde optik sanat sürecinin nasıl oluştuğuna bakmak yerinde olacaktır. Çünkü Gencay Kasapçı'nın hareket yanılsamasını ön plana çıkaran resimleri, doğaya dönüş yaptığı süreçle (1980-1990) birlikte ele alınmalıdır. Işık ve optik mekân olarak seçtiği alan doğanın kendisi oldu. Soyutlama anlayışına dayalı renk ve lekelerin içinde kaybolan her nokta bir bakıma izleyenin gözündeki görsel mekanizmayı harekete geçirerek, uyarmayı amaçladı. 2000'li yılların sonunda geldiği noktadan sanatçıya baktığımızda ifade yollarını farklı malzemeler üzerinde çok aza indirgediğini, çoğu kez yalın biçimler üzerinden çalıştığını, aslında sanata başladığı yıllarla eş ve fakat güncel konularla iç içe bir duruş sergilediğini söyleyebiliriz (Görsel 4, 5).

Optik Sanat, İkinci Dünya Savaşı sonrasında geçerli olan "post painterly" anlayışa karşıt olarak Avrupa'da ortaya çıkmış bir akımdır (Germaner, 1997: 27). 1965 yılında, New York Modern Sanat Müzesi'nde açılan "The Responsive Eye" adlı sergi düzenlenmesi ve Time dergisinde yayımlanan bir makalede adının kullanılışı akımın tanımlanmasını sağlamıştır (Germaner, 1997: 27). Gencay Kasapçı, 1959 yılında İtalya'dan kazandığı bursla Floransa Akademisi'nde Collaccki Atölyesi'de eğitimine başladı.

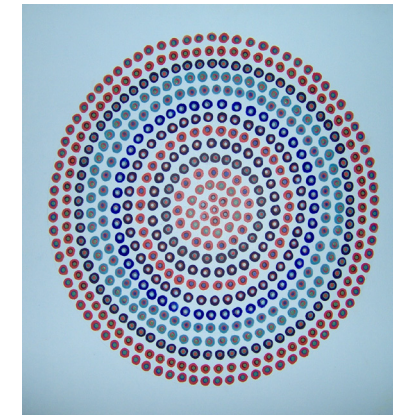
<sup>3</sup> Bkz. <http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?palD=110&section=550&lang=TR&bh-cp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>



Görsel 3. Gencay ve Seramik Pano, 1968, Seramik 18 m2, ODTÜ Mimarlık Fakültesi Girişi

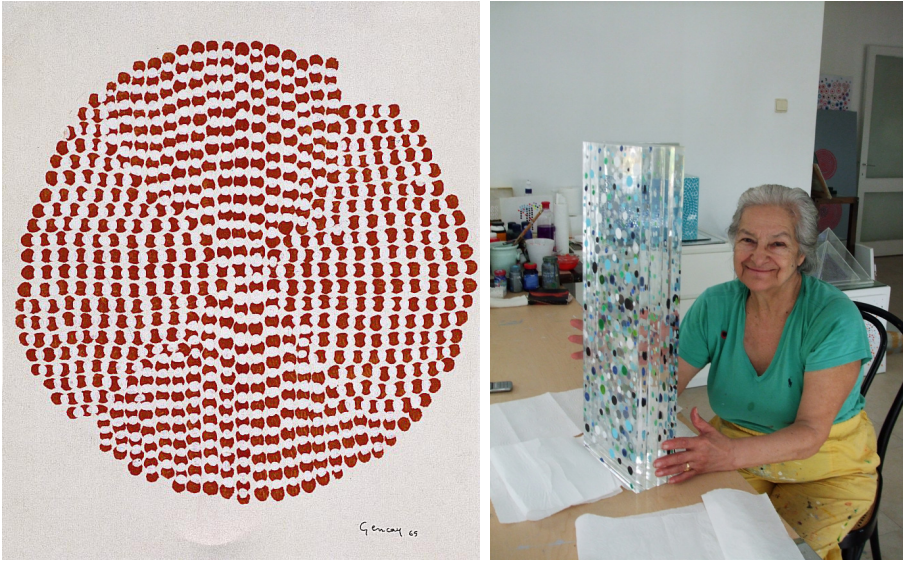


Görsel 4. İsimsiz, 2011, Pleksi, Cam, Karışık Teknik, 30x30x30 cm.



Görsel 5. Gencay Kasapçı, İsimsiz, 2012, Karışık Teknik, 100x100 cm.

Maliye Bakanlığı'ndan sanatçının aldığı özel izinle, bir bavul dolusu nazar boncuğu da kendini İtalya'da buldu. Sanatçının bu dönemi "Optik Dönem" olarak adlandırılrsa da yaptığı resimlerin farklı olduğunu belirtti<sup>4</sup>. Gözü yoran, şaşırtan, acıtan yansımaların yerine resimleri, tek renk etkisi veren yumuşak titreşimlerle hareketlendi (Görsel 6). Optik süreç 1966 yılında Türkiye'ye dönüşüyle birlikte yüzeylerindeki üslubun yönünü belirledi. 2000–2017 yılları arasındaki tüm deneysel arayışlarında sanatçının bu döneminin etkin rol oynadığını söyleyebiliriz. Boncuklar, renkli kâğıt parçaları ve üç boyutlu düzlemde cam ile birleşen farklı malzemelerdeki optik düzenler, sanatçının ömürlük yorumlarının dengeli adımlarıydı. Özellikle söz konusu zaman sürecinde, nazar boncuklarına dönüş yaptığını ve ağaçlardan yükselen her renkte yine bu boncukların üzerinde yoğunlaşan renk kıpırtılarının, özlemleri bir yönde geliştiğini 2010, 2011 ve 2012 yıllarına ait resimleri, yüzey düzenlemeleri ve üç boyutlu işleri göstermektedir (Görsel 7).



Görsel 6. Gencay Kasapçı, *İsimsiz*, 1967, Kağıt Üzerine Akrilik, 40x30 cm.

Görsel 7. Gencay Kasapçı Mersin'deki Atölyesi'nde

Gencay Kasapçı'nın sanat yaşamında Türkiye Sanat Tarihi'nde çok az bilenen diğer bir önemli husus ise İtalya'da bulunduğu süreç içerisinde Zero grubunun sergilerinde yer alması konusudur. Optik düzenlemeleri, Ağaçları, doğa izlenimine dayalı kuşların ve yaprakların soyutlamaya dayalı renk ve leke titreşimlerine dayalı tüm işlerinin odağında Zero grubu

<sup>4</sup> Gencay Kasapçı ile 2012 yılında yapılan kitap çalışması sırasındaki konuşma sürecindeki notlardan aktarılmıştır.

ile katıldığı sergi gözden kaçmıştır. 1990'lı yıllar sanatçının Ağaçları ile anıldığı sergilerin birbiri ardına açıldığı dönemlerdi. "Damıtılmış Doğa'nın İmgeleri" tanımını Önder Şenyapılı, İş Bankası Sanat Galerisi'nde 9 Kasım – 1 Aralık 1993 tarihleri arasında gerçekleşen sergi üzerine kullandı. Sergi için basılan kataloğa Şenyapılı'nın şu satırları yansıdı: "O ağaçlar ki özgürlüğü simgeler" (Şenyapılı, 1993: 3). Gencay Kasapçı, yıllar sonra verdiği röportajında 1959–1966 yılları arasındaki İtalya yıllarına özlemini dile getirirken yurda dönüşünün pişmanlığını anlattı.

"ZERO: Geleceğe Geri Sayım" sergisi, 2 Eylül 2015 – 10 Ocak 2016 tarihleri arasında İstanbul-Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi'nde gerçekleştiğinde, Gencay Kasapçı'nın adı "Türkiye'deki ilk ve tek Zero sanatçısı" olarak anılmaya başlandı (Erciyas, 2015: 18). 60'lı yılların Avrupa'daki etkili sanat akımı Zero grubunun sergilerinde sanatçının yer alması yaşamındaki dönem noktalarından biri olarak bizzat kendisi tarafından anılmaktaydı<sup>5</sup>. Zero sergileri sanatçının hem İtalya hem de daha sonraki yıllarda Türkiye'deki sanat yaşamı için önem taşıdı.

Sabancı Müzesi'nde gerçekleştirilen Zero: Geleceğe Geri Sayım sergi kitapçığında (2015) yer alan şu cümle Gencay Kasapçı'nın işlerindeki Batı kaynaklı dilinin özetidir: "Geleceğe dair sarsılmaz bir umut ile yola çıkan Zero sanatçıların doğa ve teknolojiyi farklı teknik ve malzemelerle ele aldığı geniş bir seçki sunulmaktadır" (s. 6). Farklı teknik ve malzeme kullanımına dair sanatçı yaşamı boyunca deneysel işlerden yana bir tavır sergiledi. 1959 yılında İtalya'da başlayan hikâyesi onu Zero Grubu'nun sergileriyle tanıştırdı. Optik resimler üzerinde çalıştığı yıllarda (1959-1966) "Gencay" <sup>6</sup> imzasıyla ZERO grubunun sergilerine katıldı (Görsel 8).

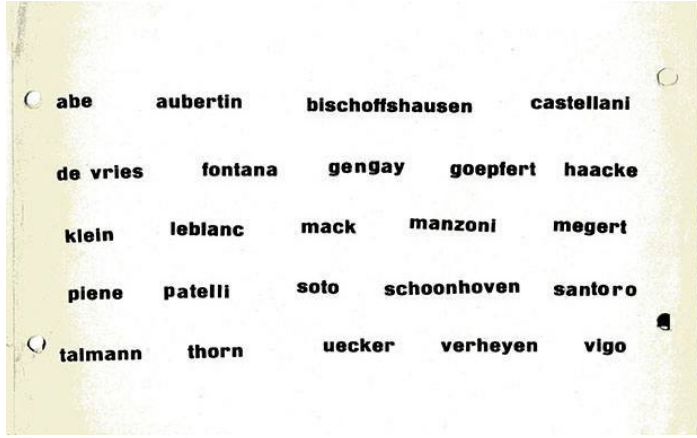


Görsel 8. Avangarde Zero Sergi Davetiyesi, 1966, Roma, Galleria Il Segno

<sup>5</sup> Gencay Kasapçı ile 2012 yılında gerçekleştirilen notlardan aktarılmıştır.

<sup>6</sup> Gencay Kasapçı, sanat literatüründe "Kasapçı" soyadını kullanmadı ve eserlerini her zaman "Gencay" olarak imzaladı. Açtığı gerek kişisel gerekse grup sergilerinde tüm yazılı metinlere ve belgelere adı "Gencay" olarak geçti.

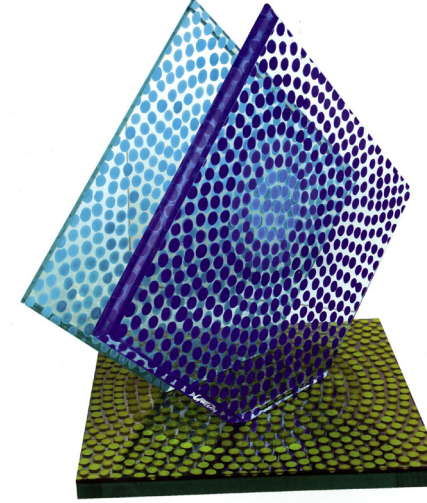
1 Haziran 1966 tarihinde Roma'da Galleria Il Segno'da açılan "Avant-Garde Zero" sergisinde Lucio Fontana, Yves Klein, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker gibi sanatçılarla birlikte Gencay Kasapçı'nın da adı yer aldı<sup>7</sup>. Fakat bir tashih neticesinde ismi "Gencay" yerine davetiyede "Gengay" olarak basıldı (Görsel 9). Bu o yıllarda 33 yaşındaki Gencay'ın bir Türk sanatçı olarak İtalya'daki en verimli ve avangarde kimliğinin öne çıkan başarısı olarak tarihe geçti. Her sanatçının farklı malzeme ve üslubunun verdiği hazzı Gencay Kasapçı, kendi deneyimleriyle buluşturdu, Türkiye'ye Batı'nın yeni olan eğilimin verileriyle döndü. 1976 yılına kadar açtığı sergilerde izlenen işlerinde, kafasındaki düşüncelerin netleştiği ve optiğin sınırsız boşluğunda doğanın renkleriyle buluşturan bir yön izledi.



Görsel 9. Avantgarde Zero Sergi Davetiyesi, Gencay'ın İsminin Olduğu Sayfa, 1966, Roma, Galleria Il Segno

Gencay Kasapçı, sanat yaşamı süresince doğanın ritmini kendi düşleri üzerinden ve deneysel açılımlara cesaretle yaklaşım derinleştirdi, kurguladığı süreçleri sanatının diline taşıdı (Görsel 10). Düşsel doğa gezintileri içerisinde ağaçlardan yükselen ritimleri, renklerle buluşturdu. Şüphesiz tüm bu resimler ve cam/ayna-nazar boncuğu tasarımlar göz önüne alındığında, sanatçının 1960'lı yıllarına kısa bir dönüş yapmak gerekiyor. Çünkü onun sanatını yakından izleyenler/tanıyanlar bilirler ki; "Gencay" ismi Türkiye Resim Sanatı'nda batı merkezli "Optik Sanat" akımının ülkemizde tanınmasını ve gelişmesini sağlayan öncü ve kilit isimdir. Bu nedenle "Optik" yanılısamaya dayalı anlatım biçimini benimsediği dev boyutlu yüzeylerle, dinamizmin ve ritmin ön plana çıktığı resimlere uzanan bir zincirin halkalarını eklemeye çalışmalıyız. Buna bir de Zero halkası eklendi.

<sup>7</sup> Bkz. Görsel 8 ve 9.



Görsel 10. Gencay Kasapçı, İsimsiz, 2006, Karışık Teknik Ayna ve Pleksi, 13 h

Gencay Kasapçı "Türkiye'de ilk ve tek Zero sanatçısı" olarak 2016 ve 2017 yıllarında önce İstanbul ve daha sonra Roma'da "Zero/1960–2016" başlıklı iki ayrı sergisi düzenledi. Roma'nın tarihi galerisi Galleria Russo'nun İstanbul'daki mekânı Russo Art Gallery'de 26 Ekim – 09 Kasım 2016 tarihleri arasında gerçekleşen ilk sergide sanatçının kütle-boşluk ikilemelerine odaklandığı işleri, bir retrospektif anlatım düzeninde sergilendi<sup>8</sup>.

14- 21 Eylül 2017 tarihleri arasında ise küratörlüğünü Giorgio Bertozzi ve Ferdan Yusufi'nin yaptığı Gencay Kasapçı'nın ikinci "Zero/1960–2016" adlı sergisi ise Roma'da Fondazione Museo Venanzo Crocetti'de gerçekleşti<sup>9</sup>. Sergi üzerine Leonardo Regano'nun kaleme aldığı makaledeki sözler önem taşımaktadır:

Roma'daki Il Segno Galerisi'nde yapılan Avant-garde Zero 1966 sergisine katılmasının ardından Avrupalı avangartlar arasında sayılan ve tanınan Gencay, çok kısa sürede olgun bir sanatçı kimliğinin sahibidir. Böylelikle Fontana, Castellani, Manzoni, Klein, Soto, Piene, Mack ve Abe ile diyaloga girecektir. Gencay Kasapçı kolektif zevkin bu kadar avangard bir dili kabul etmeye az meyilli olduğu Türkiye'ye dönüşünde yaşayacağı zorluklara rağmen, bugün sürdürmekte olduğu yeni ve özgün bir üslup ortaya koydu. Resimlerinde tekrar eden hareketler ve gestaltik sanatın tipik kombine formlarıyla, bizans mozaik dekorasyon geleneğini, Abe tarafından aktarılmış doğu felsefesinin hikmetini bir araya getirir. Gencay Kasapçı'nın sanatını oluşturan üç unsur Batı ve Doğu arasındaki mükemmel sentez, Akdeniz kökenli kültürler ve

<sup>8</sup> Bkz. <http://www.artfulliving.com.tr/takvim/zero/1960-2016-i-8421>

<sup>9</sup> Bkz. <http://www.arte.it/calendario-arte/roma/mostra-gencay-kasap%C3%A7i-zero-1960-2016-43331>

toplumlar arasındaki çekimi yansıtan birleştirici bir ayna olarak açıklanabilir. Sert geometrik yapılarına karşın eserlerinde doğaçlamacılık ve atılganlık kendini gösterir. Saf geometrik unsur olarak seçilmiş noktanın sabit tekrarına bağlı, modüler bir ressamdır, Gencay. Her tekrarında ortaya çıkan her küçük nokta kendi teklifiğini kaybeder ve yeni bağımsız formlara hayat vererek daha büyük bir bütünlüğün parçası olur. Kavisler, çemberler, çizgiler tuvalde tekrar tekrar yer alırlar. Bu olgu şekillerdeki devamlılığın ve yakıncılığın prensipleriyle tanımlanmıştır. Retina üzerine yansıyan bu yeni formlar bakan kişide sadece optik ve zihinsel değil sezgisel ve duygusal bir etki de uyandırır. Çünkü aslında Gencay çizdiği noktalarıyla birlikte çok ağır bir yükü sembolik olarak boşaltmaktadır<sup>10</sup>.

Sanatçının ölümünde önce, son yıllardaki tüm üretim sürecinde hep başlangıç noktasına dönerek okumaları yapmak mümkündür. Başlangıçtaki Avrupa izlerinin son dönemlerdeki heyecanlar yeniden eklendi ve Çağdaş bir düzlemde eleştirel, sorgulayan ve çevre bilinciyle birlikte renklerinden vazgeçmeden ekspresif bir bakış açısıyla avangarde yaklaşımına yeniden dönüş yaptı. Roma ve Collacki Atölyesi'nin onun sanatı için en isabetli başlangıç noktası olduğu gerçeğinin farkına varıyoruz. Tüm bunların yanında unutulmaması gereken bir diğer nokta ise, her şey bir yana, 1960'lı yıllarda, ülkesinden uzakta sanatıyla yaşamaya çalışan genç bir sanatçıydı.

Optik sanat, göze sunduğu yanılısamaya dayanan görsel şölen ile sanatçının resimlerinde odaklandı. Milano'da soyut minimalist akımın içinde avantgarde galerilerde resimleri yer aldı. Jale Erzen'in de belirttiği gibi "Gencay Kasapçı'nın ağaçları hem organik hem de görsel bir secere ile resminin başlangıcına bağlıdır" (Erzen, 1989: 5). Tüm resmin yüzeyine egemen olan homojenlik ve buna bağlı ince ayrıntıların gözden kaçırılmadan üzerinde önemle durulmasıyla ortaya çıkan dairesel devinim... Bu çok önemli! Çünkü bu gizemli geometri çok fazla değişmeden ancak elipsi zorlayan bir sınıra ulaşacak kadar, önce sanatçıyı içine aldı ve daha sonra ulaştığı üçüncü gözü yani izleyiciyi büyüledi.

Gencay Kasapçı sanat yaşamı ve sanata kattıklarıyla Türkiye Plastik Sanatlar Tarihi'nin 65 yıllık bir sürecine tanıklık etti.

---

<sup>10</sup> Bkz. <http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?palD=110&section=550&lang=TR&bh-cp=1&periodID=&pageNo=1&exhID=0>

## Kaynakça

Erciyas, C. (2015, 13 Ağustos). "Türkiyeli ZERO Sanatçısı Gencay". Radikal. Erişim adresi: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem-erciyas/turkiyeli-zero-sanatcisi-gencay-1414014/>. Erişim tarihi: 04 Aralık 2017.

Erzen, J. (1989). Gencay'ın Ağaçları, Ankara Emlak Bankası Sanat Galerisi Sergi Kataloğu, Ankara: Odak Ofset.

Germaner, S. (1996). 1960 Sonrası Sanat Akımlar – Eğilimler – Gruplar – Sanatçılar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi

Mazzario, G. (1962). Türk Ressamın Figüratif Vizyonu, Venedik II Cavalino Galerisi Sergi Kataloğu

Şenyapılı, Ö. (1993). Ağaçlar, Ankara İş Bankası Sanat Galerisi Sergi Kataloğu

Tuğal, S. (2012). Oluşum Süreci İçinde Op Art, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1: Özel Koleksiyon, Dilek Şener'in Gencay Kasapçı Arşivinden

Görsel 2: Gencay Kasapçı Arşivinden

Görsel 3: Gencay Kasapçı Arşivinden

Görsel 4: Özel Koleksiyon, Gencay Kitabı'ndan, Ankara, 2012

Görsel 5: Gencay Kasapçı Aile Arşivi'nden

Görsel 6: Prof. Dr. Jale Erzen Koleksiyonu'ndan

Görsel 7: Dilek Şener Arşivi'nden

Görsel 8: Dilek Şener Arşivi'nden

Görsel 9: Dilek Şener Arşivi'nden

Görsel 10: Gencay "Beşinci Mevsim" adlı, 16- 30 Kasım 2006 tarihleri arasında The Ninth Street Gallery – New York'ta düzenlenen Kişisel Sergi Kataloğu'ndan

## İnternet Kaynakları

<http://www.gencaykasapci.com/pPages/pArtist.aspx?palD=110&section=550&lang=TR&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0> adresinden 05 Aralık 2017'de alınmıştır.

<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/cem-erciyas/turkiyeli-zero-sanatcisi-gencay-1414014/> adresinden 04 Aralık 2017'de alınmıştır.

<http://www.artfulliving.com.tr/takvim/zero1960-2016-i-8421> adresinden 05 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.

<http://www.arte.it/calendario-arte/roma/mostra-gencay-kasap%C3%A7-zero-1960-2016-43331> adresinden 04 Aralık 2017 tarihinde alınmıştır.

# Özel Bir Koleksiyona Ait Metal İşlemeli Örtülerde Oluşan Bozulmaların Tespiti Ve Belgelenmesi

Yrd. Doç. Dr. Hatice Tozun

Makale Geliş Tarihi: 02.11.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 23.11.2017

## Özet

Tarihi tekstiller, günümüzde tablolar veya heykeller kadar değerli olmaya başlamış olan karmaşık ve zengin nesnelere. Özünde diğer müze objelerine göre bozulmaya eğilimli organik malzemeler olması yüzünden, fiziksel ve kimyasal özelliklerini anlamak için bilimsel bilgi ve tekniklerden yararlanarak, bu nesneleri koruma bakış açısıyla incelemek gerekmektedir. Bu çalışma ile özel bir koleksiyona ait 19.yüzyıldan kalma metal işlemeli iki adet örtü incelenerek, eserlerin belgelemeye dönük teknik analizi yapılmış ve mevcut durumu tespit edilmiştir. Teknik analiz sonucunda eserlerin hammaddesi, kullanılan renkleri, ölçüleri, dokuma tekniği ve onarım durumu ile ilgili verilere ulaşılmıştır. Metal ipliklerin durumu ve element analizi SEM-EDX (Enerji dağılımlı X-ray ile kullanılan taramalı elektron mikroskobu) ile tahribatsız ve mikro analiz yöntemlerinden HPLC-DAD sıvı kromatografisi ile de boyarmadde türü ve boyarmadde kaynağı tespit edilmiştir. Belgeleme çalışmaları fotoğraflar ve teknik analiz sonucu hazırlanan veriler ile yapılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Tekstil, İşleme, Metal İplik, Boyar Madde, Belgeleme

## DETECTION AND DOCUMENTATION REGARDING DEGENERATION OF METAL ENGRAVED VEILS FROM A SPECIAL COLLECTION

### Abstract

Nowadays, historical textiles became complicated and rich objects and started to gain just as much importance as paintings and sculptures. These objects should be handled and analyzed in a more preservationist way because of their organic ingredients that are far more likely to decompose than other museum objects. This work's purpose is to examine two veils with metal engravings from a special collection dated back to 19th century. According to this, technical analyses of pieces were made for documentation and their current state has been determined. With the technical analyses, their raw material, colors, sizes, textiles, and repairment statues have been reached. Conditions of metal engravings were determined using a SEM-EDX (a scanning electron microscope used with an energy dispersive X-ray); dyestuff and its origins were discovered using one of the nondestructive and micro analysis methods, HPLC-DAD liquid chromatography. Documentations include photographs and datas from technical analyses.

**Keywords:** Textile, Engraving, Metal Thread, Dyestuff, Documentation.



## Giriş

Tarihi tekstillerin analizi, ipuçlarını araştıran adli antropologlardan, arkeolojik veya etnografik bir tekstili tanımlamaya ve korumaya çalışan konservatörlere, müzecilere kadar pek çok araştırmacıya yardımcı olabilir. Tekstil, sanatsal ve tarihsel değeri göz önüne alındığında, arşiv belgelerini destekleyebilecek değerli tarihsel kanıt kaynakları olduğu düşünülen maddi çalışmaların sürekli artmasına katkıda bulunmaktadır. Tarihi tekstillerin aşamalı olarak incelenmesi; konservatörleri, tarihçileri, sanat tarihçilerini, kimyager ve daha birçok bilim insanlarını bir araya getirerek, disiplinler arası diyalogu da sağlamaktadır.

Tarihi tekstillerdeki, müzelerdeki ve diğer kültürel miras kurumlarına ait olan materyallerin fiziksel-kimyasal özellikleri hakkında bilgi;

- Konservatörlerin, uygun materyalleri ve uygulamaları seçerek uygun koruma tedavileri hakkında karar verebilmeleri,
- Konservatörlerin, eserlerin özgünlüklerini doğrulamaları ve bunları müzelerde sergilemeleri ve uygun koruma koşullarını seçmeleri,
- Eserlerin güvenli ortamlarda düzgün bir şekilde depolanmasının sağlanması, böylece parçalanmalarının önlenmesi veya yavaşlatılması
- Belirli zamanlarda veya coğrafi alanda belirli tekniklerin uygulandığı gerçeğine dayanarak, tarihsel sorulara cevap verilebilmesi ve tekstillerin üretim yerinin ve tarihinin karakterize edilmesi için önemlidir.

Konservatörün amacı, tek bir nesneyi veya belgelenmesi gereken bir koleksiyonu incelemek, örneklemek, bilimsel araştırma ve uygulama ile ilgili kesin, eksiksiz ve kalıcı kayıtlar üretmek ve kalıcılığını sürdürmektir. Belgelerin türü ve kapsamı çeşitli faktörlere bağlı olabilir (Landi, 1992 : 50 - 51).

Tarihsel tekstillerin bilimsel araştırmalarında; ipliklerin, renklerin ve metal ipliklerin özelliklerini ve durumunu değerlendirmek için son yıllarda dünya genelindeki laboratuvarlarda önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Şu anda bu malzemeleri anlamada kullanılacak geniş bir analitik teknik yelpazesi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; MO (optik mikroskopi), SEM-EDX (enerji dağılımlı X-ışını ile taramalı elektron mikroskopisi), FTIR (Fourier dönüşümü kızılötesi), UV / Vis dedektörüne bağlı HPLC, UHPLC'ye (ultra yüksek performanslı sıvı kromatografisi), Kütle spektrometresi, : XRF (X-ışını flüoresansı) veya XRD (x-ışını kırınımı), UV / Vis ve Raman dir.

Genel olarak, iplikleri ve durumlarını belirlemek için en yaygın kullanılan

teknikler MO (optik mikroskopi) ve SEM-EDX (enerji dağılımlı X-ışını ile taramalı elektron mikroskopisi) dir. İplikleri boyar maddeler ile birleştiren mordanlar gibi iplikler üzerine ilave edilen kimyasal (inorganik) ürünlerin tanımlanmasına, metal ipliklerin kompozisyonunu ve durumunu değerlendirmeye izin vermektedir. MO ve SEM-EDX'in yanı sıra, FTIR (Fourier dönüşümü kızılötesi), daha önce inşa edilmiş çağdaş referans materyalleri verilerek bazı ipliklerin tanımlanmasına yardımcı olabilir. Boyarmaddeler için, UV / Vis dedektörüne bağlı HPLC ile daha fazla bilgi elde edilebilmektedir. Daha yakın zamanlarda, UHPLC'ye sahip yeni bir yöntem HPLC'den daha doğru sonuçlar verdiği için giderek daha da benimsenmektedir. Kütle spektrometresi teknikleri, boya maddelerinin kaynakları hakkında daha fazla bilgi sağlayarak HPLC / UHPLC'yi desteklemek için çok yararlıdır. XRF veya XRD, ipliklerin ve metal ipliklerinin bozulma derecesi hakkında bilgi sağlayabilirken, UV / Vis ve Raman, boyaların tanımlanması hakkında bilgi vermektedir (Degano ve Ribechini, 2009: 363–410; Osman, Kamal ve Zidan, 2014 : 459 – 468; Pauk ve Barták, 2014 : 3393 – 3410).

Bütün bu teknikleri gerçekleştirmek için, küçük tekstil iplikleri ve / veya metal iplikleri (yaklaşık 3-5 mm uzunluğunda) örneklemek gereklidir. Bu işlemler tekstillerin değeri, durumu ve estetiği göz önünde bulundurularak yapılmalıdır.

Bu çalışma ile 19.yüzyıldan kalma 50 cm. eninde 145 cm. uzunluğunda, Türk işi tekniği ile işlenmiş, pamuk ipliklerle dokunmuş, metal işlemeli iki adet örtü incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda, eserlerin belgelemeye dönük teknik analizi yapılarak mevcut durumu Kültürel Miras Ve Doğal Boya Laboratuvarı'nda gerçekleştirilen analizlerle tespit edilmiştir. Teknik analiz sonucunda eserlerin hammaddesi, kullanılan renkleri, ölçüleri, dokuma tekniği ve onarım durumu ile ilgili verilere ulaşılmıştır. Belgeleme çalışmaları ise fotoğraflar ve teknik analiz sonucu hazırlanan veriler ile yapılmıştır. Metal ipliklerin durumu ve element analizi SEM-EDX ile tahribatsız ve mikro analiz yöntemlerinden HPLC-DAD sıvı kromatografisi ile de boyarmadde türü ve boyarmadde kaynağı tespit edilmiştir.

## Bulgular

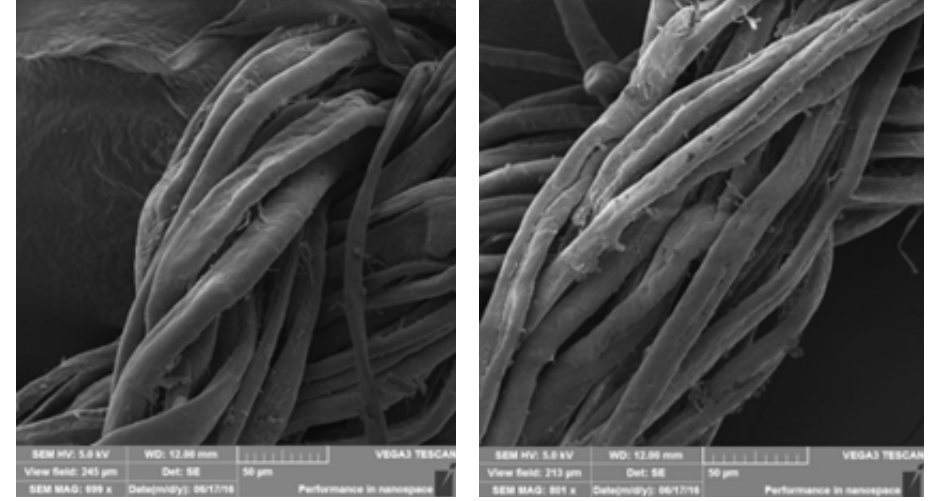
Araştırma kapsamında Saime Sirel koleksiyonuna ait 2 adet atkısı ve çözgüsü pamuk, bezayağı (B1/1) tekniği ile dokunmuş örtünün belgelenmesi amacıyla teknik bilgilere yer verilmiştir.

## 1 Numaralı Eser

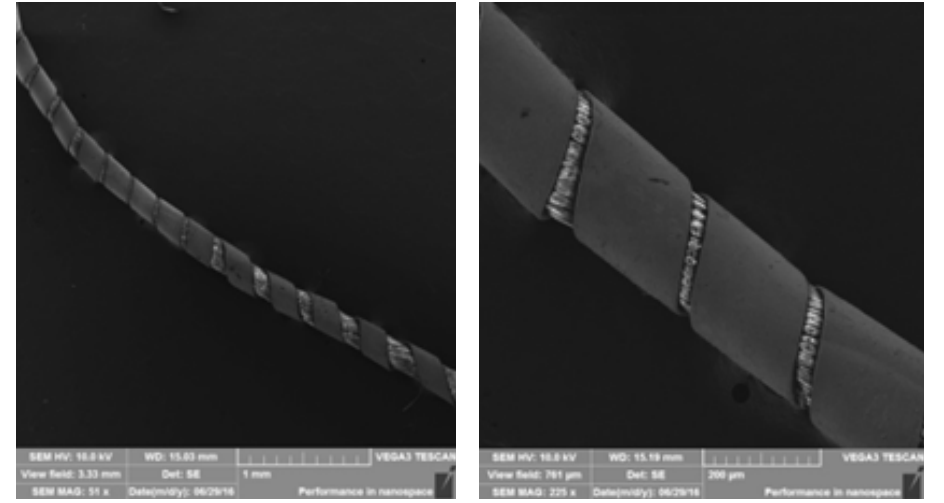


Görsel 1. 1 Numaralı Eserin Görüntüsü

1 numaralı eser (Görsel 1) 50 cm. eninde 145 cm. uzunluğunda bir örtüdür. Örtünün atkı ve çözgü iplerinin hammaddesi pamuk olup, bezayağı (B1/1) tekniği ile dokunmuştur.



Şekil 1. 1 Numaralı Eserin Lif Örneğinin SEM Görüntüleri



Şekil 2. 1 Numaralı Eserin Klapdan Örneğinin SEM Görüntüleri

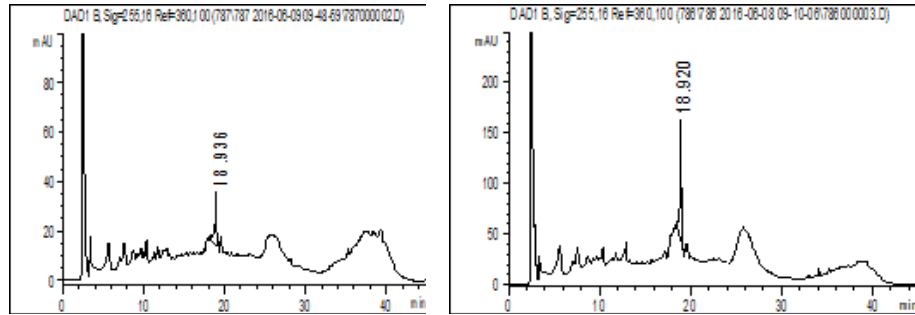
HPLC (Şekil 1-2) ile boyarmadde analizi sonucuna göre boya spektrumu tespit edilmiştir. Gülkurusu renk ile pembe rengin analizinde aynı boyarmaddeler kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre, bu renkleri elde etmek için Brezilya ağacının gövdesi (*Caesalpinia brasiliensis* L.) ile boyama yapıldığı tespit edilmiştir. Bu bitki ticaret yoluyla Avrupa'ya ihraç edilmiş olup Anadolu'da tekstil, Görsel boyamaları ve el yazmalarında sıkça kullanılmaktadır. Yeşil renkli örnekte datiscetin, emodin ve indigotin

boyarmaddeleri saptanmıştır. Bu renk için iki bitki ile boyama yapılmıştır. Gence (*Datisca cannabina* L.) bitkisi ile Hindistan çividi (*Indigofera tinctoria* L.) ya da çivit otu (*Isatis tinctoria* L.) bitkilerinden birisi kullanılmıştır.

Voltaj Değeri (kV)	Tespit Edilen Elementler (%)					
	Oksijen (K)	Sülfür (K)	Klor (K)	Bakır (L)	Gümüş (L)	Altın (M)
10	1.48	10.12	1.49	0.11	86.46	0.35
20	1.84	6.27	0.81	0.52	90.55	-
30	2.22	4.53	0.17	0.39	92.69	-

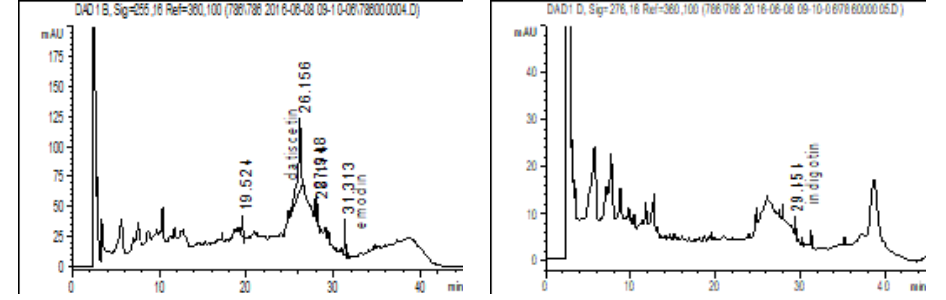
Tablo 1. 1 Numaralı Eserin Klapdan Örneğinde Tespit Edilen Element Yüzdeleri

HPLC (Şekil 1-2) ile boyarmadde analizi sonucuna göre boya spektrumu tespit edilmiştir. Gülkurusu renk ile pembe rengin analizinde aynı boyarmaddeler kullanılmıştır. Analiz sonuçlarına göre, bu renkleri elde etmek için Brezilya ağacının gövdesi (*Caesalpinia brasiliensis* L.) ile boyama yapıldığı tespit edilmiştir. Bu bitki ticaret yoluyla Avrupa'ya ihraç edilmiş olup Anadolu'da tekstil, Görsel boyamaları ve el yazmalarında sıkça kullanılmaktadır. Yeşil renkli örnekte datiscetin, emodin ve indigotin boyarmaddeleri saptanmıştır. Bu renk için iki bitki ile boyama yapılmıştır. Gence (*Datisca cannabina* L.) bitkisi ile Hindistan çividi (*Indigofera tinctoria* L.) ya da çivit otu (*Isatis tinctoria* L.) bitkilerinden birisi kullanılmıştır.



Şekil 3. 1 No.lu Eserin Gülkurusu Renkli Örneğin Kromatogramı (Solda)

Pembe Renkli Örneğin Kromatogramı (Sağda)



Şekil 4. 1 No.lu Eserin Yeşil Renkli Örneğin Kromatogramı (Solda)

Renkli Örneğin DMF İle Çekilmiş Kromatogramı (Sağda)

## 2 Numaralı Eser

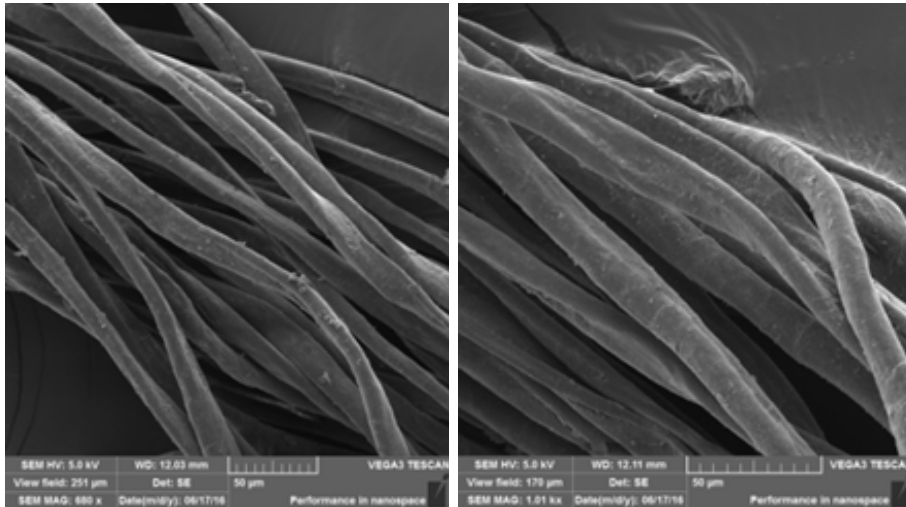
2 numaralı eser (Görsel 2) 50 cm. eninde 145 cm. uzunluğunda bir örtüdür. Örtünün atkı ve çözgü iplerinin hammaddesi pamuk olup (Şekil 5), bezayağı (B1/1) tekniği ile dokunmuştur.



Görsel 2. 2 Numaralı Eserin Görüntüsü

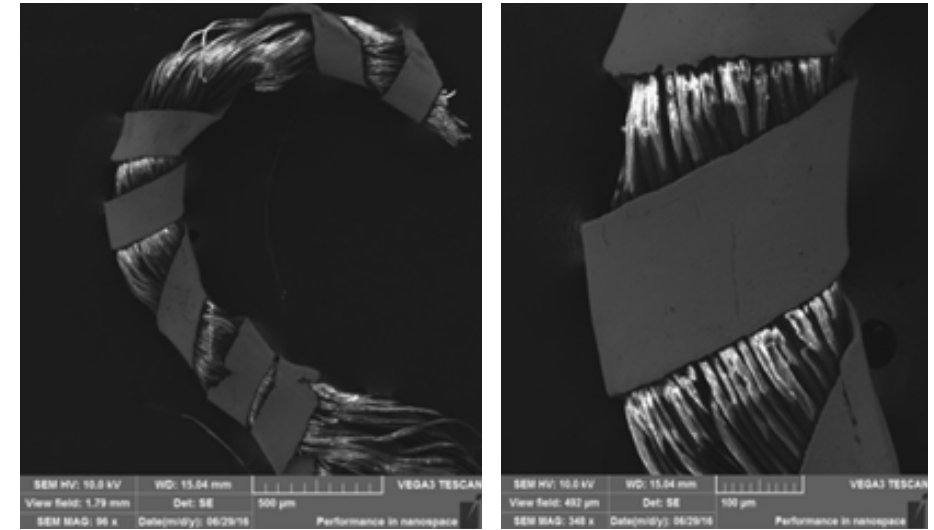


Görsel 2. 2 Numaralı Eserin Görüntüsü

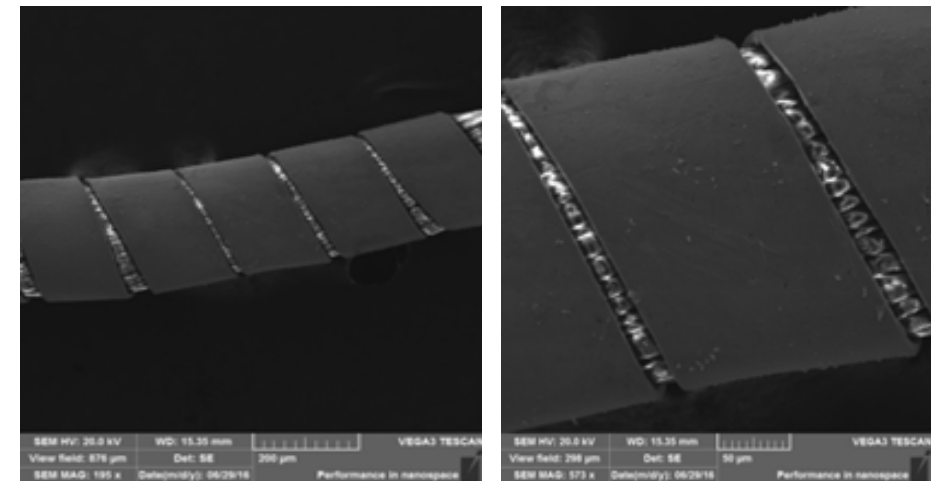


Şekil 5. 2 Numaralı Eserin Lif Örneğinin SEM Görüntüleri

Sarı klapdan ve beyaz klapdan örneklerinin hem SEM görüntüleri alınmış hem de EDX analizi yapılmıştır (Tablo 3). EDX analizi için üç farklı voltaj değeri ile çalışılmıştır. Böylece klapdanın alaşım mı yoksa kaplama mı olduğu anlaşılmıştır. 10 kV, 20 kV ve 30 kV enerji düzeylerinde çalışılmıştır. Sarı klapdan örneğinde yüksek yüzdede gümüş (Ag) elementi saptanmış olup üst yüzeyi altın elementi ile kaplanmıştır. Beyaz klapdan örneğinde aynı şekilde yüksek oranda gümüş elementi ve çok az miktarda altın elementi tespit edilmiştir. Fakat bu örnekte kullanılan gümüş oranı beyaz klapdan örnekten hem çok daha fazla hem de kullanılan altın elementinin oranı çok daha azdır.



Şekil 6. Sarı Klapdan Örneğinin SEM Görüntüleri

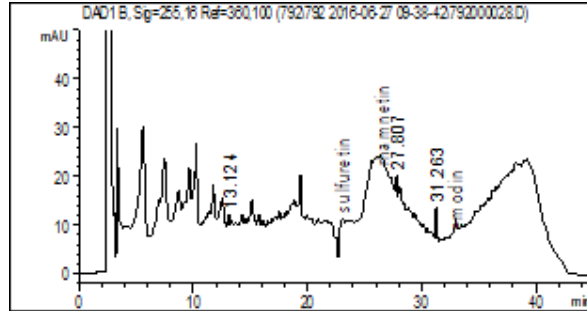


Şekil 7. Beyaz Klapdan Örneğinin SEM Görüntüleri

İndis No.	Voltaj Değeri (kV)	Tespit Edilen Elementler (%)					
		Oksijen (K)	Sülfür (K)	Klor (K)	Bakır (L)	Gümüş (L)	Altın (M)
Sarı klapdan	10	0.89	11.68	0.05	0.20	85.96	1.21
	20	1.07	7.84	-	0.27	85.34	5.48
	30	1.80	5.67	-	0.32	87.57	4.64
Beyaz klapdan	10	1.48	10.98	0.77	0.37	85.89	0.51
	20	1.97	7.10	0.56	0.39	89.98	-
	30	1.87	5.06	0.21	0.43	91.98	0.44

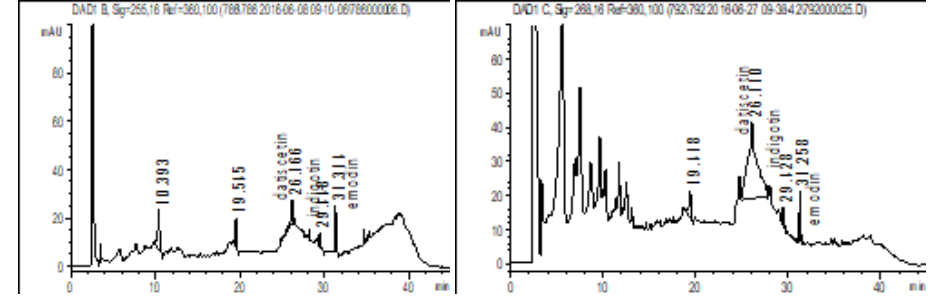
Tablo 2. Sarı Ve Beyaz Klapdan Örneklerinde Tespit Edilen Element Yüzdeleri

Klapdan ipi sarı renkli örneğin boyarmadde analiz sonuçlarına göre, numunenin iki farklı bitki kaynağı ile boyandığı belirlenmiştir. Analiz sonuçlarına göre, boyacı sumacı (Rhus cotinus) ile cehri (Rhamnus sp.) bitkileri ile boyandığı saptanmıştır.



Şekil 8. Klapdan İpi Sarı Renkli Örneğin Kromatogramı

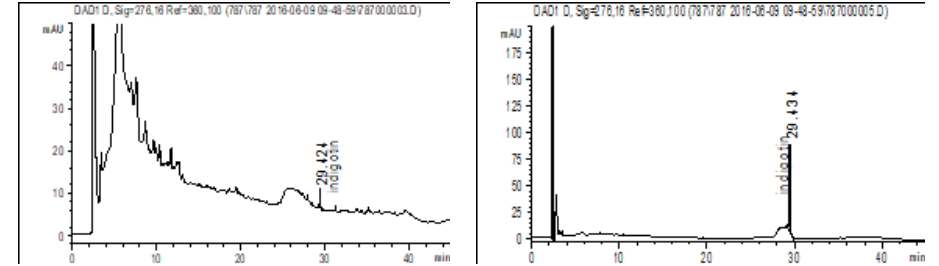
Koyu yeşil ve yeşil örneklerin boyarmadde analiz sonuçlarına göre (Şekil 1), aynı boyarmaddeler kullanılmıştır. Bu örneklerin Gence (Datisca cannabina L.) bitkisi ile Hindistan çividi (Indigofera tinctoria L.) ya da çivit otu (Isatis tinctoria L.) bitkilerinden birisi kullanılmıştır.



Şekil 9. Koyu Yeşil Örneğin Kromatogramı (solda)

Yeşil Renkli Örneğin Kromatogramı (sağda)

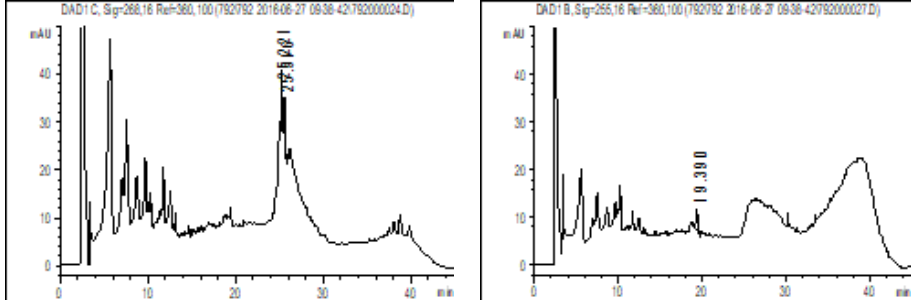
Açık mavi ve koyu mavi renkli örneklerin boyarmadde analiz sonuçlarına göre (Şekil 12), aynı boyarmaddeler tespit edilmiş olup bu örneklerin boyanması için Hindistan çividi (Indigofera tinctoria L.) veya çivit otu (Isatis tinctoria L.) bitkilerinden birisi kullanılmıştır.



Şekil 9. Açık Mavi Örneğin Kromatogramı (solda)

Koyu Mavi Renkli Örneğin Kromatogramı (sağda)

Kırmızı renkli örneğin boyarmadde analiz sonucuna göre (Şekil 13), iki adet aynı grup boyarmadde tespit edilmiştir. Bu örneğin analiz sonuçlarına göre, bitkisel bir boya kaynağı ile boyandığı kuvvetle muhtemeldir. Fakat hangi bitki ile boyandığı tespit edilememiştir. Pembe renkli örneğin ise, bitkisel bir boya kaynağı ile boyandığı kuvvetle muhtemeldir. Fakat hangi bitki ile boyandığı tespit edilememiştir.



Şekil 9. Kırmızı Örneğin Kromatogramı (solda)

Pembe Renkli Örneğin Kromatogramı (sağda)

## Sonuç

Konservasyon işlemini doğru yapabilmek için, inceleme, örnekleme, bilimsel araştırma ve uygulama ile ilgili kesin, eksiksiz ve kalıcı kayıtlar üretmek ve sürdürmekle mümkün olabilir.

Metal malzeme olarak klapdan kullanılmıştır. Metal iplik kullanımdan dolayı eserlerde bozulma görülmektedir. Metal ipliklerde bakır ve gümüş oranı yüksek olduğu için kararma meydana gelmiştir. SEM-EDX ile yapılan analiz sonucunda iki örtüde de bakır ve gümüş kullanıldığı görülmektedir. Gülkurusu renk ile pembe rengin analizinde Brezilya ağacının gövdesi (*Caesalpinia brasiliensis* L.) ile boyama yapıldığı tespit edilmiştir. Yeşil renk örnekte renk için iki bitki ile boyama yapılmıştır. Genç (Datisca cannabina L.) bitkisi ile Hindistan çividi (*Indigofera tinctoria* L.) veya çivit otu (*Isatis tinctoria* L.) bitkilerinden birisi kullanılmıştır. Kırmızı ve Pembe renkli örneğin boyarmadde analiz sonucuna göre bitkisel bir boya kaynağı ile boyandığı belirlenmiş, fakat hangi bitki ile boyandığı tespit edilememiştir. Boyarmadde kökeninin bilinmesi restorasyon uygulamaları açısından önemlidir. Organik ve inorganik boyar maddeler farklı restorasyon yaklaşımlarını yönlendirici uygulamaları içermektedir. Yapılan gözlem ve analiz sonuçlarına göre, örtülerde önceden konservasyon veya restorasyon işlemleri yapılmadığı tespit edilmiştir. Genel olarak iyi durumda olan örtüler, uygun saklanma koşullarında muhafaza edilerek konservasyon işlemi tamamlanabilir.

## Kaynakça

Barışta, Ö. H. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk İşlemeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Degano, I., Ribechini, E., Modugno, F. & Colombini, M.P. (2009). "Analytical Methods for The Characterization of Organic Dyes in Artworks and in Historical Textiles", *Applied Spectroscopy Reviews*, 44, 363–410.

Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*. Ankara: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları.

Landi, S. (1992). *The Textile Conservator's Manual, Examination, Options and Choice & Recording, Handling and Preparation, Second Edition*, Oxford, England: Butterworths.

Osman, E., Zidan, Y. ve Kamal, N. (2014). "Using the Microscopic and Spectroscopic Techniques to Identify and Characterize Archaeological Artifacts", *International Journal of Conservation Science*, 5(4), 459–468.

Pauk, V., Barták, P. & Lemr, K. (2014). "Characterization of Natural Organic Colorants in Historical and Art Objects by High-performance Liquid Chromatography", *Journal of Separation Science*, 37 (23), 3393–3410.

## Prof. Ülker Muncuk Müzesinde Bulunan Örtülerde Belgeleme Çalışmaları ve Boyarmadde Analizleri

Arş. Gör. Gözde Uzgidim  
Yrd. Doç. Ali Akın Akyol

Makale Geliş Tarihi: 04.10.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 06.11.2017

### Özet

Gazi Üniversitesi bünyesinde bulunan Prof. Ülker Muncuk Müzesi, Etnografya Müzesi Müdürlüğü'ne bağlı bir müzedir. Müzede bulunan eserler, kültürümüze ait tekstil başta olmak üzere yakın döneme ait geniş bir koleksiyona ev sahipliği yapmaktadır. Bir proje kapsamında ele alınan müzenin tekstil eserleri öncelikle taranmış, eserlerin envanter bilgileri gözden geçirilmiştir. Sonrasında ise tekstil eserler görsel olarak değerlendirilmiş, fotoğraflanarak belgelenmiş, gruplandırılmış ve ait olduğu gruba göre kodlamıştır. Bu çalışma, proje kapsamında ele alınan iki adet metal işlemeli örtünün belgeleme ve boyarmadde analizleri içermektedir.

Eserlerin belgeleme çalışmalarında; eserler ile ilgili hammadde kaynağı, boyutları, dokuma tekniği, boyarmadde türleri ve kaynakları hakkında teknik bilgiler yer almaktadır. Örtülerin renk analizleri uluslararası CEI L\*a\*b\* standart renk sistemi kullanılarak yapılmıştır. Ayrıca boyarmadde analizleri için tahribatsız mikro analiz yöntemlerinden HPLC-DAD sıvı kromatografisi ile boyarmadde ve boyarmadde kaynağı tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Ülker Muncuk Müzesi, Tekstil, Boyarmadde Analizi, HPLC-DAD Analizi

### DOCUMENTATION WORK AND DYESTUFF ANALYSIS ON COVERS FROM PROF. ÜLKER MUNCUK MUSEUM

#### Abstract

Ülker Muncuk Museum, located in Gazi University, is a museum connected to the Directorate of Ethnography Museum. The artifacts in the museum are home to a large collection of close-ups, especially the textiles belonging to our culture. Textile works of the museum covered in the scope of a project were first scanned and the inventory information of the works was taken into consideration. Afterwards, textile works were visually evaluated, photographed, documented, grouped and coded according to the group that they belonged. This study includes the documentation and dyestuff analysis of two metal embroidered covers covered in the scope of the project.

In the documentation of works; technical information about the raw materials, dimensions, weaving techniques, types of dyestuff and their sources are included in the works. The color analysis of the coverings was made using the international CEI L\*a\*b\* standard color system. In addition, dyestuff and source of dyestuff were identified by non-destructive microanalysis method HPLC-DAD liquid chromatography.

**Keywords:** Ülker Muncuk Museum, Textile, Dyestuff Analysis, HPLC-DAD Analysis

Arş. Gör. Gözde Uzgidim. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Ankara.

E-posta: gozdeuzunca@gmail.com

Yrd. Doç. Dr. Ali Akın Akyol. Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara.

E-posta: aliakinakyol@gmail.com



## 1. Giriş

El sanatları, kişilerin yaşam biçimleri ve iklim koşulları dâhilinde ihtiyaçlarını karşılamak üzere ortaya çıkan, bilgi ve beceriye dayanan, gelenek, görenek ve toplum kültürünü yansıtan etkinliklerdir. El sanatlarında üretim, elle ve basit aletler ile yapılır ve yapan kişinin duygu ve düşünceleri ile zevk ve becerisini birleştirmesi ile oluşur (Aytaç, 1997:1; Öztürk, 1994:1).

Ülkemizde geleneksel tekstillerden giyim kuşama, çeyizlik veya günlük kullanım eşyalarına kadar geniş bir yelpazede yer alan geleneksel kültürün ürünleridirler ve genel anlamda 'el sanatı ürünleri' olarak adlandırılırlar. Türk kültüründe kadın ve kızlar, geleneklerine bağlı kalarak, el tezgahlarında dokudukları kullanım eşyaları ve çeyizlerini işleme<sup>1</sup> yaparak süslemişler ve ince bir zevk, renk, motif ve tekniği birleştirerek sanat eserleri meydana getirmişlerdir (Öztürk, 2007:113; Yetim, 2004:2). Kültürümüzü yansıtan bu eserlerden bazıları günümüzde kullanılmamakta veya yok olmuş; bazıları ise farklı kullanım alanlarında yaşamaya devam etmektedir. Ayrıca incelemeye konu olduğu gibi müzelerle bağışlanarak koruma altına alınan eserler de bulunmaktadır.

Gelecek kuşaklara aktarılması gereken kültürel miras eserlerimizden tekstil ürünleri, ilerleyen yıllarda giyim kültürümüzün belgelenebilmesi açısından oldukça önemlidir. Özellikle pamuk, ipek, keten ve yün gibi çeşitli hammaddelerle dokunmuş, farklı işleme teknikleri ve malzemeler kullanılan dokumalar, geçmişin izlerini taşıyan somut kültür varlıklarıdır.

Tekstil lifleri, doğal ve kimyasal lifler olmak üzere iki grup altında incelenmektedir. Doğal lifler bitkisel, hayvansal ve madensel; kimyasal lifler ise hammaddesi doğal (rejenere) ve kimyasal olanlar (sentetik) olarak kendi aralarında ikiye ayrılmaktadır. Geleneksel tekstiller doğal liflerle dokunmuş eserlerdir. İpliklerin birbirlerinin arasından geçirilme biçimi ise dokumanın tekniğini belirler. Dokuma teknikleri; bezayağı, dimi ve saten dokuma olarak üç temel grupta sınıflandırılabilir. Araştırmaya konu olan tekstil ürünlerinin hammaddeleri doğal lif grubundan bitkisel lifler olup, basit dokuma tekniği olan bezayağı (B 1/1) ile dokunmuştur.

Konservasyon veya restorasyon işlemi geçirecek tekstil eserinin hammadde tespitinin yapılması ve dokuma tekniğinin belirlenmesi oldukça önemlidir. Ayrıca boyarmadde analizinin yapılıp, hangi boyarmaddenin kullanıldığının tespit edilmesi de tekstil eseri için hazırlanan bilgi formunda yer almalıdır. Bu bilgi yapılacak temizlik işlemi için de yol gösterecektir.

<sup>1</sup> Değişik dokumalar veya deriler üzerine; elde veya makinede iğne veya tıgla değişik iplikler, sim ve sırma kullanılarak düz veya kabarık olarak yapılan süslemeye işleme denir (Sain, 1987:5).

Cisimlerinin yüzeyinin dış tesirlerden korunması veya güzel bir görünüm sağlanması için renkli hale getirilmesinde kullanılan maddelere boya denir. Cisimlerin (kumaş, elyaf vb.) kendilerini renkli hale getirmede uygulanan maddelere ise boyarmadde denir (Başer ve İnanıcı, 1990:7).

Genellikle boya olarak isimlendirilen maddeler anorganik, tekstilde kullanılan boyarmaddeler ise organik yapıdadır. Boyarmaddeler doğal kökenli olduğu gibi sentetik de olabilmektedir. Doğal boyarmaddeler genellikle bitkilerin kök, kabuk, tohum ve meyve gibi kısımlarından, hayvanların deri ve salgı bezlerinden ve maya bakterileri gibi mikroorganizmalardan basit kimyasal işlemler sonucu elde edilirler (Başer ve İnanıcı, 1990:8).

İnsanoğlunun başlangıçtan günümüze kadar olan süreçte sosyal, ekonomik ve kültürel hayatındaki birikimlerini bünyesinde toplayan müzeler, onları korumakta ve sergilemektedir. (Varol, 2001:16). Özellikle etnografya müzelerinde bulunan eserlerin yapılan araştırmalar dahilinde incelenmesi ve tanıtılması, yok olmaya yüz tutmuş bazı değerlerin yeniden canlanmasına neden olabilmektedir.

Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi'nde bulunan Prof. Ülker Muncuk Müzesi, Ankara'da bir grup öğretmen tarafından kurulmuştur. Ankara Etnografya Müzesi Müdürlüğü denetiminde faaliyet gösteren müze, 17 Mayıs 2006 tarihinde Gazi Üniversitesi Senato kararı ile Prof. Ülker Muncuk Müzesi olarak Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne bağlanmıştır. Müze etnografik nitelikli olup, müzenin koleksiyonu zamanla hibeler ve satın alma yoluyla zenginleşmiştir.

Müzedeki bulunan eserler, 20. yüzyıla ait olup yedi grup altında değerlendirilmiştir. Giysiler grubu bindallı, üç etek, cepken ve şalvarlar; işlemeler grubu çevre, peşkir, yağlık, uçkur, nihali ve ayna örtüleri; takılar grubu gümüş kemer, başlık, takunya, kolye ve küpeler; çoraplar, dökümanlar, oyalar ve keseler olarak sınıflandırılmıştır.

## 2. Amaç ve Yöntem

Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi Prof. Ülker Muncuk Müzesi koleksiyonunda yer alan eserler çoğunlukla 20. yüzyıla aittir. Kültürel mirasımızın korunması adına müzede bulunan eserlerin çağın gereklerine göre belgelenmesi önemlidir. Bu amaçla müzeye ait tekstil eserleri öncelikli olarak görsel olarak değerlendirilmiş, fotoğraflanarak belgelenmiş, gruplandırılmış ve ait olduğu gruba göre kodlamıştır. Bu araştırmaya konu olan eserler iki adet metal işlemeli örtü ile sınırlıdır. Bu örtülerin çeşitli kriterler ile belgelenmesi ve boyarmadde analizlerinin yapılması

araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

Örtülerin renk analizleri standart CEI L\*a\*b\* (Commission Internationale de L'Eclairage) renk sistemi kullanılarak yapılmıştır. CIE L\*a\*b\* renk uzayı, L\*, a\* ve b\* parametrelerinden oluşmaktadır (Şekil 1). L\* değeri rengin açıklık-koyuluk değerini verir ve L'nin 0 değeri koyuluğunu, 100 olması ise açıklık değerini ifade eder. a\* değeri kırmızı ve yeşillik değerlerini verir ve a'nın pozitif değeri (+a) kırmızı yoğunluğunu, negatif değeri (-a) ise yeşil yoğunluğunu gösterir. b\* değeri ise sarı ve mavi değerini ifade eder ve b'nin pozitif değeri (+b) sarı yoğunluğunu, negatif değeri (-b) ise mavi yoğunluğunu temsil etmektedir (Akyol, Kadioğlu ve Demirci, 2011:40; Arça, Torgan, Dağcı ve Karadağ, 2011:260).

Eserlerde boyarmadde analizleri için tahribatsız mikro analiz yöntemlerinden HPLC-DAD sıvı kromatografisi ile boyarmadde ve



Şekil 1. CEI L\*A\*B\* Renk Sistemi ve Çalışmada Kullanılan Dijital Renk Ölçer (Kromametre)

boyarmadde kaynağı tespit edilmiştir.

### 3. Bulgular

Gazi Üniversitesi Prof. Ülker Muncuk Müzesi'nde bulunan 116 ve 605 envanter numaralı iki örtüler 20.yüzyıl dönemine ait eserlerdir. Eserlerin fiziksel özellikleri (ebatları), dokuma ve işleme teknikleri, hammadde ve boyarmadde türü ve kaynağı ile ilgili bilgiler belgeleme çalışmaları ile belirlenmiştir (Tablo 1 ve Şekil 2).



Şekil 2. 116 Envanter Numaralı Örtü (Solda)

605 Envanter Numaralı Örtü (Sağda)<sup>2</sup>

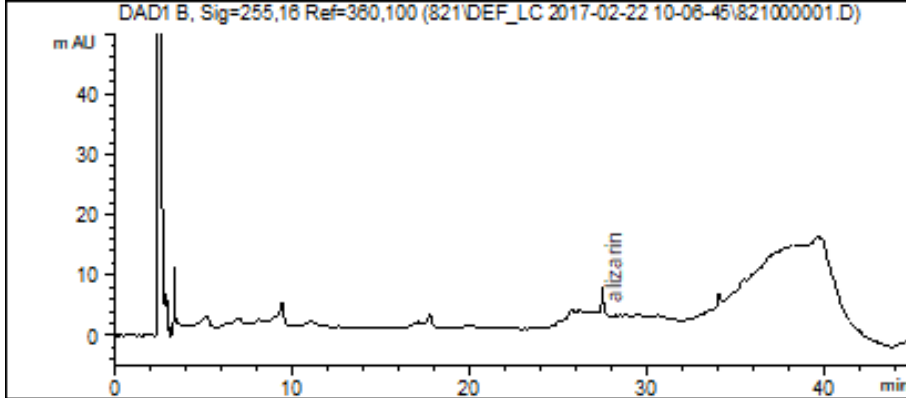
Eser No	Boyutu (cm)	Hammadde	Dokuma Tekniği	İşleme Tekniği	Metal Malzeme
116	124x48	Atkı: Keten Çözüğü: Keten Yeşil desen ipi: İpek	B 1/1	Pesent	Klapdan
605	85x50	Atkı: Pamuk Çözüğü: Pamuk Kahverengi desen ipi: İpek	B 1/1	Hesap işi, hasır iğne	Tel

Tablo 1. İncelenen Örtülerin Fiziksel, Hammadde, Dokuma ve İşleme Tekniği Özellikleri

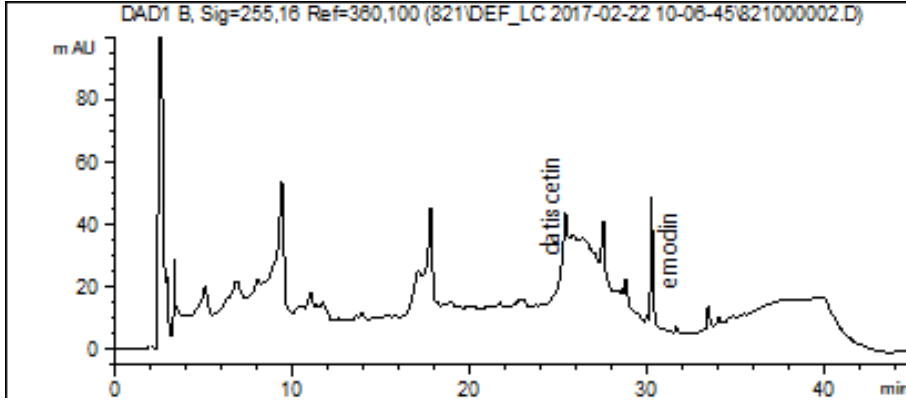
#### 3.1. 116 Envanter Numaralı Örtünün Boyarmadde Analizi

116 envanter numaralı örtünün boyarmadde analizleri için tahribatsız ve mikro analiz yöntemlerinden HPLC-DAD sıvı kromatografisi ile boyarmadde kaynağı olarak kökboya (*Rubia tinctorum* L.), gence (*Datisca cannabina*), Hindistan çividi (*Indigofera tinctoria*) ya da çivit otu (*Isatis tinctoria*) ve muhabbet çiçeği (*Reseda luteola* L.) tespit edilmiştir. Kırmızı iplikte alizarin (Şekil 3a), yeşil ve tonlarında datiscetin, emodin, indigotin (Şekil 3b-3c) ve kahverengi iplikte luteolin ve luteolin glikozitleri (Şekil 3d) tespit edilen boyarmaddelerdir.

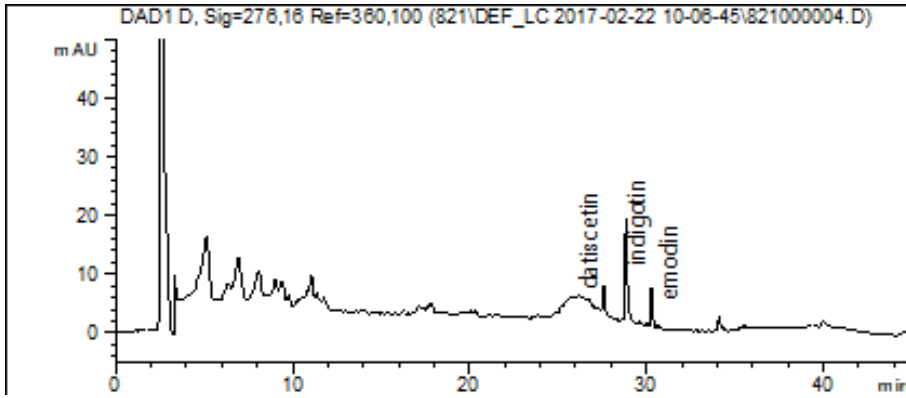
<sup>2</sup> Bu çalışma, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü doktora tezi kapsamında sürdürülen incelemelerin bir parçasını oluşturmaktadır. Çalışmanın bir kısmı da Gazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından (BAP Proje No: 44/2016-02) desteklenmektedir.



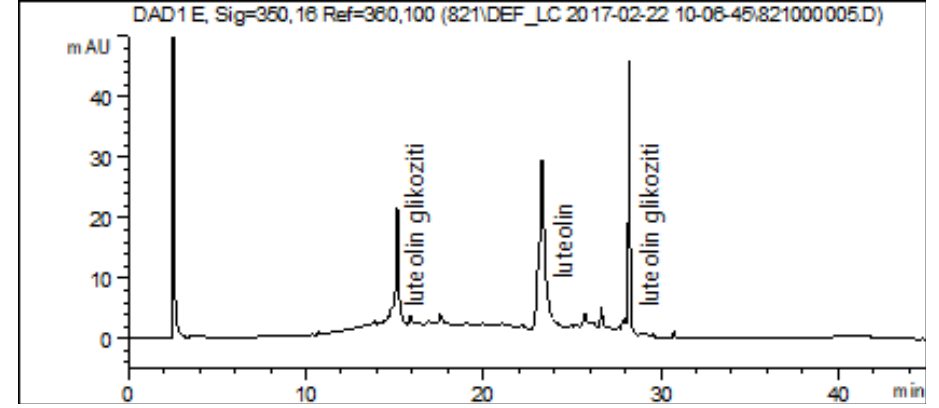
Şekil 3a. 116 Envanter Numaralı Eserdeki Kırmızı Renkli Örneğin Kromatogramı



Şekil 3b. 116 Envanter Numaralı Eserdeki Yeşil Renkli Örneğin Kromatogramı



Şekil 3c. 116 Envanter Numaralı Eserdeki Açık Yeşil (Su Yeşili) Renkli Örneğin Kromatogramı



Şekil 3d. 116 Envanter Numaralı Eserdeki Kahverengi Örneğin Kromatogramı

116 envanter numaralı eserde belirlenen boyarmadde kaynakları aşağıda özetlenmiştir (Şekil 4a-4e ve Tablo 4);

#### Rökboya (*Rubia tinctorum* L.)

Kökboya 1 ile 2 metre boyunda (Şekil 4a), rizozumlu çok yıllık ve çok kuru olmayan verimli topraklarda yetişen bir bitkidir. Boyacılık açısından son derece önemli olan kökboya köklerinde birden fazla boyar madde vardır. Bunlar alizarin, pseudopurpurin, purpurin, munjistin, rubiadin, xanthopurpurin, purpuroxanthin, lucidin, chinizarin, christofin, anthragallo'l'dur. Mordanlı veya mordanlı olarak yapılan boyamalarda kırmızı renk elde edilir. Yüzyıllar boyunca neredeyse tüm medeniyetler tarafından tercih edilen kökboya, her döneme ait halı ve kumaş parçalarında kullanılmıştır (Karadağ, 2007:72; Sanayi ve Ticaret Bakanlığı, 1991: 63).

#### Gence (*Datisca cannabina*)

1-2 metre boyunda, çok yıllık, çıplak ve bileşik yapraklı otsu bir bitkidir (Şekil 4b). Ilık, nemli, dere kenarlarında ve ormanlarda yetişir. Boyama için bitkinin toprak üstünde kalan tüm kısımları kullanılır. Bitkinin tümünden parlak sarı renk elde edilir. Boyar maddesi detiscetin'dir (Mert, Doğan ve Başlar, 1992:14; Karadağ, 2007:51).

#### Hindistan çividi (*Indigofera tinctoria*)

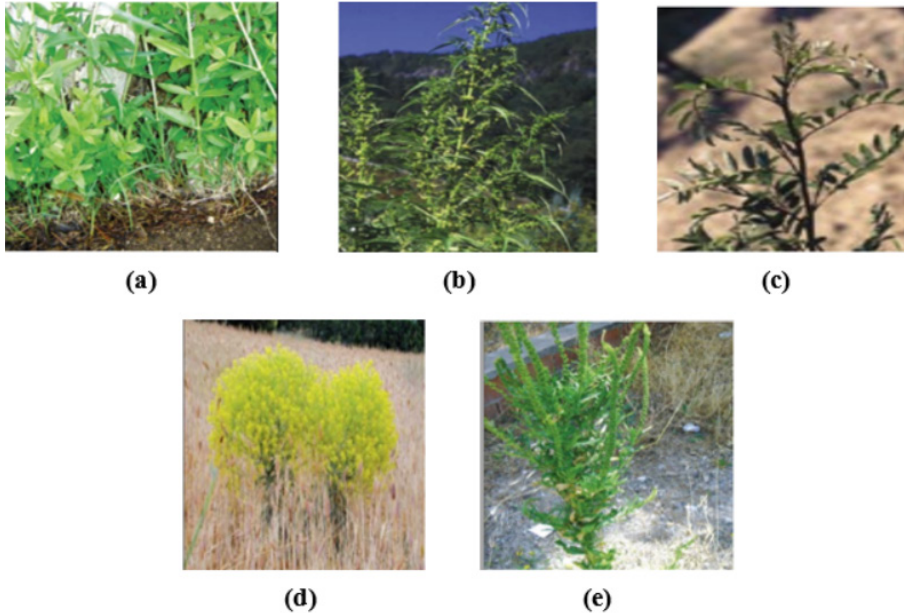
2 metreye kadar uzayabilen, iki yıllık beyaz – kırmızı renkli çiçekli bir bitkidir (Şekil 4c). Anavatanı büyük olasılıkla Hindistan olan bitki, indigo boyar maddesini içerir ve mavi renk verir (Karadağ, 2007:57).

#### Çivit otu (*Isatis tinctoria*)

İki yıllık otsu bir bitki olan çivit otu, 1.5 metreye kadar uzayabilmektedir (Şekil 4d). Gövdeyi saran yaprakları mavilimsi yeşil renkte olup çiçekleri sarı renktedir. Yol kenarları ekin içi, ormanlık, step, kalker kayalığı ve bahçelerde yetişir. Boyamacılıkta indican (indigo) boyarmaddesini içeren yapraklar kullanılır ve mavi renk elde edilir (Enez, 1987: 9; Sanayi ve Ticaret Bakanlığı, 1991: 39-40).

#### Muhabbet çiçeği (*Reseda luteola* L.)

Muhabbet çiçeği, 150 santimetreye kadar büyüeyebilen iki yıllık veya çok yıllık bir bitkidir (Şekil 4e). Nemli, kumlu, çakıllı ve kireçli toprakta yetişebilmektedir. Boyacılık açısından çiçekler meyveye kaçımadan bitki hasat edilmelidir. Boyamacılıkta bitkinin toprak üzerinde kalan kısmının tamamı kullanılır. Bu luteolin boyarmaddesi içerir, çiçekler ise luteolin yanı sıra az miktarda apigenin de içerir. Muhabbet çiçeğinin yapısında bulunan temel boyarmadde luteolindir. Mordansız ve değişik mordanlar ile boyamada en fazla sarı renk elde edilir. Elde edilen renklerin haslık dereceleri yüksektir. Boyarmadde analizleri sonucu luteolin boyarmaddesi ile boyandığı saptanan birçok eski tekstil solmadan veya çok az solarak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Türk halı sanatının en parlak dönemlerinden biri olan 16. yüzyıl Uşak halılarının Lotto halıları olarak bilinen halı grubunun sarı renk boyarmadde analizlerinde muhabbet çiçeği ile boyanmış olduğu



Şekil 4. (a)Kökboya, (b) Gence, (c) Hindistan çividi, (d) Çivit otu, (e) Muhabbet çiçeği (Karadağ, 2007:72).

Eser No	L	a	b	Görünen Renk
116a	95,50	0,005	-0,01	Beyaz
116ç	95,49	0,005	-0,01	Beyaz
116a-a	87,86	-15,83	69,26	metal-sarı
116a-b	85,36	-11,64	57,66	Sarı
116a-c	55,56	75,02	48,30	Kırmızı
116a-d	31,77	-11,29	17,95	Koyu yeşil
116a-e	44,69	-28,02	22,42	açık yeşil

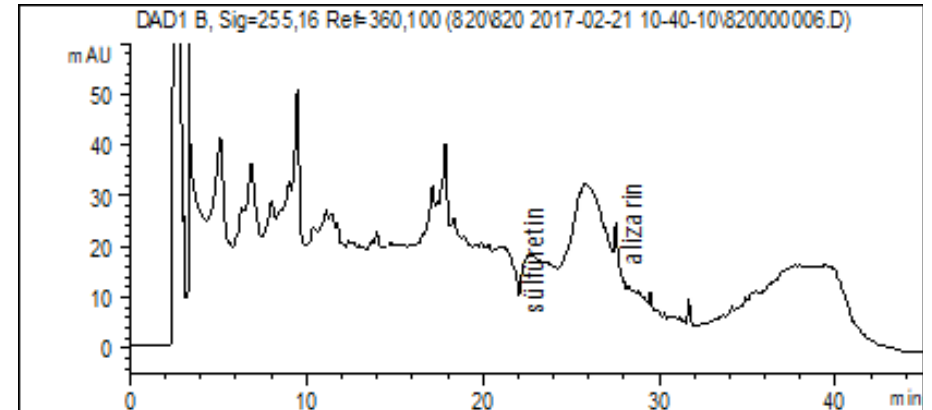
Tablo 2. 116 Envanter Nolu Eserin L\*A\*B\* Renk Kodu Değerleri

saptanmıştır (Karadağ, 2007:82-83; Enez, 1987: 39; Sanayi ve Ticaret Bakanlığı, 1991: 70-71).

Örnekler ileride yapılacak çalışmalara kolaylık sağlaması açısından kodlanmıştır. Kodlamadaki 'a' atkı ipini; 'ç' çözgü ipini temsil etmektedir. CEI L\*a\*b\* renk sistemine göre atkı ve çözgü ipleri ile beş adet desen ipliğinin renk değerleri belirlenmiştir (Tablo 2).

#### 3.1. 605 Envanter Numaralı Örtünün Boyarmadde Analizi

Boyarmadde analizleri için tahribatsız ve mikro analiz yöntemlerinden HPLC-DAD sıvı kromatografisi ile boyarmadde kaynağı olarak; boyacı sumacı (*Rhus cotinus*) ve kökboya (*Rubia tinctorum* L.) tespit edilmiştir. Sarımsı kahverengi iplikte sülfüretin ve alizarin tespit edilen boyarmaddelerdir (Şekil 5 ve Tablo 4).



Şekil 5. 605 Envanter Numaralı Eserdeki Kahverengi Örneğin Kromatogramı

## Boyacı Sumağı (Rhus cotinus)

Sarı boya ağacı olarak da bilinen boyacı sumağı (Şekil 6), 5 metreye kadar boylanabilen ve kışın yaprağını döken, yuvarlak tepeli ve sık dallı çalı durumunda bulunur. Kurak, güneşli, taşlı ya da kayalık yamaçlarda bulunur. Boyacı sumağındaki boyanın kaynağı, büyük miktarda fisetin içeren gövdenin iç kısmıdır. Fisetinin yanı sıra tanen de içeren yapraklar boyamaya elverişlidir. Fisetin, sulfurein ve sulfuretin boyarmaddeleri içeren bitkiden sarı renk elde edilir (Sanayi ve Ticaret Bakanlığı, 1991: 94-95)



Şekil 6. Boyacı Sumağı<sup>4</sup>

CEI L\*a\*b\* renk sistemine göre atkı ve çözgü ipleri ile desen ipi olarak kullanılan 605a-a ipinin L\*a\*b\* renk değerleri belirlenmiştir (Tablo 3)

Eser No	L	A	B	Görünen Renk
605ç	85,20	-3,12	26,38	Krem
605a	85,20	-3,12	26,38	Krem
605a-a	21,63	2,19	17,38	Kahverengi

Tablo 3. 605 Envanter Nolu Eserin L\*A\*B\* Renk Kodu Değerleri

Tablo 4' te ise iki esere ait dört adet ipliğin boyarmadde türü ve kaynakları belirtilmiştir

Eser No	Boyarmadde Türü	Boyarmadde Kaynağı
116	<b>Kırmızı iplik:</b> Alizarin	<b>Kırmızı iplik:</b> Rubia tinctorum L.
	<b>Açık yeşil iplik:</b> Datiscetın, emodin, indigotin	<b>Açık yeşil iplik:</b> Datisca cannabina + Indigofera tinctoria ya da Isatis tinctoria
	<b>Yeşil iplik:</b> Datiscetın, emodin, indigotin	<b>Yeşil iplik:</b> Datisca cannabina + Indigofera tinctoria ya da Isatis tinctoria
	<b>Kahverengi iplik:</b> Luteolin, luteolin glikozitleri	<b>Kahverengi iplik:</b> Reseda luteola L.
605	<b>Sarımsı kahverengi iplik:</b> Sülfüretin, alizarin	<b>Sarımsı kahverengi iplik:</b> Rhus cotinus + Rubia tinctorum L.

Tablo 4. İncelenen Örtülerin Hammadde Türü ve Kaynakları

## 4.Sonuçlar

Gazi Üniversitesi Prof. Ülker Muncuk Müzesi'nde bulunan eserlerden 116 ve 605 envanter numaralı iki adet metal işlemeli örtü fiziksel ve kimyasal bir belgeleme çalışmasının konusu olarak ele alınmıştır. Eserlerde HPLC-DAD sıvı kromatografisi ile boyarmadde kaynağı olarak kökboya (Rubia tinctorum L.), gence (Datisca cannabina), Hindistan çividi (Indigofera tinctoria), çivit otu (Isatis tinctoria), muhabbet çiçeği (Reseda luteola L.) ve boyacı sumağı (Rhus cotinus) tespit edilmiştir. Datiscetın, emodin, indigotin, luteolin, luteolin glikozitleri, sülfüretin ve alizarin tespit edilen boyarmaddelerdir. CEI L\*a\*b\* renk sistemine göre de 10 adet ipliğin renk analizi yapılmıştır. 116 envanter numaralı eserde atkı ve çözgü iplikleri beyaz renkte olup, 5 adet desen ipinin renk analizi yapılmıştır. 605 envanter numaralı eserde ise atkı ve çözgü iplikleri krem renktedir ve desende kullanılan 1 adet ipliğin de renk analizi yapılmıştır. İki eserde de dokuma tekniği bezayağı ve desen ipliklerinin hammaddesi ipek lifidir. Ancak 116 envanter numaralı eserde atkı ve çözgü ipi keten; 605 envanter numaralı eserde ise atkı ve çözgü ipi pamuktur. Süsleyici metal malzeme olarak tel ve klapdan kullanılmıştır.

Müzedede bulunan eserler geçmişin izlerini öğrenmeye yardımcı olan etnografik eserlerdir. Müzedede yaklaşık 1000'e yakın eser bulunmakta ve bu eserlerin korumaya yönelik çalışmalarının yapılması, gelecek nesillere aktarılması açısından önemlidir.

<sup>4</sup> <http://www.tcfdatu.org/?lang=tr&page=product-detail&id=10>

## Kaynakça

Akyol, A. A., Kadioğlu, Y.K. ve Demirci Ş. (2011). “Zeugma (Gaziantep) Antik Kenti Duvar Resimleri Arkeometrik Çalışmaları”, *Anadolu Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Dergisi*, 12, 1, 37-56.

Arça, A.,S., Torgan, E., Dağcı, K. ve Karadağ, R. (2011). “Topkapı Sarayı Müzesi Padişah Elbiselerinin Restorasyon ve Konservasyonunda Tahribatsız-Mikro Analiz Yöntemlerinin Uygulanması Projesi”, 20. Müze Çalışmaları ve Kurtarma Kazıları Sempozyumu, 25-29 Nisan Bodrum.

Aytaç, Ç. (1997). *El Dokumacılığı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Başer, İ. ve İnanıcı, Y. (1990). *Boyarmadde Kimyası*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayını.

Enez, N. (1987). *Doğal Boyamacılık*. İstanbul: Fatih Yayınevi.

Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*. Ankara: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları.

Köklü, H. (2002). *El İşlemeleri*. İstanbul: Ya-Pa Yayınları.

Mert, H., Doğan, Y. ve Başlar, S. (1992). “Doğal Boya Eldesinde Kullanılan Bazı Bitkiler”, *Çevre, Ekim-Kasım-Aralık*, 5, 14-17.

Öztürk, İ. (1994). *Geleneksel Türk El Sanatlarına Giriş*. Ankara: Özdemir Basım Yayın.

Öztürk, İ. (2007). *Koruma Kültürü ve Geleneksel Tekstillerin Korunması-Onarımı*. Ankara: Mor Fil Yayınları.

Sain, B. (1987). *Hesap İşi El İşlemeleri*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları

Sanayi ve Ticaret Bakanlığı, Küçük Sanatlar ve Sanayi Bölgeleri ve Siteleri Genel Müdürlüğü (1991). *Bitkilerden Elde Edilen Boyalarla Yün Liflerinin Boyanması*. Ankara: Sanayi ve Ticaret Bakanlığı.

Varol, F. (2001). *İlköğretim Okulları İkinci Kademe Programı Resim-İş Dersinde Müze Eğitiminin Yeri ve Önemi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yetim, F. (2004). *Kastamonu El Dokumacılığı ve Üretilen Dokumaların Bazı Özellikleri ile İşleme Teknikleri Üzerine Bir Araştırma*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

## İnternet Kaynakları

<http://cobra.rdsor.ro/cursuri/cielab.pdf> 01.09.2017'de alınmıştır.

<http://www.tcfdatu.org/?lang=tr&page=product-detail&id=10> 27.09.2017'de alınmıştır.

## Görsel Kaynakları

Şekil 1. <http://cobra.rdsor.ro/cursuri/cielab.pdf> 01.09.2017'de alınmıştır.

Şekil 4. Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*. Ankara: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları.

Şekil 6. <http://www.tcfdatu.org/?lang=tr&page=product-detail&id=10> 27.09.2017'de alınmıştır.

## Cam Dekorasyonunda Alternatif Bir Malzeme Olarak Uçucu Kül Kullanımının Araştırılması

Yrd. Doç. Dr. Selvin Yeşilay  
Arş. Gör. Ufuk Akbey

Makale Geliş Tarihi: 27.03.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 23.09.2017

### Özet

Cam, günümüzde olduğu gibi çok eski zamanlardan beri pratikte ve dekoratif amaçlı kullanılagelen amorf yapılı bir malzemedir. Geçmişten günümüze cam dekorasyonunda çeşitli araçlar ve teknikler kullanılmıştır. Farklı özelliklere sahip özgün dekor etkileri elde etmek için uçucu kül, odun külü, metalik tuzlar vb. birçok malzeme cam yüzeyinde dekor amaçlı kullanılabilir. Uçucu kül, pulverize kömürün yanması sonucu oluşan ve gazlarla yanma odasından taşınan kalıntıdır. Tüm dünyada yüksek miktarda uçucu kül üretilmektedir ve atıkların aktarılması yüksek maliyetli bir sorun olagelmıştır. Uygun bir şekilde işlem görmeyen atıklar önemli çevresel sorunlara neden olduğundan, atıkların elden çıkarılması için uçucu küllerin tarım, sanat ve sanayi gibi alanlarda potansiyel olarak yeniden kullanılması araştırılmaktadır. Bu çalışmada farklı ve yeni görsel etkiler ve dokular elde etmek için cam yüzeylerinde uçucu kül kullanılarak dekoratif camlar üretilmiştir. Cam sanatçıları için ilginç bir dekorasyon yöntemi keşfetmenin yanı sıra, aynı zamanda çevreye ve sağlığa zararlı atık bir maddenin etkisini azaltmaya katkıda bulunmayı da amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Cam, Cam Dekorasyonu, Uçucu Kül, Geri Dönüşüm, Cam Sanatı

### INVESTIGATION OF FLY ASH AS AN ALTERNATIVE MATERIAL IN GLASS DECORATION

#### Abstract

Glass is an amorphous material that has been used for practical and decorative purposes since ancient times as it is today. In the past, various tools and techniques have been used in glass decoration. Many materials can be used for decorating on the glass surface as fly ash, wood ash, metallic salts, etc. to achieve original decor effects with different properties. Fly ash is a residue formed by the burning of the pulverized coal and carried from the combustion chamber by the gases. High quantities of fly ash are being produced all over the world, and the transfer of waste has become a costly problem. Potentially reuse of fly ash in areas such as agriculture, art and industry is being investigated in order to remove untreated wastes which causes significant environmental problems. In this study, decorative glasses were produced by using fly ash on glass surfaces to obtain different and new visual effects and textures. In addition to discovering an interesting decoration method for glass artists, it is also aimed at contributing to reducing the influence of a material which is harmful to the environment and health.

**Keywords:** Glass, Glass Decoration, Fly Ash, Recycling, Glass Art

Yrd. Doç. Dr. Selvin Yeşilay, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü , Eskişehir.  
E-posta: selvin.yesilay@gmail.com  
Arş. Gör. Ufuk Akbey, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü , Eskişehir.  
E-posta: urakbey@anadolu.edu.tr

## Giriş

Çağlar boyunca doğallık, saflık ve aydınlanmanın sembolü olan cam, yenilik, basitlik, denge, hafiflik, durgunluk, sadelik ve görkemlilik kavramlarıyla ön plana çıkmıştır [Yeşilay, 2008: 111].

Cam, insanoğlunun yaşamsal faaliyet alanlarıyla sınırlı kalmamış, aynı zamanda önemli bir sanat malzemesi haline gelmiştir. Üretimi sırasında sayısız farklılıkta özellikler sunması nedeniyle sınırsız ifade olanakları elde edilir. Cama kolayca tanınabilir ve kabul edilebilir bir yaklaşım getirmek için araştırma yapmak ve yöntem, malzeme, stil, içerik ve özgün bir yorumlama yöntemi içeren uyumlu bir ilişkiye sahip olmak gerekir [Cummings, 2009: 17].

Camın tipik sıcaklıklarda belirli bir sertliğe ve katılığa sahip olmak, yüksek sıcaklıklarda çalışılabilirlik olmak, hava koşullarına ve hidroflorik (HF) asit dışındaki çoğu kimyasala dayanıklı olmak gibi karakteristik özellikleri vardır. Cam hem günlük hayatta fayda sağlamak hem de dekoratif amaçlar için kullanılmıştır ve çeşitli şekillerde renklendirilmiş veya dekorlanmış olarak üretilmiştir. Üfleme cam kaplar sıkıştırma, basma, çekme, boyama, çizgi çekme (cam iplikler) ve yeniden şişirmeden önce renkli cam parçaları sarma (sıçrama etkisi oluşturmak için) gibi çeşitli teknikler kullanılarak süslenmiştir.

Günümüzde olduğu gibi antik dönemde de camın pratik ve dekoratif kullanımları olmuştur. Antik Yunanlılar, Romalılar ve Etruryalılar cam kapları mürekkep, gıda, kozmetik ve parfüm yağı depolamada kullanıyorlardı. Ayrıca camdan yapılmış sofa eşyaları, cam aynalar, cam lambalar ve cam pencereler hayatlarında oldukça büyük bir yer teşkil ediyordu. Zenginler evlerinde cam mozaikler, kakmalar ve heykeller kullanıyorlardı<sup>1</sup>.

Günümüzün dinamik, modern ve otantik yaratıcılığının sonucu olarak oluşan cam sanatı çeşitli dekorasyon tekniklerinin gelişmesiyle canlanmaya başlamıştır. Dekorasyon işlemi, cam üretiminin temel safhasındaki ikinci uygulama esnasında cam sıcakken veya soğuyunca yapılır (Yeşilay, 2008: 112).

Cama uygulanan dekorasyon yöntemleri çok çeşitlidir ve güzel ve özgün etkiler elde etmek mümkündür. Günümüze kadar kullanılan temel cam dekorasyon teknikleri kumlama, kesme, boyama, aşındırma, metal kaplama ve dijital baskıdır (Cornett, 2004: 127, Capp, 1984: 64, Norman, 2012: 208, Neal, 2002: 128, Sinclair, 1997: 350, Petrie, 2006: 128). Birçok malzeme,

yüksek sıcaklık dayanımlarında ve cam ile uyumlarında sorun yoksa cam dekorasyonunda kullanılabilir (Beveridge, 2005: 160).

Son yıllarda görülen endüstriyel ve ekonomik büyüme, ulusal ve uluslararası düzeyde kabul edilen atık yönetimi politikalarına rağmen, farklı atık türlerinin (kent, sanayi, inşaat vb.) üretiminde bir artışa neden olmuştur (Sorvari, 2014: 240).

Endüstriyel işlemler sonucunda, metalürji cürufu, enerji üretiminden gelen kül, madencilikten kaynaklanan atıklar, orman endüstrisindeki cevherler ve fiber çamurunun zenginleştirilmesinden gelen atıklar gibi çeşitli mineral atıkları meydana gelmektedir. Oluşan bu atıklar yeniden kullanım, geri dönüşüm veya yeni malzemelerin üretiminde kullanılma potansiyeline sahiptir.

Çeşitli üretim sektörlerinden atıkların atılması ve/veya yetersiz yönetimi, çevre üzerinde belirgin bir etkiye sahiptir. Bu atıklar su, toprak, hava ve gürültü kirliliğine neden olurken diğer komplikasyonlar arasında mevcut çevre sorunlarına yenilerinin eklenmesine de neden olurlar. Atıklar doğru bir şekilde yönetilirse, hammaddelerin tasarrufuna, doğal kaynakların ve iklimin korunmasına katkıda bulunan bir kaynağa dönüştürülebilir ve sürdürülebilir kalkınmayı teşvik ederler (Amin vd., 2016: 2681).

Bazı atıklar seramiklerde kullanılan hammaddelerle karşılaştırıldıklarında aynı kompozisyona sahiptirler ve bunlar sadece uyumlu değil üretim anlamında birçok fayda da getirebilirler (Junkes vd., 2011: 37).

Kömür uçucu külü; uçucu kül, toz haline getirilmiş uçucu kül ve kömür yakma ürünü gibi çeşitli isimlerle bilinir (Sear, 2001: 261). Kömür yakma işlemi sonucunda kömür külü oluşur ve % 80'i çok ince olduğu için uçucu kül olarak adlandırılır. Kömürle çalışan termik santrallerden gelen katı atık olan uçucu kül, çevreciler için ciddi bir endişe haline gelmiştir (Sharma, 2013: 100).

Günümüzde uçucu kül, kullanıldığı birçok uygulamada arzu edilen belirli özelliklere sahip değerli bir malzeme olarak kabul edilmektedir.

Uçucu kül bileşiminde silisyum ve alümina içeren, renk ve doku etkisi açısından fark yaratabilecek cam yüzey dekorasyonu için umut verici bir malzemedir. Yanan kömürün kaynağına ve yapısına bağlı olarak, uçucu küllerin bileşenleri önemli derecede değişir, ancak tüm uçucu küller önemli miktarda silisyum dioksit (SiO<sub>2</sub>) (hem amorf ve kristalin), alüminyum oksit (Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) ve kalsiyum oksit (CaO) içerirler. Yapısında başlıca elementler olarak azalan sırada Si, Al, Fe, Ca, C, Mg, K, Na, S, Ti, P ve Mn bulunmaktadır

<sup>1</sup> <https://www.khanacademy.org/partner-content/gettymuseum/antiquities/ancient-glassmaking/a/glass-making-history-and-techniques>



(Openshaw, 1992: 14, Littlea, 2008: 1329).

Bu çalışmada, sıcak cam üretiminde cam yüzeyinde farklı ve yeni bir dekor etkisi elde etmek için kömür uçucu külleri (Şekil 1) kullanılmıştır. İlk aşamada uçucu küllerin karakterizasyon testleri yapılmıştır. İkinci aşamada sıcak cam üfleme işlemi esnasında cam yüzeyine uçucu kül uygulanmıştır. Bu amaçla uçucu küller fırından alınan fiskanın üzerine sarılmıştır. Bir süre tromelde bekletildikten sonra ikinci katman sarılarak uçucu küllerin cam katmanlar arasında kalması sağlanmıştır. Uçucu küllerin tek başlarına ve farklı oranlarda cam boyası ve cam tozlarıyla karıştırılarak kullanılması sonucunda cam yüzeyinde çeşitli görsel etkiler elde edilmiştir.



Şekil 1. Çalışmada Kullanılan Uçucu Kül

### Deneysel Çalışmalar

Çalışmada Çanakkale bölgesinde bulunan bir termik santralden temin edilen uçucu küller kullanılmıştır. Uygulamalar sıcak cam üretiminde dekor etkisi elde etmek amacıyla cam yüzeyinde yapılmıştır. Uçucu küller ilk olarak bilyeli değirmende 2 saat süreyle öğütülmüş ve iri taneleri uzaklaştırmak için 60 µm elekten geçirilmiştir. Daha sonra kimyasal bileşimlerini belirlemek için uçucu küllerin XRF (X-Işınları florensası) analizi ve sıcaklığa bağlı davranışlarını belirlemek için ise TG-DTA (Termogravimetrik-Diferansiyel Termal analiz) analizleri yapılmıştır. Tüm çalışma boyunca uçucu küller sıcak cam yüzeyine 4 farklı şekilde uygulanmıştır. Birinci denemede kömür külleri beyaz boya ile oranları % 50'şer olmak üzere tartılarak homojen bir şekilde karıştırılmıştır. FA1 olarak kodlanan karışım fırından alınan cam fiska üzerine sarıldıktan sonra trommelde bekletilerek cam yüzeyi ile kül-

boya karışımının bütünleşmesi sağlanmıştır. Daha sonra bir kat daha cam alınarak ikinci tabaka elde edilmiştir ve cama istenilen şekil verilmiştir (Şekil 2).



Şekil 2. FA1 Kodlu Karışımla Yapılan Uygulamaya Ait Fotoğraflar

Uçucu küllerin bileşiminde oldukça yüksek miktarda Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> (Alüminyum oksit) ve SiO<sub>2</sub> (Silisyum dioksit) plastikliği az olan bileşenlerin bulunması sonucu cam yüzeyinde homojen bir şekilde dağılmamaktadır. Ayrıca şekillendirme sıcaklığında uçucu küller tam olarak yumuşamadıkları için cam yüzeyinde topaklanmalar oluşmaktadır. Bunu engellemek için sıcak cam fırından alınan cam eriyiği soğuk suya dökülerek firtleştirilmiş ve fırında kurutulmuştur. Fırından alındıktan sonra bilyeli değirmende 4 saat süreyle öğütülmüş ve 60 µm'lik elekten geçirilmiştir. İkinci kademede kömür küllerinin sıcak cam yüzeyiyle olan etkileşimini arttırmak amacıyla hazırlanan bu cam tozları, ağırlıkça % 10 oranında uçucu külle karıştırılarak bir karışım oluşturulmuştur (FA2). Bu karışıma % 50 oranında kırmızı cam boyası ilave edilerek aynı yöntemle cam obje üretilmiştir (Şekil 3).

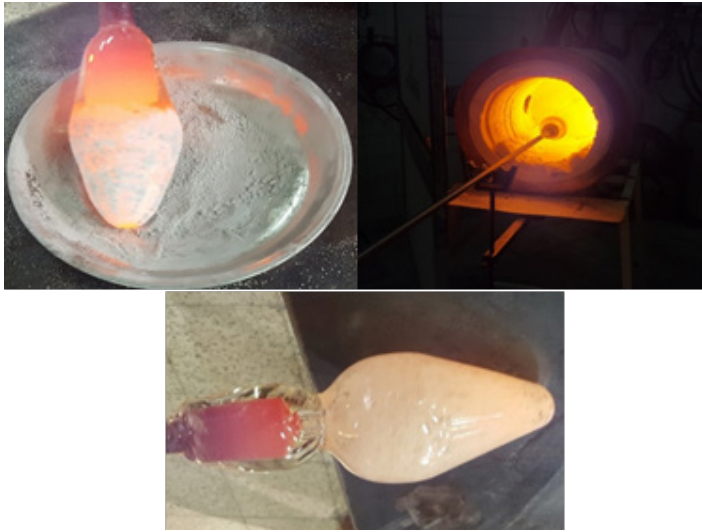


Şekil 3. FA2 Kodlu Karışımla Yapılan Uygulamaya Ait Fotoğraflar



Şekil 3. FA2 Kodlu Karışımla Yapılan Uygulamaya Ait Fotoğraflar

Çalışmanın üçüncü aşamasında üretilen firtleştirilmiş cam tozu ağırlıkça % 20 oranında uçucu kül ile karıştırılmış (FA3) ve sıcak cam yüzeyine uygulanmıştır. Uçucu kül oranının artmasıyla cam yüzeyinde meydana gelen dekor ve doku etkisi incelenmiştir (Şekil 4).



Şekil 4. FA3 Kodlu Karışımla Yapılan Uygulamaya Ait Fotoğraflar

Çalışmanın son aşamasında firtleştirilmiş cam tozuna ağırlıkça % 50 oranında uçucu kül ilave edilerek homojen bir şekilde karıştırılmıştır (FA4). FA4 kodlu bu karışım beyaz renkli sıcak cam üzerine uygulanarak etkileri incelenmiştir. Beyaz renkli cam elde etmek için iki farklı yöntem uygulanmıştır. Birinci yöntemde (FA4-a) fırından alınan eriyik haldeki şeffaf cam üzerine beyaz renkli cam tozu alınarak ve tromelde ısıtılarak yüzeyde beyaz renk elde edilmiştir. İkinci yöntemde (FA4-b) ise beyaz renk elde etmek için fırından alınan şeffaf cam üzerine beyaz renkli cam bar çubuk

kaplanmıştır. Beyaz renkli bar çubuk kaplama ile toz ile yapılan çalışmaya göre daha homojen ve pürüzsüz bir kaplama elde edilmiştir. Toz renk ile elde edilen cam üzerine yapılan uçucu kül uygulaması Şekil 5'te, bar çubuk ile elde edilen cam üzerine yapılan uçucu kül uygulaması ise Şekil 6'da sunulmuştur.



Şekil 6. FA4-B Kodlu Karışımla Yapılan Uygulamaya Ait Fotoğraflar

## Sonuçlar ve Tartışma

Uçucu küllere ait kimyasal analiz sonuçları Tablo 1'de sunulmuştur.

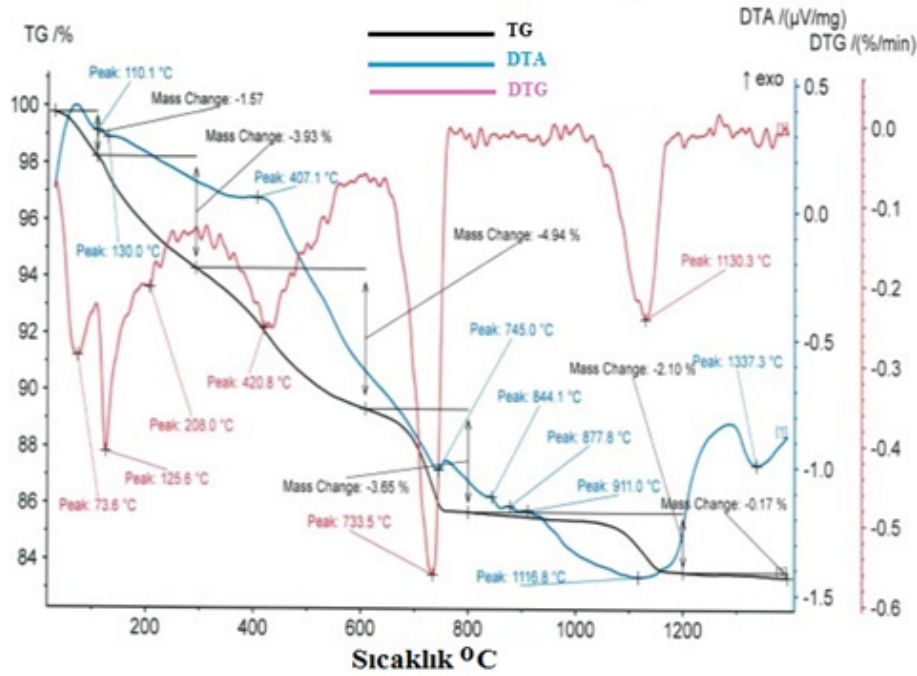
Oksitler	SiO <sub>2</sub>	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	CaO	MgO	K <sub>2</sub> O	TiO <sub>2</sub>	*A.Z.
Ağırlıkça %	38.68	18.41	4.25	18.57	1.42	1.35	0.28	17.04

Tablo 1. Uçucu Küllere Ait Kimyasal Analiz Sonuçları (Ağırlıkça %)

Tablo 1'de görülen kimyasal analiz sonuçlarına göre uçucu küllerin SiO<sub>2</sub> ve Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> içeren refrakter fazları içerdiği açıktır.

Şekil 7'de uçucu küllere ait TG/DTA grafiği verilmiştir.

\* Ateş Zaiyatı.

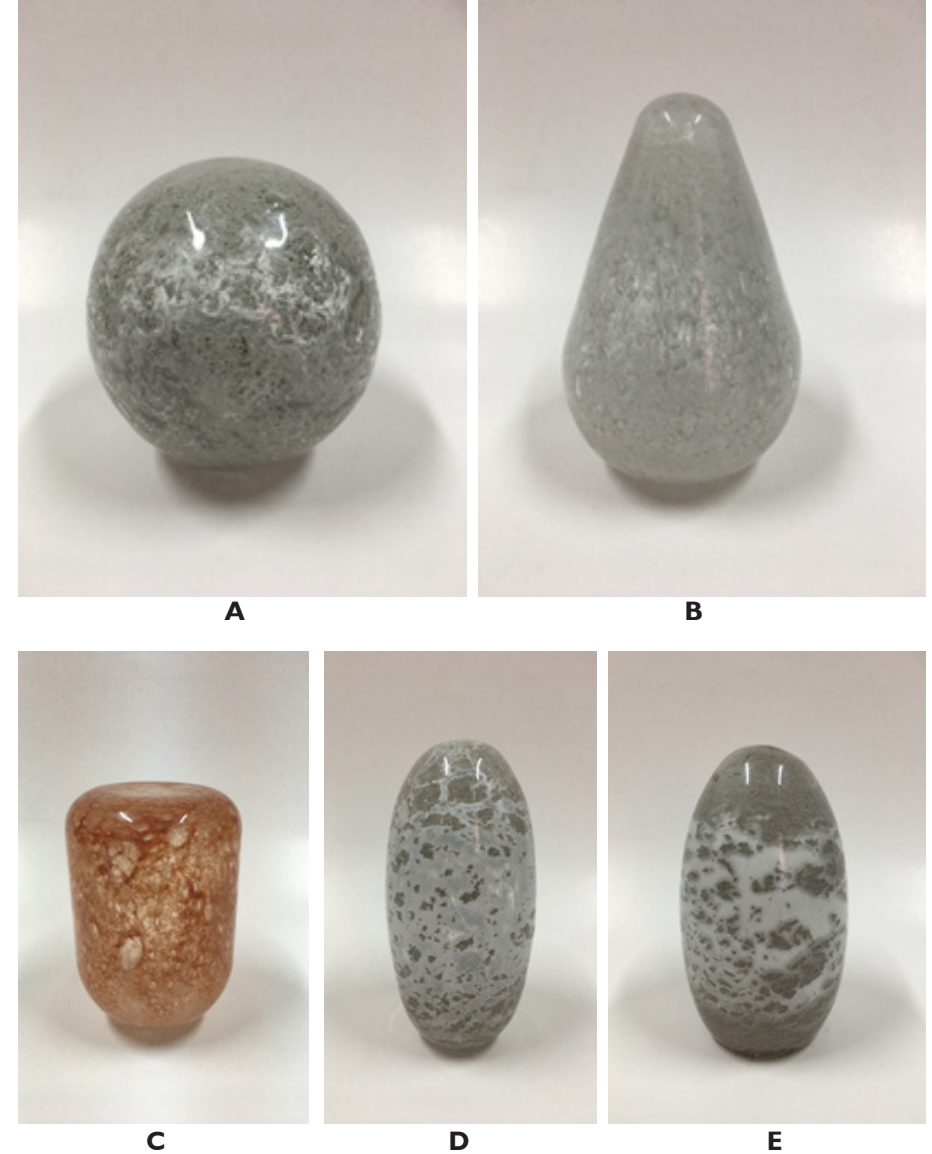


Şekil 7. Uçucu Küllere Ait TG/DTA Analizi

TG/DTA grafiğine bakıldığında sıcaklık artışı ile birlikte uçucu küllerin yapısında yaklaşık % 18'lik bir ağırlık kaybının meydana geldiği görülmektedir. Bu değer küllerin kimyasal analiz sonucunda görülen ateş zayıyla hemen hemen aynıdır. Grafikte 730 °C'de görülen keskin pik karbonat içeren fazların ya da kömürden gelen safsızlıkların ayrışması olarak yorumlanabilir. Uçucu küllerin sıcak cam yüzeyinde kolay dağılması ve cam yüzeyine kolayca entegre olmamalarının nedeni küllerin Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> ve SiO<sub>2</sub> gibi oksitleri içeren yüksek sıcaklık fazlarını içeriyor olması olabilir (Goga vd. 2013: 338, Şensöğüt vd., 2002:146).

Uçucu küllerin sıcak cam üflemede kullanımlarında, kül/cam oranının artmasıyla cam tromelde ısıtıldığı zaman yüzeye uygulanan karışımın yüzeye bütünleşmesi daha güç olmuştur. Daha çok topaklanma meydana gelmiştir ve cam yüzeyinde uçucu kül uygulanan bölgeler sertleştiği için camın şekillendirilmesi zorlaşmıştır. Cam üflenerek şişirildiğinde kaplamada çatlaklar meydana gelmiştir ve üfleminin şiddetine oranla bu çatlaklar daha da açılmıştır. Bu da yüzeyde artistik bir etki yaratmıştır ve altına alınan renk ile daha da belirgin hale getirilmiştir.

Şekil 8'de hazırlanan 4 farklı karışım (FA1, FA2, FA3, FA4-a, FA4-b) kullanılarak elde edilen cam objelere ait fotoğraflar görülmektedir.



Şekil 8. (A) FA1 (B) FA2 (C) FA3 (D) FA4-A Ve (E) FA4-B Kodlu Karışımlarla Yapılan Denemelere Ait Fotoğraflar



Şekil 9. FA4-B Kodlu Karışım Kullanılarak Üretilen Cam.

### Genel Sonuçlar

Cam, birçok teknik ve ek malzeme kullanabileceğimiz çok yönlü bir malzemedir. Günümüze kadar birçok farklı biçimde kullanılagelmiştir. Dünyanın en eski ve çok yönlü, insan tarafından yaratılan malzemelerinden biridir.

Geri dönüşüm, depolama ve yakma ihtiyacını azaltır ve aynı zamanda kirliliğin azaltılmasına yardımcı olur. Uçucu kül kullanımı günümüzde artmıştır. Uçucu kül cam yüzeyinde farklı dekor etkisi elde etmek amacıyla sanatsal cam uygulamalarında yeniden kullanım için iyi bir adaydır. Sonuçlar cam dekorasyonunda uçucu küllerin kullanılması ile estetik ve orijinal etkilerin elde edilmesinin mümkün olduğunu göstermiştir

## Kaynakça

Amin, Sh. K., Sibak, H. A., El-Sherbiny, S.A. ve Abadir, M.F. (2016). "An Overview of Ceramic Wastes Management in Construction", *International Journal of Applied Engineering Research*, ISSN 0973-4562, 11 (4), 2680-2685.

Beveridge, P., Doménech, I. and Miró, E. P. (2005). *Warm Glass: A Complete Guide to Kiln-forming Techniques: Fusing, Slumping, Casting*, Lark Books, 2005.

Capp, R. A. and Bush, R. G. (1984). *Glass Etching: 46 Full-size Patterns with Complete Instructions*, Courier Corporation.

Cummings, K. (2009). *Contemporary Kiln-formed Glass: A World Survey*, University of Pennsylvania Press.

Cornett, M. (2004). *Easy Glass Etching*, Sterling Publishing Company Inc.

Goga, F. et al., "Fly ash from thermal power plant, raw material for glass-ceramic", *Environmental Engineering and Management Journal*, February 2013, Vol.12, No. 2, 337-342.

Junkes, J.A., Carvalho, M. A., Segadaes, A.M. and Hotzal, D. (2011). "Ceramic Tile Formulations from Industrial Waste", *Interceram*, 60 (1), 36-41.

Littlea, M.R. (2008). "Production of novel ceramic materials from coal fly ash and metal finishing wastes", *Resources, Conservation and Recycling*, 52 (11), 1329-1335.

Neal, M. (2002). *Creative Glass Painting*, F+W Media.

Norman, B. (2012). *Engraving and Decorating Glass: Methods and Techniques*, Courier Corporation.

Openshaw, S. (1992). *Utilization of Coal Fly Ash*, Yüksek Lisans Tezi, Florida University, USA.

Petrie, K. (2006). *Glass and Print*, University of Pennsylvania Press.

Sear, L. K. A. (2001). *Properties and Use of Coal Fly Ash: A Valuable Industrial By-product*, Thomas Telford, 261 pages.

Sharma, G. (2003). "Possible Use Of Fly Ash In Ceramic Industries: An Innovative Method To Reduce Environmental Pollution", *International Journal of Modern Physics: Conference Series*, 22, 99-102.

Sinclair, E. F. and Spillman, J. S. (1997). *The Complete Cut & Engraved Glass of Corning*, Corning Museum of Glass, Syracuse University Press.

Sorvari, J. and Wahlström, M. (2014). *Handbook of Recycling*, State-of-the-art for Practitioners, Analysts, and Scientists, Elsevier.

Şensöğüt, C. ve ark., "Bazı Yerli Kömürlerin Termogravimetrik Karakteristiklerine İstatistiksel Yaklaşım", *Türkiye 13 Kömür Kontesi Bildiriler Kitabı*, 29-31 Mayıs 2002, Zonguldak, Türkiye, s. 145-150.

Yeşilay, S. (2008). "Cam Dekorasyon Teknikleri", *Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Anadolu Sanat Dergisi*, 19, 111-116.

## İnternet Kaynakları

<https://www.khanacademy.org/partnercontent/gettymuseum/antiquities/ancientglassmaking/a/glassmaking-history-and-techniques/>

# Penguin Books, Yapı Kredi Yayınları ve İş Bankası Kültür Yayınları'nın Reklam Kampanyaları Üzerine Bir İnceleme

Doç. Dr. Mithat Yılmaz  
Arş. Gör. Sümeyye Özbek

Makale Geliş Tarihi: 03.11.2017  
Yayına Kabul Tarihi: 09.11.2017

## Özet

*Kitap kültürel değerinin yanı sıra alınıp satılabilen, maddi bir değeri olan ve maddi değeri olan her ürün gibi reklamı yapılan bir nesnedir. Reklam, bir ürünün satışında ne kadar etkiliyse, ürün sahibi şirketin kendi reklamını yapması açısından da bir o kadar önemlidir. Kurumsallaşmış şirketlerin reklama ne kadar önem verdiği bilinmektedir. Penguin Books reklamları bu anlamda tek bir ürüne odaklanmayıp genel anlamda kitaplarının reklamını yapan ve bu yolla şirketin de reklamını oldukça başarılı bir şekilde yansıtan reklamlardır. Türkiye'de ise yayınevleri yakın zamana kadar kurumsallaşmış şirketler olarak dikkat çekmemekteydi ancak son zamanlarda büyüyerek gelişen ve piyasada söz sahibi olan yayınevleri bulunmaktadır. Yapı Kredi Yayınları ve Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları'nın reklamları Türkiye için oldukça önemlidir ve bu alanda reklamcılığın gelişmesi için öncü niteliğindedir. Araştırma kapsamında ele alınan örnekler ödül almış reklamlar olup, göstergebilim açısından incelenerek yorumlanmıştır.*

**Anahtar Sözcükler:** Göstergebilim, Reklamcılık, Yayınevi Reklamları

## A REVIEW ON ADVERTISING CAMPAIGNS OF PENGUIN BOOKS, YAPI KREDİ YAYINLARI AND İŞ BANKASI KÜLTÜR YAYINLARI

### Abstract

*In addition to cultural value, the book is an object that can be bought and sold, advertised like every product that has a material value. Penguin Books is one of the largest publishing house in the world and allocates the most budget for advertising. Advertising is important for selling a product as well as for promoting itself. It is well known that institutionalized companies place importance on advertising. Penguin Books ads are not focus on a single product, but in general advertise their company. In Turkey, publishing houses have not attracted attention as institutionalized companies until recently, but recently, publishing houses that have grown and developed in market. The advertising of Yapı Kredi Yayınları and İş Bankası Kültür Yayınları are very important for Turkey and pioneer for the development of advertising area. The examples in the research are awarded advertisements and they interpreted and examined in terms of semiology.*

**Keywords:** Semiotics, Advertisements, Publishing Advertisements

## Giriş

Kitabın baskı sürecinin bitmesinden sonra ticari bir faaliyet olarak kitap satışının tarihi çok eskilere dayanmaktadır. Küçük çaplı bir kütüphaneye sahip olan birisi bu kitapları ya yüksek bedeller ödeyerek satın alır ya da elde yazarak bir kopyasını kendine alırdı. İskenderiye Kütüphanesi'nin kitap temin etmek için kitap sahiplerine çok büyük meblağlar ödediği bilinmektedir. Matbaanın Avrupa'da yayılmasına kadar geçen sürede en fazla kitaba sahip olan kurumlar kiliselerdir. Dini kitaplar katipler tarafından elde çoğaltılmış ve zanaatkarlar tarafından süslenmiştir. Süslenen kitaplar daha değerlidir. Bu dönemde kitap yazma ve çoğaltma gibi faaliyetlerin neredeyse tamamı Kilisenin elindedir ve halkın kitaba erişimi kolay değildir.

Yayıncılık ve yayınevi terimlerinin ortaya çıktığı dönem matbaanın Gutenberg'le birlikte Avrupa'da yayılmaya başladığı dönemdir. Bu döneme kadar ister Asya'da (Çin ve Kore) ister Osmanlı'da olsun kitap çoğaltmak sarayda yürütülen bir faaliyettir ve basılıp çoğaltılan eserler Sultan ve İmparatorların beğenisine göre şekillenmiştir. Bunlar çoğunlukla dini metinlerdir. Matbaa ile birlikte kitap basma ve çoğaltma işi ticarileşmiş ve tek el olmaktan çıkmıştır. Febvre ve Martin'ye göre kitabın ticari bir mal olarak kabul görmesindeki en büyük rol Manuzio ve Estienne'ler gibi girişimciler sayesinde olmuştur (Febvre ve Martin, 2000: 83). Venedik'te Aldine Matbaası'nı kuran Aldo Manuzio, basılan kitapları daha fazla okuyucuya ulaştırabilmek için kitap basımını ucuza mal etmiş böylece kitabın ticari bir meta olmasında öncülük etmiştir.

Burada matbaa, basımevi ve yayınevi kavramlarının tanımı yapmak gerekmektedir. TDK'ya göre matbaa, basım işi yapılan yer anlamında kullanılan ve basımevi ile aynı anlama gelen bir sözcüktür<sup>1</sup>. Yayınevi ise yine TDK'ya göre dergi kitap vb. ni yayımlayan veya satan kuruluş anlamına gelmektedir<sup>2</sup>. Bu durumda ilk yayınevleri matbaalardır. Çünkü matbaalar kitap basımının yanı sıra dağıtım ve satışını da yapmışlardır. Kitabın kaç adet basılacağı, hangi kitabevlerine gönderileceği, satışından elde edilecek kâr ve yazara ödenecek miktar gibi konularda söz sahibi matbaalardır. Matbaa Almanya'da Gutenberg'in öncülüğünde başladıktan kısa bir süre sonra Fransa, İtalya, Hollanda ve Avrupa'nın diğer bölgelerinde yayıldıktan sonra 300 yıl boyunca Avrupa'da yaşanacak büyük gelişmeler için dönüm noktası olmuştur. Günümüzde Almanya ve Hollanda'nın kitap baskı kalitesi açısından dünyanın önde gelen ülkeleri olmasının sebebi bu tarihsel alt yapıdır.

Almanya'da kullanılmaya başladıktan sonra hızlı bir şekilde bütün Avrupa'ya yayılan matbaa teknolojisi, Türkiye'ye azınlıklar tarafından getirilmiş ve ciddi bir yaygınlık kazanmamıştır. Ketenci'ye göre ilk matbaa Yahudiler tarafından II. Bayezit zamanında açılmıştır. Yine 1567'de Topkapı'nın Kefeli mahallesindeki Surp Nigoğayos kilisesinde ilk Ermeni matbaasının Apkar Tıbir tarafından kurulduğu bilinmektedir ve ilk Rum basımevi ise 1627'de kurulmuştur (Ketenci ve Bilgili, 2006: 61). Osmanlı'nın ilk devlet matbaasını kurması ise uzun zaman almıştır. Öcal'ın belirttiğine göre Padişah III. Ahmet ve Sadrazam Damat İbrahim Paşa döneminde İbrahim Müteferrika ve Yirmisekiz Çelebizade Sait Efendinin birlikte gösterdikleri çabayla 1728'de, ilk devlet matbaası İstanbul'da kurulmuştur. Kurdukları matbaanın hazırlığına 1726'da başlamış, 1727'de her şeyi tamamlamış ve 1729'da devletin idaresinde bulunan matbaada basılmış ilk kitap olan Vankulu Lügati'ni basmışlardır. Lügat, 1000 adet basılmış ve 35 kuruştan satılmıştır (Öcal, 1971: 139, 140, 152). İbrahim Müteferrika'nın bütün gayretlerine rağmen Matbaa-i Amire beklenen etkiyi yaratamamıştır. Müteferrika'nın ölümünden sonra ise uzun süre ayakta duramamış ve kapanmıştır.

Osmanlı'dan sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla birlikte yeni bir dönem başlamış ve bu dönemde en büyük değişikliklerden biri alfabenin değişmesi olmuştur. Latin harflerinin kabulüyle birlikte bu yeni yazının toplumun geneline yayılması amacıyla daha çok ders kitaplarının basılmasına ağırlık verilmiştir. Ankara'nın ilk özel basımevi olan Güzel Sanatlar Matbaası ise ancak 1941 yılında kurulmuştur.

Matbaanın Avrupa'da doğmuş olması ve Türkiye'ye bu kadar geç gelmesinin, günümüzde faaliyet gösteren yayınevlerinin satış oranları ve doğal olarak halkın kitap okuma oranları üzerinde oldukça büyük bir etkisi vardır. Penguin Books gibi bir yayınevinin bugün dünyanın farklı yerlerinde ofis açması ve bastığı kitapları dünyanın neredeyse her yerine dağıtma imkanı bulması, bu yayınevinin doğduğu topraklarda kitaba verilen önemle ilgili olduğu unutulmamalıdır. Okuma oranı oldukça düşük olan ülkemizde ise yayınevleri arasında satış ve bütçe açısından dünya sıralamasına girecek büyüklükte bir yayınevi bulunmamaktadır. Bütün bu veriler yayınevlerinin reklam kampanyalarına da kaçınılmaz olarak yansımaktadır. Reklamın satış üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda yayınevlerinin daha büyük kitlelere ulaşabilmesi için kaçınılmaz bir yol olan reklamı, etkili ve doğru bir şekilde kullanmaları oldukça önemlidir.

Reklamın bir çok tanımı yapılabilir ancak genel olarak bir ürün ya da hizmetin geniş kitlelere ulaştırılması amacıyla başvuru olan her türlü yol ve yöntemi

<sup>1</sup> www.tdk.gov.tr  
<sup>2</sup> www.tdk.gov.tr

reklam olarak tanımlamak mümkündür. Topsümer ve Elden reklamı bir mal veya hizmetin sürüleceği piyasanın ve bu mal ya da hizmetin alıcısı olacakların tanınması için yapılacak araştırmalar, reklam amacının, reklam giderlerinin ve mesaj türlerinin tasarlanması, reklam bütçesi reklamın ne zaman yapılacağı, hangi iletişim araçlarının kullanılacağı konusundaki kararlar ve reklam içeriğinin hazırlanması gibi faaliyetlerin bütünü olarak tanımlar (Topsümer ve Elden, 2015: 16).

İyi bir reklamın ürünün satışı üzerindeki etkisi tartışılmazdır ve kurumsallaşmış şirketlerin reklam kampanyaları hem ürünü hem de şirketi doğru bir şekilde yansıtmayı başarmış reklamlardır.

Bu makalede ele alınan reklamlar değerlendirilirken bu reklamların özellikle kurumun kimliğini başarılı bir şekilde yansıtmalarının şirketler için hayati bir öneme sahip olduğu gerçeği üzerinde dikkatle durulmuştur.

Bu makale için literatür taraması yapılırken şimdiye kadar yapılan çalışmalar arasında göstergebilim analizi ile ilgili incelenmiş reklamların ele alındığı tez ve makalelere rastlanmıştır. Ancak yayınevlerinin reklamlarının bu yöntemle incelendiği herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Reklam çözümlemelerinde sıklıkla başvurulan bir yöntem olan göstergebilimsel analiz yöntemi, daha önce akademik bir çalışmada yayınevi reklamları için kullanılmamıştır. Çalışmanın amacı burada belirtilen yayınevlerinin reklam kampanyaları üzerinden bir analiz yaparak bu alandaki çalışmalara farklı bir noktadan katkı sağlamaktır.

Araştırmanın kapsamı, Penguin Books yayınevinin "There is life in a book", "Escape into a book" ve "Your own World" adlı reklam kampanyaları ile İş Bankası Kültür Yayınları'nın Sesli Yayınlar ve YKY'nin Kitabı Daha İyi ve Sesli Kitap reklam kampanyaları olacaktır. Analiz edilen bu reklamların tamamı ödül almış reklamlardır.

## Yöntem

Bu çalışmada kullanılacak olan yöntem göstergebilim analiz yöntemidir. Göstergebilim kavramını Rifat, gösterge dizgelerini betimlemek, göstergelerin birbirleriyle kurdukları bağıntıları saptamak, anlamların eklenerek oluşma biçimlerini bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, ya da insan ile insan, insan ile dünya arasındaki etkileşimi açıklamak, bu amaçla da bilimkuramsal, yöntembilimsel ve betimsel açıdan tüm kapsayıcı, tutarlı ve yalın bir kuram oluşturmak gibi birbirinden farklı bir çok araştırmanın alanı olarak tanımlanmaktadır. Gösterge ise kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği

şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne ve olgu, vb. dille ilgili bilimlerde genel olarak gösterge diye adlandırılır (Rifat, 2014: 113-115). Çağdaş göstergebilimin öncülerinden Saussure ve Pierce, bu alanının temel kuramlarını oluşturmuşlardır. R. Barthes ise Saussure ve Hjelmslev'in kavramlarını geliştirmiş bu alana çok önemli katkılarda bulunmuştur.

Bu makalede ele alınan reklamlar göstergebilim analiz yöntemiyle ele alınacak ve bu alana katkısı oldukça fazla olan Roland Barthes'ın Göstergebilim İlkeleri (Barthes, 1979) kitabında ele aldığı temel başlıklar ile değerlendirilecektir. Bu başlıklar;

1. Dil ve Söz
2. Gösteren ve Gösterilen
3. Dizim ve Dizge
4. Düzanlam ve Yananlam'dır

Bu başlıklardan Gösteren ve Gösterilen, Dizim ve Dizge ile Düzanlam ve Yananlam çerçevesinde reklamlar analiz edilecektir.

## Penguin Books, Türkiye İş Bankası Yayınları ve Yapı Kredi Yayınları'na Ait Bazı Reklamların Göstergebilim Açısından Analizi

Penguin Books, 1930 yılında Allen Lane tarafından İngiltere'de kuruldu. 1935 yılında ilk kitapların basılmaya başlanmasıyla birlikte Penguin, kitap piyasasında söz sahibi olmaya başlamıştır. Kuruluş tarihi çok eski olmamasına rağmen Penguin'in kısa bir süre içerisinde büyük bir başarı yakalamasının sebepleri arasında 1800'lerin başında kurulmuş olan bazı yayınevlerini bünyesine almış olması gösterilebilir. Penguin Books, ağırlıklı olarak klasik kitapları basmasıyla birlikte çocuk, bilim ve sanat kitapları da satmaktadır. Penguin'in bastığı ve ödül almış ilk kitaplar arasında günümüzde klasik haline gelmiş oldukça fazla kitap vardır. 1937 yılında Shakespeare serisini piyasaya süren şirket, 1939 yılında da New York'taki ilk ofisini açmıştır. Penguin, yayınladığı kitapların niteliği ve baskı kalitesine önem vermektedir ve bir sanatçının illüstrasyonunu kapağında kullandığı ilk yazar Walt Whitman'dır. Raffaello Busoni tarafından yapılan bu kitap kapağı 1947 yılında basılmıştır. Penguin Books için en büyük dönüm noktalarından biri 2013 yılında Random House ile birleşmesi ve şirketin adının Penguin Random House olarak değişmesidir.

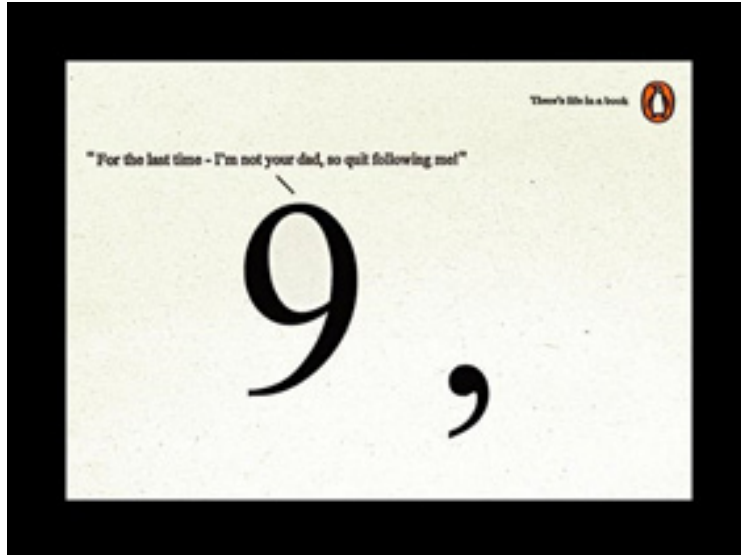
<sup>3</sup> Penguin Books ile ilgili tarihsel verilerin tamamı [www.penguin.com](http://www.penguin.com) adresinden alınmıştır.



Yayınevinin kuruluşundaki temel amaçlardan biri kitap satın almayı teşvik etmektir. Kitap çok uzun yıllar boyunca satın alınan değil ancak ödünç alınabilen bir nesnedir ve Penguin Books bu durumu tersine çevirmek için cep boy kitapları basıp uygun fiyata satmayı ve böylece büyük bir pazar payı elde etmeyi başarmış en büyük yayınevlerinden biridir. Bu makalede incelenmek üzere özellikle Penguin Books'un tercih edilmesindeki sebep, Bu yayınevinin bastığı kitapların tanıtımını yapmaktan çok kurumsal olarak kendi reklamını yapmasıdır. İncelenen bir çok yayınevinde (hem Türkiye hem yurtdışındaki yayınevleri) gözlemlenen durum piyasaya yeni çıkan kitabın ve yazarının tanıtım kampanyalarıdır. Penguin Books, piyasaya çıkardığı yeni kitapları ve düzenli olarak bastığı klasiklerinin tanıtımını yaparken aynı zamanda okumaya ve kitap almaya özendirir, şirketi tanıtan reklamlar da yapmaktadır.

Bu bölümde Penguin Books ve YKY ile İş Bankası Kültür Yayınları'nın reklamlarından verilecek örnekler üzerinden bir değerlendirme yapılacaktır. Penguin Books, tv- radyo reklamları, outdoor, billboard, poster, etkileşimli reklam, gazete-dergi ve internet gibi bir çok farklı platformda yayınlanmak üzere reklam vermektedir. Burada ele alınacak olan reklam kampanyaları; "There is life in a book", "Escape into a book" ve "Your own World" reklam kampanyaları olacaktır.

İlk örnekler "There is life in a book" kampanya serisinden reklamlar;



Şekil 1. Y&R, 9, , Malezya, 2005.



Şekil 2. Y&R, HELL O, Malezya, 2006.

Aşağıda bulunan tablolarda bu reklamlara ait gösterge analizleri verilmektedir;

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
Penguin Books "9 ," reklamı	Dokuz rakamı	Virgülle konuşan dokuz rakamı	Virgülle konuşan dokuz rakamı	Baba (kişileştirilmiş rakam)
	Virgül	Dokuz rakamını takip eden bir virgül	Dokuz rakamını takip eden bir virgül	Oğul (kişileştirilmiş noktalama işareti)

Tablo 1. 9 , Reklamının Gösterge Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
Penguin Books “HELL O” reklamı	HELL kelimesi	O harfinden ayrı duran Hell (cehennem) kelimesi	O harfinden ayrı duran Hell (cehennem) kelimesi	Ollie (O harfi) ile konuşmaya çalışan Hell (kişileştirilmiş kelime)
	O harfi	Hell kelimesinden ayrı duran O harfi	Hell kelimesinden ayrı duran O harfi	Ollie (kişileştirilmiş harf)

Tablo 2. HELL O Reklamının Gösterge Analizi

Malezya’da Y&R Kuala Lumpur reklam ajansı tarafından hazırlanan bu reklamlar, kitap dilinin sıkıcılığı düşüncesini değiştirmek amacıyla aslında dilin eğlenceli olduğu vurgusunu yapan bir reklam kampanyasıdır. Birinci görüntüde yer alan reklamda 9 rakamı kendisine bezeyen virgüle onun babası olmadığını, bu yüzden peşini bırakması gerektiğini söylüyor. Bu reklamlarda amaç harflere farklı bir bakış açısı geliştirmektir. Çünkü bilindiği üzere bir sayfaya yığılmış olan yüzlerce harf ilk bakışta soğuk ve sıkıcı, bütün bu sayfaların bir araya gelerek oluşturduğu sayfalar yığını ise biraz korkutucu gelebilmektedir. Penguin’in burada ele aldığı asıl sorun kitap okumanın sıkıcı olduğu düşüncesidir. Oysa “kitapların içerisinde hayat vardır”. “HELL O” reklamında ise “HELL”<sup>4</sup> ve “HELLO”<sup>5</sup> kelimeleri üzerinden yapılmış bir espri görülmektedir. Burada Hell sözcüğü o harfinin gitmesi durumunda işlerin kötüye gideceğini söylemektedir.

Bir sonraki reklamlar “Escape into a book” isimli reklam kampanyasından örneklerdir.



Şekil 3. Saatchi&Saatchi, Airport, Singapur, 2007



Şekil 4. Saatchi&Saatchi, Bus-stop, Singapur, 2007

<sup>4</sup> (ing) cehennem

<sup>5</sup> (ing) merhaba

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
Penguin Books "Airport" reklamı	Bekleme salonu	Bekleme salonu	Bekleme salonu	Kitap okumak için uygun bir yer ve zaman
	Oturan diğer yolcular	Uçak bekleyen yolcular	Uçak bekleyen yolcular	Kitap okumayan kalabalık
	Kitap	Yerinde olmayan bir yolcunun sandalye üzerinde duran kitabı	Yerinde olmayan bir yolcunun sandalye üzerinde duran kitabı	Kitabın içinde kaybolmuş bir okur

Tablo 3. Airport Reklamının Gösterge Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
Penguin Books "bus-stop" reklamı	Otobüs durağı	Otobüs durağı	Otobüs durağı	Kitap okumak için uygun bir yer ve zaman
	Durakta bekleyen insanlar	Otobüs bekleyen insanlar	Otobüs bekleyen insanlar	Kitap okumayan insanlar
	Kitap	Yerinde olmayan bir yolcunun sandalye üzerinde duran kitabı	Yerinde olmayan bir yolcunun sandalye üzerinde duran kitabı	Kitabın içinde kaybolmuş bir okur

Tablo 4. Bus-Stop Reklamının Gösterge Analizi

"Escape into a Book" Cannes Lions reklam festivalinde ödül almış bir reklam kampanyasıdır. Penguin Books için yapılan bu reklam kampanyalarından Airport isimli reklamda bir havaalanında koltuklardan birinde açık duran bir kitap ve üzerinde küçük bir puntuyla yazılmış Escape into a book yazısı görülmektedir. Bu karede havaalanındaki diğer insanlardan farklı olarak kitap okuyan kişinin bulunduğu ortamdan kaçıp kitaba sığındığı vurgusu yapılmaktadır. Bus-stop isimli diğer reklamda da aynı şekilde bir otobüs durağında bir kitap ve aynı yazı görülmektedir. Bu iki mekan arasındaki ortak nokta bekleme durumudur. Havaalanı ve otobüs duraklarında insanların binip gidecekleri aracı bekleme durumu söz konusudur. Bu reklamlar aslında kitap okuyarak bekleme, diğerlerinden farklı olmanın bir yolu olarak göstermektedir. Beklemek çoğunlukla insanların sevmediği ancak günün her anında maruz kaldığı bir durumdur ancak bu sevilmeyen istenmeyen bu durumu kitap okuyarak geçirmek, zamanı değerli kılmanın bir yolu olarak görülmektedir.

Türkiye'de hisselerinin büyüklüğü açısından dünya sıralamasına giren yayınevi bulunmamaktadır ancak kitap satışından yüksek gelir elde eden köklü ve büyük yayınevleri bulunmaktadır. Bu konuyla ilgili herhangi bir istatistiğe rastlanmamıştır ve sadece kitabı en fazla baskı yapan ve satan yazarlar hakkında her yıl bir istatistik çıkarılmaktadır. Bu istatistikler doğrultusunda Türkiye'de en çok satış yapan yayınevleri ile ilgili ancak tahmini bir çıkarım elde edilebilmektedir. Bu anlamda Türkiye'de kurumsal olarak reklam kampanyası düzenleyen yayınevlerine sıklıkla rastlanmamaktadır. Yayınevleri genellikle kitabın tanıtımını yapmakta, bazen de kitap ve yazarın bir arada bulunduğu bir basın ilanı vermektedirler. Türkiye'de yayınevleri kendi kurumlarının reklamını yapmaktansa çıkardıkları yeni bir kitabın reklamını yapmayı tercih etmektedirler. Yapı Kredi ve İş Bankası Kültür Yayınları'nın ödüllü reklamları da yine belirli bazı kitaplar için yaptıkları reklamlardır. Burada reklamları ele alınacak olan yayınevleri İş Bankası Kültür Yayınları ve Yapı Kredi Yayınları olacaktır. Penguin Books'ta olduğu gibi bu yayınevlerinin de basılı reklamlarına yer verilecektir.

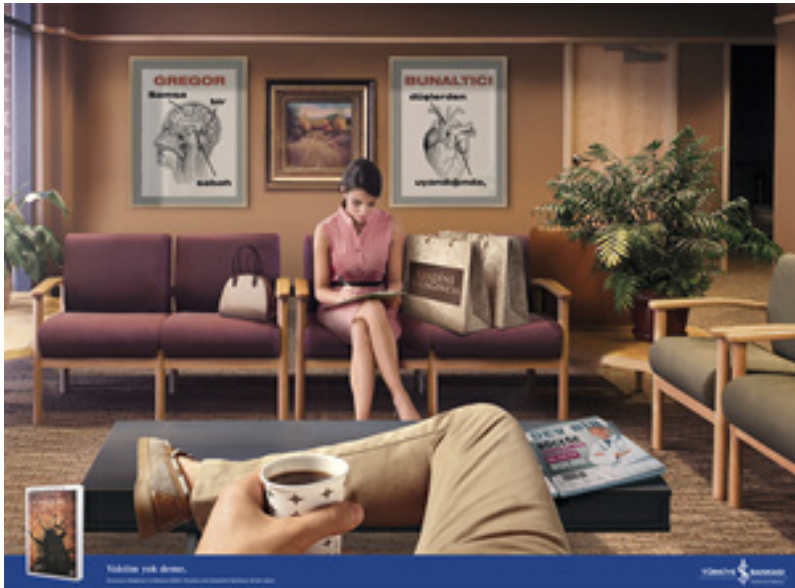
Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1956 yılında Hasan Ali Yücel tarafından kurulmuştur. Hasan Âli Yücel, Milli Eğitim Bakanlığı döneminde başlattığı dünya klasiklerinin dilimize kazandırılması ve yaygın olarak okunması çalışması amacıyla İş Bankası ile birlikte ülkemizin önemli ve köklü yayınevlerinden birini kurmuştur. Yayınlanan ilk kitap, Mustafa Kemal Atatürk'ün Zabıt ve Kumandan ile Hasbihal'i olmuş ardından kapsamlı bir Atatürk kütüphanesini oluşturacak kitaplar basılmıştır. Yayınevi, Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi, Modern Klasikler Dizisi, Çocuk ve Gençlik, Araştırma ve İnceleme alanlarında yayımladığı kitaplarıyla güçlü bir portföye sahiptir.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> iskultur.com.tr

İş Bankası Kültür Yayınları'nın aşağıdaki reklamları Kırmızı Ödüllerinde basında en iyi reklam metni olarak seçilen kampanyadan örneklerdir.



Şekil 5. Medina Turgul DDB, İş Bankası/Yaktım Yok Deme, 2015.



Şekil 6. Medina Turgul DDB, İş Bankası/Yaktım Yok Deme, 2015.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
İş Bankası Kültür Yayınları, Sesli Yayınlar Reklamı	Metro	Sakin bir metro kabini	Sakin bir metro kabini	Kitap dinlemek için ideal mekan
	Kulaklık takmış genç bir yolcu	Kulaklık takmış genç bir yolcu	Kulaklık takmış genç bir yolcu	Kitap dinlemeyen bir yolcu
	Durak tabelası	Durak adı yazılması gereken bir tabela	Durak adı yazılması gereken bir tabela	Kitabın sayfalarından biri
	Ayakta duran sırt çantalı bir yolcu	Metrodan çıkmak üzere olan sırt çantalı genç	Metrodan çıkmak üzere olan sırt çantalı genç	Romanın kahramanı Aleksey
	İzleyici	Mekanı gözlerinden gördüğümüz oturan yolcu	Mekanı gözlerinden gördüğümüz oturan yolcu	Kitap dinleyen yolcu
	Reklam panosu	Üzerinde yazılar bulunan iki bilgilendirme panosu	Üzerinde yazılar bulunan iki bilgilendirme panosu	Kitabın sayfalarından biri

Tablo 5. Yaktım Yok Deme- Karamazov Kardeşler- Reklamının Gösterge Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
İş Bankası Kültür Yayınları, Sesli Yayınlar Reklamı	Bekleme salonu	Sakin bir bekleme salonu	Sakin bir bekleme salonu	Kitap dinlemek için ideal mekân
	Alışveriş çantaları	Koltuğun üzerinde duran iki büyük alışveriş çantası	Koltuğun üzerinde duran iki büyük alışveriş çantası	Kitap sayfası
	Kadın	Bekleme salonunda sırasını bekleyen bir kadın	Bekleme salonunda sırasını bekleyen bir kadın	Sırasını beklerken kitap dinlemek dışında başka bir şeylerle oyalanan kişi
	İki bilgilendirme panosu	Üzerinde yazılar bulunan iki bilgilendirme ya da reklam panosu	Üzerinde yazılar bulunan iki bilgilendirme ya da reklam panosu	Kitabın etkileyici giriş cümlesinin yazılı olduğu iki pano
	İzleyici	Mekânı gözlerinden gördüğümüz, oturan ve kahve içen kişi	Mekânı gözlerinden gördüğümüz, oturan ve kahve içen kişi	Kitap dinleyen kişi
	Dergi	Masanın üzerinde okunmak için bekleyen bir dergi	Masanın üzerinde okunmak için bekleyen bir dergi	Kitap sayfası

Tablo 6. Vaktim Yok Deme- Dönüşüm- Reklamının Gösterge Analizi

Bu reklamlar İş Bankası Kültür Yayınlarının sesli kitapları için yapılan “vaktim yok deme” reklam kampanyasından örneklerdir. Soldaki Fiyodor Dostoyevski'nin Karamazov Kardeşler adlı romanının sesli kitabı için yapılan reklamlardan biridir. Reklam metni olan kitabın ilk cümlesi bir metro ve metro istasyonunun farklı yerlerine gömülmüş olarak okunabilmektedir. Bu reklam 2015 yılında Kristal Elma Ödüllerinde basın alanında en büyük ödül olan kristal ödülünü kazanmıştır.

Sağdaki reklam ise Franz Kafka'nın Dönüşüm adlı romanının ilk cümlesi bir bekleme odasının duvarlarında, alışveriş çantaları ve derginin üzerine yerleştirilmiş biçimde durmaktadır. Çevreyi gözlerinden gördüğümüz orada bekleyen ve kahve içen biri de kitap dinlemektedir. Alt tarafta ise Türkiye İş Bankası'nın kurumsal renginde bir şerit ve üzerinde sağ tarafta bankanın logosu, sol tarafta ise kitapla birlikte “vaktim yok deme” sloganı görülmektedir.

Yapı Kredi Yayınları (YKY), 1945 yılında Doğan Kardeş dergisi ve yayınlarıyla yayıncılık hayatına başlamış Türkiye'nin en büyük yayınevlerinden biridir. Edebiyat, sanat, çizgi roman, tarih, felsefe ve yemek kitaplarının yanı sıra süreli yayınlara da sahip geniş bir yayın yelpazesine sahip bir yayınevidir.<sup>7</sup>



Şekil 7. Saydan Çelik, Sesli Kitaplar- Harry Potter ve Felsefe Taşı, 2014.

<sup>7</sup> kitap.ykykultur.com.tr



Şekil 8. Saydan Çelik, Sesli Kitaplar- Ne Güzel Şey Hatırlamak Seni, 2014.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
Yapı Kredi Yayınları'nın Sesli Kitap reklam kampanyası (Harry Potter ve Felsefe Taşı)	Kulak	Oldukça yakın çekim bir kulak görüntüsü	Oldukça yakın çekim bir kulak görüntüsü	Mağaranın girişi
	Elinde ışık olan biri	Kulağın içine girmek üzere elinde ışık olan biri	Kulağın içine girmek üzere elinde ışık olan biri	Elinde sihirli asası ile mağaranın önünde bekleyen Harry Potter

Tablo 7. Sesli Kitaplar- Harry Potter Ve Felsefe Taşı- Reklamının Gösterge Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
Yapı Kredi Yayınları'nın Sesli Kitap reklam kampanyası (Ne Güzel Şey Hatırlamak Seni)	Kulak	Oldukça yakın çekim bir kulak görüntüsü	Oldukça yakın çekim bir kulak görüntüsü	Mağaranın çıkışı
	Tren	Kulağın içinden çıkmak üzere olan bir tren	Kulağın içinden çıkmak üzere olan bir tren	Garın içinden çıkmak üzere olan bir tren

Tablo 8. Sesli Kitaplar- Ne Güzel Şey Hatırlamak Seni- Reklamının Gösterge Analizi

Yapı Kredi Yayınları'nın çıkardığı sesli kitaplar için yapılan yukarıdaki reklamlar, basında en iyi illüstrasyon dalında ödül almış bir reklam kampanyasından çalışmalardır. Reklamı yapılan ürünün sesli kitaplar olması sebebiyle kulağın içinde gerçekleşen kitaptan sahneler görülmektedir. Soldaki Harry Potter ve Felsefe Taşı kitabından "Mağaranın girişinde Harry'nin sesi yankılandı: LUMOS SOLEM!" cümlesi resimlenmiş, sağdakinde ise Nazım Hikmet'in Ne Güzel Şey Hatırlamak Seni adlı kitabından "Seher vakti habersizce girdi gara ekspres..." cümlesi resimlenmiştir. Her iki reklamda da yayınevi, sesli kitapların çıkışını en çok okunan ve sevilen kitapları üzerinden duyurmuştur.

## Sonuç

Penguin Books Avrupa'da ve dünyada adını duyurmuş, kitapları ucuza mal ederek oldukça geniş kitlelere ulaştırmayı başarmış büyük bir yayınevidir. Bu kadar geniş bir kitleye ulaşmış olması, reklamlarında da etkisi göstermektedir. Penguin Books, belli bir kitaptan çok kendi yayınevinin reklamını yapmakta, böylelikle global bir reklam dili oluşturmayı başarabilmektedir. Sadece düzenli olarak kitap okuyan kitleyi değil aynı zamanda hobi ve araştırma kitaplarına ihtiyaç duyanları da hedef alan kampanyalar yürütmektedir. Bu kampanyalar yayınevinin daha büyük bir alanda tanınması ve okunmasını kolaylaştırmaktadır. Diğer yandan Türkiye'de yayınevlerinin reklam vermeye başlaması yakın zamanda başlayan bir gelişmedir. Bu reklamların Kırmızı Elma gibi organizasyonlarda ödül alması Türkiye'de yayıncılık alanındaki reklamlar konusunda umut vericidir. Türkiye'de yayıncılık sektörünün Avrupa ülkeleri kadar gelişmemiş olması Türkiye'deki okuma oranlarıyla ilgilidir. Yayınevlerinin kitap satış oranları da bütçelerini kaçınılmaz olarak etkilemektedir. Reklamın ürün satışı üzerindeki etkisi düşünül-

düğünde Türkiye'deki yayınevlerinin reklama daha fazla bütçe ayırmaları gerektiğı açıkça görülebilmektedir. Bütün bunlara rağmen Türkiye'de hızla gelişen ve büyüyen yayınevleri ve bu yayınevlerinin ödüllü reklamlarının bulunması umut vericidir. Yayınevlerinin kurumsallaşması ve reklamcılık alanında daha fazla görünmeleri Türkiye'nin dünya yayıncılık sektöründe belirleyici bir konum alması için büyük bir katkı sağlayacaktır.

## Kaynakça

- Barthes, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Febvre, L. ve H-J. Martin. (2000). Kitabın Doğuşu. İstanbul: Avcıol Basım Yayın.
- Ketenci, H.F. ve Bilgili, C. (2006). Görsel İletişim ve Grafik Tasarımı. İstanbul: Beta Basım.
- Öcal, O. (1971). Kitabın Evrimi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rıfat, M. (2014). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topsümer, F. ve M. Elden. (2015). Reklamcılık. İstanbul: İletişim Yayıncılık.

## Görsel Kaynakları

- Şekil 1. <https://www.coloribus.com/adsarchive/prints/penguin-books-nine-7966305/>
- Şekil 2. <https://www.coloribus.com/adsarchive/prints/penguin-books-hell-o-8220305/>
- Şekil 3: <http://www.adeevee.com/2007/05/penguin-books-train-airport-bus-stop-media-print/>
- Şekil 4. <http://www.adeevee.com/2007/05/penguin-books-train-airport-bus-stop-media-print/>
- Şekil 5. <https://www.behance.net/gallery/30538961/s-Bankas-Vaktim-yok-deme>
- Şekil 6. <https://www.behance.net/gallery/30538961/s-Bankas-Vaktim-yok-deme>
- Şekil 7. <http://kirmiziodulleri.com/Kazananlar2.aspx?tip=ka&odid=58&ki=199&katilimid=4626&id=7783b1f2-e896-4203-9097-9331deb81cb2>
- Şekil 8. <http://kirmiziodulleri.com/Kazananlar2.aspx?tip=ka&odid=58&ki=199&katilimid=4735&id=b0a9f880-d916-47a0-8abc-9aa59cfdc574>

## İnternet Kaynakları

- İnternet: Iskultur, İş Bankası Kültür Yayınları Tarihçesi, Web: <https://www.iskultura.com.tr/hakkimizda> adresinden 28 Ağustos 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Penguin, Penguin Books Tarihçesi, Web: <http://www.penguin.com/penguin-history/> adresinden 28 Mart 2017'de alınmıştır.

history/ adresinden 28 Mart 2017'de alınmıştır.

İnternet: Tdk, Matbaa Kelimesinin Tanımı, Web: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58dfd74b4d61c5.60596701](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58dfd74b4d61c5.60596701) adresinden 28 Mart 2017'de alınmıştır.

İnternet: Tdk, Yayınevi Kelimesinin Tanımı, Web: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58dfd7536cfd48.80153602](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.58dfd7536cfd48.80153602) adresinden 28 Mart 2017'de alınmıştır.

İnternet: YKY, Yapı Kredi Yayınları Tarihçesi, Web: <http://kitap.ykykultur.com.tr/yky-hakkinda/hakkinda> adresinden 28 Ağustos 2017'de alınmıştır.