

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2019 (TEMMUZ/JULY)
Sayı/Issue: 24, Cilt /Volume: 13
ISSN: 1307 - 9700
e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT DERGİSİ

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

THE JOURNAL OF AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2019
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına Prof. Dr. Osman ERAVŞAR

EDİTÖR - EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Babacan TAŞDEMİR

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR TONGUÇ

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. M. Fadıl SÖZEN

Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU

Doç. Dr. Aydın ZOR

Doç. Hanife Neris YÜKSEL

Doç. Kamuran Özlem SARNIÇ

Doç. Mehmet Ali EROĞLU

Doç. Nevîh YAVUZ AZERİ

Doç. Dr. Terlan MEHDİYEVA AZİZZADE

Doç. Uğur GÜNAY YAVUZ

Dr. Öğr. Üyesi Ahsen GÜNBLÜT

Dr. Öğr. Üyesi Menekşe Suzan TEKER

KAPAK ve SAYFA TASARIMI - COVER and LAYOUT DESIGN

Dr. Öğr. Üyesi Bekir KİRİŞCAN

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Arş. Gör. Emrah ONARAN

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Dr. Öğr. Üyesi Handan DAYI

SEKRETERYA - SECRETARY

Arş. Gör. Merve KÖKSAL

Arş. Gör. Serap SEZEN

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat Dergisi

e-posta: akdenizsanat@akdeniz.edu.tr

Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

akdenizsanat@akdeniz.edu.tr

DANIŞMA KURULU - ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Bülent ÇAPLI (Bilkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Cengiz ŞENGÜL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Selih TÜZÜN ATEŞALP (Marmara Üniversitesi)
Doç. Elif AĞATEKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Kemal TİZGÖL (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şihasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Umut SÜDÜAK (Mimar Sihan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIWERS OF CURRENT ISSUE

- Prof. Dr. Atilla İLKHAZ (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Burcu KARABEY (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Kemal Reha KAVAS (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Nilüfer ERGİN DOĞRUER (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Soner GENÇ (Anadolu Üniversitesi)
Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Zühal ARDA (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Barış YILMAZ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Doç. Ceyda GÜLER (Mimar Sihan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Ensar TAÇYILDIZ (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Fuat AKDENİZLİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Gönül DEMEZ (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Hanife Neris YÜKSEL (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Hasan BAŞKIRKAN (Mimar Sihan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Hülya ÜRKMEZ (Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Muna SİLAV (Gazi Üniversitesi)
Doç. Dr. Murad KARADUMAN (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Münevver ÜÇER (Mimar Sihan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Naile Rengin OYMAN (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Nilay ERTÜRK (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Orçun ÇADIRCI (Mersin Üniversitesi)
Doç. Sevgi AVCI (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Şölen KİPÖZ (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Doç. Umut KAYAPINAR (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Zehra YİĞİT (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Benan ÇELİKEL (Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İnci TÜRKÖĞLU (Pamukkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nazan DÜZ (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Emre YAVUZ (Mimar Sihan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şirih KOÇAK ÖZESKİCİ (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zübeyde SÜLLÜ (Kastamonu Üniversitesi)
Öğr. Gör. Mümih BARIŞ (Akdeniz Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER - CONTENTS

7 - 9

Editör Yazısı - Editorial

MAKALELER - ARTICLES

11 - 28

Kendileme Kavramıyla Sanat Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu

The Phenomenon of Reproduction of Art Object With The Concept of Appropriation

Aslı ASLAN

29 - 46

İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları

Reflections of Interactions Between Iznik Ceramics and Italian Majolica

Başak ÇORAKLI

47 - 62

Bir Hafıza Mekanı Olarak Kent Meydanı ve Dönüşümü:

Otto Herbert Hajek'in Ankara Hergelen Meydan Projesi Örneği

City Square as a Memory Space and Its Transformation:

The Case of Otto Herbert Hajek's Ankara Hergelen Square Project

Muğtafa SEVİNÇ

63 - 81

Savaşçı Bir Sanatkârın Kaleminden Safevî Sarayındaki Müzehhib ve

Nakkaşlara Dair Notlar

Notes By a Warrior Artist on the Illuminators and Painters at the Safavid Court

Gülnihal KÜPELİ

83 - 97

Moda Felsefesi ve Taklidin Etnografisinin İzini Terzilik Rutini Üzerinden Sürmek

Tracing the Ethnography of Imitation and the Philosophy of

Fashion Through Tailoring Routine

Sezer Ahmet KINA

99 - 111

Sanatta Yeni Medya ile Değişen İfade Olanakları: Banksy; "Girl with Balloon" Örneği

Changing Possibilities of Expression with the New Media in Art:

Banksy; Example of "Girl with Balloon"

Atiye GÜNER

113 - 122

Sanatçıların Bakış Açılılarıyla İktidar Ekseninde Baskı ve Sansür

Oppression and Censorship on the Axis of Power With Viewpoints of Artists

Banu Çiçek ÖZAL

123 - 133

Afyonkarahisar Geleneksel Dokuma Kumaşları

Traditional Woven Fabrics of Afyonkarahisar

Ülkü KÜÇÜKKURT

135 - 147

Bir İmge Yansıtma Oyunu Olarak Resim

Painting as an Image Reflection Game

Neslihan ÖZTÜRK BÜTOW

149 - 158

Tasarımda Bütünlük Prensiplerinin Disiplinlerarası İncelenmesi

Interdisciplinary Research of the Unity Principle in Design

Mehmet Remzi DEMİREL

159 - 171

Durağan Reklamlarda Kavramsal Yaratıcılık

Conceptual Advertising in Static Advertisement

Tevfik İnanç İLİSULU

ÇEVİRİ - TRANSLATION

173 - 183

Sanat ve Tasarımda Araştırma

Research in Art and Design

Christopher FRAYLING - Çev. Özgü GÜNDEŞLİOĞLU

185

Akdeniz Sanat Dergisi Bilimsel Etik Sözleşmesi

The Journal of Akdeniz Sanat Scientific Ethical Agreement

187 - 192

Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları

The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

Editör Yazısı

Değerli okurlarımız,

Aylar süren titiz ve yorucu bir hazırlık sürecinin ardından dergimizin Temmuz 2019 sayısı nihayet hazır. Daha önce yayınladığımız duyuru metninde ilan ettiğimiz üzere bu sayımızda orijinal makalelerimiz yanında, bir çeviri eseri de makale dışı yazı kategorisinde sizlere sunuyoruz. Tüm hazırlık süreci boyunca, kabul edilemeyen yazılarımız da dahil toplamda otuz beş hakemimiz özverili çalışmalarıyla bizlere katkıda bulundu. Editör grubu olarak dergimizin eksiksiz ve nitelikli olarak hazırlanması için sayısız toplantı gerçekleştirdik, sayısız kez görüşme ve yazışma yaptık. Mesaimiz yalnızca yazıların değerlendirilmesi ve yayına hazırlanmasıyla sınırlı değildi: Yayın ve yazım kural ve ilkelerinde değişiklik yaptık; dergimizin iç ve dış tasarımında büyük çaplı bir yenilenmeye gittik; nitelikli dizinlerde yer almak adına dergi yayım süreçlerinde pek çok noktada iyileştirme ve yeniden örgütlenme gerçekleştirdik.

Yazılarımızın hazırlanma sürecine ilişkin yukarıda verdiğimiz bilgiler kendi başına zaten ortaya konan emeği tanıtıyor; ancak hiçbir, yazılarımızın bilimsel ve sanatsal anlamda daha nitelikli hale gelmesi için yazarlarımız ve hakemlerimizle birlikte verdiğimiz o büyük çabayı anlatmaya yetmez. Bu sayımızda her bir makalemizin belli bir araştırma sorusu etrafında örgütleniyor oluşuna, araştırma sorusunu cevaplamak için belli bir bilimsel ve sanatsal yöntemi kullanıyor oluşuna ve nihayet elde ettiği bulgularla anlamlı bir sonuç yorum geliştirebilmiş olmasına dikkat ettik. Üzülerek de olsa belli ölçütleri sağlamayan çalışmaları henüz sürecin başında eledik; en az iki hakemimizden açık bir onay alıncaya kadar hiçbir yazımızı yayım listesine almadık. Hülasa, editör grubu olarak elden geldiğince belli bir bilimsel disiplini standart bir biçimde uygulamaya çalıştık. Yine de, sanat alanında bilimsel araştırma disiplininin yerleşikliğinde görülen ve inanıyoruz ki siz değerli okurlarımızın da gözlemediği kimi eksikliklerden, ne yazık ki, dergimizin bu sayısı da muştariptir. Kuşkusuz, arzu edilen niteliğe ulaşmak için daha çok yol var. Özellikle sanat çalışmaları ile yöntemli araştırmayı buluşturabilmek için önümüzde yapmamız gereken çok iş olduğunu görüyoruz.

Bu süreçte bir katkı olacağına inandığımız dergimizin bu sayısının içeriği sırasıyla şöyle: Birinci makalemiz Aslı Aslan tarafından kaleme alındı. Bu makalede yazar, sanat eserinin yeniden üretilmesi sürecinde “kendileme” olgusunu sanat tarihinin öne çıkan örnekleri üzerinden değerlendiriyor. Benjamin’den Adorno’ya, Barthes’dan Jameson’a alıntılarla sanatta yeniden üretimi sorgulayan yazar “kendileme” sürecinde sanatçı kimliğinin silikleştiğini ya da tam tersine yeniden bağlamaştırma sürecinde vurgu kazandığını ileri sürüyor. İkinci makalemiz Başak Çoraklı tarafından hazırlandı. Çalışmasında İznik seramikleri ve İtalyan mayolikalarının 15.-17. yüzyıllar arasındaki etkileşimlerini konu edinen yazar, geniş bir kaynakçaya dayanarak ve eldeki eserler üzerinde detaylı bir inceleme yaparak etkileşimlerin taklitleri ve sentezi de içeren bir yelpazede gerçekleştiğini gösteriyor. Üçüncü makalemizde, Mustafa Sevinç, bellek ve kentsel dönüşüm bağlamında

Ankara Hergelen Meydanı projesini inceliyor; projenin zaman içinde dönüşümünü ortaya koyuyor ve söz konusu projenin sadece kent ve kentsel hafıza için değil bir ulusun inşa süreci için de önemli olduğunu vurguluyor. Dördüncü makalemiz yine bir tarihsel incelemeyle ilgili. Gülnihal Küpeli, yazısında 16. yüzyılın öne çıkan müzehhib ve nakkaşları ile ilgili biyografik bilgiler içeren Sadıki Bey Kitabdar'ın "Mecmaü'l-Havas" adlı eserini inceliyor; yaşam öyküleri sunulan sanatkarlar üzerine kıymetli bilgiler veriyor. Beşinci yazımızın yazarı Sezer Ahmet Kına terzilik pratiği üzerinden bedenın toplumsal olarak yeniden üretilmesine ilişkin bir sorgulama yapıyor. Görüşme ve gözlem tekniklerini içeren bir saha araştırmasına dayalı bu etnografik çalışmada, terzilik pratiğinin belli bir kamusalın beden üzerinden kurulmasında etkili olduğu bulgularıyor. Altıncı yazımızda Atiye Güner, yeni medya ortamının sanatsal ifade yollarına yaptığı katkısını Bansky'nin "Girl With Balloon" eserini odağa alarak inceliyor. Sonuç olarak, bu çalışmada yazar, yeni medyanın sanata erişilebilir, görünürlük, muhafaza edilme gibi açılardan katkıda bulursa da eserin metalaşması ve sıradanlaşmasına da yol açtığı iddiasında bulunuyor. Yedinci yazımızın yazarı Banu Çiçek Özal, bir dizi öne çıkan sanatçının eserini inceleyerek bu sanatçıların baskı ve sansüre yönelik yorumları ve müdahalelerini ele alıyor. Kierkegaard'dan Foucault'ya, Althusser'den Sennett'e uzanan bir kaynakça ile yazar, seçili eserlerin ifade güçlerinin kavramları tam karşılıkları olduğu düşünülen başka duygulara dayanarak anlatmış olmalarından kaynaklandığını ileri sürüyor. Sekizinci yazımızda Ülkü Küçük Kurt, Afyonkarahisar geleneksel dokuma kumaşlarını inceliyor. Alanda gözlem ve belge inceleme yöntemi ile gerçekleştirilen çalışmada söz konusu dokuma kumaşlarının tarihine, yarattığı ekonomiye ve üretim tekniklerine ilişkin faydalı bilgiler sunuluyor. Dokuzuncu yazımız Neslihan Öztürk Bütow tarafından kaleme alındı. Resim sanatını bir imge yansıtma oyunu olarak ele alan çalışmada, modern dönemin seçili sanat eserleri inceleniyor; sonuç olarak, soyut ve soyut etkiye sahip resimlerin imge yansıtma oyunu ile ilişkili olduğu bulgulanıyor. Onuncu yazımız ise Mehmet Remzi Demirel'in kaleme aldığı ve tasarımda bütünlük ilkesinin disiplinlerarası bir gözle incelendiği çalışmadır. Bu çalışmada, seçili bir dizi sanat eseri üzerinden bütünlük ilkesinin tasarımsal açıdan önemi ve eksikliğinin yol açacağı sonuçlar gösteriliyor. Son olarak, Tefik İnanç İlisulu reklam amaçlı oluşturulan stil imajlarda kavramsal yaratıcılık konusunu ele alıyor. McDonald's şirketinin farklı ülkelerdeki o ülkelere özgü öğeler içeren reklamlarına odaklanan yazar, kavramsal boyutun öne çıktığı bu reklamlarda yaşam tarzları ve kültürel farklılıkların iletinin sade ve anlaşılır hale gelmesinde kavramsal açıdan öncelikle dikkate alınan unsurlar olduğunu bulgularıyor.

Makale dışı kategorimizde ise Özgü Gündeşlioğlu, Christopher Frayling'in sanat araştırmaları açısından mihenk taşı niteliğindeki makalesini bizlerle buluşturuyor. Türkiye'de sanat çalışmaları ve bilimsel araştırma arasındaki kaçınılmaz eklemlenmeye dair yeni bir tartışmanın filizlenmesine önemli bir katkı olacağından emim olduğumuz çeviri, yazarıyla istişare halinde ve büyük bir titizlikle hazırlandı.

Eksiklerimizi tespit ederek ve bunlardan ders alarak her zaman bir adım daha ileriye gidebilme arzusundayız. Bu süreçte siz değerli okurlarımızın bize, içeriğimize ilişkin değerlendirmelerinizle, eleştirilerinizle ve tabii ki yazılarınızla destek ola-

cağınızdan emihiz. Mevcut sayıya y6nelik yoğun ve nitelikli ilgi bize doğru yolda olduğumuzu g6sterdi. 6te yandan kuşkunun bilim adamının her zaman en yakın doştlarından biri olduğuna inaniyor ve yaptığımız işin h6km6n6n daha b6y6k bir yargıç tarafından verileceğini biliyoruz. Jeanette Winterson'un "Sanat Başkaldırır" adlı kitabında imlediği 6zere nasıl zaman sanatı sınarsa, aynı zaman bizlerin 6abasını da sınayacaktır. Bu konuda ona g6venebiliriz.

Babacan TAŞDEMİR

17 Temmuz 2019, Antalya

Kendileme Kavramıyla Sanat

Nesnesinin Yeniden Üretim Olgusu

ÖZ

Çevre Psikolojisi, hukuk, sosyoloji vb. alanlarda kullanılan kavramlardan birisi olan Appropriation (kendileme, kendine mal etme) kavramının sanat ile olan ilişkisine bakıldığında, kültürel kendileme ile yakın bağlar kurduğu görülmektedir. Özellikle 1980'li yıllarda, sanat alanında; başka bir sanatçının çalışmasının kopyasını üreterek, bu yeni üretilen çalışmayı sahiplenme, kendine mal etme olarak kavramsallaşan appropriation terimi, dönemin sanat eserlerinde aidiyet ve orijinallik gibi kavramlar için yeni bir tartışma alanı açmıştır. Sosyal psikoloji alanında ise kendileme (appropriation) kavramı, bir mekân ya da nesneyle kurulan yakın ilişki sonucu o mekân/nesneyi benimseme anlamında kullanılmaktadır. Bu bağlamda terimin günümüz sanat anlayışıyla yakın ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bu çalışmada kendileme kavramı, öncelikle sanat literatüründe yer alan ve var olan sanat eserlerinin yeniden üretildiği appropriation art örnekleri üzerinden yol alacaktır. Daha sonra kendileme kavramının sanat literatüründeki karşılığına bir alternatif olarak, kendilenen nesnelere/mekânların sanat eseri olarak yeniden üretildiği eserler tartışılacaktır. Verilen örnekler göz önüne alındığında, kendileme kavramının sanat eserinde sanatçı kimliğine dair bir sorgulama alanı yarattığı görülmektedir. Appropriation art örneklerinde, kopyalanan sanat eserinin sanatçı kimliğini silikleştirdiği ya da aksine yeni bir bağlamda vurguladığı görülürken; sosyal psikoloji bağlamında kullanılan kendileme teriminin, sanatçı için özel nesne ya da mekânlarla izleyiciyi buluşturarak, sanatçının belleğinde yer eden ve kimliğine katkı sağlayan unsurlarla izleyiciyi karşılaştırdığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Kendileme, sanat, sanat eseri, orijinallik, yeniden üretim.

Aslı ASLAN

Arş. Gör. Dr., Erciyes Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü,
a.asliaslan@gmail.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

30.04.2019

Makale Kabul

30.06.2019

The Phenomenon of Reproduction of Art Object with the Concept of Appropriation

Aslı ASLAN

Res. Assist. Dr., Erciyes University,
Faculty of Fine Arts,
Department of Sculpture,
a.aslialan@gmail.com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

30.04.2019

Accepted

30.06.2019

ABSTRACT

The concept of appropriation, which is one of the concepts used in various fields such as environmental psychology, law, sociology etc., is observed to have established close bonds with the cultural appropriation when its relationship with the art is examined. Conceptualized as reproducing the work of another artist and owning and appropriating such reproduced work in the field of art especially in the 1980s, the term of appropriation has opened a new area of discussion for concepts such as belonging and originality in the artworks of that time. In social psychology, the concept of appropriation is used with the meaning of adoption of a space/object as a result of the close relationship established with that space or object. In this context, it is observed that this term is in a close relationship with today's understanding of art. In this study, the concept of appropriation will be examined based on the examples of "appropriation art" which exist in the art literature and where the existing works of art are reproduced. Then, as an alternative to the equivalent of the concept of appropriation in the art literature, the works in which the appropriated objects/spaces are reproduced as an artwork will be discussed. Considering the examples given, it is observed that the concept of appropriation creates an area of discussion about artist identity in the work of art. It can be suggested that the work of art that is reproduced in the examples of appropriation art makes the identity of artist less distinctive or otherwise emphasizes it in a new context, while the term of appropriation used in the context of social psychology brings together the audience with special objects or spaces for the artist and compares the audience with the elements that stick in the artist's memory and contribute to his/her identity.

Keywords: Appropriation, art, artwork, originality, reproduction.

GİRİŞ

Appropriation (kendileme) kavramına en geniş anlamıyla bakıldığında; kavram, Avrupa sömürgeciliğinin ve küresel sermayenin yükselişiyle ilişkili olan nesnelere, fikirlerin ve notasyonların (gösterim) taşınması, eklenmesi veya çalınması anlamına gelmektedir (Welchman, 2001, s. 194). Nuri Bilgin (1990) ise kavramın "Bir şeyi kendisinin kılma, bir şeyi kendisi için görme eylemini veya sürecini ..." anlattığından bahseder (s. 63). Ayrıca Bilgin (1990), günlük dil dışında öncelikle Marksist metinlerde yer alan bu kavramın uzun bir süre "... özellikle sahipsiz veya sahibince sahiplenilmeyen eşyaların yasal olmayan bir biçimde sahiplenilmesi ..." anlamına geldiğini belirtir (s. 63). Kendileme (Appropriation) kavramının sanat alanında görülmesi ise, var olan eserlerin bilinçli olarak kopyalanarak sahiplenilmesi anlamında kullanılmıştır. Sanat tarihinde antik dönemlerden itibaren kullanılan bu strateji, sanatçıların yetkinliklerinin ispatı için, aslını bozmadan yaptıkları röprodüksiyon gibi teknik üretimlerle yüzyıllarca var olmuştur. Ayrıca sömürgecilik ve ticari ilişkilerin, kültürler arası alışverişler vasıtasıyla sanat nesnelere ilham olduğu ve kavramın anlamına bir taban oluşturduğu da yadsınamaz. Ancak bu kavram, 20. yüzyılın ortalarında tüketimin artması ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla imajların yayılımının hızlanmasıyla yeni bir anlam ve önem kazanmıştır. Bununla birlikte, 1980'li yıllardan itibaren, bu terim belirli sanatçılarla özdeşleşmiş ve sanat alanında orijinallik, özgünlük vb. kavramların sorgulama alanını genişletmiştir.

Bu makalede sanat alanındaki kendileme (appropriation) kavramı iki şekilde ele alınacaktır. Öncelikle var olan sanat eserlerinin başka sanatçılar tarafından kendilerine mal edilerek yeni sanat eserlerine dönüştürülmesi incelenecek, daha sonra da kendilenen bir nesnenin ya da mekânın sanat eseri olarak yeniden üretildiği örnekler üzerinde durulacaktır.

SANAT ESERİNİN KENDİLENEREK YENİDEN ÜRETİLMESİ - APPROPRIATION ART

19. yüzyıl sonlarında gelişen antropoloji müzeleri, diğer kültürlerle ait nesnelere yayılımını sağlamış, batılı olmayan ve çoğunlukla küçük ölçekli topluluklardan gelen nesnelere belli koleksiyonlar yaratmışlardır. Bu müzeler nesnelere kültürel/tarihi bağları ile insanlar arasındaki ilişkilerine odaklanmışlardır (Herle, 2016). 20. yüzyılda sömürgeci meşrulaşmasında kilit bir rol oynayan müzelerin, içerisinde sergilenen farklı kültürel biçimlere sahip nesnelere ile batı sanatında bir eserin kaynağı oldukları bilinmektedir. Uzak Doğu'dan gelen çeşitli aksesuar ve hediyelik eşyalar üzerindeki görsellerin japonisme¹, kabile halklarının mask ve heykelciklerinin de primitif sanat etkisine yol açarak, benimsenen nesnelere sanatçılar için yeni bir anlatım olanağı sağladıklarını söyleyebiliriz.

20. yüzyılın başlarında fotoğraf ve grafik sanatların gelişimi ise, mekanik tekniklerin sanat eserlerinde yer bulmasına neden olmuştur. Sanatın gerçekliği yansıtmayı yansıtmadığı sorusu, sanatçıların gerçek nesnelere çalışmalarında kullanmasıyla birlikte yeni bir yön almıştır. Sanatın temsil sorunu üzerine odaklanan bu çalışmalar, gazete kupürleri, takvim sayfaları vb. gerçek dünyaya ait nesnelere kullanılmasıyla sanat eseri ve nesnelere arasındaki ilişkilerin irdelenmesine yol açmıştır.

¹Japonisme kavramı 19. yüzyılın sonlarında Batı ülkelerinde Japon sanat ve tasarımlarına olan eğilimi açıklayan Fransızca bir terimdir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Tate-Art Term. Erişim: <http://bit.ly/2ZXWUQw>

1917 yılında Marcel Duchamp'ın "Çeşme" çalışması ile hazır nesne kullanımının sanat ortamına girmesi, geleneksel sanat anlayışını sarsarak, sanat eserinde özgünlük, mülkiyet ve ihtihal kavramlarını gündeme getirmiştir (Şekil 1). Günlük kullanım nesnesi olan ve yüzlerce eş örneği olan pisuarı hazır bir şekilde satın alan Duchamp, pisuarın üzerine imza atmış ve kendisine mal ettiği bu hazır nesneyi sanat eseri olarak sergilemiştir. Sanat tarihinde önemli kırılma noktalarından birisi olan bu hamle, sanatçı tarafından "eser" olarak addedilen herhangi bir nesnenin, farklı bir bağlam ve bakış açısı kazanarak sanat alanında yer bulabileceği düşüncesinin oluşmasına ön ayak olmuştur.

**Şekil 1. Marcel Duchamp, 1917,
Çeşme / Fountain**

Kaynak: <https://bit.ly/2UoORQ>

(Erişim Tarihi: 06.04.2019)



20. yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen teknolojik yöntemlerle yaratıcılık, deha, özgünlük gibi kavramların saf dışı kalmasını, Walter Benjamin 1935 yılında yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde gündeme getirmiştir. Benjamin (2014), bu makalesinde insan elinden çıkan sanat eserinin başka insanlar tarafından yeniden üretilebildiğinden, hatta antik dönemlere kadar uzanan bu yönelimleri örneklerken, Yunanlıların sanat eserlerini teknik olarak yeniden üretmek için döküm ve baskı yöntemlerini kullandıklarından bahseder (s. 52). Ancak burada üzerinde durulması gereken nokta, fotoğraf ve film sektörünün gelişmesiyle birlikte insan eli faktörünün ortadan kalkarak, yerine "objektife bakan göz"ün geldiğidir. Teknik yolla yeniden üretilen eserler insan elinin ürettiğinden farklı olarak, teknik imkânların yardımıyla insan gözünün algılayamayacağı noktaları ön plana çıkarabilir. Hakikilik kavramıyla ilgili bir sorgulama alanı açan bu durum, sanat yapıtının "şimdi ve burada"lık özelliği ile de ilişki kurar. Bir sanat eseri ya da bir yapı ile tarihsel verileri ve zamanın etkisini duyumsayarak karşılaşan izleyici için, teknik yolla yeniden üretilmiş eser karşısında olmak, çalışmanın şimdi ve buradalık özelliğini yıkararak, çalışmayı mekan ve zaman bağlamından koparır (Benjamin, 2014, s. 53-55). Bu noktada, 20. yüzyıl başlarında farklı kültürel esitilere sahip ya da hazır nesne ile üretilen sanat eserlerinin de yeni bir bağlam kazandığını söyleyebiliriz.

Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağımlı kesen yeniden-üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık ögesinin de sarstını geçirmesine yol açar. [...]Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir (Benjamin, 2014, s. 55).

Sanat eserinin yeniden üretilebilir olması, onu şimdi ve buradalık özelliğinden ayırır da, eserin izleyiciyle buluşma imkânlarını arttırmaktadır. Ancak bu durum Benjamin'e (2014) göre sanat eserinin özel atmosferini yani aurasını kaybetmesine neden olur (s. 55). Teknik olarak

lardan önce, bir sanat eserini izlemenin kişilere ayrıcalıklı bir konum yarattığından bahseden Benjamin (2014), resim sanatını etkileyen fotoğrafın, 20. yüzyıl başlarında resmin yaşadığı bunalım için her ne kadar tek neden olmasa da, kitlelerin sanat eserlerine ulaşmalarında bir aracı konumunda olduğuna işaret eder (s. 70).

Sanat izleyicisinin bir eser karşısında yaşadığı duygu yoğunluğu, hazır nesnenin sanat ortamına girmesiyle birlikte, var olan değerini yitirmişti. Zaman ve mekân bağlamından ayrılan ve teknik olarak yeniden üretilmiş olan eser, izleyicinin konumunu daha etkin ve eleştirel bir noktaya getirmişti. Sanat eseri, sanatçı ve izleyici arasında değişen ilişkiler bağlamında, sanat eseri olarak sergilenen bir nesneyi izleyen seyirci, alışkın olduğu bilgilerden sıyrılmak zorunda kalmış ve sanatın ne olduğu, eserin biricikliği ya da eserin hakikiliği üzerine düşünmeye sevk edilmişti. Bu noktada izleyici sanat eserinin zaman-mekân ilişkisinden öte yeni bağlamlar kurmak zorunda kalmıştır.

Hazır nesnenin sanat alanında kendine yer bulması kendileme (appropriation) kavramının temel taşlarından olsa da, bu kavramın var olan eserler üzerinden yeniden üretim bağlamında kullanılması, Andy Warhol, Elaine Sturtevant, Sherrie Levine, Robert Longo gibi sanatçılarla özdeşleşmiştir. 1950'li yıllarda kültürün bir endüstri biçimine dönüşmesi, sanatın yaygınlaşması ve alınıp-satılır imajların izleyicide meta fetişizmini yaratmasından kaynaklanmaktadır. Theodor W. Adorno'ya (2016) göre, "Kültür endüstrisi, efektlerin, bariz rötuşların ve teknik ayrıntıların sanat yapısına baskın çıkmasıyla birlikte gelişmiştir; vaktiyle bir ideayı ifade eden sanat yapıtı, onunla birlikte tasfiye edilmiştir" (s. 54).

Endüstri biçimine dönüşen popüler kültüre ait markaların, logoların ya da imajların sanat alanında kendine yer edilmesi, tüketim mantığının sanattaki yücelik olgusunu ortadan kaldırmasına neden olmuştur (Şahin, 2013, s. 126). Sanat eserinde biricikliği ortadan kaldıran seri üretim eserlerin, sanat eserinin hayranlık uyandıran yapısını da bozguna uğrattığı düşünülebilir. Birden fazla yerde sergilenen, teknik yöntemlerle çoğaltılabilen kopya çalışmaların izleyici üzerinde bıraktığı etki, muhakkak ki tek ve orijinal olan eserin izleyicide bıraktığı etki ile kıyaslanamaz.

Pop sanatın temelini oluşturan ödünç alınan hazır görseller, telif hakkı ve yasal mülkiyeti gündeme getirerek, appropriation (kendileme) kavramını tartışılabilir hale getirmiştir. 1953 yılında Niagara filmi için tanıtım görüntülerinden yola çıkan Andy Warhol 1962 yılında Marilyn serisini üretmiştir (Şekil 2). Her ne kadar ürettiği çalışmanın haklarına sahip olsa da, çalışmayı üretirken Marilyn imajını şablon olarak kullanması yasal olmadığı için, Warhol'un bu çalışmasıyla telif ve yasal mülkiyet haklarını ihlal ettiğini söyleyebiliriz (Revolverwarholgallery, 2018).



Şekil 2. Niagara filmi tanıtımından Marilyn Monroe görseli, 1953 (sol). Andy Warhol, 1962, Marilyn Diptych (orta ve sağ).

Kaynak: <https://goo.gl/kP9dFM>
(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Serigrafi tekniğiyle çoğalttığı Marilyn serilerinde, gölgeleri kaldırarak üç boyutlu hacim hissihi ortadan kaybettiren sanatçı, aktrisin yüzünü düzleştirerek onu insani görünümünden uzaklaştırır ve bir sembole dönüştürür (Şekil 3). Warhol ya da yardımcıları tarafından çoğaltılan ve çeşitlendirilen görseller, eserin sanatçısının kimliğini de belirsiz hale getirmiştir. Orijinal fotoğrafı çeken kişinin kimliğinin önemsizleştiği gibi, bu çalışmalar da biriciklik olgusundan sıyrılarak, yarı mekanik hareketlerle çoğaltılan ve başka insanlar tarafından da üretilebilen çalışmalar haline gelmiş, böylece sanatçı kimliğini bulanıklaştırmış ve üretim sürecindeki otomatikleşmenin sorgulanmasına neden olmuştur.



Şekil 3. Andy Warhol, 1962, Marilyn Diptych

Kaynak: <https://goo.gl/kP9dFM>

(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Benzer bir şekilde, "Campbell'in Çorba Konserveleri" (1962) çalışmasında da, markanın logosunu ve imajını kullanan Warhol'un tavrı Campbell şirketi tarafından rahatsız edici görülmüştür (Şekil 4). İzinsiz kullanım telif haklarını ihlal etse de, şirket bu durumun aynı zamanda kendi markalarının reklamı olduğunu fark etmiş ve bazı ürünlerini Warhol'un kullanımına izin vermişlerdir (Revolverwarholgallery, 2018). Elle tek tek boyanan bu tabloların her bir çoğaltılışında, imajın ve markanın formu bozulmadan tekrarlanmış, böylece insanların günlük hayatta yaygın olarak tükettiği bu markanın reklam ve tüketim kültürü ile özdeşlenen biçimi taklit edilmiştir. Bütün detayları elle boyanmış olsa da, konservenin alt kısmında bulunan "fleur de lys" (çiçek motifi) desenleri plastik bir stampa ile mekanik olarak üretilmiştir. Endüstrileşmiş bir toplumda, makinelerin, fabrikaların ve seri üretimlerin yoğun olduğu bir dönemde, Warhol'un bu refleksinin nedeni kolaylıkla anlayabiliriz. Seri üretim nesnelere sanat nesnesi olup olamayacağı sorusunu, Warhol'un var olan imajların yeniden üretimini gerçekleştirerek cevaplandırmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Tüketim nesnesinin imajının bir kopyası haline gelen ve 32 çeşit çorbanın resmedildiği bu tablolar, bir market rafında peş peşe duran konserveler gibi yan yana sergilenmişlerdir.



Şekil 4. Andy Warhol, 1962, Campbell'in Çorba Konserveleri.

Kaynak: <https://goo.gl/9fBcfm>

(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Warhol'un ünlü Marilyn serisi, popüler kültür nesnelərində sık sık kendisiñe yer bulduğu gibi, birçok sanatçı tarafından da yeniden üretilmiştir. Richard Pettibone'un 1964 yılında ürettiği " Andy Warhol, "Marilyn Monroe" " çalışması, Warhol'un izinsiz olarak kullandığı Monroe imajını alıntılıyarak yaptığı çalışmanın kopyası niteliğindedir (Şekil 5). Burada yer alan appropriation (kendileme, kendine mal etme) durumu, hali hazırda kendilenen bir görselle yeniden üretilen bir sanat eserinin kendilenmesi durumudur. Aynı şekilde 2011 yılında Banksy'nin "Kate Moss" çalışması da, Warhol'un Marilyn Monroe imajını kendileyerek ürettiği eserinin kendilenerek üretildiği bir çalışmadır (Şekil 6). Burada ek olarak Monroe'nun portresi yerine günümüz kültürünün ikonik yüzlerinden biri olan Kate Moss'un portresini kullanan Banksy'nin, hem Warhol'un çalışmasına bir göndermede bulunduğunu, hem de 1960'larda ortaya çıkan tüketim kültüründen sonra oluşan yeni tüketici tavırları ironik bir dille aktarmaya çalıştığını söylenebiliriz.



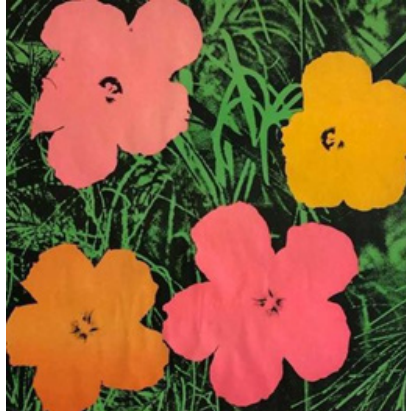
Şekil 5. Richard Pettibone, 1964, Andy Warhol, "Marilyn Monroe"
Kaynak: <https://goo.gl/A7FaJz>
(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Şekil 6. Banksy, 2011, Kate Moss by Banksy.
Kaynak: <https://goo.gl/wBa7MU>
(Erişim Tarihi: 25.03.2019)

Günümüz sanatında kullanılan anlamıyla appropriation sanatı, 1964 yılında Elaine Sturtevant'ın diğer sanatçıların eserlerini kopyalamasıyla başlamıştır. Aslında sanat tarihi boyunca yeni olmayan bu kavram; birçok tanınmış sanatçıların eserlerinin kopyalanması ya da eğitim amaçlı yapılan röprodüksiyon çalışmalarının aksine, Sturtevant'ın diğer sanatçıların eserlerini sahiplenmesi ve neredeyse hiçbir değişiklik yapmadan yeniden ürettiği bu çalışmaları kendi sanat eseri olarak sunması ile farklı bir boyut kazanmıştır (Irwin, 2005, s.2-3). Diğer sanatçıların çalışmalarını yeniden üretirken aynı teknikleri uygulayan Sturtevant, bazen orijinal eser sahiplerinden de yardım almış, hatta Warhol'un serigrafı çalışmalarının bir örneğini yaparken, Warhol'un şablonlarından birisini kullanmıştır. Buna karşın ürettiği çalışmaların orijinal eserden ayrılmasına neden olacak bir hatayı bilinçli olarak yaptığından bahseder (Irwin, 2005, s.3) (Şekil 7-8). Duchamp'ın hazır nesneyi sanat eseri olarak sergilemesi ya da Warhol'un popüler kültürdeki bir imaja odaklanarak belirli nesnelere sanat eseri olarak bakılmasını sağlayan tavırlarının aksine Sturtevant, herhangi bir nesne arayışına girmeksizin hâlihazırda sanat nesnesi olarak kabul edilen bir şeyi teşbih ederek bunu kullanır. Bu noktada, yeniden üretilen sanat eseri ile birlikte, hem kopya eserin varlığının kabul edildiği, hem de orijinallik ve yazarlık (yazarın kimliği) gibi kavramlara karşı bir meydan okumanın gerçekleştirildiği söylenebilir.

**Şekil 7. Andy Warhol, 1964,
Flowers.**

Kaynak: <https://bit.ly/2InrjIT>
(Erişim Tarihi: 31.03.2019.)



**Şekil 8. Elaine Sturtevant, 1965,
Warhol Flowers.**

Kaynak: <https://bit.ly/2KdLYuW>
(Erişim Tarihi: 31.03.2019)



Yazar terimi bir eseri üreten kişiyi ifade eder. Bu durum aynı zamanda yazara eserin sorumluluğunu da devreder. Roland Barthes'ın 1967 yılında kaleme aldığı "Yazarın Ölümü" adlı makalesi ile birlikte, bir sanat eserine bakılırken, yaratıcısına bakılmaması gerektiği düşüncesi gündeme gelmiştir. Barthes (1977), "Bir çalışmanın açıklaması, her zaman onu yaratan kadın veya erkekte aranır ... konuşan dildir, yazar değil ..." diye belirtmektedir (s. 143). Ayrıca yazarın her zaman kendinden önceki bir hareketi taklit ettiğinden ve orijinal olmadığından bahseder (Barthes, 1977, s. 146). Barthes'ın makalesinden yol alarak düşünüldüğünde, bir sanat eserini yaratan sanatçının kimliğinin önemsizleştiği çıkarımı yapılabilir. Dolayısıyla, sanat eserini kendileyerek kopyalayan sanatçı da kimlik olarak önemsizleştiği için, ortada bir sorun yokmuş gibi görünmektedir. Birbirini tekrar eden ve çoğaltılan çalışmaların, günümüz sanat alışkanlıklarından çok uzak olmasa da, modern dönem ve birerinden yeniden kurgulanışıyla birlikte, farklı bir öneme sahip olan "sanatçı" duruşunu sarsıntıya uğrattığını söyleyebiliriz. Sanatçının kimliğinin ortadan kalkması ve seri üretimin hızlandığı özellikle 1960 sonrası dönem için, özgünlük ve orijinallik kavramlarının da, o güne kadar var olan önemini kaybetmeye başladığı görülmektedir.

Julie C. Van Camp (2007), orijinallik kavramı ile başa çıkmak için düşünürlerini iki yaklaşımı olduğundan bahseder; sanat eserinin kendi özelliği olarak orijinallik ve sanatçının bir özelliği olarak orijinallik (s. 248). R.G. Collingwood (1938), orijinalliği önceden yapılmış herhangi bir şeye benzerlik olgusu yerine, ifadenin gerçekliği olarak tanımlamıştır. Bir sanat eserinin diğerlerine benzerliğinin, kendinden önce var olmalarından değil de, şimdi ifade edilen duyguların daha önce ifade edilen duygulara benzerliğinden kaynaklandığını belirtmiştir. Haig Khatchadourian (1961) ise, bir sanat eserinin orijinalliğini diğer eserlerle olan ilişkisi üzerinden yorumlar. Bir eserde yeni materyaller, teknikler ya da konu kullanılıyorsa övgüye değer olduğunu söyler. Sanatçının karakteristik özellikleri ile orijinallik arasında ilişki kuran Richard Wollheim (1968), sanatçının spontane tavrı, tam ifade gücü ve özgürlüğünün orijinallik ile ilişkisini vurgularken, aynı zamanda sanat eserinin sanat tarihi çerçevesinde ele alınması gerektiğinin altını çizer. Bununla birlikte Monroe Beardsley (1981), müziğin değil bestecinin orijinalliğinden söz ederken, sanatta orijinallik meselesinin estetik alana katkı sağlayan sanatçılar hakkında olduğundan bahseder. Jean Baudrillard (1983), değişen bakış açıları ve sanatsal tavırlar sonucunda, sanatçının bir ayna gibi kendisini üretmediğini ve kendi sınırlarını zorlamadığını, sadece bir ekran gibi çevresini sergilediğini söyleyerek, sanatçıyı toplumsal başkılar altında otomatik bir bireye dönüştürür ve onu orijinallikten

uzaklaştırır. Carl Hausman (1985), sanatçının sadece var oluşu üzerinden kurgulanan orijihallik tanımını ortadan kaldırarak, yaratılan ile yaratıcı davranışlar arasındaki ilişkiye odaklanır. Eserin sahip olduğu ya da sergilediği orijihallik ile onu ortaya çıkaran şey arasındaki ilişkiler göz önüne alınınca, yaratıcı tavır ve kurgulanan yeni bağlamlar gündeme taşınmış olur (Van Camp, 2007, s. 249-253).

Sanatta tarihsel anlamda yeni olanın seyirciye sunulmasının, sanatçının var olan potansiyelini de ortaya koyduğu söylenebilir. Bu yüzden orijihallik kavramı sanatçıya başlı başına bir değer katar. Ancak sanat eserinde orijihallik sorunu, özellikle 1980'li yıllarda, sanatta yeni olan ile sanatçının özgün bir davranışı arasında gidip gelen sorgulamaların yapılmasına neden olmuştur. Burada yeni ve özgün olanın neleri içerdiği sorusu önemlidir. Çünkü alışlagelen biçim, malzeme, konu vb. alanlarda yapılan yeniliklerin aksine, appropriation sanatında hazır sanat eserlerinin malzeme olarak kullanılmasının, sanatçı tavrında yeni ve orijihal bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Bu alanda en bilinen isimlerden birisi olan Sherrie Levine, çağdaşlarının eserlerini yitileyerek orijihallik, yaratıcı süreç ve sanatçı/yaratıcı/yazar kavramları hakkında yeni bir açılım sunmuştur. Levine ve diğer appropriation sanatçıları, dile getirilen ve "olması gereken" hedeflerin dışına çıkarak, sanatçı için alternatif yolları da ortaya koymuşlardır.

Modernizmin orijihallik ve müelliflik kavramlarına karşı çıkan ve bir sorgulama alanı yaratan kadın sanatçılardan birisi olan Sherrie Levine, özellikle fotoğraf çalışmalarıyla gündeme gelmiştir. 20. yüzyılda fotoğrafın resim sanatına etkisinin yanı sıra, mekanik olarak üretilebilirliği ile orijihallik üzerine olan tartışmalarda da ön planda olduğu bilinmektedir. Fotografik kopyanın, sanatçının elinden çıkan orijinal ile aynı olması beklenemez. Burada sorgulanması gereken nokta ise, fotografik kopyaların hangisinin orijihal olarak kabul edileceği, ilk başkının başka birisine yaptırılması durumunda, fotoğrafın sahibinin/yaratıcısının kim olacağıdır. Bu bağlamda, Levine'in kitap ya da kataloglardan tanınmış fotoğraf görüntülerinin fotoğraflarını çekerek kendi çalışması olarak sunması, sanatçı kimliği ve orijihallik üzerine tartışmaların çıkmasına neden olmuştur. Levine'in yaptığı yeniden üretim, "... başlangıçtaki yeniden üretimi değil, ancak onun yerine geçirilen bir benzeridir" (Şahin, 2013, s. 117). Walker Evans'ın 1936 yılında çekmiş olduğu "Alabama Kıracı Çiftçinin Karısı" isimli fotoğrafının, tekrardan fotoğrafını çeken Levine, üzerinde hiçbir değişiklik yapmadan sergilemiştir (Şekil 9). Walker Evans, Edward Weston ve Franz Marc gibi fotoğrafçıların eserlerini tekrarlayan sanatçı, fotoğraf üzerine hâlihazırda karmaşık bir durumda olan orijihallik kavramını daha da karmaşık bir hale getirmiştir. Aidiyet ilişkisi ve telif yasalarıyla karşı karşıya gelen Levine, imgelerin sahibinin kamuoyu olduğunu ileri sürerek şunları söyler:

Telif yasasına göre, imgeler Weston'a ya da şimdi Weston'un varislerine aittir. Ne var ki, adil olmak için, sanırım telif hakkını Praksiteles'e de verebiliriz, çünkü eğer sahip olabildiğimiz şey imge ise, o zaman hiç kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir; bu durumda da kamunun malı olacaklardır (Şahin, 2013, s. 117).

Şekil 9. Sherrie Levine, 1981,
Walker Evans'dan Sonra (sol).
Walker Evans, 1936, Alabama Kiracı
Çiftçinin Karısı (sağ).

Kaynak: <https://bit.ly/2CW6tGD>
 (Erişim Tarihi: 07.03.2019)



Sherrie Levine'in çalışmalarına bakıldığında, sanat tarihinde belli bir üne kavuşmuş erkek sanatçıların eserlerini kendine mal ettiği görülmektedir. Çalışmalarını ürettiği dönem itibari ile feminişt söylemlerin yükseldiği ve kadın sanatçıların yeni malzeme ve tekniklerle ürettikleri çalışmalarında, erkek egemen bir sanat tarihi algısından sıyrılarak kadın bakış açısını ortaya koyduklarını söyleyebiliriz. Levine'in 1984 yılında ürettiği "Mondrian'dan Sonra" çalışmasında Mondrian'ın bilinen eserlerinin bir benzerini, 1991 yılında ürettiği "Çeşme" çalışmasında da Marcel Duchamp'ın Çeşme isimli eserinin bir versiyonunu gerçekleştirdiği görülmektedir (Şekil 10-11). Levine'in, hem Duchamp'ın kullandığı malzemeden dolayı, hem de Mondrian'ın ressamı ayırt edecek fırça darbelerinden arındırılmış tekniği nedeniyle, tekrar edilmeye ve kopyası üretilmeye uygun bu iki eseri seçtiği düşünülebilir. Sanat tarihinde yer eden eserlerin sahiplenilmesini, fotoğraftan resim yapan bir sanatçının fotoğrafı sahiplenmesi ile ilişkilendiren Levine, ayrıca bu yeniden üretilen sanat eserlerinin izleyici için de farklı bağlam kurma ihtiyacına neden olduğunu belirtmiştir. Barthes'ın "Yazarın Ölümü" makalesinde dile getirdiği "Okurun doğumu yazarın ölümü pahasına olmalı" düşüncesini destekleyen Levine, çalışma disiplini hakkında şunları söyler:

Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumda. İnsan her taşa izini bıraktı. Her söz, her imge kıralanıp ipotek edildi. Bir resmin, içinde çeşitli imgeler olan bir uzam olduğunu, imgelerin hiçbirinin özgün olmadığını, karışık çakıştığını biliyoruz. Bir resim kültürün sayısız merkezinden derlenen alıntılar dokusudur. [...] Hep bir arka kapı olan bir jesti taklit edebiliriz, hiç bir zaman özgünü değil. Ressamın ardından gelen ihtihali artık içinde tutku, mizaç, duygu, izlenim taşımaz, bakarak çizdiği bu dev ansiklopedi vardır sadece. Seyirci bir resmi oluşturan bütün o alıntuların eksiksiz hepsinin üzerine kazındığı bir tablettir. Bir resmin anlamı kökeninde değil, hedefinde yatar. Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır (Levine, 2016, s. 1090).

Şekil 10. Sherrie Levine, 1984,
Mondrian'dan Sonra.

Kaynak: <https://bit.ly/2UIRdOO>
 (Erişim Tarihi: 02.04.2019)

Şekil 11. Sherrie Levine, 1991, Çeşme
(Marcel Duchamp'dan sonra)

Kaynak: <https://bit.ly/2G287ay>
 (Erişim Tarihi: 02.04.2019)



Levihe ve çağdaşlarının sanat uygulamaları sonrasında, izole edilmiş “yüksek” sanat etkinliklerinin geçerliliği sorgulanmış, ancak bu tavır aynı zamanda kişiler arası sanatsal diyalogu daha da geliştirmiştir. Benjamin Buchloč’a (2009) göre, bu sorgulamalar aynı zamanda 1980’lerde modernist geleneğin ilerici mirasına yönelik hayal kırıklığı yaşanmasına neden olmuştur. Ayrıca Buchloč, 1960’larda sanat alanında yaşanan kırılmanın, ilk etapta şaşkınlık ve ilgi ile izlendiğini, ancak sonrasında modernist ideoloji iddiasını kınayan, reddeden ve parodileri yapılan retorik bir tarza dönüştüğünün altını çizer (s.183). Bir stilin kültürel kodlar çerçevesinde parodisinin yapılması, bir anlamda belli stilleri popüler hale getirirken, Adorno bu durumun yapay stil ile sahici stil arasındaki ayrımı köhneleştirdiğini söyler. “Yapay stil ... sanatsal yaratıya dışarıdan dayatılan stildir” (Adorno, 2016, s. 59). Benjamin Buchloh’a (2009) göre ise stil, kültürün yayılımını sağlayan kurumlar ile yazar/sanatçı arasında kurulan bir ilişkiden ibarettir. Bu nedenle bireysel kimlik modeli olarak stil, kültürel yabancılaşmanın üretilmesinde bir araç haline gelebilir. Kültürel düzeni korumak için gösterilen titizlik, sanatın stiline edilme derecesini ve kabul edilebilecek stiliistik seçenekler yelpazesini belirler. Dolayısıyla tarihsel sınırlılık içerisinde gerçekleştirilen stiller, o uygulamanın da geçerliliğini güvence altına alır. Aynı zamanda bir tarzın parodi olarak uygulanarak başka bir sanatçıya mal edilmesi, açığa çıkarılmaya çalışılan söylem eskiliği ya da konuşmacının varlığı gibi unsurlarla çelişir. Parodi uygulamaları, bir stilin geçerliliğini ya da sanatta bireysellik, özel mülkiyet gibi kavramları yok etmek için kullanılabilir, ancak kullandığı stille sınırlı kalması bir ikilem yaratır. Dolayısıyla parodinin pozisyonu yıkıcı taklitten itaat edene dönüşebilir (s. 187).

İçinde gülünç öğeler barındıran ve belli bir sanat tarzını taklit eden parodi, sanatta kişisel üslubun önemini kaybetmesi ile yerini paştış’a bırakmıştır. Fredric Jameson (2011) paştış ile ilgili şunları söyler: “...paştışta parodinin gizli amaçları yoktur, alaycı güduları kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir dilbilimsel normallüğün hala varolduğu konusunda herhangi bir kanıdan yoksundur, nötr bir uygulamadır” (s. 56).² Modernist sanat pratiğinin belirlediği çerçeveler içinde uygulanan parodi, taklit ettiği tarzın ana hatlarını takip etmek zorundadır. Parodide, tanınabilir olmak ve belirlenen sınırlar içerisinde kalarak belirli anlamlar çerçevesinde dolaşmak önemlidir. Belli bir sınırlaması olmayan paştış uygulamaları ise, taklit edilen çalışmaların bilinmesini ve taklidi takdir edilmesini öncelikli tutar. Ayrıca taklit edileni gizlemeyerek ihtihal kavramından da ayrılır. Sadece stilleri taklit eden paştış ve parodi uygulamaları, var olan sanat eserlerini kendisine mal edip yeniden üretmediği noktada appropriation kavramından da uzaklaşmıştır.

Sanatta taklit etmenin, sanat eserinde yaratıcı kimliği arka plana attığı düşüncesinin aksine, appropriation (kendileme) uygulamalarının yazar/yaratıcı kavramlarını güçlendirdiği görüşleri de mevcuttur. Sanatçı için belirlenen yaratıcılık yöntemlerinin dışına çıkan appropriation sanatçıları, yeni yöntemler ve bakış açıları ile izleyicilere farklı düşünme imkânları tanımıştır. Sanat eserinin yorumlanabilirliği, tekrar tekrar üretilen bir eser ile farklı boyutlar kazanmaktadır. Bu noktada, appropriation sanatçılarının, sanatçı kimliğini hiçe saydıkları düşünülemez. Sherri

²Jameson’a göre Paştış, yeni bir üslubun keşfedilmesinin daha fazla mümkün olmadığı bir dünyayı temsil eder ve geçmişteki ‘Ölü Üsluplar’ın taklididir. Alay ve ironinin taklidi olarak ‘Parodi’den farkı, başkalık ve ayrışıklığından (heterogeneity) ötürü alaysılanacak, özgün (authentic) bir kuralın daha fazla mümkün olmamasından dolayı anlamsız bir parodi olmasıdır” (Şahîher, 2013, s. 121).

Irwin 2005 yılında yazdığı “Appropriation and Authorship in Contemporary Art” (Çağdaş Sanatta Kendileme ve Yazar) adlı makalesinde şunları söyler:

Appropriation sanatçıları, bir sanatçının izlediği hedeflerin hiçbir yönünün aslında sanat kavramına dâhil olmadığını ortaya koyarak, sanatçıların amaçlarının ve dolayısıyla ürünlerinin tüm yönleriyle ilgili sorumluluklarını ortaya koymuştur. Bu sorumluluk yazara aittir ve sanat eserlerinin yorumlanabilirliğini açıklar. Aslında appropriation sanatçıları sanatta yazarlık kavramını baltalamaktan öte, onu yeniden doğruladı ve güçlendirdi (Irwin, 2005, s. 1).

KENDİLENE NENENİN VE KİMLİK KAZANAN MEKÂNIN SANAT ESERİ OLARAK YENİDEN ÜRETİMİ

Appropriation sanatında, bir eserin başka bir sanatçı tarafından yeniden üretilmesi, kendileme kavramını var olan eserler üzerinden sanat ile ilişkilendirmektedir. Ancak kendileme (appropriation) kavramını sosyal psikoloji alanında tanımlarken, kavram direkt bir sanat eseri ile değil, bir nesne ya da mekân ile kurulan ilişki çerçevesinde belirlenir. Kavramın sanatla ilişkisi incelenmeden önce kendileme teriminin sosyal psikoloji çerçevesinde ne anlama geldiği üzerinde durmak uygun olacaktır.

Sosyal ve fiziksel çevre, insanın hem o çevreyi algılaması ve anlamlandırmasında, hem de çevresi ile olan ilişkisinde etkin rol oynar. Dolayısıyla mekân ve nesnelere anlamlandırmak, içinde bulunulan duruma ve çevreye göre farklılık gösterir. Nuri Bilgin (1990) mekânı kavramsallaştırmada iki yaklaşım olduğundan bahseder. Birincisi fiziksel-matematiksel mekân anlayışıdır. “Bu anlayışta mekân, homojen, nitelikli, anlamdan bağımsız, anlama kayıtsız bir mekândır. İnsanın dışında kalan, inşa edilmemiş bir mekân, insan dâhil tüm gerçekliği kucaklayan evrensel bir çerçeve, dikey boyut eklenmiş bir Öklit mekânı” (s. 62). İkinci yaklaşım ise fenomenoloji ile ilişki kurarak “...yaşanan mekân ya da mekân yaşantısını vurgulamaktadır. ... mekân, yaşamımın bu anında ve benim bakış açımına göre keşfedilir ve gittikçe genişleyen iç içe geçmiş tabakalar halinde yapılır” (s. 62). Bu durum aynı zamanda “... bireyin algıları üstünde odaklaşan bir mekân anlayışıdır” (Bilgin, 1990, s. 63).

İnsanın mekân ile olan ilişkisinde mekânda etkin olarak var olabilmesi için öncelikle “...mekânın zihinsel temsillerine sahip olması gerekir; bu temsiller yoluyla nesnelere-şeylere- belirli bir referans çerçevesinde, bu nesnelere arasında oluşan mekânsal ilişkiler boyunca algılarız” (Göregenli, 2015, s.19). Mekânı algılayan insan, geçici ya da sürekli olarak sahip olduğu mekânlarda bir kimlik oluşturur. Ait olma duygusunu ortaya çıkaran bu durum, mekânı ya da nesneyi kendine ait hale getirir. Bilgin (1990) konuyla ilgili şunları belirtir:

Hiç kimse mekân üzerinde bir işaret taşı gibi konmamakta, aksine kendine ait, kendinin kıldığı bu mekânı, düzenlenmekte, organize etmekte ve diyalektik olarak diğerlerinin mekânına ve/veya çevreye göre farklılaştırmaktadır. Bu olgu, genel olarak kendileme/kendinin kılma (appropriation) kavramıyla ifade edilmektedir (s. 63).

Kendi çevrelerini organize ederek o yer için aidiyet duygularını geliştiren insanlar, mekânla ya da nesnelere bir yakınlık duygusu yaşarlar. Böylece mekânı/nesneyi kendilemiş olurlar. Ancak burada kendileme yapabilmek için sahip olmanın gerekli olmadığını; ev gibi özel bir alanın yanı sıra, gün içerisinde kentte belli bölgelerde ziyaret edilen ve ait hissedilen mekânların da kendilenebileceğini belirtmek gerekir.

İnsan açısından çevreyi kendileme olgusu, istekleriñe, özelemleriñe ve tasarılarına göre hareket etmek, dinlenmek, sahip olmak, duymak, düş görmek, yaratmak olanaklarını gerektirir. Bu olgu, bir özne-nesne ilişkisinde, çevreyi kendileyen özne (birey veya grup) ve günlük yaşamda onun etrafında bulunan eşyalar arasında yer alan psiko-sosyolojik süreçlerin bir bütünüdür. Türlü duygusal ve bilişsel süreçleri birbirine bağlar. Mekânı kendileme, soyutlanmış bireysel bir eylem değildir. Eşyalar ve bunların mekândaki konumu, birtakım mesajlar taşırlar. Kendilemeyi bir iletişim olarak, sosyal olarak görmek gerekir (Bilgin, 1990, s. 64).

Sosyal psikolojinin kendileme kavramını ihsanın çevresi ile olan iletişimi bağlamında tanımlaması, bu kavramın sanat alanındaki yansımalarının da görünür kılınmasına neden olur. Sanat tarihinin başından itibaren temsil edilen doğanın bir anlamda kendilenecek (appropriation) eserlere yansıtıldığı düşünülebilir. Örneğin bir doğa ressamının resmini yapacağı bir yeri belirlerken, sevdiği, sahiplendiği kısaca yakın ilişki içerisinde olduğu bir yeri seçmesi tahmin edilebilir bir durum olmuştur. Ancak hazır nesnenin sanat alanına girmesi ile gerçek nesnenin kendisinin sanat nesnesine dönüşmesi, kendileme kavramıyla sanat olgusunun bağlamını farklı bir alana taşımıştır. Bu bağlamda 20. yüzyılda üretilen çalışmaların büyük bir kısmını da kendileme kavramı ile ilişkilendirebiliriz. Ancak daha spesifik örneklerden bahsetmek gerekirse, aidiyet hissiñe sahip olan bir nesne ya da mekânın, sanat mertebesine erişmesi Sarkis ve Do Ho Suh'ın yapıtlarıyla anlatılabilir. Bu sanatçıların yapıtları, kendileme (appropriation) kavramı ve çağdaş sanat ortamındaki sanat nesnesinin ilişkisine dair iyi örnekler verirler.

Sosyal ilişkiler bağlamında kullanılan kendileme kavramının (appropriation) sanat alanında yansımalarıyla ilgili verilebilecek örneklerden birisi, Sarkis'in 1986 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde açmış olduğu "Çaylak Sokak" isimli sergisidir (Şekil 12-13-14). Sanatçının Türkiye'ye ait anılarından öğeler barındıran sergi, özellikle çocukluk hatıralarından yola çıkarak oluşturulmuştur. Sarkis, Çaylak Sokak sergisinde, çocukluğunda yaz tatillerinde yanında çıraklık yaptığı kunduracı dayısının tezgâhı, yine çocukken içinde banyo yaptığı küveti, ilk hatırladığı radyolardan birisi olan teyzesinin radyosu ve artık yürüyemeyen babasının ayakkabıları gibi belleğinde yer eden eşyaları kullanmıştır. Galeri mekânına yerleştirdiği bu malzemelerle, sanatçının farklı bir mekânda yeni bir bağlam kurmaya çalıştığı söylenebilir. Başka bir şekilde söylemek gerekirse, sanatçı kişisel belleğinde yer eden ve yakın ilişkiler kurduğu nesnelere galeri ortamında bir araya getirerek, geçmişinde yaşadığı kendi sokağını tekrardan hayata geçirmiştir. Sarkis, ayrıca bu nesnelere ses bantlarını da ekleyerek, çalışmalarındaki bellek vurgusunu arttırmıştır. "Sanatçı ...serginin bütününde kendi özgeçmişini bir heykel kaidesi olarak kullandığını belirtmiştir. Kaide burada sanatçının belleğidir ve sanat yapıtını sergilemeye yarayan bir araç olmak yerine, yaşayan, kendisiyle birlikte geçmiş işin bir parçası haline getiren bir konumdadır" (Öztürk, 2008, s. 55-56).

Şekil 12. Sarkis, 1986, Çaylak Sokak**Sergisi**

Kaynak: Öztürk, Rana. (2008).

Sarkis. İpek Duben, Esra Yıldız (Ed.).

Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş

Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul:

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,

s.54



12

Şekil 13-14. Sarkis, 1986, Çaylak Sokak**Sokak Sergisi Ayrıntılar**

Kaynak: Öztürk, Rana. (2008).

Sarkis. İpek Duben, Esra Yıldız (Ed.).

Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş

Sanat: Yeni Açılımlar. İstanbul:

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,

s.55



13



14

Bir nesne ya da mekâna karşı hissedilen pozitif duygular, aynı zamanda o nesne/ mekân için yakınlık duygusunu da beraberinde getirir ki bu durum da kendilemeye neden olur. İnsanın bir yere ait olması ya da o yerde rahat hissetmesi için buranın bir yerleşim yeri ya da iç mekân olması gerekmez. Fiziksel şartlar göz önünde bulundurulmaksızın, bir mekânla ya da bir eşyayla ilgili olan deneyim, önemli statüsünü mekâna/nesneye verdiği gibi, aynı zamanda bu deneyim kişilerin değişen özelliklerine ve özel anlarına tanıklık eder veya kişileri bir anlamda yansıtır. Bu bağlamda Sarkis'in Çaylak Sokak sergisindeki çalışmalarına bakıldığında; belleğinde yer eden, geçmiş hayatına köprü niteliğinde olan ve kendilediği nesnelerin, mekânsal bir bağlam kurarak mekân/nesne ikiliğinde birbirini tamamladıklarını ve Sarkis'in kişisel aidiyet duygusunu galeriye taşıdığını söyleyebiliriz. Bu durumun, benzer mekânlarda bulunan ya da bir yere kök salma ihtiyacı duyan seyirci için de, geçmişe dönmesini ya da kendilediği nesne/mekânlarla ilişki kurmasını sağlayan bir tetikleyici olduğu düşünülebilir. Deepak Ananth (2016), Sarkis'in eserlerinde oluşan mekân algısını şu şekilde vurgular: "Her vesileyle önerilen şey, sunulan nesnelerin izleyici tarafından deşifre edilmeyi talep ettiği verili bir mekânın yorumudur" (s. 227).

Sarkis, Çaylak Sokak sergisinde bir araya getirdiği nesnelerle, kendisine özel bir mekânı yeniden oluşturmuştur. Galerideki nesneler izleyici için bir anlam ifade etmez, izleyicinin belleğinde herhangi bir anıyla ilişki kurmaz. Ancak mekânsal

veriler ve eşyalar izleyici için galeride yoğun bir geçmiş duygusunu tetikler. Sarkis: “İmge dediğimde, bu imgeyi mekânsız olarak düşünmüyorum. Kafamda mekân olması gerekiyor. ... Serginin o mekânın içinde yolculuk yapacağını biliyorum, o halde mekân imge oluyor imge de mekân” diye belirtir (Ananth, 2016, s. 222). Bir mekânı tanımlayan ve hafızada yer edîlmesini sağlayan unsurlardan belki de en önemlisinin, mekân içerisinde yer alan eşyalarla birlikte zihinde oluşan imgeler olması, Sarkis’in sergi kurulumunu da açıklar niteliktedir. Bu noktada sanatçının, anılarında yer alan mekânı yeniden kurgularken, belleğinde yer alan nesnelere kullandığı ve bu nesnelere mekânı farklı bir ortamda yeniden oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sarkis’in çalışmaları hakkında Uwe Fleckner (2016) şunları söyler:

Sarkis’in yerleştirmelerindeki nesnelere kendine özgü önemi veren şeylerden biri de tehdit altındaki hatıranın cisimleşmesidir. Burada toplanan hazineler derlemesinin ister sanat ya da uygarlık tarihine ait olsunlar, ister çok kişisel bir ikonografiye- bir bellek mekânları sistemi olarak nitelenmesi gerekir (eşki bellekbilimsel tanımıyla, ama özellikle Pierre Nora’nın tanımıyla): insanlığın toplumsal belleğinin yerleştiği ve sanatçıyla izleyici tarafından yoğun biçimde sorgulanarak geçmişten söz eden mekânlar. Sanatçının düzenlemelerindeki heykeller ve gündelik hayata ait nesnelere, suluboyalar ve yazılar, toplumsal ve bireysel geçmişe ait mutluluğu ve acıyı depolar, yerleştirmelerle sahnelerler (s.285-286).

İnsanın yaşadığı çevreyi kendine ait hissetmesi, bu mekânların oluşumunda bir katkısı olması gerekliliğini de beraberinde getirir. Başka bir şekilde söylemek gerekirse insanın yaşadığı mekânlarda kendine ait bir yerde bulunduğu duygusuna kapılması için, o mekânlarda kendini huzurlu, rahat ve güvende hissetmesi, geçmişle bağlantısını kurduğu ve kendilediği nesnelere mekânda bulunması, özel anlarını o mekânda rahatlıkla yaşayabilmesi ve belli deneyimleri yaşadığı mekânda tehdit altında olmaması gibi etkenlere ihtiyaç duyar. Bu duyguların birçoğu evde, ya da ev gibi hissedilen yerlerde mümkün görünmektedir.

Kendilediği nesnelere/mekânları yaptığı çalışmalara aktaran örnek verilebilecek bir diğer sanatçı da Do Ho Suh’dır. Kore’den New York’a eğitim amaçlı gelen sanatçı, 1999-2012 yılları arasında yaptığı “Seoul Home” (Seoul Evi) çalışmasında çocukluk evinin ölçekli bir kopyasını kumaştan üretmiştir (Şekil 15-16). New York’daki evinde uykusuz geceler geçiren Suh, en son nerede rahat ve huzurlu uyuduğunu düşündüğünde ailesinin evini hatırlamış ve evin ne anlama geldiği, evi özlerken nelerin özlediği hakkında düşünmeye başlamasıyla bu çalışmayı ortaya çıkarmıştır. Geleneksel Kore kumaş dikiş yöntemlerini de öğrenerek çalışmasında bu teknikleri kullanan sanatçı, Kore’deki evinden ölçüm yaparak evin belli bir kısmını tekrardan üretmiştir. Aynı teknikle 2010 yılında yaptığı “Staircase III” (Merdiven III) isimli çalışmasında da New York’a taşındığı zaman, kendi evini üst kattaki ev sahibine bağlayan merdiveni bir kopyasını kumaştan üretmek için galeri mekânına taşımıştır (Şekil 17). Kültür ve dil yabancılığı çektiği o dönemde belki de günlük diyalogunu sağlamasına vesile olan bu yapı, belli ki sanatçı için önemli bir geçiş alanına dönüşmüştür. Kişisel belleğindeki hatıraları, kendilediği nesne ve mekânları yanında taşınabilir malzemelere aktaran sanatçı, çalışmalarıyla ilgili şunları söyler:

Amaçladığım şeylerden biri bu alanlarla ilgili özel hatıralarımı gittiğim yerlere taşıyabilmek. Taşınabilir parçalar ve kumaş kullanma fikrim de işte bu şekilde ortaya çıktı. Kumaşı katlayıp valize koyup istediğim yere götürebiliyorum (<https://bit.ly/2Eyyq7vm>).

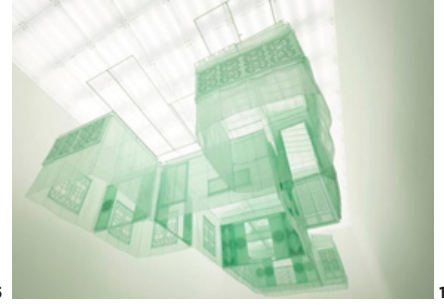
Şekil 15-16. Do Ho Suh, 1999-2012, Seoul Home

Kaynak: <https://bit.ly/2SCKyOD>

(Erişim: 14.04.2019)



15



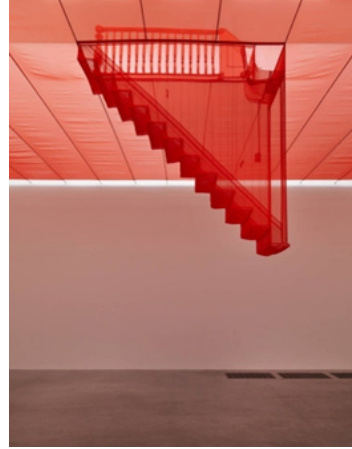
16

Şekil 17. Do Ho Suh, 2010, Staircase III

III

Kaynak: <https://bit.ly/2lwa1D2>

(Erişim: 14.04.2019)



17

Sarkis ve Do Ho Suh'ın çalışmalarına bakıldığında, kişiselleştirdikleri mekânları belli nesnelere tanımlayarak ürettikleri görülmektedir. Bu üretim Sarkis'de kendisi geçmişe ait nesnelere ortaya çıkarırken, Suh çalışmalarında daha çok taşınabilirlik özelliğini kullanmış ve mekânları/nesneleri farklı malzemelerle tekrardan üretmiştir. Her iki tavırda da, sıradan ya da rastgele bir nesne/mekân değil, önemli görülen mekânlar kullanılmıştır. Bellek ile sıkı bağlar kuran bu yaklaşım, her ne kadar orijinal mekânın yerini tutmasa da, seyircide yeni bir bağlam kurma ihtiyacına neden olmuştur. Kurgulanan mekân ve sergilenen mekân arasında ilişki kuran izleyicinin, eserlere nesne olarak mı yoksa mekânsal mı baktıkları tartışılır ancak bu çalışmaların sanatçıların özel alanlarına dair verileri seyirci ile fazlasıyla paylaşarak, seyirciyi o mekânın içerisine sokmaya çalıştıkları söylenebilir.

SONUÇ

Kültür ve sosyal psikoloji alanında önemli kavramlardan birisi olan appropriation (kendileme, kendine mal etme) kavramı, sosyal hayatın ve kişisel görüşlerin yansıması olan sanat alanında farklı anlamlarda kendisine yer edinmiştir.

Antik Dönem'den itibaren bir sanatçının röprodüksiyonlarını üretmek, çalışmanın yayılımını sağladığı gibi, aynı zamanda kopya işleri üreten sanatçıların yaptıkları eserlerin orijinal çalışmaya benzerlik oranı arttıkça, çiraklık döneminin sona ererek ustalık mertebesine ulaştıklarının göstergesi olmuştur. Ancak modern dönemle birlikte, kültürel transferlerin müzelerde görünür hale gelmesi, sanattan alıntı yapmanın anlamını değiştirmeye başlamıştır. Orijinallik ve sanatçı kimliği üzerine tartışmalara yol açan bu tavır, mekanik üretimin arttığı yüzyılın ortasında, Andy Warhol gibi pop sanatçıların çalışmaları ile farklı bir boyut kazanmış, sanatçının kimliği ve özgünlüğü tartışmalarına yol açmıştır. Yeni olanın eserin kendisine mi yoksa sanatçı tavrında mı aranması gerektiği soruları, 1950'li yıllarda başlayan

ve 1980'lerde uç noktaya erişen bireysel üretkenlik kavramının göz ardı edilmesiyle tersiye çevrilmiştir. Andy Warhol'un tekrar tekrar kopyalanan çalışmaları, izole edilmiş sanattan sıyrılarak başlı başına birer ikon haline gelmiştir.

1980'lerde özellikle Sherrie Levihe'in var olan sanat eserlerini yeniden üreterek sahiplendiği çalışmalarıyla birlikte, kendileme kavramı sanat alanında Appropriation Art olarak adlandırılmış ve bu tavır, sanatın otoritesine karşı bir duruş sergilemiştir. Levihe ve çağdaşlarının, herhangi bir yeni materyal ya da konu arayışına girmeyip, aksine hâlihazırda sanat eseri olarak kabul edilmiş çalışmaların fotoğraflarını çekerek ya da yeniden üreterek, sanat eserinde orijinalliğin ne olduğu sorusuna farklı bir bakış getirdikleri söylenebilir. Sanatçı tavrında görülen bu yenilik, Benjamin Buchloeh'un (2009) belirttiği "Çağdaş bir çalışmanın değişim değeri üretme kapasitesi, estetik geçerliliğinin nihai göstergesi haline gelmiştir" (s. 178) düşüncesini de destekler nitelikte olmuştur.

Ancak appropriation (kendileme) kavramı, sanat alanında bilinen anlamının yanı sıra, var olan ve benimsenen bir mekânın/nesnenin kendilenerek yeniden üretilmesi anlamında sorgulanırsa, özellikle günümüz sanatında benzer birçok çalışma ile karşılaşılacaktır. Bu makalede seçilen örnekler bakıldığında, kişisel bellekte yer eden ve günlük hayatta önem arz eden mekân ya da nesnelere, sanat eserinde kişisel bağlamı ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu noktada, Sarkis ya da Do Ho Suh gibi sanatçıların kendilediği mekân ya da nesnelere yeniden ürettiklerinde, sergileme şekillerinin de orijinal mekânlar/nesnelere ile ilişki içinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sanatçıların sergi alanlarında, izleyiciler için de benzer duyguları oluşturmaya çalıştıkları, hatta özel alanlarını seyirciye açtıkları söylenebilir.

Bu iki bakış açısı arasındaki ilişki düşünüldüğünde, birincisinde sanat alanında kabul gören bu kavram (appropriation art), var olan eserlerin kopyalanması olarak görülürken, ikinci bakışta orijinal mekân ve nesnelere yeniden üretildiği görülmektedir. Her iki anlatımda da ortak olan şey yeniden üretim olgusudur; sanat eserinin yeniden üretilmesi, bir mekânın orijinal eşyalarla yeniden kurgulanması ya da mekânın/eşyaların yeniden üretilmesi. Hem appropriation sanatında hem de kendilenen mekânın/nesnenin sanat eseri olarak yeniden üretildiği örneklerde, orijinallik sorusu geçerliliğini korumaktadır. Appropriation sanatındaki orijinallik sorgulamaları günümüze kadar devam eden ve İntihal noktalarına varan bir yansıma sahne olmuştur. Do Ho Suh ve Sarkis gibi sanatçıların yapıtlarında ise mekân ve nesnenin orijinallik soruları var olsa da; sergi mekânlarında kurulan yeni bağlamların ve bu mekânlarla ilişkiye giren nesnelere, seyirci için başka duyguları tetiklediği ve orijinal mekâna olan ihtiyacı ortadan kaldırdığı söylenebilir. Bu bağlamda günümüz sanat anlayışına yakın olan bu bakış, kişisel anılara ve anlatılara yaklaşarak, seyirci ve sanatçı arasında da bir ilişki kurulmasına neden olmaktadır.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W., (2016). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N.Ülner, M.Tüzel, E.Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ananth, D., (2016). *Başlangıçta...Varışta.Uwe Fleckner* (Der.), Sarkis Külliyyatı Üzerine Bellek ve Sonsuz, (s.215-235) içinde. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Barthes, R., (1977). *Image Music Text*. London: Fontana Press.

- Benjamin, W., (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgin, N., (1990). Fiziksel Mekândan İnsani ya da İnsanlı Mekâna. *Mimarlık*. 90/3, 62-65
- Buĥloĥ. B. H. D., (2009). *Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke//1982*. David Evans (Ed.), *Appropriation*, (s.178-188) içinde. Cambridge: MIT Press.
- Fleĥner, U., (2016). *Theatrum Mundi*. Uwe Fleĥner (Der.), Sarkis Külliyyatı Üzeriñe Bellek ve Sonsuz, (s.281-287) içinde. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Göregenli, M., (2015). *Çevre Psikolojisi İnsan Mekân İlişkileri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Herle, A., (2016). *Anthropology Museums and Museum Anthropology*. *The Cambridge Encyclopedia of Anthropology*. Erişim:26.03.2019. <https://goo.gl/QuVGw9>
- Jameson, F., (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiğı*. (N. Plümer -A. Gölcü, Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- Irvin, S., (2005). *Appropriation and Authorship in Contemporary Art*. *British Journal of Aesthetics*, 45/ 2, 123-137 Erişim: 10.03.2019. <https://bit.ly/2PoFngs>
- Levine, S., (2016). *Açıklama*. Charles Harriseon, Paul Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (S. Gürses, Çev.). (s.1090-1091) içinde. İstanbul: Küre Yayınları.
- Öztürk, R., (2008). *Sarkis*. İpek Duben, Esra Yıldız (Ed.), *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, (s.52-73) içinde. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Şahiher, R., (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Van Camp, J. C., (2007) *Originality in Postmodern Appropriation Art*. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36/ 4, 247-258.
- Welchman, J. C., (2009). *Global Nets: Appropriation and Postmodernity//2001*. David Evans (Ed.). *Appropriation*, (s.194-204) içinde. Cambridge: MIT Press.
- Revolverwarholgallery. *Andy Warhol and The Art of Appropriation*. (2018). Erişim: 07.03.2019. <https://goo.gl/jRuuES>
- Tate-Art Term. Erişim: 29.06.2019. <http://bit.ly/2ZXWUQw>
- TateShots. (2011). *Do Ho Suh- Staircase III*. Erişim: 10.03.2019. <https://bit.ly/2Eyq7vm>

İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimlerin Yansımaları*

ÖZ

Bu makalede döneminin zirvesini yaşayan iki farklı kültür birikiminin ürettiği sırlı sanatı, İznik seramikleri ve İtalyan mayolikalarının 15.-17. yüzyıllar arasındaki etkileşimleri; üslup, motif, form ve tema açısından karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Birbirinin çağdaşı bu iki önemli seramik merkezi, üretim teknikleri, tema ve üslup özellikleri bakımından kendilerine has önemli farklılıklar gösterebilirler de, paylaştıkları ortak havza olan Akdeniz üzerinden yapılan ticaretin vasıtasıyla kültür birikimlerini birbirlerine taşımışlar ve bu etkileşimin seramik sanatı üstündeki yansımaları da kaçınılmaz olmuştur. Akdeniz ticaretinin önde gelen güçlerini barındıran İtalya bölgesi, Osmanlı İmparatorluğu'nun erken dönem ticaretinde ön sıralarda yer almış ve bu ticaret ağıyla 16. yüzyıldan itibaren bölgeye ulaştığı düşünülen İznik seramikleri büyük bir ilgiyle karşılanmıştır. Bu karşılıklı ekonomik dolaşım ağı ile taşınanlar sadece seramik objeler olmamış, daha da önemlisi seramik objeler vasıtasıyla üsluplar, motifler ve formlar yeni kültür çevresinin etkileşim potasına girmiştir. Bu etkileşimin yansımaları ya doğrudan doğruya taklit etme yoluyla ya da etkileşim potasından süzülenlerin kendi üslup dinamikleriyle harmanlanmasından doğan sentezler yoluyla ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: İznik, seramik, mayolika, candiana, halıç işi üslubu.

Başak ÇORAKLI

Dr. Öğretim Üyesi,

Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi, Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü,
Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı,
basak.corakli@msgsu.edu.tr.

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

22.04.2019

Makale Kabul

04.07.2019

*Bu makale, 25 - 28 Ocak 2017 tarihleri arasında Sicilya- Katanya'da XII. European Conference on Social and Behavioral Sciences'da sunulmuş olan "15.-17. yüzyıl İznik Seramikleri ve İtalyan Mayolikaları Arasındaki Etkileşimler" başlıklı bildirdiden genişletilerek yazılmıştır.

Reflections of Interactions

Between Iznik Ceramics and Italian

Majolicas*

Başak ÇORAKLI

Assistant Professor,

Mimar Sinan Fine Arts University,
Traditional Turkish Arts Department,
Turkish Tile and Ceramic
Design Division,
basak.corakli@msgsu.edu.tr.

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

22.04.2019

Accepted

04.07.2019

ABSTRACT

This paper is a comparative study in respect to style, motif, form and theme of two types of glazed art, known as Iznik ceramics and Italian majolicas, produced by different cultural accumulations representing the peak points of their own period covering between 15th and 17th centuries. Even though, they have their own distinctive characteristics with reference to style, theme and production techniques, they transferred their accumulations to each other through trade over Mediterranean as a common basin they shared, and thus, the outcome reflections on the art of ceramics have become inevitable. The Italian region, including leading trade powers in the Mediterranean, was a prime partner of early years of Ottoman Empire's trade at the very same region, and through this network of reciprocal economic activity, Iznik ceramics, which is thought to have reached the field as of 16th century, became subject to great interest. Not only were ceramics objects carried to the region by this network, but also more importantly, styles, motifs and forms were included into the pot of new cultural surroundings. Reflections of this interaction have emerged either directly by imitating it, or by synthesizing from the interaction pot by blending them with their own stylistic dynamics.

Keywords: Iznik, ceramic, majolica, candiana, golden horn style.

*This article is extended version of the paper "Interactions between 15th-17 th Iznik Ceramics and Italian Majolicas" presented in XII. European Conference on Social and Behavioral Sciences held in Catania- Sicily, 25- 28 January 2017.

GİRİŞ

Kadim Akdeniz'in ortasında bir yarımada formunda uzanan İtalya, çağın dolaşım sisteminin kalbinde yer alır. Gemici ve tüccarlarını İslam ülkelerine göndererek çok çeşitli doğu malı ithal eden İtalya, aynı zamanda bu malların Avrupa'ya aktarımını yapan bir nevi köprü rolüyle tüm Avrupa kültürünü etkileyecek sonuçlar doğmasına yol açmıştır (Mülayim, 1983, s. 67). Böylece Doğudan ve Osmanlı'dan gelen üsluplar İtalya aracılığı ile Avrupa'ya yayılmıştır. 16. yüzyıl başına kadar Akdeniz ticaretini yönlendiren İtalya, Osmanlı İmparatorluğu'nun erken dönem ticaretinde ön sıralarda yer almış; İznik seramiğinin İtalyan mayolikasını üzerindeki etkileri de bu ticaretin sonucu olarak ortaya çıkmıştır (Adıgüzel, 2014, s. 365). 16. yüzyılda Cenovalı tüccarların İznik'teki atölyelerden çok sayıda çini toplayarak Karamürsel İskelesi'nden gemilere yüklediği, oradan da İtalya ve Avrupa'ya götürerek sattıkları bilinmektedir (Kırımlı, 1987, s. 51). 16. yüzyıldan itibaren İtalya'ya ulaştığı düşünülen İznik seramikleri büyük bir ilgiyle karşılanarak taklit edilmeye başlanmıştır (Hess, 2004, s. 20). İznik Seramiğinin İtalya'ya ihracatı Osmanlı ile Venedik arasındaki deniz bağlantısı vasıtasıyla gerçekleşmiş ve bu ihracat İtalyan yerli seramiği üzerinde özellikle Venedik ve Padova mayolikalarında önemli bir etki bırakmıştır (Carswell, 1998, s. 83,102).

İznik ve İtalyan mayolika seramikleri üretim teknikleri açısından birbirinden farklı özellikler göstermektedir. İznik seramiğinin en önemli özelliği 15. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve 17. yüzyılın sonuna dek süren silika, cam frit ve beyaz kilden oluşan fritli hamurudur. İznik seramiğinde adeta bir devrim niteliğinde ortaya çıkan bu büyük teknik gelişimle, İznik'te 14. yüzyıldan itibaren üretilen kil yoğunluklu kırmızı hamurlu seramiğin yerini porselene benzeyen, silika yoğunluklu sert, beyaz hamurlu, beyaz astarlı seramikler almıştır (Bakır, 2007, s. 289). Sert beyaz hamurun üzeri önce beyaz astarla astarlandıktan sonra desenlendirilip renksiz şeffaf sırla sırlanarak yaklaşık 900 C° de fırınlanmıştır. İznik mavi-beyaz seramiklerindeki bu büyük teknolojik yeniliğe tasarım ve yaratım gücü bakımından oldukça rafine yeni üsluplar eşlik etmiştir.

15. yüzyıl İtalya'sında ise Rönesans ile büyük bir dönüşüm gerçekleşmiş; mayolika seramiğinin teknik kalite ve sanatsal gücü yükselerek bir yüzyıl boyunca Avrupa seramik beğenisini şekillendirecek bir evreye girmiştir (Cooper, 2002, s. 110). Kalay sırlı bir seramik olan "Maiolica"nın terminolojik kökeni, Valencia'dan ihraç edilen İspanyol seramiklerinin Majorca Adası yoluyla İtalya'ya ulaşması nedeniyle "Majorca seramiği" olarak anılması ve zaman içinde kelimenin bozularak değişime uğramasına ya da Malaga'dan ithal edilen ürünlerin İspanyolca adı olan *obra de màlequa*'ya dayandırılmaktadır (Mačk, 2005, s. 158). "Maiolica" terimi başlangıçta Magriplilerin İspanya'da ürettikleri ve İtalya'ya gönderdikleri kalay sırlı lüster seramikler için kullanılsa da (Anonim, 2009, s. 114), kısa bir süre sonra İtalya'da yapılan kalay sırlı seramikleri tanımlamada kullanılmıştır. Mayolikada kullanılan kalay oksit içeren sır, karakteri ile diğer seramik gruplarından ayrılmaktadır. Kurşun ve silisli şeffaf sır yerine kalayın oluşturduğu opak ve beyaz yüzey, seramik üzerinde her türlü bezeme ve Rönesansın mitolojik, alegorik sahneleri, tarihi, dini temaları ve groteskleri uygulamaya imkân veren ideal bir tuval yüzeyi oluşturmuştur. Bu teknikte daha önce 1000 C° de bisküvi pişirimi yapılan seramiğin yüzeyi opak beyaz kalay sırla kaplandıktan sonra sır kuruması için bir süre bekletilir ve ardından desen geçirilerek kontur ve boyama işlemi yapılır. Ham sır üzerine boyama

yapmak teknik açıdan zor olduğundan hünerli seramik ressamlarına ihtiyaç vardır. Çünkü boya kurumuş sır tarafından hızlıca emildiğinden yanlış bir fırça darbesehi düzeltmek neredeyse imkânsızdır. Boyaması biten seramik fırınlanır. Pişirme esnasında renkler eriyerek sır içine nüfuz ettiği için bu teknik “sır içi dekor” adıyla da bilinmektedir. 16. yüzyılın başlarında teknik daha da ilerletilerek kalay sırnın ve renklerin parlaklığını artırmak için “coperta” denilen şeffaf kurşunlu bir sırla ikinci kez sırlanıp fırınlanmıştır (Lemmen, 1993, s. 42; Račkham, 1972, s. 5).

İznik Mavi-Beyaz Seramiklerinin “Alla Porcellana” Mayolikalarda Etkisi

Osmanlı ve İtalyan seramik sanatı üretim teknikleri ve üslup özellikleri bakımından önemli farklılıklar gösterebilir de, en önemli ortak etkileşim noktalarından biri Çin mavi- beyaz porselenlerine duydukları beğeni ve bu beğeni ile yaptıkları mavi-beyaz üretimlerdir. Mavi-beyaz Çin porselenleri 14. yüzyıl başlarında İranlı tacirler tarafından ithal edilen kobalt mavisinin kullanımı ile çok büyük bir yenilik olarak ortaya çıkmış; aynı yüzyıl içinde İran, Suriye, Mısır, Osmanlı vb. gibi İslam seramiklerini, ardından da Avrupa seramiklerini etkilemeye başlamıştır (Carswell, 1995, s. 20-21).

15. yüzyıldan itibaren Osmanlı Sarayı’na hediye, ganîmet, satın alma ve muhalefat yoluyla ulaşan mavi-beyaz Yuan ve Ming Hanedanlığı dönemine ait Çin porselenleri Topkapı Sarayı’nda bugün dünyanın en zengin koleksiyonlarından birinin oluşmasına sebep olmuştur. İznik seramikleri Çin porselenlerinden etkiler alsa da, porseleni andıran fritli seramiklerde elde edilen olağanüstü teknik başarı ve mavi-beyaz bezemelere kattıkları üslup ve motif yenilikleriyle tamamen kendine has bir Osmanlı seramiğiyle adından söz ettirmiştir.

İtalya’ya ise 15. yüzyılın ortalarından itibaren Doğu’dan diplomatik hediye yoluyla porselen ve porselen benzeri objenin geldiği Medici koleksiyonlarındaki kayıtlardan bilinmektedir. Porselen arayışının doruğa ulaştığı 15. yüzyıl sonu ve 16. yüzyılda İtalyan zenginleri porselen bulmanın güçlüğüne sahte porselen satın alma yoluyla gıdermeye çalışmışlardır (Mačk, 2005, s. 175). R. Mačk dönemin belgelerinde sözü geçen porselen objelerin tümünün Çin kökenli olmadığını, o dönem Venedik’te bulunan ve “sahte porselen” tabiriyle bilinen objelerin Çin porselenlerini andıran İznik mavi-beyaz seramikleri içerdiği olabileceğine dikkat çekmiştir (a.g.e., 2005, s. 182). Dolayısıyla İtalyanların Osmanlı’nın Çin etkileri taşıyan mavi-beyaz üretimlerini porselene alternatif olarak tercih etmiş olabilecekleri düşünülmektedir (Adıgüzel, 2014, s. 364).

Porselen yapım tekniğine erişemeyen İtalyan ustalarının bezeme öğeleri ile porseleni taklit etme çabasıyla İtalyan mayolikalarında “alla porcellana” yani porselen benzeri olarak tabir edilen mavi-beyaz yeni bir üslup ortaya çıkmıştır. Beyaz zemin üzerine kobalt mavisini ile kıvrım dallar, stilize küçük çiçekler, hatayi ve yaprak motiflerinden oluşan alla porcellana üslubu 1490’dan itibaren Faenza, 1500’lerde Toskana ve 16. yüzyılda Venedik üretimlerinde kullanılan başlıca bezeme olmuştur. Böylece İtalyan mayolikasını 15. yüzyıl Çin Ming desenleri ile porseleni andıran İznik mavi-beyaz seramiklerinden aldıkları ilhamı kendi Rönesans öğeleriyle sentezleyerek porselene olan beğeni ve talebi karşılamaya çalışmıştır (Mačk, 2005, s. 179).

M. Fontana alla porcellana mayolikalarda görülen rumî ve hatayi benzeri motiflerin kökenine 15. yüzyıl Ming porselenlerinin yanı sıra 1480-1520 yıllarını kapsayan

erken dönem İznik mavi-beyaz seramiklerinin kaynaklık ettiğini ifade etmiştir (Fontana, 2007, s. 286). Bu tarih aralığı İznik mavi-beyaz seramiğinin başlangıcı kabul edilen Baba Nakkaş Üslubu'nun yaygın olarak üretildiği döneme denk düşmektedir (Raby, 1994, s. 77). 15. yüzyıldan 16. yüzyılın sonuna dek üretilen Baba Nakkaş Üslubu seramikler, rumî, hatayi, düğüm, bulut ve zencerek motiflerinden oluşan kuralcı tasarım prensiplerine dayalı girift kompozisyonları ile karakteristiktir (Bakır, 2007, s. 291). Alla porcellana mayolikalarda İznik mavi-beyaz seramiklerinin etkisi, Baba Nakkaş Üslubu'nda sıkça görülen rumî, hatayi üslupları ve düğüm motifinin uyarlamaları ile Haliç İşi Üslubu'nun taklitleri ile karşımıza çıkmaktadır.

İznik Rumî Üslubu'nun "Alla Porcellana" Mayolikalarda Etkisi

Erken örnekleri Orta Asya Sanatına uzanan rumî üslubu, Anadolu Selçuklu döneminde gelişimini sürdürerek yaygınlaşmış, Osmanlı döneminde ise daha soyut bir bezeme anlayışı ile büyük oranda üsluplaşarak bezeme programında önemli bir yer tutmuştur. Form ve kökenine ilişkin farklı görüşler olan rumî motifi (Aksu, 1998, 29-169; Keşkiher, s. 5), helezoni dallar üzerine belirli ritim ve prensipler dahilinde yerleştirilen simetrik tekrarlara dayalı kompozisyonlardan oluşmaktadır. Batılı yayınlarda arabeş olarak tanımlanan rumî üslubunun İznik mavi-beyaz seramiğindeki ilk örnekleri 1470-80'lere tarihlendirilmektedir (Şekil 1). Bu dönem Baba Nakkaş seramiklerde yaygın olarak görülen rumî kompozisyonlar Fatih Sultan Mehmet dönemi bezeme anlayışını en iyi yansıtan üsluplardan biridir (Raby, 1994, s. 77).

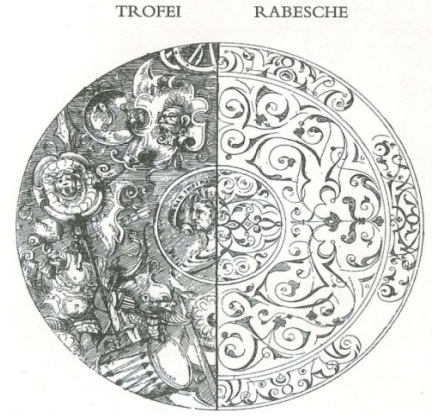
B. Račkham 1520'lerden sonra yapılan Venedik seramiklerinde Çiğ etkili desenlerin sıklıkla yakın doğunun arabeşleri ile birlikte kullanıldığını tespit etmiştir. Bu desenlerin doğrudan Çiğ'den alınmadığına, farklı olarak İznik mavi-beyaz seramiklerinin belirgin bir etkisi olduğuna (Lane, 1957, s. 278) ve bu etkinin de 16. yüzyılda tüccarlar tarafından Venedik'e götürülen İznik ürünlerinin yansımaları olduğuna dikkat çekmiştir. İtalyan desen repertuarında rumî kompozisyonu Ciproano Piccolpasso'nun "Çömlekçi Sanatının Üç Kitabı" (1557) adlı eserinde bir tabak deseninde karşımıza çıkmaktadır. Bu desenin "Trofei" (ganîmet) olarak tanımlanan sol yarısı, silahlar, zırhlar ve davullar ile sağ yarısı ise "rabesche" (arabeş) olarak tanımlanan rumî kompozisyonundan oluşmaktadır. Batının resîmsel anlayışı ile Doğunun bezeme anlayışını çarpıcı bir şekilde bir araya getiren bu desen (Belting, 2012, 45) dönemin mayolikalarında rumî motifinin yaygın kullanımını belgelemesi bakımından büyük önem taşımaktadır. (Şekil 2). Piccolpasso deseninin altına düştüğü notta arabeşlerin İslam dünyasıyla yakın ilişkileri olan Cenova ve Venedik'te üretilen mayolikalarda yaygın olarak kullanıldığını belirtmiştir (Piccolpasso, 1976, s. 203). Keza bu şehirler mayolikalar üzerinde İznik etkisinin en belirgin olduğu seramik merkezleridir. 16.yüzyılın ortasında Venedik'te Jacopo da Pesaro ve Maestro Lodovico gibi ünlü atölyelerin çoğu sıklıkla rumî kompozisyonlu üretimler yapmışlardır. Rumî üslubu ile bezeli örnekler çoğunlukla alla porcellana ve berettiho mayolikalarda karşımıza çıkmakta olup, M. Fontana Venedik'te yaygın olarak üretilen berettiho mayolikaların prototipinin büyük olasılıkla 1480 üretimi Baba Nakkaş üslubu seramikler olduğuna işaret etmektedir (Fontana, 2007, s. 286).

Şekil 1: İznik, Rumî Üslubu,1480

Kaynak: *Union Centrale des Arts Decoratifs Musee du Monde Arabe Paris env.no:5150, (Atasoy-Raby,1994, Res.274)*

**Şekil 2: Cipriano Piccolpasso, 1557**

Kaynak: *"Ganimet ve Arabesk" Çizimi Çömlekçi Sanatının Üç Kitabı (Piccolpasso, 1976, c.66, 20)*



İznik Baba Nakkaş seramiğinde rumî üslubu sıkı tasarım prensipleri ve kurallarına dayalı kompozisyonlardan oluşmaktadır. İtalyan ustaları tepelik ve ortabağ gibi rumî kompozisyonun temel tasarım öğelerini kullanmışsalar da, İznik'e kıyasla tasarım prensiplerinden bağımsız ve serbest fırçaya dayalı uyarlamalardan oluşan mayolika örnekler karşımıza çıkmaktadır. Rumî üslubu İznik seramiğinde hatayı, bulut, düğüm motifleri ve yazı kâbeleri ile birlikte kompozisyonlarda yer alırken; mayolikalarda figürlü temalar, portreler, savaş ganimetleri ve hanedan armaları gibi Rönesansa özgü öğelerle sentezlenerek kullanılmıştır.

İznik Düğüm Motifinin Mayolikalarda Etkisi

Düğüm motifi Baba Nakkaş üslubu mavi-beyaz İznik seramiklerinde 15.yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan önemli motif yeniliklerinden biridir. II. Bayezid dönemi bir grup İznik mavi-beyaz seramiğin kompozisyonunda karşımıza çıkan düğüm motifi, bu gruptaki örneklerin form, bezeme ve renk anlayışı bakımından benzer özellikler göstermesi nedeniyle J. Raby tarafından düğüm ustası atölyesi olarak adlandırılmıştır. İznik seramiğinde rumî, bulut gibi motiflerin saplarının kırılarak ince bantlar halinde birbirine geçmesinden oluşan çeşitli düğümler, motifleri birbirine bağlayarak kompozisyonda adeta üç boyutlu bir etki yaratmıştır (Şekil 3). Düğüm motifinin İznik desen repertuarına girişi Osmanlı'nın 15.yy. sonu İslam sanatlarındaki eğilimi takip etmesiyle bağlanmaktadır (Raby, 1994, s.94).

Düğüm motifi İtalyan mayolıklarının desen repertuarına ise 16.yüzyılın başında çeşitli kaynaklardan girmiş ve Piccolpasso'nun aktarımına göre 1557'lerde yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Mačk, 2005, s. 174). Mayolikalarda düğüm motifi uygulamaları kompozisyonda yer alışlarına göre iki farklı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bir grup mayolikada düğüm motifi, tabak formunun tüm yüzeyine yayılan geometrik geçmeli kompozisyonlarda karşımıza çıkmaktadır. Geometrik geçmeli düğüm kompozisyonlarına, Venedik aracılığıyla önemli miktarda ithal edilen ve büyük ilgi gören İslam maden işlemindeki düğüm bezemeleri ile bu bezemelerden esinlenerek çeşitli uyarlamalar yapan sanatçıların gravürleri kaynaklık etmiştir (a.g.e., 2005, s. 173). Leonardo da Vinci'ye atfedilen "six knots" ve daha sonra Dürer'in bir Venedik ziyareti sırasında Leonardo'dan kopya ederek yaptığı dairesele kompozisyonlu simetrik düğüm gravürleri tabak formlarına uyarlamalar yapmada önemli bir kaynak olarak görülmektedir.

Mayolikalarda rastlanan diğer bir grup düğüm motifi, kompozisyonda bitkisel süslemeyi ya da bordürlerde kartuşları birbirine bağlayan bir bezeme unsuru

olarak karşımıza çıkmaktadır. Bezemede bağlaç görevi gören bu tür düğümlerde, İznik düğümlü kompozisyonlarının büyük oranda etkisi olduğu düşünülmektedir (Okçuoğlu-İlcalı, 2017, s.229). Özellikle rumi ve düğüm motiflerinin birlikte kullanıldığı alla porcellana ve berettino mayolikaların, İznik Baba Nakkaş seramiklerinin aynı üsluplarla bezeli kompozisyonlarından önemli etkiler taşıdığı dikkati çekmektedir (Şekil 4).



Şekil 3: İznik, Düğüm Motifi, 1495-1510

Kaynak: Bursa Arkeoloji Müzesi, env. no: 814 (B. Çoraklı)

Şekil 4: Faenza, Berettino, Düğüm Motifi 16.yy.

Kaynak: M.I.C. Faenza, env.no: 25011 (B. Çoraklı)

15. yüzyıla tarihlenen bazı albarellolarda tek çizgi halinde serbest fırçayla çizilmiş basit düğüm motiflerine rastlanırken, 16. yüzyıl alla porcellana ve berettino örneklerinde düğüm motiflerinin geliştirilerek bazı örneklerde çift tahrifile boyutlandırıldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca bazı figürlü temalarda, figürün kostüm, saç gibi detaylarında da süsleme unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır (Çoraklı, 2018, s. 409).

Haliç İşi Üslubu'nun Alla Porcellana Mayolikalarda Etkisi

Kanuni Sultan Süleyman'ın tuğrasındaki bezemeyle yakın benzerlik göstermesinden dolayı J. Raby'nin önerisiyle "Helezoni Tuğrakeş Üslubu" olarak da adlandırılan halıç işi bezeme, İznik mavi-beyaz seramik grubunda 1520-1550 yılları arasında yaygın olarak kullanılmıştır (Raby, 1994, s. 113). Helezonlar üzerine düzenli aralıklarla yerleştirilen stilize küçük çiçek motifleri, virgül biçimindeki yapraklar ve motifler arasında serbest fırçayla çizilmiş çengel şeklindeki bezeme öğeleri bu üslubun karakteristik özelliğidir (Şekil 5). Haliç İşi, İtalya'ya ihraç edilen ilk Osmanlı seramiğinin bezemesi olması bakımından önem taşımaktadır (Raby, 1994, s. 110). Atasoy ve Uluç 16. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Ligurya üretimi bir grup seramikte görülen Haliç İşi bezemenin, İznik seramiğinin İtalya'ya ihracatının en geç 1560'lardan itibaren gerçekleştiğini gösterdiğine dikkat çekmişlerdir (Atasoy-Uluç, 2012, s. 136).

Haliç işi İtalyan alla porcellana desen repertuarına 1540'larda Venedik, 1570'lerde ise Ligurya seramiklerinde girerek doğrudan taklit edilmiş ve 17. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür (Mačk, 2005, s. 182). Üslubun birbirini taklit edildiği örneklerinin yanı sıra, bir grup mayolikada helezonlar yerine basit kıvrım dallardan oluşan halıç işi benzeri uyarlamalarına da rastlanmaktadır.

Şekil 5: İznik, Haliç İşi, 1540

Kaynak: David Collection,
Copenhagen env. no.24989, (Kunst
Fra Islams Verden, 185)

**Şekil 6: Umbria/ Lazio, 16. yy.**

Kaynak: M.I.C. Faenza env.no.11/1970
(B. Çoraklı)



Mayolikalarda helezonlar ve üzerindeki motiflerin İznik'deki gibi düzenli aralıklarla seyretmediği, işçiliklerin serbest fırçayla ve özensizce yapıldığı dikkati çekmektedir. İznik seramiklerinde helezonların kesiştiği yerlere monotonluk riskine karşı düğüm, şemse, madalyon gibi motifler konularak ustaca bir tedbir alınırken, mayolikalarda bu motiflerin yerine iri lotus ya da şakayığ andıran soyut çiçekler konularak benzer bir etki sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir (Şekil 6). Bu üslubun İznik örneklerindeki gibi tek başına seramik formu bezediği örnekler sınırlıdır; aksine mayolika ustaları haliç işi bezemeyi Rönesans dekorasyon öğeleri ile yaratıcı bir şekilde bir araya getirmişlerdir. Hayvan figürleri, portreler, hikâyeci üslup temaları ya da çoğu kez albarellolarda ecza terimlerinden oluşan yazı bantları ile birlikte kullanılmıştır. Mayolika tabakların ön yüzünün yanı sıra arka yüzünde de basit kıvrım dallar halinde yapılmış örneklerine rastlanmaktadır. Öte yandan İznik'de Osmanlı seramik form repertuarına İtalya'dan ihraç edilen tondino tabaklara haliç işi uygulamaları göze çarpar ki bu da iki seramik çevresinin bezeme-form anlamındaki karşılıklı etkileşimini açıkça göstermektedir.

İznik Hatayi Motifinin İtalyan “Palmette Persiana” Motifinde Etkisi

Orta Asya, Çin ve Osmanlı sanatında görülen hatayi motifi, nilüfer, şakayık, gül vb. çiçeklerin stilize edilmiş hali olup, terminolojik kökenini Çin Türkiye'ine bağlı Hatay'dan almıştır. Hatayi üslubu Fatih Sultan Mehmed himayesinde saray başnakkaşı Baba Nakkaş tarafından 1460-70'lerden itibaren geliştirilen ilk saray üslubudur ve mavi-beyaz seramiklerde rumî üslubu ile birlikte yaygın olarak kullanılmıştır.

Mayolikalarda ise “Palmette Persiana” (İran Palmeti) olarak tanımlanan bu motif ilk kez Faenza'da 1470'li yıllarda üretilen mayolikalarda görülmeye başlanmıştır. C. Guidotti bu isimlendirmenin terminolojik kökeninin açıkça Doğuyu işaret ettiğini belirtirken (Guidotti, 1998, s. 121), R. Charleston Palmette Persiana motifinin İznik'te üretilen çağdaş seramikler ile yakından bağlantısı olduğuna dikkat çekmiştir (Charleston, 1975, s. 149). Zira motifin mayolikalarda karşımıza çıkan bazı örnekleri stilizasyon açısından İznik hatayi motifleriyle yakın benzerlikler sergilemekte, tohum kesesi ve etrafını saran taç yaprakları, İznik hatayi motifleri ile aynı anatomik özellikleri göstermektedir (Şekil 7).



Şekil 7: Faenza, 15. yy. son çeyreği

Kaynak: M.I.C. Faenza, env.no. 14882, (B. Çoraklı)

Şekil 8: Faenza, 1487, San Petronio Bazilikası

Kaynak: Vaselli Şapeli Karosu, Bologna, (B. Çoraklı)

Baba Nakkaş seramiklerde görülen hatayi motifleri çok daha üsluplaşmış rafine tasarımlarıyla öne çıkarken, mayolikalarda kozalağı andıran bazı örnekleri daha soyut ve primitif bir görünüm sergilemektedir. Bu motife seramiklerin yanısıra Bologna San Petronio Bazilikası, San Sebastian Şapeli'nin yer döşeme çinilerinde de rastlanmaktadır (Şekil 8). Pietro Andrea atölyesi tarafından 1487'de Faenza'da üretilmiş olan bu çiniler Palmette Persiana motifinin en zengin örneklerini içermesi bakımından önem taşımaktadır (Riley, 1987, s. 47).

İznik Başak Demeti Üslubu'nun Medici Porseleninde Etkisi

Medici ailesinin himayesinde Floransa'da üretilen Medici porselenleri Avrupa'da ilk kez yapılan porselen denemesidir. Çin porseleninin bileşimine yaklaşan ilk Avrupa seramiği olmasına karşın (Carswell, 1998, s.102) gerçek porselenin sertliği ve parlaklığına ulaşmayı başaramadığı için yumuşak hamurlu porselen olarak tanımlanmıştır (Şekil 9). Medici porselenlerinin üretimi 1575'de başlamış ve I. Francesco Medici'nin 1587'deki ölümüyle ivmesini kaybederek sona ermiştir. Medici porseleninin üretiminde iki önemli kaynağın etkisinden söz edilmektedir. Bunlardan biri kuşkusuz Çin mavi-beyaz porselenleri, diğer güçlü etki ise İznik'in porseleni andıran beyazlık ve sertlikteki fritli seramiğidir (Hess, 2004, s. 19-20). Farklı üretim tekniklerine karşın Medici porseleni ve İznik seramiğinin kuvarslı hamur kullanmaları bakımından birbirleriyle teknik açıdan yakından ilişkili olduğu tespit edilmiştir (Raby, 1994, s. 268). Medici porselenlerinde yapılan teknik analizler Venedik elçisi A. Grissoni'nin Levanten bir sanatçıdan yardım alındığına ilişkin raporunu (Mačk, 2005, 184,338) ve A. Lane'in "Doğulu bir sanatçı aracılığıyla İznik seramiklerinden teknik ilham alındığı" görüşünü desteklemektedir (Lane, 1971, s. 280).



Şekil 9: Medici Porseleni, 1575-87

Kaynak: National Gallery of Art, Washington env.no: 1942.9.354 <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1514.html> (E.T. 13.02.2019)

Şekil 10: İznik, Başak Demeti Üslubu

Kaynak: 1575-80, V&A Museum, env. no: 627-1902 (Atasoy- Uluç, 2012, Res.98)

Medici porselenleri form ve bezeme üslupları bakımından eklektik bir görünüm sergilemektedir (Raby, 1994, s. 268). Bu eklektik üslup Çin porselenleri, İznik mavi-beyaz seramikleri ve İtalyan Rönesans süsleme öğelerinin sentezlenmesinden oluşan çeşitliliği ile kendini göstermektedir (Mačk, 2005, s. 180,186). J. Raby, Medici porselenleri ile 16. yüzyıl ikinci yarısının en yaygın mavi-beyaz İznik seramik grubu olan Başak Demeti Üslubu arasındaki benzerliklerin incelenmediğine dikkat çekmiştir (Raby, 1994, s. 268). Başak Demeti Üslubu İri hatayı, peç motifleri ve başağa çok benzeyen sivri uçlu yaprak motifleri ile karakteristیک olup, 1560-70'li yıllardan başlayarak 17. yüzyıl ortalarına dek yaygın olarak üretilmiştir. (Şekil 10).

Bu üslubun kompozisyonunda İri hatayı ve peç motifleri, saplar üzerindeki küçük yaprak, tiftil ve gonca motifleriyle tezatlık oluşturmakta, serbest kıvrım dallar üzerindeki yaprak ve motiflerin sivriltilmiş uçları adeta uçuşan bir etki yaratmaktadır. Medici porselenlerindeki motif ve kompozisyonların Başak Demeti Üslubu ile benzer özellikler taşıdığı ayrıca tek ton koyu kobaltla boyanan motiflerde beyaz boşluklar bırakılarak yapılan havalı boyama uygulamasının da Başak Demeti Üslubu ile aynı özellikleri taşıdığı görülmektedir. Dolayısıyla Medici porselenlerinde İznik etkisi hem teknik altyapıda kuvarslı hamurun, hem de bezemede Başak Demeti Üslubu'nun kullanımıyla ortaya çıkmaktadır.

İznik Yarı Stilize Üslubu'nun "Candiana" Mayolikalarında Etkisi

İznik seramiklerinin İtalyan mayolikaları üzerindeki etkisi sadece mavi-beyaz üsluplarla sınırlı olmayıp, döneminin zirvesini yaşayan çok renkli İznik seramiğinin de Candiana mayolikalarında doğrudan etkisi görülmektedir (Şekil 11). Candiana mayolikalar, 16. yüzyılın ikinci yarısında tamamen Osmanlı'ya has bir bezeme olarak ortaya çıkan yarı stilize üslup ile bezeli çok renkli kırmızı sıraltı tekniğindeki İznik seramiklerini taklit eden bir mayolika grubudur (Lane, 1971, s. 60). Sevrés Müzesi'nde bulunan saz yaprağı ve yarı stilize üslup çiçekleriyle bezeli İznik taklidi bir Padova üretimi tabağın arka yüzündeki "S. Chandiana 1633" ibaresinin yanlış deşifre edilmesi bu grubun Candiana olarak tanımlanmasına neden olmuştur (Brolio, 2011, s. 203). 16. yüzyıl sonu ile 18. yüzyıl arasında İtalya'nın Veneto bölgesinde Bassano, Padova ve Venedik gibi şehirlerde yaygın olarak üretilen Candiana mayolikalar (Brolio, 2013, s. 37) 16. ve 17. yüzyıllarda İtalyan çömlekçiler tarafından "alla Turchesca" (Türk Tarzı) olarak da isimlendirilmiştir (Fontana, 2007, s. 348). Candiana mayolikaların çoğu örneğinin 16. yüzyılın ikinci yarısında üretilen bir grup İznik tabağının desen şemasını taklit ettiği göze çarpmaktadır. Bu şema, aşağıdan yukarıya doğru yükselerek ana kompozisyonu adeta ikiye ayıran hançeri bir saz yaprağı ile etrafında gül, karanfil, lale, sümbül vb. gibi yarı stilize üslup çiçeklerinden oluşan bir kompozisyon şemasıdır (Şekil 12). F. Yenişehirlioğlu saz yapraklı bu şemanın İtalyan pazarı için yapılmış olabileceğine işaret etmiştir (Yenişehirlioğlu, 2004, s. 379).

İznik'de saz yapraklı bu şema genellikle kenarlı tabakların ana kompozisyonunda yer almış ve çoğu kez kaya-dalga motifli bir bordürle çevrelenmiştir. Candiana mayolikalarında ise saz yapraklı bu şemanın çoğunlukla tondıno tabaklara uygulandığı, tondıno formun kalın kenarını bordür alanı olarak değerlendirmek yerine İtalyan ustaların kompozisyonu tabağın kenarına dek devam ettirerek cetvel ya da basit bir zencerek ile çevrelemeyi tercih ettikleri görülmektedir.



Şekil 11: Padova, Candiana, 17. yy.

Kaynak: Firenze Museo Bargello, env.no. 1902M (B. Çoraklı)

Şekil 12: İznik, Yarı Stilize Üslup, 1575-80

Kaynak: Alessandro Bruschettini Foundation, Cenova (Atasoy- Raby, 1994, Res.730)

Çoğunluğu tondîho, kâse, tabak olmak üzere, berber çanağı, şarap sürahisi vb. seramik formların yanı sıra bir Venedik sarayının yer döşemesine ait olduğu düşünülen 17. yüzyıla tarihli iki çini karoda da İznik yarı stilize üslubun taklitlerine rastlanmaktadır (Fontana, 2007, s. 290, 348). Motiflerde anatomik bozulmalar olduğu dolayısıyla serbest fırçaya dayalı bir uygulama olduğu gözlemlenmektedir. Yarı stilize üslubun meşhur kabarık mercan kırmızısı dışındaki tüm renk paleti ve kırmızı renge özel bir uygulama olan havalı boyama da taklit edilmiş olmasına karşın, konturlarda siyah yerine mangan moru, motiflerde mavi, yeşil, sarı ve turuncu renkleri oldukça soluk bir görünüm sergilemektedir. Candiana grubu mayolikalara, motif, işçilik ve renk kalitesi açısından İznik kalitesine erişememiş olup, İznik yarı stilize üslup seramiklerinin uyarlamasından ziyade naif bir taklidini sergilemektedir.

Osmanlı İmgesinin Mayolika Seramiklerdeki Etkisi

İtalyan mayolikalarında Osmanlı etkisi sadece üslup ve motiflerle sınırlı kalmamış; Osmanlı İmparatorluğu'nun büyüyen gücünün Avrupa'da tehdit, korku ve merak oluşturmasıyla birlikte 16. yüzyılda mayolikaların temasına sarığı, kaftanı ve sakalıyla karakteristik Osmanlı figürleri girmeye başlamıştır. Özellikle Sicilya'da üretilen ecza kavanozlarında (albarello) sarıklı Osmanlı portreleri sıklıkla resmedilen bir tema olarak karşımıza çıkmaktadır (Yenişehirlioğlu, 2004, s. 380). Osmanlı portreleri etrafı bitkisel motiflerle çevrili madalyonların içinde yarım büst şeklinde tasvir edilmiştir (Şekil 13).

Avrupa çinilerinde de tespit edilmiş Osmanlı imgesinin oluşmasında seyyahların seyahatnameleri büyük oranda kaynaklık etmiştir (Şekil 14). Coğrafyacı Nicolas de Nicolay'ın kitabı (1568), Veronalı Jacopo Ligozzi'nin Osmanlı figürü içeren suluboyaları ve Vecellio'nun 1564'te Venedik'te yayınlanan kitabının İtalyan çömlekçilere Osmanlı imgesini resmetmede örnek olduğu düşünülmektedir (Williams, 2015, s. 20).

**Şekil 13: Albarello, Sicilya,
16.yy. II. yarısı**

Kaynak: *Osmanlı Figürü*,
Metropolitan Museum, env.no.
02.5.20-21 <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/188539>
(Erişim Tarihi: 13.02.2019)



Şekil 14: Nicolas de Nicolay, 1568

Kaynak: (Gomez-Yerasimos, 2014,
244)

İtalyan seramikleri arasında en dikkat çekici Osmanlı tasvirlerinden biri, 1500-1540 tarihli bir Deruta üretimi lüster tabakta görülen II. Mehmet portresidir. Bu tasvir Venedik resim ekolünün önemli ressamlarından Gentile Bellini'nin meşhur II. Mehmet portresindeki gibi, sol profilden ve yarım büst olarak tasvir edilmiş, kemerli burnu, hafif öne çıkık çenesi, sakalı, sarığı ve rumi benzeri bezemeli kaftanı ile karakteristik yönleri benzer şekilde vurgulanmıştır (Çoraklı, 2016, s. 963). II. Mehmet'in tasvir edilmesi, ilerleyen bir tehdit unsuru olarak Osmanlı'nın Avrupa'ya yansıyan gücü olarak değerlendirilmiştir (Şekil 15).

**Şekil 15: Deruta, 1500- 1540 II.
Mehmed Portresi**

Kaynak: V&A Museum
env.no: C.2185-1910
<http://collections.vam.ac.uk/item/O111172/tazza-unknown/>
(Erişim Tarihi: 27.04.2016)



**Şekil 16: Deruta, 1530-1555
Giocomo Mancini, Osmanlı Süvarisi**

Kaynak: Fitzwilliam Museum,
env.no:C.100-1927
<http://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/78668>
(Erişim Tarihi: 27.04.2016)

İtalyan çömlekçilerinin ilgi duyduğu bir diğer tema Osmanlı süvari figürü olup, 16. yüzyılda Castelli ve Deruta çömlekçileri tarafından sıklıkla tasvir edilmiştir (Williams, 2015, s. 173). Bu temada yüksek başlıklı sarığı, uzun kaftanı, sivri çizmeleri, belinde kılıcı ve elindeki mızrağı ile şahlanan at üzerinde resmedilen Osmanlı süvarisi karakteristiktir. (Şekil 16). Merkezdeki Osmanlı süvarisi ile etrafını çeviren balık pulu ve kıvrım dallı bordürden oluşan tabak kompozisyonu şematik olarak tekrarlanarak pek çok Deruta tabağında karşımıza çıkmaktadır (Çoraklı, 2016, s. 964). Öte yandan büyük ebatlı Deruta tabaklarında Batılı süvari figürlerinin resmedildiği örneklerde rastlanmaktadır. Sağa doğru dötrnala koşan Batılı süvari ile sola doğru hücum eder pozisyonda görülen şahlanmış Osmanlı süvarisi temalı tabakların karşılıklı gelecek şekilde tasarlandığı düşünülmektedir.

İtalyan Tondino Formunun İznik Seramiğinde Etkisi

Derin çanak kısmı ve geniş kenarı ile tondino formu, İtalyan mayolikalarında 1500-1530 yılları arasında yaygın olarak kullanılmıştır. İznik seramiğinde ise hiç şüphesiz bir İtalyan etkisi olarak belirmiş (Carswell, 1998, s. 102) ve bu form esas alınarak 1525- 1550 yılları arasında üreilmeye başlanmıştır (Raby, 1994, s.104, 119). Tondino'nun İtalya'da yaygın kullanımı ile İznik'e bu formun transferi arasındaki yakın tarih, iki ülkenin ticari ilişkilerinin canlılığına işaret etmektedir. Zira Osmanlı'da tondino formunun kullanımının İznik atölyelerine verilen İtalyan siparişlerinin neticesinde ortaya çıktığı sanılmaktadır.

İznik üretimi tondino tabaklarda İtalyan etkisinin sadece form düzeyinde kaldığı halic işi, ustaların üslubu gibi çeşitli üsluplarla bezenerek İtalyan etkisinin azaltıldığı göze çarpmaktadır. Öte yandan İtalyan üslubu resimlemenin İznik seramiğindeki etkisi ise yok denecek kadar azdır. İtalyan mayolikalarında çok sık rastlanan portre resimlemesinin İznik'te uygulanmış bugün bildiğimiz tek örneği İtalyan bir gençin büstünün yer aldığı bir tondino formda ortaya çıkmaktadır (Şekil 17). Balık pulu bordürlü, arka planında tepeler, ağaçlar ve evler bulunan bu portre, çağdaş İtalyan mayolikalarındaki portre tasvirleriyle üslup ve tema bakımından büyük benzerlikler taşımaktadır (Lane, 1971, s. 52).

Mayolikalarda Balık Pulu Motifinin İznik Seramiğinde Etkisi

Balık pulu zemin uygulamasına İtalya'da 16. yüzyılın başında 1515'lerden itibaren Deruta ve Cafaggiolo üretimi mayolikalarda sıklıkla rastlanmaktadır. Tıpkı İtalyan portreli İznik tondino örneğinde olduğu gibi, bu mayolikaların kompozisyon şeması çoğunlukla merkezde bulunan büst ve etrafını çevreleyen balık pulu zeminli bordür ile karakteristiktir (Şekil 18). Balık pulu motifi zemin dolgusu olarak kullanıldığından monotonluk riskine karşı motifin dış kısmında farklı bir renkle benekler bırakarak ya da havalı boyayarak yüzeyde üç boyutluluk sağlanmaya çalışılmıştır.

İznik'te 1530-40'lardan itibaren görülen erken dönem balık pulu zemin uygulamalarının 16. yüzyılın başlarında Deruta'da üretilen mayolika örneklerden alınmış olabileceği düşünülmektedir.



Şekil 17: İznik, Tondino, 1535- 1540
Kaynak: V&A Museum, env.no.1846 C
(Atasoy-Uluç, 2012, Res:93)

Şekil 18: Deruta/ Perugia, 16. yy.
Kaynak: Firenze Museo Bargello env.
no.C.5763-1859, (B. Çoraklı)

J. Raby 1535-40 tarihli İtalyan portreli tondihonun İznik seramiklerinde balık pulu zemin uygulamasının bilinen en erken örneği olması ve mayolika kompozisyonlarından alınan şemasının bu ihtimali güçlendirdiğine dikkati çekmektedir (Raby, 1994, s. 260). Bu eşsiz İznik örneği, İtalyan ve Osmanlı üsluplarının ustaca harmanlandığı eklektik tasarım özelliğiyle dikkati çektiği gibi, iki üretim merkezinin ticaret ağının ve karşılıklı etkileşiminin bir yansıması niteliğindedir.

“Berettino” Mayolikaların İznik Astar Teknikli Seramiğinde Etkisi

16. yüzyılda Faenza’da geliştirilen berettino mayolikalar, beyaz sıra kobalt oksidini eklenmesi ile gri-mavi bir zemin elde edilmesine dayanmaktadır (Şekil 4). Berettino mayolikalarda zemin rengi sıra eklenen kobaltın miktarına göre lavanta mavisinden kül rengine değişen mavi tonlarında çeşitlilik göstermekte ve desen genellikle sır renginden daha koyu bir mavi ya da beyaz renkle boyanmıştır (Mačk, 2005, s. 180).

İznik mavi astar teknikli seramiklerinin İtalyan berettino mayolikalarından esinle üretilmiş olabileceği düşünülmektedir. İznik de İslam geleneğinin devamı niteliğinde ortaya çıkan astar teknikli seramikler, beyaz astar yerine kırmızı, mavi ve bejden kahveye değişen çeşitli renklerdeki astarların zemin rengi olarak kullanıldığı örneklerle karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 19: İznik, Astar Teknikli Tabak, 1570-75

Kaynak: Metropolitan Museum, env.no.1970,30
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452081>
 (Erişim Tarihi: 13.02.2019)



Motifler zemin renginden daha koyu bir kobalt mavisi, beyaz, kırmızı vb. renklerle bazen kabarık olarak boyanmıştır (Bakır, 2007, s. 301). Yaklaşık 1550-1580 yılları arasında üretilen bu grubun mavi astarlı örnekleri ile berettino sıranın lavanta mavisi zemin rengi yakın benzerlik göstermektedir (Raby, 1994, 233, 236, 301). Her iki üretimin lavanta mavisi zemin üzerine beyaz ve koyu kobalt renklerle bezemesi yakın bir etki yarattığından, mavi astarlı İznik seramiklerinin mavi sırlı berettino mayolikalarından etki ile üretildiği izlenimini yaratmaktadır (Şekil 19).

SONUÇ

İznik seramikleri ve İtalyan mayolikaları birbirinden farklı üretim teknikleri ve bezeme programlarına karşın Çin porselenlerine duydukları beğeni konusunda birleştiler. Her iki üretim merkezinin etkileşim potasında Çin porselenlerine duydukları beğeni olsa da, İznik, porseleni andıran sertlik ve beyazlıktaki mukavemeti güçlü fritli seramiklerde yakaladığı olağanüstü teknik başarı ve bezeme üsluplarındaki yenilikleri ile kendine has bir kimlikle adından söz ettirmiştir. İtalyan mayolikasının etkileşim potasında ise Çin porselenlerinin yanı sıra, Çin porselenlerini andıran İznik seramiğinin güçlü bir etkisi bulunmaktadır. Bu etki Osmanlı ve İtalya

arasındaki Akdeniz ticaret ilişkilerinin sonucu olarak 16. yüzyılda İznik seramiğinin İtalya'ya ihracatı ile ortaya çıkmıştır. Mayolikalarda İznik etkisi özellikle ticaret ilişkilerinin güçlü olduğu Venedik, Cenova ve Padova gibi üretim merkezlerinde öne çıkmaktadır. T. Okçuoğlu ve Ö. Ilıcalı, İznik ve İtalyan mayolika seramikleri arasındaki etkileşimlerin sadece ticaret dinamikleriyle açıklanamayacağına, iki üretim çevresi arasında teknik ve üslup aktarımı yapan bir sanatçı hareketinin de olması gerektiğine, ancak bunu kanıtlayacak tarihi bir belgenin olmadığına dikkat çekmişlerdir (Okçuoğlu- Ilıcalı, 2017, s. 239).

Etkileşimin ürünleri ya doğrudan taklit edilerek ya da kendi üslup özellikleri ile sentezlenerek yapılan uyarlamalar yoluyla ortaya çıkmıştır. Porselene erişimin zorluğu porselen benzeri üretimleri tetiklemiş, bezeme ve renk paleti ile porselen etkisi yaratma çabasından mayolikalarda alla porcellana üslubu ortaya çıkmıştır. Alla porcellana üretimlerde Çin'in yanı sıra İznik'in porselenini andıran mavi-beyaz Baba Nakkaş üslubunun güçlü etkileri tespit edilmiştir. İznik Baba Nakkaş seramiğinde görülen rumî-hatayi üslubu ve düğüm motiflerinin etkisi taklitten ziyade esihlenme ve uyarlamaya dayalı sentez örneklerle alla porcellana ve berettiho mayolikalarda karşımıza çıkmaktadır. İtalyan mayolikalarında İznik seramiğinden doğrudan üslup aktarımının olduğu uygulamalar da söz konusudur. İznik mavi-beyaz seramiklerinin önemli üsluplarından haliç işi, İtalyan mayolika ustaları tarafından doğrudan taklit edilen üsluplardan biridir. Bu üslubun mayolika taklitlerinde serbest fırçaya dayalı özensiz işçilikler göze çarpmaktadır.

Öte yandan Floransa'da üretilen Medici porselenlerinde yapılan teknik analizler, kuvarslı hamur kullanmaları bakımından İznik mavi-beyaz seramiklerinden teknik bir ilham alındığını da ortaya koymaktadır. Medici porselenlerinde İznik seramiğinin teknik etkisinin yanı sıra başak demeti üslubunun İri hatayi, penç motiflerinin ve boyama uygulamasının önemli etkilerini taşıdığı görülmektedir.

İznik mavi- beyaz üretimlerinin yanı sıra çok renkli kırmızılı sıratlı tekniği seramiklerinin de İtalyan mayolikalarını önemli ölçüde etkilediği bilinmektedir. Keza İznik'in 16. yüzyılın ikinci yarısında çok renkli sıratlı tekniğinde ortaya çıkan lale, karanfil, gül, sümbül vb. çiçek motifleriyle bezeli yarı stilize üslubu, Candiana grubu mayolikalarda taklit edilmiştir. Candiana grubunun çoğu örneğinde İznik seramiğinde görülen büyük bir saz yaprağı ile etrafında yarı stilize çiçeklerinden oluşan bir kompozisyon şemasının taklit edildiği ve pek çok uygulamada bu şemayı tekrar ettiği görülmektedir. Yarı stilize üslubun çok renkli paletini de taklit etmelerine rağmen, mayolika örnekler oldukça soluk bir görünümde olup renk ve işçilik bakımından İznik düzeyine ulaşamamıştır.

İtalyan mayolikasında Osmanlı etkisi sadece teknik, üslup ve motif düzeyinde kalmamış; 16. yüzyılda bir grup mayolikanın kompozisyon temasına Osmanlı imgeleri girmeye başlamıştır. Özellikle Sicilya'da üretilen ecza kavanozları ile Caştelli ve Deruta tabaklarında ortaya çıkan sakallı, sarıklı, kaftanlı karakteristik Osmanlı imgeleri, II. Mehmed portresi ve atlı süvari gibi temalar bazı örneklerde şematik olarak tekrar ederek yaygın olarak üretilmiştir. Osmanlı imgelerinin kullanımı da Osmanlı'nın büyüyen gücünün Avrupa'da oluşturduğu tehdit, merak ve korkunun bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

İznik seramiğinde İtalyan mayolikalarının etkisi ise daha sınırlı olarak karşımıza çıkmaktadır. Tondino formu İznik seramik form repertuarına doğrudan İtalyan

etkili olarak g irmiş ve çeşitli üsluplarla bezenerek yaygın olarak kullanılmıştır. İznik renkli aştar tekniğindeki mavi aştarlı örnekler berettiho mayolikaların lavanta mavisi zeminiyle benzerlikler taşıdığı için İtalyan etkisi ile üretilmiş olabilecekleri düşünölmektedir. Ayrıca İznik erken dönem balık pulu motifinin Deruta üretimi balık pulu uygulamalardan etki ile yapılmış olacağı sonucu çıkmaktadır.

İznik ve İtalyan seramik sanatı kompozisyonda denge, uyum ve mükemmelliği öne çıkarmayı hedefler. Aralarındaki temel fark İznik seramiğinin tezyihata dayalı anlayışına karşılık İtalyan sanatındaki Yunan- Roma geleneğinden gelen natüralist ve tasvirci tutumunda ortaya çıkmaktadır. Tasvirci anlayış bakışı objeden çok temaya yöneltilirken, tezyihata dayalı anlayış duyu ve zevke hitap ederek objenin bezeme ile birlikte bütün olarak algılanmasına yol açmaktadır (Mačk, 2005, s. 15). Genelde Avrupa'nın, özelde İtalya'nın ilğisini toplayarak uyarlama ya da taklit yoluyla İznik seramiğine olan beğenisini yansıtması da bu özelliğinden kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

Adigüzel, H., (2014). *Topkapı sarayı'ndaki Avrupa çihilerini üretim merkezleri ışığında değeriendirilmesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aksu, H., (1998). *Rumi motifinin kökeni, Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul: Mimar Sihan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Anonim, (2009). Victoria ve Albert Müzesi'nden dünya seramiğinin başyapıtları/ masterpieces of world ceramics from the Victoria and Albert Museum, İstanbul: Pera Müzesi Sergi Kataloğu.

Atasoy, N. ve ULUÇ, L., (2012). *Osmanlı kültürünün Avrupa'daki yansımaları: 1453-1699*, İstanbul: Armagın Yayınları.

Bakır, S., (2007). "Osmanlı sanatında bir zirve: İznik çini ve seramikleri", *anadolu'da türk devri çini ve seramik sanatı*, Ed. Öney, G.-Çobanlı, Z., İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Beltinç, H., (2012). *Floransa ve bağıdat, doğu'da ve batı'da bakışın tarihi*, Çev: Aksu Yılmaz, Z., İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Broilo, A. F., (2011). "Copies and originals: some little known italian imitations of ottoman pottery in albrizzi collection", 14th International Congress of Turkish Art, Paris, Collège de France.

Broilo, A. F., (2013). "New Directions in the Study of the Italian Majolica Pottery A La Turchesca Known as 'Candiana', <http://archive.tema-journal.eu/thema/2013-1-2/broilo> (Erişim Tarihi: 01.10.2015).

Carswell, J., (1995). *Çin seramikleri - sadberk hanım müzesi koleksiyonu*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı Yayınları.

Carswell, J., (1998). *İznik pottery*, British Museum Press.

Charleston, R., (1975). "The develop of maiolica italy and sicily", *world ceramics: an illustrated history*, Hamlyn, London.

Cooper, E., (2002). *Ten thousand years of pottery*, London: The British Museum

Company.

Çoraklı, B., (2016). "İtalyan mayolika seramiklerinde osmanlı figürleri", Konya: VI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi Kıtıabı, Cilt: 2.

Çoraklı, B., (2018). "İtalyan mayolikalarında iznik mavi&beyaz seramiklerinin etkisi", XI. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi E-Kıtıabı, <http://www.selcuk.edu.tr//dosyalar/files/206/XI-Turk-Sanati-Tarihi-ve-Folkloru-Kongresi.pdf>, (Erişim Tarihi: 28.03.2018).

Fontana, M. V., (2007). "Islamic influence on the production of ceramics in Venice and Padua", Venice and the Islamic World, Ed. Carboni, S., New Haven and London, Yale University Press.

Guidotti, C. R., (1998). *Il pavimento della cappella vaselli in San Petronio a Bologna*, Banca del Monte di Bologna e Ravenna.

Hess, C., (2004). *The arts of fire: Islamic influences on glass and ceramics of the Italian Renaissance*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.

Ilıcalı, Ö. C., (2013). *XV - XVII. yüzyıl iznik ve İtalyan mayolika seramiklerinin teknik, motif ve üslup bağlamında karşılaştırılması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Keşkiher, C., (t.y.). *Türk motifleri*, Türkiye Turizm ve Otomobil Kurumu.

Kırımlı, F., (1987). "İznik çihileri ve cenovalı çihî tüccarları", *Antika Dergisi*, Çihî Özel Sayısı, sayı 27.

Lane, A., (1957). *"The Ottoman pottery of Iznik"*, *Ars Orientalis*, Vol. II.

Lane, A., (1971). *Later Islamic pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey*, London: Faber and Faber.

Lemmen, H. V., (1993). *Tiles in Architecture*, London: Laurence King.

Maçk, R. E. (2005). *Doğu malı - batı sanatı, İslam ülkeleriyle ticaret ve İtalyan sanatı 1300- 1600*, Çev: Özdamar, A. İstanbul: Kıtıap Yayınevi.

Mülayim, S., (1983). "Türk süsleme sanatında 'arabeşk' problemi", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, II. İzmir: Ege University Faculty of Letters Press.

Nicolay, N., (2014). *Muhteşem Süleyman'ın İmparatorluğunda*, Ed. Gomez M.-C.-Yerasimos, G. S. Çev. Tekeli Ş.-Tokyay, M., İstanbul: Kıtıap Yayınevi.

Okcuoğlu, T. ve Ilıcalı, Ö. C., (2017). "İtalyan mayolika ve iznik seramiklerinin teknik, motif ve üslup bağlamında karşılaştırılması (XV.-XVII. yüzyıllar)", *Art Sanat*, sayı:8.

Piccolpasso, C., (1976). *Li tre libri dell'Arte del vasaio*, Firenze: Cura di Giovanni Conti, All'Insegna de Giglio.

Raby, J., (1994). *İznik*, London: Alexandra P.- Laurence King.

Rackham, B., (1972). *Italian maiolica*, London: Faber and Faber, .

Riley, N., (1987). *A History of decorative ceramic tiles*, New Jersey: Chartwell Books.

Williams, H., (2015). Turquerie 18. yüzyılda avrupa'da türk modası, Çev: Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Yenişehırlıoğlu, F., (2004). "Ottoman Ceramics in European Contexts", Muqarnas: An Annual on Islamic Art and Architecture, Leiden-Brill.

Bir Hafıza Mekanı Olarak Kent Meydanı ve Dönüşümü: Otto Herbert Hajek'in Ankara Hergelen Meydan Projesi Örneği

ÖZ

Belleğimiz zamansal olduğu kadar mekânsal bir içeriğe sahiptir. Geçmiş deneyimlerimize bağlı olaylar, mekanda izler bırakır ve bu izler anılarımıza, hatıralarımıza köken olur. Mekan, hafızanın yaşatılması ve korunması için önemli bir unsurdur. Mekanın hafızayla etkileşimi, deneyimi önceleyerek yaşanan zaman içinde geçmişin yeniden üretimini karşılıklı bir ilişki çerçevesinde ortaya koyar. Mekân hem deneyimlerimizin bir ürünü, hem de deneyimlerimizi oluşturan bir üretim olgusudur. Bu açıdan insan tarafından üretilen kent, fiziksel çevresiyle ve toplumsal yapısıyla hafıza diyalogu açarak, bir hafıza modeli olarak var olur. Kentin fiziksel çevresindeki değişim, aynı zamanda toplumsal değişimdir. Bu makale hafızanın mekanla kurduğu diyalogu; kent, meydan ve kamusal çevrede yer alan sanat nesnesi üzerinden açıklamaya çalışmaktadır. Makalede belirlenen amaç doğrultusunda, ilk olarak hafızanın zaman, mekân, bireysel, kolektif içerimleri araştırılmakta; daha sonra da bu anlam alanı çerçevesinde Otto Herbert Hajek'in Hergelen Meydan projesi ve dönüşümü sorgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hafıza, mekan, sanat, hergelen meydanı, Otto Herbert Hajek.

Mustafa SEVİNÇ

Arş. Gör. Dr.,
Erciyes Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Heykel Bölümü,
m.m.sevinc@windowslive.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

30.04.2019

Makale Kabul

29.06.2019

City Square as a Memory Space and Its Transformation: The Case of Otto Herbert Hajek’s Ankara Hergelen Square Project

Mustafa SEVİNÇ

Res. Assist. Dr.,

Erciyes University,

Faculty of Fine Arts,

Department of Sculpture,

m.m.sevinc@windowslive.com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

30.04.2019

Accepted

29.06.2019

ABSTRACT

Our memory has a temporal as well as spatial implication. Events based on our past experiences leave traces in the space and these traces are sources of our memories. Space is an important element for the survival and protection of memory. The interaction of space with memory reveals the reproduction of past in the present time within a mutual relationship by prioritizing the experience. Space is both a product of our experience and a production phenomenon that constitutes our experiences. In this respect, the city produced by people exists as a memory model by opening memory dialogue with its physical environment and social setting. The change in the physical environment of the city is also a social change. This article attempts to explain the dialogue of memory with space through the object of art in urban, square and public environment. The article first examines temporal, spatial, individual and collective implications of memory in line with the purpose considered and then, questions Otto Herbert Hajek’s Hergelen Square Project and its transformation within the framework drawn.

Keywords: Memory, space, art, hergelen square, otto herbert hajek.

GİRİŞ

Bedia Akarsu, belleğin anlamını; “Bellek (es.t. Hafıza) izlenimleri, algıları vb. saklama ve yeniden canlandırma yetisi. İzlenimlerin, algıların vb. saklandığı yer” (Akarsu, 1975, s. 27) olarak tanımlar. Bellek, geçmiş zamanın varlığını açığa çıkarır ve zamanın geçmiş/şimdi/gelecek kiplerini sentezleyerek, zamanın temsilinde etkin bir rol üstlenir. Belleğin zamanın temsili için üstlendiği bu aktif rol, birçok zamanı birbirini içinde var ederek zaman içinde oluşan hatıralarımızın ve anılarımızın varlığına köken olur. Henri Bergson’a göre; “Bellek bazı deneyimlerin bilincimizin bir parçası haline gelmesidir. Bu sürece daha önceden, belli bir zamana ve yere ait olan farkındalık eşlik eder” (Özaloğlu, 2017, s. 14). Bergson, belleğin deneyimle olan ilişkisini zaman ve süre kavramlarını birbirinden ayırarak ortaya koyar. “Zaman” soyut bir içeriğe sahipken, “süre” somut, deneyimlenen ve birbirini içinde uzayıp giden bölünemez bir akıştır. Deneyimin varlığını önceleyen “süre” bilincimiz ve belleğimizle ilişkilidir. Bergson, Metafizığe Giriş adlı kitabında şunları söyler: “...yaşamak, yaşlanmak demektir. Ama bu, tam da bir ipin yumağa sarılması gibi, sürekli bir dürülmedir, zira geçmişimiz bizi izler, yolu üstünden topladığı şimdiyle durmaksızın büyür; ve bilinç de hafıza anlamına gelir” (Bergson, 2011, s.46).

Belleğin deneyim ilkesiyle açıklandığı bir süreç, aynı zamanda belleğin saf bir içeriğinden öte onun beden ve mekânla kurduğu ilişkiye işaret eder. Ve belleğin anlamında soyut ve somut içeriklerin birlikteliğini ortaya koyar. Belleğimizin mekânla kurduğu ilişki sayesinde geçen zamanı deneyimleriz. Deneyimlenen bu süre zarfında mekânla dair sürekli değişen algılarımızla, mekânın fiziksel kavranışını zamansal ilişkiler çerçevesinde genişletir ve mekânı zihnimizde yeniden kurarız. Bu açıdan, mekân ve zamanın birleşik bir bütünlük içinde karşılıklı olarak birbirlerini ürettiğini ve bütünlük içinde algılarımızla dış dünyayı kavramamıza aracılık ettiklerini söyleyebiliriz. Gaston Bachelard; mekân ve zamanın bütüncül ilişkisini; mekânı “peteklerinin birlerce gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak muhafaza eder” (Bachelard, 1996, s. 36) şeklinde tanımlayarak vurgular.

Mekânın, zamanla kurduğu bütünsel ilişki sayesinde, mekânı geçmiş deneyimimizin kodlandığı bir kavram olarak yeniden tanımlarız. Mekân, bellekte olan geçmiş deneyimimizin yeniden kazanımı için bir araç haline gelir (Kahvecioğlu, 2008, s. 148). Bu bağlamda insan eyleminin bir tezahürü olan şehirlerin de hem mekânsal hem de zamansal bir içeriğe sahip olduğundan bahsedebiliriz. Şehir hem fiziksel hem de sosyal çevresiyle geçmiş, şimdi ve gelecek zamanı birleştirerek bir hafıza modeli olarak var olur. Lewis Mumford’a göre, kentin asli işlevlerinden biri nesnel ve zamansal depolamadır. Kent bireysel insan belleklerinin aktarmayacağı bir hafızayı muhafaza edip saklama gücüne sahiptir (Mumford, 2013, s. 124). Mumford, kentin bu işlevini Emerson’dan bir alıntı yaparak vurgular; Emerson “kent, ...hatırlayarak yaşar.” der (Mumford, 2013, s. 124). Dolayısıyla kent, hafızayı kısırtma ve hafızayı yaşatma işlevlerini üstlenir. Bu açıdan kentin özeti veren kent meydanları da hafızanın kazanımı ve yaşatılması için önemli bir rol oynar. Hafızanın nesneyle kurduğu ilişkinin soruşturulması ise sanat nesnesini de sorgulama alanı içine dâhil eder.

Otto Herbert Hajek’in (1927-2005) eserleri, kamusal alanda sanat nesnesinin hafızayla kurduğu ilişkiyi farklı bir biçimde vurgular. Çağdaşları arasında kamusal sanat üretimi bakımından önde gelen sanatçılardan olan Hajek’in, renkli geomet-

rik biçimlerle oluşturduğu yapıtları, insan-çevre diyalogunu mimari ve heykeli bütünleştirerek tartışır. Sanatçı, kentsel simge ve sembolleriyle, kent insanının günlük hayatta sanatsal deneyime katılmasını amaçlar. 1986 yılında Ulus Tarihi Kent Merkezi yarışmasını kazanan Raci Bademli'nin projesi kapsamında, Otto Herbert Hajek, Ulus Hergelen Meydanı'nda kendisine ayrılan alan için bir proje tasarlar. 1992 yılında yapımına başladığı ve çevresinde bulunan mimari yapılarla bütünleşen eseri ile Hajek, Hergelen Meydanı ve Ulus bölgesinin tarihi kimliğini ve dönüşümünü estetik bir süreç içinde vurgular. Böylece eser, kişisel ve kolektif bellekleri kıskırtarak, Ankara'nın bilinçli bir deneyimini ortaya koyar ve şehrin anlamının sanat edimi ile birlikte yeniden yorumlanmasında kamusal bir görev üstlenir.

Bu çalışmanın devamında meydanın hafızayla kurduğu ilişki Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Aldo Rossi ve Henri Lefebvre gibi düşünürlerin perspektifi doğrultusunda sorgulanacaktır. Daha sonra göz önünde tutulan bakış açılarının ışığında, kentsel çevrede yer alan sanat eserlerinin hafızayla kurduğu diyalog, Hergelen Meydanı'nın dönüşümü ve Otto Herbert Hajek'in Hergelen Meydanı projesi ana ekseninde sorgulanacak ve açıklanmaya çalışılacaktır.

Mekân, Kent ve Meydanın Hafıza İlişkisi

Her toplumsal grup ancak mekânla birlikte hatırlayabilir.

Henri Lefebvre¹

Hafızanın, mekânla kurduğu ilişki oldukça eskiye gider. Bu ilişkiye ilk olarak Antik Yunan kâtiplerinin konuşmalarını kayıt halinde tutmak için, konuşmaya ait bilgileri belirli imgeler ve objelerle ilişkilendirerek geliştirdikleri hatırlama tekniği örnek gösterilebilir. Antik Yunan hatırlama tekniği, kurgulanan bir anlam içeriğine sahip imgelerin ve objelerin, mimari bir yapı içinde ezberde tutulacak konunun akışını gözeterek düzenlenmesine ve bu ilişkiler aracılığıyla hatırlanacak konunun geri çağırımına dayanır (Yalın, 2009, s. 159). Hafızanın sabitlenmesi ve geçmişin şimdide olduğu gibi yaşatılması için geliştirilen temsili sistem, ilk etapta hafızanın görsel duyu üzerinden yeniden kazanımını bildirirken, aynı zamanda hafızanın mimari bir kurgu tarafından nasıl düzenleneceği olgusunu da açığa çıkarır.

Modern ve sonrası dönemde deneyim olgusunun mekân kavramıyla beraber sorgulanması, hafızanın mekânla kurduğu diyalogu yaşanan zamanı ön plana taşıyarak ayrı bir tarzda gündeme getirmiştir. Modern dönemde hafızanın sorgulanması tarihle açık bir karşıtlık içindedir. Dönemin ilerleme, hızlanma anlayışları tarih ve hafıza arasında mesafelenme yaratarak, tarihi şimdide var olmayanın bilinçsel bir kazanımı, hafızayı ise yaşamsallıkla özdeşleştirerek, geçmişin şimdide değişken ilişkilerle örgütlenmesi ve yorumlanması olarak yeniden tanımlar. Modern dönem sonrasında tarihin geçmişi genelleştirici, gölgeleyici temsili sistemine karşı şüpheler ortaya çıkmıştır. Tarih ve hafızanın ayrı içeriklerde sorgulandığı modern süreç içinde, Freud, Bergson, Proust gibi düşünürler hafızayı daha çok bireysel bir bakışla ele alırken, Maurice Halbwachs hafızayı sosyal bir olgu kapsamında sorgulamıştır.

¹Özalğlu, Serpil. (2017). Hatırlamanın Yapıtışı Mekânın Bellek ile İlişkisi Üzerine, Tahire Erman, Serpil Özalğlu (Der.) Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar, s. 17. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, bireysel belleğin oluşumunda sosyal koşulların rolüne işaret ederek, toplumu belleğin öznesi haline getirir (Assman, 2015, s. 44-45). Kolektif bellek, temelini bir grup insanın ortak zaman ve mekânı işaret eden birçok toplumsal çerçeveye ilişkili olduğu süreç üzerinde kuruyor olsa bile, grup üyelerinin hatıraları birbirinden farklılıklar ihtiva eder. Halbwachs, her bireysel belleğin farklı bir bakış açısına sahip olduğunu, bu bakış açısının grup içinde sahip olduğu yere göre değiştiğini ve bu yerin de başka ortamlarla kurduğu ilişkiler bağı sayesinde değiştiğini söyler (Halbwachs, 2018, s. 60). Dolayısıyla bireysel bellek sosyal çerçeveler içinde tanımlanır ve "Bu çerçevenin dışında toplumda yaşayan insanların hatıralarını sabitleştirecekleri ve yeniden bulabilecekleri bir başka bellek olmaz" (Assman, 2015, s. 44).

Hatıranın sabitlenmesi ve geri çağırılması için mekânsal çerçeveler önemlidir. Halbwachs; "Belleğin mekâna ihtiyacı vardır, mekânsallaştırma eğilimi içindedir" der (Assman, 2015, s. 47). Her topluluk hatıralarını yaşatmak için, mekânda belirli izler bırakır ve bu izler aracılığıyla hatıralarını yeniden canlandırır. Belleğin, mekânla kurduğu ilişki aracılığıyla şimdinin içinde görünür olan geçmiş, yeniden kurulan bir geçmiş olarak açığa çıkar. Bellekte geçmişin şimdide kurgulanışı, şimdi ve geleceğin nasıl organize edildiğini kapsayarak, belleğin geçmiş/gelecek ekseninde iki yönlü işlemini sağlar (Assman, 2015, s. 50). Bu bağlamda mekân geçmişin, şimdide her defasında yeniden üretilmesine, şimdi ve geleceğin organize edilmesine aracılık eder. Halbwachs, belleğin mekânla birlikteliğini şu şekilde vurgular;

Her türlü kolektif bellek, mekânsal bir çerçevede vuku bulur. Oysa mekan, süre giden bir gerçekliktir. Şayet bizi çevreleyen maddi ortam muhafaza olmasaydı, izlenimlerimiz birbirini kovalar, hiçbir şey aklımızda kalmazdı. Geçmiş hatırlayabildiğimizi anlamazdık. Herhangi bir hatıralar kategorisinin yeniden canlanması için, dikkatimizi çevirmemiz gereken şey mekândır, -içinde bulunduğumuz, sık sık geçtiğimiz, daima erişimimizin olduğu ve hayal gücümüz ya da düşüncemizin her an yeniden oluşturabildiği- bizim mekânımızdır; düşüncemiz onda sabitlenmelidir (Halbwachs, 2018, s.174).

Halbwachs'ın belleği sosyal grupların etkileşimini ve iletişimini ön plana taşıyarak sorgulaması, ulus ve toplum belleklerinin varlığını ortaya koysa da, belleğin kimlikle olan ilişkisini pek fazla açıklamaz. Jan Assman ise belleğin bu sosyal süreç içinde açığa çıktığını yitileyerek, toplumsal belleğin sadece somut mekân ve zaman üzerinden açıklanmasından öte, somut kimliğin oluşmasındaki önemini vurgular (Assman, 2015, s. 48). Assman, somut kimliğin anlamını, "toplumsal belleğin sadece gerçek ve yaşayan bir grupla ilişkilendirilebileceği" ni belirterek açıklar (Assman, 2015, s. 48). Belleğin canlı ve sürekli bir iletişim içindeki varlık yapısını vurgulayarak, iletişimin kesilmesi ve aksaması durumunda unutmanın ortaya çıkacağını söyler (Assman, 2015, s. 45). Assman'a göre, Halbwachs'ın bellek teorisi, aynı zamanda unutmanın varlığını da açıklar (Assman, 2015, s. 45, 72).

Halbwachs, "şu veya bu toplumsal sınıfın hiç iz bırakmadığı bir kentsel manzara yoktur" der (Halbwachs, 2018, s. 173). Söyleminde belirttiği iz, hatırlama sürecindeki imge üretimi ve temsili sistemi canlandırırken, aynı zamanda bunların nesnel bir çevre tarafından içerildiği vurgusunu ortaya koyar. Bu bağlamda, düşünürün antik dönemin imge üretimine ve mimari kurguya dayanan hatırlama tekniğini bir açıdan kullanmaya devam ettiğinden bahsedebiliriz. Ancak bu ilişkilerin kullanımının farklı olduğunu belirtmek gerekir. Yaşam tarafından üretilen imgeler ve mimari kurgunun, geçmişin yeniden aynı ve sabit şekilde kazanımına değil, sosyal

koşullara dayanan belleğin yaşamsallık rolü üzerinden, geçmiş ve geleceğin şimdi içindeki değişken tasarımına işaret ettiğini belirtiriz.

Toplumsal belleğin yaşamsallık üzerinden ele alınmasının sebebinin, temelde daha önce bahsettiğimiz hafıza ve tarih olgularının karşılıklarına dayandığını söyleyebiliriz. Halbwaçhs için “toplumsal belleğin söndüğü noktada tarih başlar” (Halbwaçhs, 2018, s. 97). Çünkü bir hatıra var olmayı sürdürdüğü süre zarfında, onu herhangi bir biçimde sabitlemeye gerek olmaz (Halbwaçhs, 2018, s. 97). Halbwaçhs’ın bu tespiti Pierre Nora’da başka bir açıdan gözlemleriz. Nora’nın bellek konusundaki saptaması modern dönemde hafızanın içten yaşanmamasıyla beraber hafızanın çöküşünü dile getirirken, bunun sebebi bu dönemde hafızanın, tarih olgusu tarafından ele geçirilip, yok olmasına dayandırır. Nora, hafıza ve tarih arasındaki ayrımı şöyle dile getirir;

Hafıza, tarih: Bunlar eş anlamlı değildir, hatta onları birbirleriyle zıtlaştıran çok şey vardır. Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dırılmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: Hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur (Nora, 2006, s. 19).

Nora’ya göre modern dönem içinde geçmişin mekânla kurduğu ilişki, yaşamsallıkla kazanılan hafızayı değil, geçmişin bir tasavvuru olan tarih olgusunu öne çıkarır. Dönemin arşivci, tarihsel kayıt mekanizması etrafında biçimlenen soyut/somut mekânları “hafıza mekânları” olarak nitelendirir. Canlı bir hafızanın var olmadığı “müzeler, arşivler, mezarlıklar, koleksiyonlar, bayramlar, yıldönümleri, anlaşmalar, tutanaklar, anıtlar, kutsal yerler” hepsi birer hafıza mekânıdır (Nora, 2006, s. 23). Nora, “Hafıza mekânları, kendiliğinden hafızanın olmadığı düşüncesinden doğarlar” (Nora, 2006, s. 23) der. Nora’nın, belleğin dışlandığı bir süreci resmedip, mekânın tamamının sembolik düzeye erişerek göstergeleştirmeye işaret etmesi, modern dönemde hafıza/mekân ilişkisinin olumsuz bir yönünü vurgular.

Hafıza ve mekân diyalogunu, Aldo Rossi’nin şehrin mimarisini ön plana çıkararak tartıştığı süreçte farklı açıdan gözlemleriz: “Rossi için şehir, insani olayların sahnelendiği bir tiyatrodur. Bu tiyatro bir temsilden ibaret değildir artık; bir gerçekliktir. Olayları ve duyguları içine çeker; her yeni olay geçmişin hafızasını ve geleceğin potansiyel hafızasını içinde taşır” (Eisenman, 2002, s. 171). Rossi’nin bakışında şehir, ne sadece mekân içinde tanımlanmış bir yer, ne de sadece göstergesel bir sistem içinde açığa çıkar; şehir, olayı da içererek bütün süreçleri kendi bünyesine dâhil eder. Şehrin çoklu yapısı onun hem zaman, hem de mekân içinde gelişen varlık yapısına bağlıdır. Şehrin mimari yapısı ise, tüm bu karmaşık süreçlere tanıklık eden sabit bir sahnedir (Rossi, 2002, s. 3). Dolayısıyla, Rossi için şehrin mimarisi insanoğlunun tüm yaşam öyküsünü dile getiren, “bu yaşam öyküsünün gerçek göstergesidir” (Rossi, 2002, s. 162). “Biricik ve evrensel, tekil ve kolektif arasındaki karşıtlığın kaynağı şehirdir; şehrin inşa süreci, yani mimarisidir” (Rossi, 2002, s. 2). Kısaca şehir, şimdiyle geçmiş arasında kurulan bir köprü olarak hem nesnel, biçimsel özellikleriyle hafızanın taşıyıcı işlevini üstlenen bir yer, hem de kendi inşa sürecinde etken olan kolektif hafızanın bir ürünü olarak toplumsal bir varlıktır.

Mekânın nasıl toplumsal varlık olgusu halîne geldiği sorusu, Henri Lefebvre'nin mekânın fiziksel, zihinsel, toplumsal anlamlarını bir bütünlük içinde, bedeni ve gündelik yaşamı ön plana taşıyarak soruşturmasıyla yeniden ortaya çıkar. Mekâna ait ilişkilerin bütünlük içinde görülebileceği yer gündelik yaşamken, gündelik yaşantıda insan varoluşunu belirleyen şey ise bedendir². Lefebvre için mekânın temsili, toplumsal mekânın varlığını sorunsallaştırırken, mekânın karakteri mekâna ait fiziksel, zihinsel, toplumsal olguların diyalektik süreciyle ilgilidir. Bu diyalektik süreç içinde mekânın varlık biçimini "mekânın üretimi" olarak kavramsallaştırır. Lefebvre, "(Toplumsal) mekân (toplumsal) bir üründür. ... "Hayatı değiştirmek", "toplumu değiştirmek"; uygun bir mekân üretimi yoksa bunun hiçbir anlamı yoktur." der (Lefebvre, 2014, s. 56-87). Toplumsal mekânın üretimi, üretim-yeniden üretim ilişkisiyle tamamlanmayan bir süreçtir. Yaşamsallık kazanan bu yaratıcı süreç içinde "her toplum kendi mekânını üretirken", mekân da toplumu yeniden üretir (Lefebvre, 2014, s. 61). Lefebvre'nin mekân teorisi, sadece yaşanılan mekânı anlamlandırmaktan öte, mekânın üretimini öne çıkararak, günümüz toplumunun varoluş koşullarının anlamını, üretilen mekânla ortaya koymayı amaçlar. Aynı zamanda, mekânın üretimi düşüncüyü ve eylemi denetleyen bir tür güç aracı olarak anlam kazanarak, toplumun bellek ve kimlik oluşumlarında ideolojilerin etkin sürecini de ortaya koyar.

Tüm bu süreç içinde ortaya çıkan bakış açılarına dayanarak, mekânın nesnel ve sosyal niteliklerinin ilişki içinde olduğunu ve yine bu yolla üretilen kentsel mekânların da aynı özellikleri açığa vurduğunu söyleyebiliriz. Hafıza bağlamında ise, kişisel ve grup belleklerinin karşılaştığı yaşantının yeri olan kentler, hem kurucu hem de kurulandır. Dolayısıyla kentler, yaşamsal varlıklarıyla kişilerin ve toplumların hafızalarının zamansal yolculuğuna eşlik eder. İnsan varoluşunu kapsayan bu yolculuk içinde yaşanan olayların tortusu, kentin bilincini, tarihini ve hafızasını oluşturur. Kentin hikâyesi, kişilerin ve grupların hikâyeleriyle katman katman birleşerek, iç içe geçerek süre gider. Kentin öz hafızasının olduğu, net bir biçimde görünürlük kazandığı yer ise kent meydanlarıdır. "Turgut Cansever'e göre, toplumun ortak münasebetlerinin geliştiği yer olan meydanlar toplumlar ve şehirler kadar eskidir" (Taşçı, 2014, s. 102). Meydan nesnel çevresi, sosyal rolü ile tarihsel süreç içinde benliklerin ve kimliklerin serimlendiği bir yer olarak anlam kazanır. Dolayısıyla kent meydanları, bir kenti oluşturan fiziksel, sosyal özelliklerin toplamının hem yüzü hem de özetidir. Meydanın üretimi, Antik Yunan Agoralarının öncesinden günümüze kadar toplumsal, siyasal, ekonomik, dîni vb. konulardaki farklı anlam içerikleriyle kentin ve insanın varoluş öyküsüne tanıklık ederken, meydandaki değişim, toplumsal bir değişimle eş manzaralıdır. Benliğin, kimliğin, kişisel-kolektif hafızanın oluşmasında etken bir rol oynayan meydan, değişim süreciyle beraber neyin hatırlanacağına, geçmişin ve geleceğin nasıl düzenleneceğine mekânsal bir imkân yaratırken; aynı zamanda, kendinde oluşan kopuşlarla nelerin unutulduğuna da işaret eder. Bu anlamda meydan hatırlama ve unutmanın diyalogunu açarak hafızanın işlevini mekânsal bir ifadeyle dile getirir.

²Lefebvre toplumsal mekânı anlamak için bedene gönderme yapar. Öznenin ya da grubun mekânla ilişkisi, bedeniyle olan ilişkisini içerdiğinden mümkün olurken, toplumsal pratik bedenlen algılanan, beden temsilleri, bedenen yaşanmış olarak bir beden kullanımını gerektirir. (Lefebvre, 2014, s. 69)

Sanatın Kentsel Çevrede Hafıza Rolü: Otto Herbert Hajek'in Hergelen Meydan Projesi Örneği

Cumhuriyet çocuğu olarak yayan,
Pis pis gezdîhizse (o sıralarda adı Opera Meydanı olan)
Hergele Meydanı'nda, bu sarı ve tozlu alan
İğrendîrmediyse sizi,
Bîr taşra çocuğu sıfatıyla özlemeyi bilmiyorsanız denizi,
Kaybettîhiz (benîm gibi).
Oysa,
Aynı Hergele Meydanı'nda,
Gölgede on beş, güneşte yedi buçuğa tıraş eden
Berberleri görmeden
(Oğuz Atay, 2010, s.124)

Meydan, toplumsal diyalog çerçevesinde geçmişin anlaşılması ve bu doğrultuda gelecek yaşamın kurgulanmasına aracılık ederken, meydanın bu söylemini simgeleştiren kamusal sanat nesnelere de aynı amaç için güçlü bir etkidir. Sanat nesnelere hafızayla kurduğu diyalog, onun anıtsallık özellikleriyle ilişkilendirir. Anıt mantığı; değişmez, sabit anlam alt yapısı ve sonsuzluğu güden zamansal içeriğiyle, insan yaşantısının sınırlılığına karşı insanın ebedilik düşünü ortaya koyar. Anıt, yaşantı içindeki olayları, düşünceleri sabitleştirerek, ebedileştirerek hafıza açısından önemli bir yer kazanır. Anıtın, toplumsal hafıza olgusunda üstlendiği merkezi rol, onu hem nesnel çevrenin hem de sosyal yaşamın kurucusu kılar. Anıtın bu misyonu, insan varoluşunun ilk zamanlarına kadar uzansa da, modern süreç içinde ulus-devlet söylemiyle farklı anlam içeriğine işaret eder. Modern dönem içinde anıt mantığı ulus hafızasının korunması, yaşatılması ve aktarılmasına belirli bir anlam tabanı sağlar.

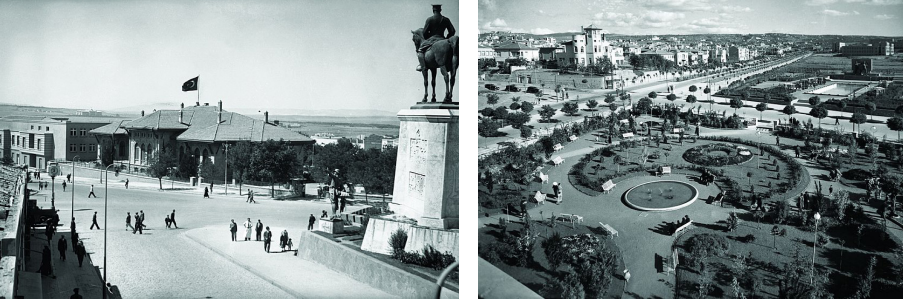
Bu süreç, bizim açımızdan Cumhuriyet dönemiyle beraber açık bir biçimde görünür hale gelir. Cumhuriyet döneminin modernleşme ilkesiyle beraber, ulus-devlet çatısı altında ortaya konan yeni Türk kimliğinin tasarlanması; sosyal, politik ve ekonomik hayatın bütününde yapılacak köklü değişimlere dayanırken, siyasal açıdan oluşturulan kimliğin toplumun bilinç düzeyine yükseltilmesi ve işlevsel kılınması ise, mekânsal pratiklerin aracılığıyla sağlanır. Dolayısıyla, Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet projesi, mekânsal bir örgütlenmeyi de beraberinde getirir. "İlhan Tekeli'ye göre erken Cumhuriyet modernleşme projesi 'gerçekte bir kentsel gelişme projesidir'" (Korkmaz, 2017, s. 77). Bu anlamda, yeni kurulan kentler, ulus belleğinin ve Türk kimliğinin yaşatılması ve aktarılması açısından göstergesel nitelik kazanarak, anıtsal bir mertebeye erişir.

Ankara kent planı, Cumhuriyet ideolojisinin öngördüğü tüm sosyal ve toplumsal projelerin bütününe sahip olmuş olarak mekânsal bir karşılığını ortaya koyar³. Ankara'nın yeni kent modeli için seçilmesi, Türk modernliğine dayalı kamusal alanın, mekânsal bir kalıba sokulmasında sıfır noktasından itibaren ele alınacak elverişli ortam sağlamasından kaynaklanır. Dolayısıyla, köklü değişimin ilk izlenebileceği kent kurgusuna sahip Başkent Ankara, ulus-devlet ütopyasının yüzü ve kent modellerinin ilk örneğidir. Ankara'nın ulusal mimarisi, ilk olarak Cumhuriyet'in hemen sonrasında 1924 Lörcher planı ve sonrasında 1928 Jansen planı çerçevesinde oluşturulmuştur. Planlar çerçevesinde Ankara'nın mekânsal kurgusu; sağlık, eğitim vb.

³Bu bölümde yer alan konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sargın, Güven Arif (2009). "Başkent Üzerine Mekân-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri, İstanbul: İletişim Yayınları.

alanlardaki reformları, mimariyle öne çıkarmış ve bir başkent için gereken meydan ve heykellere yer verilmiştir.

Ankara'nın yeni oluşan kamusal yüzünde, Ulus ve Kızılay meydanlarının kurgulanışı önemlidir. Ulus Meydanı, Ankara'nın kentsel ve kültürel modernleşmesiyle beraber yeni oluşturulan "Ulus" anlayışının ve Ulusal mücadelenin ifadesiyken, Kızılay Meydanı da Cumhuriyet ideolojisinin kurumsallaşmasını ve devletin bağımsızlığını mekânsal bir örgütlenmeyle dile getirir (Kılınç, 2009, s. 138-139). Süreç içinde meydanların anlamsal içeriği, anıtsal uygulamalarla kuvvetlendirilmiştir. Ulus Meydanı'nda yer alan Heinrich Krippel tarafından tasarlanan "Zafer Anıtı" (1927) ve daha sonrasında Kızılay Meydanı için Anton Hanak ve Josef Thorak'ın gerçekleştirdiği "Güven Anıtı" (1935) ulusal mücadelenin, milli birliğin ve dayanışmanın temsilleridir. Anıtlar, belirli imgeler aracılığıyla temsil ettiği şeyleri nesnelleştirerek, yeni kurulan ulus devlet kimliğini toplumun bilincine taşır. Dolayısıyla, toplumsal belleğin geçmiş ve gelecek algısını yeniden yorumlayarak, toplumsal mekândaki bireylerin ulus bilincini kazanmasında önemli yer tutarlar. Erken Cumhuriyet dönemi Ankara'sının meydanları, mimari yapıları ve anıtlarıyla oluşan kentsel pratiği, ulus düşüncesine bağlı yeni Türk kimliğinin bütün yönlerini kamusal bir söylem içinde ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Ankara, yeni ütopyanın hem fiziksel hem de düşsel boyutunun birbirini içinde görünürlüğe kavuştuğu bir sahnedir.



Şekil 1. 1930'larda Ankara Ulus Meydanı

Kaynak: <http://bit.ly/2ZJmOTR>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Şekil 2. 1940'larda Ankara Kızılay Meydanı

Kaynak: <http://bit.ly/2PAGOs9>
(Erişim Tarihi: 08.04.2019)

Ankara'nın erken Cumhuriyet döneminden günümüze kadar olan kentsel kurgusu, siyasal yaşamdaki değişimler ve hızlı kentleşmenin etkisiyle ön görülen kent planından bir kopuşu resmederken, kent planlaması modernite projelerinden uzaklaşarak spontane gelişmeler aracılığıyla sürekli olarak dönüşüme uğramıştır. Ulus, Kızılay gibi meydanların merkezi olguları zayıflamış ve toplumsal bir belleğin oluşumunda önemlerini giderek yitirmişlerdir. Meydanlardaki hızlı dönüşüm, toplumsal hayat ve toplumsal hafıza açısından anıtsal ifadelerinin de üstünü örtmüştür. Böylelikle meydanlar, hafıza olgusunun pekiştirildiği bir kamusal alanın dışına çıkmış, şehrin içindeki mekânsal ifadeleri meydandan daha ziyade kavşak olarak değişime uğramıştır.

Ankara'nın hızlı dönüşümünü, Ulus ve Kızılay meydanlarının dışında, Ankara'nın tarihi meydanlarından biri olan eski adıyla "Hergele Meydanı"nda da gözlemledik. Meydanın; Hergele, Hergelen, İtfaiye, Opera olarak adlandırılması, meydanın hem fiziksel özelliklerinin hem de sosyal yaşam içindeki rolünün zaman içindeki değişimini ifade eder. Meydan, Ankara Gazi Lisesinden, Kültür Bakanlığı'nı içine alarak Numune Hastanesi'ne kadar uzanan büyük bir düzlükte yer alır (Erdoğan, 1999, s. 73). Şeref Erdoğan, Hergele Meydanı'nın öyküsünü şöyle anlatır;

Bu düzlüğün özelliği Ata yadigarı cirit oyununun burada oynanması. Orta Asya'da bozkırlarından kopup gelen ecdadımızın yeleden kanatlanmış atlarıyla, Viyana önlerine giden akıncılarımızın at üstünde döne, döne kılıç sallayan atalarımızın yadigarı bir nevi savaş gösterisi olan cirit oyunu, davul zurnaların coşturucu havasında bu meydanda oynanırdı. Askere gidenler gene bu meydandan uğurlanırdı... ben bu meydanın adının Hergele Meydanı olduğu yılları bilirim. O yılların Ankara'sında ahır olan kimseler ihek beslerdi. Erkenden kalkıp sütü sağdı mı, iheğini önüne katar ver elini bu meydan, toplanan iheklere çoban (kel Mevlut) sürüyü alır götürür boş olan Maltepe sırtlarında otlatır, akşam gene bu meydana sürüyü getirir, ihek sahipleri iheğini alır evine dönerdi. Anadolu'da özellikle Ankara'da at ve ihek sürüsüne Hergele denir. İşte Hergele meydanının öyküsü. Zamanla evler, binalar yapıldı. Alan daraldı. Bir değirmen yapıldı işlemedi. Bu bînhaya Ankara İtfaiyesi yerleşti adı oldu İtfaiye Meydanı, daha sonra Opera bînası yapıldı. Opera Meydanı oldu (Erdoğan, 1999, s. 73-74).

Şekil 3. 1930'larda Ankara Hergele Meydanı

Kaynak: <http://bit.ly/2XRRBkt>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)



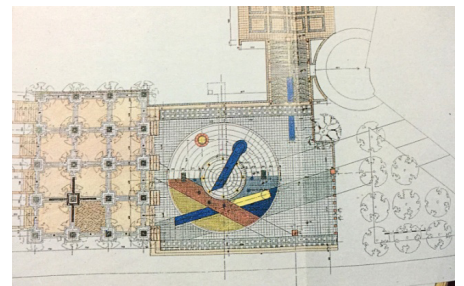
Meydanın ismindeki evrilme; ticaret, istasyon, gösteri, sanatsal gibi, işlevsel olarak kent olgusunda zaman içinde kazandığı farklı anlamlara işaret eder. Uzun süre doğal olarak varlığını sürdüren meydan, Jansen planı çerçevesinde, bu alan için düşünülen bir opera bînasıyla yeniden tasarlanmıştır (Bademli, 1993, s. 8). Opera (Hergelen) Meydanı'nın alanı Sergi Evi (Opera Bînası), Gençlik Parkı'nın doğu girişi ve Ernst Eglî'nin Gazi Lisesi bînası arasında uzanan ana eksenle tanımlanmıştır (Açıkgöz, 2019, s. 66). Erken Cumhuriyet ideolojisinin ön gördüğü ulusal mimariyi yansıtan yapılarla işaretlenen meydanın tasarımı, bu kazanımların temsilini amaçlamaktadır. Sonraki süreçte ise meydan için bu temel ilke devam ettirilememiş ve meydanda birbirinden kopuk birçok yapısal değişiklikler ortaya çıkmıştır. Bu süreç meydanın anlamsal içeriğini aşındırmış ve taşıdığı hafızayı kesintiye uğratmıştır. Meydanın tasarımı, 1986 yılında "Ulus Tarihi Kent Merkezi Yarışması"nı kazanan Raci Bademli ve ekibinin üstlendiği proje çerçevesinde yeniden ele alınmıştır (Bademli, 1993, s. 7). Bu kapsamda, Ankara'nın Ulus bölgesinde koruma, sağlıklılaştırma, yenileme gibi program alanlarında, kentin tarihi kimliğinin kazanımı için bir dizi proje tasarlanmıştır. Hergelen Meydanı'nın yenileme planı; "İstasyon, Gençlik Parkı, Hergelen Meydanı, Hajek Heykeli, Eglî'nin Gazi Lisesi bînası ve Ankara Kalesi aksına yayılır (Bademli, 1993, s. 11).

Şekil 4. Raci Bademli Hergelen Meydanı Projesi

Kaynak: Bademli, R. Raci. (1993).
Ankara Söyleşileri, Ankara: TMMOB
Mimarlar Odası Ankara Şubesi
Yayınları, s. 9

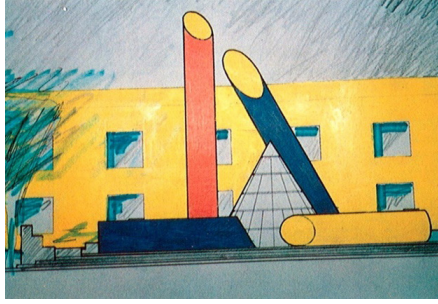
Şekil 5. Otto Herbert Hajek Hergelen Meydan Projesi

Kaynak: Bademli, R. Raci. (1993).
Ankara Söyleşileri, Ankara: TMMOB
Mimarlar Odası Ankara Şubesi
Yayınları, s. 10



Raci Bademli'nin Hergelen Meydanı'na ait tasarımı, Egli'nin Gazi Lisesi önündeki alanda iki kare ve üçgenden oluşan bir düzenlemeye yer verirken, bu kompozisyonu oluşturan bir kare, Otto Herbert Hajek'e tahsis edilmiştir (Bademli, 1993, s. 11). Diğer kare ve üçgen alanda ise peyzaj için ağaçlar yer alacaktır (Çimen, 1992, s. 13). Bademli'nin projesi kapsamında SANART ve Alman Kültür Derneği'nin destekleriyle Hajek tarafından Hergelen Meydanı'nda tasarlanan eser; çelik ve beton malzemenin kullanıldığı, geometrik, renkli yüzeylere sahip biçimlerin mekân içinde düzenlenmesinden oluşur. Bayar Çimen, Hajek'in eserini ve çevreyle kurduğu ilişkiyi şu şekilde açıklar:

Hergelen Meydanı'nda kendisine ayrılan (30x30m'lik) mekânı (Hajek Meydanı) planlarken "Hergelen Meydanı"nın arkasında kalan Gazi Lisesi'ni bir duvar gibi algılar. Gençlik Parkı'nın içinden bakıldığında uzaklardan görünen kaleyi ise kentin merkezine çekmeyi amaçlar. Buna da Gazi Lisesi'ni sarıya boyayarak ulaşmak ister. Hergelen Meydanının Gençlik Parkı'na bakan bölümü ise Gençlik Parkı'nın devamı anlamında yeşil alan olarak düzenlenecektir. Prof. Hajek sarıya boyanmış Gazi Lisesi önündeki meydanda koni ve silinditlerin oluşturduğu kompozisyonu bir oriyantelik olarak görür. Meydandaki temel biçimler özgürlüğü ve çeşitliliği ifade ederler. Işık ve su oyunları ile meydan daha da canlanacaktır. Koni ve silinditlerin mavi, kırmızı ve sarı gibi canlı renkleri, aynı zamanda yansıtıcı renklerdir. Gündüz güneş; bulutlar ve günlük yaşantı, renklerde yaşayacaktır. Hergelen Meydanı'ndaki geometrik biçimler hem ölçüleriyle hem de renkleriyle arka planda kalan okulu hedef alırlar. Okul ise sarıya boyanmalıdır. Boyanacak Gazi Lisesi sarı rengiyle sevhici, canlılığı ve yaşamı vurgularken, uzaklarda kalan kale ve Ankara taşı aşağıya doğru, yeşilin içine inecektir. Sarı renk diğer temel renklerden daha dayanıklıdır ve kente kalıcı yeni bir tanım getirecektir. Meydanda ulaşılacak istenen mekân-ışık-gölge ilişkilerine Hajek, güneşi ve sarı rengi de katmak ister. Sarı renk güneşin etkisiyle bir defa daha parlayacak ve oriyantelliğinin canlılığını vurgulayacaktır. Ve böylece de Ankara'nın güzelleştirilmesi için yeni bir adım daha atılmış olacaktır (Çimen, 1994, s. 65).



Şekil 6. Otto Herbert Hajek, Hajek Meydanı, 1992

Kaynak: <http://bit.ly/2XRRBkt>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Şekil 7. Hajek Meydanı Proje Eskizi

Kaynak: <http://bit.ly/2XRRBkt>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Hajek'in eserleri heykel ve mimariyi bütünselleştirerek, sanatın toplumla olan diyalogunu kentsel çevre üzerinden yorumlar. Sanatçı; "Benim atölyem ben nerede çalışıyorsam oradadır. Atölyem içinde yolculuk yerim bir sokak, meydan, mahalle olabilir. Öyle bir atölye ki, eserlerin ve etkilenmenin atölyesi" (Artun, 1994, s. 81) diyerek eserlerindeki çevresel olanın önemini dile getirir. Hajek sanatın doğasını, sanatsal ve sosyal mekânın diyalektiğini vurgulayarak "doğa-doğa", "sanat-doğa" ve "sosyal-doğa" olan üçlü bir gelişim zinciri içinde açıklar (Hajek, 1992, s. 25). Bu üçlü süreç, insanın doğa karşısında bilişsel ve yaratıcı gücüyle ikinci bir doğa olarak ortaya koyduğu sanat ediminin, toplumsal bir diyaloga varana kadar tüm birleşenlerine işaret eder. Sanatçının "Kentsel İşaretler" ve "Mekânsal Düğümler" adıyla ürettiği eserlerinin temel diyalogu; heykel nesnesi, kentsel çevre ve toplum

ilişkilerinin bütünselliği üzerine temellenir. Mekânsal, kentsel simge ve sembolleri gündelik yaşamda bireylerin estetik deneyime katılmasını sağlar (Hajek, 1992, s. 24). Gündelik yaşamın içinde ele geçen bu estetik deneyimle birey, içinde bulunduğu çevreyi düşünmeyi içeren yaratıcı bir süreçle yeniden anlamlandırır. Bu anlamda Hajek'in işaret ettiği bu yaratıcı süreç, bireyden çevreye ve çevreden bireye uzanan döngüsel bir içerime sahiptir. Mekânın bu biçimdeki bilinçli bir deneyimi onu bütünüyle sanatsal sürecin içine dâhil eder. Hajek, "Şehrin bilinçli deneyimi, estetik bir süreçtir" der (Hajek, 1992, s. 25). Dolayısıyla Hajek için bütün şehir, içinde gezebileceğimiz bir heykel; heykel de kent olur.

Kentsel çevrede sarı, mavi, kırmızı renkli geometrik biçimlerden oluşan simge ve sembolleri, var olan toplumsal gerçekliğin ne doğrudan anlatımı ne de stilizasyondur. Bunlar, daha çok içinde yaşanılan çevrenin şimdide algılanmasında uyarıcı bir rol üstlenirler. Dolayısıyla, Hajek'in çevresel düzenlemeleri, geleneksel anıt mantığının belirli olayların ve tarihlerin sonsuzlaştırılarak doğrudan anlatımını güden kapalı anlamını aşarak, bireysel bilinçler tarafından tarihin, çevrenin yeniden anlaşılmasına ve anlamlandırılmasına teşvik eder. Sanatçının bu tavrının altında 20. yüzyıldan itibaren değişen sanat tarihinin mirası yatar. Modern dönemle beraber anıt mantığının sabit anlamı; yaşamın değişim, dönüşüm, ilerleme ilkeleriyle yeniden kavranması ve modern sonrası süreçte ise her türlü sabit anlamın karşısında durulmasıyla zayıflamış ve gerilemiştir. Modern süreç içinde anıtın anlam tabanındaki çelişkiyi Lewis Mumford, "Modern bir anıtın nosyonu, kesin olarak bir çelişkidir. Eğer bir anıtsa modern değil, modern ise bir anıt olamaz." (Mumford, 1971, s. 264) diyerek vurgular. Bu bağlamda, modern süreç içinde anıt mantığının tarihi genelleştirerek işaret ettiği her türlü anlama şüpheyle bakılmış ve bu söylem içinde gölgede bıraktığı geçmiş olayların anlamı önem kazanmıştır. Süreç içerisinde, anıtın yeni misyonunun ne olacağı tartışma konusu haline gelmiştir. Örneğin Josep Lluís Sert, Fernand Leger ve Sigfried Giedon'un "Yeni Anıtsallık" düşüncesi, modern dönemde anıta olan ihtiyacı, mimari ve heykeli birleştirerek karşılamaya çalışır. Yeni anıtsallık düşüncesi, modern toplumun anıtsallığa ait duygusal ihtiyaçlarına, mimariyi yeniden lirik bir tarza kavuşturarak cevap vermeyi amaçlar. (Sert, Leger, Giedion, 2015, s. 86-87). Yine Fernand Leger "Anıtsallık ve Renk Üzerine" makalesinde modern dönemde anıtsallığı renk bağlamında ele alarak, mimariyle bütünleşen renkli anıtsal mekânların insanların duygu durumlarını etkilemesine vurgu yapar (Leger, 1958, s. 40-47). Modern ve sonrası dönemde anıta olan ihtiyacın farklı veçhelerde sorgulanmasına karşın, bu süreç içinde anıtın ve sanat nesnesinin, çevre ve toplumsal hafıza açısından baskın ve kuvvetli yapısı, yerini bireysel belleklerin etkin olduğu bir sürece doğru devretmiştir. Aynı zamanda bu değişime, dönem içinde ortaya çıkan sanat olgusundaki temel rolün, sanatçıdan izleyiciye doğru kaydığı ve sanatın giderek gündelik yaşamla karıştığı bir süreci göz önüne getirerek ayrı bir açıdan işaret edebiliriz. Günümüze doğru değişen sanat anlayışında ortaya çıkan, çoğullaşan ilişkileri Nicolas Bourriaud şu şekilde dile getirir: "...her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder" (Bourriaud, 2005, s. 34). Dolayısıyla Hajek'in Hergelen Meydan projesinin, tüm bu süreç içerisinde ortaya çıkan anıt anlam altyapısı ve sanat nesnesinin anlamlandırılmasındaki yeni ilişkiler ile belirli bağlar kurduğunu söyleyebiliriz.

Hajek'in Hergelen Meydan projesi, sanat nesnesinin varlığını kentsel çevre içinde ayrı bir biçimde anlamlandırır. Mekân içinde düzenlenmiş renkli koni, silindirik, dikdörtgen biçimler doğrudan bir gösterge işlevi görmezler. Yani, ne bir olaya ne de bir kişiye doğrudan işaret etmezler. Onlar plastik özellikleriyle, mekân içinde kontrast bir ilişki yaratarak, oradaki varlıklarını onlara bakanlar için sorunsallaştırırlar. Kuşkusuz bu süreç hafızanın doğrudan nesneye bağlı yapısının aksine, bireylerin bilinçsel etkinliğiyle, yaşamsallıkla ve deneyimle ele geçen bir hafıza modeline işaret eder. Bu anlamda Hajek'in çalışması; Halbwachs, Rossi ve Lefebvre'in mekân ve hafıza arasında kurduğu ilişkideki yaşamsallık vurgusunu sanat eseri üzerinden açığa çıkarır. Ayrıca Hajek'in çalışmasının; Nora'nın "Hafıza mekânları" söylemiyle dile getirdiği, hafızanın dışlanıp tarih olgusunun öncelenerek, mekânın tümünün sembolik bir değere eriştiği vurgusunun aksine, mekânı ve toplumsal belleği estetik bir deneyim olgusuyla yeniden kazandığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla Hajek'in çalışması, içinde yer aldığı çevrede var olan geçmişin şimdide yeniden yorumlanmasında kamusal bir görev üstlenir. Ankara'nın tarihinde yer alan Ankara Kalesi'ni, Eglî'nin Gazi Lisesi'ni, Opera Binası'nı ve Gençlik Parkı'nı içinde alan mekânı imleyerek çevresel, toplumsal dönüşümü ve bu dönüşümlerle kazandığımız kimliğimizi ve benliğimizi estetik bir deneyim içinde sürekli sorgulamamıza aracılık eder.

Hajek'in Hergelen Meydan projesi "Ulus Tarihi Kent Planı" projesinin planına aykırı uygulamalarla tam olarak tamamlanamamış, meydan özel işletmeler tarafından oluşturulan ikinci el pazarı ve otoparkla varlığını kaybetmiştir. Yine bu süreçte Hajek'in heykeli bakımsızlıktan dolayı atıl duruma gelmiştir. 2005 yılında "Ulus Tarihi Kent Planı" Ankara Büyükşehir Belediyesi tarafından iptal edilmiş ve sonraki süreçte öngörülen imar planı çerçevesinde Hergelen Meydanı'nın yeniden kazanımı için alana bir cami inşa edilmiştir. Ancak yapılan bu değişiklikler günümüzde Hergelen Meydanı'nın tarihi dokusuna zarar vermiş ve yaşattığı hafızayı gözlemlemiştir.



8



9

Şekil 8-9. 2008 Ankara Hergelen Meydanı

Kaynak: Kişisel Arşiv



10



11

Şekil 10-11. 2008 Ankara Hergelen Meydanı

Kaynak: Kişisel Arşiv

SONUÇ

Belleğimizizin zaman ve mekânla kurduğu bütünsel ilişki sayesinde geçen zamanı kavrar ve zamanın akışını deneyimleriz. Ve belleğimizle zaman/mekân içinde yer buluruz. Kendi varlığımızı anlamamızı sağlayan algılarımıza aracılık eden zaman ve mekânın birleşik ilişkileriyle, mekânı geçmiş deneyimlerimizin kodlandığı bir kavram olarak yeniden tanımlarız. Bu bağlamda insan eyleminin bir tezahürü olan kentin varlık yapısının da, hem zamansal hem de mekânsal olduğunu söyleyebiliriz. Kente kodlanan zamansal süreç onu bir hafıza modeli olarak ortaya çıkarır. Dolayısıyla kent hafızanın yaşatılması ve korunması için doğrudan bir etkidir. Kent, hem toplumsal bir üretim, hem de toplumsal varlığımızı üreten bir olgudur. Kentin hafızası, yaşamsallıkla üretilen mekân üzerinden günümüzde oluşan kimliklerin, benliklerin, toplumun anlamını kavramamıza temel teşkil eder.

Kentin hafıza rolü; onu oluşturan mimari yapılar, sanat nesnelere, açık alanlar gibi tüm fiziksel çevresi tarafından içerilenir. Bu anlamda kent meydanlarının kurgulanışı, kentin tarihini, bilincini, hafızasının bir özetini verir. Meydanlar nesnel çevresi ve sosyal rolü ile hafızanın yaşatılmasına doğrudan katkıda bulunurlar. Kişisel ve kolektif hafızaların oluşumuna katkıda bulunan meydanlar gibi, kentsel çevrede yer alan sanat nesnelere de, toplumsal hafızanın yaşatılması için belirli bir anlam alanı sağlar. Dolayısıyla kenti oluşturan tüm fiziksel çevredeki değişim aynı zamanda toplumsal bir değişime işaret eder.

Kuşkusuz bu süreç, bizim açımızdan kent ve kentli olgusunun kazanıldığı Cumhuriyet Dönemi'yle beraber net bir şekilde açıklığa kavuşur. Süreç içinde kentler, toplum için öngörülen yaşantı tarzına göre biçimlenmiş ve toplumun bu yaşantı biçimini kazanması mekânsal pratikler aracılığıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Fakat bu amacı güden kent olgusu günümüze kadar varlığını devam ettirememiş, hızlı kentleşmenin etkisiyle kentin kurgulanışı spontane gelişmelerle dönüşüme uğramıştır. Dönüşümün en açık örneklerinden birisine Hergelen Meydanı'nda ve Hajek'in Hergelen Meydan projesinin uygulanma sürecinde tanıklık ederiz. Hajek'in Hergelen Meydan projesi, sanat nesnesinin ve anıtın hafızayla kurduğu ilişkiyi yeniden yorumlar. Ancak, Hajek'in eseri, öngörülen proje kapsamında gerekliliklerin yerine getirilmemesi ve tamamlanamamasıyla kentsel çevrede varlığını sürdürmemiş, böylece günümüze ait kent kurgusu içerisindeki anlık değişimlerle ortaya çıkan fiziksel ve sosyal çevredeki değişimin bir yüzünü sunmuştur.

Kent, varlıklarına imkân sağladığı şeyler kadar öğüttükleriyle de bir hafıza modelini ortaya koyar. Kentin fiziksel çevresini oluşturan meydanlar ve sanat nesnelere var oldukları süre zarfında hafızayla ilişkilendikleri gibi, yokluklarıyla da hafızayla belirli bağlar kurar. Hajek'in çalışması; çevrenin, insanın, kentin dönüşümüne işaret ederek, hafızada her daim yeniden kazanımına vurgu yaparken, artık orada olmaması veya var olmamasıyla da, bir anı biçimine dönüşerek kentin hafızasında yeniden yer tutar. Ve kentsel çevrede, sanat nesnesinin varlığını ve hafızayla kurduğu diyalogu bizler için farklı bir biçimde yeniden sorunsallaştırır.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, E. K., (2019). Keeping the pulse of heritage awareness in ankara: two historic sites, two interventions, *Contemporary Urban Affairs*, Volume 3 Number 2, 63-72.
- Akarsu, B., (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- Artun, A., (1994). *Çevre sanat*. Ankara: Ünal Offset.
- Assman, J., (2015). *Kültürel bellek eski yüksek kültürlerde yazı, hatırlama ve politik kimlik*. (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atay, O., (2010). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G., (1996). *Mekânın poetikası*. (A. Derman, Çev.). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bademli, R. R., (1993). *Hergelen meydanı*. Bayar Çimen (Haz.), Ankara Söyleşileri, (s. 7-11) içinde. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları.
- Bergson, H., (2011). *Metafizığe giriş* (A. Altınörs, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Bourriaud, N., (2005). *İlişkisel estetik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Çimen, B., (1992). *Ankara'nın yeni meydanları*, Mimarlık Dergisi, 250, 13.
- Çimen, B., (1994). Kentsel ve mimari mekânda sanat hergelen meydanı Otto Herbert Hajek, *Mimarlık Dergisi*, 256, 64-65.
- Eisenman, P., (2002). *Hafıza evleri: analogi metinleri*. Aldo Rossi (Yaz.), Şehirli Mimarisi, (s. 166-177) içinde. İstanbul: Kanat Kitap.
- Erdoğan, Ş., (1999). *Ankara'nın tarihi semt isimleri ve öyküleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hajek, O. H., (1992). *Signs and symbols*. Zeynep Aktüre, Benoid Junod (Ed.), Identity Marjinality Space, (s. 24-29) içinde. Ankara: SANART Yayınları.
- Halbwachs, M., (2018). *Kolektif bellek* (Z. Karagöz, Çev.). İstanbul: Pınhan Yayıncılık.
- Kahvecioğlu, H., (2008). *Mekânın üreticisi veya tüketicisi olarak zaman*. Ayşe Şentürer, Şafak Ural, Özlem Berber, Funda uz Sönmez (Haz.), Zaman-Mekân, (s. 142-149) içinde. İstanbul: Yem Yayınları.
- Kılınç, K., (2009). *Öncü halk sağlığı projelerinin kamusal mekanı olarak sıhhiye*. Güven Arif Sargın (Der.), Başkent Üzerine Mekan-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri, (s. 119-156) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Korkmaz, S. A., (2017). *Değiş/mey/en "fabrikada barınma" söylemi: petkim-aliağa konut yerleşkeşi örneği*. Tahire Erman, Serpil Özaloğlu (Der.), Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekân ve Kimlik Üzerine Araştırmalar, (s.77-83) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Lefebvre, H., (2014). *Mekânın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leger, F., (1958). *On monumentality and color*. S.Giedon(Ed.), Architecture You and

- me-The Diary of a Development, (s. 40-47) içinde. London: Harvard University Press.
- Mumford, L., (1971). *The death of the monument*. J.L.Martin, B.Nicholson, N.Gabo (Ed.), *Circle International Survey of Constructive Art*. (s. 263-270) içinde. New York: Praeger Publishers.
- Mumford, L., (2013). *Tarih boyunca kent* (G.Koca-T.Tosun, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Nora, P., (2006). *Haftıza mekanları*. (M.E.Özcan, Çev.). Ankara: Doşt Kitabevi.
- Özaloğlu, S., (2017). *Hatırlamanın yapıtaşı mekânın bellek ile ilişkisi üzerine*. Tahire Erman, Serpil Özaloğlu (Der.), *Bir Varmış Bir Yokmuş Toplumsal Bellek, Mekan ve Kimlik Üzerine Araştırmalar*, (s. 13-19) içinde. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Rossi, A., (2002). *Şehrin mimarisi*. (N. Gürbilek, Çev.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Sert, J. L., Leger, F., Giedon, S., (2015). *Anıtsallığın dokuz esası*, *Arredamento*, 296, 86-87
- Taşçı, H., (2014). *Bir hayat tarzı olarak şehir, mekân, meydan*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Yalım, İ., (2009). *Ulus devletin kamusal alanda meşruiyet aracı: toplumsal belleğin ulus meydanı üzerinden kurgulanma çabası*. Güven Arif Sargın (Der.), *Başkent Üzerine Mekan-Politik Tezler Ankara'nın Kamusal Yüzleri*, (s. 157-214) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Savaşçı Bir Sanatkârın Kaleminden

Safevî Sarayındaki Müzehhib ve

Nakkaşlara Dair Notlar

ÖZ

Makalenin konusu, “Mecmaü'l-Havâs” isimli şairler tezkiresinde tezyihî kitap sanatkârlarına atfedilen biyografilerin incelenmesinden ibarettir. Sâdikî Bey Kîtabdâr'ın Çağatay Türkçesi ile kaleme aldığı bu eser, başta yazarın kendisi olmak üzere Hasan el-Bağdâdî, Mîr Musavvîr, Mîr Seyyid Ali, Muzaffer Ali ve Hâce Abdülaziz gibi XVI. yüzyılın seçkin sanat ustaları hakkında önemli bilgiler içermektedir. Makalenin temel amacı doğrultusunda, önce Sâdikî Bey'in hayatı, şair ve nakkaş kimliği hakkında genel hatlarıyla bahsedilecek; ardından ise “Mecmaü'l-Havâs”ta musavvîr, tarrâh, nakkaş ve müzehhib olarak tanımlanan sanat erbabına dair veriler aktarılacaktır. Bu veriler, Kadı Ahmed'in “Gülüştan-i Hüner”i, Gelibolulu Muştafa Âlî'nin “Menâkib-i Hünerverân”ı ve İskender Bey Türkman'ın “Târih-i Âlemârâ-yı Abbâsî”si bağlamında tahlil edilecek, sanatkârların günümüze ulaşmış eserlerine gönderme yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sâdikî bey kitabdâr, mecmaü'l-havâs, islam kitap sanatları, tezhip, mihyatür, safavî saray kütüphanesi.

Gülnihal KÜPELİ

Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,
Tezhip-Minyatür ASD.
gulnihalkupeli@gmail.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

10.05.2019

Makale Kabul

09.07.2019

Notes by a Warrior Artist on the Illuminators and Painters at the Safavid Court

Gülnihal KÜPELİ

Assistant Professor,
Marmara University,
Faculty of Fine Arts,
Traditional Turkish Arts Department
Illumination-Miniature Division,
gulnihalkupeli@gmail.com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

10.05.2019

Accepted

09.07.2019

ABSTRACT

The paper examines a group of biographies attributed to craftsmen of book arts, in a tadhkirah of poets "Majma al-Khawass". This work, written by Sadiqi Beg in Chagatai Turkish contains important information about the craftsmen of the 16th century; including Hasan al-Baghdadi, Mir Musawwir, Mir Sayyid Ali, Muzaffar Ali ve Khvaja Abd al-Aziz, as well as the author himself. Due to the main purpose of the article, the life of Sadiqi Beg and his identity as a poet and painter will be discussed in general terms; then the biographical information of the artists, who are defined as painters, illustrators, and illuminators according to "Majma al-Khawass" will be dealt with. These data is analyzed in the context of Qadi Ahmad's "Gulistan-i Huner", Gelibolulu Mustafa Ali's "Menaqib-i Hunerveran" and Iskender Bey Turkman's "Tarih-i Alemara-yı Abbasi", and the survived works of the craftsmen is be addressed.

Keywords: Sadiqi Beg kitabdar, majma al-khawass, islamic arts of book, illumination, painting, safavid court library-atelier.

GİRİŞ

İslam düşüncesinin estetik boyutunun etkili bir ifadesi olan tezyihî kitap sanatlarının Ortaçağ boyunca Müslüman yöneticiler tarafından önemsendiği malumdur. İlhanlı, Tımlurlu, Memlük, Safevî, Osmanlı hânedan üyeleri ve seçkin devlet adamları, müzeyyen kitapları gerçek bir hazîne olarak görmüşlerdir. Aynı zamanda siyasi gücü simgelediği düşünülen ve üst düzey diplomatik görüşmelerde kıymetli hediye olarak da sunulan bu eserlerin ortaya çıkması için saraya bağlı atölyeler kurularak sanatkarlar devlet himayesine alınmış, hatta çoğu zaman yöneticilerin kendileri dahi çeşitli sanatlarla ilgi duymuşlardır.¹

Tezyihî sanatlara yüklenen bu müstesna anlamın, alanla ilgili günümüz çalışmalarına da ayrıcalık kazandırdığını düşünmek mümkündür. Ne var ki tarihi eser ve belgelerin günümüze kadar eksiksiz biçimde ulaşmamış olması, söz konusu çalışmaların farklı türden eserlerin derlenerek yorumlanmasını gerektirmektedir. Bu bakımdan önemli kayıtlar içeren bezemeli yazmaların, tarihi vesikaların ve musavver albümlere yazılan girişlerin öncelikli bir konumda olduğunu söylemek mümkündür.² Ayrıca, Kadı Ahmed Kummî'nin (ö.1597) "Gülüştan-i Hüner"i ve Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö.1600) "Menâkib-i Hünerverân"ı gibi doğrudan sanatkarları konu alan eserlerde, İskender Bey Türkman'ın (ö.1633) "Târî -i Âlemârâyı Abbâsî" adlı yapıtı türünden kroniklerde ve makalemizin konusunu oluşturan "Mecmaü'l-Havâs" gibi edebî tezkîrelerde de sanatkarlar hakkında bilgi aktarıldığı görülmektedir.

Sâdıki Bey Kıtabdâr'ın Çağatay Türkçesi ile kaleme aldığı *Mecmaü'l-Havâs*, Ali Şîr Nevâî'nin (ö.1501) "Mecâlisü'n-Nefâis"i örneğinde yazılmış şairler tezkîresidir (Sadiq Bey Efsar, 2012, s. 46). Mukaddime, sekiz bölüm (mecma) ve hatîmeden oluşan eserin 1590'lı yıllarda yazıldığı, 1602 yılında "Külliyât"ın oluşturulması ile de son şeklini aldığı kabul edilmektedir (Kartal, 1999, s. 748). Eserin Farsça çevirisi Çağatayca metni ile birlikte yayınlanmış (Sâdıki Kıtabdâr, 1327), Türkiye'de yapılan doktora çalışmasında ise Türkçe uyarlamasına yer verilmiştir (Kuşoğlu, 2012). "Mecmaü'l-Havâs"ın ilk versiyonuna göre yapılan bu çalışmaların aksine Azerbaycan Türkçesi'ne uyarlamasında "Külliyât"taki nüsha esas alınmıştır (Sadiq Bey Efsar, 2008).

Gerek Çağatay Türkçesi ile yazılmış olması gerekse de içerdiği şair biyografileri itibarıyla XVI. yüzyıl divan edebiyatı alanında müstesna bir kaynak niteliği taşıyan "Mecmaü'l-Havâs"ın önemi bununla sınırlı değildir. Eserde yer verilen şairler sadece edebî yetkinlikleri açısından anlatılmamış; yaşadıkları şehirler ve icra ettikleri mesleklerin yanı sıra fizyolojik ve manevi keyfiyetleri hakkında da bilgi verilmiştir. Meseleyi, XVI. yüzyıl Safevî coğrafyasında yaşayan müzehhib ve nakkaş biyografileri özelinde ele alırsak, az sayıda kaynakta bulabildiğimiz bu bilgilerin "Mecmaü'l-Havâs"a istihaden teyit edilebileceği ya da yeni bir bakış açısıyla değerlendirmeye tabi tutulabileceği açıktır.

¹Bezemeli kitapların diplomatik görüşmelerde etkili bir nesne olarak kullanıldığına dair örnekler için bkz. Çağman ve Tanındı 1996, s. 37-62.

²Tarihi vesikaların ve bezemeli albüm girişlerin kapsamlı şekilde incelendiği örnek çalışmalar için bkz. Meriç, 1953; Kazan, 2010; Roxburgh, 2001.

Cenk Meydanından Saray Kitabdârlığına: Sâdıkî Bey'in Hayatı ve Yapıtları

Kaynaklarda savaşçı, derviş, gezgin, tezkîreci, şâir, nakkaş ve saray kitabdârlığı kîmliği ile adından söz ettiren Sâdıkî Bey, 940/1533-34³ tarihinde Safevî Devleti'nin başkenti Tebriz'in Vercû (Vicûye) mahallesi yakınlarında doğdu (Terbiyet, 1314, s. 212; Gandjei, 1975, s. 112; Dihhudâ, 1373, s. 13037). Asıl adı Sâdık olup, Türkmen Şamlu boyunun Hüdâbendelü oynağına mensuptur (Terbiyet, 1314, s: 212). Sâdıkî'nin "Külliyât"ında bu hususun açıkça ifade edilmesine rağmen, Kadı Ahmed ve İskender Bey Türkman tarafından kendisine Afşar nisbesinin atfedilmesi (Qâdî Ahmad, 1959, s: 191; İskender Bek Türkman, 1314, s. 1, 175), Afşar emîrlerinden İskender Han ve Bedîr Han ile yakın ilişkilerinden kaynaklanmış olmalıdır (Gandjei, 1975, s. 112). Klasik literatürde ismine rastlanmayan babasının aşîfet içerisinde saygın bir konumda olduğu,⁴ bu nedenle de Sâdıkî'nin çocukluk ve ilk gençlik yıllarında müreffeh bir yaşam sürdüğü düşünülebilir. Fakat yirmi yaşlarında, takriben 1553 yılında babasının öldürülmesi üzerine hayat güvencesini kaybettiği ve Kalenderî dervişlere katılarak sergerden bir gezgin hayatı yaşadığı zikredilmektedir (A. Welch, 1976, s. 44). Onun "Mecmaü'l-Havâs"ta sarfettiği bazı ifadeler, bu yıllarda Halep, Bağdat, Necef, Kerbela, Gilan, Lâhicân, Abarkûh, Eştarâbâd, Hamedan gibi Osmanlı ve Safevî kontrolünde olan çeşitli şehirleri dolaştığını göstermektedir (Gandjei, 1975, s. 114). Örneğin, Necâtî'den sonra Anadolu'nun şiir sultanı şeklinde övdüğü Bâkî (ö.1600) ile Halep'te görüşmüş ve iyi bir dostluk ilişkisi kurmuştur (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 115; Kuşoğlu, 2012, s. 608). Bâkî, 1556-1560 yıllarında kadı naibi olarak Halep'te görev yaptığını göre (Çavuşoğlu, 1991, s. 538-540), Sâdıkî'nin Halep seyahati bu tarihler arasında gerçekleşmiş olmalıdır. Aynı şekilde, Üstat Kıvâmüddin ile bizzat görüşmesinden Bağdat'ta (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 256-258, 281; Kuşoğlu, 2012, s. 780, 801),⁵ Kılıç Bey hakkındaki aktarımlarından ise Necef ve Kerbela'da bulunduğu anlaşılmaktadır (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 127; Kuşoğlu, 2012, s. 617).

Sâdıkî'nin, Osmanlı yönetimindeki bu şehirlerde ne kadar kaldığı kesin olarak bilinmiyor. İskender Bey Türkman'ın tarih belirtmeden aktardığı bilgiye göre, Sâdıkî'nin Kalenderîlerle birlikte başıboş dolaştığından haberdar olan Hamedan hâkîmi Emîr Han Mosullu, kendisini himayesine alıp "Kalenderî elbisesinden sıyrılmasını" sağlamıştır (İskender Bek Türkman, 1314, s. 1, 175). Welch, onun 1559 yılında Safevî topraklarına geri dönüp, 1565 yılına kadar çeşitli emîrlerin hizmetinde bulunduğu, bu tarihten sonra ise şiir ve sanatla uğraştığı kanaatinde (A. Welch, 1976, s. 46-49).

II. Şah İsmail döneminde (1576-1577) Kazvîn'deki saray kütüphanesinde görev aldığı kaydedilen Sâdıkî, Sultan Muhammed Hüdâbende'nin saltanatı yıllarında (1578-1587) başkenti terkedip önce İskender Han Afşar'ın, ardından da Bedîr Han Afşar'ın maiyetine girdi (Gandjei, 1975, s. 112). 1581'de katıldığı Eştarâbâd savaşında hala cesur bir savaşçı olduğunu kanıtlayan sanatkar, savaştan sonra Yezd'de gidip bir süre Hâce Gıyas-ı Nakşbend'in yanında çalıştı (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 187;

³Tourkhan Gandjei'nin Türkçe yayınlanan bir makalesindeki bilgiden kaynaklanmış olacak ki son dönemde yapılan bazı çalışmalarda bu tarih 1532 olarak kaydedilmektedir. Bkz. Gandjei, 1971: 19; Çınarç, 2012, s. 814; Kuşoğlu, 2012, s. 1.

⁴Sâdıkî'nin "Kânûnu's-Süver" isimli eserinde gençlik yıllarında babasının izinden gitmek istemesine ilişkin ifadeler yer vermesi, yine Emîr Han'ın kendisini himayesi altına alması bu kanaati destekler niteliktedir. Bkz. Sâdıkî Bek Efşâr, 1372, s. 345; Sadiq Bey Efşar, 1971, s. 15.

⁵Gandjei ve A. Welch, Sâdıkî'nin Gülşenü-ş-Şuarâ tezkîfesinin yazarı Ahdî (ö.1593-94) ile Bağdat'ta görüştüğünü belirtmişse de bu bilgi teyite muhtaçtır. Zira Sâdıkî, Bağdat'ta görüştüğlerinden değil, Ahdî'nin Bağdatlı olmasından ve dostluklarının yıllarca sürdüğünden bahseder. Ayrıca Ahdî'nin 1553 yılında İstanbul'a gitmek üzere Bağdat'ı terk edip Halep'e geçtiği ve on bir yıl süren gezgin hayatı yaşadığı bilinmektedir. Bkz. Gandjei, 1975: 112; A. Welch, 1976: 45; Sâdıkî Kitabdâr, 1327: 281; Kuşoğlu, 2012: 801; Akün, 1988: 509-514.

Kuşoğlu, 2012, s. 697; A. Welch, 1976, s. 64-65; Skelton, 2000, s. 249-263). I. Şah Abbas'ın 1587'de tahta geçmesiyle birlikte Kazvîn'e döndü ve kısa süre sonra kendisihe kîtabdârlık görevi tevdi edildi (İşkender Bek Türkman, 1314, s. 1, 175; Qâdî Ahmad, 1959, s. 191; Terbiyet, 1314, s. 212). Sâdıkî'nin söz konusu yıllarda hattat Ali Rıza Tebrizî⁶ ile yaşadığı rekabete dikkat çeken Gaziyev, onun bu görevi 1592-1598 yılları arasında (Felsefi, 1344-1347, s. 2, 54; Sadig-Bek Afşar, 1963, s. 17)⁷ gerçekleştirdiği düşüncesindedir (Sadig-Bek Afşar, 1963, s. 17-19).⁸ Safevî tarihçilerinden Celaleddin Muhammed Yezdî'nin *Tarih-i Abbâsî* adlı eserine atıf yapan Gandjei de sanatkârın 1598 yılında artık kîtabdârlık vazifesini sürdürmediği görüşüne katılmaktadır (Gandjei, 1975, s. 113; A. Welch, 1976, s. 68). Görevinden azledilip yerine Ali Rıza Tebrizî'nin getirilmesi Sâdıkî'nin geçimsiz karakterine ve aksi tavırlarına bağlanmakla birlikte, hayatının sonuna kadar emekli maaşı almaya devam ettiği kaydedilmektedir (İşkender Bek Türkman, 1314, s. 1, 175; Gandjei, 1975, s. 112-113).⁹

Türkçe kaleme aldığı mektuplarından son yıllarında hasta olduğu anlaşılan (Sadig Bey Afşar, 2012, s. 38) Sâdıkî'nin ölüm tarihi tartışılmışsa da sonunda ortak bir kanaatin hasıl olduğunu söyleyebiliriz. Tartışmaların temel nedeni, Petersburg Oryantâl Araştırmaları Enstitüsü'nde muhafaza edilen Tîmur Han Türkmen portresine (MS. D181, vr.16a) Muîn Musavvir tarafından düşülen kaydın iki farklı okumaya tabi tutulmasıdır (Sadig-Bek Afşar, 1963, s. 21-22; Akîmuşhikî, 2003, s. 5, 575): "Merhûm ve mağfûr Tîmur Han Türkmen'in portresidir ki 102 yılında merhûm Sâdıkî Bey Afşar yapmıştır ve ben Mu'in Musavvir 1095 yılında onu tamamladım."

Sâdıkî'nin yarım bıraktığı çalışmanın 1095/1683'te Muîn Musavvir tarafından tamamlandığını gösteren bu kayıttaki 1002 tarihini ilk çalışmasında 1020 olarak yorumlayan Gaziyev, sanatkârın 1020/1612-1024/1616 tarihleri arasında öldüğünü belirtmiştir.¹⁰ Birkaç sene sonra yayınlanan ikinci çalışmasında ise yeni bulgular ışığında bu tarihin 1002/1594 olarak okunması gerektiğini zikretmiş ve Sâdıkî'nin 1018/1609-10 tarihinde öldüğüne dair taşhihte bulunmuştur (Sadig Bey Afşar, 1971, s. 11). Görünen o ki Vâlih-i Dağıstânî'nin "Riyâzû's-Şuarâ" adlı tezkiresindeki bilgileri esas alan bütün çalışmalarda Sâdıkî'nin ölüm tarihi 1018/1609-10 olarak verilmektedir (A. Welch, 1976, s. 42; Anonim, 2009e, s. 3, 160-161). Bununla birlikte, "Arafâtü'l-Ârifin" yazarı Takî-i Evhadî'ye (ö.1632-33'ten sonra)¹¹ atfen onun 1022/1614 yılı civarında öldüğünü belirtten kaynaklar da mevcuttur (Taberî, 1372, s. 354; Kartal, 1999, s. 746).

Geçtiği yaşam yolu ana hatlarıyla yukarıda anlatılan Sâdıkî Bey'in bugün daha ziyade tezkîreci şâir ve sanatkâr vasıflarıyla anıldığını söylemek mümkündür. "Mecmaü'l-Havâs"tan öğrendiğimiz kadarıyla, gençlik yıllarında Hâfız-ı Sâbûnî'den (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 179-180; Kuşoğlu, 2012, s. 689) ve daha sonrasında Fezâyî Hamedânî'den (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 247; Kuşoğlu, 2012, s. 773) şiir eğitimi alan

⁶I. Şah Abbas döneminin en önemli hattatlarından sayılan Ali Rıza Tebrizî hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Alparslan, 1988b: 438-439.

⁷Nasrullah Felsefi ve Gaziyev'e göre, Sâdıkî bu göreve Sultan Muhammed Hüdâbende devrinde atanmıştır. Yine onun 1587-1597 yılları arasında kîtabdâr olduğuna dair farklı bir görüş daha vardır. Bkz. Anonim, 1986, s. 889.

⁸Araştırmacının bu konudaki en temel argümanlardan biri, 1596-1597 yıllarında yazdığı bilinen "Gülüştân-ı Hüner"de Sâdıkî'den hâlen kîtabdâr olarak bahsedilmesidir. Bkz. Qâdî Ahmad, 1959, s. 191.

⁹Sâdıkî'nin bazı mektuplarında maaşının yetersizliğinden şikâyet ettiği görülmekteyse de bunların hangi tarihte yazıldıkları kesin değildir. Bkz. Sadig Bey Afşar, 2012, s. 29, 34.

¹⁰Gandjei'nin, Türkçe yayınlanan makalesinde bu görüşe katıldığı, birkaç sene sonra İngilizce yayınladığı çalışmasında ise iki farklı görüşü zikretmekle yetindiği görülmektedir. Bkz. Gandjei, 1971, s. 20; Gandjei, 1975, s. 113.

¹¹Şâifî'nin hayatı hakkında bilgi için bkz. Kurtuluş, 2010, s. 456-457.

Sâdıkî'nin şiir sanatındaki en önemli hocası hiç kuşkusuz Nişapurlu Mîr Sun'î'dir. Hocasını derviş tabiatlı, ibadete düşkün biri olarak hatırlayan Sâdıkî, üç yıl boyunca Tebriz'de ders aldığı bu zatın doksan yaşlarında olduğunu belirtir (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 75; Kuşoğlu, 2012, s. 561). Bu bilğiden yola çıkan Welçh'in kanaati, Sâdıkî ile Mîr Sun'î arasındaki hoca-talebe ilişkisinin 1565-1568 yıllarına tekabül ettiği yönündedir (A. Welçh, 1976, s. 47). Nitekim Mîr Sun'î'nin 976/1568 yılında öldüğü Kadı Ahmed tarafından kaydedilmektedir (Qâdî Ahmad, 1959, s. 149-150).

Gazel, kıt'a, kaside, rubai, muhammes, mesnevi vb. türden manzumeleri yaşadığı dönemden itibaren takdîrle karşılanan (Qâdî Ahmad, 1959, s. 191; İskender Bek Türkman, 1314, s. 1, 175) Sâdıkî, gerek Türkçe'nin üç farklı şivesiyle, gerekse de Farsça şiir yazabilen sanatkârlardandır. Mevlâna Celâleddîn Rûmî'nin "Mesnevî"sinin Türkçeye aktarılmasına dair bilgileri ihtiva eden mektubu bu bakımdan oldukça manidardır. Mektuba göre, I. Şah Abbas kendisinden "Mesnevî"yi Türkçeye çevirmesini isteyince, "Çağatay fusehâlarının", "Rum bülegâlarının" ve "Kızılbaş mütekelîmlerinin" üslup ve ıstılahlarını yansıtan, dolayısıyla da Çağatay, Azerbaycan ve Osmanlı şivelerine göre hazırlanan üç farklı çeviri örneğini hükümdara göndermiştir (Sadiq Bey Efşar, 2012, s. 38).¹²

Sâdıkî'nin şiir yeteneğini gösteren bir diğer önemli husus, görevden ayrıldıktan sonra ihzivaya çekilerek (Sadiq Bey Efşar, 2012, s. 46) tanzim ettiği ve 1010/1602 tarihinde tamamladığı "Külliyât"ıdır. Müellif nüshası Tebriz Milli Kütüphanesi 3616 numarada muhafaza edilen *Külliyât*, yazarın manzum ve mensur olarak kaleme aldığı on farklı eserden oluşmaktadır (Terbiyet, 1314, s. 213; Gandjei, 1975, s. 114; Kartal, 1999, s. 747). Bunlardan makalemizin konusunu oluşturan "Mecmaü'l-Havâs"ın yanı sıra "Mülemmaât" adıyla bilinen Farsça ve Türkçe mektupları da Sâdıkî'nin genel yaşamına ve sanatkârlığına dair ipuçlarının takip edilmesi açısından büyük önem arz etmektedir.¹³ "Kânûnu's-Süver" isimli Farsça manzum risalesi¹⁴ ise bir taraftan yazarın teorik sanat bilgisini yansıtırken, diğer taraftan da XVI. yüzyıl tezhih ve mihyatür sanatının temel ilkeleri, bezeme üslupları ve boyar maddelerin hazırlanması hakkında bilgi veren nadir eserlerdendir.¹⁵

"Kânûnu's-Süver"de, şiir ve teorik nakkaşlık sanatlarına ilişkin bilgisini eş zamanlı kullanan Sâdıkî'nin pratik sanat eğitimi tam olarak ne zaman başladığı tartışmalıdır. Welçh'e göre, şiir sanatındaki ustası Mîr Sun'î'nin ölümünün ardından

Tebriz'den Kazvî'ne geçen Sâdıkî, nakkaşlık eğitimi 1568 tarihinden sonra, yani

¹²Türkçe kaleme alınan söz konusu mektuptan anlaşıldığı kadarıyla "Mesnevî"yi çevirmesi hususundaki teklif Sâdıkî'nin hastalığının nüksettiği bir zamanda gelmiştir. Sanatkârın örnek çevirileri saraya gönderdiği biliniyorsa da büyük bir ihtimalle bezemeli olarak tasarlanan bu çevirinin sonlandırıldığına dair herhangi bir bilgiye ulaşamadık.

¹³Kaynaklarda "Mecmûa-i Münşeât u Mekâtibât" adıyla da kaydedilen bu eser 18'i Türkçe ve 7'si Farsça olmak üzere toplam 25 mektuptan oluşmaktadır. Genel olarak nesîtle yazılıp yer yer manzumelerle desteklenen mektuplar yazarın son yıllarını hasta olarak geçirip maddi sıkıntılar çektiğine, I. Şah Abbas başta olmak üzere Tîmur Eşref, Musaib Han Tekelü, Nevvab Kamuran Mîrza, Pîre Muhammed Uştaçlı gibi çeşitli devlet erkânı ile iyi ilişkiler kurduğuna, en önemlisi de telif, tercüme ve sanat faaliyetlerine dair kıymetli bilgiler içermektedir. Örneğin, mektuplarda "Mecmaü'l-Havâs" ve "Kânûnu's-Süver" isimli eserlerine yapılan atıflar bu risalelerin yazara aidiyetini kuvvetlendirmektedir. Onun, I. Şah Abbas'ın isteği doğrultusunda "Mesnevî"yi Türkçeye aktarmaya başladığını, Meşhed'teki külliye'nin kendi yönetimi altında tekrar tezyih edilmesi için girişimde bulunduğunu ve Sa'd-i Selmân'ın "Külliyât"ına mihyatürler yaptığını yine bu mektuplardan öğreniyoruz. Yazarın Horasan ve Meşhed ziyaretlerine de değinilen söz konusu belgelerden Türkçe olanların faksimile başkısı ve transkripsiyonu, Farsça olanların ise sadece faksimile başkısı Bakü'de yayınlanmıştır. Bkz. Sadiq Bey Efşar, 2012.

¹⁴Azerbaycan ve İran'da birkaç defa yayınlanan bu eserin Rusça, Azerbaycan Türkçesiyle ve İngilizce çevirileri de yapılmıştır. Bkz. Sadig-Bek Afşar, 1963; Sadiq Bey Efşar, 1971; Diçkson, 1989: 1, 259-269; Sâdıkî Bek Efşar, 1372.

¹⁵Mihyatür sanatının yedi temel ilkesi konusunda eserde yer verilen görüşlerle ilgili bkz. Porter, 2000, s. 109-118.

takriben 35 yaşındayken başlamıştır (A. Welch, 1976, s. 49, 51). Fakat İskender Bey Türkman'ın aktardığı bilgiler ile "Mecmaü'l-Havâs"taki bir nüans birleştirildiğinde, onun gençken belli düzeyde sanat eğitimi aldığı, 1568 sonrasında ise profesyonel olarak nakkaşlıkla uğraşmaya başladığı düşünülebilir. Nitekim İskender Bey Türkman, Sâdıkî'nin henüz gençliğinin başındayken (der âğâz-i cevânî) nakkaşlık meşklarının zevkini tattığından, sabah akşam yanından ayrılmadığı üstadı Muzaffer Ali'nin yetkin bir öğrencisi olduğundan, fakat bu sanatı terkedip Kalenderilere katıldığından bahsetmektedir. Emîr Han Mosullu sayesinde Kalenderilerden ayrılıp Hamedan'a yerleştiği kaydedilen Sâdıkî (İskender Bek Türkman, 1314, s. 1, 175), buradayken öğrencisi Mîr İbrahim'e ve Musa Rıza'ya nakkaşlık dersleri verdiği göre (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 92; Kuşoğlu, 2012, s. 580; Sadiq Bey Efşar, 2008, s. 307), kendisi 1568 tarihinden önce sanat eğitimi almış olmalıdır. A.Welch, bunun farkında olacak ki Sâdıkî'nin II. Şah İsmail'in ölümünden sonra Kalenderî dervişlere katıldığını ve Emîr Han Mosullu'nun hizmetine 1577-78 yılı civarında girdiğini öne sürmektedir (A. Welch, 1976, s. 58-59, 90). İskender Bey Türkman'ın izlediği kronoloji dikkate alındığında ise bu kurgunun tartışmaya açık olduğu aşikârdır. Nitekim aynı konuyu araştıran Gaziyev ile Gandjei'nin bu hususta Welch'e katılmadıkları görülmektedir (Sadig-Bek Afşar, 1963, s. 13-14; Gandjei, 1975, s. 112).

Bu kronolojiden hareketle alternatif bir görüş de sunulabilir. Şöyle ki; Sâdıkî başkent henüz Tebriz iken, yani 1548 tarihinden önce Muzaffer Ali'den nakkaşlık dersleri almış, 1568 yılında ise Kazvin'deki saray kütüphanesinde çalışan eski hocasıyla tekrar meşklere başlamış olabilir. İlerleyen sayfalarda anlatılacağı üzere, 1539-1543 yıllarında başkent Tebriz'de bulunduğu bilinen Muzaffer Ali gibi usta bir nakkaşın, 35 yaşlarında birini öğrenciliğe kabul etmesinin en mantıklı açıklaması da bu olmalıdır. Ayrıca Sâdıkî'nin tekrar nakkaşlık sanatına yönelmesinde şiir eğitimi aldığı Mîr Sun'î'nin önemli bir payının olduğu düşünülmektedir. Mîr Sun'î'nin aynı zamanda bir hattat olması (Qâdî Ahmad, 1959, s. 149-150), boya hazırlama ve kâğıt boyama konularına vukufiyeti (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 75; Kuşoğlu, 2012, s. 561) muhtemelen Sâdıkî'nin nakkaşlık sanatıyla tekrar ilgilenmesine yol açmıştır.



Şekil 1. Sâdıkî Bey, II. İsmail Şehnâmesi

Kaynak: David Collection, nr. 99-2006.

Sâdıkî'nin İslam mihyatür sanatındaki etkisine gelince, doğrudan öğrencisi olarak zikrettiği Mîr İbrahim ve Musa Rıza'nın eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Bununla birlikte, İsfahan okulunun önemli bir figürü olarak gösterilen Rıza Abbasi'yi etkilediği,¹⁹ hatta Avrupa (firengi) tarzını yansıtan mihyatür çalışmalarına önyak olduğu kabul edilmektedir (Bailey, 2000, s. 264-265).

Mecmaü'l-Havâs'ta Yer Alan Müzehhib ve Nakkaş Biyografileri

"Mecmaü'l-Havâs'ta biyografileri zikredilen tezyihî sanat ustalarını genel itibariyle müzehhibler ve nakkaşlar olarak ayırabileceğimiz gibi, nakkaşları da kendi içlerinde hanedan mensubu olup olmamaları ve Sâdıkî Bey ile hoca-talebe ilişkisinde bulunup bulunmamaları şeklinde farklı sınıflandırmalara tabi tutabiliriz. Yazarın kendisiyle ilgili bilgiler dikkate alınmazsa, eserde toplam 12 biyografik başlık altında bahsedilen tezyihî kitap sanatçılarından tezhîp ustası olan tek kişi Hasan Müzehhib'tir. Nakkaş, tarrah ve musavvir olarak adlandırılan diğer 11 sanatkârdan I. Şah Tahmasb ve Sultan Muhammed Hüdâbende Safevî hanedanına mensupken, geri kalanlarından Muzaffer Ali yazarın kendi hocası, Mîr İbrahim ve Musa Rıza ise öğrencileridir.

1. *Hasan Müzehhib*: Sâdıkî'nin ifadelerinden, Kıvâmüddîn Bağdâdî'nin oğlu olduğu anlaşılan Hasan Müzehhib, Bağdat asıllı eşsiz sanatkârlardandır. Babasının iyi karakterinin oğluna sırayet etmediği; Hz. Peygamber'in "*Bütün kısa boylular fitnedir.*" hadisinin sanki Hasan Müzehhib için söylendiği şeklinde bir yorumda bulunan Sâdıkî'ye göre, sanatkârın manevi zaafı ve korkusuzca giriştiği bazı işler, dolayısıyla da kendisine ve çevresine verdiği zararlar aslında niyetinin kötülüğünden değil, yaratılış itibariyle sahip olduğu kötü mizacından kaynaklanmaktadır. Örneğin, II. Şah İsmail'in (ö.1577) mührünü taklit etmek gibi tehlikeli bir işe kalkışmış, fakat şanslı yaver gittiği için bu işten ceza almadan sıyrılmıştır. Yine Tebriz'de evine misafir olduğu Kasım Bey Sahhâf adlı bir gencin Çerkes cariyesi ile gayr-ı meşru ilişki yaşamış, meselenin üstü açılıp rezil olunca da ölüm korkusu nedeniyle cariyeyi satın alarak kendisiyle evlenmiştir. Bu evlilik sonucunda ise güzel huylu bir evlat sahibi olmuştur (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 256-258; Kuşoğlu, 2012, s. 780).

Sâdıkî'nin Bağdat'ı ziyaret ederek Kıvâmüddîn Bağdâdî ile bizzat görüşmüş olması, anekdot mahiyetindeki bu bilgilerin güvenilirliğini arttıran önemli bir nüanstır.

Yazarın Kıvâmüddîn Bağdâdî'ye atfen aktardıklarına bakılırsa, Hasan Müzehhib'in yaptıklarından babası da muzdariptir. Onun damdan fırlattığı taşın başına isabet etmesiyle ölümden dönen Kıvâmüddîn Bağdâdî, oğlunu katledecek kimsenin dünya ve ahiret sorumluluğunu kendi üzerine aldığını gösteren belge hazırlamış, hatta bunun için Bağdat asilzadelerinden ve ahaliden imza toplamıştır (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 256-258; Kuşoğlu, 2012, s. 780).

Bu bilgiler ışığında "Mecmaü'l-Havâs"ı; Hasan Müzehhib'in şair ve sanatkâr kimliği, fiziksel özelliği, soyu, nisbesi, eşi ve çocuğu hakkında önemli ipuçları içeren klasik bir kaynak olarak değerlendirilebiliriz. Dahası sanatkârın karakterine dair en ayrıntılı bilgiye yine bu eser üzerinden ulaşmak mümkündür. Örneğin, Kadı Ahmed Kummi'nin "Gülüştan-i Hüner"inde üst düzey sanat becerisi vurgulanan müzehhib hakkındaki bilgiler; Bağdat asıllı olup Tebriz'de yetiştiği ve İmam Ebû Abdullah el-Hüseynî'nin *âsitânesini tezyih ettiği* ile sınırlıdır (Qâdî Ahmad, 1959, s. 189).²⁰

¹⁹İki sanatkâr arasındaki etkileşim konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. A. Welch, 1976, s. 100-145.

²⁰Eserin Farsça neşri yapan Ahmed Süheylî Hânsârî düştüğü dipnotta İmam Ebû Abdullah el-Hüseynî'nin *âsitânesindeki tezyihatın* 980/1572-73 yılında tamamlandığını kaydetmiş; Safevî dönemi tezhîp sanatını

Gelibolulu'ya göre, I. Tahmasb (ö.1576) döneminde Safevî saray nakkaşhânesinin başında bulunan Hasan Müzehhib; Siyâvuş Bey Gürcî, Muhammed Ali Tebrizî ve Muhib Ali Tebrizî gibi sanatkarların hocasıdır (Gelibolulu, 2012, s. 151-152). İskender Bey Türkman, söz konusu öğrencilerin isimlerini vermemekle birlikte, Hasan Müzehhib'in tezhîp konusunda eşsiz bir sanatkar olduğunu, yaptığı tezyihatın diğer sanat erbabını aciz bıraktığını ve Mevlâna Yârî'nin üslubunu devam ettirerek zirveye taşıdığını zikretmektedir.²¹ Aynı şekilde, I. Tahmasb'ın (Şâh-i cennet-mekân) hayatının sonlarına doğru kendisihe kızıp elinin kesilmesihe hükmettiği, fakat Ebû Abdullah el-Hüseynî âsîtanesisin kubbe bezemelerini yapıp tövbekar olduğu için bu cezadan kurtulduğu anlatılmaktadır (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 256-257).²²

Hasan Müzehhib'in yaşam ve sanat yoluna çeşitli yönlerden ışık tutan bu kaynaklardaki ortak kanaat, onun usta bir sanatkar olduğu yönündedir. Ünlü Safevî hattatlarından Şah Mahmûd Nisâbüri'nin (ö.1564) istihzah ettiği Kur'an-ı Kerim nüshasına (TSMK EH.25) yaptığı 1562 tarihli tezhîpler bu yargıyı destekleyen somut örneklerdendir (Tanındı, 2016, s. 107-108).

2. Şah Tahmasb-ı Hüseyinî: "Mecmaü'l-Havâs"ta şair ve nakkaş kimliği ile atıf yapılan Safevî hanedan üyelerinden ilki I. Şah Tahmasb'tır. Sâdıkî'nin ifadelerine göre, I. Tahmasb kendi döneminin usta nakkaşları arasında ayrıcalıklı bir konumdadır. Öyle ki saray kütüphânesinde çalışan diğer nakkaş ve ressam, I. Tahmasb'a tasbih ettirmedikleri zaman kendi eserlerini tamamlanmış saymıyorlar (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 8; Kuşoğlu, 2012, s. 506). Sâdıkî'nin biraz da abartılı bir üslupla kayda geçtiği bu bilginin günümüz araştırmacıları tarafından kısmen onaylandığı düşünülebilir. Nitekim genel kanaate göre, Safevî saray nakkaşhânesinde üretilen bazı mîhyatürlü yazmaların ortaya çıkmasına bizzat katkıda bulunan I. Tahmasb, özellikle saltanatının ilk dönemleri için karakteristik olan bu tavrını 1540'lı yıllardan itibaren değiştirmiş, 1556 sonrasında ise sanatla uğraşmaya tövbe etmiştir (A. Welch ve S. Welch, 1982, s. 79-80; Brend, 1991, s. 161).

I. Tahmasb'ın sanattaki otoriter konumu, Sâdıkî'ye göre ders aldığı hocalarından kaynaklanmaktadır. Diğer bir ifadeyle önce Bihzâd'ın, onun ölümünün ardından ise Muzaffer Ali Nakkaş-ı Şâhî'nin, I. Tahmasb'ın eğitimiyle bizzat ilgilenmesi hükümdara usta bir sanatkar hüviyeti kazandırmıştır (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 8; Kuşoğlu, 2012, s. 506). Nakkaş Muzaffer Ali aynı zamanda Sâdıkî'nin de hocası olduğuna göre yazarın bu bilgileri doğrudan üstadından almış olması muhtemeldir. Fakat, İskender Bey Türkman, Kadı Ahmed ve Gelibolulu Âlî'nin, I. Tahmasb'ın sanat hocaları konusunda Sâdıkî'ye tam olarak katıldıkları söylenemez. Kemaleddin Behzâd, Sultan Muhammed ve Ağa Mîrek Nakkaş el-İsfahânî gibi saray kütüphanesinde çalışan seçkin sanatkarlar ile I. Tahmasb arasındaki yakın ilişkilerden bahseden İskender Bey, hükümdarın doğrudan ders aldığı kişileri Sultan Muhammed Musavvir ve Mîr Zeynelâbidîn ile sınırlandırır (İskender Bek Türkman, 1314, s. 1, 174). Gelibolulu Âlî ise yaşadığı dönemin Behzâd buluşlu usta nakkaşı olarak takdim ettiği I. Tahmasb'ın Hâce Abdülaziz tarafından yetiştirildiğine dikkat çekmekte, dolayısıyla da Kadı Ahmed ile aynı görüşü paylaşmaktadır (Gelibolulu, 2012, s.

inceleyen Sheila Canby ise Kadı Ahmed Kummî'den aktarılanlara ilaveten bu âsîtanenin Kazvin'de bulunduğunu belirtmiştir. Bkz. Kâdî Mîr Ahmed, 1352, s. 145-146; Sheila, 2003, s. 137.

²¹Yârî Müzehhib hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Sîmpson, 2017, s. 45-65.

²²Tarih-i Âlemârâ-yı Abbâsî'de detayları verilmeyen bu olayın, Hasan Müzehhib tarafından şahın mührünün taklit edildiğine ilişkin "Mecmaü'l-Havâs" anlatısıyla örtüştüğünü ifade edebiliriz. Fakat İskender Bey Türkmen'in I. Tahmasb ile ilişkilendirdiği mesele Sâdıkî Bey tarafından II. Şah İsmail ile irtibatlandırılarak anlatılmaktadır. Bkz. İskender Bek Türkman, 1314, s. 1, 177.

Bu görüş ayrılıklarına rağmen, her üç eserde de yer verilen ifadelerden hareketle I. Tahmasb'ın gençliğinden itibaren iyi bir nakkaşlık eğitimi aldığını ve pratik olarak eser ürettiğini söylemek mümkündür. I. Tahmasb, otobiyografi özelliği taşıyan "Tezkîre"sihne sanatla uğraştığına dair herhangi bir kayıt düşmezken (Şah Tahmasb-ı Safevî, 2001), Behram Mîrza albümünde (TSMK, H.2154) yer alan "Tahmasb el-Hüseyinî" imzalı mihyatür örneğinde olduğu gibi kendisihne atfedilen tasvirler onun sanattaki yeterlik düzeyini göstermektedir (Roxburgh, 2001, s. 82, fig.17).

3. Sultan Muhammed Hüdâbende: Nakkaşlık sanatıyla ilişkilendirdiği bir diğer hanedan üyesi Sultan Muhammed Hüdâbende'nin (ö.1596) cömert bir padişah olduğuna dikkat çeken Sâdıkî, kendisinin nakkaşlık sanatı, şiir âdâbı ve mûsikî ıstılahına son derece vâkıf olduğundan bahsetmektedir (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 9-10; Kuşoğlu, 2012, s. 507). Fakat çocukluğunda geçirdiği hastalık nedeniyle görme yetisini kaybetmiş bir padişah hakkında söylenen bu ifadelerin iki nedenden dolayı ihtiyatla karşılanması gerektiği kanaatindeyiz. Birincisi, Gelibolulu Âlî ve İskender Bey Türkman'ın eserlerinde Muhammed Hüdâbende'nin nakkaşlık sanatıyla uğraştığına dair herhangi bir bilginin aktarılmamasıdır. İkincisi ise onun saltanat yıllarında (1578-1587) üst düzey estetik zevkle hazırlanıp, kendisihne nispet edilen herhangi bir eserin mevcut olmaması, dolayısıyla da böyle bir eser hazırlama girişiminde bulunmamış olmasıdır (A. Welch, 1976, s. 19, 166). Aksihne bu yıllarda sanata fazla ilgi gösterilmediği için Sâdıkî Bey de dahil olmak üzere pek çok sanatkârın geçim sıkıntısı nedeniyle Meşhed/Herat bölgesindeki emîrlerin himayesihne sığındıkları bilinmektedir (Anonim, 2009a, s. 243).

4. Mîr İbrahim Dürdi/Derdi: Hemedân'a bağlı Serkân adlı kasabada doğduğu ifade edilen sanatkâr hakkındaki bilgiler özet olmakla birlikte, Sâdıkî'nin hoca-talebe silsilesihnin belirlenmesi açısından son derece önemlidir. İlk gençlik yıllarında tahsil için Hemedân'a geldiği zikredilen Mîr İbrahim, bu sırada Sâdıkî ile tanışıp kendisinden şiir ve nakkaşlık eğitimi almıştır. Öğrencisihnin edebihnden ve üstün ahlaki niteliklerihnden övgüyle bahseden yazar, onun az zamanda çok şey öğrenip iyi bir nakkaş ve kabul gören bir şâir olduğunu vurgulamıştır (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 92; Kuşoğlu, 2012, s. 580). "Mecmaü'l-Havâs"ın telifi sırasında Kîrmân'daki Şâh Velî asitânesihnde münzevi bir hayat sürdüğü anlaşılan Mîr İbrahim'in günümüze ihtikal eden mihyatürleri hakkında ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır.

5. Mîr Seyyid Ali Musavvir: Eserde, XVI. yüzyıl ünlü Safevî nakkaşlarından Mîr Musavvir'in oğlu olarak tanıtılan Mîr Seyyid Ali'nin sanatçı akranları arasında seçkin bir konumda bulunduğu ve I. Şah Tahmasb'ın saray kütüphanesihnde görev yaptığı vurgulanmaktadır. Sanatkârın Hîndistan'a gidişi hakkında küçük bir ayrıntıyı da paylaşan Sâdıkî, bu olayı Mevlâna Gazzâlî ile Mîr Seyyid Ali arasındaki dargınlıkla irtibatlandırmaktadır.²³ Diğer bir ifadeyle, aralarında yaşanan küçük kırgınlık bu iki şâirin birbirihni hicvetmesi ve Mîr Seyyid Ali tarafından Gazzâlî'nin yüzüne benzeyen bir resmin çizilmesi sonucunda büyümüştür. Bunun üzerihne

²³Sâdıkî'nin Mîr Seyyid Ali hakkında ifade ettiği bazı bilgilerin Kuşoğlu'nun çalışmasında yanlışlıkla Mîr Musavvir'e atfen yorumlandığı görülmektedir. Örneğin, Babür hükümdarı Celaleddin Ekber Şah'ın (ö.1605) huzurunda saygın bir konuma geldiği belirtilen sanatkâr, Kuşoğlu'nun yorumlarının aksihne Mîr Musavvir değil, Mîr Seyyid Ali olmalıdır. Zira XV. yüzyılın sonlarında Tirmiz veya Badeşhan'da doğan Mîr Musavvir'in, 1510-1548 yılları arasında Safevî sarayında eser ürettiği, 1548 sonrasında ise Hîndistan'a gidip Ekber Şah'ın tahta geçtiği 1556 yılından önce öldüğü düşünülmektedir. Ekber Şah döneminde Babürlü sarayında fiibar gören Mîr Seyyid Ali ise 1572 yılı sonrasında Mekke ziyareti sırasında vefat etmiştir. Bkz. Anonim, 2009b, s. 537-538; Anonim, 2009c, s. 540-541; Bihyon vd., 1971, s. 118-120; Lowry ve Beach, 1988, s. 340-342.

Irak'ı terk edip Hîndîstan'a giden Mîr Seyyid Ali, Babürlü hükümdarı Celaleddîn Ekber Şah'ın (ö.1605) sarayında saygın bir konuma gelmiştir (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 97; Kuşoğlu, 2012, s. 584).

Mîr Seyyid Ali ile Gazzâlî arasındaki probleme değînmeyen Kadî Kummî'nîh ise olayı farklı bir veçheden ele aldığı görülmektedir. Yazara göre Mîr Musavvî'î Hîndîstan'a davet eden Hümâyûn Şah (ö.1556) bu konuyu bizzat I. Tahmasb'a açmış, hatta karşılığında bir tûmen para bile teklif etmiştir. Babasından daha iyi bir sanatkâr olan Mîr Seyyid Ali söz konusu teklife bîhaen Hîndîstan'a gîtmîş, ardından ise Mîr Musavvî oğluna katılmıştır (Qâdî Ahmad, 1959, s. 185) (Şekil 3).



Şekil 3. Mîr Seyyid Ali

Kaynak: Musee National des Arts
Asiatique-Guimet, nr.3619, vr.1b.

“Menâkıb-ı Hünerverân”da Kemâleddîn Behzâd'ın öğrencisi, Nakkaş Mîr Zeynelâbîdîn'îh ise hocası olarak tanıtılan Mîr Musavvî'îh (Gelibolulu, 2012, s. 147) başta I. Tahmasb Şehnâmesi'ndeki tasvîrleri olmak üzere günümüze ulaşan çalışmaları mevcuttur (S. Welch, 1972, s. 100-103, 128-131, 168-169; Barry, 2004, s. 379). Aynı şekilde nakkaş Mîr Seyyid Ali tarafından gerek Safevî gerekse de Babürlü sarayında üretilen bazı mîhyatürlerin, günümüzde farklı koleksiyonlarda muhafaza edildiği bilinmektedir. Mîr Seyyid Ali'nîh I. Tahmasb Şehnâmesi'nîh (1525-1535) tasvîrleri yapan sanatkârlar arasında bulunduğuna bakılırsa (S. Welch, 1972, s. 116-119, 136-139, 176-179), onun sanat becerisi henüz gençken itibar görmüş olmalıdır. Nitekim 1539-1542 yıllarına tarihlenen bezemeli *Hamse* nüshasında (British Library, Or. MS.2265) kendisine nişpet edilen tasvîrleri yetkî bir sanatkâr olarak yaptığı düşünülür (Anonîm, 2009c, s. 540).²⁴ Buna ilaveten, Babürlü sarayında “Hamzanâme” nüshasının hazırlanmasında etkî bir rol üstlendiği bilinen (Barrett ve Gray, 1963, s. 78-82) sanatkâra tek sayfa mîhyatür çalışmaları da atfedilmektedir (Lowry ve Beach, 1988, s. 300-301, 340-342).

6. *Hâce Abdülaziz Nakkaş*: Sâdıkî, I. Tahmasb'ın kütüphane çalışanları arasında saydığı Hâce Abdülaziz'îh²⁵ tasvîr sanatını Üstat Behzâd'tan öğrendiğini ve döneminin iyi nakkaşlarından olduğunu belirtir (Sâdıkî Kitabdâr, 1327, s. 254-255; Kuşoğlu, 2012, s. 778-779). Eserde bu bilgînin doğrudan Hâce Abdülaziz'îh dilinden aktarılmış olması, yine sanatkârın bazı tasvîrlinde (TSMK H.2161) Şâgird-i Üstad-ı Behzâd (Üstat Behzâd'ın talebesi) ibareli bir imza kullanması (Çağman, 1988, s. 185-186) iki nakkaş arasındaki hoca talebe ilişkisine dair herhangi bir kuşkuya mahal bırakmamaktadır (Şekil 4).

²⁴Mîr Seyyid Ali tarafından söz konusu esere yapılan örnek mîhyatür için bkz. S. Welch, 1976, s. 88-91.

²⁵Nakkaş Abdülvehhâb'in oğlu olan sanatkârın doğum ve ölüm tarihleri belirsiz olduğu gibi doğum yeri hakkında da görüş ayrılığı bulunmaktadır. Nitekim Gelibolulu onun İsfahanlı, Kadî Ahmed ise Keşanlı olduğunu söylemektedir. Bkz. Gelibolulu, 2012, s. 148-150; Qâdî Ahmad, 1959, s. 186.

Sâdıkî'nin, Hâce Abdülaziz hakkında aktardığı bir diğer önemli bilgi, sanatkârın burnunun kesilmesi ile sonuçlanan olay hakkındadır. Kadı Ahmed'e göre nakkaşın böyle bir ceza alması, kötü niyetli kişilerle birlik olup I. Tahmasb'ın mührünü taklît etmesinden kaynaklanmıştır (Qâdî Ahmad, 1959, s. 186). Sâdıkî'nin aktardığı rivayet ise ayrıntılı olup, daha ziyade Gelibolulu'nun anlatımı ile örtüşmektedir. Bu rivayete göre, Hâce Abdülaziz'in öğrencisi Molla Ali Asgar²⁶ ile birlikte cezalandırılmasının nedeni, I. Tahmasb'ın haremünde hizmet eden Mîrza Muhammed isimli bir genci ayartıp Hîndîstan'a gîtmek üzere saraydan ayrılmaları ve Şîraz'da şahın mührünü taklît etmeye kalkıştıkları için yakalanmalarıdır.



Şekil 4. Hâce Abdülaziz

Kaynak: TSMK H. 2161, vr. 52b.

Bu sebeple her üçü hakkında ölüm cezası verilmişse de I. Tahmasb bu cezadan vazgeçmiştir. Hâce Abdülaziz'in burnunun kesilmesine gelince, I. Tahmasb'ın Mîrza Muhammed'e karşı aşırı bir muhabbet beslediğinin altını çizen Gelibolulu, bu cezanın bizzat hükümdar tarafından uygulandığını ifade eder. Sâdıkî ise I. Tahmasb'ın suçluları tamamen affettiğini, fakat Mîrza Muhammed'in babası Hâce Kabahat Cerrah'ın durumu kabullenemeyerek hükümdarın adına yalan söylediğini ve söz konusu cezayı uygulattığını vurgular. Yine Sâdıkî'den öğrendiğimiz kadarıyla, olaydan sonra sanat faaliyetlerini sürdüren Hâce Abdülaziz, nakkaşıktan kazandığı parayla kendisine öncekinden çok daha güzel ve estetik bir burun yaptırmıştır (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 254-255; Kuşoğlu, 2012, s. 778-779; Gelibolulu, 2012, s. 148-150).

7. *Muzaffer Ali Nakkaş*: Sâdıkî'nin kayıtlarından aslen Türbetli olduğu anlaşılan nakkaş Muzaffer Ali, Behzâd'ın yeğeni (kızkardeşinin oğlu) Haydar Ali'nin oğlu-

²⁶Ali Asgar Kâşi hakkında önemli bilgiler aktaran İskender Bey Türkmen bu olaya dair herhangi bir yorum yapmamıştır. Ona göre, dönemin müstesna nakkaşlarından olan Ali Asgar, önce İbrahim Mîrza'nın hizmetinde bulunmuş, ardından ise II. Şah İsmail'in saray kütüphanesine görev almıştır. Kendisi gibi usta bir nakkaş olan oğlu Ağa Rıza ise I. Şah Abbas dönemini idrak eden sanat erbabındandır. Bkz. İskender Bek Türkmen, 1314, s. 174.

dur.²⁷ Nakkaşlık eğitimi üstat Behzâd'tan almış (Sadig Bey Efşar, 1971, s. 15),²⁸ I. Tahmasb'ın ve Sâdıkî'nin sanat hocasını yapmıştır (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 8, 255-256; Kuşoğlu, 2012, s. 506, 779).²⁹ En büyük kusuru talihsizlik olan hocasının hattatlığından da bahseden Sâdıkî, onun Mîr Ali ve Sultan Ali kıt'alarını aslından ayırıştırılamayacak şekilde taklît edebildiğini belirtmektedir. Neşta'lik hattı ustalıkla icra ettiği Kadı Ahmed tarafından da zikredilen (Qâdî Ahmad, 1959, s. 186) Muzaffer Ali'nin, 1564-65 yıllarına tarihlenen Emîr Gayb Beg albümündeki (TSMK H. 2161) iki yazısı gibi imzalı eserlerinin günümüze ulaştığı malumdur (Anonim, 2009d, s. 39-40). Bu eserlerden bazılarının hattı, bazılarının ise sadece tahrirleri sanatkâra nispet edilmektedir. Örneğin, Emîr Hüseyin Beg albümündeki (TSMK H. 2151) bir kıt'aya düşülen imzalar, hattın Muzaffer Ali tarafından tahrirlenip, Mâlik Deylemî tarafından yazıldığını açıkça göstermektedir (Simpson, 1995, s. 291-293) (Şekil 5).

Muzaffer Ali'nin kendi kıt'alarında genellikle "Nakkâş-ı Şâhî" imzası kullandığını, küçük ve büyük satrancı iyi oynadığını, sık sık olmasa dahi şifrele ilgilendiğini de kaydeden Sâdıkî, hocasının Kazvîn'de vefat ettiğini ve Şehzâde Hüseyin mezarlığına defnedildiğini aktarmaktadır (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 255-256; Kuşoğlu, 2012, s. 779).



Şekil 5. Muzaffer Ali ve Malik Deylemî İmzasını Taşıyan Kıt'a

Kaynak: TSMK H.2151, vr.21a.

Nakkaş'ın fırçasından çıkan eserlere gelince, 1539-1543 tarihli *Hamse* (British Library, Or. MS. 2265) ve 1573-1574 tarihli "Gerşeşnâme" (British Library, Or. MS.12985) nüshalarına yaptığı birer mihyatürü örnek olarak göstermek mümkün-

²⁷Sâdıkî'den farklı olarak Kadı Ahmed, Muzaffer Ali'nin babasının Bihzâd'ın değil hattat Rüstem Ali'nin yeğeni olduğunu belirtir. Aynı şekilde, Bihzâd'ın öğrencisi olarak Muzaffer Ali'nin kendisiye değil, babasına işaret eder. Qâdî Ahmad, 1959, s. 186.

²⁸Muzaffer Ali'nin Behzâd'ın öğrencisi olduğu İskender Bey Türkmen tarafından özellikle vurgulanmakta, eşsiz bir sanatkar olarak yetişmiş olması buna dayandırılmaktadır. Yine Mâlik Deylemî de, onun Behzâd'tan ders aldığını aktarmaktadır. Bkz. İskender Bek Türkman, 1314, s. 174; Malik Daylami, 1989, s. 351.

²⁹Bu öğrencilerine ilaveten I. Tahmasb'ın saray nakkaşhânesinde yetişen Gürcü asıllı nakkaş Siyavuş Bey'in de Muzaffer Ali'den ders aldığı kayıtlıdır. Bkz. Qâdî Ahmad, 1959, s. 191; A. Welch, 1976, s. 19; Tanındı, 2009, s. 310; Anonim, 2009k, s. 225-226.

dür (Anonîm, 2009d, s. 40). Yine Houghton Şehnâmesi olarak bilinen “Şehnâme” nüshasındaki dokuz mihyatür ile, 1556-1565 tarihli “Heft Evreng” nüshasındaki (Freer Gallery 46.12) dört mihyatür ona nispet edilmektedir (Anonîm, 2009d, s. 40; Kühnel, 1939, s. 1878-1879; S. Welch, 1972, s. 160-161; Dickson ve Welch, 1981, s. 154-164). Mihyatür sanatının XVI. yüzyıl Safevî coğrafyasındaki gelişimi ışık tutan bu eserler dışında, Muzaffer Ali’nin İsfahan’daki Çihil Sütun Sarayı’nın duvar tezyîhâtında da yer aldığı kaydedilir (İşkender Bek Türkman, 1314, s. 174).

Ayrıca akranı ve arkadaşı sayılan Mâlik Deylemî’nin Emîr Hüseyîn Beg albümüne yazdığı girişteki bilgilerden hareketle kendisinin tezhiip yaptığını söylemek mümkündür (Malik Daylami, 1989, s. 351).

8,9,10,11,12. *Muhammed Bey, Şah Mahmûd, Beyânî, Zemanî Nakkaş, Musa Rıza:* Yukarıda zikredilen sanatkarlar dışında, eserde beş nakkaşın daha biyografisine kısaca değinilmiştir. Bunlardan Muhammed Bey, eserî yazıldığı dönemde halifetü’l-hulefâ makamında bulunan zâtın en büyük oğludur. Yumuşak huylu, sakîh bir tabiata sahip olan bu genç, bütün sanatlar içerisinde zorluk derecesi bakımından en önde olan tasvir ve nakkaşlıkta usta bir isimdir. Ayrıca neşta’lik hattı güzel yazdığı ve beş telli tamburu güzel icra ettiği de kaydedilmektedir (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 72-73; Kuşoğlu, 2012, s. 559). Şah Mahmûd’un Meşhed şehrindeki nakkaşlardan olduğunu ve Rehî mahlasıyla şiir yazdığını zikretmekle yetinen (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 264; Kuşoğlu, 2012, s. 786) Sâdıkî’nin, Beyânî hakkındaki aktarımı da oldukça kısadır. Yazara göre, Tebriz’in eski şâirlerinden olan Beyânî, bir süre sırmacılık ve kâğıtçılıkla iştigal etmiş, akabinde nakkaşlıkla uğraşmışsa da pek başarılı olamamıştır (Sâdıkî Kîtabdâr, 1327, s. 270-271; Kuşoğlu, 2012, s. 793). Geriye kalan iki isimden Zemanî Nakkaş, İsfahan asıllı olup son derece yetenekli bir musavvirdir (Sadiq Bey Efşar, 2008, s. 275). Hamedanlı olan Musa Rıza ise nakkaşlık ve tasvir meşklerîni Sâdıkî’nin yanında tamamlamıştır (Sadiq Bey Efşar, 2008, s. 307).

SONUÇ

Sâdıkî Bey Kîtabdâr; gerek şâir ve tezkîreci, gerekse de nakkaş ve sanat teorisyeni kimliği ile XVI. yüzyıl estetik düşünce hayatına damga vurmuş önemli bir şahsiyettir. Farsça ile Türkçenin üç farklı şivesinde (Çağatay, Azerbaycan, Osmanlı) eserler yazmış, I. Tahmasb, II. İsmail ve I. Abbas dönemlerinde yaptığı yazma eser tasvirleri ve tek sayfa mihyatürleri ile yaşadığı dönemin sanatına azımsanmayacak ölçüde katkı sağlamıştır.

I. Abbas döneminde saray kitabdarlığı gibi yüksek bir göreve getirilen Sâdıkî Bey, yaptığı mihyatürlü eserlerin yanı sıra teorik sanat konularını tartıştığı *Kanûnu’s-Süver* isimli Farsça bir eser de yazmıştır. Çağatay Türkçesi ile kaleme aldığı *Mecmaü’l-Havâs* ise edebî bir tezkîre olmasına rağmen XVI. yüzyıl Safevî sanatkarları hakkında önemli bilgiler içeren bir eserdir.

“Mecmaü’l-Havâs”ta musavvir, tarrâh, nakkaş ve müzehhib olarak tanıtılan toplam on üç sanatkarın biyografisine yer verilir. Eser, başta Sâdıkî Bey’in kendisi olmak üzere Hasan el-Bağdâdî, Mîr Musavvir, Mîr Seyyid Ali, Muzaffer Ali ve Hâce Abdülaziz gibi seçkin sanat ustaları hakkında özgün bilgiler içermektedir. Ayrıca nakkaş Behzâd ile müzehhib Yârî’nin yüzyılın sonlarında dahi Safevî sanatkarları için önemli birer kıstas olduklarını gösteren ayrıntılara rastlamak da mümkündür.

Sâdıkî’nin, Mîr İbrahim ve Musa Rıza isimli iki öğrenci yetiştirdiğinden bahsedir-

len eserde, sanatkârların soy, künye ve nesep bilgileriñe, edebi şahsiyetleriñe, fiziksel-manevi nitelikleriñe ve sanatta geldikleri uştalık düzeyiñe ilişkiñ benzeri bilgiler bulunmaktadır. Bu verileriñ “Gülistân-ı Hüner”, “Menâkıb-ı Hünerverân”, “Târih-i Âlemârâ-yı Abbâsî” vb. eserler ışığında tekrar değeriendirilmesi suretiyle, dönemiñ tezhiip ve miñyatür sanatına ilişkiñ bilgiler pekiştirilebileceği gibi yeni özgün yorumlara da kapı aralanabilir.

KAYNAKÇA

Akîmuşkiñ, O., (2003). *Arts of the book, painting and calligraphy, part one: iran and north-western central asia*. (Editör: Adle C., Habib I.). *History of Civilizations of Central Asia (Development in Contrast: From the Sixteenth to the Mid-nineteenth Century)* içinde. Paris: UNESCO Publishing, 5, 555-585.

Akün, Ö., F., (1988). *Ahdî, Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, 1, 509-514. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Alparslan, A., (1988a). *Abdullah-ı Şirâzî, Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, 1, 136-137. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Alparslan, A., (1988b). *Ali Rızâ-yı Abbâsî, Türkiye diyanet vakfı islam ansiklopedisi*, 2, 438-439. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Anonim (1986). *The Cambridge history of iran: the timurid and safavid periods*. (Editör: Peter Jackson). Cambridge: Cambridge University.

Anonim (2009a). *Illustration, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, 2, 191-268. Oxford: Oxford University Press.

Anonim (2009b). *Mîr Musavvir, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2, 537-538.

Anonim (2009c). *Mîr Sayyid Ali, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2, 540-541.

Anonim (2009d). *Muzaffar 'Ali, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 3, 39-40.

Anonim (2009e). *Sadiqi, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 3, 160-161.

Anonim (2009k). *Siyavuş, The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 3, 225-226.

Bailey, G., A., (2000). *The sins of sadiqi's old age*. (Editör: R. Hillenbrand). *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson* içinde. London: I.B.Tauris, 264-265.

Barrett, D. ve Gray B., (1963). *Les tresors de l'asia: la peinture indienne*. Geneve: Skira.

Barry, M., (2004). *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzâd of Herât (1465-1535)*. Paris: Flammarion.

Bihyon, L. [ve öte.] (1971). *Persian Miniature Painting*. New York: Dover Publicati-

ons.

Brend, B., (1991). *Islamic art*. Massachusetts: Harvard University Press.

Canby S., R., (2003). *Safavid illumination*. (Editör: Thompson J. ve Canby S. R.). Hunt for Paradise: Court Art of Safavid Iran 1501-1576 içinde, Milano: Skira, 135-153.

Canby, S., R., (2010). *The safavids*. Treasures of the Aga Khan Museum: Masterpieces of Islamic Art içinde. Berlin: Aga Khan Trust for Culture, 191-228.

Çağman, F., (1988). *Abdülaziz b. Abdülvehhâb, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.1, s.185-186. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Çağman, F., ve Tanındı Z., (1996). *Osmanlı-safevi ilişkileri (1578-1612) çerçevesinde topkapı sarayı müzesi resimli el yazmalarına bakış*. (Editör: Mülayım S., Sönmez Z., Altun A.). Aslanapa Armağanı. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 37-62.

Çavuşoğlu, M., (1991). *Bâkî, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 4, 538-540. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Çınarcı, M., N., (2012). Sâdıki-i Efşâr'ın tebriz milli kütüphanesindeki külliyatı ve türkçe manzumeleri, *Turkish Studies*, Sayı 7/3, 813-835.

Diçkson M., B., (1989). *The canons of painting by sadiqi bek*. The Houghton Shahnameh içinde, Cambridge: Harvard University Press, 1, 259-269.

Diçkson, M. B. ve Welch, S., C., (1981). *The houghton shahnameh*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Dihhudâ, M. A. A., (1373). *Lugatnâme*. Tahran: Dânişgâh-i Tahran.

Felsefi, N., (1344-47). *Zihdegâni-yi Şah Abbas-ı Evvel*. Tahran: Danişgâh-ı Tahran.

Gandjei, T., (1971). *Sâdıki-i afşar'ın türkçe şiirleri*. Türkiyat Mecmuası. Sayı: 16, 19-26.

Gandjei, T., (1975). Notes on the life and work of sâdıqi: a poet and painter of safavid times. *Der Islam*. Sayı: 52/1, 111-118.

Gelibolulu, M. Â., (2012). *Menâkıb-ı hünerveran: hattatların ve kitap sanatçıları'nın destanları*. (Haz. Müjgan Cunbur). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Holod, R., (2012). *The fortress and the city*. Treasures of the Aga Khan Museum: Architecture in Islamic Arts içinde. Geneva: Aga Khan Trust for Culture, 131-180.

İskender Bek Türkman (1314). *Târih-i Âlemârâ-yı Abbâsi*. Tahran: Müessese-yi İntişârât-i Emîr Kebîr.

Kâdi Mir Ahmed, Münşi-yi Kummi (1352). *Gülüştân-i Hüner*. (TŞh. Ahmed Süheylî Hânsârî). Tahran: İntişârât-i Bünyâd-i Ferheng-i İran.

Kartal, A., (1999). Sâdıki-i kitâbdâr'ın mecma'u'l-havâs isimli tezkîresi ve onda yer alan anadolulu şâîfler. *Türk Kültürü*. Sayı 37/440, 746-754.

Kazan, H., (2010). *XVI. asırda sarayın sanatı hîmayesi*. İstanbul: İslam Tarih, Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı.

Kurtuluş, R., (2004). *Mes'ûd-i sa'd-i selmân*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 29, 352-353. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kurtuluş, R., (2010). *Takî-i evhadî*, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 39, 456-457. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Kuşoğlu, M. O., (2012). *Sâdıki-i kılâbdâr'ın mecmaü'l-Havâs adlı eseri (İnceleme-Metîn-Dizîh)*. Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Kühnel, E., (1939). *History of miniature painting and drawing*. (Editör: Arthur Upham Pope, Phyllis Ačkerman). A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present içinde. London: Oxford University Press, 1878-1879.

Lowry, D. G. ve Beach, M. C. (1988). *An annotated and illustrated checklist of the veer collection*. Washington D.C.: Smithsonian Institution.

Malik Daylami (1989). *Preface to the Amir Husayn Beg album*. (Çeviren: W. M. Thackston). A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art içinde. Massachusetts: Aga Khan Program for Islamic Architecture.

Meriç, R. M., (1953). *Türk nakış sanatı tarihi araştırmaları vesikalar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Porter, Y., (2000). From the "theory of the two qalams" to the "seven principles of painting": theory, terminology, and practice in persian classical painting. *Muqarnas*, Sayı 17, 109-118.

Qâdi Ahmad [Qummî] (1959). *Calligraphers and painters*. (Çeviren: V. Miñorsky). Washington: Freer Gallery of Art.

Robinson, B. W., (1976). *İsmâ'îl II's copy of the Shâhnâme*. İran, Sayı 14, 1-8.

Roxburgh, D. J., (2001). *Prefacing the image: the writing of art history in sixteenth-century Iran*. Leiden: BRILL.

Sâdıki Bek Efşâr (1372). *Kânûnu's-Süver*. (Tahkik: Necib Mâyil Herevî). Kıtâb-Ârâyî der Temeddün-i İslâmî içinde. Meşhed: Müessese-yi Çap ve İntişârât-i Âstân-i Kuds-i Rezevî.

Sâdıki Kıtâbdâr (1327). *Mecmaü'l-Havâs*. (Neşreden: Abdürresul Hayyampur). Tebriz: Çaphâne-yi Ahter.

Sadig Bey Efşar (1971). *Ganun-üs-Süver*. (Çeviren: Adil Gaziyev). Bakı: Elm Neşriyyatı.

Sadig Bey Efşar (2008). *Mecmeül-Hevas*. (Neşreden: Ekrem Bağirov). Bakı: Elm Neşriyyatı.

Sadig Bey Efşar (2012). *Türkçe mektublar* (Transfoneliterasiya ve Fotofaksimile). Bakı: Elm ve Tehsil.

Sadig-Bek Afşar (1963). *Ganun ös-Sövar* (Traktat o Jivopisi). (Çeviren: A.Y. Kaziev). Bakı: İzdateljstvo Akademii Nauk Azerbaydžanskoy SSR.

Simpson, M. S., (1995). *Sultan İbrahim Mîrza's Haft awrang: a princely manuscript*.

riḡpt from sixteenth-century Iran. London-New Haven: Yale University Press.

Simpson, M. S., (2017). Who's Hiding Here? Artists and Their Signatures in Timurid and Safavid Manuscripts. (Editör: Kişwar Rizvi). *Affect, Emotion and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid and Mughal Art and Culture* içinde. Leiden: BRILL, 45-65.

Skelton, R., (2000). *Ghiyath al-dih 'ali-yi naqshband and an episode in the life of sadiqi bey*. (Editör: R. Hillenbrand). *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson*. London, 249-263.

Şah Tahmasb-I Safevî (2001). *Tezkire*. (Çeviren: Hicabi Kurlangıç). İstanbul: Anka Yayınları.

Taberî, M. A., (1372). *Zübdetü'l-Âsâr*. Tahran: Müessese-yi İntişârât-i Emir Kebabî.

Tanırdı, Z., (2009). *Siyâvuş Bey, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 37, 309-310. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.

Tanırdı, Z., (2016). *Illumination and Decorative Design in Qur'anic Manuscripts. The Art of the Quran: Treasures from the Museum of Turkish and Islamic Arts* içinde. Washington DC: Arthur M. Sackler Gallery.

Terbiyet, M. A., (1314). *Dânişmendân-i Azerbaycan*. Tahran: Matbaa-yı Meclis.

Welch, A., (1976). *Artists for the Shah: late sixteenth-century painting at the imperial court of Iran*. New Haven-London: Yale University Press.

Welch, A. ve Welch, S. C., (1991). *Arts of the Islamic book: the collection of prince sadruddin aga khan* içinde. Ithaca-London: Cornell University Press, 79-80;

Welch, S. C., (1972). *A king's book of kings: the Shah-nameh of Shah Tahmasp*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Welch, S. C., (1976). *Royal Persian Manuscripts*. London: Thames and Hudson.

Wescoat, J. L., (2012). *Gardens, pavilions and tents: the arts of shelter. treasures of the aga khan museum: architecture in Islamic arts* içinde. Geneva: Aga Khan Trust for Culture. 235-292.

Moda Felsefesi ve Taklidin

Etnografisinin İzini

Terzilik Rutini Üzerinden Sürmek

Öz

Bireylerin cisimleşmiş birer toplumsal özne olarak çözümlenmesi, literatürde bedene ilişkin yürütülen araştırmaların çıkış noktasını oluşturmuştur. Bedeni toplumsal bir öge olarak kavramak, bedende birleşen her tür kültürel anlamın denetlenmesini, düzenlenmesini ve/veya yeniden üretilmesini ele almayı ve irdelemeyi gerekli kılmaktadır. Bedenin ahlâken ve tecimsel yollarla toplumsal olarak üretildiği savunu, moda felsefesinin sosyal bir anlam taşıyan dış-beden üzerindeki normatif etkisine dair malûmat toplanabilecek ve üzerinde çalışılabilecek bir rutinin varlığını haber vermektedir. Buradan hareketle, yürütülen çalışmada anılan bu rutinin terzilik rutiniyle kesiştiği noktada doğduğu varsayılan taklit mekanizmasının mahiyeti etnometodolojik bir yordamla irdelenmiştir. Sahada ulaşılan temalar, kapitalist ekonomik işleyiş içerisinde toplumsal tasarım araçlarından biri olan kültürel melezleşmenin her bireyi eşit şartlarda değerlendiren, buradan hareketle de soğurucu bir öze sahip olan yapısının bireyler ve beden üzerindeki izdüşümü gözetilerek anahtar kavramlar ekseninde tartışılmıştır. Sonuç olarak, taklit mekanizmasının bireylerin giyinmeye ilişkin tasarruflarındaki tercihleri açısından etki sahibi olduğu görülmüştür. Bu noktada, modanın ve onun taklit mekanizmasıyla izini süren bireylerin kurduğu kamusalıkların dış-bedende cisimleşmesinde terzilik rutininin önemi serimlenmiştir. Ortak bir düşünme ve eyleme biçimi olan ve o ortaklıklardan sıyrılmaya izin veren bir itki barındıran modanın, dış-bedenin sınıfsal olarak şekillendirilmesi bağlamındaki üretiminde, döngüsel bir fenomen olmasının ve bu yüzden öngörülemeyen bir manevra alanı içinde bulunmasının altı çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dış-beden, moda felsefesi, taklit mekanizması, terzilik rutini.

Sezer Ahmet KINA

Araştırma Görevlisi,

Mardin Artuklu Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi,

Sinema ve Televizyon Bölümü,

kinasa@artuklu.edu.tr

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

09.05.2019

Makale Kabul

08.07.2019

Tracing the Ethnography of Imitation and the Philosophy of Fashion Through Tailoring Routine

Sezer Ahmet KINA

Ress. Assist.,

Mardin Artuklu University,

Faculty of Fine Arts,

Department of Cinema and
Television, kinasa@artuklu.edu.tr

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

09.05.2019

Accepted

08.07.2019

ABSTRACT

The analysis of individuals as embodied social subjects constitutes the starting point of the researches carried out on the body in the related literature. To grasp the body as a social element necessitates the consideration and examination of the control, regulation and/or reproduction of any cultural meaning that is united in the body. The advocacy that the body is socially produced through moral and commercial means informs the existence of a routine that can be collected and studied on the normative effect of fashion philosophy on the external-body with a social meaning. In this study, the nature of the mechanism of imitation that was supposed to be born at the point where this routine coincides with the tailoring routine, is examined by an ethnomethodological way. The themes reached in the field are discussed in the axis of key concepts by considering the projection of cultural hybridization, which is one of the social design tools in the capitalist economic process, on the individuals and body and evaluates each individual under equal conditions and thus has an absorbing essence. As a result, it is seen that mechanism of imitation has an effect on the individuals preferences of dressing. At this point, it has been shown that the embodiment on the external body of the publicness formed by the fashion and individuals who follow the fashion via mechanism of imitation have a certain importance in tailoring routine. It is underlined that fashion, which has a mutual form about thinking and action, and which contains a motivation that allows to be released from this mutualisation, is a cyclical phenomenon in the context of shaping mediated social class of the external-body and therefore is in an unpredictable room for manoeuvre.

Keywords: External-body, fashion philosophy, mechanism of imitation, tailoring routine.

GİRİŞ

Bedensel faaliyetlerin gündelik yaşama sızan formlarından birisi de modadır. Modanın toplumsal rolü üzerine üç temel önermeyle literatüre görece erken bir tarihte katkıda bulunan Blumer, modanın i. toplumsal odayaşmanın gözle görünür bir ölçüsü olduğunu, ii. gelişim ve ilerleme içerisindeki dünyada geçmiş ve geri kalmış kavrayış biçimlerinden kurtulmaya imkân sunduğunu, iii. sistemli bir şekilde geleceğe yönelik hazırlıklar yürüttüğünü savunur (Blumer, 1969, s. 289-290). Blumer, modayı modern dünyada toplumsal düzenin kurulması hususunda işleyen bir “mekanizma” olarak görür (Blumer, 1969, s. 290) ve onu giyim kuşama, süs ile donatmaya hapsedmenin irrasyonel olduğunu, söz konusu “mekanizma”nın cenaze hizmetleri gibi manevî bir alana dahi sırayet ettiği örneğini vererek savunur (Blumer, 1969, s. 275). Dolayısıyla moda, bedeni de içerecek ölçüde geniş bir faaliyet alanına sahiptir ve kendine has dönemsel bir ahlak ve estetik anlayışı barındırır (Simmel, 2006, s. 13).

Simmel’e göre metaların farklılaşan niteliği kendini en açık şekilde modada gösterir, bir diğer ifadeyle moda, “farklılaşma ile değişimin çekiciliği”ni “benzerlik ile uyumun çekiciliği”yle birleştirir ve metalar üzerinden toplumsal farklılıkların sınıfsal bir öz ile ifadesi olur (2006, s. 41); ancak bunun modayı kendinden menkul ve bağımsız bir hareket olarak görmek için tek başına yeterli bir nitelik taşımadığı açıktır. Modanın Simmel’in anlatısında (2006, s. 43), bir yanda bir toplumsal gruba bağlanıp onun içinde erime, öte yanda bireysel farklılaşma ve grubun diğer mensuplarından ayırt edilebilir olma eğilimlerinde seyrediyor oluşu ivmesi yüksek bir içdinihamiğe sahip olduğunu da serimler. İnsanlık tarihindeki tüm yaşam biçimleri, “bir yanda devamlılığa, birliğe, eşliğe, benzerliğe, diğer yanda değişime, özgüllüğe, biricikliğe duyulan ilgi”nin harmanlanmasını temsil eder (Simmel, 2006, s. 104-105). Bu noktada taklit, toplumsal olanın bireysel olana sırayetini takip etmek açısından harmanlanan bu karşıtlıkların önemli bir sonucu olarak belirir. Onun fiiliyata izin veren yanı sayesinde birey, hem daha önceki olgulardan hareketle kendi fiilini biçimlendirecek hem de toplum içinde yalnız olmadığını hissedecektir.

Turner’a göre, modern sosyal teoride bedenlerin sessizliği sürmüştür. (Turner’dan akt. Işık, 1998, s. 143) Sözü edilen sessizliğin sona ermesi için bedeni sosyal bir araştırma alanı olarak ortaya çıkarmak adına Turner’ın bedene dair yapı ve süreç merkezli incelemeden doğan epistemoloji, bizi iç-beden ve dış-beden sorunsalına götürmüştür. Bu noktada bireyi seçim yapmanın açısından kurtaran taklidi dış-bedendeki yansıması, bireyler tarafından, onlara düşünme, kavrama ve eyleme şekli sunan bir moda anlatısının hakemliğinde mi sürdürülmektedir? Böylelikle modanın, onun taklit mekanizması marifetiyle izini süren bireylerin kurduğu kamusalıkların dış-bedende tecessüm etmesi belli yardımcı unsurların varlığını gerekli kılmakta mıdır? Hem ortak bir düşünme ve eyleme biçimini hem de ortaklıklardan sıyrılmaya izin veren bir itkiyi ihtiva eden modanın üretiminde ve/ya dolaşımında, terzilik rutininin yardımcı bir unsur işlevi gördüğünü ifade edebilir miyiz?

Bu çalışmada yukarıda yer alan araştırma soruları doğrultusunda, Turner’ın dış-beden kavramsallaştırmasıyla ifade ettiği fizikî, sosyal ve normatif olan beden ile Simmel’in moda felsefesi adıyla tartıştığı düşünme şekli ve bu düşünme şeklinin ortaya çıkardığı kamusal süreçler arasındaki ilişki irdelenmiştir. Bu bağlamda söz konusu

ilişkide taklidin doğduğu sürece, moda felsefesi toplumsal bir kurum, dış-beden ise toplumsal bir aktör olarak değerlendirilerek, odaklanılmıştır. Esas olarak da bu ilişkide ve ilişkinin bir çıktısı olan taklitte yardımcı unsurlarının rolü üzerine eğililerek, terzilik rutini üzerinden etnografik bir çözümleme yapılmıştır. Yapılan çözümmeden elde edilen bulgular doğrultusunda, kapitalist ekonomik ve toplumsal işleyiş dahilinde varlık gösteren toplumsal tasarım araçlarından biri olan kültürel melezleşmenin, her toplumsal özneyi, bilhassa da bireyi eşit şartlarda ve koşullarda değerlendiren, tam olarak bu değerlendirmeden dolayı da kültürel melezleşmenin düşünsel ve pratiğe dair soğurucu bir öze sahip olan yapısının bireyler ve beden üzerindeki görüngüleri; alanyazında bedenın normatif ve sosyal olan yönünü, dolayısıyla bir temsiliyeti işaret ettiği vurgulanan (Turner, 1991, s. 117), bu bağlamda üzerinde tıbbi, ahlakî ve modanın içinde olduğu tecimsel bir kuvvetler dizgesi bulunan dış-beden; toplumsal bir anlam taşıyan dış-beden üzerinde normatif bir etkiye sahip olan ve bedene ilişkin çeşitli kamusal süreçler ortaya çıkarma gücünde olan toplumsal bir kurum olarak moda felsefesi; bir düşünme şekli olan ve bireysel ve toplumsal eylem tarafından sınırları çizilen ve bu sınırları bizatihi çizen moda felsefesinin taşıyıcısı olarak değerlendirilen taklit mekanizması; ve bu mekanizmanın işler kılınmasında yardımcı bir unsur görevi üstlendiği varsayılan terzilik rutini kavramsallaştırmaları üzerinden tartışılmıştır.

BEDEN - MODA EKSENİ ARDINDAKİ ALANYAZIN

1970'li yıllarla birlikte meta-anlatıların altını oyma işlevi üstlenen mikro ölçekli çalışmaların ivme kazanması ve bu ekseninde sosyal bilimlerde yeni eğilimlerin ortaya çıkması; beden üzerine yapılan çalışmaların da sayısının yükselişe geçtiği bir döneme tekabül eder. Bireyleri salt değerlerden ve tutumlardan oluşan aktörler olarak görmenin ötesinde "cisimleşmiş kişiler" olarak analiz etmek, bedene ilişkin sosyal bilim alanında yapılan çalışmaların çıkış noktasını oluşturmaktadır (Marshall, 2005, s. 62). Bedeni toplumsal bir öge olarak kavramak, bedende birleşen her tür kültürel anlamın denetlenmesini, düzenlenmesini ve/veya yeniden üretilmesini ele almayı ve irdelemeyi gerekli kılar.

"Beden tıp, ahlak, ticari söylemler yoluyla, toplumsal olarak üretilir" (Işık, 1998, s. 143). Turner'a göre bedenın sosyolojisi, gündelik yaşamı istekler, koşullar ve rutinler baz alınarak kavrayabilmek için önemli bir temeldir (2002, s. 3). Bu bağlamda beden, "sosyal ontolojinin temel ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Turner'dan akt. Işık, 1998, s. 143). Turner'ın bedeni yapı ve süreç merkezli ele alışı, bireyin eylemini, onu genelde bir toplumsal aktör, özeldense akıl ve beden ekseninde konumlandırmasının bir sonucudur. Bedene ilişkin teolojik bir bakış açısıyla yaptığı "iç" ve "dış" tasnifinde Turner, dış-bedenin normatif ve sosyal olanı, başka bir ifadeyle bir temsiliyeti işaret ettiğini vurgular (1991, s. 117). Bu bağlamda bedenın üzerinde tıbbi, ahlakî ve tecimsel bir kuvvetler dizgesi bulunur. Bu kuvvetlerden biri de tecimsel bir dizge olan modadır. Latince "sınırlanamayan" anlamına gelen "modus" kelimesinden türemiş olan moda kavramını Sproles, "dönemsel ve döngüsel bir fenomen" olarak tanımlar (Sproles'ten akt. Ertürk, 2011, s. 6). Modanın hem değişken niteliğini hem de aynılaşabilen niteliğini vurgulayan bu tanım, dilimize Fransızcadan geçen ve "moda-dışı", "moda olmayan", "modası geçmiş olan" anlamına karşılık gelen démodé ifadesinin kullanımını boşa çıkarır niteliktedir. Zira gerek kültürel gerek tecimsel saikler doğrultusunda, gerekse de Simmel'in sosyolojik anlatısında ortaya koyduğu gibi (2006, s. 106) taklit marifetiyle sınıfsal bir dolaşım niteliği ta-

şmasıyla ve ayrıca döngüsel bir fenomen olması hasebiyle moda, öngörülemez bir manevra alanına sahiptir. Dolayısıyla démodé olarak kodlanan herhangi bir olayın/olgunun/fenomenin toplumsal bir karşılığının olması güçleşmektedir. Wild, "Imitation in fashion: Further reflections on the work of Thorstein Veblen and Georg Simmel" başlıklı çözümlemesinde, bu çalışmanın temel kavramlarından biri olan taklidin, modanın döngüsellikinde temel bir işleve sahip olduğunu vurgular (2016).

Simmel, modern toplumsal formasyon içerisindeki karşıtlıkların ve bu karşıtlıklardan doğan çatışmaların moda üzerinde bir izdüşüm bulunduğunu vurgular (2006, s. 106). Ona göre, bir "toplumsal hayat formu" (2009, s. 239) olan modanın bireysel ve toplumsal eylem tarafından sınırları çizilen ve bu sınırları bizatihi çizen bir felsefesi vardır. Simmel'in toplumsal tarihin, bireyin toplumsal gruplara kendini uyarlarken; i. bireyselliğini öne çıkarıp grup içinde sivrilmesi; ii. bu sivrilmeyen doğan çatışmalarda tavizler vermesi; iii. verilen tavizler neticesinde uzlaşmalara varmasıyla okunabileceği yönündeki görüşü (2006, s. 104) ve bu üç eksen üzerinden şekillenen düşünsel izleği, moda daire düşüncelerinin temelini oluşturmuştur.

Moda kavrayışının, bir dönemselliği ifade ettiği gibi sınıfsal bir nitelik de arz ettiğini Simmel (2006) şöyle açıklar:

Moda, verili bir örutünün taklididir, bu nedenle de toplumsal uyarlanma yönündeki ihtiyacı karşılar; bireyi, herkesin yürüdüğü yolda ilerlemeye sevk eder; her ferdin davranışını salt örnek haline getiren genel bir durum ortaya koyar. Aynı zamanda, ayırt edilme ihtiyacını, farklılaşma, değişim ve bireysel aykırılık eğilimini de aynı ölçüde tatmin eder. Bunu, bir yandan içerik değişiklikleriyle sağlar-bugünün modalarına, onları dünün ya da yarının modalarından ayıran bireysel bir damga vuran değişikliklerdir bunlar. Diğer yandan, bunun altındaki daha kuvvetli bir neden de, modaların daima sınıf modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bunlardan vazgeçer (106).

Modanın hem -sınıfsal niteliğinden hareketle- mikro ölçekli bir kamusalılık yaratması hem de bu kamusalılığı tam da o mikro niteliğinden dolayı dışarıya kapatması, taklidin tezahürüne yol açar. En günceli ve diğerlerinden farklılaşanı yakalama arzusu toplumsal tabakalar arasında olduğu gibi bu tabakaların içlerinde de tikel ölçeklerde ortaya çıkar. Simmel'in bir "oyun" olarak ifade ettiği bu sürecin itkisi, alttaki zümrelerin yukarıdakileri takip etmesi, yükselmeye çabalaması ve bunu gerçekleştirebilecekleri alanların moda daire tabii olmasıdır (2006, s. 109).

Bahsi geçen ve moda daire tabii olan bu alanlar için "tüketim nesnesi" isimlendirilmesi uygun düşecektir. Zira Simmel'in sözünü ettiği "oyun"un cisimleştiği süreç olan taklit, yine Simmel'in tarif ettiği şekilde dışsal bir düzeyde bireyler tarafından işler kılınmaktadır. Dışsallık, sergilenebilir tüketim nesnelerini üzerlerinde taşıyan bireylerin sunumlarıyla gerçekleşmektedir.²

¹"Dışsal taklit", Simmel, 2006, s. 109. Belirtmek gerekir ki Simmel, "dışsal" önadını iki ayrı referansla kullanmaktadır. Bunlardan ilkiyle, "hayatın dışsal yönü" tamlamasında altını çizdiği gibi somut ve toplumsal bir gerçekliğe; diğeri, toplumsal tabakaların hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasında gerçekleştirdikleri moda "oyunu" süresince dış, farklı ve diğer toplumsal aktörlerden devşirdikleri moda formlarına atıf yapmaktadır.

²Taklidin anılan tikel örnekleri ve mikro kamusalılıklar nezdinde işleyen bağlamı dışında moda ve kapitalist ekonomik ilişki arasında ilişki hareketle incelendiği ve bu eksenle retrospektif giyim tarzının kapitalizmin kriz anlarında nasıl moda ve taklit mekanizmalarınca dolaşıma sokulduğunu takip etmek için bkz. Wild, 2016, *Imitation in fashion: Further reflections on the work of Thorstein Veblen and Georg Simmel*.

Wild, taklidin "canlanması ve yeniden üretimi" hususunda güncel medya metinlerinde modaya dair kültürel anlatıların dikkate değer ölçüde vurgulanmasına önemli bir pay biçer (2016, s. 283). Öyle ki, tüketimin medyalastırılıyor oluşu moda- nın taklit esasında yeniden üretimine yol açmaktadır.

Ortak sembol, örgütlenme ve faaliyetlerden oluşan bir "söylem evreni" (Marshall, 2006, s. 674) olan moda, toplumsal eşitlenmeyi ve bireysel farklılaşmayı ortak bir fiilde buluşturan bir hayat formudur. Bu fiiliyatın yansıdığı ve işler olduğu yer ise şüphesiz bedendir. Baudrillard, beden gibi hem bireysel hem toplumsal anlamlar taşıyan bir mefhumun, yüklendiği ahlâkî ve ideolojik işlevler neticesinde, ruhun yerini aldığını şu ifadelerle savunur (2013, s. 149-150):

Tüketilen şeyler arasında diğer nesnelere daha güzel, daha kıymetli, daha eşsiz –tüm diğer nesnelere özetlemesine rağmen otomobilden bile daha fazla yan anlamla yüklü– bir nesne vardır: Bu nesne bedendir. Bir yıllık bir püritanizm çağından sonra fiziksel ve cinsel özgürleşme biçimi altında beden "yeniden keşfi" ve reklamda, modada, kitle kültüründeki (özellikle de dişil bedenin, ki bunun neden böyle olduğunu açıklamak gerekecek) mutlak varlığı –bedenin etrafını kuşatan sağlık, perhiz, tedavi kültürü, gençlik, zariflik, erillik/ dişillik saplantısı, bedenle ilgili bakımlar, rejimler, fedakârca uygulamalar, bedeni kuşatan arzu söylemi–, bunların hepsi bedenin günümüzde kurtuluş nesnesine dönüştüğünün tanığıdır. Beden bu ahlâkî ve ideolojik işlevde tam anlamıyla ruhun yerini almıştır.

Bedenin statüsünün kültürel bir olgu olduğu önermesini, söz konusu olan hangi kültür olursa olsun beden ile kurulan ilişkinin eşya ile kurulan ilişkiyi, son kertede de toplumsal örgütlenme tarzını ve ilişkileri yansıttığını ifade eden Baudrillard'a göre geleneksel toplumsal düzenden kapitalizmin kodlarının hüküm sürdüğü bir düzene geçişin sonucu olarak beden, iki tür pratiğe ayrılmıştır: i. sermaye olarak beden pratiği; ii. tüketim nesnesi olarak beden pratiği. Her iki durumda da beden, hem ekonomik hem de psikik anlamda "kuşatılacaktır" (2013, s. 150). Bu Baudrillard'ın anlatısına ithafen Stevenson'ın ifadesiyle (2015, s. 245) "hazcı bir tatmin arayışının izinde" bedenin hem yeniden ve yeniden sahiplenilişini hem de ele geçirilişini ifade etmektedir.

Bu noktada, Baudrillard'ın anlatısında kapitalist öğretinin bir "buyruğu" niteliğinde bedenin üzerinde belirgen güzellik/güzel olma göstergeleri; yahut da Baudrillard'ın ifadesiyle "güzellik etiği", yine onun adlandırmasıyla "moda etiğinin" ikâme edilebilir bir karşılığı olmaktadır (2013, s. 154). Dolayısıyla, bireyler dolaşımında olan güzellik etikleri üzerinden modanın birer takipçisi olarak belirlemektedir. Bedenin dışarıya dönük ve yaygın, ortak ve içselleştirilmiş kanaatlere yönelen aktif eğilimlerini sorgulayan Turner da (2002, s. 43) bedenin sosyal ve tecimsel olandan maruz kaldığı tazyik³ neticesinde düzenlendiğini savunur (2011, s. 237).

YÖNTEMSSEL İZLEK

İletişimbilimci Erol Mutlu, Harold Garfinkel'in "Studies in Ethnomethodology" başlıklı çalışmasına dayanarak etnometodolojiyi bir "araştırma geleneği" olarak kabul eder; ona göre bireylerin toplumsal düzlemde gündelik davranış rutinlerini –kabul görmek veya bir tutarlılık çizgisinin üzerinde yürüyebilmek niyetiyle– an-

³Bedenin maruz kaldığı söz konusu tazyikin medikalizasyon denkleminde bir tartışması için bkz. Turner, 2011, Tıbbi Güç ve Toplumsal Bilgi. Söz konusu tazyikin medikalizasyonun bireylerin gündelik yaşamlarına sıfayeti bağlamında moda etkisi kavramsallaştırmasıyla ele alındığı bir çalışma için bkz. Sezgin, 2011, Tıbbileştirilen Yaşam Bireyselleştirilen Sağlık.

lamlandırma biçimlerinin kavranışı bu araştırma geleneğinin temel dihamıdır (2012, s. 108). Gündelik yaşamın ve Lefebvre'in vurgusuyla onun bireysel ölçekten toplumsal ölçüğe geçen bilgisinin (Lefebvre, 2012, s. 138-139) ardında bıraktığı izi çözümlerken kullanılacak olan optimal yordam etnometodolojidir.⁴

Neuman'a göre toplumsal inşacı bir bakış aracılığıyla saha araştırmasının üzerinde yükselen bir "uzantı" olan etnometodoloji, "sağduyuya dayalı bilgi"yi incelemek için felsefe, toplumsal kuram ve yöntemi birleştirir (Neuman, 2013, s. 545-546). Bu bağlamda, yerel olanın bakış açısını kavramak, yereldeki eylemi izlemek, yerelin rutini takip etmek, "etno" çalışmalarında anahtar bir işlev görür. Kavranan, izlenen ve takip edilen şey kültürel –yani düşünülen, tasarlanan ve inşılana– bir yön de taşır. Franke'nin belirttiği gibi kültürel tanımlarımızın nesnesi, "yerlilerin düşünme biçiminde yatar" (1983, s. 61). Dolayısıyla, etnometodolojinin teorii, felsefeyi ve yöntemi harmanladığı yordamıyla işe koşulan şey tam anlamıyla sosyolojik bir tandanstan da uzaktır. Mehan ve Wood (1975) bu farklılığı şöyle ifade eder:

Etnometodoloji bir bulgular topluluğu, bir yöntem, bir kuram ya da bir dünya görüşü değildir. (...) Ben etnometodolojiyi bir yaşam tarzı olarak kabul ediyorum. Etnometodoloji, sosyolojik düzeyin ötesinde var olan başka bir düzeyin gerçekliğini göstermeye dönük bir girişimdir. (...) Sosyoloji nasıl psikolojiden farklıysa, o da sosyolojiden o şekilde farklıdır (3, 5).

Bu çalışmada Simmel'in moda felsefesi adıyla tartıştığı düşünme şeklinin taşıyıcısı olarak değerlendirilen taklit mekanizmasının işler kılınmasında yardımcı bir unsur görevi üstlenen terzilik rutini; Franke'nin anlattığı doğrultusunda yerel bir nitelik arz etmektedir. Benzer şekilde, Turner'ın ifade ettiği fizikî, sosyal ve normatif olan dış-beden ile –bir düşünme şekli olarak– moda felsefesinin ortaya çıkardığı kamusal süreçler arasındaki ilişkide –bedensel bir ifade ediş şekli olan– taklidin doğduğu süreçte moda felsefesi yerli toplumsal bir kurumu, dış-beden ise yerli toplumsal bir aktörü ifade etmektedir.

Çalışmanın bu serimlenen anlatısından hareketle etnometodolojinin norm, anlayış ve sayılı üçgeninde ilerleyen mantığı ve bu mantıktan hareketle inşanların gündelik toplumsal gerçekliklerini inşa etmek ve sürdürmek için kullandığı kuralları açığa çıkarmak üzere küçük ölçekli ortamlarda sıradan toplumsal etkileşime bakan yöntemsel çerçevesi tercih edilmiştir. Bu bağlamda çalışmada, araştırma tekniği olarak derinlemesine görüşme ve etnografik gözlem tekniği tercih edilmiş ve terzilik mesleğini icrâ eden bir zanaatkâr kişiyle görüşülerek, onun rutini üzerine bir etnografik gözlem gerçekleştirilmiştir. Bu durumda her ne kadar araştırmanın evren bazında mikro ölçekli olduğu ve bundan hareketle sübjektif bir eksene kaydığı eleştirileri potansiyel olsa da; etnometodolojik bir araştırma kurgusuna sahip olan çalışmalarda gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerin sağladığı olanaklar, Auge'nin savladığı "toplumsal olanın bireyle başladığı" ve "bireyin etnolojik bakışa bağlı olduğu" (1997, s. 26) önermelerine de paralellik arz edecek şekilde;

- olabildiğince az sayıda araştırma nesnesinden ve/veya görüşmeciden çok daha detaylı, sarıh ve optimal bilgiye ulaşma,

⁴Lefebvre, bilginin "çok küçük elementlerin aritmetik entegrasyonu ile kıyaslanabilir düşünce yöntemiyle" erekselliği yakaladığını ifade eder. 2012, s. 138-139.

- araştırma sahasından elde edilen ve yüzeysel bir mahiyete sahip olan bilginin ötesinde çalışmada problematize edilen bağlama denk düşen nesnelere ve/ya kişilerin görüşlerine, düşüncelerine, fikri yorumlarına denk düşen bir anlam çerçevesi yakalama,
- toplumsal ve sair ölçeklerde tezahür eden gerçekliğin kavranması ereğinde anlam ve yorum dikotomosisini aşarak söz konusu gerçekliği fark etme imkânı yakalama ve böylece araştırma nesnelere ve/veya kişilerin oluşan duygularını, yaşadıkları deneyimlerini ve diğer tüm yaşanmışlık temelinde ki verileri ayrıntısıyla bilme

olarak sıralanmaktadır (Kümbetoğlu, 2012, s. 82). Dolayısıyla, araştırmanın sahası, çalışmanın hem moda felsefesi ve taklit mekanizması gibi tikel niteliklere (de) haiz teorik çerçevesine ve etnometodolojik yöntemsel çerçevesine uygun olarak tek bir özne üzerinden kurgulanmış ve gerçekleştirilmiştir.

TAKLİT VE TERZİLİK RUTİNİ: SAHADAN NOTLAR

Çalışmada moda mefhumuna ve onun Simmel tarafından moda felsefesi tamlamasıyla kavramsallaştırılan düşünüş şekline ve bu düşünüş şeklinin bedensel ifade edilmiş yollarından biri olan taklit mekanizmasına terzilik rutini üzerinden bakılmıştır. Bilindiği üzere muhtelif tekstil ürünlerini, teknolojinin olanaklarının izin verdiği ölçüde yordam geliştirerek işleme ve onları öncelikli olarak giyinme ihtiyacını karşılamak saikiyle farklı formlardaki metalara dönüştürme veya onları onarma ve/veya yeniden üretme işi ve/veya zanaati, terzilik olarak adlandırılmaktadır. Bu çalışmada, bu işle meşgul olan zanaatkarlar olan terzilerin, temel olarak yukarıdaki tanımlamada anılan süreçler olan; a. teknolojiden faydalanma; b. yordam kullanma; c. tekstil ürünlerini işleme; d. giyinme ihtiyacına dönük bir çaba ortaya koyma; e. meta üretme ve onarma edimlerini icra ettikleri zaman dilimlerindeki düşünsel ve pratiğe dönük her eylemi içine katacak şekilde tüm performanslarına terzilik rutini adlandırması uygun görülmüştür.

İstanbul'un seyrek nüfuslu fakat kalabalık, aynı zamanda ulaşım açısından geçiş istikametinde bulunan bir semti olan Beşiktaş'ta 1990'lı yıllardan bu yana faaliyet gösteren Terzi R**** isimli işletmede yaklaşık 3 yıldır çalışan terzi E**** Bey ile, terzilik rutiniinden hareketle çözümleme yapabilmek adına 8 Aralık 2017 tarihinde yaklaşık üç saat süren bir yüzyüze serbest görüşme gerçekleştirilmiş ve görüşme boyunca etnografik gözlem yapılmış imkânı bulunmuştur. Otuz yıldır terzilik mesleğini icra eden görüşmeci ile yarı-yapılandırılmış bir izlek takip edilerek gerçekleştirilen görüşmede ağırlıklı olarak görüşmecinin terzilik rutini üzerine eğilmiş, bu rutinde bedenle girilen ilişkiye ve taklit mekanizmasının işlerliğine dair bulgular edinmek saikiyle yer yer hatırlatma, konuyu toparlama, yönlendirme gibi sondaj teknikleri kullanılmıştır.

SAHADA GÜVENİN İNŞASI VE ZİMNİ ORTAKLIKLAR

Yüzyüze görüşmenin bulgu toplama amacına dönük olarak garantör bir esas niteliği taşıyan karşılıklı güvenin inşası için görüşmeciyle ortaklıklar kurulmaya çalışılmıştır. Böylece görüşme esnasında, çalışmanın ölçeği dikkate alınmış ve buna ek olarak çalışmanın etnometodolojik kurgusunun sunduğu fırsatların istifadesi gözletilmeye çalışılmıştır:

+ (Görüşmecinin telefonda başka biriyle konuştuğu konudan hareketle) Ankara'da ev mi satıyorsunuz? / -Hıhı... / +Nerede? / -Sihcan'da. / +Hımmm... / -Ya ben işte Ankara'dayken... / +Siz Deniz Kuvvetleri'nde Ankara'da mı çalışıyorsunuz? / -Hıı... / +Merkezde? / -Merkezde... Cebeci-Dikimevi var ya... Bilir misin Ankara'yı? / +Dikimevi'nde oturdum ben, Cebeci Kampüsünde okudum! / - (Gülüyor) Öyle mi? Ya ben... / +Nasıl Dikimevi'ndeki şu köşedeki yerde mi? / -Tabi tabi, aynen... Köşede. (...)

Yukarıdaki görüşme deşifresindeki diyaloga bakıldığında araştırmacı ile görüşmeci arasında geçmişte yaşadıkları şehir hakkında bir anekdot inşa edildiği, böylece her iki öznenin benzeşen mekânsal deneyimlerine, dolayısıyla belleklerindeki söz konusu ortak deneyimlere ilişkin detaylara mercek tutulduğu, sonuç olarak da konuşmanın "tanıdık" bir kimseyle ortak bir dil geliştirerek gerçekleşebileceği ihtimalinin altı çizilerek ve zımnî bir ortaklık oluşturulduğu görülmektedir. Kurulan bu zımnî ortaklık sayesinde görüşmecinin gelen müşteriler ile kurduğu iletişime de şahitlik etme imkânı elde edilmiş ve terzilik rutininin işler olmasındaki temel ayaklardan biri olan kişilerarası iletişimin araştırma evreni bağlamındaki mahiyetine ilişkin bir projeksiyon yapılma fırsatı yakalanmıştır:

-(Müşteri geldi... Araştırmacının tezgahta duran fotoğraf makinesini alan E**** Bey, içeri giren 17-18 yaşlarındaki iki genç kıza objektifi doğrultup) Resminizi çekiyorum hemen... Her gelen müşterimiz resmini çekiyorum. / (Gülüşmeler...) / -Han'fendi çektiirmek istemiyor galiba? / (Evet...) / -Ama olmaz ki, biz Facebook veya buralara koyacağız... Yani... Tamam çekmiyorum o zaman... / (...)

Güven inşasını sürdürerek anılan ortaklıkların pekiştirilmesi ve bu ortaklıkların farklı boyutlarda yeniden üretilebilmesi imkânlarının üzerine gidilmesi yönündeki araştırmacı motivasyonu ve arzusu; görüşmeciye icrâ ettiği terzilik rutininde ve görüşme esnasında söyleyeceklerinde araştırmacının yardımcı olduğunu ve görüşmecinin de buna koşturarak paylaşımına daha açık bir üslubu tercih etmeye başladığını serimleyen diyalogların da ortaya çıkması imkânını doğurmuştur:

-(...) (Elindeki ıslak mendili göstererek) Bu arada var ya, bu ıslak mendiller piyasada, bizim Türkler hep şey yaparmış: Diyelim her yeri sildikten sonra, ikinci üçüncü yeri silermiş. Bir gün haberlerde gördüm de... / (...) / -Ve de doğru yani... (Kurumlardaki terzilik deneyimlerinden konuşulduğunu hatırlayarak) Neyse, işte oraya, bura kapanınca... / +Oraya girdiniz? / -Bi' taraftan da ne yapacağımı düşünüyorum (O an). (Bana hitaben) Beni dağıttın! İııııh, bura kapanınca işte, dediler ki, kaç kişiydi, 15 kişi gidecek! 15 kişide şey seçtiler: İşte en usta kimler... 15 kişi...

Görüşmenin buraya kadarki kısmında elde edilen bulguların, bu çalışmanın varsayımlarına da paralellik arz edecek bir oranda olması için girizgâh bölümünün önemi, söz konusu bulgulardan da anlaşılacağı üzere sabittir. Zira etnografik bir yordamla gerçekleştirilen bu saha çalışmasında araştırmacı ve görüşmeci arasındaki diyalogun en başından nasıl inşa edileceğinin, yani girizgâhın nasıl kurgulanacağını; saha notlarının sonraki başlıklarında ve/veya temalarında dikkate değer bir bulgular dizisiyle karşılaşılmaya önyak olacağı düşüncesiyle şekillendirildiğinin okuyucu tarafından bilmesi gerekmektedir.

BEDENE DOKUNMAK VE YABANCILAŞMAK

Terzilik rutîhîhîh; canlı varlıkların maddi bölümünü ifade etmesîhîh ve vücudun baş, kol ve bacak dışında kalan bölümüne referansla kullanılmasının yanı sıra ikili, yakın ve karşılıklı ilişkilerin yaşanması bağlamında da bir araç olan beden ile olan ilişkîhîh toplumsal ve kültürel yansımaları üzerinden görüşmecîhîh yaşadığı deneyimler görüşmede tartışmaya açıldığında şöyle bir durumla karşılaşmıştır:

+(...) Örneğin bir kişi, bedenine dokunulmasından rahatsız oluyor, bunu doğru bulmuyor; ama bi' taraftan da terziye gelmek istiyor gibi... / -Yani bazen sorun oluyor. Bayanlar kocasıyla gelince falan, adam baktım şöyle mi olsa böyle mi olsa, verdim iğneyi eline al sen tak dedim bi' sefer yani. Akşama kadar müşteriler geliyor, giyiniyor, ediyor burada... Mesela bir doktorsun, sürekli ihşanlarla ilgileniyorsun, onlara kötü bir gözle mi bakıyorsun? Bazı ihşanlar oluyor: Erkek bir terzi olarak benden çekinebiliyor. (...) Ben diyorum siz iğneleyin, kendisi bir iki iğne atıyor, sorun çözülüyor. (...) -Yani aynı şekilde dekolte detaylar yaparken dokunmak zorundasın, iğneyi takarken dokunuyorsun... O gözle bakmıyorsun, bakamazsın... Bu senin ekmek teknen...

Bu örnek, terzi mesleği icrâ edilirken de meşgul olunan bir araç olan bedene karşı bir yabancılaşmanın imkânlarını serimlemektedir. Görüşmeci, bu önermeden hareketle müşterisi olan ihşanların toplumsal profillerine göre anılan yabancılaşmanın yön değiştirebildiğini hatta ikili ilişkilere ehliyet tesis edecek nitelikte olabildiğini şu yargısıyla ortaya koymaktadır:

+Peki, siz mesela erkek bir terzi olarak sizden çekilen [birine] ya da çekilmeyen [birine] ya da bir erkeğe yaklaşırken (...) farklılık hissediyor musunuz? / -Ya onda ister istemez bi' şey oluyo' ama o kadar da hani böyle abartacak bir şey yok yani... / (...) / -Ha yani sadece yorumunu içinden yaparsın. Onun dışında hani... / (...) / -Ya bazen öyle oluyor ki, arkadaş olabiliyorsun... O da başına geliyor. Mesela bazen arkadaşlık teklifleri alabiliyorsun. Oluyor yani... Ama ben işime bakıyorum. / -Çünkü benim öyle şeyim yok yani, işimi yapıyorum ben tamam mı... Böyle şeyleri duyunca şaşırıyorum (...) gerek yok diyorum yani.

Bedene dokunmak eylemîhîh terzi rutîhi içerisinde zor bir mahiyet taşıdığı ve mesleğin icrâsına dair fikirlerin yeniden gözden geçirmesine yol açtığı görüşmeci-nin şu ifadelerinden anlaşılmaktadır:

-(...) Sen şimdi dokunmak kısmına gelîrsen, bazen (...) leş gibi kokuyor mesela. Gömlek giymiş adam: Ter! Böyle koşkocaman bi' ter şeyi var burada. E n'olcak o? E leş gibi! Kokuyor! Kadının kendisi de kokuyor mesela, adamın koktuğu da oluyor... E dokunamıyorsun yani, tamam hani gözle diyorsun burası. Koku var yani nihayetinde. Pislik anlamında yani... / (...) / -Mesela çok temiz ihşanlar da geliyor, (...) koku sürmüş mesela, o kadar güzel ki parfümünü soruyorsun yani: Parfümün adı neydi falan diyo'sun. Yani çok pisleri de geliyor...

Dolayısıyla bedenle ilişkilenenin ve daha somutlanacak olduğunda bedene dokunmanın, meslekî bir gereklilik ve profesyonel bir zanaat pratiği olarak görülmesi ve çalışmaya konu edilen terzi rutîhîhîh işler kılınmasında önem arz eden bir edim olarak değerlendirilmesi gerekmektedir. Bu noktada görüşmecîhîh de, müşterisi olan ihşanlarla kurduğu profesyonel ilişkide bunu gözettiği ve bedene karşı esasında normatif bir öz taşıyan yabancılaşma eğilimi taşıdığı görülmektedir.

YARATICILIĞIN VE YETENEĞİN İŞE KOŞULMASI

Meslekî geçmişinin çoğunluğunu Türk Silahlı Kuvvetleri'ne bağlı Deniz Kuvvetleri Komutanlığı bünyesinde geçiren görüşmecinin; askeriye gibi belli bir mantık çerçevesi olan, dolayısıyla yaratıcılığın değil de söz konusu mantık çerçevesinde gereken eylemlerin işe koşulması gereken, sonuç olarak da standartlaşmış üretimleri olan bir toplumsal kurumda genç yaşlarda gittiği modelistlik kursunda öğrendiklerini kendi ifadesiyle "yeteneğini kullanarak" hayata geçirme fırsatı bulduğu bulgulanmıştır:

-13 yaşlarında falandım işte başladım. 17 yaşındayken Kadıköy'de, Mediha Yener modelistlik kursuna gittim. Sonra Deniz Kuvvetleri'ne terzi alımı yapılyordu, oraya girdim. / +Boşa mı gitti modelistlik? Nasıl bir çalışma hayatınız vardı askeriyede? / -Yoo, gitmedi. Bana çok şey öğretti. Askeriyede sıfırdan bir elbise çıkarıyorsun. / +Askeriyede yaratıcılık kullanılır mı sizce? Zıfı yapacağınız şeyin sınırları belli... Bir standart var... / - Yaratıcılık önemli... Makine yapmıştık mesela... Büyükanıt'tan, Özkök Paşadan başarı ödülleri aldım. Sınırlar belli ama sonuçta yetenek kullanıyorsun. / +Ne güzel... Ne makinesi idi? / -Şimdi kelte dediğimiz, rüzgar anlamına gelen bir rütbe vardı 32 tane... Onu seri halde yapmak için bir makine yapmıştık.

Görüşmeciyle geçen bu konuşmalar, görüşmeci özelinde çalışmanın temel kavramlarının izinin sürüleceği bir rutinin varlığına dair araştırmacıda bir çekinceye sebebiyet vermiştir. Bu çekince den doğan şüphenin yarattığı itkiyle görüşmecinin moda felsefesi ve dış-beden arasındaki kamusal süreçlerin yarattığı ilişki ve bu ilişkinin bir sonucu olarak taklit mekanizmasına dair bir rutini olup olmadığına dair araştırmacı tarafından şu soru sorulmuş ve takip eden yanıt elde edilmiştir:

+Peki, subay ve astsubaylara mı üniforma dikediniz? Ailelerine de, eşlerine, çocuklarına ve sair de elbise diker miydiniz? Yani üniforma dışında, standartları olmayan şeyler de üretir miydiniz? / -Tabi, subaylara üniforma, hanımlarına da normal elbise dikerdim mesela, tabi...

Böylelikle görüşmecinin mesleği icrâ ettiği ilk yıllar özelindeki terzilik rutininin, hem moda felsefesinin ve onun taşıyıcısı olan taklit mekanizmasının işler olduğu hem de standartlaşmış bir üretim sürecinin dahilinde yürüdüğü bir sarkaçta gerçekleştiği bulgulanmıştır. Görüşmecinin askeriyeden ayrıldıktan sonra terzilik mesleğini özel bir ticari işletmede sürdürmesi, onun değişen rutininin ve bu çalışmanın temel kavramlarının izlerinin sürülebileceği bir pratiğin varlığını tescil etmiştir. Dolayısıyla buradan hareketle moda kavrayışının, görüşmecinin terzilik rutini özelindeki varlığı ve işlerliği sorgulanmıştır.

MODANIN TERZİLİK RUTİNİ BAĞLAMINDA ONTOLOJİSİ

Yukarıda anılan sorgu çerçevesinde, görüşmecinin genelde terzilik rutini ve moda özelinde herhangi bir etkileşimin olup olmadığı konusundaki, özelde ise söz konusu bu rutinin moda üzerinde bir etkisinin olup olmadığı sorusuna dair görüşleri öğrenilmek istenmiştir:

-[Terzilik mesleğinin modaya] hiçbir etkisi yok! Sen yalnızca derde derman olursun... En fazla yönlendirirsin... / (...) / Gücün [ve] çoğunluğun yok... / (...) / -Küçük ölçeklerde belirleyemezsin ki. Diyelim burada on kişi çalışır. Kendi takım elbisemi, abiyemi yaparım. Modayı belirlerim. / -[Moda] ihşanın kendisine yakıştırması [dır], başka bir şey değil... / -Şimdi ben [im rutinimde] moda [var] demeyelim de, ben yakışan diyorum tamam mı ona... / (...) / Adama de-

mişler ki bu moda! Giymiş onu. Ya bu moda mı? Kısa! Herkese kısa değil! Dar! Herkese dar değil! Adamda kocaman kalça var, kocaman bacak var: Bu dar giyecek? İşe moda bu değil. (...) Bu biraz senin görseliyle alakalı. Moda buysa, evet modayı ben belirliyorum; ama bu değil!

Elde edilen bu yanıtla birlikte, terzilik rutini ile moda etkileşiminin ve bu rutinin moda kavrayışı üzerindeki etkisinin maddi ve/ya ekonomik bir temeli olan güçle doğrudan ilişki içinde olduğu, dolayısıyla modayı belirleyen bir terzilik rutinin endüstriyel bir üretim pratiğiyle imkân dahilinde olabileceği ve modanın vizüel olanla ilintisinin sabit görüldüğü kanaati bulgulanmıştır. Bu bulgudan, hem güncel olanı hem de diğerlerinden farklı olma potansiyeli taşıyanı yakalama arzusu içinde olabilen bireylerin Simmel'in tarif ettiği (moda) "oyun(u)" (2006: 109) içinde takibe, ikâmeye ve taklide dayalı süreçlerin nasıl takipçisi olabildiği de somutlaşmaktadır.

Görüşmenin bu safhası sahaya gitmeden önceki edinilmiş olan teorik kavrayışa karşılık gelecek ve bu kavrayışın önermelerinin altını dolduracak nitelikte bir diyalogla sürmüş ve çalışmaya dair genel değerlendirme yapabilmemize olanak sağlayan bir hat açmıştır:

+Nasıl ihsanlar geliyor sana? Şu derman olduğun dertleri ne oluyor? / -Her tür ihsan geliyo' işte. Sökük, dikik, paça, boy... / (...) / Sen burada gelenin isteğini yapıyorsun. (...) İnternette şunu gördüm yapar mısın diyor. Mesela Dubai Prensesinin düğününde bi' kıyafet! Alamancı bi' kadın... Geldi: Bunu yapar mısın? Yaptım, dur! (Telefonundan elbisenin fotoğraflarını gösteriyor; sonra kıyafeti diktiren kadının WhatsApp mesajlarını...) Bizim için de mutluluk bu işte... Biri geliyor, şunu yapar mısın diye gösteriyor; zorluyoruz yapıyoruz. O mutlu, ben mutlu, hadi güle güle!

Dolayısıyla örneklem nezdinde gerçekleşen terzilik rutinde, tamire dönük bir pratiğin icrâsında motivasyonun düşük olduğu, ancak taklit mekanizması işler kılınıp veya kılınmayıp yeni bir üretim gerçekleştirildiğinde bunun "mutluluk"la ifade edildiği görülmüştür. Ayrıca Türkiye dışında bir devletin monarşik örgütlenişinde önemli ve nüfuz sahibi bir konumda yer alan kimsenin (Dubai Prensesi) giydiği kıyafetin, bir başka kimse tarafından giyilmesinin, dolayısıyla o kıyafetin bir replikasına sahip olmanın talep edilmesi; araştırmacıyı dış-bedenin taklit mekanizması aracılığıyla sınıfsal olarak şekillendirildiğine ilişkin de bir çıkarıma ulaştırmıştır. Bu durum aynı zamanda kültürel ve tecimsel saiklerin dışında taklit aracılığıyla modanın sınıfsal bir dolaşım niteliği taşımasına ve ayrıca döngüsel bir fenomen olmasına, dolayısıyla öngörülemez bir manevra alanına sahipliğine de referans vermektedir.

SONUÇ YERİNE

Toplumsal gündelik yaşamın aktörleri olarak bireylerin etrafı, bu yaşamın işleyişine müdahil olan birçok sistem tarafından çevrilmiştir. Bireylerin zihinlerde zımnen oluşan "nasıl yaşanmalıdır?" sorusuna sürekli yanıt üreten ve bireyleri belli alanlarda, belli ölçülerde ve belirlenmiş şekillerde davranmaya, yani üretmeye ve tüketmeye, çağırın söz konusu sistemlerin tekamülü "kültürel melezleşme" olarak ifade edilmektedir (Atılgan, 2014, s. 196). Atılgan, kültürel melezleşmenin evrensel eşitsizliğin boyunduruğundaki ihsanlar için, Raymond Williams'ın kapitalist toplumların ekonomik ve kültürel nitelikli açmazlarını tartıştığı "İkibin'e Doğru" başlıklı çalışmasından şu hikayeyi uyarlamıştır (2014, s. 197):

Bu aç ve yoksul insanlar akşamları Japon malı arabalarıyla evlerine dönememekte; Alman mutfak malzemeleri üreten bir şirkette çalışan ve İtalyan arabasıyla eve dönen eşleriyle Fransız peyniri, İspanyol şarabı ve Meksika balından oluşan akşam yemeklerini yiyememekte; Kore’de yapılmış televizyonlarında akşam haberlerini izledikten sonra ciltli Yüzüklerin Efendisi kitabını okuyup, Hiht ipeğiyle döşenmiş yataklarında tatlı rüyalara dalamamaktadırlar.

Hiyerarşik ve eşitsiz boyutları olan ve kültürel melezleşme kavramsallaştırmasıyla literatürde tartışılan bu toplumsal tasarım çabası, dışlayıcı olmanın aksine soğurucu bir yön taşımasından ötürü yankı evrenini geniş tutmaktadır. Yankılanan her “ses”, belli kanallarla bireylerin mevcudiyetine ulaşmakta ve o mevcudiyeti tahrif –ya da mevcudiyete müdahale– anlamına gelmektedir. Söz konusu bu denklemin ekonomik düzlemdeki karşılığı, “yaşamın gerekleri” olarak sunulan ve mutlak bir sınıra sahip olmayan bir fenomenin belirmesidir (Stanford, 2013, s. 77).

Bu çalışmayla; anılan ve her bireyi eşit koşullarda değerlendirmesinden ötürü eşitsiz dağılan “ses”in bir formunun moda felsefesi olduğu ve bu “ses”in ulaştığı mevcudiyetlerden birinin de dış-beden olduğu ortaya konulmuştur. Öyle ki, eşitsiz koşullardan hareketle suni bir eşitliğin tesisi için bireylerin, taklit mekanizmasını işler kılabilirdiği görülmüştür. Bu işler kılma sürecinde terzilik rutini, yardımcı bir unsur misyonu üstlenmektedir. Dolayısıyla terzilik rutini içerisinde yer alan bir faaliyet olan taklit mekanizması aracılığıyla moda, yeniden üretilmektedir. Bir başka ifadeyle, taklit mekanizması modanın ve onun ardındaki felsefenin sınırları çizdiği bir ölçüde işlemektedir; yani bu çalışmada bulguların saha notlarına referansla ifade edilecek olursa Dubai Prensesinin düğününde giyilen, giyildiği görülen ve sahip olmak istenen bir elbisenin taklidinin yapılması, bir anlamda o elbisenin –muadili de olsa– yeniden üretimi olmaktadır. Bu doğrultuda da taklit mekanizması aracılığıyla yeni bir kamusalığın yaratıldığının söylenmesi mümkün gözükmemekte, oluşanın yalnızca suni bir kamusalık olabileceğinin altı çizilmektedir. Ancak bu mekanizma öncülüğünde yaratılacak olan herhangi bir suni kamusalığın da moda felsefesinden bağımsız olması söz konusu görülmemektedir.

Sonuç olarak; bu çalışmayla taklit mekanizmasının dış-bedendeki yansımalarının, tüketim toplumu bünyesinde varlık gösteren toplumsal özneler olan bireylerin giymeye ve/veya bedeni örtmeye ilişkin bir tasarrufta bulunmak noktasındaki tercihlerinde, araştırma sorusunda formüle edildiği gibi bir hakemlik pozisyonunda olmadığı, yalnızca etki sahibi olduğu görülmüştür. Ancak bu noktada çalışmada elde edilen bulgulardan hareketle moda kavrayışının ve onun taklit mekanizması aracılığıyla izini süren bireylerin kurduğu kamusalıkların dış-bedende cisimleşmesinde terzilik rutininin belli bir öneminin olduğu bulgulanmış ve taklit mekanizmasının işler kılınmasındaki varlığının önemi serimlenmiştir. Dolayısıyla, hem ortak bir düşünme ve eyleme biçimini hem de ortaklıklardan sıyrılmaya izin veren bir itkiyi ihtiva eden modanın üretiminde ve/veya dolaşımında, terzilik rutininin yardımcı bir unsur işlevi gördüğü ifade edilebilir bir önerme olarak ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

Atılğan, G., (2014). "Kültür", *Siyaset bilimi: kavramlar, ideolojiler ve disiplinler arası ilişkiler içinde* (187-199), (ed. Atılğan G. ve Aytekin A.), İstanbul: Yordam Kitap.

Auge, M., (1997). *Yer-olmayanlar: üstmodernliğin antropolojisine giriş* (çev. Ilgaz T.), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Baudrillard, J., (2013). *Tüketim toplumu: söylemleri yapıları* (çev. Deliceçaylı H. ve Keşkin F.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Blumer, H., (1969). "Fashion: from class differentiation to collective selection", *Sociological Quarterly*, 10(3): 275-291. doi: 10.1111/j.1533-8525.1969.tb01292.x

Ertürk, N., (2011). "Moda kavramı, moda kuramları ve güncel moda eğilimi çalışmaları" *Art-e Sanat Dergisi*, 4 (7): 1-32. <http://dergipark.gov.tr/sduarte/issue/20726/221458>

Franke, C., O., (1983). "Ethnography." *Contemporary Field Research: A Collection of Readings içinde* (60-67), (ed. Emerson R. M.). Boston: Little, Brown and Company.

Lefebvre, H., (2012). *Gündelik hayatın eleştirisi 1* (çev. Ergüden I.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Kümbetoğlu, B., (2012). *Sosyolojide ve antropolojide niteliksel yöntem ve araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Marshall, G., (2006). *Sosyoloji sözlüğü* (çev. Akınhay O. ve Kömürcü D.). Ankara: Bilim ve Sanat.

Mehan, H. ve Wood, H., (1975). *The reality of ethnomethodology*. New York: Wiley.

Mutlu, E., (2012). *İletişim sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayınları.

Neuman, L., W., (2013). *Toplumsal araştırma yöntemleri: nitel ve nicel yaklaşımlar* (çev. Özge S.) İstanbul: Yayın Odası.

Işık, E., (1998). *Beden ve toplum kuramı: öznenin sosyolojisinden bedenın sosyolojisine*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Sezgin, D., (2011). *Tibbileştirilen yaşam bireyselleştirilen sağlık*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Simmel, G., (2006). *Modern kültürde çatışma* (çev. Bora T., Kalaycı N., Gen E.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Simmel, G., (2009). *Bireysellik ve toplum* (çev. Birkan T.). İstanbul: Metis Yayınları.

Stanford, J., (2013). *Herkes için iktisat: kapitalist sömürüyü anlama kılavuzu* (çev. Tuncel Öncel). İstanbul: Yordam Yayıncılık.

Stevenson, N., (2015). *Medya kültürleri: sosyal teori ve kütle iletişimi* (çev. Orhon G. ve Aksoy B. E.). Ankara: Ütopya Yayınları.

Turner, B., S., (2002). *Regulating bodies: essays in medical sociology*. London: Routledge (E-kitap)

Turner, B. S., (1991). *Religion and social theory*. London: Sage.

Turner, B. S., (2011). *Tıbbî güç ve toplumsal bilgi* (çev. Tatlıcan Ü.). Bursa: Sentez Yayıncılık.

Wild, B., (2016). "Imitation in fashion: further reflections on the work of Thorstein Veblen and Georg Simmel", *Fashion, Style & Popular Culture*, 3(3): 281-294. doi: 10.1386/fšpc.3.3.281_1

Sanatta Yeni Medya ile Değişen İfade Olanakları: Banksy; “Girl With Balloon” Örneği

Öz

20. yüzyılın sonlarına doğru sanat algısında, üretiminde, yönetiminde oluşan değişikliklerde iletişim teknolojisindeki hızlı değişikliklerin rolü olmuştur. Hatta günümüz sanatını şekillendiren büyük ölçüde medya olmuştur denilebilir. 20. yüzyılın ortalarında ve 21. yüzyılın başlarında gerçekleşen dijital devrimler, medyayı, sayısalılık, sanallık, çevrimiçilik, etkileşimlilik, hipermetinsellik ve otomasyon özelliği olan bir temele oturtmuştur. Böylece “yeni” olarak tanımlanan medya, toplumsal ve kültürel yapıları da dijitallik temelinde dönüştürmüştür. Yeni medyanın ortaya çıkışı, “nesnesiz sanat” anlayışıyla aynı paralellikte bir gelişme içindedir. Nesnesiz sanat anlayışında; sanat fikri, nesnesinden önemli olmaktadır. Dijital teknoloji denilen yeni medya teknolojisi sanatın ifade olanaklarını çeşitlendirmekte, hatta iletenin kendisi sanat olmaktadır. Sanat, yeni medya teknolojileri ile yeni ifade olanaklarına sahip olurken, sanatçı, izleyici, sanat yönetimi gibi birimlerde de dönüşümler gözlemlenmektedir.

Bu çalışmanın amacı, sanatın yeni medya ortamında çeşitlenen ifade olanaklarını ortaya koymaktır. Ana sorunsal yeni medya teknolojisinin günümüz sanatını şekillendirmekte ne kadar etkili olduğudur. Yeni medya kavramı, yeni medyanın bir araç olarak sağladığı olanaklar ve günümüz sanatının çağının teknolojisi ile uyumu; aktivist sokak sanatçısı Banksy’nin “Girl with Balloon” adlı eseri üzerinden sorgulanmıştır. Araştırma nitel araştırma yöntemi ile çalışılmıştır. Araştırmada seçilen örnek olay üzerinden durum analizi yapılmıştır. Veriler; yerli, yabancı literatürden, İnternet üzerinden aramalar sonucunda araştırmaya katkı sağlayacak online dergiler, kitaplar ve gazetelerden, youtube kanalından ve seçilen sanatçının İstagram sayfasından erişilen video ve fotoğraflardan sağlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni medya, yeni medya sanatı, dijital teknoloji, banksy, girl with balloon.

Atiye GÜNER

Öğretim Görevlisi,

Hasan Kalyoncu Üniversitesi,

İletişim Fakültesi,

Görsel İletişim Tasarımı Bölümü,

Yıldız Teknik Üniversitesi,

Sanat Tasarım Ana Sanat Dalı,

Doktora Programı,

atiye.gll@gmail.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

09.05.2019

Makale Kabul

02.07.2019

Changing Possibilities of Expression With the New Media in Art: Banksy; Example of “Girl With Balloon”

Atiye GÜNER

Lecturer, Hasan Kalyoncu
University, Communication Faculty,
Visual Communication Design
Department
Yıldız Technical University, Art and
Design Doctorate, atiye.gll@gmail.
com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

09.05.2019

Accepted

02.07.2019

ABSTRACT

Towards the end of 20th century, rapid changes in communication technology took place in perception, production and management of art. It can even be said that media have largely shaped the art of today. Digital revolution that took place in the middle of 20th century and the beginning 21st century built the media on the basis of digitization, virtuality, being online, interactivity, hypertextuality and automation. Thus, the media, defined as “new,” transformed social and cultural structures on the basis of digitality. The emergence of the new media is in parallel with the concept of Non-objectified art. In the understanding of Non-objectified art, the idea of art is more important than its object. The new media technology, also known as digital technology, diverges the expression possibilities of art, and even the sender itself becomes art. While art has new means of expression with new media technologies, transformations are observed to have taken place in units such as artists, audience and art management.

The aim of this study is to reveal the possibilities of expression of art in the new media environment. The main problem is how effective new media technology is in shaping contemporary art. The concept of new media, the possibilities provided by the new media as a tool, the harmony of contemporary art with the technology of today, was questioned by the activist street artist Banksy's Girl with Balloon. Qualitative research method is employed in the research. Case analysis is performed through the selected case study. Data is obtained from national and foreign literature, online magazines, books and newspapers as YouTube channel and the selected artist's videos and photos from Instagram.

Keywords: New media, new media art, digital technology, banksy, girl with balloon.

GİRİŞ

Dünya 18. yüzyıldan itibaren bilim, sanat ve teknoloji alanlarında sürekli yeni çıktılar elde edildiği dönemlerden geçmiştir. Bu dönemler birinci, ikinci sanayi devrimleri ve ardı ardına gelen yeniliklerle sürmekte olan dijital devrimlerdir. Birinci Sanayi Devrimi ve Teknoloji Devrimi de denilen İkinci Sanayi Devrimi, endüstrileşme sürecine sebep olarak toplumsal yaşantıyı buna bağlı olarak da sanat anlayışını sanat yapıtlarının metalaşması yönünde değiştirmiştir. Teknolojinin gelişimi, iletişim aracı ya da iletişim ortamı denilen medyanın da gelişimini sağlamıştır. Sanat eserlerinin kitle iletişim araçları ile çoğaltılıp dünyanın dört bir yanına iletilmesi kolaylıkla mümkün olmuş; bu durum da medyanın önemini arttırmış ve sanatın bir iletişim ortamı olan medyayla yaklaşmasına neden olmuştur. Birinci ve ikinci sanayi devrimlerinin ardından 20. yüzyılın ortalarında ve 21. yüzyılın başında gerçekleştirilen dijital devrimler ise medyayı dijital bir tabana oturtmuş; çağın teknolojisine uygun olarak değişen medya, yeni medya olarak anılmıştır. Yeni medya, sahip olduğu özellikleri ile sanatı doğrudan etkilemiştir.

Bu çalışmada, sanat ve yeni medya ilişkisi; aktivist sokak sanatçısı Banksy'nin "Girl with Balloon" adlı duvar resminden yola çıkılarak incelenmiştir. Araştırma, sanat ve yeni medya ilişkisi ve "Girl with Balloon" olmak üzere iki ana başlık altında hazırlandı. Sanat ve yeni medya ilişkisi bölümü; yeni medya, yeni medya ile değişen sanat anlayışı ve yeni medya sanatı, Banksy ve yeni medya olmak üzere üç alt başlıkta incelendi. Bu bölümlerde sırasıyla, yeni medya kavramına, yeni medyanın sanatla ilişkisine değinildi. Yeni medyanın sanatı hangi yönlerde etkilemiş olduğu sorgulandı ve aktivist sokak sanatçısı Banksy'nin 1990'lardan itibaren sanatındaki yeni medya faktörü örneklerle incelendi. The Girl with Balloon bölümünde, Banksy'nin 2002'de Londra'da bir duvara uyguladığı grafitisinin 2006 versiyonu olan kanvas başki "Girl with Balloon" örneği incelenerek, yeni medya etkileri ile sanattaki ifade olanakları hakkında sonuca varıldı.

SANAT VE YENİ MEDYA İLİŞKİSİ

Yeni Medya

20. yüzyıl ortalarında gelişen dijital devrim, bilgi, iletişim, kültür gibi birçok alanda etkili olmuştur. İlk bilgisayarlar bu dönemde kullanılmıştır. Dijital devrim büyük bir hızla gelişimini sürdürmüş, 2011'de Almanya'da Hannover fuarında kullanılan, "Alman Hükümetinin üretim süreçlerini dijitalleşme yönünde teşvik etme ve yüksek teknolojiyle donatması projesi olarak kabul edilen "Endüstri 4.0", ikinci dijital devrim olarak, aynı zamanda dördüncü sanayi devrimi olarak kabul edilmiştir. Endüstri 4.0 genel hatlarıyla; robotların üretimi tamamen devralması, yapay zekanın gelişimi, üç boyutlu yazıcılarla üretimin fabrikalardan evlere inmesi, devasa miktarda ki bilgi yığını veri analizleriyle ayıklanıp değerlendirilmesi ve daha bir çok yeniliklerle incelenebilir (İren, 2018). Teknoloji ile yaşamakta oluşan dönüşüm ve değişim gittikçe daha fazla oranda teknolojinin baş aktör olarak kabul edildiği toplumsal yapıları oluşturmaktadır. Mikro elektronik alanda gerçekleşen teknolojik devrim bilişim ve iletişim süreçlerini olağanüstü etkilemiştir. Dijitalleşme iletişimden kültüre tüm alanı sarmış bilgi metalaşmıştır. Bizzat bilginin (enformasyon) meta haline dönüşmesi dijital devrimin en önemli sonucudur (Şaylan, 2016, s. 185-

186). Bu gelişmeye bağlı olarak birçok kişi sanayi toplumunun aşıldığını ve sanayi ötesi bir topluma geçildiğini ileri sürmektedir. Örneğin, Alvin Toffler ihsanlığın ileri doğru bir sıçrama içinde olduğunu ve şimdiye kadar iki büyük değişim dalgası geçirdiğini önermektedir. Birincisi, tarımsal devrim ve bir yıllık süreçte gerçekleşti. İkinci dalga, üç yüz yıllık süreçte gerçekleşen endüstri devrimidir. Üçüncü dalga ise Toffler'a göre önümüzdeki birkaç on yılda ancak tamamlanacağı düşünülen (Toffler, 2018, s.16-18), bir çok yönü ile geleneksel endüstri toplumunun değerleriyle çatışan, eski güç ilişkilerine meydan okuyan, ikinciden daha teknolojik (mikro elektronik teknolojisinin kullanıldığı) bir dalgadır. Toffler, üçüncü dalga ile standartlaşmanın ortadan kalktığı, rekabetin öne çıktığı bilgi toplumunu tanımlamaktadır ve Toffler'e göre üçüncü dalga ile dijitallik ve teknoloji tabanında bilgi ve iletişim akışı sağlanan aynı zamanda endüstri karşıtlığı içeren yeni bir uygarlığa geçilmektedir.

Dijital teknolojiden etkilenen önemli bir iletişim alanı olarak medya, günümüzde "yeni medya" olarak adlandırılmıştır. Yeni medya, dijital kodlama sistemine temellenen, hipermetihlilik ve modülerlik özelliği taşıyan bir yapıda olup, bireylerin aktif olduğu iletişim alanları olarak çevrimiçilik veya ağ bağlantılılık özelliği taşımaktadır (Yengin, 2014, s. 131-139). Yeni medyanın geleneksel medyadan farkı dijital ortamda gerçekleştirilmesidir. CD, VCD, DVD, interaktif CD, GSM-WAP-GPRS, internet gibi tümüyle dijital teknolojiyle üretilen ve içeriği üretkenle tüketen arasında yeni bir ilişkiyi tanımlayan medyaya "yeni medya" veya dijital çağ adını verirken gazete, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarına "eski" veya "geleneksel" medya adını vermeye başladık (Çakır, 2007, s.124). Burada içinde yaşadığımız dijital çağın, diğer birçok alanda olduğu gibi kitle iletişim araçlarını da yapı ve yöntem bakımından değiştirmesinin rolü bulunmaktadır.

Bilişim ve iletişim teknolojisi denilen; bilgisayarlar, yazılımlar, mobil telefon kullanımı, tabletler, sosyal paylaşım siteleri, bloglar, mikrobloglar, e-sistemler olmak üzere yeni medyanın tüm olanakları ile bilgiye ulaşmak ve yaşamı idame ettirmek olağanlaşmıştır. Sosyal medya kullanımı yaşamın her alanında iletişim ve veri kaynağımız olmuştur. Yeni medyanın etkileşimlilik ve çevrimiçilik özelliği bireyleri interaktifleştirmektedir. Lovejoy'un dediği gibi "teknolojik gelişmeler, algımızda, düşünce durumlarımızda, görme biçimlerimizde birçok değişikliğe neden olmakta ve bu durumlar sanat çalışmalarının stiline, felsefesine ve içeriğine etki etmektedir" (Lovejoy, 2004, s.13).

Yeni Medya ile Değişen Sanat Anlayışı ve Yeni Medya Sanatı

Sanayi ve teknoloji devrimlerinin ardından 20. yüzyıl başlarından itibaren sanat eserleri, gelişen medya teknolojisi ile kopyalanabilmekte, sayısızca çoğaltılabilmektedir. Walter Benjamin'in deyişiyle bu "mekanik yeniden üretim" sanat algısında bir kopuşa işaret eder. Bütünsel algı parçalanır. Sanat yapıtının algılanış biçimindeki dönüşüm, mekanik yeniden üretim aracılığı ile zaman ve mekan anlayışının zemini kayganlaştırır, hatta kaybeder. (Dellaloğlu, 2018, s. 122). Gelişen bilgi-iletim teknolojisi ile sanat yapıtlarının metalaşması bir başka deyişle sanat yapıtlarının kültür endüstrisi ürünü oluşu eleştirileri sürerken, 1910'larda Marcel Duchamp'ın ready-made'leri ve pisuarın Çeşme adı altında sanat yapıtı olarak sergilenişi kavram üzerine temellenen sanatın öncülleridir. 1960'lara gelindiğinde ise sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlandığı görülür ve o yıllar

büyük ölçüde, yapıtın maddi varlığının önemini yitirip, düşüncenin ön plana çıktığı bir dönemi işaret eder. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening”, “fluxus” gibi gösteriler, enstalasyon, environment (çevre) türünde düzenlemeler, açık alanda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı gibi projeler izleyiciyi estetikten çok bir zihinsel algı sürecine çağırması açısından kavramsal sanat başlığında değerlendirilmiştir (Antmen, 2008, s. 193). Nesneyi dışlayarak düşünceyi esas alan sanatçılar belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. medyumlar kullanarak sanatın geleneksel tanımı ve biçimini sorgulayan devrim gerçekleştirmişlerdir. Düşünce temelli sanatın ortaya çıkışında video, fotoğraf vb. medya teknolojilerinin gelişimi çok etkili olmuştur. Netice olarak, yeni medya teknolojilerinin gelişimi ile nesnesiz sanat fikrinin gelişimi ve yaygınlaşması paralellikler taşımaktadır. Özgür’e göre kavramsal sanat tanımlaması bugün medya sanatının ya da yeni medya denilen alanın medyumların kullanım alanlarının çeşitlenmesi ve sorgulanması bağlamında bir ön hazırlayıcısıdır (Özgür, 2012, s. 200-201).

Yeni medya sanatı; dijital sanat, bilgisayar grafikleri, yeni medya teknolojileri, bilgisayar animasyonları, sanal sanat, internet sanatı, interaktif sanat, video oyunları, robot bilimi ve bio teknolojik sanat, dijital sanat, sibernetik sanat, telematik sanat gibi yeni medya teknolojileri ile gerçekleştirilen dijital tabanlılık, etkileşimlilik, hipermetişsellik, ağ bağlantılılık, sanallık özelliğine sahip sanatları kapsar. Manoviç’e göre, yeni medya ile birlikte sanat alanına giren yeni teknolojiler, sanat alanındaki hayallerin çok ötesine geçmişlerdir. Öyle ki, bu teknolojilerin kendisi günümüzün en büyük sanatı haline gelmiştir. Bu teknolojileri icat edenler de günümüzün en büyük sanatçılarıdır. Manoviç 20. yüzyıldaki avangard manifestolarla 21. yüzyıldaki bilgisayar mühendislerinin teorik programlarını birbirine, 20. yüzyılın bitmiş sanat çalışmalarını yeni medya ortamında tasarlanan sistemlere, çalışma prototiplerine ve modellere benzetir (Manoviç, 2014, s.18).

Tüm bu gelişmeleri ve her çağın teknolojisinin o çağın sanatının belirleyicisi olduğu varsayımlarını göz önüne aldığımızda yeni medya ve teknolojisinin günümüz sanatını derinden etkilediği ortadadır. Yeni medya ortamının sanatı iki yönde değiştirdiği söylenebilir: Birincisi, dijital ekranda sayısal kodlarla oluşturulan yeni bir sanatın ortaya çıkışı - ki Şahiher’e göre, yeni medya sanatı kapsamında yer alan bilim-tabanlı sanat, aktivist sanat hareketleri ve yapısalcılık yeni medyaya çağdaş yaklaşımlı büyük bir temsil olanağı sağlamaktadır (Şahiher, 2012, s.403). Buna göre, sanat, medyadan sadece bir iletişim ortamı olarak etkilenmemektedir. İletişim ortamının kendisi sanata dönüşmektedir. Marshall McLuhan’ın “araç mesajdır” önermesi, medyanın sahip olduğu tüm özelliklere sahip olan yeni medya sanatında doğrulanmıştır denilebilir. İkinci olarak, sanat, medyadan güçlü bir iletişim ortamı olarak çok etkilenmektedir. Yeni medya ortamında; video, enstalasyon, performans, gösteri sanatları ve tüm sanat yapıtları ve oluşumları kolaylıkla kayıt altına alınabilmekte, çevrimiçilik ve sanallık özellikleri ile anında her yerde görülebilmekte izleyiciyle etkileşim kurulabilmektedir. Diğer taraftan makalenin “Banksy” ve “Girl with Balloon” bölümlerinde görüleceği gibi, kolaylıkla etkileşimin sağlandığı dijital platformlar, sanatı metalaştırmakta ve sanat piyasasını belirlemede bir aracı olarak kullanılmaktadır.

Banksy ve Yeni Medya

Gerçek isminin Robert Banks ya da Robin Banks olduğu iddia edilen ressam, grafiti sanatçısı, siyasi aktivist Banksy (1974), kavram içeren grafitileri ve protest tavrı ile 1990'lardan itibaren Londra ve Bristol'de dikkat çekmektedir. Kamusal alanlara yaptığı çalışmalar kimilerince, vandal bir hareket kimilerince ise sanatın zirvesi olarak adlandırılmaktadır (Mutlu, 2018). Anti-savaş, anti-kapitalist, anti-kuruluş, anti-tüketim gibi düşüncelerini kavramsallaştırmak için çocuklar, balonlar, yaşlılar, polisler, askerler, maymunlar ve bazen Mickey Mouse karakterleri gibi imgeleri kullanır. Siyasi aktivist tavrını mizahla karışık ironik bir üslupla ortaya koyar. İlk yıllarında serbest grafiti yapan ve ştensil tekniği kullanan Banksy, daha sonra tamamen ştensil tekniği kullanarak daha seri üretimler yapmıştır. 2000'lerden itibaren grafiti sanatını enstalasyon ve performansla birleştirir (Mancoff, 2018). 2003 yılındaki "Turf War" sergisinde canlı domuzların vücudunu boyar. Londra'da, William Turner, Claude Monet, Vincent van Gogh, Edward Hopper ve Andy Warhol'un eserlerinin değiştirilmiş kopyalarını ve bazı heykelleri içeren 2005 yılındaki "Crude Oils" sergisi sırasında galeride 200 canlı fare dolaştırır. 2005 yılında, New York ve Londra'daki Metropoliten Sanat Müzesi ve Tate Britain dahil olmak üzere büyük müzelerin duvarlarına kendi çalışmalarını gizlenerek kurar. Bu yıllardan itibaren Banksy'nin disiplinlerarasılık özelliği taşıyan sanatı yeni medyanın ağ iletişimi özelliği ile yaygınlaşıp popüler olmuştur.

Banksy, kamuoyunun önüne çıkmaktan hep kaçınmıştır ama duvar resimleri, grafitileri ve gerilla tarzıyla yayınladığı eserleriyle bir çok Avrupa şehrinin duvarlarında, hatta 2002'de Batı Şeria'da inşa edilen İsrail-Filistin ayrım duvarında bile açıkça gözlemlenebilir olmuştur. 2005'de Banksy "Tatil Enstanteneleri" adıyla Batı Şeria'daki İsrail Filistin ayrım duvarına Banksy imzası taşıyan dokuz resim yapar. İsrail hükümetinin Filistin sınırına inşa ettiği ve Birleşmiş Milletler tarafından da hukuk dışı ilan edilen 680 km'lik duvara çizilen resimler duvarın İsrail tarafındadır (Mursaloğlu, 2008). Duvar Filistinliler tarafından ırkçı duvar, İsrail tarafından anti-terörist duvar (güvenlik duvarı) olarak adlandırılmaktadır. Batı Şeria'daki bu tartışmalı duvara yaptığı resimler, Banksy'nin yeni medya aracılığı ile siyasi aktivitesini duyurabildiği önemli bir eylem olmuştur. Yeni medya teknolojisi, hızlı etkileşim ve çevrimiçi olabilme özelliği ile sanat hareketlerini anında duyurabilmek açısından önem taşır. Zira yeni medyanın bu özellikleri McLuhan'ın deyimiyle, dünyayı herkesin anında birbirinden haber aldığı küresel bir köye çevirmiştir. Burada yeni medyanın işlevi ironiktir: Bir yandan kültürel küreselleşmeyi hızlandırarak sorunları küreselleştirmek diğer yandan ele alınan sorunları tekrar tüm dünyaya iletmek bir çarkın döngüsü gibi birbirini izler.

Banksy'nin kamu malına zarar verdiğini düşünen ve yapıtlarını sanat eseri olarak görmekten çok terörist eylem olarak adlandıran bir kesim ile birlikte İngiliz hükümeti de, Banksy'nin kimliği anlaşıldığında yargılanmasını öngörmüşlerdir (Esmer, 2017). Kimliğini açıklamama sebeplerinden biri olarak görülen bu durum, sanatını izinsiz olarak sokakta icra eden tüm sokak sanatçıları için geçerlidir; yaptıkları iş illegal sayılmaktadır, çeşitli şekilde sansür uygulanabilmektedir, ortadan kaldırılmaktadır. Banksy için ya da genel konuşulması gerekirse aktivist sanat ve sokak sanatçıları için yeni medya kullanımı zaman mekan bağlamında ifade olanaklarını çeşitlendirmiş, sürekliliklerini sağlamıştır. Yapıtların aritmetik kodlarla veri tabanı oluşturan yeni medya teknolojisi olanaklarıyla kayıt altına alınabilmesi illegal

sayılan sanat için muhafaza edilme olasılığıdır. Sokak sanatı, hakim konsensüsün örtbas etme ya da yok etme eğiliminde olduğu, varoluş çerçevesinde susturulan herkese ses veren sanatsal bir pratiktir; eleştirel bir üslup taşır. Eleştirel sanat egemen hegomonik düzeni zayıflatır ve hegemonya karşıtı direncin gelişimine katkıda bulunan çeşitli agonistik kamusal alanları teşvik eder (Mouffe, 2013, s. 150-151). Sokak sanatı sanat piyasası ve sanatsal kurumlar tarafından belirlenen kuralların uygulanmadığı bir kentsel hibrit alan oluşturmaktadır. Bu alan, çelişen konu ve görüşlerin birbirleriyle iletişime girip rekabet edeceği bir direnç alanıdır. Günümüzde bu direnç alanlarının medya etkisinde şekillendiğini söylemek yanlış olmaz. Yeni medya, günümüz toplumunu bir ağ toplumuna çevirmiştir. Bir ağ toplumu oluş, sürekli göz önünde olmayı birlikte getirmiştir. Andrejevic'e göre çalışmalarda agora niteliği öne çıkarılsa da İnternet ortamı bir agora olduğu kadar bir panoptikana, yani gözetlenme ortamına da benzer (Andrejevic, 2014, 14). Göz önündelik, şeffaflık sanatçılar için bir avantaj olabilir. Çünkü böylece ekran, sanatçıların işlerinin görünür ve kalıcı olmasına hizmet etmiştir; sanatçılar için kolaylıkla ulaşılabilecekleri direnç alanları yaratmıştır. Banksy'nin sanatına ve sergilemesine baktığımızda; medya aracılığı ile oluşan direnç alanlarının, düşünce temelli nesnesiz sanat için yeni ifade olanakları yarattığı görülüyor. Ekran ve erişilebilirlik illegal sayılan sanatların sergileme yöntemleri için bir fırsat olmuştur.

Kamusal alanlara yaptığı duvar resimleri dışında, tuvaler ve çeşitli materyaller kullanarak yaptığı işlerin müzayedeler, galeriler ve İnternet sitelerinde satışından elde edilen meblağlar Banksy'nin çıkış noktasındaki protestü tavrı sanatına ve anti-kapitalist eleştirisine ironik bir görüntü çizmektedir. Sözde sanatının sermaye piyasasıyla ilişkili tavrını umursamaz gibi görünmekte, işlerinin sanat galerilerince satılmasına karşı olduğunu söylemektedir: "Charles Saatchi'ye hiçbir şey satmam. Eğer 55.000 kitap ve birçok başki satmışsam, bir adamın bana sanatçı olduğumu söylemesine ihtiyacım yoktur. İşlerimi İhсанların satın almasıyla kahrolası muhafazakâr bir spekülâtörün satın alması arasında büyük fark var. Hayır, ben ona hiçbir şey satmam!" (Saka, 2012) demektedir ama 2000'li yıllardan itibaren Banksy'nin eserleri, başkaları çağdaş sanat pazarında ilgi odağı olmakta, koleksiyonerler ve müzayede evleri Banksy'nin eserlerini almak için yarışmaktadır. Sanatında kapitalizmin doğrudan veya dolaylı olarak getirdiği türlü sorunu (işsizlik, evsizlik, tüketim vb.) eleştiren Banksy'nin sanatını, yine sermaye piyasasının kurallarına göre izleyiciyle buluşturması ve büyük bir pazar payı oluşturması bir çelişkidir (Şekil 1).

11 Mart 2017'de Banksy'nin finansörlüğünde Beytullahim'de (Bethlehem) Batı Şeria Duvarı'na bakan bir otel açılır (Şekil 2). The Walled Off Oteli, Kudüs'e beş yüz metrelik, Beytullahim'e bir mil uzaklıktadır. Banksy'nin İnternet sitesinden alınan bilgilere göre otel; galeri, müze, piyano bar, kitap satışının gerçekleştiği küçük bir bölüm ve birisi suit olmak üzere on odadan oluşmuştur. Banksy'nin ifadesine göre, "Dünyanın en kötü manzaralı otelidir". Otelin yeri işgal altındaki Filiistin'de, Batı Şeria duvarının arkasına geçemeyen Filiistin Halkının duygularını yansıtmak için seçilen bir yer olabilir. Çünkü, otelin bir tarafındaki pencereler, duvara bakmaktadır. Otel işleten Wisam Salsaa, Banksy'nin sözlerini yineleyerek şunu da eklemektedir: "Duvar manzaralı bu otel, dünyadaki en kötü manzaraya sahip bir otel. Dört duvar arasında mahsur kalan Beytullahim'deki yerel halkın neler hissettiğini anlayabilmek için muhteşem bir deneyim sunuyor" (Altunkaya, 2017). Otel rezervasyonları İnternette alınmaktadır.

Şekil 1. Banksy, Child Labor, 2012, Londra

Kaynak: <https://www.themaggar.com/duvarlarin-efendisi-banksy/> (Erişim Tarihi: 2.12.2018)



Şekil 2. The Walled of Hotel, 2017, Bethlehem

Kaynak: <https://hyperallergic.com/363167/a-visit-to-banksys-new-hotel-in-bethlehem> (Erişim Tarihi: 2.12.2018)



Şekil 3. The Walled of Hotel, 2017, Bethlehem

Kaynak: <http://walledoffhotel.com> (Erişim Tarihi: 2.12.2018)

Odaların duvarlarında Banksy'nin savaş karşıtı resimleri bulunmaktadır (Şekil 3). Şunu söylemek yerinde bir tespit olacaktır ki, Banksy, sosyal medyada kendi imajını çok iyi yöneten bir sanatçıdır. The Walled Off Otel, Banksy'nin bir eserini, 6 Kasım 2018'de açılacak olan World Travel Market turizm fuarında sergilemek isteyince, Banksy bu stant için özel bir çizim hazırlar. Otelin bir odasında yer alan resmi postere dönüştürür (Şekil 4) ve bunu İnstagram hesabından "İlk kez ticari bir fuarda standım olacak, fuara gelip turizmci taklidi yapın" diye paylaşır. Bir adet posteri de bedava dağıtacağını duyurur (Duvar, 2018). Gizemli kimliği, dijital çağdaki iletişim ve enformasyon aracı olan sosyal medyadan uzak durmamıştır. Sanat izleyicisiyle İnstagramdan ilişki kurmakta, bu da hem sanatını hem de sözde protest tavrını sergileyebilmekte önemli bir imkan olmaktadır. Banksy bir sosyal medya fenomenidir. Resmi İnternet sitesinde "Banksy; facebook, twitter ya da başka hiçbir ticari galeri tarafından temsil edilemez" şeklinde bir bildiri bulunmaktadır. An itibarı ile İnstagram'da 5,3 milyon takipçisi bulunmaktadır.

Şekil 4. Banksy, poster, 2018

Kaynak: <https://hyperallergic.com/363167/a-visit-to-banksys-new-hotel-in-bethlehem/> (Erişim Tarihi: 2.12.2018)

Şekil 5. Girl with Balloon, 2002

Kaynak: <https://www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/10/11/banksys-shredded-artwork-girl-with-balloon-has-been-renamed-and-will-be-on-show-this-weekend/#30860d52669f> (Erişim: 2.12.2018)



GIRL WITH BALLOON

“Girl with Balloon”, Banksy’nin bir kız çocuğunun kırmızı balona ulaşmaya çalışırken gösteren 2002’de Londra’nın doğusunda Shoreditch’de bir duvara yaptığı stensil grafitisidir. Çok popüler olmuştur ve çeşitli tarihlerde kanvasa imzalı baskıları yapılmıştır. Binlerce kopyası da değişik alanlarda kullanılmaktadır. Fazla renk yoktur. Siyah renkte küçük bir kız çocuğu kırmızı renkte bir balona ulaşmaya çalışmaktadır (Şekil 5). Resimde çocuk ve balon gibi masumiyete dair imgeler kullanılıp “umutların hiçbir zaman yitmediği” vurgulanmış istenmiş olabilir. “Girl with Balloon”un 2006 tarihli kanvas versiyonu, 5 Ekim 2018’de Londra Sotheby’s müzayede evinde açık artırmaya çıkar (Şekil 6). Açık artırmada satışa çıkan son eser olan resim, 1,42 milyon sterline (yaklaşık 7.6 milyon TL) satıldıktan birkaç dakika sonra eserin çerçevesi içine gizlenmiş kağıt imha makinesi vasıtasıyla kendini yok eder (Johnston, 2018). Satış fiyatı, sanatçının önceki açık artırma rekoru olan 1,04 milyon pound ile aynıdır. Ancak çekiç, malzemenin üzerine indikten kısa bir süre sonra, tuval, çerçeveye yerleştirilmiş bir parçalayıcıdan geçmeye başlar. Banksy bir gün sonra çerçevenin dibinden sarkan parçalanmış eseri Instagram’da “Going, going, gone...” başlığı ile paylaşır (Şekil 7).



6

Şekil 6. Sotheby’s Müzayede, Londra, instagramdan alınmıştır.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/Bokt2sEhlsu/>
(Erişim Tarihi: 2.12.2018)



7



8

Şekil 7. Instagramdan alınmıştır.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/Bokt2sEhlsu/>
(Erişim Tarihi: 2.12.2018)

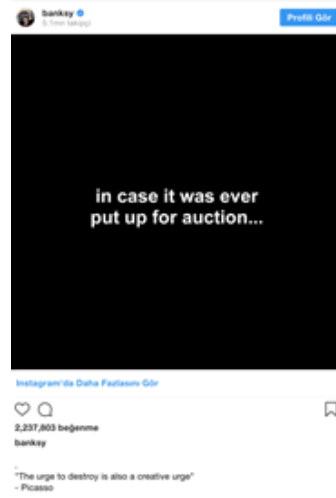
Şekil 8. Instagramdan alınmıştır.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/Bokt2sEhlsu/>
(Erişim Tarihi: 2.12.2018)

Kısa bir süre kaldıktan sonra Instagramdan silinen ancak bazı sitelerde izlenebilen video, “Birkaç yıl önce gizlice bir tabloya bir parçalayıcı inşa ettim” yazısı ile açılır (Şekil 8). Ekranda bu metin görünmezden önce cihaza son rötuşları koyan bir görüntü ve “Açık artırmaya koyulmuş olması durumunda ibaresi” görünmektedir (Şekil 9). Yeni medyanın ağ bağlantılılık ve dijitallik özelliği müzayededeki görüntülerin anında dünyanın dört bir tarafında görülmesine olanak vermiştir. Banksy kendi görünmezliğini ne denli sağlayabildiği tartışmalıdır; ama yapıtlarının çağdaş sanat pazarında görünürlüğü medya teknolojileri ile sağlanmaktadır.

Şekil 9. İnstagramdan alınmıştır.

Kaynak: <https://www.instagram.com/p/Bokt2sEhlsu/>
(Erişim Tarihi: 2.12.2018)



Banksy parçalarını satan MyArtBroker.com web sitesi, Balonlu Kız'ın son yıllarda yaklaşık %20 değerinde yıllık artışlar sağladığına dikkat çeker. Kurucu ortağı Joey Syer, "Artık fiyatlar düzenli olarak imzalı onaylanmış başkılar için 115.000 sterlini aşiyor" der. Açık artırma sonucunun bunu daha da ilerleteceğini ve medyanın buna dikkat çektiğinde, şanslı alıcı dün gece ödedikleri 1.02 milyon sterlinde büyük bir getiri elde edeceğini; Banksy'nin değerine değer kattığını söyler. Banksy'nin kimlik doğrulama bürosu olan Pest Control, tahrip edilen eserin yeni bir ismi olan yeni bir sanat eseri haline geldiğini kabul eden bir sertifika da verir. Eserin yeni ismi "Love is in the Bin" (Çöpteki aşk) olarak tescillenir (Şekil 10). Sotheby's Avrupa Çağdaş Sanat direktörü Alex Branczik: "Banksy müzayedede bir sanat eserini yok etmedi, bir tane yarattı. Geceye sürpriz müdahalesini takiben, sanatçının yeni isimli eserinin satışta olduğunu onaylamaktan mutluluk duyuyoruz, tarihte ilk kez bir sanat eseri 'Love is in the Bin' bir açık artırma sırasında canlı yaratıldı" (Akt; Carter, 2018) der.

Şekil 10. Love is in the Bin, Banksy, 2018

Kaynak: <https://www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/10/11/banksys-shredded-artwork-girl-with-balloon-has-been-renamed-and-will-be-on-show-this-weekend/#a3fa992669ff> (Erişim: 2.12.2018)



Sotheby's yöneticileri ve web sitesi sahipleri, yeni medyanın iletişim ve anında etkileşim özelliğini, Banksy'nin sanat piyasasını arttırma ve kendi varlıklarını güçlendirme amaçlı, görsel bir şölene çevirmiş görünmektedirler. Banksy, Alex Branczik'i doğrularcasına İnstagramdan paylaştığı videoda Picasso'dan alıntı yaparak "Yok etme dürtüsü de yaratıcı bir dürtü" demiştir. Burada adı geçen müzayedede şirketleriyle benzer amaçlar içinde olduğu düşünülen Banksy'nin söylemi kapitalist toplum çözümleneleri yapan Joseph Schumpeter'i çağrıştırmaktadır. Schumpeter'e göre, "yaratıcı yıkım" eskiyi yıkarak yeniyi kuran kapitalist girişimcinin "leit motividir" (Akt. Şaylan, 2016, s. 168).

Eserin kımlığı meçhul alıcısı, çekicinin düşüp, eserin parçalanışı ile şok olduğunu ama sonra sahip olduğu şeyin sanat tarihinin bir parçası olduğunu kavradığını söyler (Sanchez, 2018). Banksy, "Girl with Balloon" müzayesinde, tek tuşla sanat yönetimi sağlamıştır. Her şey önceden kurgulanmış bir gösteri niteliğindedir. Görüntüler, tüm dünyada aynı anda görüntülenebilmiş, geri bildirimler anında alınabilmiştir.

SONUÇ

Dünya endüstrileşme sürecinde dört büyük devrim geçirmiştir. Birinci ve ikinci endüstri devrimlerinin ardından peşi sıra gelen endüstri devrimlerine dijital devrim de denilmektedir. Dijital devrimler, endüstrinin dijitalleşmesini sağlamıştır. Dijitalleşen sadece endüstri değildir. Bir iletişim ortamı olarak medya, dijital tabanlı teknoloji ile boyut değiştirmiştir. Dijital tabanda temellenen yeni medyada, hareketli veya durağan her türlü veri sayısal kodlarla bilgisayarlara aktarılmaktadır ve üzerinde değişiklik yapılabilir. Sanatın başlangıcından beri baktığımızda medyanın geleneksel ve yeni formlarında, kültür ve sanatın iletişiminde her zaman işlevsellik taşıdığı görülebilir. Walter Benjamin'in "Sanat yapıtları çağının koşullarından bağımsız değildir" önermesi teknolojinin sanata etki gücüyle ilişkilidir. Dijital çağ olarak adlandırılan günümüzde, yeni medya; sayısallık, etkileşimlilik, sanallık, çevrimiçilik, hipermetimsellik ve otomasyon özellikleri ile sanat, sanat yönetimi, sanatçı ve sanat izleyicisi için olumlu/olumsuz dönüştürücü bir etkiye sahip olmuştur.

Yeni medyanın gelişimi nesnesiz sanat fikri ile aynı paralelde bir gelişme göstermiştir. Nesnesiz sanatta, düşünce, sanat nesnesinin yerini almıştır ve yeni medya teknolojileri ile düşüncenin aktarıldığı medyum sanat için çok önemli olmuştur. Bir iletişim ortamı olarak yeni medya teknolojisi ile her türlü sanat yapıtı kayıt altına alınmakta, defalarca çoğaltılmakta, paylaşılmakta, değiştirilmekte ve yeneden yaratılmaktadır. Ayrıca, bu teknolojilerin kendisi de yeni medya sanatı diye adlandırılan sanatların varlık sebebi olmuştur. Yeni Medya Sanatında sanat yapıtları sayısal kodlamalarla ve yeni medya içeriğindeki özelliklerle dijital ortamda ifade edilmiştir.

Yeni medyanın etkin bir biçimde kullanılmasıyla başlayan otomasyon, sanat yapıtının yeniden yaratılmasına olanak vermiştir. Sotheby's müzayesinde Banksy, tek bir tuşla yeni bir sanat eseri yaratmıştır ve bunun sanat tarihinde bir ilk olduğu yine medya aracılığı ile bildirilmektedir. Geçen yüzyıl başında fotoğraf ve başka teknolojileriyle çoğaltılan sanat yapıtlarının "halesini" kaybettiği tartışılırken, yüzyıl sonra dijital platformlarda tek bir tuşla sanat yapıtı oluşturulması, sanat yapıtının ve sanat kavramının sıradanlaştırılmasına yönelik bir tartışmadır. "Girl with Balloon" müzayesinde bir sanat yapıtı Banksy'nin tanınırlığından faydalanıp ticari bir mala dönüştürülmüştür ve bu durum protest tavrıyla tanınan sanatçının sanat kurumuyla işbirliği içinde gerçekleşmiştir. Sermaye piyasasıyla iç içe olan sanat kurumları, dijital platformlar ve yeni medya ortamı aracılığı ile sanat yapıtlarını en büyük finans kaynağı haline getirmektedirler. Müzayede evleri galeriler gibi ticari amaçlı sanat kuruluşlarının yanı sıra sermaye şirketleri de yatırım aracı olarak sanatı kullanmakta ve yeni medya ortamının tüm olanaklarından yararlanmaktadır. Bu kurumların kendi varlıklarını koruma ve çoğaltma amaçlı, dijital platformlarda sanatın görsel etki gücünü tanınırlık, reklam ve şov amaçlı kullanması,

sanatı kendi taşıdığı anlamdan çok daha farklı bir boyuta, metalaşmaya itmektedir.

Dijital teknoloji; İnternet, televizyon, cep telefonu, sosyal medya, kişisel bloglar gibi araçlarla sosyal yaşantıyı ve buna bağlı olarak kültür ve sanat aktivitelerini sanallaştırmıştır. Sanat yapay bir ortamda kurgulanabilmektedir. Ayrıca, dijital platformlarda izlenen sanat ve sanat etkinlikleri bir güç göstergisi haline dönüşebilmektedir. "Girl with Balloon" müzayedesi dijital platformda, Sotheby's için bir güç göstergisi haline dönüşmüştür. Dijital platformda gerçek, izleyici için dokunduğu, gördüğü bir şey değildir ve medya ortamında gösteriye dayalı yeni bir sanat anlayışı üretilmektedir.

Yeni medyanın etkileşimlilik özelliği sanat birimlerinde interaktiviteye neden olmuştur. İzleyici sanatın içinde aktif bir biçimde rol almış, geri bildirimlerle yönlendirme yapabirmiştir. Ağ tabanlılık veya çevrimiçi olma özelliği ile sanatsal veriler, aynı anda birçok yerde dolaşıma girebilmişlerdir; yanı sıra sayısız çoklukta veri dolaşıma girerek aynı anda izlenebilir olanağı kazanmıştır. Böylece yeni medya, sanat eserlerinin görünürlüğünü arttırmıştır. Şöyle denilebilir ki yeni medya ortamı sanatta, zaman ve mekan kavramlarını değiştirmiştir. Sanat yapıtları zaman ve mekandan bağımsızlaşarak multidisipliner bir ortamda gerçekleştirilme ve sergilenme olanağı elde etmiştir. Ayrıca sokak sanatı gibi illegal sayılan bazı sanatlarda, sergilenme, eserin kayıt altına alınması ve tanınırlık açısından dijital ekran, sanatçılara özel bir difenç alanı da sağlamıştır.

Sonuç olarak, bir iletişim ortamı olarak medya; günümüz sanatı, sanatçısı, sanat kurumları ve izleyicisi için evrensel bir önem taşımaktadır. Yeni medya ortamının özellikleri, günümüz sanatı için, gelişen her teknoloji ile birlikte yeni ifade olanakları sağlamaktadır ve her yenilik gibi sanata kattığı olumlu/olumsuz özellikler tartışılmaktadır. Yeni medya teknolojileri sanat, sanatçılar ve sanat kurumları için erişilebilirlik, görünürlük, koruma ve saklama ve yeni sanat yöntemleri oluşturma açısından ifade olanakları sağlasa da sanatın piyasalaşmasına, bir başka deyişle finans ve yatırım aracı oluşuna, metalaşmasına ve sıradanlaşmasına da aracılık etmektedir. Elbette ki her yeni medya teknolojisi, sanat için yeni ifade olanakları yaratarak sanatı etkilemeye devam edecektir ve dolaylı olarak sanatın toplumu dönüştürücü gücü medya teknolojisi ile çok sıkı ilişki içinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Andrejevic, M., (2014). *Eleştirel medya çalışmaları 2.0 etkileşimli bir üst sürüm*. M. Çakır (Ed.). Yeni medya'ya eleştirel yaklaşımlar içinde (s.14). İstanbul: Doğu Yayınları.

Antmen, A., (2008). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Altunkaya, T., (2017). Banksy: "Bu otel dünyanın en kötü manzarasına sahip". Euronews. <https://tr.euronews.com/2017/03/03/banksy-bu-otel-dunyanin-en-kotu-manzarasiha-sahip> (Erişim Tarihi: 25.11.2018)

Carter, F., (2018). Banksy's Shredded 'Girl With Balloon' Has Been Renamed And Will Be On Show This Weekend. Forbes <https://www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/10/11/banksys-shredded-artwork-girl-with-balloon-has-been-renamed-and-will-be-on-show-this-weekend/#59616bc3669f> (Erişim Tarihi: 5.12.2018)

Çakır, H., (2007). Geleneksel gazetecilik karşısında İnternet gazeteciliği. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22,123-149.

Dellaloğlu, B. F., (2018). *Frankfurt okulunda sanat ve toplum*. Ankara: Say Yayınları.

Duvar (2018). Banksy'den Bedava Filiştin Posteri. Duvar <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2018/11/08/banskyden-bedava-filistin-posteri/> (Erişim Tarihi: 22.11.2018)

Esmer, R., (2017). Duvarların Efendisi: Banksy. The Magger. <https://www.themagger.com/duvarlarin-efendisi-banksy/> (Erişim Tarihi: 5.12.2018).

İren, D., (2018). Dördüncü endüstri devrimi sanayinin dijitalleşmesi. Türkiye'nin endüstri 4.0 platformu. <https://www.endustri40.com/dorduncu-endustri-devrimi-sanayinin-dijitallesmesi/> (Erişim Tarihi:5.12.2018)

Johnstone, C., (2018). Banksy auction stunt leaves art world in shreds <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/oct/06/banksy-sothebys-auction-prank-leaves-art-world-in-shreds-girl-with-balloon> (Erişim Tarihi 10.12.2018)

Lovejoy, M., (2004). *Digital currents art in the electronic age*. London and New York: Routledge.

Mancoff, D. N., (2018). Banksy British graffiti artist. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Banksy> (Erişim Tarihi:17.12.2018)

Manoviç, L., (2014). *Html'den Borges'e yeni medya*. M.Çakır (Ed.).Yeni medya'ya eleştirel yaklaşımlar (s.18). İstanbul: Doğu Yayınları.

Mutlu, S., (2018). Banksy: Kentleri Sprey Boyayla değiştiren Adam. Mımdaporg. <http://www.mımdap.org/?p=8396> (Erişim Tarihi:1.12.2018)

Mouffe, C., (2013). *Agonistics: Thinking the world politically*. London, UK: Verso.

Mursalolu, D., A., (2008). Duvarlara Can Veren Şehir Gerillası. Habervesaife. <http://www.habervesaife.com/duvarlara-can-veren-sehir-gerillasi-2/>(Erişim Tarihi: 7.12.2018)

Özgür, F., (2012). *Bir yeni medya hazırlayıcısı olarak kavramsal sanat*. D. Yengin (Ed.). Yeni medya ve..., (s.200-224). İstanbul: Anahtar Kitapları Yayınevi.

Saka, Y., (2012). Banksy: politik sanatın uzlaşmacı yüzü. e-şkop içinde. <http://www.e-şkop.com/şkopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994> (Erişim Tarihi: 2.12.2018)

Sanchez, R., (2018). Banksy's 'Girl With Balloon' sale is confirmed and it's got a new name. CNNstyle. <https://edition.cnn.com/style/article/banksys-girl-with-balloon-renamed-love-is-in-the-biz/index.html> (Erişim Tarihi: 2.12.2018)

Şahiner, R., (2012). *Yeni medya sanatının tarihsel içeriği*. Yengin D. (Ed.). Yeni medya ve..., (s.383-404). İstanbul: Anahtar Kitapları Yayınevi.

Şaylan, G., (2016). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Yayınları.

Toffler, A., (2018). *Üçüncü dalga bir futürist ekonomi klasiği analizi* (Yeniçeri S. çev.). İstanbul: Koridor Yayıncılık.

Yengin, D., (2014). *Yeni medya ve dokunmatik toplum*. İstanbul: Derin Yayınları.

Sanatçuların Bakış Açularıyla İktidar

Ekseninde Baskı ve Sansür*

ÖZ

Sanat yapıtı, biçimsel öğeler ve içerik dışında, çağının toplumsal yapısı ve iktidar anlayışıyla bir bütün olarak değerlendirilir. Sanatçının içinde bulunduğu toplumsal yapı ve bu yapıyı şekillendiren iktidar anlayışlarının sanatçının yapıtına etkisi her zaman var olmuştur. Eleştirel düşüncenin ürünleri olarak yapıtlar sadece iktidar ve birey arasındaki çatışmayı ortaya koyabileceği gibi, iktidarın şiddet içeren her türlü eylemini -geçmiş ve yok edilmek istenen değerlerle birlikte- karşı söyleme dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla bu yapıtlar soykırıma vicdanla, sansüre bir demokrasi anıtıyla ya da şiddete gülme eylemiyle provakatif bir duruş sergileyebilmektedir.

Bu araştırmada, farklı coğrafyalardan seçilen dört sanatçının iktidar ekseninde baskı ve sansür kavramlarına ilişkin farklı disiplinlerde ürettikleri yapıtları incelenmiştir. Seçilen çalışmalardaki ortak noktalardan biri, sanatçuların yapıtlarını sadece kendi ülkelerinde yaşanan baskı ve sansür kavramlarına ilişkin değil, günümüz sanatçısının üstlendiği roller dahilinde kimi zaman bir yönetmen, kimi zaman aktivist rolü üstlenerek gerçekleştirmiş olmalarıdır. Diğer bir ortak nokta ise, iktidarın bireyler ve toplumların hafızasına yer etmiş, baskı ve sansürle başlayıp kültürel kısımla sonuçlanan eylemlerini, sanatçılar tarafından kavramların anlatımını güçlendiren tersi bir söyleme ele almış olmalarıdır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, iktidar, baskı, sansür, karşıt söylem.

Banu Çiçek ÖZAL

Sanatta Yeterlik Öğrencisi,
Hacettepe Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Enstitüsü,
banuozal@gmail.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

09.04.2019

Makale Kabul

25.06.2019

*Bu makale 10-13 Ekim 2018 tarihlerinde Giresun Üniversitesi'nde düzenlenen 3. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu'nda sunulan bildirden üretilmiştir.

Oppression and Censorship on the Axis of Power with Viewpoints of Artists*

Banu Çiçek ÖZAL

Proficiency in Art Student,
Hacettepe University,
Institute of Fine Arts,
banuozal@gmail.com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

09.04.2019

Accepted

25.06.2019

ABSTRACT

Apart from formal elements and content, the work of art is considered as a whole with the social structure of the age and the understanding of power. The social structure in which the artist is living and the power conception that shapes this structure have always existed in the artist's work. Works as the products of critical mind can not only reveal the conflict between power and the individual, but also can transform any violent action of power - along with the values which belong to past and are intended to be destroyed. Thus, these kind of art works can convey a provocative stance, against genocide with conscience, censorship with a monument dedicated to democracy and violence with a simple smile.

In this research, the works of the four artists selected from different geographies in various disciplines related to the concepts of oppression and censorship in the axis of power are examined. One of the common points in the selected works is that the artists have performed their works not only in terms of oppression and censorship in their own countries, but also in terms of their roles as a director and sometimes as an activist. Another common point is that the actions of power, that take place in the memory of individuals and societies, started with oppression and censorship and resulted in mass destruction, are dealt with by the artists in a counter discourse that strengthens the expression of concepts.

Keywords: Art, power, oppression, censorship, counter discourse.

*This article is produced from the oral presentation which given at the 3rd International Philosophy, History of Education, Art and Science Symposium held in Giresun University between 10-13 October 2018.

İKTİDAR-BASKI-SANSÜR

Sanatçının ürettiği yapıt sadece biçimsel değerler bütünü olarak değil dönemih toplumsal ve siyasal yapısı ile bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Sanat tarihi boyunca üretilen yapıtlar sadece sanatçının biçimsel kaygılarını değil, dönemih siyasal ve toplumsal işleyişini etkileyen mekanizmaların sanatçıya etkisinin görülmesini de olanaklı hale getirmektedir. Dolayısıyla konu başlığı olarak belirlenen iktidar, baskı ya da sansür kavramları salt güncele ilişkili kavramlar değildir. İnsan mülkiyet ya da özel mülk gibi onu diğerleri karşısında daha farklı ve güçlü kılacak yapıları ortaya çıkardığı günden bu yana bu kavramlardan bahsedilmektedir. Elbette ki, bu kavramlar sadece siyasi bir düşüncenin erk olarak bulunduğu durumlarda geçerli değildir. Herhangi iki kişiden hangisi baskın ya da yönlendirici ise otorite de aynı zamanda odur. Planlamayı o yapar, kuralları o koyar ya da yasaklar. Bu noktada şu soru sorulabilir: Planlamayı yapan, kuralları koyan ya da yasaklayan her otorite imgesi meşru mudur? Aslında otorite imgesini meşrulaştıran otoritenin bilgisine olan güven duygusudur.

Otoritenin bir gereksinin olmasından hareketle var olmasının güven ve istikrar duygusunu beslediği, olmamasının ise bu deneyimden ve yine güven duygusundan yoksun kalma hissini pekiştirdiği söylenebilir. Richard Sennett, otoritenin varlığının kişisel özgürlüklere müdahaleye dönüşmesinin korku ve güvensizlik duygusuna yola açabileceği gibi, bu deneyimden yoksun kalmanın da aynı şekilde korkuya yol açabileceğinden bahseder. Birincisi, özgürlüğün güven ve tutarlılık adına kaybedilme riskinin verdiği korku duygusu, diğeri ise istikrar ve güven duygusunun tatmin edilememesinden kaynaklanan eksiklik hissidir. Sennett, bu korkuya neden olan otoritelerin kim olduğuna ve nasıl daha iyi bir otorite imgesi olunabileceğine dair saptamasını, iki farklı otorite şekli gözlemlediği orkestra şefleri olan Pierre Monteux ve Toscanini üzerinden örnekler. Sennett, Monteux'un çok rahat olmasının otoritesinin temel bir unsuru olduğunu belirterek Stravinski'nin Bahar Ayını'ndeki en sıra dışı ve ritimli bölümünde bile viyolonselcinin sadece Monteux'un küçük parmağının işaretini izleyerek çaldığını ve bunun aslında Monteux'un bilgisine ve bizzat varlığına karşı duyulan güven duygusu olduğundan sözeder (Sennett, 2017, s. 27-28). Oysa Monteux'u karşılaştırdığı Toscanini'de durum tam tersidir ve otoriteye korkudan kaynaklanan bir tahakküm söz konusudur. Sennett'ye göre, "Toscanini gibi bazı şefler terör estirerek disiplini yaratır; Toscanini çılgınlık atar, ayaklarıyla sert biçimde yere vurur, hatta batonu orkestra üyelerine fırlatırdı. Her an için hakikatin tek sahibi olduğundan, diğer insanların hatalarına asla dayanamazdı. Gazabına uğramamak için dediği yapılırdı. Monteux ise oldukça farklıydı:

Viyolonselciler, bu kadar yüksel sesle çalmak istediğimize emim misiniz? Ya da "Obua biraz daha yumuşak olursa çok güzel bir pasaj." Ne baskı ne de tehdit vardı; daha iyi çalınmasına katkıda bulunmak istiyordu yalnızca. Daha iyi yani kendi istediği gibi çalınması anlamında; çünkü bilen kendisiydi. Monteux'un havası, kendisine, en rahat biçimde yargıda bulunma olanağı veren bir kavrayışa ulaşmış birinin havasıydı. Bu da otoritenin temel bir ögesidir: Güç sahibi olmak ve bu güçle diğer insanları disipline sokarak yönlendirmek ve daha yüksek bir standarda göre hareket etmelerini sağlamak (Sennett, 2017, s. 29).

Sennett'in otoriteyi tanımlamak için verdiği Monteux örneğinde güç sahibi olan, disipline sokarak yönlendiren ve daha yüksek standartlara göre hareket etmelerini sağlayan şeyin, Foucault'nun da Antik Yunan'dan örnekler vererek vurguladığı kendilik kaygısıyla ilişkili olduğu düşünülebilir. Öyle ki, Foucault iktidar çözümler-

mesi yaparken felsefe ve siyaset arasındaki ilişkilerin sürekli ve nitelikli olmasının göstergesi olarak Antik Yunan'dan örnekler vererek kendilik üzerine uygulanan iktidarın başkaları üzerindeki etkilerini açıklamak için Sokrates'in genç insanlara seslenirken kullandığı cümlelere dikkat çeker: "Hey, sen, sen siyasi bir kişi duruma gelmek, siteyi yönetmek, dolayısıyla başkalarıyla ilgilenmek istiyorsun. Ama kendine bile bakamıyorsun ve kendine özen göstermediğin sürece kötü bir yönetici olmaktan kurtulamazsın" (Foucault, 2016, s. 237). Foucault iktidarın gücü suiistimal etmesi, meşru sınırlarını aşması, arzu ve kaprislerini tiranca kullanmasını ve kendi iştahlarının kölesi olmasını açıklarken, kendilik kavramını iyi bir yöneticinin iktidarını aynı zamanda kendi üzerinde de uygulaması gereken kişi olarak tanımlar. "Tabi burada kendilik üzerinde uygulanan iktidar, başkaları üzerinde uygulanan iktidarı düzenleyecektir" (Foucault, 2016, s. 230).

İktidar tarafından gücün istismar edilmesi, tiranca uygulamalara dönüşmesi durumunda iktidar, gücünü zedeleyebilecek her türden durumu hareket ya da yapıyı tehdit olarak görerek baskı ve sansür gibi kontrol yöntemlerini kullanmaktadır. Bu eylemlerini ise çeşitli gerekçelerle meşru göstermeye çalışmaktadır. İktidarın benimsediği düşünceyi toplumsal alana baskı ve sansür aracılığıyla dayatması toplumda yaşayan her bireyi fazlasıyla etkilemektedir. Sanatçılar ve dolayısıyla yaratıcı süreçleri de bu etkiden payını almaktadır. Baskı sansüre, sansürse bireylerin kendi kendilerine uyguladıkları bir otosansüre dönüşmektedir. Korku ekseninde dönen bu ilişki ise elbette sanatı ve sanatçıyı da etkiler. Ancak bu çark sanatçının eleştirel yaklaşımını gölgelemez.

SANATÇI, ELEŞTİRELLİK VE BAŞKALDIRI

Sanatçı olmak ister istemez eleştirelilik ve başkaldırı terimleriyle de paralellik gösterir. Sanatçı için sürekli içsel bir huzursuzluk söz konusudur. İçsel huzursuzluğu yaratabilecek dış etmenler mutlaka vardır. Kendi coğrafyası, çağının talep ve zorunlulukları, otorite, baskı ve sansür gibi etkenler sanatçının önce kendisini ve durumu sorgulamasına ve sonra çevresiyle çatışmasına neden olabilir. Hatta bu durum, sanatçının kendi öz farkındalığını kazandığı çetrefilli bir süreçten sonra daha da keskinleşip sertleşebilir.

Mehmet Ergüven "Kurgu ve Gerçek" adlı kitabında yaratma ediminin bir parçası olan kurgunun aslında gerçeği sahneleme özgürlüğü olduğunu ve bunun ister istemez bir bakış açısı gerektirdiğini belirtir. Sanatçının sezgisiyle bütünleşen yaşantısının, gerçek karşısında korku ve kaygıya neden olmasının aslında yaratıcılığın bir edimi olduğundan söz eder. Sanatçının görmekle hesaplaşma süreci arasında yaşadığı kaygının, uygarlık tarihi boyunca sanatçıları doğurgan bir sınır hattına bıraktığından bahseder (Ergüven, 2003, s. 9-14).

Sanatın dinamiklerinden biri olarak özgürlük kavramı aslında farkındalık duygusunun bir uzantısı olarak nitelendirilebilir. Kendilik ya da öz farkındalık kavramları, gerçek karşısında kuşku ve tedirginlik duymayan bireyden, naif bir öznenen bağımsızdır. Doğası gereği kimi zaman sıradan olaylara bile tepkisel yaklaşan sanatçı için öz farkındalık, çevreye ve toplumsal olaylara karşı da daha fazla duyarlılık yaratır. Toplumsal normlar, kurallar, baskı ve dikta kendi içinde bu mücadeleyi veren sanatçılar için tepki verilmesi ve başkaldırılması şart olan bir durum yaratmaktadır. Bu durumda sanatçı ile toplumsal normların çatışması da kaçınılmazdır. Sanatın direnme gücü ile toplumun sınırlarını da ileriye taşıyan bu durum, nesnenin öz-

neyle bir olduğu, sanatsal yaratı anının da ahlaki kurallara göre şekillendiği bir süreçten oldukça bağımsızdır (Su, 2014, s. 70). Zamanla bu durum sanatçının aklında ve ruhunda beslenip büyüyen şifisifik konulara dönüşebilir.

İKTİDAR ELEŞTİRİSİNDE SANATSAL BİR DİL OLARAK KARŞIT SÖYLEM

Totaliter rejimlerin ya da yönetim şekli ne olursa olsun kendi anlayışını topluma dayatmak isteyen tüm yönetim biçimlerinin ilk etki alanı gündelik yaşamdır. Sıradan görünen eylem ya da rutihlerin başka bir güç tarafından ufak kısıtlamalarla başlayıp yasak ve sansürle engellendiği, sonrasında da şiddet ve kıyıma doğru evrildiği görülür. Bireyler ve özellikle sanatçılar için başlangıçta sadece sezilen bu durum, şiddeti artan eylemler ve kısıtlamalarla yihе şiddeti artan bir ruhsal yoğunlaşmaya dönüşür. Çünkü “Gündelik olarak sezihlediğimiz dünya çok az bir şeydir ve küçük küçük ifadelerle dile gelir. Bu ifadeler, ancak kimi özel anlarda, giderek artan ruhsal yoğunlaşmayla büyüüp boyutlanır” (Cömert, 2015, s. 51). Sanatçı için bu ruhsal yoğunlaşma şüphesiz ki ifadeyi güçlendirecek bir söylem şeklini de beraberinde getirir. Şiddet yihе şiddeti içeren bir kavramla, otorite yihе aynı kavramı içeren nesnelere ve ifade biçimleriyle anlatılabileceği gibi aslında kavramın tersini gösteren ironik bir söylem şekliyle de dile getirilebilir.

İktidar ve otorite kavramına eleştirel bir dille yaklaşan sanatçılardan biri olan Yue Minjun’un eserlerinde Çin yönetimini ve kültür devrimini sürecindeki kısıtlamaları ironik bir dille anlattığı görülür. Çin kültür devriminin kısıtlamaları ve ardından yaşanan Tiananmen katliamının etkileri çoğu Çin’li sanatçı gibi Yue Minjun’un eserlerinde de karşımıza çıkar. Kültür devrimi sırasında ve sonrasında sanatçıların devlet tarafından sosyal gerçekçi resimler yapmaya zorlanmaları, batılılaşma sürecinde yerini, bu kez sanatçılar tarafından başlatılan “alaycı gerçekçilik” akımına bırakır. Yue Minjun bu akımın öncü sanatçılarından biridir. 1990’lı yılların başında ortaya çıkan bu akımın ana temaları sosyal ve politik; söylem dili ise ironik, alaycı ve mizaha dayalıdır. Sanatçıların oluşturdukları politik ve eleştirel söylem bazı sergilerin devlet tarafından kapatılmasına neden olmuştur. Çin’de çağdaş sanatın ilerleyişinin Batı sanatının çizgisel mantığını izlemediği, 1966’da kültür devrimi sürecinde ülkedeki entelektüel yaşamının dış dünyayla bağının kesilmesiyle de bu alanda bir ilerleme kaydedilemediği görülür. Yihе bu süreçte Çin’in sadece kendi gelenek ve kültürü ile değil kendi tarihiyle arasındaki bağların da koptuğu görülür (Lu, 2010, s. 135).

Çin yönetiminin baskıcı ve sert tutumu sanatçıları eleştirel söylemlerinden vazgeçirmez. Tam tersi kendilerini korumak, varolma içgüdüğü ve geçmiş yaşantılara ait deneyimler sanatçılarda kimi zaman çılgınlığa ya da çok sert bir alaycı hicive, kimi zaman da kamufleje dönüşür. Yue Minjun’un eserlerinde görülen kahkaha atan, gülmekten kırılan figürlerin ardında sanatçının kendisinin de sözünü ettiği derin bir hüznün ve acı vardır. James C. Scott’ın “Tahakküm ve Direniş Sanatları” kitabında tahakküm durumunda tabi olanların, teatral olarak sergiledikleri bir kamusal senaryo üretildiğinden bahseder. Tahakküm edenin dilinde, jestlerinde ve mimiklerinde sergilenen bu durum, tabi olanın gerçek hislerini maskeleydiği, sahne arkasından oldukça farklı bir görüntü sergiler. İktidarın karşısında sergilenenle ardından söylenen arasındaki uçurum iktidarın tıranlaşması oranında derinleşir; “Başka bir deyişle iktidar ne kadar tehdit ediciyse maske o kadar kalındır” (Scott, 2018, s. 28).

Şekil 1. Goya, 3 Mayıs 1808, 1814, tüyb, 268x247 cm

<http://www.wikizero.biz/index.hY2tfbWFyZ2luLmpwZw> (Erişim: 27.04.2018) yZ2luLmpwZw (Erişim Tarihi: 27.04.2018)

Şekil 2. Manet, Execution of Maximilian/Maximilian'ın İnfazı, 1868, tüyb, 252x305 cm.

Kaynak: http://www.wikizero.biz/index.vcl9JLI9NYXhpbWlsaWFuJ8Sxbl_EsG5mYXResQ (Erişim Tarihi: 27.04.2018)

Şekil 3. Yue Minjun, Execution/ İdam, tüyb, 1995, 150x300 cm.

Kaynak: <http://www.icon-icon.com/en/design-art/shadow-hysterical-laughter-execution-yue-minjun> (Erişim Tarihi: 27.04.2018)

1989 yılında yaşanan Tiananmen katliamının sanatçı üzerindeki etkisi çok büyük olsa da yaptığı her çalışmasının Çin'in baskıcı politikaları ve sansür ekseninde olmadığını belirten Yue Minjun, dünya üzerinde yaşanmış herhangi bir politik olayı ya da vahşeti postprodüksiyon yöntemiyle resmine taşıyan sanatçılardan biridir.



Yue Minjun'un "İdam" adlı eserinde (Şekil 3) İspanyol ressam Francisco de Goya'nın "3 Mayıs 1808" (Şekil 1) ve Fransız ressam Edouard Manet'in "Maximilian'ın İnfazı" adlı eserine (Şekil 2) gönderme yapar.



Yue Minjun'un 1985 yılında bitirdiği "İdam", sanatçının önemli politik çalışmalarından biridir. Eserde, duvarın önünde yanyana dizilmiş adamlar sadece iç çamaşlılarıyla ayakta durmaktadır. Resimde ihfaza gönderme yapan, elinde silah tutuyormuş gibi yapan, asker olduğunu düşündüğümüz adamların (sivil kıyafetlilerin) ise karşılarında gülmekte olan kurbanlara ateş etmek üzere nişan aldıkları görülmektedir. Sanatçı bu resimde Goya'nın resminde (Şekil 1) olduğu gibi eleştirel bir tavırla zıtlıkları betimlemiştir. Arka fondaki duvara dikkatli baktığımızda olayın Tiananmen Meydanı'nda geçtiğinin fark edilmesi uzun sürmez: taraflar bellidir. İstemsiz bir şekilde suçlu olduğunu düşünülen kişiler, rahat ve aldırma tavırlarıyla sanki bir oyunun içinde başka bir oyun kurmuş gibidir. Artık ironik anlatımın içinde başka bir gerçeklik vardır. Kierkegaard, günümüzde kuşkunun felsefe için önemini tartışıldığı birçok konuşma yapıldığından, kuşkunun felsefe için ne ise ironinin de kişisel hayat için o olduğundan bahsetmektedir. İroni kavramının yoluna koyulmadan önce kişinin hayatını sürdürdüğü ortama taban tabana zıt yönde harekete geçerek kendi içeriğini ürettiğini bu nedenle de, ironinin bu kavramı tanımayanların korktuğu, tanıyanların ise el üstünde tuttuğu bir amir gibi görülebileceğini söylemektedir (Kierkegaard, 2009, s. 360).

Yue Mihjun'un yapıtı "İdam" (Şekil 3) da çıkış noktası Tiananmen katliamından hareketle ele alındığında ve olaydan etkilenen Çinlilerin yaşadıkları okunduğunda, bu travmayı nesilden nesile yaşadıklarına, suya atılan bir taşın suyun üzerinde oluşturduğu hareketler gibi ilk yoğunluğunda olmasa bile dolaylı yoldan hissettiklerine şahit olunmaktadır. Susmak tepkisizlik olarak düşünülse de o dönemin koşullarında dikte edileni söylemek yerine susmanın cesur bir eylem olduğuna hak verilmesi kolaylaşır.

Yue Mihjun'un yapıtında gülmek, ironik anlatımın ötesinde ve hicivselliklerinin yanı sıra, aslında bir başkaldırı, şiddet ve güç gösterisi olarak değerlendirilebilir. Gülme eylemi aynı zamanda hayatın içinde, en zorlu anlarda bile kendi alanımız olduğunu ve bu alana kimsenin giremeyeceğini içinde barındıran bir karşı duruş olarak da düşünülebilir. Bu noktada, ironi kavramının kendi içinde alay ve hiciv içeren bir tersi söylem barındırmasına rağmen, her karşı söylemin içinde ironi kavramının olması beklenemez. Kavramın tersini vurgulayan bir olay, nesne ya da kurgudaki şiirsel bir öge, tepki gösterilen ya da başkaldırılan bir duruma karşı oldukça etkili bir söylem haline gelebilir.

İktidar ekseninde doğrudan baskı ve/veya sansürü konu olarak ele almayı bu uygulamaların bir kent ya da mekân için oluşturduğu hafızayı merkeze alan sanatçı ikili olarak, Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'i görebiliriz. Horst Hoheisel ve Andreas Knitz, 1994 yılından bu yana anıtlar veya negatif anıtlar olarak bilinen birçok anma projesinde birlikte çalışmıştır. Dünyanın birçok yerinde kitlesel cinayetler ve diktatörlük rejimlerinin mağdurları anısına projeler gerçekleştiren ikili daha çok anıt projelerle dikkat çekmektedir.

Özellikle dikkati çeken negatif anıt uygulamalarıyla ilgili olarak verdikleri bir röportajda şunları belirtmişlerdir:

Anıtlar savaşlar, soykırımlar ve tarihin acı dönemlerinde kaybedilen insanlar üzerine düşünmek için vardır. İnsanlar düşünceli olduklarında genellikle başlarını öne eğip, yere bakarlar. Bu nedenle biz de çoğu işimizi ya yerde ya da yerin altında yaparız; asla büyük kaideler üzerine değil (Esen, 2016).



**Şekil 4. A Memorial to a Memorial/
Bir Anıt İçin Anıt (Buchenwald
1995)**

Kaynak: <https://www.buchenwald.de/en/937/>

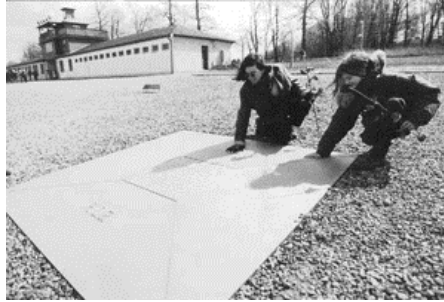
Erişim Tarihi: 05.05.2018)

Horst Hoheisel ve Andreas Knitz'ın öğrencileriyle birlikte yaptıkları etkinliklerde ve yürüttükleri projelerdeki en ilgi çekici taraflardan biri açılış ya da etkinlik sırasında politikacıların uzun konuşmalar yapmalarına izin vermemeleri, diğeri ise halkla ve sivil toplum örgütleriyle birlikte yaptıkları etkinliklerde politikacılara bir ayrıcalık sağlamamalarıdır. Eğer katılmak isterlerse politikacılara etkinlik boyunca ki bu saatler süren katledilen mağdurların isimlerinin söylenmesi olabilir; onlarla birlikte ayakta kalmaları şartını getirmiş olmalarıdır (Esen, 2016).

İkilinin çalışmalarından biri olan "Bir Anıt İçin Anıt" (Şekil 4, 5, 6) Nazilerin düşünün ardından Yahudiler anısına yapılan tören için Buchenwald toplama kampında dikilen, fakat kısa süre sonra da yıkılan bir anıtın anısına, yenisini diktikleri bir karşı anıttır. Horst Hoheisel ve Andreas Knitz yıkılan anıtın yerine yerleştirdikleri metal levhayı, insan vücudunun ortalama sıcaklığı olan 37 derecede tutarak, gelen ziyaretçileri geçmişle derinden bir hesaplaşmaya çağırır (Esen, 2016).

Şekil 5, 6. A Memorial to a Memorial/Bir Anıt İçin Anıt (Buchenwald 1995)

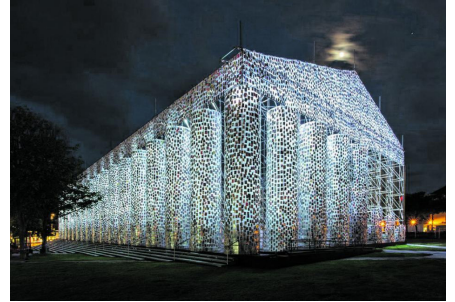
Kaynak: http://www.knitz.net/index.php?option=com_content&view=view&id=26&Itemid=143
(Erişim Tarihi: 05.05.2018)



Araştırma kapsamında çalışmaları incelenen bir diğer sanatçı Marta Minujin'dir. Marta Minujin'in, 1933'te Almanya'nın Kassel şehrinde Nazilerin yaklaşık 2000 yasaklı kitabı yaktıkları alana, Atina demokrasisinin sembolü olan Parthenon Tapınağı'nın replikasını inşa ederek, yasaklı kitaplarla donatması da karşı söylemle gerçekleştirilmiş önemli yapıtlardan biridir. Aslında bu yapıt Marta Minujin'in Parthenon'u kullandığı ilk yapıtı değildir. Arjantin'de demokrasinin tahrip edilmesine tepki olarak yaptığı enstelasyonunda "El Parthenon De Books, 1983" (Şekil 7) demokrasinin ideali olarak Parthenon'u kullanmıştır.

Şekil 7. Minujin, Parthenon of Books / Kitapların Partenonu, 1983, enstalasyon

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/minujin-the-parthenon-of-books-t14343>
(Erişim Tarihi: 26.05.2018)



Şekil 8. Minujin, The Parthenon of Books / Kitapların Partenonu, 2017, enstalasyon, Dokumenta 14, Kassel

Kaynak: <http://www.bacanal.com.ar/marta-minujin-realizo-una-replica-del-partenon-con-miles-de-libros-prohibidos/>
(Erişim Tarihi: 22.05.2018)



Şekil 9., 10. Minujin, The Parthenon of Books/Kitapların Partenonu, 2017, enstalasyon, detay, Dokumenta 14, Kassel

Kaynak: <http://www.bacanal.com.ar/marta-minujin-realizo-una-replica-del-partenon-con-miles-de-libros-prohibidos/>
(Erişim Tarihi: 22.05.2018)

Mihujin'in Dokümenta 14 için tasarladığı "The Parthenon of Books" (Şekil 8, 9, 10) tüm dünyada yasaklanan yaklaşık 170 kitabın 100.000 adet kopyasının birebir boyutlarda inşa edilen anıtın üzerine yerleştirilmesinden oluşur. Kassel Üniversitesi'nden öğrencilerin yardımıyla, tespit edilen yasaklı kitaplar, çelik konstrüksiyondan yapılan replika üzerinde poşetlerin içine konarak, yapıt ışıklandırılır. Replika binlerce sansürlü kitaptan oluşan fakat kendisi Antik Yunan'da demokrasiyi temsil eden bir yapıt olarak tezat sergiler. Öyle ki Marta Mihujin'in demokrasiyi temsil eden bir yapıtı yasaklı kitaplarla donatmasını aslında yasaklı kitapların bir demokrasi inşa edemeyeceği görüşüne dayandırmak mümkündür. Kassel şehrinde, yaklaşık 2000 kitabın yakıldığı tam o alanda, yasaklı kitaplar, ışıklandırılmış bir demokrasi anıtına dönüştüğünde Marta Mihujin'in (Antik Yunan felsefesi ve yapıtlarından etkilenmesi bir yana) tüm eleştireliliğini postmodern dihamiklerle yeniden inşa ettiğine şahit oluruz.

SONUÇ

Aynı spesifik konu başlığında ele aldığımız dört sanatçı, üretim şekilleri, tarzları ve ortaya çıkardıkları eserler bakımından birbirinden oldukça farklı görünse de iktidarın eylemlerine karşı sanatçıların tavırlarını göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca araştırmanın başında Richard Sennett'in "Otorite" kitabında kendisinin verdiği örnekten hareketle orkestrayı toplum, orkestra şeflerini ise iktidar olarak düşünürsek batonu orkestra üyelerine fırlatan iktidar yapısının gerek toplumu gerek sanatçıyı ne yönde etkilediğini anlamamız kolaylaşır.

Yue Mihjun'un yapıtlarında iktidar eleştirisi kendi bakış açısıyla kuşkusuz bir karşıt duruş olarak betimlenebilir. Yue Mihjun'un resminde figürlerin alaycı tarzı aslında iktidara bir meydan okuma ve ironik bir başkaldırı niteliği taşır. İktidara karşı bağırarak ve tepki vermek, yerini bir süre sonra umursamazlık ve alaya bırakır. Bu tepki, mücadeleden vazgeçildiği anlamına gelmez. Gülmek yeni bir yöntem, tekilsiz bir araç niteliği taşır. Diğer yandan Althausen'in "İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları" kitabında belirttiği gibi: "Hiçbir sınıf devletin ideolojik aygıtları içinde ve üstünde kendi hegemonyasını uygulamadan, devlet iktidarını kalıcı olarak elinde tutamaz" (Althausen, 2017, s. 53).

"Kitapların Partenonu" enstalasyonunda Martha Mihujin'in Antik Yunan demokrasisinin sembolü olan tapınağı sansürlü kitaplarla donatması, Kassel şehrinin hafızasına bir gönderme yapmanın yanı sıra, sansüre karşı protest bir nitelik taşır. Dünya coğrafyası genelinde iktidarların eylemleri sonucu yasaklanan kitapların

Parthenon replikasında yeniden hayat bulmuş olması, başka ve sansür kavramına verilen tepkiyi evrensel bir boyuta taşır. Diğer yandan, Marta Mihujih'in çalışmasını sansüre karşı bir yapıt olarak betimlenmesine rağmen pek çok ülkede yasaklı durumda olan Hitler'in ideolojisi niteliğindeki "Kavgam" kitabının kaştan sergiden çıkarılmış olması eleştirilmiştir. Bu bağlamda, sansüre karşı eleştirel bir söylem niteliğindeki yapıtın içinde de sansür olmasının bu çalışmayı eleştirinin karşısında değil içinde gösterdiği söylenebilir.

Andrea Knitz ve Horst Hoheisel'in "Bir Anıt İçin Anıt" yapıtına baktığımızda bir zamanlar iktidar olanın acımasızlığına karşı yapılan metal bloğun sanatın kendi gücünü gösterişsiz fakat etkili bir şekilde ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Otuz yedi derecede ihvan teni sıcaklığında sabitlenmiş bu gösterişsiz metal bloğun, günümüz iktidarlarını önünde eğilir konuma getirmesi bile bazen az kavram ve nesneyle çok olanı ifade edebilmenin bir kanıtı olarak görülebilir. Farklı disiplinlere ait çalışmalar olmasına rağmen her üç yapıtta da ortak olan nokta anlatmak istedikleri kavramı tam karşıtı olduğunu düşündüğümüz başka bir duyguyla anlatmış olmalarıdır. Direnç her üç çalışmanın da bize sezdirdiği en üst noktadır.

KAYNAKÇA

Althusser, L., (2017). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Cömert, B., (2015). *Croce'nin estetiği*. Ankara: De Ki Basın Yayın Ltd. Şti.

Ergüven, M., (2003). *Kurgu ve gerçek*. İstanbul: Gendaş A.Ş.

Foucault, M., (2016). *Özne ve iktidar seçme yazılar II*. (Çev. Ergüden ve Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Esen, T., (2016, 24 Haziran). Geçmişin kötülüğünü parçalayan, bugünü inşa eden alternatif karşıt-anıtlar. Agos. Erişim adresi: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/15762/>.

Kierkegaard, S., (2009). *İroni kavramı* (Çev. S. Okur). Ankara: İmge Kitabevi.

Lu, C. Y., (2010). *Çağdaş dönüş: tek çağdaş sevdası, birçok dünya*. Artun, A., Örgü, N.(Ed.). Çağdaş sanat nedir? içinde (s. 127-144). İstanbul: İletişim Yayınları

Sennett, R., (2017). *Otorite* (Çev. K. Durand). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Scott, J. C., (2018). *Tahakküm ve direniş sanatları*. (Çev. A. Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Su, S., (2014). *Çağdaş sanatın felsefi söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.

Afyonkarahisar Geleneksel Dokuma

Kumaşları

Öz

Dokuma ürünler insanlığın temel ihtiyaçları arasında yer almaktadır. Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde ihtiyacı karşılamak için dokumacılık yapılmıştır. Birçok uygarlığa ev sahipliği yapan Afyonkarahisar da bu açıdan bir istisna değildir. Döneminin üretim durumuna ışık tutan nüfus defterleri ile vilayet salnamelerinde Afyonkarahisar ve çevresinde kumaş dokumacılığının durumuna yer verilmiştir. Yörede pamuk, keten, ipek, yün iplikler dokumalarda kullanılmış, bu kumaşlar günlük hayatın birçok alanında değerlendirilmiştir. Afyonkarahisar'ın merkezinde, Şuhut ve Sandıklı ilçeleri, Tınaztepe beldesi gibi yerleşim birimlerinde üretilen kumaş dokumaları, ticareti yapılan önemli mallar arasında yer almıştır. Makineleşme el sanatı üretimini etkilediği gibi el dokuması kumaş üretimini de etkilemiştir. Günümüzde evlerde geleneksel kumaş dokumacılığı yapılmamaktadır. Yapılan bu araştırmada alan araştırması tekniği kullanmış, yazılı kaynaklar taranmıştır. Kaybolmakta olan Afyonkarahisar geleneksel kumaş dokumalarının günümüzdeki durumu tespit edilerek yazılı kaynak haline getirilmesi amaçlanmıştır. Afyonkarahisar'da geleneksel kumaş dokumalarının tarihi gelişimine, teknik, malzeme ve sanatsal özelliklerine yer verilmiş, elde edilen veriler değerlendirilerek yörede el dokuması kumaş üretimini canlandırılmasına yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Afyonkarahisar, geleneksel dokuma, el dokuması, kumaş, el sanatı.

Ülkü KÜÇÜKKURT

Arş. Gör. Dr.,
Afyon Kocatepe Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
ukkurt@aku.edu.tr

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

26.03.2019

Makale Kabul

24.06.2019

Traditional Woven Fabrics of Afyonkarahisar

Ülkü KÜÇÜKKURT

Research Associate Dr.,
Afyon Kocatepe University,
Faculty of Fine Arts,
ukkurt@aku.edu.tr

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

26.03.2019

Accepted

24.06.2019

ABSTRACT

Woven products are among the basic needs of human beings. In almost every region of Anatolia, weaving has been performed to meet that need. Afyonkarahisar, which has been home to many civilizations, it is not an exception in this respect. Civil registry books that set light to the production status of the period and the city annuals show the fabric weaving status in Afyonkarahisar and surroundings. Cotton, linen, silk, wool yarns were used in fabrics in the region; these fabrics were utilized in many areas of daily life. In the center of Afyonkarahisar, the fabric textiles produced in the settlements such as Şuhut, Sandıklı, Tınaztepe districts were among the most important commodities traded. Mechanization has affected handicraft production as well as hand-woven fabric production. Today, there is no traditional fabric weaving performed domestic. In this study, the field research technique was used and the written sources were scanned. The present situation of Afyonkarahisar traditional fabric textiles, which have been dying away, is documented and recorded and it was aimed to be written sources. Historical development and technical, material and artistic characteristics of traditional fabric weaving in Afyonkarahisar are studied; and considering the data collected, some suggestions recording the revival hand-woven fabric production one made.

Keywords: Afyonkarahisar, traditional weaving, hand-woven, fabric, handicraft.

1. GİRİŞ

Dokuma ürünler insanlığın hayatta kalma mücadelesinde, yaşam kalitesini artırma becerisinde önemli rol oynamıştır. İlk insanlar güneşten ve soğuktan korunmak için bitkilerin yaprak, dal kısımlarını, hayvanların deri parçalarını kullanmıştır. Daha sonra koyun, keçi gibi hayvanların yetiştirilmesi, bu tip hayvanlardan elde edilen hayvansal liflerin çeşitliliğinin artmasına olanak tanımıştır. Hayvansal liflerin yanı sıra bitkisel liflerin elde edilmesi, dokuma kültürünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Basit dokuma tekniklerinin öğrenilmesiyle elde edilen yüzeyler giyim, yer yaygısı gibi temel ihtiyaçların giderilmesini sağlamıştır.

Birçok uygarlıkta olduğu gibi Türklerde de dokuma sanatı gelişme göstermiştir. Kaşgarlı Mahmud'un Dîvânü Lugati't Türk'de "Ol böztokıttı (O, bez dokuttu)", "Er böztokıdı (Adam bez dokudu)" ifadeleri yer almaktadır (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2015, s. 329-463). Ayrıca eski Türkçe'de söz varlığı ile ilgili yapılan çalışmalarda mekik ipliğine "Arkag", pamuk ipliğine "Batatu", kendir ipliğine "Uruk", eğirme işlemi ile elde edilen ipliğe "Egrik", ipekli kumaşlara "Eşgiti" veya "Kotay", pamuklu kumaşlara "Kokpu" denilmektedir (Yıldız, 2013, s.84).

Türkler, Orta Asya'dan Anadolu'ya göçleriyle birlikte dokumacılık sanatını yaşadıkları yeni yerleşim bölgelerine getirmiş, daha önce bu bölgelerde yapılan dokumacılık sanatıyla kendi teknik ve sanatsal beğenilerini birleştirerek yeni bir sentez ortaya çıkarmışlardır. Bursa, Ankara, Denizli gibi merkezlerde kumaş dokuma sanatı üretim ve ticarete öne çıkmasına rağmen Anadolu'nun hemen hemen her bölgesinde ihtiyacı karşılamak için dokumacılık yapılmıştır. Afyonkarahisar'da ihtiyaca yönelik dokuma üretilmiştir.

Afyonkarahisar'da geleneksel olarak üretilen dokuma kumaşlarının makifheleşmeyle birlikte günümüzde üretimini yapılıp yapılmaması, dokuma ustalarının sayısının gün geçtikçe azalması nedeniyle araştırma başlığı "Afyonkarahisar Geleneksel Dokuma Kumaşları" olarak belirlenmiştir. Afyonkarahisar'da üretilen geleneksel dokuma kumaşlarının tarihi gelişimi, üretiminde kullanılan araçlar, gereçler, teknikler ve günümüzdeki durumunun tespit edilerek yazılı kaynak haline getirilmesi, bu konu ile ilgili araştırma yapacaklara ışık tutması amaçlanmıştır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Araştırma, Afyonkarahisar geleneksel dokumaları olarak sınırlandırılmıştır. Özel koleksiyonlarda ve aile sandıklarında bulunan, yörede dokunmuş geleneksel özellik taşıyan kumaşlar fotoğraflanmış, boyutları ölçülerek, malzeme, teknik ve bezeme özellikleri tespit edilmiştir.

Araştırmada alan araştırması yönteminin yanı sıra konu ile ilgili kaynak taraması yapılmıştır. Elde edilen bilgiler sözlü görüşmelerde elde edilen bilgilerle birleştirilerek araştırma zenginleştirilmiştir.

Makalenin sonuç kısmında geleneksel dokuma kumaşlarının günümüzdeki durumu değerlendirilmiş, sürdürülebilmesi için önerilerde bulunulmuştur.

3. BULGULAR

3.1. Afyonkarahisar Geleneksel Dokuma Kumaşlarının Tarihi Gelişimi

Afyonkarahisar'da dokumacılığın tarihi geçmişi hakkında bilgi veren dokuma aletleri, yörede yapılan arkeoloji kazılarında bulunmuştur. Afyonkarahisar Arkeoloji Müzesi'nde bu bölgede bulunmuş çeşitli mekik, ağırşak ve ağırlıklar sergilenmektedir (Şekil 1). Ayrıca Roma, Bizans dönemine ait bazı mezar taşlarına, ailenin mesleğini işaret eden dokuma sanatında kullanılan aletler işlenmiştir (Şekil 2).

Şekil 1: Afyonkarahisar Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen mekikler

Kaynak: Küçük Kurt arşivi, 2018.

Şekil 2: Afyonkarahisar Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen mezar taşına işlenmiş iplik eğirme aleti

Kaynak: Küçük Kurt arşivi, 2018.



Evlıya Çelebi 1670 yılında Afyonkarahisar'ı ziyaret etmiş bu ziyarette halkın giyimine ve giysilerin kumaş cıhslarına değinmiştir: "Halkı çuha ferace, kontoş giyerler. Uleması ve ayanı samur ve sof giyer. Kadınları beyaz car bürünür" sözlerine yer vermiştir (Çelebi, 1984, s. 19). Seyahatnamede geçen kumaş ve giysilerin özellikleri şöyledir: Çuha; yün iplikten dokunmuş kumaş, ferace ise kadınlar tarafından sokakta kullandıkları ve baş örtüsüyle birlikte giydikleri bir üst giysisidir (Koçu, 2015, s. 88-114). Kantoş; yüzü harçlı, dar kollu üstlüktür. Sof; yünden ve keçi kılından dokunmuş kumaşın ve bundan yapılmış cübbenin adıdır. Car ise, kadınların sokağa çıkarken büründükleri kare çarşaftır. Eski eserler ansiklopedisinde, bir nevi şal tanımına sahiptir ve kadınların bunu başlarına alarak örtündükleri yazmaktadır (Koçu, 2015, s. 163-211-57).

Döneminin üretim durumuna ışık tutan nüfus defterleri ile vilayet salnamelerinde Afyonkarahisar ve çevresinde dokumacılığın durumuna yer verilmiştir. Afyonkarahisar'da evlerde kadınlar tarafından dokuma yapılmıştır ancak, 1893 yılına kadar yapılan nüfus sayımlarında kadınlar sayılmamıştır. 1838 tarihli 1692 numaralı Karahisar-ı Sahib nüfus defterinde 1 iplikçi, 5 ipek üreticisi, 2 kumaş dokuyucusu bu meslekleri icra eden erkekler arasında yer almıştır (Kargı, 2018, s. 43). 1885 yılına ait Karahisar-ı Sahib Vilayet Salname'sinin 473. sayfasında "Sandıklı'da sanatça, Işparta ve Burdur örneği gibi bir alaca fabrikası açılmıştır" denilmektedir (Koparal, 2011, s.151). Renkli ipliklerin birlikte dokunduğu kumaşlara "Alaca kumaş" adı verilmektedir. Bu kelimenin kökeni kırmızı anlamında "Al" kelimesinden gelmektedir (Eraslan ve Atalayer, 2013, s. 253). 1891 yılına ait Vilayet Salname'sinin 221. Sayfasında "Karahisar Mamulat-ı sanayisine gelince nef-i kasabada cümlesi sim ve fakfondan işlemeli gayet nefis olmak üzere baston, nalın, fiñcan zarfı imal olunduğu gibi tüfek ve yünden keçe dahi nesc olunur. Kadınlar iplikten çarşaf, gömleklik, peşkir, bazen alaca ve kilim imal ederler" bilgisi yer almaktadır (Koparal, 2011, s. 201). (Şekil 3).



Şekil 3: Afyonkarahisar Belediyesi Kültür ve Sanat Evi'nde sergilenen, çözgüsü ve atkısı pamuk, 126x200cm boyutlarında el dokuması çarşaf

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2019.

Ömer Fevzi Atabek'in 1936 yılında kaleme aldığı "Afyon Vilayeti Tarihçesi" kitabında Şuhut ilçesinde hanelerde kadınlar tarafından (Aba, bez) dokunduğu ve bunların mahallinde kullanıldığı, Emirdağ ilçesinde ipekli dokumalarda kullanılmak üzere, ipek böceği yetiştiriciliği yapıldığı, Sandıklı'da aba dokunduğu belirtilmiştir (Akkoyun, 1997, s. 295-302-304). Yine Ömer Fevzi Atabek, Afyonkarahisar'da dokuma sanatından bahsederken dokumaları üç gruba ayırmıştır: birincisi basit dokumalar; biri atkı diğeri çözgü olmak üzere iki iplik sisteminin meydana getirdiği dokumalardır. Bunlar evlerde el tezgahlarında dokunmaktadır (Şekil 4). İkincisi mürekkebe dokumalar; atkı ve çözgü ipliğinin arasına üçüncü bir iplik sisteminin eklenmesiyle meydana gelen dokumalardır. Bu grup dokumalar önceden Afyonkarahisar'da neredeyse her evde dokunmuştur. Bez, aba, kuşak dokumaları daha sonra azalmıştır. Üçüncüsü örgüler; balık ağı yada kafes görünümünde olan yüzeylerdir (Akkoyun, 1997, s. 226).



Şekil 4: R. Gülenay Yalçinkaya sandığında bulunan pamuklu çarşafık dokuma, Afyonkarahisar

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2019.

3.2. Afyonkarahisar Geleneksel Dokuma Kumaşlarında Kullanılan Araçlar ve Gereçler

Kumaş dokumacılığında pamuk iplik yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Afyonkarahisar'da bir dönem pamuk yetiştiriciliği ve pamuk üretimi kayda değer miktardadır. 1906 yılına ait vilayet salnamesinin 472. sayfasında Sandıklı'da ihraç edilen ürünler arasında pamuk bulunmaktadır (Koparal, 2011, s. 429). 1926 senesinde Afyonkarahisar merkezinde ihraç edilen ürünler arasında 32000 kilo ve 65000 lira değerinde pamuk ve pamuk ipliği bulunmaktadır (T.S.O., 1933, s. 17). 1933 yılına ait kayıtlarda Afyonkarahisar'da iplik üreticisi ve satıcısı olarak Ticaret ve Sanayi Odası'na kayıtlı dört adet tacir bulunmaktadır. Bunlar şu şekilde sıralanabilir:

Adı	Yeri
Kara Hasan Oğlu Hasan Efendi	Bedeſten içinde
Ekſi Oğlu Őükrü Efendi	Yukarı Pazar Caddesi'nde
Ekſi Oğlu İsmail Hakkı Efendi	Yukarı Pazar Caddesi'nde
Bolvadınlı Oğlu Salih Efendi	Yukarı Pazar Caddesi'nde (T.S.O, 1933, s. 38).

Afyonkarahisar kumaſ dokumalarında pamuğun yanı sıra keten, ipek iplikler, bu ipliklerin eğirilmesi iç, öreke ve kırtan kullanılmıſtır. İğlerin ucunda liflerin geçtiği bir halka bulunmaktadır. Halka ipliğin eğirilmesi kolaylaſtırmakta bu nedenle iplik bükümü için genellikle iç tercih edilmektedir. Üzeri bükülmüſ iplik dolan iğler, çözgü çekmeye hazır hale gelmesi için dolaplara sarılarak ileler oluſturulmakta, daha sonra bu ileler küçük bobinler haline getirilmektedir (Salman, 2011, s. 159). (Şekil 5). Bobin halinde olan ipler masuralara sarılmaktadır (Şekil 6).

Şekil 5: Şuhut Halk Eğitim Merkezi'nin amıſ olduğu Geleneksel kumaſ dokuma kursunda kullanılan pamuk ve sim iplikler, Şuhut

Kaynak: Küçükkurt arſivi, 2005.

Şekil 6: Taſ Medrese'de açılan el dokuması kumaſ kursunda Hanife Toklu, masuraya ip sararken, Afyonkarahisar

Kaynak: Küçükkurt arſivi, 2015.



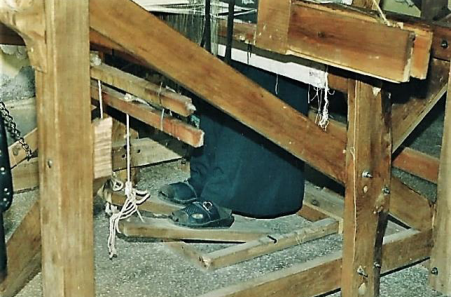
Yöre kumaſ dokumalarını kullanım alanlarına ve iplik türlerine göre sınıflandırdığımızda:

Baſ örtülerinde; pamuk, ipek, keten, yün

Giysilerde; ipek, pamuk, keten

Evde kullanılan eſyalar arasında yer alan yağlık, peſkit, çevrelerde; ipek, keten, pamuk, yünlü veya pamuk-keten, pamuk-ipek, mendil ve sofralıklarda; pamuk ipliğinin kullanıldığı söylenebilir (Toklu, sözlü görüſme, 2018); (Yalnkaya, sözlü görüſme, 2019).

Afyonkarahisar yöresel dokumalarında kullanılan tezgahlar halk arasında “Kamılı tezgah” ve “Tefeli tezgah” adıyla bilinen kurulması kolay tezgahlardır (Şekil 7). Dokuma tezgahlarının baſlıca parçaları çözgü levendi, ayak denilen çerçeveler, tefe, tarak, dokunan kumaſın sarıldığı diſli merdaneden oluſan sermindir. Kumaſ dokundukça sermihe sarılmaktadır. Ayaklar her seferinde farklı hareket yaparak ağzlığı amakta ve bu ağzlıktan atkı ipi geçirilerek tarakla sıkıſtırılmaktadır (Salman, 2011, s. 160). Atkının atımı mekikle sağlanmaktadır (Şekil 8-9-10).



Şekil 7: Taş Medrese'de açılan el dokuması kumaş kursunda kullanılan tezgah, Afyonkarahisar

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2015.

Şekil 8: Gücü telleri ve çerçeveler, Şuhut

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.

Şekil 9: Kumaş dokuma tezgahında ayakçalar, Şuhut

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.

Şekil 10: Dokuma tezgahında kullanılan mekik, Şuhut

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.

3.3. Afyonkarahisar Geleneksel Dokuma Kumaşlarının Teknik ve Sanatsal Özellikleri

Genellikle evlerde kumaş dokuyucular dokumada kullanılan malzemeleri kendileri hazırlamaktadır. Çoğunlukla ipliği eğirmekte, boyamakta, kurutmakta, çözü ve atkısını hazırlamaktadır. Oturulan mekanlar aynı zamanda dokuma atölyeleriydi ve dokuma yaşama iç içeydi. Anadolu'da dokumacılık; pamuklu dokumacılık, yünü dokumacılık, keten kenevir dokumacılığı, ipekli dokumacılık olmak üzere dört farklı şekilde yapılmaktadır (Atalayer, 1994, s. 33).

Makînelerin ve seri üretimin etkileri ortaya çıkmadan önce Afyonkarahisar'da birçok evde kumaş dokuma tezgahları kuruluydu ve ihtiyaçların karşılanması için yoğun bir şekilde dokuma yapılmaktaydı. Dokuma tekniğinde bezayağı denilen atkı ve çözgüsü eşit görünen basit dokuma tekniği uygulanmıştır. Bu teknikte atkı ipli çözgü iplerinin bir altından bir üstünden geçer ve diğer sırada tam tersi atkı ipli çözgü iplerinin bir üstünden bir altından geçerek sırasını tamamlar. Bu dokuma tekniğinde çözgü ve atkı iplikleri birbirini kapatmaz (Şekil 11).



Şekil 11: R. Gülenay Yalçinkaya'nın sandığında bulunan bezayağı tekniği ile pamuk iplikten dokunmuş göynekten ayrıntı, Afyonkarahisar

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2018.

Afyonkarahisar geleneksel kumaş dokumalarının çözgü-atkı sıklığı/1cm değişiklik göstermektedir. Çözgüde pamuk, atkıda keten ipliği kullanılan dokumaların çözgü-atkı sıklığı; 17x17 adet iplik/1cm, 22x20 adet iplik/1cm, çözgüsü ve atkısı pamuk iplik olan dokumaların çözgü-atkı sıklığı; 24x24 adet iplik/1cm, 24x23 adet iplik/1cm, 32x33 adet iplik/1cm, atkısı ipek, çözgüsü pamuk iplik olan helali ku-

maşların çözgü-atkı sıklığı; 28x27 adet iplik/1cm, çözgü ve atkısı ipek iplik olan dokumaların çözgü-atkı sıklığı; 32x24 adet iplik/1cm, 35x26 adet iplik/1cm arasında değişmektedir (Şekil 12).



Şekil 12: Pamuk ipliğinden dokunmuş göynek kumaşının çözgü ve atkılarını, Afyonkarahisar

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2019.

Afyonkarahisar merkezde kumaş dokuma yapıldığı gibi Şuhut ilçesi “Şuhut Bezi” ile Tınaztepe beldesi “Desenli kumaş dokumaları” ile ön plana çıkmıştır. Tınaztepe desenli dokumalarında çözgü ve atkı ipliğinde pamuk tercih edilmiş ayrıca çözgü ipliği; pamuk, atkı ipliği; keten, nakış ipliğinde; pamuk kullanılmıştır. El dokuması kumaşlarda motifler kenar suyu şeklinde eniğe yerleştirilmektedir. Nakışlar dokumanın altında düzgün, üstünde atlama nedeniyle iplik fazlalığı ile görünmektedir. Çözgü ipliğinin altı teli belirlenir, mekiye takılı atkı ipliği sayılan bu ipliklerin altı altından, altı üstünden geçirilerek dokuma gerçekleştirilmektedir. Dokuma tezgahlarının en ölçüsü dardır. Bu nedenle büyük çarşaf dokumaları üç parça halinde dokunmaktadır. Dokuma esnasında oluşturulan motiflerin birbirini tamamlayacak şekilde birleştirilmesine dikkat edilmektedir. Dokumalarda kullanılan motifler arasında; tek gözlü mihraplı, ibrik, aynalı beş güller, hamur kazıyıcısı esirhan, kazayağı motifi bulunmaktadır. Bu teknik günümüzde uygulanmamaktadır (Küçükkurt, 2009, s. 134).

Şuhut bezi dokumalarının çözgü ve atkı ipliğinde pamuk kullanılmaktadır. Eski örnekler incelendiğinde yünlü dokumalar karşımıza çıkmaktadır. Şuhut bezi “Düğümlü”, “Dalgalı” ve “Sımlı” adlarıyla gruplandırılabilir (Şekil 13-14). Desenlerde, yıldız, çeşitli geometrik formlar tek tek ve iç içe geçmiş şekilde uygulanmaktadır (Şekil 15- 16).

Şekil 13: Şuhut “Düğümlü” dokuması

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.

Şekil 14: Şuhut “Sımlı” dokuması

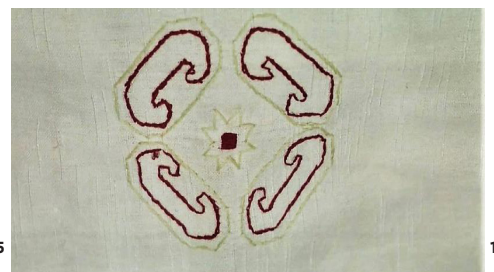
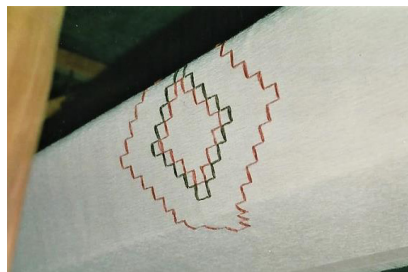
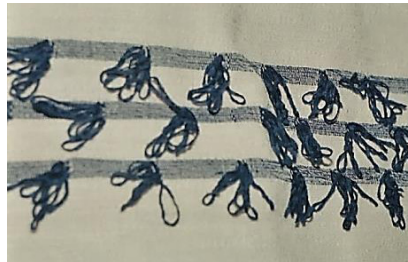
Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.

Şekil 15: Geometrik motifli Şuhut dokuması

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.

Şekil 16: Şuhut dokumasında yıldız motifi

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.



Afyonkarahisar'da dokunmuş kumaşlar iç giyimde göyneklik, don, dış giyimde başörtüsü, giysiler, evde kullanılan eşyalar içinde çarşaflık, masa örtüsü, ocak örtüsü, bohça, sofr mendili, peçetelikler, yağlık, peşkir, uçkur ve çevrelerde kullanılmıştır.

Afyonkarahisar kumaş dokumaları iç giyimde yaygın kullanım alanına sahiptir. İç giyimdeki amaç yaz aylarında teri emmesi, kış ve bahar aylarında ısıyı muhafaza etmesidir. Bu nedenle daha çok pamuk, keten-pamuk ipliğinin kullanıldığı örnekler tespit edilmiştir (Şekil 17). Çeyizlik amacıyla dokunan göynek kumaşlarında ipek kullanılmıştır. Bayan göyneklerinde ipek ve pamuk iplik daha çok tercih edilirken erkek göyneklerinde ipek iplik tek kullanılmamış, ipek ve pamuk ipliği dokumada birlikte kullanılmıştır. Bu kumaşlara "Helali" denilmektedir. Dikkat çeken bir diğer nokta, yörede çamaşır ipe denilen bükümlü ince pamuk ipliğinin bürümcük kumaşları daha dökümlü göstermesi nedeniyle kullanılmasıdır. Bürümcük kumaşlar yüksek emme gücüne sahiptir. İpliklerin büküm durumuna göre kumaşın kıvrık kısımları ile vücut arasında hava kalmakta, böylece ısı yalıtımı sağlanmaktadır. Isının sabit kalması iç giyimde bürümcük kumaşların tercih edilmesine neden olmaktadır (Oyman ve Küçük Kurt, 2016, s. 484).



Şekil 17: Emine Erkmen sandığında eni; 47cm, boyu; 95cm, kollarının eni; 15cm, kolların boyu; 47cm, 1cm'de; 32 çözgü sayısı, 1cm'de 33 atkı sayısı bulunan pamuklu göynek, Afyonkarahisar

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2019.

Dokumalarda genellikle çözgü ve atkı ipliğinin ham rengi krem, kahverengi kullanılmış, ayrıca lacivert, kırmızı, sarı, yeşil renge boyanmış iplikler de tercih edilmiştir.

Günümüzde geleneksel kumaş dokumalarının evlerde üretimi yoktur. Üretimi yönelik canlandırma çalışmaları Afyonkarahisar Halk Eğitim Merkezi ve Afyonkarahisar Belediyesi tarafından yapılmaktadır. Özellikle Şuhut Halk Eğitim Merkezi'nin ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin açmış olduğu kurslarda dokuma işlem basamakları kursiyerlere öğretilmiş, geleneksel dokuma sanatı yaşatılmaya ve yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır (Şekil 18-19-20-21).



Şekil 18: Şuhut Halk Eğitim Merkezi tarafından açılan "Şuhu Bezi Dokuma Kursu Atölyesi"

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2005.

Şekil 19: Afyonkarahisar Taş Medrese'de açılan "Geleneksel El Dokuması Kumaş Kursu Atölyesi"

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2015.

Şekil 20: Afyonkarahisar Taş Medrese’de açılan “Geleneksel El Dokuması Kumaş Kursu”nda dokunmuş pamuklu kumaş

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2015.



Şekil 21: Afyonkarahisar Taş Medrese’de açılan “Geleneksel El Dokuması Kumaş Kursu”

Kaynak: Küçükkurt arşivi, 2015.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Afyonkarahisar’da, kumaş dokuma sanatı, sanayihî gelişmesi ve makîheleşme süreciñe kadar önemihî korumuştur. Afyonkarahisar’da el dokuması kumaşlar kadınlar tarafından evlerde aileleri ve çevreleriñde bulunan kişilerihî ihtiyaçlarını karşılamak için dokunmuştur. Şuhut, Sandıklı, Tınaztepe gibi merkezlerde, kumaş dokumaları sadece ev halkı ve yakınları için üretilmeyip, geliş getiren bir el sanatı kolu haline gelmiştir. Afyonkarahisar; Şuhut bezi, desenli kumaşları, aba, bez dokumaları ile ün kazanmıştır. Bu dokumalarda pamuk, keten iplik tercih edilmiş, üretilen dokumalar günlük hayatta kullanılmıştır.

Yaşam şartlarının değişmesi, makîheleşme evlerde kumaş dokumacılığını günden güne azaltmış nihayetihîde sona ermesini sağlamıştır. Afyonkarahisar’da bu kültür mirasının yeniden canlandırılması için eğitim kursları düzenlenmektedir. Ancak günümüz şartları arz-talep dengesini gözetmektedir. El sanatlarımızın kaybolmaya yüz tutmuş ifadesihîden kurtulabilmesi için ticari karşılığının da olması gerekmektedir. Açılan kurslar ve hazırlanan projelerin yanı sıra üretilen kumaşların tanıtılması, pazarlanması gerekmektedir. Geleneksel kumaş dokumalarımızın tanıtımının yapılması, hediyeleş eşya olarak sunulması, bu sanat dalımızın geliş getiren bir kol olmasını sağlayacak, böylece dokumacılık mesleğihî sürdürülmesi kolaylaşacaktır.

KAYNAKÇA

Afyonkarahisar T., S. O., (1933). 10. Cumhuriyet bayramı münasebeti ile çıkartılan broşür, Afyonkarahisar: Doğan Matbaası.

Akkoyun, T., (1997). *Ömer Fevzi Atabek ve Afyon vilayeti tarihçesi*, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.

Atalayer, G., (1994). “Anadolu’da yaşayan mekikli el dokumacılık tekstil tasarım ve el sanatları ilişkisi”, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayını, 33-41.

Çelebi, E., (1984). *Evlîya Çelebi seyahatnamesi*, 9-10 Cilt, İstanbul: Üç Dal Neşriyat Yayınları.

Eraslan, I. ve Atalayer G., (2013). Anadolu’da “Alaca” üzerihî bir karşılaştırma, 15-18 Kasım 2012 I. Uluslararası Yöresel Ürünler Sempozyumu, *Akdeniz Sanat Dergisi*,

Cilt 6, Sayı 11, Antalya, 251-263.

Ercilasun, A.B. ve Akkoyunlu, Z., (2015). *Kaşgarlı Mahmud Divanı Lugatü Türk*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kargı, K., (2018). *Afyonkarahisar merkez kazası nüfus defteri (1838-1839)*, Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Yayınları.

Koçu, R.E., (2015). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*, İstanbul: Doğan Kitap yayınları.

Koparal, K., (2011). *Vilayet salnamelerinde Afyonkarahisar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı.

Küçük Kurt, Ü., (2009). *Tınaztepe yöresi geleneksel el sanatları*, (Ed: M. Uyan), Ankara: Tınaztepe Belediyesi Yayını, 109-139.

Oyman, N. R. ve Küçük Kurt, Ü., (2016). "Afyonkarahisar merkezde geleneksel el dokuması göynekler", 21. Uluslararası Türk Kültürü Sempozyumu Üsküp/Makedonya, Ankara: Halk Kültürü Araştırmaları Kurumu yayını, 482-490.

Salman, F., (2011). *Türk kumaş sanatı*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını.

Toklu, H., (2018). "Afyonkarahisar geleneksel dokuma kumaşlarında kullanılan iplik türleri" konulu sözlü görüşme.

Yalçınkaya, R. G., (2019). "Afyonkarahisar geleneksel dokuma kumaşlarında kullanılan iplik türleri" konulu sözlü görüşme.

Yıldız, H., (2013). Eski Türkçe'de dokumacılıkla ilgili söz varlığı, *Arış Dergisi*, 9 Mart 2013, Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, 83-91.

Bir İmge Yansıtma Oyunu

Olarak Resim

ÖZ

İnsanoğlunun dokulu ya da lekeli yüzeylerde çeşitli İmgeler görebilme kabiliyetine sahip bir canlı olduğu bilinmektedir. Gördüğü karşısında kendiliğinden zahmet-sizce varlık gösteren bu kabiliyetin İnsan için hoş giden bir uğraş, bir tür oyun olduğu söylenebilmektedir. İnsanın dokulu yüzeylerde tanınabilir İmajlar görmesi oyununun, resimsel yaratıcı süreç için bir temel oluşturduğu düşünülmektedir. Resimsel yaratıcı sürecin bir oyun içerisinde gelişim gösterdiği düşüncesiyle, resim ve oyun ilişkisi üzerine bir araştırma yapmak amaçlanmaktadır. Üç bölümden oluşan araştırmada ilk olarak resmin bir parçası olduğu yaratıcı eylemlerin bütünü olarak sanat ve oyun ilişkisi açıklanmıştır. Bilim adamlarının görüşleri doğrultusunda sanatın kendi içerisinde bağıntılı ve bilişsel bir tür oyun olduğu görülmüştür. İkinci bölümde, sanatın bir kolu olan resimsel yaratıcı sürecin bir İmge yansıtma oyunu olarak tanımlanabileceği belirtilmiştir. Üçüncü bölümde konu, modern dünyanın tanınmış sanatçılarının eserleri analiz edilerek örneklendirilmiştir. Sonuç olarak, bu araştırmanın İnsanoğlunun binlerce yıl önce başlamış olduğu resimsel eylemlerinin modern dünyadaki izini sürdüğü söylenebilmektedir. Araştırmada yer verilen örnekler dolayısıyla soyut ve soyut etkiye sahip resimlerin İmge yansıtma oyunu ile ilişkili olduğu saptanmıştır. İnsanoğlunun fiziksel ve zihinsel faaliyetlerini geliştirebilmesi, kendi varlığını anlamlandırabilmesi ve başkalarına faydalı olabilmesi açısından binlerce yıldır oynanmakta olan bu İmge yansıtma oyununu oynaması gerektiği düşünülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sanat, resim, oyun, İmge, yansıtma.

Neslihan ÖZTÜRK BÜTOW

Araştırma Görevlisi,
Selçuk Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü,
ressamneslihanozturk@gmail.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

09.05.2019

Makale Kabul

03.07.2019

*Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı'nca 2018 yılı Ocak ayında kabul edilmiş sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

Painting as an Image Reflection

Game

Neslihan ÖZTÜRK BÜTOW

Research Assistant,

Seljuk University,

Faculty of Fine Arts,

Department of Painting

ressamneslihanozturk@gmail.com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

09.05.2019

Accepted

03.07.2019

ABSTRACT

It is known that humankind is a species capable of seeing various images on textured or stained surfaces. This ability, which emerges spontaneously effortless, can be said to be a kind of enjoyable game for human. It is considered that this game of seeing recognizable images on textured or stained surfaces constitutes the basis for the pictorial creative process. The aim of this paper is to conduct a study on the relationship between playing and painting through this consideration of pictorial creative process developing in a game. In the study, which is composed of three parts, firstly the relation between art and play is explained as the whole of the creative actions that the painting is a part of. In line with the views of scientists, it is seen that art is a kind of cognitive play. In the second chapter, it is stated that the pictorial creative process, which is a branch of art, can be defined as an image reflection game. In the third chapter, the subject is exemplified by analyzing the works of well-known artists of the modern world. In conclusion, it is understood that this study traces the human's pictorial actions in modern world which had started thousands of years ago. In connection with the examples shown in the research, it is determined that the abstract paintings and its effects are related to the image reflection game. It is thought that humankind should play this image reflection game, which had been played for thousands of years, in order to improve their physical and mental abilities, to make sense of their own existence and to be helpful for others.

Keywords: Art, painting, play, image, reflection.

GİRİŞ

İnsanoğlunun dokulu ya da lekeli yüzeylerde çeşitli İmgeler görebilme kabiliyetine sahip bir canlı olduğu bilinmektedir. Zihin ve beden faaliyetleri düzgün çalışan hemen herkes bulutlarda çeşitli İmgeler görebilir. Gördüğü karşısında kendiliğinden zahmetsizce varlık gösteren bu kabiliyetin insan için hoş ağıden bir uğraş, gönüllülük temelinde oynanan bir tür oyun olduğu söylenebilmektedir. İnsanın gördüğünü bir şeye benzetmesi oyunu, bu benzeşimin iz bırakılan bir malzeme ile belirtgin kılınması yoluyla bir resme dönüşebilmektedir. Bu bakımdan, resimsel yaratıcı sürecin bir oyun içerisinde gelişim gösterdiği düşünülmekte ve söz konusu düşüncenin doğruluğunu incelemek açısından resim ve oyun ilişkisi üzerine bir araştırma yapmak gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Üç bölüm halinde hazırlanan çalışmada ilk olarak oyunun insan yaşamındaki önemi bağlamında sanat ile olan ilişkisi açıklanmıştır. Yapılan incelemelerle sanatın, bilme ile ilgili becerileri geliştiren ve yapboz parçaları gibi birbirine bağlı yapısı olan bir oyun türü olduğu anlaşılmıştır. İkinci bölümde, bu bilişsel oyunu meydana getiren ve binlerce yıldır oynanmaya devam edildiği izlenen resim oyunu, resmin ilk örnekleri olarak kabul edilen mağara resimleri ile örneklendirilerek açıklanmıştır. Yapılan incelemelerle eski çağın mağara duvarlarına yapılan resimlerin, doğal dokulu yüzeylerden alınan izlenimler ile ilişkili olduğu görülmüştür. Yer verilen bilim insanları görüşleri doğrultusunda, dokulu yüzeylerin insan algısında bir canlılık yaratmasıyla başlayan resimsel yaratıcı sürecin bir İmge yansıtma oyunu olarak tanımlanabileceği belirtilmiştir. Üçüncü bölümde, resimlerinde İmge yansıtma oyunu oynadıkları belirtilen dünyaca tanınmış sanatçılardan Jean Dubuffet, Fahrenisa Zeid ve Jackson Pollock'un birer eserleri sanatçıların konu hakkındaki estetik görüşleri bağlamında analiz edilmiştir. Çalışmada, konunun anlaşılabilirliğini net bir biçimde sağlayacağı düşüncesiyle İmge yansıtma oyununun belirtgin olarak izlendiği soyut anlayışa sahip resimler örnek olarak gösterilmiştir. Tasarım temelli olan ve gerçekçi anlayış içerisinde betimlenen resimler, bu resimlerde İmge yansıtma oyununun belirtgin olarak izlenememesi nedeniyle konu dışı bırakılmıştır.

1. OYUNUN ÖNEMİ VE BİLİŞSEL BİR OYUN TÜRÜ OLARAK SANAT

Oyunun tüm canlılar açısından faydaları olan bir eylem olarak doğanın izini verdiği ölçüde bir güven ortamı içerisinde oynamakta olduğu gözlenmektedir. Oyunun, bir yırtıcıya av olmak ya da bir yanardağın alevleri altında kalmak gibi doğanın yaşam tehlikesi oluşturan koşullarına oranla güvenli zamanlarda oynadığı dikkati çekmektedir. Bu açıdan oyun, hayatın ciddi bir tehdit altında olmadığı zamanlarda oynamakta ve yaşamın tehlike altında kalabileceği durumlara karşı da bir tür hayatta kalma pratiği yapma imkânı sağlamaktadır.

Oyun nesnelere tanımayı, aynı ve farklı özelliklerin keşfedilerek eşleştirilmesi yoluyla nesnelere arasındaki ilişkileri anlamayı sağlamaktadır. Oyun sürecinde nesnelere farklı yönleriyle oldukça detaylı bir biçimde incelendiğinden, insanın çevresinde bulunan nesnelere oynaması, onun çevresiyle ilgili işlek bir bilgi birikimi oluşturmaya yardımcı etmektedir (Bateson ve Martin, 2014, s. 45-46). Oyunun önemi açısından konuya ek olarak Boyd; düzenli olarak oynayan canlıların yeteneklerini geliştirmekte, bilgi dağarcıklarını genişletmekte ve giderek keşkin bir duyarlığa sahip olduklarını belirtmektedir. Sıklıkla kendilerini oyuna kaptıran hayvanlarda

olduğu gibi insanlar da oyun yoluyla kas elastikiyetlerini ve sihir ağlarını aşamalı olarak değiştirmekte, sihaptik yolları hızlandırmakta ve güçlendirmekte, kapasite-lerini ve performanslarını artırmaktadırlar (Boyd, 2008).

İnsanın kendi fiziksel ve zihinsel becerilerini geliştirmesinin, çevresini tanımasının ve yaşadığı yer ile ilgili bir bilgi birikimine sahip olmasının oyun aracılığıyla gerçekleştiği görülmektedir. Gönüllülük temelinde katılan bir eylem olarak oyunun, yaşamın sağlıklı bir şekilde devam etmesi açısından oldukça önemli olduğu dikkati çekmektedir. Oyunların nesiller boyu tekrarlanması ile yaşamsal bir kültür oluşturduğu ve insanlığın oyunlar yoluyla dünya üzerindeki varlığını sürdürdüğü söylenebilmektedir.

Winnicott, bir topluluğun ortak alanına dair ilk bilgilerin oyunda gerçekleşen yaratıcı yaşamla oluşmaya başladığını; insanlığın kültürel deneyimler yoluyla bireysel varoluşunu aşmakta ve bu şekilde sürekliliğini sağlamakta olduğunu savunmaktadır. Bir oyun oynayacağı bir alan bulması onun kültür havuzuna katkıda bulunmasını, kültürel mirasla bağ kurmasını ve kültürel deneyim yaşamasını sağlamaktadır (Winnicott, 2014, s. 125-128). Konu paralelinde Huizinga da, kültürel alanın ilk aşamalarından itibaren bir oyunun çizgilerini taşıdığını ve bir oyun ortamında gelişim gösterdiğini; toplumsal hayatın, oyunlar tarafından temsil edilen biyoloji üstü biçimler halinde açığa çıktığını ve toplumların bu oyunlar yoluyla hayatı ve dünyayı yorumladıklarını belirtmektedir (Huizinga, 2015, s. 70-71).

Oyunlar aracılığıyla yaşamı tanıyan ve yorumlayan insanlığı bu oyunlar yoluyla yaşam içerisinde giderek değişmekte olan ihtiyaçlarına cevap vermektedir. Bu durum açısından örnek olarak, içi boş bir boruya üfleterek ses çıkarma oyunu verilebilmektedir. İçi boş bir boru veya kamış gibi silindirik yapıya sahip objelerin içerisinde üfleterek ses çıkarmanın pek çok insanın yaşamında, özellikle de çocukluk yıllarında deneyimlediği keyifli bir oyun olduğu söylenebilmektedir. Binlerce yıldır toplumların ortak alanlarında bulunan ve insanlığın oynadığı bilinen bu oyunun yaşam içerisinde giderek değişen ihtiyaçları karşılayarak modern dünyanın bilgisayarlarının keşfi mümkün kıldığı görülmektedir.

Johnson, programlanabilir makine fikrinin binlerce yıl boyunca içi boş bir borunun içerisinde sesin üflenmesi oyunu yoluyla canlı kaldığını ve bu eğlenceli oyunun insanlık tarihi için önemli keşifleri mümkün kıldığını belirtmektedir. Bu eğlenceli oyun Şekil 1'de izlendiği üzere 40.000 yıl önce bilinen ilk flütü ortaya çıkarmıştır. Bir ağacın gövdesi ve dallarına benzetilebilecek bu eğlenceli oyunun tarihsel yolculuğunun bir kolunda flüt, piyanonun ve nihayet 19.yüzyılın ortalarında daktilonun icadını mümkün kılmıştır. Diğer kollarından birinde flüt, kendi kendini çalan enstrüman adı verilen ilk otomatik makinenin ve oradan da programlanabilir makinenin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Johnson, 2016).



Şekil 1: Geißenklösterle bölgesinden çıkarılan 40.000 yaşında kuş kemiklerinden yapılmış flüt Image Credit: The University of Tübingen

Kaynak: <https://is.gd/CDjFGj>
(Erişim Tarihi: 10.04.2019)

Performans sanatları içerisinde yer alan müzik aletleri keşfinden, yapay zekânın programlanabildiği bilgisayarların keşfine kadar yapılmış pek çok keşif, borunun içerisinde ses çıkarma oyununun bağıntılı bir sonucu olarak gelişim gösterdiği görülmektedir. Bu durum oyunun kendi içerisinde yaratıcılığı ortaya çıkaran bağıntılı bir yapısı olduğunu düşündürmektedir. Silindirin içerisinde üfleme yoluyla ses çıkarma eylemi, eylemi tekrarlayan her bir sağlıklı uygulayıcı için kendi varoluşlarının aşılabileceği ve yeni keşiflerin ortaya çıkabileceği yaratıcı bir eylem olmaktadır. Bu açıdan bilgisayarların keşfi mümkün kılan ses oyunları örneğinde olduğu gibi yaratıcılığı ortaya çıkaran oyunların kendi içerisindeki bağıntılı yapısı ile sanatı meydana getirdiği söylenebilmektedir.

İnsan, bilgiyi sonsuz biçimde aramakta; özellikle, çekirdek bilgi sistemindeki en zengin çıkarımları sağlayan bilgiyi (görme ve ses duyularıyla birlikte en hayati alan olan sosyal bilgi) hızlı bir şekilde anlaşılır hale getiren bağıntıları takip etmekte, biçimlendirmekte ve paylaşmaktadır. Bu noktadan hareketle Boyd; sanatın, bağıntılı bir tür bilişsel oyun olduğu görüşünde bulunmaktadır. Oyunun kendini ödüllendirici yapısının, davranış seçimlerini zaman içerisinde geliştirmesi gibi sanat da zihnin bilişsel becerilerini, dağarcığını ve hassasiyetlerini geliştiren bir oyun alanı olarak görev yapmaktadır. Sanat, oyun sürecinde olduğu gibi, dikkat çekiciliği ve memnuniyet vericiliğiyle başarı sağlamakta; konsantre olunduğu, sık ve yoğun karşılık verildiği sürece sınırsal (nöral) sonuçları güçlendirmektedir. Sanatın bağıntı için tercihleri etkilemesi; insani açıdan uygun bilgilerin yüksek konsantrasyonuna yeterince istekli bir biçimde maruz kalındığında, anahtar bağıntıları sonsuzluğa yönlendiren sınırsal yolların zamanla güçlendiği anlamına gelmektedir (Boyd, 2008). Konu paralelinde Barrett de, içsel olanla birlikte dünya görüşlerinin de ortaya konduğu duyguların bir dışavurumu olan sanatın eşsiz ve kıymetli yollarla bilgiye ulaşma bakımından bilişsel olduğunu savunmaktadır (Barrett, 2015, s. 101 - 103).

2. BİLİŞSEL BİR OYUN TÜRÜ: İMGE YANSITMA

Bir önceki bölümde yer verilen görüşler paralelinde sanatın bir kolu olan resim de bilişsel bir oyun olduğu söylenebilmektedir. De Botton ve Armstrong'a göre resim, bilme ile ilgili becerileri geliştiren, hatırlatıcı bir işleve ve anıları canlı tutucu bir özelliğe sahiptir (De Botton ve Armstrong, 2014, s. 8-12). Bu bilişsel oyunun nasıl başladığı ve gelişim gösterdiği düşünüldüğünde resim ilk örneklerinin ve bu örneklerin yapıldığı yerlere bakmak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Resim ilk örnekleri olarak kabul edilen antik zamanların resimlerine bakıldığında, resimlerin giriştili çıkıntılı yapıya sahip mağara duvarlarında veya kaya yüzeylerinde, kelimenin başka anlamıyla izlenim alınması mümkün yüzeylerde yer aldığı dikkati çekmektedir.



Şekil 2: Chauvet Mağarası'ndan bir görüntü, Ardeche - Fransa

Kaynak: <https://goo.gl/NtFc5q>
(Erişim: 03.05.2018)

Şekil 2’de de izlendiği üzere antik zamanlara ait resimlerin bulunduğu mağaralar; sarkıtlar, dikitler ve geometrik biçimleri andıran kristaller gibi çeşitli formlara ve dokulu yüzeylere sahiptir. Organik formlar olarak tanımlanabilecek bu dokulu yüzeylere belirli bir süre baktıktan sonra, tıpkı bir insanın gökyüzündeki bulutlara baktığında bulutları anı hazinhesinden ilişki kurduğu imgelere benzetmesi durumunda olduğu gibi bir durum içerisinde bulunduğu gözlenebilmektedir. Zihin üzerinde bir tür sakinleştirici etkiye de sahip olduğu söylenebilecek bu dokulu yüzeyleri izlemek, yaratıcı bir süreci başlatarak insanın düşünsel gücünü canlandırabilmekte ve yüzey üzerinde tanınabilir çeşitli izlenimlerin alınmasını mümkün kılabilir.

İnsanoğlu, kendiliğinden zahmetsizce varlık gösteren benzetme yeteneğini iz bırakan bir malzeme ile görünür kılma eğilimine sahiptir. İngiliz sanatçı Hockney, insanın bir işareti bir şeyin tasviri olarak görme yeteneğine sahip olduğunu, minik işaretlerle bir manzara veya insan yüzleri hatırlatıldığını söylemektedir. Hockney’in görüşlerine ek olarak Gayford da, tarih öncesi ressamların bir taş parçasını bir aslanın gözü ya da kulağı olarak algılamış olduklarını belirtmektedir (Hockney ve Gayford, 2017, s. 34). Organik formların, soyut lekelerin bir şeye benzetilerek görünür kılındığı yaratıcı sürecin bir resim meydana getirdiği izlenmektedir. Gördüğü karşısındaki izlenimini belirgin kılan insanoğlunun bu eylemine örnek olarak Şekil 3’de yer alan aslan çizimi verilebilir.

Şekil 3’de kaya yüzeyindeki oyuk içerisinde yerleştirilmiş bir taşın gözünü oluşturduğu bir aslan izlenimi alınmaktadır. Aslanın omuz çıkıntısından ön ayağına doğru gelen gövde kısmı için kayanın kabarıklığından yararlanılmış olduğu görülmektedir. Konu paralelinde Tansuğ da, mağara resimlerinde yer alan hayvan gövdesi biçimlendirmelerinde kayaların kabarık çıkıntılarında yararlandığını ortaya koyan araştırmalardan söz etmektedir (Tansuğ, 2011, s. 22).



Şekil 3: Mağara Aslanı, M.Ö.yaklaşık

12 bin yıl, Les Combarelles

Mağarası, Les Eyzies - Fransa

Kaynak: Hockney, David & Gayford,

Martin. (2017). Resmin Tarihi. (M.

Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı

Kredi, s.35

Söz konusu görselde yer alan aslan imgesi, belki, yeni görülmüş bir hayvan türünü bağlı bulunulan topluluk üyelerine tanıtmak amacıyla ya da avlanmak istenilen hayvan üzerinde güç kurmak amacıyla biçimlendirilmiş olabilir. Mağara resimlerinin yapılış nedenleri halen gizemini korusa da, bu resimlerin yapıldığı dokulu yüzeylerin insanın yaratıcılığı üzerindeki etkisinin binlerce yıl boyunca devam etmiş olduğu izlenmektedir. Bu nedenle, bu aslan resminin, insanın dokulu yüzeyler üzerinde imgeler görebilme kabiliyetiyle ve bu kabiliyetini ortaya çıkardığı yaratıcı oyunu ile ilgili olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Resmin bir oyun olduğu düşüncesi Gombriç’in, “Sanat ve Yanılsama” kitabınının “Bulutlardaki İmgeler” bölümünde de açıklanmaktadır. Bu bölümde Gombriç, düşüncesini desteklemek açısından bir hikâyeyi örnek göstermektedir. Hikâyede,

Pitagorasçı bilge Apollonios ve öğrencisi Damis arasında resim sanatının ne olduğu üzerine karşılıklı bir konuşma geçmektedir. Hikâyenin sonunda ise insanın doğasında rastlantıya bağlı oluşumlara öykünme eğiliminin bulunduğu, insanın tihsel katılımıyla bu oluşumlara bir biçim ve anlam kazandırdığı saptanmaktadır. Yine aynı bölümde Gombriçh, Leonardo'nun dokulu yüzeylere bakma yönteminden etkilenerek kendine özgü "lekeleme" yöntemiyle bilinen 18. yüzyıl ressamlarından Cozens'den bahsetmektedir. Cozens, düşünceleri sergilemenin bir yolu olarak çiziktirmek, düşüncelerin oluşumunu desteklemek için Şekil 3'de izlendiği üzere yüzeyi lekelemek gerektiğini savunmaktadır. Cozens'in öncü olduğu bu yöntemin psikolojide, yaklaşık 150 yıl sonra "Rorschach" testi adı altında uygulanmaya başlandığı görülmektedir. İnsanın rastlantıya bağlı oluşumlardan izlenim alması yeteneğinin psikolojide "yansıtma" terimi çatısı altında ifade edildiğini belirten Gombriçh, modern psikolojinin yöntemlerinin antik dönem filozoflarının resim üzerine sezgilerinin doğruladığını vurgulamaktadır. Resmin bir tür imge yansıtma oyunu olduğunu belirten Gombriçh, bu düşüncesini farklı dönem sanatçıları örneklen-direrek açıklamıştır. Bulutlar içerisinde çeşitli yüzler oluşturan 15. yüzyıl ressamı Mantegna'nın resimleri, konturları fazla boya kullanarak biçimlendiren 19. yüzyıl ressamlarından Boldini (Şekil 4) ve Sargent resimleri bir eğlence sayılabilecek imge yansıtma oyunları arasında gösterilmektedir (Gombriçh, 2015, s. 154-169).



Resmin ilk örneklerinden modern dünya sanatını oluşturan örneklerine kadar sanatçıların yüzeyde oluşan dokulardan ve lekelerden yararlandığı görülmektedir. Rönesans Dönemi'nde bulutlarda görülen leke ve doku kullanımının zaman içerisinde sanatsal bir üslup haline almaya başladığı, Barok Dönem'le birlikte boyanın hamur biçiminde kullanılmasıyla gelişim gösterdiği izlenmektedir. Daha sonraları, Empresyonizm sanatçılarının boyanın ve lekenin imkânlarından yararlanmış oldukları bilinmektedir. Empresyonizm sonrasında ise Soyut Sanat'ın yalın bir biçimde boyanın doku ve leke imkânlarına bağlı kalarak sanatçıları etkilediği söylenebilmektedir. Soyut sanatla birlikte boyanın imkânlarını yalın bir biçimde kullanmaya başlayan modern dünya sanatçılarının, eski çağların mağara duvarlarında oynanmaya başlanılan imge yansıtma oyununu modern dünya objeleri üzerinde benzer bir biçimde oynamaya devam ettiği gözlenmektedir. Özellikle, modern dünya sanatçıları arasında yer alan bazı sanatçıların, imge yansıtma oyununu sanatsal bir üslup haline getirmiş oldukları dikkati çekmektedir.

Şekil 3: Alexander Cozens, 1785, Leke Çizimler (Yaprak 11) / Blot Drawings (Plate 11), kağıt üzeri akuatint, 24 x 31,6 cm - Tate Müzesi, Londra

Kaynak: <https://is.gd/n1z8eu>
(Erişim Tarihi: 06.04.2019)

Şekil 4: Giovanni Boldini, 1920, Kadın Figürü / Female Figure, tuvale yağlıboya, 35 x 27 cm, Özel Koleksiyon

Kaynak: <https://is.gd/UVitwA>
(Erişim Tarihi: 06.04.2019)

3. İMGE YANSITMA OYUNU AÇISINDAN ÜÇ SANATÇI: DUBUFFET, ZEİD VE POLLOCK

Jean Dubuffet (1901-1985), II. Dünya Savaşı sonrası yaşanan sıkıntılı ortamda hayatta kalma becerilerini resim yoluyla geliştirmiş, çeşitli malzemeler eşliğinde imge yansıtma oyunu oynamış sanatçılar arasında yer almaktadır. Hitler'in Paris'i işgali sonrasında yaratıcılığını ortaya çıkaran resme başlamaya karar veren Dubuffet, böylelikle savaş döneminin ahlaksal çöküntülerinden uzaklaşarak tüm zamanlarda geçerli olan sanatın köklerine dönmüştür.

Sanatı bilmiş ve iletişimi sağlayan bir dil olarak gören Dubuffet, bireyin gerçekliğine bağlı bir resmiyi oluşturmada görülen yaratıcı zihinsel süreci iletişimdeki otantikliğine yakınlık duyması nedeniyle, 1945 yılında ham sanat (art brut) koleksiyonu yapmaya başlamıştır. Eğitim almamış kişilerin, akıl hastalarının ve çocukların resimlerini biriktirmeye başladığı bu dönem, Dubuffet'in yaratıcı sürecin insan zihni üzerindeki etkilerini incelemesine ve gerçekliğin kişiye özgü bir şey olduğunu keşfetmesine olanak sağlamıştır. Yaratıcı süreç içerisinde ağına çeşit çeşit şeyler takıldığı an oyunun gerçek değerine ulaştığını belirten Dubuffet, çeşitli malzemelerle oluşturduğu dokular üzerine yoğun odaklanmalarının detaylarını, bilinçdışı zihnin karmaşık yapısı birlikteliğinde karşı karşıya getirmektedir (Fineberg, 2014, s. 125 - 130).



**Şekil 5: Jean Dubuffet, 1960,
Uyanışlar İçin Yer / Place For
Awakenings, kompozisyon
tahtasında çakıllar, kum ve plastik
macun, 88.6 x 115.2 cm, Museum of
Modern Art, New York**

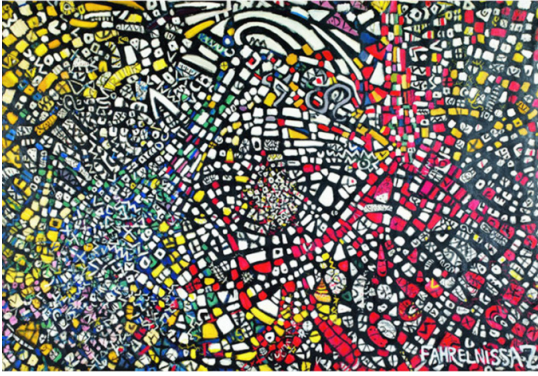
*Kaynak: Fineberg, Jonathan. (2014).
1940'tan Günümüze Sanat: Varlık
Stratejileri. (S. Atay Eskier ve G. E.
Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem, s.
131.*

Geleneksel olmayan pek çok malzemeyi resim yüzeyi üzerinde birleştirmiş olması nedeniyle Dubuffet'in, sanatı, deneme yanılma yolları ile dolu olan büyük bir oyun sahası olarak algılamakta olduğu izlenimi edinilmektedir. Sanatçı, şehir dışından toplayarak biriktirdiği kelebek kanatları, gazete kâğıtlarını kesip boyayarak oluşturduğu yap-boz parçalarını anımsatan kâğıtlar, tütün yaprakları ve Şekil 5'de olduğu gibi çakıl parçaları ve toprak gibi farklı malzemeler eşliğinde imge yansıtma oyunları oynamıştır. Elleriyle şekillendirdiği çamur ve çakıl parçalarını bir yeryüzü görüntüsü haline getiren, yerde görülebilecek doğal olanı geleneksel bir sergileme biçimiyle duvarda gözler önüne sunan Dubuffet için, çeşitli imgelerin izleniminin alınabileceği dokulu yüzeyler yaratma oyununun bir tür tutku olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

İmge yansıtma oyunları ile bilinen bir diğer sanatçının Fahrel-Nisa Zeid (1901-1991) olduğu görülmektedir. Zeid, sanat yaşamına önceleri küçük boyutlu suluboya peyzajları ile başlamış ve yağlıboya ile büyük yüzeyler üzerinde devam etmiştir. Yedikten sonra atmaya kıyamadığı çiftlik hayvanlarının kemikleri gibi doğal malzemelerin dokularından yararlanarak çizgi ve leke birlikteliğinde çeşitli araştırmalarda

bulunmuştur. Bir renk dürbünü görüntüsü sunan soyut resimlerini sonsuzluk örüntüsünü anımsatacak biçimde detaylandırmıştır. Lassaigne'e göre; resimleri eylem halinde bir güç olarak sürekli gelişim göstermiş Zeid için resim, tekrar tekrar yeniden doğan bir mucize olarak deneyimlenmiştir (aktaran Sönmez, 2015).

Depresyonda olduğu günlerde yatağında uzanırken bir sineğin uçuşunu izlemiş ve uçuşu esnasında sineğin havada oluşturduğu yolların görünmez çizgilerinden oldukça etkilenmiştir. Zeid, bir sineğin uçuşu gibi tuval yüzeyinde özgürce uçurduğu fırçasıyla soyut resimlerini yapmıştır. Sanatçı, çizgilerin dolaşarak yüzeyi boydan boya kapladığı soyut resimleriyle iyileşmiş ve hayatını anlamlandırmak için bu bir yol olmuştur. Sanatçı resim yaparken, sonsuz çeşitliliği içerisinde evrenle tek vücut haline geldiğini fark ettiğini, bir volkan gibi resimleri püskürten benlikten arınmış bir yaratma sürecinin parçası olduğunu söylemiştir (Spicer, 2017).



Şekil 6: Fahr-el-Nissa Zeid, 1953, Triton Ahtapotu, tuvale yağlıboya, 181 x 270 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi, İstanbul

Kaynak: <https://goo.gl/hmuVa9>
(Erişim: 08.12.2017)

Zeid'in resimlerine verdiği isimler, bir sanatçı olarak onun çağını yakından takip ettiğini ve bu yolla yaşamın kendisini resimleri ile tek bir vücut haline getirdiğini göstermektedir. "Triton Ahtapotu" (Şekil 6) olarak isimlendirilmiş resim, II. Dünya Savaşı sonrası hızla gelişmeye devam eden atom çalışmalarından Zeid'in haberdar olduğu bilgisini vermektedir. Trityumun bir proton ve iki nötrondan oluşan atom çekirdeğinin ismi olan triton, sanatçı Zeid'in resminde bir ahtapota dönüşmektedir. Sanatçının söz konusu resminde yer alan ve yüzeyi saran geometrik örüntüler, bir ahtapotun kolları ya da bir sineğin havada uçarken izlediği karmaşık yolların haritasına benzetilebilmektedir. Resimde yüzeyi saran geometrik örüntünün tuval kenarlarına olan bağıntıları dolayısıyla, örüntünün tuval dışında da devam ettiği izlenimi alınmaktadır. Tuval dışında devamlılığı sağlayan bu durum, bilimsel araştırmaları yakından takip etmesi dolayısıyla sanatçının imgeleminde sonsuzluk fikrinin ortaya çıkmış olduğunu düşündürmektedir. Tuvalin kendi içerisinde parçalara ayrılması ve her bir parçanın geometrik biçimleri andırır şekilde detaylandırılması da bu düşünceyi destekler niteliktedir. Çalıköğlü, yüzeyin her santimetrekaresine dokunmanın Zeid için değerli, vazgeçilmez bir eyleme, bir tutkuya dönüştüğünü; sanatçının imgeleminde gerçekleşen çizimlerin süreç içerisinde keşfedilen, doğaçlamaya açık alanlarda özgür hareketler ile birleşerek tuvale yayıldığını belirtmektedir (Çalıköğlü, 2017).

İmge yansıtma oyunları ile bilinen modern dünya sanatçıları arasında Soyut Dışavurum anlayışının öne çıkan sanatçılarından Jackson Pollock (1912-1956) da yer almaktadır. Yere yatırdığı tuval bezi üzerinde çalışırken bütün bedeniyle adeta dans edercesine bir akış içerisinde hareket eden Pollock, genellikle yüzey üzerinde boyaları dökmek, damlatmak yoluyla imge yansıtma oyunları oynamıştır. Resimlerinde

**Şekil 7: Jackson Pollock, 1950,
Numara 27 / Number 27, tuvale
yağlıboya, 1.24 x 2. 69 m,
Whitney Museum of American Art,
New York**

*Kaynak: Fineberg, Jonathan. (2014).
1940'tan Günümüze Sanat: Varlık
Stratejileri. (S. Atay Eskier ve G. E.
Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem, s:
96.*



1940'lı yılların Amerika'sında sanayi tipi teneke boya üretiyor olmasının, Pollock'un resimsel oyunlarını farklı bir yere taşıdığı görülmektedir. Hacimsel oranda büyük sanayi boya larını yüzeye özgürce dökmek ve damlatmak fikri, sanatçının duygu durumunun yön verdiği fiziksel eylemleri içerisinde gelişim göstermiş ve bir duygu patlamasını anımsatan, çok katmanlı yüzeyler oluşturmasını mümkün kılmıştır. Şekil 7, Pollock'un diğer pek çok resminde olduğu gibi, yüzey üzerinde boya dökme, sıçratma ve damlatma oyunlarının özgür bir biçimde defalarca tekrarına bağlı olarak oluşan katmanlı yüzeyleri belirgin bir biçimde yansıtmaktadır. İzleyici açısından baktıkça öykünülecek, derinlikli bir yüzey sunmakta olan resim, içerisinde bulunan kıvrımlı yapılarıyla, resmin geneline yayılmış eş zamanlı patlamalar olduğu hissi verebilirken, algı yanılsamaları da oluşturabilmektedir. Konu hakkında Hoekney, Çin suluboya rulo resimlerde olduğu gibi Pollock'un resimlerinde de odak noktasının sürekli hareket ettiğini, buna bağlı olarak resimlerin sınırsız olduğunu ve sanatçının yüzey üzerindeki her alanı kapladığı damlatmalarıyla tüm bedenini kullanarak boyayı biçimlendirdiğini belirtmektedir (Hoekney ve Gayford, 2017, s. 294).

Sanatçının küçük yaşlarda gördüğü bir sergi ve 1936 yılında atölyesini ziyaret ettiği Meksikalı sanatçı Siqueiros'un büyük yüzeylerde ticari boya kullanımı düşüncesinden etkilenmiş olduğu bilinmektedir. Buna ek olarak Pollock'un, boyayı nazik damlalar şeklinde uygulamış Miro'nun resimlerinden ya da delikli boya tenekelelerini sarkaç gibi ileri geri sallamak yoluyla imge yansıtma oyunu oynamış Ernst'in resimlerinden haberdar olduğu da söylenebilmektedir (Ötügen ve Bolat, 2010, s. 18). Bir ressamın fırça ve boya kadar teknik bilgi ve beceriye de ihtiyacı olduğunu belirten Pollock, resimlerinde, bütün hakiki sanatlara özgü olan evrenselliği taşıdığına inandığı Kızılderili kum resimlerinden ve kaligrafiden izler taşımaktadır (Pollock'tan aktaran Antmen, 2008, s. 155). Bilgi ve becerilerinin izinde, boyanın imkânlarından yararlanmış olan sanatçı, resmin temel unsurlarını dolaysız bir anlatımla yaratıcı süreci içerisinde deneyimlemiş, sıçratma ve dökmeler eşliğinde yüzeye el izlerini de bırakmıştır. Bu bakımdan, süreç içerisinde oluşan rastlantıya bağlı izlerle oyununu zenginleştirmiş Pollock için resmin, anlık deneyimlerin izlerinden

oluşturduğu söylenebilmektedir.

SONUÇ

Resmin bir imge yansıtma oyunu olduğu düşüncesinin doğruluğunu ortaya koymayı amaç edinen araştırma üç bölümde incelenmiştir. Araştırma sürecinde oyun ve oyunun önemi ile ilgili araştırmaları bulunan bilim adamlarının görüşlerinden yararlanılmıştır. Bilim adamlarının görüşleri ışığında hazırlanan birinci bölümde insanın yaşadığı çevre ile ilgili işlek bir bilgi edinmesi, fiziksel ve zihinsel faaliyetlerini geliştirilmesinin oyun aracılığıyla gerçekleştiği görülmüştür. Bireyin oyunlar yoluyla yaratıcılığını ortaya çıkararak varoluşunu aşmakta ve yine bu yolla yaşamını anlamlandırıp bağlı olduğu topluluğa bir katkı sağlamakta olduğu anlaşılmıştır. Bununla birlikte insanın zaman içerisinde değişen ihtiyaçları ve yaşamda karşılaştığı problemleri eğlence temelli oyunlar yoluyla çözmekte olduğu dikkati çekmiştir.

Birinci bölümde konuyu örneklenmesi açısından birlerce yıldır toplulukların ortak alanında yaşatılmış olan, bir borunun içerisinde ses üfleme oyunu verilmiştir. Borunun içerisinde sesin üflenmesi oyununun modern dünyanın programlanabilir bilgisayarlarının keşfini mümkün kıldığı görülmüştür. Söz konusu örnek dolayısıyla oyunun kendi içerisinde yapboz parçaları gibi birbirine bağlı bir yapısı olduğu anlaşılmıştır. Bilinen ilk flütün tarihinin yaklaşık 40.000 yıl geriye gitmesi dolayısıyla, söz konusu bu zaman dilimi içerisinde insanlığın bu flüt yoluyla modern dünyada bilgisayarları keşfetmesi ilginç bulunmuştur. Borunun içinden sesin üflenmesini deneyen, yaratıcılıklarını bu oyunla ortaya çıkaran ve kendi varoluşunu aşan herkesin kültür havuzuna katkıda bulunarak temelde insanlığa hizmet ettiği sonucu çıkarılmıştır. Burada dikkati çeken söz konusu bu oyunun birlerce yıl oynanması yoluyla modern dünyanın uzay makinelerini yaratan programlanabilir bilgisayarların keşfini mümkün kılan, kendi içerisindeki bağıntılı ilerleyen yapısı olmaktadır. Bu bağıntılı yapının süreç içerisinde yaratıcılığı mümkün kılarak sanatı meydana getirdiği görülmektedir.

İlk bölümde anlatılanlar paralelinde oyunun sanatı meydana getirdiği ve sanatın da insanın bilişsel sürecine katkı sağlayan ve yaratıcılığını ortaya çıkaran bir oyun türü olduğu anlaşılmıştır. Sanatın bir kolu olan ve insanlığın en eski oyunlarından biri olduğu söylenebilecek resim oyunu, resmin ilk örneklerinin yapıldığı yerler örneklenilerek açıklanmıştır. Resmin ilk örnekleri olarak kabul edilen paleolitik dönem mağara duvarlarına yapılan çizimlerin, mağara yüzey dokusundan alınan izlenimler ile başladığı sonucuna varılmıştır. Bu bölümde örnek gösterilen aslan resmi dolayısıyla, resmin bir oyun içerisinde gelişim gösterdiği düşüncesi örneklenilmiştir. İnsanoğlunun, dokulu yüzelerde tanınabilir imgeler görme kabiliyetinin belirgin kılınması sonucu oluşan resimde, kayaların kabarık çıkıntılarında yararlanıldığı gözlenmiştir. Sanat tarihçisi Gombriçh'ten yapılan alıntı paralelinde, Antik Yunan'dan itibaren resmin insanın tişsel katılımı ile gerçekleştiği anlaşılmıştır. Yer verilen görüşlerin paralelinde resmin bir imge yansıtma oyunu olduğu belirtilmiştir. Antik zamanların mağara duvarlarından itibaren oynanmaya devam edilen imge yansıtma oyununun, Rönesans Dönemi'nde bulutlardaki lekelerde görülen serüveninin Soyut Sanat ve sonrasına uzanışı izlenmiştir.

Üçüncü bölümde, boyanın imkânlarını yalın bir biçimde doku ve leke oluşturacak biçimde kullanmaya odaklanan Soyut Sanatın imge yansıtma oyunları dünyaca bilinen sanatçıların eserleri yoluyla incelenmiştir. Yapılan incelemeyle; Dubuffet'in

dokulu yüzeyler oluşturmak için çeşitli malzemelerin birlikteliğinde, bir sîneğin uçarken havada oluşturduğu görünmez yollara öykünen Zeid'in çizgileri, Pollock'un yüzeye özgürce döktüğü boyalarla atalardan kalma olduğu söylenebilecek îmge yansıtma oyunu oynamış oldukları sonucu çıkarılmıştır. Adı geçen sanatçıların incelenen resimlerinin figüratif betimlemeye yer vermeyen soyut yapıda olması dolayısıyla, sanatçıların oluşturduğu dokulu yüzeylerin, izleyicinin kendi özgür izlenimlerini alması ve dolayısıyla kendi yansıtma oyunlarını oynamaları açısından uygun bir zemin olduğu anlaşılmıştır. 20.yüzyıl resim sanatının bilinen sanatçıları arasında yer alan sözü edilen sanatçıların, resmin başlangıcı olarak kabul edilebilen dokulu yüzeyler oluşturma oyununu anahtar bağıntı olarak ele aldıkları ve atalardan kalma bir oyun olan yansıtma oyununu izleyicinin yaratıcılığına ve tîhsel izlenimine sundukları görülmüştür. Ayrıca incelenen sanatçıların, sanatı bir tür terapi olarak gördükleri, bu yaratıcı oyunla birlikte psikolojik problemlerini dengeledikleri düşünülmüştür.

Sonuç olarak, resim ve oyun üzerine yapılan araştırmada insanoğlunun evrimi içerisinde bir tür oyun olan resmin, yaşamsal problemlere bir çözüm olarak geliştiği ve devamlılığı sağlayan yapısıyla bilişsel becerileri artıran yaratıcı bir eylem olduğu görülmüştür. İnsanoğlunun binlerce yıl önce başlamış olduğu resimsel eylemlerinin modern dünyadaki izini süren bu araştırma ile lekenin ve dokunun belirgin olarak gözleendiği, soyut ve soyut etkiye sahip resimlerin bir îmge yansıtma oyunu olduğu anlaşılmıştır. İnsanın yaşamında özellikle zihinsel faaliyetlerin gelişimi açısından oldukça önemli olduğu belirlenen bu oyunun, şimdiki zamanda da sıklıkla oynanması gerektiği sonucu çıkarılmıştır. Eski çağın mağara duvarlarında oynandığı tespit edilen îmge yansıtma oyununun modern dünyadaki yansımalarının örneklendirilmesi yoluyla bu oyunun yakın gelecekte de oynanmaya devam edileceği ve bu yolla insanın yaşamda bir adım daha öteye gidebileceği düşünülmüştür.

KAYNAKÇA

Antmen, A., (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yy. batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barrett, T., (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri*. (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Bateson, P. ve Martın, P., (2014). *Oyun, oyunbazlık, yaratıcılık ve inovasyon* (S. Kirgezen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Boyd, B., (2008). *Art as adaptation: a challenge. style*, Vol: 42, No: 2 – 3, Summer – Fall. <https://goo.gl/VbU9c7> (Erişim Tarihi: 15.05.2017)

Çalikoğlu, Levent. (2017, 15 Haziran). Fahrelnissa Zeid'in Uzun Yürüyüşü. <https://goo.gl/cZSHLd>, (Erişim Tarihi: 08.08.2017)

De Botton, A. ve Armstrong, J., (2014). *Bir terapi olarak sanat*. (V. Atmaca, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan günümüze sanat: varlık stratejileri*. (S. Atay Eşker ve G. E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Yayınları.

Gombriçh, E. H., (2015). *Sanat ve yanılısama–resim yoluyla betimlemenin psikolojisi*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hoçkney, D. ve Gayford, M., (2017). *Resmîh tarihi*. (M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Huizînga, J., (2015). *Homo ludens – Oyunun toplumsal işlevi üzerîne bîr deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). (5. Başkı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Johnson, S. B., (2016). Büyük İcatların Arkasındaki Neşeli Harikalar Diyarı. TED Talks. <https://goo.gl/z7kfQW>, (Erişîm Tarihi: 27.12.2016)

Ötgün, C. ve Bolat, E., (2010). Yapıt Okuma: Jaçkson Polloçk, Numara 1, 1950 (Lavanta Kokusu). *Sanat Dergisi*, 0 (14), s: 15-22. <https://goo.gl/7YV9Ah>, (Erişîm Tarihi: 03.01.2018)

Sönmez, N., (2015). Türk Modernistler / Fahr-el-Nissa Zeid. <https://goo.gl/5NNXSs> (Erişîm Tarihi: 08.08.2017)

Spicer, E., (2017). Fahrelnissa Zeid. <https://goo.gl/t8dzqh> (Erişîm Tarihi:08.08.2017)

Tansuğ, S., (2011). *Resîm sanatının tarihi*. (7. Başkı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Wîhnicott, Donald W. (2014). *Oyun ve gerçeklik* (T. Bîrkan, Çev.). (3. Başkı). İstanbul: Metis Yayınları.

Tasarımda Bütünlük Prensibinin Disiplinlerarası İncelenmesi

ÖZ

Makalenin amacı tasarımda bütünlük prensibini disiplinlerarası ele almak ve konuya uygun örneklerle açıklamaktır. Çalışmanın ilk bölümünde sanat ve tasarımda bütünlük prensibiyle ilgili bazı önemli açıklamalara ve konuyla ilgili araştırmacıların görüşlerine yer verilmiştir. Daha sonra bütünlük prensibi, kavramsal ve görsel olmak üzere iki alt başlıkta ayrıca tanımlanmıştır. Görsel açıdan oluşturulan bütünlük prensibi ise tekrar, yakınlık ve hizalama olmak üzere üç bölüme ayrılmaktadır. Tekrar bölümünde Nam June Paik'in "TV Saat" ve Dame Barbara Hepworth'un "Tema ve Varyasyonlar" isimli çalışmaları incelenmiştir. Yakınlık ilişkisi bölümünde Rembrandt van Rijn'in Doktor Nicolas Tulp'un "Anatomi Dersi" isimli çalışması örnek olarak ele alınmıştır. Hizalama bölümünde Paula Scher ve Abbott Miller tarafından tasarlanmış olan "Damızlık Kızın Öyküsü" isimli bir enstalasyon yer almaktadır. Makalede tasarım sürecinin kapsamlı yapısına dikkat çekilmekte ve ele alınan her tasarım prensibinin diğerleriyle olan sıkı ilişkisine de değinilmektedir. Sonuç kısmında ise bütünlük prensibinin tasarım için önemine dikkat çekilmekte ve tasarımda eksik olmasının yol açabileceği sorunlar tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, tasarım, prensipler, bütünlük, disiplinlerarası.

Mehmet Remzi DEMİREL

Öğretim Görevlisi,
Beykent Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi,
mrdemirel9@gmail.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

22.04.2019

Makale Kabul

18.06.2019

Interdisciplinary Research of The Unity Principle in Design

Mehmet Remzi DEMİREL

Lecturer, Beykent University,
Faculty of Fine Arts,
mrdemirel9@gmail.com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

22.04.2019

Accepted

18.06.2019

ABSTRACT

The aim of the article is to examine the principle of unity in design in an interdisciplinary way and to give an explanation, of the principle with suitable examples. In the first part of the study, some important explanations about the principle of unity in art and design, and the opinions of the researchers related to the subject are given. Then, the principle of unity is defined separately in two sub-headings: conceptual and visual. The unity principle which is created visually is divided into three parts: repetition, proximity, alignment. In the section of repetition, Nam June Paik's "TV Clock" and Dame Barbara "Hepworth's Theme and Variations" were examined. In the section of proximity, Rembrandt van Rijn's "Doctor Nicolas Tulp's Anatomy Lesson" is considered as an example. In the section of alignment, there is an installation which is called "The Handmaid's Tale", designed by Paula Scher and Abbott Miller. The article draws attention to the comprehensive structure of the design process and the close interrelationship between all these design principles. In the conclusion part, the importance of the unity principle for the design is emphasized and the problems that may be caused by the lack of unity in the design are discussed.

Keywords: Art, design, principles, unity, interdisciplinary.

1. GİRİŞ

Günümüzdeki çağdaş sanat ve tasarım çalışmaları büyük oranda disiplinlerarası bir zemin üzerinde gelişmektedir. Uygulama alanında karşımıza çıkan disiplinlerarası üretkenliğe karşılık, teorik alandaki çalışmaların tatmin edici bir düzeyde olmadığı yapılan araştırmalar neticesinde açığa çıkmaktadır. Sanat ve tasarım alanında, disiplinlerarası teorik çalışmaların yetersiz oluşu böyle bir çalışma ihtiyacını doğurmuştur. O nedenle, çalışmanın asıl konusu olan bütünlük prensibi, görsel sanatlarda eğitim gören öğrencilerin gerek üniversite dönemindeki araştırmalarında gerekse mezuniyet sonrası sanat ve tasarım faaliyetlerinde kullanabilecekleri şekilde hazırlanmasına özen gösterilmiştir. Bununla birlikte makale, görsel sanatlar alanında eğitim görmediği halde, disiplinlerarası alanda kendini geliştirmek isteyen kimselerin de faydalanabileceği bir materyaldir.

Görsel tasarımda bütünlük prensibinin daha iyi anlaşılması için farklı disiplinlerdeki örnekleri incelemek gerekir. Makalenin ilerleyen bölümlerinde dönem, akım ve teknik farkı gözetilmeksizin, görsel anlamdaki bütünlük prensibi, uygun çalışmalar üzerinden anlatılmaktadır. Örneğin Nam June Paik'ın "TV Saat" ve Dame Barbara Hepworth'un "Tema ve Varyasyonlar" isimli çalışmaları bütünlüğün tekrar yoluyla oluşturulmasına örnek olarak verilmiştir. İlgili başlık altında ele alınan bu çalışmalarda benzer hareketlerin tekrar etmesi dikkat çekmektedir. Bir tarafta sıralanmış televizyonlar ve onların içinde hareket eden saat ibarelerinin, diğer yanda ise benzer formlara sahip yarım dairelerin ahenk içindeki hareketleri görsel açıdan bir bütünlük oluşturmaktadır. "TV Saat" isimli çalışma, televizyonların yan yana konumlandırılmasından dolayı, hizalama ile oluşturulabilen bütünlük çeşidine de örnek olarak verilebilir; ancak saatlerin aynı yönde ve devamlı olarak hareket halinde olmaları özelliğinden dolayı, tekrar yoluyla oluşturulan bütünlük çeşidine dahil edilmiştir. Rembrandt'ın "Doktor Nicolas Tulp'un Anatomi Dersi" eseriyle, bütünlük prensibinin yakınlık ilişkisi üzerinden elde edilmesi konusu örneklendirilmektedir. Tabloda yer alan figürlerin fiziksel anlamda birbirine yakın olmalarından kaynaklı elde edilmiş olan bütünlüğü renklerdeki uyum ve bakışlarının belli bir merkezde toplanması sayesinde pekişmektedir. Bir televizyon dizisi için tasarlanmış olan "Damızlık Kızın Öyküsü" isimli enstalasyon çalışması ise tasarımda hizalama yoluyla elde edilen bütünlük çeşidini açıklamaktadır. Enstalasyona bakıldığında ilk göze çarpan kadın figürleridir. Kırmızı renkle boyanmış aynı ölçekteki kadın figürleri ellerini önde buluşturmuş bir şekilde beklemektedir. Aralarında herhangi bir karakteristik farklılıktan bahsetmek mümkün değildir. Hizalanma olgusunun kendileriyle somutlaştığı bu kadın figürlerini, aydınlatma sistemleri ve panelin sağ tarafında yer alan ışıklı bölmeler pekiştirmektedir. Sağ panelde bulunan bütün bu detayların hizalanmayla oluşturulan bütünlük çeşidini meydana getirdiği söylenebilir.

2. TASARIMDA BÜTÜNLÜK PRENSİBİ

Tasarımda bütünlük, nesnelerin birbiri ile uyumlu bir şekilde düzenlenmesi veya benzer nesnelerin herhangi bir ortamda bir araya getirilmesiyle oluşan *tasarım prensibidir*. Bunun yerine bazen *uyum prensibi* de kullanılmaktadır (Lauer,1990, s. 17). Günlük yaşamda bazen bütünlük ve uyum kavramları farklı durumları anlatmak için kullanılsa da, tasarımda aynı olayı isimlendirmek için kullanılabilir. O nedenden ötürü, yapılan açıklamalarda her iki kavram aynı anlama gelecek

şekilde kullanılmıştır. Bütünlük prensibi, tasarım çalışmasında kullanılan nesnelere özellikleri ve onların arasındaki ilişkiyle daha iyi anlaşılabilir. Şekil, renk, doku, form, hareket yönü, simetri, tekrar, devamlılık, benzerlik gibi özellikler incelendiğinde bir sanat eserinde veya tasarımda bütünlüğün olup olmadığı değerlendirilebilir. Tasarım prensipleri birbirleriyle ilişkili olduğundan, nesnelere sahip oldukları özellikler birden çok prensibin aynı kompozisyonda oluşmasına imkan sağlar. Sözelimi bir formun tekrarı bütünlüğün yanında ritim ve dengeyi de meydana getirebilmektedir. Bu açıdan, özellikle tasarım sürecinde, prensiplerdeki bir arada varoluşu göz önünde bulundurmak gerekir (Ross, 1907, s. 92, 190).

Tasarımda yer alan başkin değer ile bütünlük sağlamak mümkündür. Buna benzer olarak hazırlanan bir mekan düzenlemesinde kullanılan tek yönlü bir ışıklandırmada nesnelere farklı renklerde olsalar dahi renk ışık değerleri açısından bütünlüğü sağlayacaktır. Bunun yanında, doku ile oluşturulan bir bütünlük çeşidi daha vardır. Kompozisyonda yer alan nesnelere tamamının aynı dokulara sahip olması ya da benzer dokulara sahip olması bütünlük oluşturabilmektedir (Özsoy ve Ayaydın, 2016, s. 224, 230).

Bütünlük prensibinin iç mekanda oluşturulma biçimi resim veya enstalasyon çalışmasının kompozisyon mantığından farklı değildir. Bu nedenle, iyi bir iç mekân tasarımcısının görsel sanatların farklı disiplinlerindeki tasarım prensibiyle dayalı kullanımları bilmesinde büyük fayda vardır. Örneğin bir salonda kullanılan mobilya ve dekorasyonların form açısından birbirine benzer olması uyum oluşturur. Bazen salonda bulunan objeler form açısından birbirine benzemediği halde sadece aynı renklere sahip oldukları için bütünlük oluşur (Dodsworth, 2009, s. 93, 99).

Tasarımda bütünlüğün oluşturulmasını kolaylaştıran formlar da bulunmaktadır. Bu açıdan geometrik yapay formlar ile karşılaştırıldığında, organik formların tasarımda bütünlüğü kolaylaştırdığı söylenebilir. Çünkü bir kompozisyonda yer alan organik formlar oval ve esnek yapılarından dolayı gözün kompozisyon içinde rahatça dolaşmasına olanak sağlar. Gözü rahatlatan bu yapıdan ötürü tarihten günümüze organik formların yüzlerce değişik örneğini dekoratif süslemelerde görmek mümkündür (Steeley, 1904, s. 18).

Tasarımlarda yer alan nesne çeşitliliğinin fazla olmaması, kompozisyona dayalı hataları azalttığı gibi, bütünlük oluşturmayı da kolaylaştırır. Fakat nesne çeşitliliğinin bol olduğu kompozisyonlarda bütünlüğü oluşturmak oldukça zordur. Nesne çeşitliliğinin çok veya az olması bazen bir şeyi değiştirmemektedir. Bütünlüğü yakalayıp güzel bir tasarım ortaya koymak tasarımcının yeteneğine ve iyi bir gözlem gücüne sahip olmasına bağlıdır. Bu nedenle, en güzel tasarımların, yüksek çeşitliliğin birbirleriyle uyum içinde kullanılmasıyla elde edilemeyeceğini bilmek gerekir (Rhead, 1905, s. 49).

Tasarımda bütünlük prensibini kavramsal ve görsel olmak üzere iki şekilde oluşturmak mümkündür. Fakat bu çalışmada kavramsal kısmı daha çok görsel çerçeveye dahil edilmiştir. Ağırlıklı olarak görsel bütünlük nasıl oluşturulur üzerinde durulmasına rağmen, örneklerin analizlerinde bu kavramsal yönü bulmak mümkündür.

2.1. KAVRAMSAL AÇIDAN BÜTÜNLÜK PRENSİBİ

Kavramsal açıdan bütünlük, bir tasarım çalışmasındaki nesnelere konu açısından birbirleriyle uyumlu olmasıdır. Nesnelere arasındaki anlam ilişkisi tasarımın vermek istediği mesaj konusunda etkili olduğundan dikkat edilmesi gerekir. Tasarımların her zaman için bir yapılaşma amacı vardır ve bu amaç konu ile ilgili öğelerin bütünlük prensibine uygun bir şekilde düzenlenmesiyle olabilmektedir. Bu nedenle, konu açısından zıtlık yaratacak nesnelere aynı sahnede kullanılması izleyicide kafa karışıklığına yol açabilir. Örneğin, duvar saatlerini konu olarak ele alan bir tasarımcının dikkat etmesi gereken iki önemli husus vardır: Birincisi, somut anlamda duvar saati ve üzerinde durduğu yüzeydir; ikincisi, ise zamanın teknik araçlar ile olan ilişkisidir. İlki oldukça basit bir uygulamadır. Yapılması gereken tasarımda ne olursa olsun duvar saatine ve aslı durduğu duvara yer verilmesidir. Bunların haricinde kullanılacak objeler, ilişkili dahi olsa, konu dışı olacaktır. İkincisi ise soyut olan zaman kavramının teknik araçlar üzerinden var olma serüvenidir. Zaman değişme de, zamanı ölçen araçlar teknolojinin gelişmesiyle değişmektedir. Duvar saatleri de bu anlamda, teknolojinin gelişmesiyle neredeyse unutulmuştur ve bir gelenek olarak geçmişte kalmıştır. O nedenle, tasarımda kullanılacak duvar saatlerinin, güncel teknolojik ürünlerin sahip olduğu formlardan uzak olması gerekir. Aksi halde tasarımda duvar saatleriyle amaçlanan nostalji vurgusu zayıflayacaktır.

2.2. GÖRSEL AÇIDAN BÜTÜNLÜK PRENSİBİ

Bir görsel sanat çalışmasında, nesnelere sahip olduğu şekil, renk, form, doku, tekrar, oran, uzaklık-yakınlık, hizalama gibi elemanlar kullanılarak elde edilen bütünlük çeşididir. Bütünlük veya uyum prensibi bir yağlıboya tabloyu, heykeli, enstalasyonu, arazi sanatı çalışmasını, sahne ve iç mekân tasarımını, fotoğrafı ve filmi olduğundan daha değerli kılar. Bütünlüğün olmadığı çalışmalarda görsel bir kargaşa ve estetik sorunu vardır.

Tasarımcılar arasında çokça yapılan hatalardan biri, tasarımı etkileyici kılmaya çalışırken başvurulan yöntemlerdir. Örneğin, kompozisyonu veya sahneyi gereğinden fazla objeyle doldurmakla izleyicinin dikkatini daha iyi çekebileceğini düşünürler. Oysa bu düşüncelerinde yanılmaktadırlar. Kompozisyonda gereğinden fazla nesnenin olması, izleyicinin çalışmaya dair yaptığı görsel okumayı olumsuz yönde etkiler. Çünkü görsel okumayı, kompozisyondaki nesnelere arasındaki boşluk ilişkisi büyük oranda etkilemektedir. Kısacası tasarımcı, boşluk ilişkisini doğru çözemediği takdirde hedeflediği bütünlüğe veya uyuma ulaşamayacaktır.

Bütünlük prensibini elde etmenin birçok yöntemi vardır; ancak bu çalışmada sadece önemli olanlarına yer verilmektedir. Dolayısıyla sonraki bölümler; tekrar, uzaklık-yakınlık, hizalama ve ilgili örneklerden oluşmaktadır.

2.2.1. BÜTÜNLÜK PRENSİBİNİN TEKRAR YÖNTEMİYLE ELDE EDİLMESİ

Bir tasarımda yer alan benzer nesnelere çoğaltılması veya tekrar etmesiyle elde edilen bütünlük şeklidir. Tasarımda formun tekrar etmesi ele alınan konunun akılda kalıcılığını artırmak için kullanılabilir. Yapılan çalışmayla belli bir düşünce aktarılabilir ve tekrar yoluyla da inandırıcı hale getirilebilir. Çünkü formlar tekrar ettikçe, insan zihninde yol açacağı etkiler artmakta ve dolayısıyla etkileyciliği daha uzun süreli olmaktadır (Edward, 1893, s. 3).

Ayrıca *tekrar*, insanın doğasında karşılığı olan önemli bir olgudur. Bu nedenle sanat eserinde görsel anlamda oluşturulan tekrar yapay da olsa izleyiciyi etkisi altında bırakır. Tekrar eden şekil, ses, koku, doku, renk gibi öğelerin her biri izleyici tarafından algılandıktan sonra belli bir duyguya dönüşmektedir. Duyguya dönüşükten sonra zihinsel süreçlerde yapay ve gerçek arasında herhangi bir ayırım yapılamamaktadır. Çünkü form artık hisse veya duyguya dayalı bir olguya dönüşmüştür. Video sanatçısı ve müzisyen Nam June Paik'ın "TV saat" isimli çalışmasını da böyle bir göz ile değerlendirebiliriz. Bir sergi mekânında yukarıdan ışıklandırılmış yirmi dört televizyon ve altındaki siyah renkli dikdörtgen biçimli kaideler benzer form olarak tekrar etmektedir. Bu açıdan bakıldığında maddesel bir gerçekliğin tekrar eden form olarak izleyiciye sunulduğu görülür. Diğer yandan, televizyonların içinde yirmi dört saatın içindeki her bir saati temsil eden bir görüntü bulunmaktadır. Temelde piksellerle meydana gelen ekran görüntüsü zaman kavramıyla soyutluk yönünden bir bağ kurmaktadır. Zaman ve görüntü senkronize bir şekilde tekrar etmektedir. Bunun yanında, niteliksel bir yapıya sahip olan zaman kavramının, televizyon ve üzerindeki kaidelerle niceliksel bir karakter edindiği söylenebilir. Bu durum, izleyicinin algısının sürekli uyanık tutulabilmesine de olanak sağlar. Soyut kavramın somut bir nesneyle temsil edilmesi, çoğu zaman gerçekmiş gibi algılanmasına yol açar. Zihnin iki olgu arasında dönüşümlü olarak yolculuk halinde olur.

Şekil 1. Nam Jun Paik, TV Saat (detay) 1963/1989. Yirmi dört kaide üzerine monte edilmiş yirmi dört sabit görüntülü renkli televizyon monitörü.

Kaynak: <https://www.sbma.net/exhibitions/tvclock>
(Erişim Tarihi: 19.04.2019)



Her televizyonda bir saatlik süreye denk gelen düz beyaz bir çizgi bulunmakta ve kurulum boyunca statik olarak dönmektedir. Bu durum, sergi mekânında bulunan seyirciler için büyümlü bir atmosfer yaratabilmektedir. Çünkü televizyon ve altındaki kaide parçalar halinde durmasına rağmen, benzer formun tekrarı ve hareketi sayesinde, çalışma dev bir heykele dönüşmektedir. Dolayısıyla izleyici mekânda yer alan bütün monitörleri ahenk içinde çalışan tek bir makihe gibi algılamaktadır.

Çalışmanın konusunun, form açısından yaratılan bütünlükle uyumlu olduğu söylenebilir. Çünkü soyut bir olgu olan zaman, bir mekân içinde, yirmi dört saate karşılık gelecek şekilde monitörle temsil edilmektedir. Konu ve form yönünden bütünlüğün güçlü bir etkiyle vurgulandığı çalışmalar, çoğu zaman mekânın algılanmasını zorlaştırırlar. İzleyici tekrar eden formu süzerken mekân duygusunu da gidirmiş olmaktadır. Çünkü burada yapılan görsel okuma, formdaki tekrardan dolayı kendini sürekli yenilemektedir. İzleyici, form ve hareketlerin uyumu içinde yaratılan suni bir mekân ile karşı karşıya gelmektedir.



**Şekil 2. Dame Barbara Hepworth,
Maket: Tema ve Varyasyonlar, 1970**

Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/dame-barbara-hepworth-1903-1975-maquette-theme-and-5844203-details> (Erişim: 22.04.2019)

Birbirini besleyen benzer formlar Hepworth'un "Tema ve Varyasyonlar" isimli çalışmasında da yer almaktadır. Yarım daire, yönü ve büyüklüğü değişmesine rağmen şekil açısından olduğu gibi tekrar etmektedir. Aynı şeklin tekrar etmesiyle elde edilen bütünlük ve oval formlardaki yönelme açıları görsel okumanın devamlılığını sağlamaktadır. Göz, formları analiz ederken birinden diğerine geçmekte ve formlar arası rahatlıkla hareket edebilmektedir. Tekrar ile oluşturulan bütünlük çeşidi bağlamında, Hepworth'un çalışmasını Paik'in "TV Saat" isimli çalışmasından ayıran şey eşpası ilişkisidir. "Tema ve Varyasyonlar" isimli çalışmada boşluklar da tasarım sürecine dahil edilmektedir. Bu açıdan, heykel için yapılacak analiz eşpasını da göz önünde bulundurulmasını gerekli kılmaktadır.

Hepworth'un çalışmasında bütünlüğü oluşturan diğer bir öge ise renktir. Heykelde tekrar eden formun rengi değişmemektedir. Dolayısıyla, form açısından elde edilen bütünlük renk açısından pekiştirilmektedir.

Yukarıdaki çalışmalardan "TV Saat" tamamen yapay, "Tema ve Varyasyonlar" isimli çalışma ise organik formlar ağırlıklı oluşturulmuştur. Tasarımda organik formlarla elde edilen uyum psikolojik anlamda rahatlamayı da sağlayabilmektedir. Organik formlar oval ve esnek yapılarından dolayı doğayı, geometrik şekiller ise sınırlayıcı ve belirleyici yapılarından dolayı insan yapımı olan diğer şeyleri çağrıştırmaktadır. Aslında her iki çalışma da kendi içinde, tekrar olgusundan kaynaklı bir bütünlüğe sahiptir. Fakat Hepworth'un çalışması diğerine göre daha şiirsel durmaktadır. Bunun nedeni organik formların doğaları gereği bütünlük oluşturmaya elverişli olmasıdır. Nitekim bitki ve çiçeklerden soyutlanarak elde edilen formların seramik, mobilya ve mekan süslemelerinde çokça kullanılmasının nedeni bu psikolojik rahatlamaya yol açan etkisidir (Ruskin, 1857, s. 122-3).

2.2.2. BÜTÜNLÜK PRENSİBİNİN YAKINLIK İLİŞKİSİYLE ELDE EDİLMESİ

Bir kompozisyonda yer alan nesnelere birbirine yakın konumlandırılmalarıyla elde edilen bütünlük çeşididir. Çalışmada yer alan nesnelere farklı renk ve dokulara sahip olduğu halde bir arada grup şeklinde çizilmeleri veya yerleştirilmeleri bütünlük oluşturabilmektedir. Fakat en güçlü ve başarılı uyum, hem nesnelere birbirine yakın durmaları hem de şekil, renk ve doku birliğine sahip olmalarıyla elde

edilebilir. “Doktor Nicolas Tulp’un Anatomi Dersi” isimli tabloda sanatçı, figürler arasındaki mesafeleri ustaca kurgulamaktadır. Tablodaki sekiz figürün aralarındaki uzaklık-yakınlık ilişkisi şiirsel bir etki yaratmaktadır. Bazı noktalarda figürler birbirine çok yaklaşmakta, bazı noktalarda ise uzaklaşmaktadır. Fakat figürlerin genel hareketlerine bakıldığında birlikte hareket eden bir orkestrayı andırmaktadır. Bu durum yakınlığa dayalı bir uyumun oluşmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte, eserde yer alan figürlerin aynı kıyafetleri giymesi, renk tonlarının birbirleriyle uyumlu olması ve tabloda dokular bütünlüğün veya uyumun güçlenmesini sağlamaktadır.

Şekil 3. Rembrandt van Rijn, Dr. Nicolas Tulp’un Anatomi Dersi, 1632, Tuval Üzerine Yağlı Boya Çalışması, 169,5 x 216,5 cm

Kaynak: <https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-anatomy-lesson-of-dr-nicolaes-tulp-146/#>

(Erişim Tarihi: 22.04.2019)



Konu açısından ele alındığında durumun pek değişmediği görülmektedir. Bir anatomi dersinin sahnelendiği tabloda kadavra ve onun başında hocalarıyla birlikte duran öğrencileri yer almaktadır. Resimde konu dışı herhangi bir obje görülmemektedir.

2.2.3. BÜTÜNLÜK PRENSİBİNİN HİZALAMA YOLUYLA ELDE EDİLMESİ

Kompozisyonda yer alan tüm nesnelere belli bir sıra düzeni içinde ele alınmasıyla oluşturulan bir bütünlük çeşididir. Kompozisyonda yer alan nesnelere eşit değerde ya da belli bir düzen içinde hizalanabilmektedir. Hizalama ile çalışmada estetik bütünlük ve bir tür görsel kararlılık oluşturulabilmektedir. Bu uyum aynı zamanda insanı tasarım yoluyla yönlendirme veya kontrol etmeyi olanaklı hale getirmektedir (Liwell, Holden, Butler, 2003, s. 22). “Damızlık Kızın Öyküsü” isimli enstalasyon çalışmasında, izleyiciyi yönlendirmeye dayalı böyle bir hizalama şekli görülmektedir.

“Damızlık Kızın Öyküsü” enstalasyonunda sekiz parça panel bulunmakta ve her panelin üzerinde ise bir kadın figürü yer almaktadır. Kadın figürlerinin hemen üzerinde duran aydınlatma sistemleri, filmdeki kostüme benzer şekilde tasarlanmıştır. Panellerin sol kısmında yazarın romanına ait kitabın dört yüz adet başkısı yerleştirilmiştir. Kitaplar için hazırlanan bölmeler ise, her panelde değişik tasarlanmış ve tasarımdaki monoton etki azaltılmıştır.



Panellerde yer alan kadınlar tam ortalanmış ve sanki havada gibi durmaktadırlar. Bu durum gerçek dışı bir görüntünün oluşmasına neden olmuştur. Normalde insan figürü ağırdır ve kompozisyonda alt boşluk üst boşluktan her zaman daha fazladır. Nitekim dünyadaki gerçekliğin iki boyutlu ortamda taklit edilme biçimi bu şekildedir ve istisnalar haricinde değişmez. Bu ortamlar arası gerçekliğe uyulmadığı zaman figür ya havada ya da asılı kalmış gibi görünecektir. “Damızlık Kızın Öyküsü” enstalasyonunda amaca yönelik bir hizalama ve yerleştirme söz konusudur. Çünkü konu ve görsel tasarım arasındaki uyum ancak bu yöntemlerle elde edilebilir. Dolayısıyla, kitabın feminiist ve protest karakteri tasarım ile ortaya çıkmaktadır.



Ayrıca kitapların konulduğu küçük bölmeler panel üzerinde küçük pencereler gibi görünmektedir. Farklı yüksekliklere sahip olmalarına rağmen hizalanma biçimlerinden dolayı bütünlük prensibini oluştururlar. Bu bölümdeki hizalanma, tasarım açısından, panellerin sağ bölümlerinde yer alan kadın figürlerinin protest anlatımını desteklemektedir.

Bunun yanında, panellerin sol kısmında yer alan küçük bölümlerin üzerindeki ışıklar ise hem form hem de renk açısından bütünlük prensibine hizmet etmektedir.

Şekil 4. Damızlık kızın öyküsü,
Tasarımcılar: Paula Scher ve
Abbott Miller The Handmaid's Tale
isimli dizinin ilk sezon kutlaması
için kamusal alanda hazırlanmış
bir enstalasyon çalışması.

Dizinin konusu ve ismi Margaret
Atwood'un distopik romanından
gelmektedir.

Müşteri: Hulu, Sektör: Eğlence,
Kültür & Sanat, Disiplin: Sergi
Tasarımı Ofis: New York

Kaynak: <https://www.pentagram.com/work/the-handmaids-tale/story> (Erişim Tarihi: 10.03.2019)

Şekil 5. Damızlık kızın öyküsü,
Tasarımcılar: Paula Scher ve Abbott
Miller

“The Handmaid's Tale” isimli
dizinin ilk sezon kutlaması için
kamusal alanda hazırlanmış
bir enstalasyon çalışması.

Dizinin konusu ve ismi Margaret
Atwood'un distopik romanından
gelmektedir. Müşteri: Hulu, Sektör:
Eğlence, Kültür & Sanat, Disiplin:
Sergi Tasarımı Ofis: New York

Kaynak: <https://www.pentagram.com/work/the-handmaids-tale/story> (Erişim Tarihi: 10.03.2019)

3. SONUÇ

Tasarım prensiplerinden biri olan bütünlüğün sanat eseri yaratma ve tasarım sürecinde göz önünde bulundurulması, başarılı sonuçlar elde etmek açısından, önemli ve gereklidir. Tekrar, yakınlık ve hizalama gibi yöntemlerle oluşturulan bütünlük çeşitlerinin ele alındığı alt başlıklarda incelenen örnekler, konu ve kavramsal bütünlüğün de en az görsel bütünlük kadar önemli olduğunu göstermiştir. Görsel formlar ve konu açısından bir uyuma sahip olmayan çalışmalar ilk bakışta izleyicinin ilgisini çekse de, prensiplere uygun tasarlanmış olmadıklarından, kalıcı olmayacaklardır.

Nam June Paik'in "TV Saat" ve Dame Barbara Hepworth'un "Tema ve Varyasyonlar" isimli çalışmalarının bütünlük prensibiğe uygun başarılı örnekler olduğu sonucuna varılmıştır. Söz konusu eserlerde formun tekrar etmesiyle izleyicinin ilgisi çekilmektedir.

Rembrandt'ın "Doktor Nicolas Tulp'un Anatomi Dersi" tablosunun başarılı bir çalışma olmasının nedenlerinden birisinin de figürler arasındaki yakınlık ilişkisinden kaynaklandığı bilgisine ulaşılmıştır. Yakınlık yöntemiyle tabloda bir bütünlük elde edilmektedir.

Paula Scher ve Abbott Miller tarafından tasarlanmış olan "Damızlık Kızın Öyküsü" isimli enstalasyonda ise bütünlüğüm hizalama yöntemiyle elde edildiğini görülmektedir. Dizide kadın figürünün doğurganlığı üzerindeki militarişt ve teokratik etki tasarım diliyle ifade bulmuştur.

KAYNAKÇA

Dodsworth S., (2009). *The fundamentals of interior design*, Switzerland: Published by AVA Publishing SA.

Edward R. T., (1893). *Drawing and design*, A Class Text-Book For Beginners, London: Macmillan and Co.

Lauer, D. A., (1990). *Design basics*, Third Edition, Florida: Charlyce Jones Owen.

Liwell, W., Holden K. ve Butler J., (2003). *Universal principles of design*, USA: Rockport Publishers.

Özsoy, V. ve Ayaydın A., (2016). *Görsel tasarım öge ve ilkeleri*, Pagem Akademi, Ankara

Ross, D. W., (1907). *A theory of pure design*, Boston and New York Houghton, Mifflin and Company, University of Toronto, USA

Rhead, G. W., (1905). *The Principles of Design*, A Text-Book for Teachers, Students, and Craftsmen, Bradbury, Agnew & Co. LD. Printers, London and Tonbridge, UK

Ruskin J., (1857). *The elements of drawing; in three letters to beginners*, London: Spottiswoode & Co.

Steeley F., (1904). *Nature drawing and design*, London: Bacon's Excelsior Drawing Publications.

Durağan Reklamlarda Kavramsal Yaratıcılık

ÖZ

Görsel iletişim konusu içerisinde yer alan reklamın amacı, kısa süre içerisinde izleyiciyi etkisi altına almak ve istenilen mesajı güçlü biçimde karşı tarafa iletmektir. Hareketli reklamlar (televizyon ve diğer türlü internet-bağlantılı görsel-işitsel medya ortamları ve aygıtlarında yer alan reklamlar) sahip oldukları ses, müzik ve hareket sayesinde etki alanlarını genişletebilmektedirler. Durağan reklamlar (gazete, dergi, açık hava ilan panoları gibi matbaa ortamında basılarak üretimi gerçekleştirilen reklamlar) ise etkileyciliklerini içerisinde barındırdıkları yaratıcı kavramlardan almaktadırlar. Başarılı olabilmeleri, güçlü bir kavramı doğru biçimde karşı tarafa geçirebilmelerine bağlıdır. Araştırmada tek bir markanın farklı ülkelerde yayınlanan durağan reklamları incelenmiştir. Bu reklamların sahip oldukları yaratıcı kavramlar üzerinde durulmuştur. Ayrıca kavramların reklamlarda nasıl bir dille kullanıldığı, bunun yaratıcılıkla nasıl birleştirildiği konuları da irdelenmiştir. Araştırmanın özellikle kavramsal düşüncenin görsel iletişim tasarımında kullanımıyla ilgili çalışma yapan araştırmacılara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Durağan reklam, kavram, görsel iletişim, yaratıcılık, grafik tasarım.

Tevfik İnanç İLİSULU

Doçent, Başkent Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık
Fakültesi, inancilisulu@gmail.com

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

25.03.2019

Makale Kabul

28.05.2019

Conceptual Advertising in Static Advertisement

Tevfik İnanç İLİSULU

Associate Professor,
Başkent University,
Faculty of Fine Arts, Design and
Architecture, inancilisulu@gmail.
com

Journal of Akdeniz Sanat

Vol: 13, No:24

Received

25.03.2019

Accepted

28.05.2019

ABSTRACT

The aim of advertising in visual communication is to affect the audience in a short period of time and to give the message to the audience in a strong way. Dynamic advertisements (advertisements taking place on audio-visual media such as television and other kinds of internet-connected media and devices) can expand their capacity of impact with sound, music and movement they have. Static advertisements (advertisements in print media, such as newspapers, magazines, outdoor billboards) are inspired by creative concepts that they encompass. Their success depends on their ability to communicate a strong concept to the audience. In this study, static advertisements of a single brand promoted in various countries are examined. The creative concepts of these advertisements are reviewed. In addition, the way the concepts are presented in advertising, and the way this is combined with creativity is also discussed. It is thought that the research will contribute to the researchers working on the use of conceptual thinking in visual communication design.

Keywords: Static advertising, concept, visual communication, creativity, graphic design.

GİRİŞ

Sosyal bir varlık olarak insan, hayatının her döneminde çevresiyle iletişim kurmak zorundadır. Kurduğu bu iletişim sayesinde prehistorik dönemde hayatta kalmayı amaçlarken, günümüzde daha sağlıklı ve etkin bir yaşam için bunu yapmaktadır. On dokuzuncu yüzyılda İspanya'da ve Güney Fransa'da mağara duvarları üzerinde bulunan ve günümüze ulaşan en eski resimler, insanın iletişim becerisi, isteği ve ihtiyacının bilinen ilk örnekleri olarak gösterilebilir (Gombriçh, 2004, s. 40). Sözlük anlamıyla iletişim; duygu, düşünce veya bilgilerin akla gelebilecek her türlü yolla başkalarına aktarılmasıdır (Türk Dil Kurumu, 2019). Yaşadığımız fiziksel çevrede iki türlü iletişimde bulunuruz. Bunlar; görsel iletişim ve işitsel iletişimdır (Uçar, 2004, s. 16). Bu araştırmada görsel iletişim konu olarak ele alınmaktadır.

Görsel iletişimin temel prensibi; mesajın açık, ekonomik ve estetik yollarla iletilmesidir (Becer, 1997, s. 28). Bu temel prensipten yola çıkılarak araştırmada, reklamlarda kullanılan kavramsal yaklaşımlar özellikle görsel iletişim konusu üzerinden irdelenerek açıklanacaktır. Bu sayede özellikle kavramsal düşüncenin görsel iletişim tasarımında kullanımıyla ilgili çalışma yapan araştırmacılara katkı sağlaması araştırmanın asıl amacını oluşturmaktadır.

DURAĞAN VE HAREKETLİ REKLAMLAR

Görsel iletişimin en önemli alanlarından biri durağan, hareketsiz reklamlardır (gazete, dergi, açık hava ilan panoları gibi matbaa ortamında basılarak üretilen gerçekleştirilen reklamlar). İlk durağan basılı reklam "London" gazetesinin arka sayfasında 1625 yılında yayınlanmıştır (Kaptan, 2002, s. 2). Günlük hayat işleyişi içerisinde reklamlar birçok yerde bazen isteğimizle ama çoğu zaman isteğimiz dışında karşımıza çıkmaktadırlar. Çoğunlukla gazete ve dergilerde, dış mekân ilan panolarında karşılaşılan durağan reklamlar, kısa süre içerisinde mesajını iletmek zorundadır. Hareketli reklamlarla (televizyon ve internet gibi sayısal ortamda yayınlanan reklamlar) karşılaştırıldığında iletişim kurma süresi çok daha kısadır, ancak saniyelerle ölçülebilir. Özünde durağan reklamların mesajını izleyiciye iletmek için fazladan zaman lüksü yoktur (Davis ve Hunt, 2017, s. 176). İzleyici, bazen bir ulaşım aracında veya bir caddede yürürken durağan reklamlarla karşılaşabilir. Bu reklam saniyeler içerisinde mesajını iletmeli ve izleyicinin dikkatini çekmelidir. Hareketli reklamlarda ise izleyici konforlu ortamında (sinema salonunda ya da kendi evinde televizyon karşısında) bir kurguyu yani reklam filmi başından sonuna kadar izlemek zorundadır. Bu durum hareketli reklamlar için olumsuz gibi görünse de hareketli bir reklam filmi ses ve müzik gibi başka iletişim alanlarını da kullanma avantajı bulunmaktadır. Bu da iletilecek mesajın daha etkili ve güçlü gösterilmesini sağlayabilir. Durağan reklamın ise elinde kullanabileceği yalnızca yaratıcı bir fikir ve bir kaç saniyesi bulunmaktadır.

REKLAMLARDA KAVRAM

Yukarıda bahsi geçen yaratıcı fikir güçlü bir kavramla izleyicinin ilgisini çekmeli ve merak uyandırmalıdır. Reklamın yaratıcı fikri diğer bir deyişle kavramı ne kadar güçlü ise izleyiciyi etkileme ihtimalinin de o oranda artacağı söylenebilir. Bir tasarıma kavram yüklemek, reklamı yapılan ürüne artı bir değer kazandırmak anlamına gelmektedir. Ürünün var olan özelliklerinden birinin ya da birkaçının ön plana çıkartılması zaten üretici firmanın istediği bir durumdur ve reklamların da mer-

kezini oluştur. Ancak ürünün bir özelliğinin ya da tüm özelliklerinin ardı ardına sıralandığı bir liste kimseinin ilgisini çekmeyecektir. Durağan reklamdan beklenen, bu özellik ya da özelliklerin bir kavramla birlikte güçlendirilmesidir.

Reklamda kullanılan kavram ürünle birle bir ilişkili olabileceği gibi ürünle hiç ilgili olmayabilir. Şekil 1’de Audi otomobil firmasının ürettiği bir modelin reklamı görölmektedir. Reklamın ilan metninde özetle, “İnsanlar yavaş boyama yapabilir. Bu yüzden ihısanları kullanıyoruz. Çoğu otomobilden farklı olarak Audi R8, bir seri üretim hattında ihışa edilmedi. Yüksek teknoloji ürünü bir araba işçiliği ile az sayıda üretildi. Araçlar genellikle robotlar tarafından üretilir. Elle üretim uzun bir süreçtir, fakat uzun zaman olsa da el emeği değer kazandırır. Yeni Audi R8. Yaptığımız en yavaş araba” denilmektedir. Reklamda gerçekçi bir ürün fotoğrafı (yapım aşamasında) ve ürünle ilgili bilgiler aktarılmaktadır. İletişim doğrudan ürünün özellikleri üzerinden farklı bir kavram kullanılmadan verilmeye çalışılmıştır. Amaç aracın yapımında el işçiliği kullanıldığı vurgusunu yapmaktır.

**Şekil 1: Audi R8 reklamı
(İngiltere - 2007)**

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/humans_are_painfully_slow
(Erişim Tarihi: 18.03.2019)



Şekil 2’de yine aynı firmasının bir diğer reklamı görölmektedir. Burada araçla ilgili her hangi bir görsel yoktur ve aracın dört tekerlekten çekiş gücü olduğunu belirten “Quattro” yazısından başka bir metin de bulunmamaktadır. Önceki reklamdan farklı olarak bir hayvanla özdeşleştirilen ürünün dört mevsimde yol tutuğu kavramsal olarak işlenmiştir. Kaplanın alttan görüntüsü alınarak ayakları ön plana çıkarılmıştır. Ayrıca dört ayak için dört farklı hayvanın (kaplan, ayı, keçi, fil) ayağı kullanılmıştır. Kavramsal olarak dört teker artık dört hayvanın ayağıdır ve her yol şartı altında güçlü bir yol tutuğu vaat etmektedir. Burada önemli olan, ürün ya da ürün özelliğinin, kullanılan kavramla arasında algısal açıdan bir bağ kurulabilmesidir. Bu sayede reklamın ilgi çekiciliği ve akılda kalıcılığı daha uzun soluklu olacaktır.



**Şekil 2: Audi Quattro reklamı
(Türkiye - 2018)**

Kaynak: <http://www.tribalistanbul.com/islerimiz/basin-acikhava/quattro---kaplan--kurt>
(Erişim Tarihi: 19.03.2019)

Araştırmada durağan reklamların incelenmesi için McDonald's firması seçilmiştir. Bunun en önemli nedeni uluslararası bir kuruluş olması ve dünyanın çeşitli coğrafyalarında farklı kültürler için farklı reklamlar yayınlamalarıdır. Firma tarihinden kısaca bahsedilecek olursa; ilk McDonald's restoranı, 1940 yılında Richard ve Maurice McDonald tarafından Amerika Birleşik Devletleri'nin Kaliforniya eyaletinin San Bernardino şehrinde açılmıştır. Türkiye'de ise 1986 yılında İstanbul Taksim'de ilk restoran faaliyete geçmiştir. 2019 yılı itibariyle dünya çapında yaklaşık 34.000 restoranı bulunmaktadır (McDonald's, 2019).

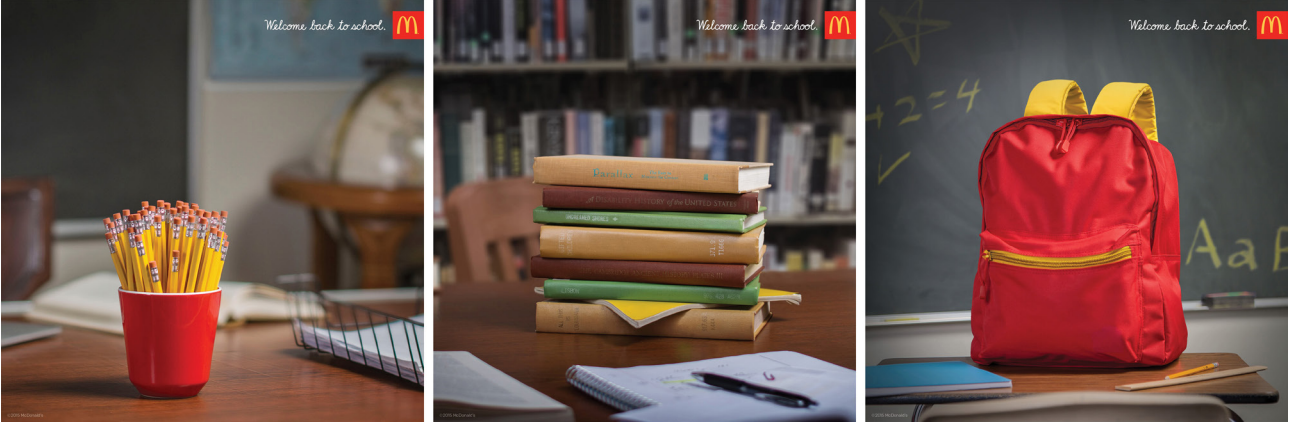
Çoğunlukla seri olarak planlanan reklamlarında kavramsal anlatıma önem veren McDonald's için çeşitli ülkelerde tasarlanmış durağan reklamlar kavramsal yaratıcı değerler açısından irdelenmiştir. İlk olarak, firmanın Portekiz'de yayınlanan seri reklamlarında hayatımızın artık vazgeçilmez bir parçası olan navigasyon (yolbul) uygulamaları kavramsal olarak konu edilmiştir. Restoranlarda bulunan yiyecek ve içeceklerin nerede üretildiği navigasyon programı formatında gösterilerek üretim konumu verilmiştir. Burada doğrudan ürün fotoğraflarının gösterilmesi söz konusu değildir. Onun yerine sanki bir navigasyon uygulamasında yer veya mekân aramakta olduğu hissi yaratılmış ve yer imi işareti formunda domates, soğan ve ihek desenleri kullanılmıştır. Amaç restoranlarda bulunan ürünlerin doğal ve sağlıklı ortamlarda üretildiğini vurgulamaktır. Çünkü tüketiciyle kurulan iletişimde en önemli anahtar nokta güvendir (Percy ve Rosenbaum-Elliott, 2012, s. 12). Sonuçta "Bu ürünler nereden geliyor?" sorusunun yanıtı basit kavramsal bir anlatımla izleyiciye sunulmaktadır (Bkz. Şekil 3).



**Şekil 3: McDonald's reklamı
(2015 - Portekiz)**

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_tomato (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

Görsel iletişime yönelik anneler/babalar günü, yeni yıl, karne günü veya bayram zamanları gibi dönemsel reklamlar sıklıkla kullanılmaktadır. Burada amaç belirli bir dönem için özel reklamların hazırlanmasıdır. Hazırlanan bu reklamlar belirlenen süreler içerisinde tüketilmektedir. McDonald's dönemsel reklamlarından biri, eğitim öğretim programının diğer bir deyişle okulların açılma zamanı için hazırlanmıştır. Seri olarak düşünülen çalışmada ürün görseli kullanılmamış, onun yerine okul içerisinde kullanılan kalem, kalemlik, kitap, defter ve çanta gibi malzemelerden oluşan kompozisyonlara yer verilmiştir. Burada bir metafor oluşturularak sırasıyla patates kızartması, hamburger ve çocuk menüsü kutusu (Happy Meal) benzeşmeleri kullanılmıştır. Reklamda açıklayıcı bir bilgiye ihtiyaç duyulmamıştır. Kullanılan güçlü metafor kavramı sayesinde yalnızca “okula yeniden hoş geldiniz” sloganının yeterli olduğu gözlemlenmektedir (Bkz. Şekil 4).



Şekil 4: McDonald's reklamı (2015 - Amerika Birleşik Devletleri)
Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_pencils (Erişim Tarihi: 12.03.2019)

Günümüzde tüketiciler neredeyse gittikleri her yerde reklam bombardımanına tutulmaktadır. Böyle bir ortamda reklamın başarısı metro istasyonları, otobüs durakları gibi özel alanlarda hedef kitleye doğru biçimde ulaşabilmesine bağlıdır (Blakeman, 2011, s. 8). Şekil 5'de havaalanı için mekana özel tasarlanan bir reklam görülmektedir. Kavram olarak birinci sınıf uçak yolculuğu seçilmiştir, reklam metninin “lezzetli bir manzara” olarak çevirisi yapılabilir ve restoranda kullanılan sosluklar uçak camı olarak betimlenmektedir. Reklam ajansı tarafından hazırlanan tanımlama ise şu şekildedir: “Gerçekte birinci sınıf yolculuk için fazla koltuk bulunmamakta ve ancak çok sayıda uçuş puanı toplayarak böyle bir uçuş deneyimlenebilmektedir. Neyse ki McDonald's, birinci sınıf tatları dünyanın dört bir yanındaki havaalanlarına getirmek ve yolcuları mutlu etmek için orada bulunmaktadır”. Mesaj kısaca, birinci sınıf uçuş yapmasanız da birinci sınıf lezzetler sizin için burada olarak ifade edilebilir. Mekan olarak havaalanı ve kavramsal olarak soslarla birlikte uçak fikrinin birleştirilmesi sonucunda dikkat çekici bir reklam tasarımının ortaya çıktığı söylenebilir.

Şekil 5: McDonald's reklamı (2016 - Amerika Birleşik Devletleri)
Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/outdoor/mcdonalds_one_tasty_view (Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Özel alanlardan biri diğeri de metro istasyonlarıdır ve Almanya Avrupa'nın en büyük metro ağına sahip ülkelerinden birisidir. Metro istasyonları hedef alınarak hazırlanan üç ardışık tasarımda yaratıcı fikrin çıkış noktası McDonald's restoranlarının metro istasyonlarına çok yakın olan konumlarıdır. Buradan hareketle kavramsal olarak McDonald's ürünleri ve metro haritaları akıllıca birleştirilerek kesişim noktaları ürünlerle gösterilmiş, dikkat çekici ve yaratıcı tasarımlar hazırlanmıştır. Burada basit bir grafik dil kullanılarak etkili bir tasarımın ortaya çıkarıldığı söylenebilir (Bkz. Şekil 6).



Reklam çalışmalarında bir kavram oluşturulurken dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri kültürel farklılıklardır. Her ülkenin veya bölgenin kendi geleneksel yaşam tarzı ve kültürel yaklaşımları bulunmaktadır. Reklamlar ve sosyokültürel yaşam doğrudan birbirlerini etkilemektedirler (Kaptan, 2002, s. 24). Bir tasarım fikri oluşturulurken bu durumlar mutlaka göz önüne alınmalıdır. Kanada'da paşkalya bayramı için hazırlanan reklamda, hamburger ekmeğinin yakından görüntüsü kullanılmıştır. Ancak dikkatli bakılırsa ekmeğin üzerindeki susamların paşkalya yumurtaları biçiminde olduğu görülmektedir. Paşkalya'yı eğlenceli bir biçimde kutlamak için hazırlanan bu tasarımın Türkiye'de yayınlanması durumunda izleyiciler için ekmeğin görüntüsü dışında hiçbir şey ifade etmeyecektir. Dolayısıyla reklamın bir kavramı olmadığı düşüncesi oluşabilir. Bu açıdan reklamın yayınlanacağı bölgenin kültürel örüntüsü reklamların anlaşılmasında ya da anlaşılmasında önemli rol oynamaktadır (Bkz. Şekil 7).



Şekil 6: McDonald's reklamı (2018 - Almanya)

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_mcstation_berlin

(Erişim Tarihi: 12.03.2019)

Şekil 7: McDonald's reklamı (2017 - Kanada)

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_easter_bun

(Erişim Tarihi: 12.03.2019)

Tasarıma ilham veren fikirler, etrafımızı çevreleyen kültürel bilgilerin zenginliği nedeniyle birçok biçimde ortaya çıkabilir (Ambrose ve Harris, 2010, s. 62). Bu kültürel zenginliğe bir örnek verilecek olursa; 1 Temmuz Kanada Quebec’de resmi olmayan taşınma günü (Moving Day) olarak adlandırılmaktadır. Bu özel gün için hazırlanmış olan reklamlarda, taşıma kutularından oluşturulan patates kızartması kabı, kahve bardağı ve dondurma külahı yine doğrudan kültürel yaşam ile ilişkilidir. Kanada’da yaşayanlar için etkili ancak orada yaşamayanlar için her hangi bir anlam ifade etmeyebilir. Ayrıca bu günü bilmeyen bir izleyici için kavramsal bir alt yapısı olmadığı da söylenebilir (Bkz. Şekil 8).

Şekil 8: McDonald’s reklamı (2018 - Kanada)

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_happy_moving_day_fries_0
(Erişim Tarihi: 12.03.2019)



Arabaya servis olarak da çalışan bazı McDonald’s restoranları yirmi dört saat hizmet vermektedirler. Şekil 9’de görülen reklamlarda, gece boyunca açık olma durumu ile birlikte arabaya servis hizmeti kavramsal olarak araçların gece ışıkları ile vermeye çalışılmıştır. Bu araç ışıklarından bir hamburger ve bir paket patates kızartması betimlemesi yapılarak hem mesaj net biçimde verilmiş hem de etkili bir görsellik sağlanmıştır. Buradan hareketle basit bir kavramın yanında etkili görsel dil kullanımının reklam başarısını arttırdığı söylenebilir.

Şekil 9: McDonald’s reklamı (2018 - Macaristan)

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_light_burger
(Erişim Tarihi: 12.03.2019)



McDonald’s restoranlarında belirli saatlerde ürünler belli oranlarda indirimli satılmaktadır. Bu indirim ile ilgili yapılan bir reklam tasarımında üç çocuk illüstrasyonu kullanılarak kavramsal olarak üç saatlik dilim açık ağız biçiminde ifade edilmektedir. Ayrıca 12:00 – 15:00 saatleri arasında %20 indirimle daha çok yemek yiyebilirsiniz mesajı da izleyiciye iletilmektedir. Saat kavramının ağız biçimiyle anlatılması grafik dil açısından algılaması kolay ve oldukça etkili bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır (Bkz. Şekil 10).



Şekil 10: McDonald's reklamı (2014 - Türkiye)

Kaynak: <http://www.leoburnett.com.tr/tr/page/awards/>
(Erişim Tarihi: 19.03.2019)

McDonald's dondurmalarının bir lira olduğunu anlatan diğer reklamda, çocuk babasının pantolon cebine makasla yalnızca bir liranın geçebileceği küçük bir delik açmaktadır. Kavramsal olarak çocuğun babasından habersiz biçimde para almaya çalışması ilk bakışta olumsuz gibi gözükmemektedir. Ancak söz konusu olan gerçekte çocuk için dondurmanın karşı konulamaz çekiciliğidir ve bu durum reklamda hikâye edilerek kavramsallaştırılmaktadır (Bkz. Şekil 11).



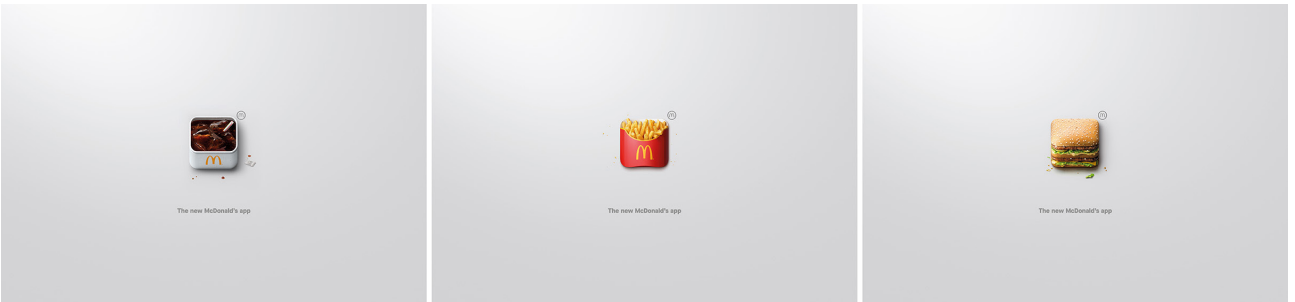
Şekil 11: McDonald's reklamı (2014 - Türkiye)

Kaynak: <http://www.leoburnett.com.tr/tr/page/awards/>
(Erişim Tarihi: 19.03.2019)

Günümüzde, kültürel alanda kitle iletişim araçları veya bilgi topluluklarında yaşıyoruz, teknolojinin sunduğu olanaklardan yararlanıyoruz (Pettersson; 2007, s. 22). Bu olanaklardan biri de akıllı cep telefonu uygulamalarıdır (Application) ve birçok firma kendi uygulaması sayesinde müşterileriyle daha iyi iletişim kurabilmektedir. Şekil 12'de, McDonald's'ın yeni telefon uygulamasının artık kullanımda olduğunu gösteren reklamı bulunmaktadır. Burada telefon ikonları görüntüsü ve ürün görüntüleri birleştirilerek kavramsal bir yaklaşım sergilenmiştir. İzleyici ilk bakışta ürünleri illüstrasyon biçiminde görmekte, altındaki yazıyı okuduktan sonra bunların uygulama ikonları olduğunu algılamaktadır.

Şekil 12: McDonald's reklamı (2018 - İsviçre)

Kaynak: <https://www.tbwa.ch/en/project/the-new-mcdonalds-app/>
(Erişim Tarihi: 19.03.2019)



Firmaların ya da ürünlerin tarih ve geçmişle olan bağı reklamlarda sıklıkla ön plana çıkarılarak kullanılan öğelerdir. Amaç köklü bir firma ya da ürün olduğu mesajını izleyiciye vermektir. Bunu yaparken amaç ürünün gerçekte anlamının izleyiciye etkili biçimde aktarılabilmesidir (Mooij, 2004, s. 100). Şekil 13’de görülen reklamda, bir McDonald’s ürünü olan Big Mac’in uzun yıllardır lezzetini ve şeklini değiştirmeden müşterilere sunulduğu mesajı verilmektedir. Reklamda 1970’lerin kıyafetleri, saç kesimi ve fotoğraf tarzı kullanılmaktadır. Böylece geçmişe bir gönderme yapılarak, ürünün geçmişten günümüze değişmeden geldiği vurgusu güçlendirilmektedir. Kavramsal olarak eski ile yeniyi birleştirme olarak ifade edebileceğimiz bu grafik dilinin istenilen etkiyi yarattığı söylenebilir. Ayrıca reklamda büyük harflerle “zamansız/değişmeyen” yazması, her hangi bir tarih belirtilmemesi ve bu tarihi izleyicinin tahmin etmeye çalışması reklamın etkisini daha da arttırmaktadır.

Şekil 13: McDonald’s reklamı (2018

- Fransa)

Kaynak: <https://www.tbwa-paris.com/en/works>

(Erişim Tarihi: 19.03.2019)



McDonald’s, çalışanlarını işe alma konusunda oldukça farklı bir strateji izlemektedir. Özellikle becerileri eğitmeyi özgeçmişteki deneyime tercih etmektedir. Belçika’daki McDonald’s restoranlarında çalışmak üzere öğrencilere yönelik işe alım istediğini anlatan bir dizi reklam çalışması yapılmıştır. İlk bakıldığında ürünlerin fotoğraflarının kullanıldığı bir reklam izlenimi vermektedir. Ancak biraz daha dikkatli incelendiğinde ürünlerin yanlış kaplara konulduğu; hamburgerin patates kabına, patateslerin dondurma kabına ve dondurmanın hamburger kabında olduğu görülmektedir. Kavram olarak, yanlış ürünün yanlış kaba konulması ve bu hataların görselleştirilmesi, dikkat çekiciliği arttırmaktadır. “Öğrenciler istedi / deneyime ihtiyaç yok” yazısıyla kavram desteklenerek mesaj doğru biçimde izleyiciye aktarılmaktadır (Bkz. Şekil 14).

Şekil 14: McDonald’s reklamı (2018

- Belçika)

Kaynak: <https://www.tbwagroup.be/cases/69/mcmistakes/>

(Erişim Tarihi: 19.03.2019)



Her reklam kampanyası içeriğinde mesaj ileten bir hikaye anlatılmaktadır. Bu hikayenin etkinliği, izleyicinin mesajları kabul etmeye ve harekete geçmeye hazır olmasına bağlıdır. (Davis ve Hunt, 2017, s. 19). Örnek McDonald's reklamında çocuk menüsü konu edilmiştir. Burada mesaj, çocuk menüsünün yemek porsiyonlarının daha küçük olmasının yanı sıra daha sağlıklı olmasıdır. McDonald's çocuklara yönelik "Happy Meal" menüsünde mevsimsel meyve ve sebzelerde çeşitli seçenekler sunmaktadır. Hazırlanan reklamda çocukların çoğunlukla ilgisini çekebilecek üç hayvan kullanılmıştır; kedi, aslan ve kaplan. Genel olarak bakıldığında hayvanların kavram olarak kullanılması dikkat çekicidir ve hikayeyi zenginleştirmektedir. Burada yaratıcı fikir, çocukların yüzlerine çizilen hayvanların yediği, dolayısıyla çocukların yediği sağlıklı meyve ve sebzelerdir. Kavramın bu şekilde kullanılarak görselleştirilmesi çocukların ilgisini çekerken, reklamda "küçük etoburlarınıza sebzelerin tadını çıkartmalarını öğretiyoruz" sloganı ile ebeveynlere özellikle etobur çocuklardan bahseden eğlenceli bir mesaj iletilmektedir (Bkz. Şekil 15).



McDonalds tüm restoranlarında McDelivery adıyla evlere servis hizmeti sunmaktadır. Şekil 16'de bu hizmetin konu alındığı reklamda, basit el çizimlerine yer verilmiştir. Burada esprili bir yaklaşımla olağan üstü olaylar kavram olarak kullanılmaktadır. İlk örnekte, çölün ortasında kalan bir adam telefonla servis hizmetini arayarak kendini akbabalardan kurtarmakta ve sonrasında gelen akbabalarla birlikte yemekleri yemektedir. Diğer örnekte bu sefer kazan içerisinde pişirilmekten kurtulmak için yine aynı işlemi yapmaktadır. Sonraki örnekte ise bu sefer kendini uzaylılardan kurtarmak için yine bu hizmeti kullanmaktadır. Her üç örnekte de doğaüstü bir durum vardır ve kavramsal olarak bunun üzerinde durulmaktadır. "McDelivery günü kurtarır" sloganı ile McDelivery servis elemanı kurtarıcı bir kahraman olarak betimlenmektedir. Reklamda görsel doku ve renkler yerine kavramın ön plana çıkartılması için basit el çizimleri kullanılmıştır. Kullanılan doku, renk ve fotoğrafların, kısaca görüntülerin bazen kavramın ya da ürünün önüne geçmesini önlemek için bu tür yaklaşımlar kullanılabilir. (Bkz. Şekil 16).

Şekil 15: McDonald's reklamı (2018 - İspanya)

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_little_carnivores_carrot
(Erişim Tarihi: 12.03.2019)

Şekil 16: McDonald's reklamı (2018 - Birleşik Arap Emirlikleri)

Kaynak: https://www.adsoftheworld.com/media/print/mcdonalds_mcdelivery_vulture
(Erişim Tarihi: 12.03.2019)



McDelivery servis için hazırlanan bir diğer reklamda kavram bir önceki örnekten oldukça farklıdır. Burada kötü hava şartlarında yemek için evden çıkmak yerine yemeğin eve getirilmesi kavramsallaştırılarak verilmektedir. Pencere camına vuran yağmur damlalarının görüntüyü bulanıklaştırması, dışarıdaki binhaların net olarak görülememesi, bulutlarla kapanan hava, “dışarı çıkmayın biz size gelelim” mesajını izleyiciye oldukça net bir biçimde vermektedir. Bazen bir fotoğraf bir fikri kelimelerden çok daha hızlı bir şekilde aktarma yeteneğine sahiptir ve görsel iletişim tasarımında çok önemli bir rol oynar (Ambrose ve Harris, 2015, s. 78). Bu yüzden reklamda McDelivery dışında her hangi bir slogan veya yazı bulunmamaktadır (Bkz. Şekil 17).



Şekil 17: McDonald's reklamı (2019

- Fransa)

Kaynak: <https://www.tbwa-paris.com/en/work/client/mcdonalds/mcdelivery-rain>

(Erişim Tarihi: 21.03.2019)

SONUÇ

Reklam en önemli görsel iletişim araçlarından biridir. İzleyici ile kurduğu ilişkide başarısı, tasarım içerisinde kullanılan kavramın etkisine bağlıdır. Bu kavram aktarımı insanların kelimelerden, seslerden ve resimlerden nasıl anlam çıkardıklarını açıklayan işaretlerden oluşur ve göstergebilim olarak adlandırılır. Göstergebilim anlayışı, tasarımcının, bir okuyucuya birden fazla bilgi katmanı aktarmalarını sağlayan referanslarla çalışmasını sağlar (Ambrose ve Harris, 2009, s. 66). Bu durum kimi zaman etkin görsel bir dille aktarılırken, kimi zaman çok daha basit bir dile dönüşebilir. Önemli olan mesajın istenilen biçimde algılanmasını sağlamaktır. Araştırmaya konu olan ve tek bir firmanın durağan reklamlarının incelenmesi sonucunda, tasarımlarda özellikle güçlü ve yaratıcı kavramlar kullanıldığı görülmüştür.

McDonald's, reklamının yapılacağı her ülke için o ülkede faaliyet gösteren bir reklam ajansı ile çalışmıştır. Bunun en önemli nedeni yaşam tarzı ve kültürel farklılıkların ancak o ülkede yaşayan ve çalışan tasarımcılar tarafından doğru biçimde ifade edilebilecek olmasıdır. Türkiye'de yaşamayan bir tasarımcının 23 Nisan Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı veya 19 Mayıs Atatürk'ü Anma Gençlik ve Spor Bayramı'nın ruhunu anlayarak o güne özel bir reklam için kavram geliştirmesi çok zordur, belki de mümkün değildir. Bu durum paşkalya bayramına özel hazırlanan bir yurt dışı reklamının Türkiye'de yayınlandığında bizler için bir şey ifade etmesi ile aynıdır.

İncelenen reklamların bir bölümünde ürünlerin doğrudan fotoğraflarının kullanılmadığı, onun yerine kavramın ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Bu tasarımların, kullanılan güçlü kavramlar sayesinde özellikle dikkat çekici olduğu söylenebilir. Etkili kavramsal çözümler beraberinde farklı bir anlayış gerektirir. Beklentilerin karşılanması ve yaratıcı çözümler için sınırların yeniden gözden geçirilmesi kaçınılmazdır (Shedroff, 2009, s. 384). Araştırmada incelenen reklam tasarımlarının

sınırları yeniden ele alarak, ürünleri farklı özellikleri ile ön plana çıkarmakta olduğu görülmektedir. Bu açıdan incelenen reklamlar özellikle “kavram” olgusunun görsel iletişim alanında nasıl kullanıldığı ile ilgili araştırma yapan araştırmacılara yön verecek ve katkı sağlayacaktır.

Sonuç olarak hedef kitle, yayınlanan ülke, yaşam tarzı, kültürel farklılıklar ve verilen hizmete göre farklı bakış açıları geliştirilerek ortaya çıkarılan McDonald’s reklamlarının tamamı kavramsal bir alt yapı üzerine kurgulanmıştır. Burada amaç durağan reklamda mesajı en sade ve anlaşılır biçimde ifade edebilmektir. Yalnızca reklamlarda değil görsel iletişimin her alanında yapılan çalışmalarda kavramsal bakış açısının farklılık yaratma noktasında her zaman etkili bir yöntem olacağı unutulmamalıdır.

KAYNAKÇA

- Ambrose, G. ve Harris, P., (2010). *Design thinking*. Switzerland: AVA Publishing.
- Ambrose, G. ve Harris, P., (2015). *Design thinking for visual communication*. London: Bloomsbury Publishing.
- Ambrose, G. ve Harris, P., (2009). *The fundamentals of graphic design*. Switzerland: AVA Publishing.
- Becer, E., (1997). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Doşt Kitabevi Yayınları.
- Blakeman, R., (2011). *Advertising campaign design*. New York: Routledge.
- Davis, M. ve Hunt, J., (2017). *Visual communication design: an introduction to design concepts in everyday experience*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.
- Gombriçh, E. H., (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.) (2004). *Sanatın öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kaptan S. S., (2002). *Advertising new concept*. New Delhi: Sarup & Sons.
- McDonald’s, (2019). <https://www.mcdonalds.com.tr/tarihcemiz> (Erişim Tarihi: 18.03.2019)
- Mooij, M., (2004). *Consumer behavior and culture*. California: Sage Publications, Inc.
- Percy, L. ve Rosenbaum-Elliott, R., (2012). *Strategic advertising management*. United Kingdom: Oxford University Press.
- Pettersson, R., (2007). *Information design an introduction*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Shedroff, N., (2009). *Design is the problem*. New York: Rosenfeld Media.
- Türk Dil Kurumu, (2019). <http://www.tdk.gov.tr>
- Uçar, T. F., (2004). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Sanat ve Tasarımda Araştırma¹

Sanatçılar, zanaatkarlar ve tasarımcılar söz konusu olduğunda “araştırma” kelimesi, kimi zaman bu alanların her birine has uygulamalardan oldukça farklı bir faaliyete denk düşüyor gibi görünmektedir. Tıpkı, “araştırma her zaman eskiyi incelemeyi kapsar” ifadesinde olduğu gibi konuşmada vurgu sözcüğün ilk hecesine yönelir². Fakat sanat, zanaat ve tasarım, pek tabii yeni olanla ilgilidir. Kelime alışlageldiği üzere; izole bilim insanlarının ikamet ettiği, uzmanlık kütüphanelerinin gizemli köşeleriyle; laboratuvarlarda beyaz önlükleri ve test tüpleriyle ancak küçük bir grubun anladığı şeyler yapan insanlarla; yüksekokullar yerine üniversitelerle, temas kurmak yerine belirli bir mesafede durmakla; *artefakt* yerine *artyfakt*³ ile ve kelimeler yerine fiiliyatla ilişkilendirilmiştir.

Ancak son zamanlarda -yükseköğrenimin devlet tarafından finanse edilmesine ilişkin kararların faydacı sonucu olarak- muhalif bir eğilim ortaya çıkmış; kelime, sanatçılar, zanaatkarlar ve tasarımcıların sürekli yaptıkları şeylerle, *artyfakt* yerine *artefakt* ile ve kelimelerden ziyade eylemlerle bağlantılandırılmaya başlanmıştır.

Şimdiye kadar, tartışmanın çoğu -ve tarafların zihinsel bulanıklığı da- araştırmanın *ne olduğu*, neleri içerdiği ve ne ortaya koyduğuna dair bir dizi basmakalıp görüş etrafında cereyan etmiştir. Bu arada konu, (tüm ciddiyetiyle sorulan) “bir resim sergisi araştırma sayılır mı, sayılmaz mı?” sorusu gibi son derece garip yönere doğru da gitmiştir. Bu çalışma, bahsi geçen kalıpların bazılarını kırmayı ve tartışmayı açıkça çıkarmaz olduğu görülen sokaklardan öteye götürmeyi hedeflemektedir.

Şu anda, yükseköğrenim kapsamında, çok sayıda araştırma tanımının ve bir o kadar da bu tanımları destekleyen gerekçenin dolaşımında olduğu görülmektedir. Bu sebeple kökene yani Oxford İngilizce Sözlüğü (OED) döneminin doğru olacağını düşündüm. OED, biri küçük “a” harfi, diğeri büyük “A” harfi ile olmak üzere iki temel tanımın yanı sıra birçok yan anlam sıralamaktadır. “Belirli bir şeyi veya kişiyi keşfetmek ya da bulmak için özenli ve detaylı bir şekilde yapılan arama eylemi” anlamına gelen küçük “a” ile *araştırma*; ilk önce 1577’de kraliyet kayıtlarında, daha sonra en eski dedektif öykülerinden biri sayılabilecek 1794 tarihli William Godwin’in *Caleb Williams* adlı eserinde (ipuçları ve kanıtlar ile ilgili olarak), akabinde de 1847’de Charlotte Bronte tarafından bir gecelik konaklama arayışını açıklamak için kullanılmıştır. Yan anlamlar ise “soruşturma, olayların araştırılması, aynı zamanda böyle bir soruşturmayı yürüten kişilerin niteliği” tanımlarının yanı sıra, müzik ve şiirde “beştecinin parçasının nihai halinde kullanacağı gerilim ve dokunuşları araştırdığı veya gözlemlediği bir tür prelüt” içeriğini taşır. Yani son dört yüzyılda küçük harfle *araştırma*; sanat pratiği, kişisel arayışlar ya da bir dedektifin çözmesi gereken ipuçları ve topladığı kanıtlar için kullanılmıştır. Sözlüğün işaret ettiği

Yazar

Christopher FRAYLING

Çeviri

Özgü GÜNDEŞLIOĞLU

Arş. Gör.,

Akdeniz Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Fakültesi,

Seramik Bölümü,

ogundeslioglu@akdeniz.edu.tr

Akdeniz Sanat Dergisi

Cilt: 13, Sayı:24

Makale Gönderim

30.04.2019

Makale Kabul

23.06.2019

¹Research in Art and Design başlıklı makale, yazarın 06 Şubat 2019 tarihli izni ile çevrilmiştir. İlgili makalenin orijinaline aşağıdaki linkten ulaşılabilir. <http://researchonline.rca.ac.uk/384/>

²Yazar, araştırma kavramının İngilizcesi olan research kelimesinin ilk hecesindeki re-search vurgusuna gönderme yapmıştır (Ç.N.).

³Anlamı daraltmamak adına artefact ve artefact kelimeleri yazarın kullandığı şekliyle verilmiştir. Artefact belirli bir amaca yönelik el yapımı nesne olarak; artefact ise arty kavramına gönderme yapan kelime oyunu doğrultusunda, sanat eseri ya da sanatsal yönde değerlendirilen nesne olarak düşünülebilir (Ç.N.).

göre, araştırma eylemi itina gerektirir. Ayrıca, bir suçlu, gece konaklamak için bir yer ya da bildik bir müzik teması gibi önceden tanımlanmış olan bir şeyi aramayı içerir. Bu eylem profesyonellik ve kaide içermez ya da laboratuvarlarla ilgili değildir. Bu araştırmak ile ilgilidir.

OED'ye göre, büyük "A" ile *Araştırma* ise genellikle "ürün ve süreçlerin yenilikçiliği, tanıtımı ve iyileştirilmesine yönelik çalışma" anlamına gelen "gelişme" kelimesiyle paralel kullanılır. Listelenen kullanımların neredeyse tümü, 1900'den itibaren kimya, mimarlık, fizik, ağır sanayi ve sosyal bilimler alanlarından gelmektedir. Büyük "A" harfiyle, yani mesleki bir pratik olarak *Araştırma* kullanımı ise üniversite sektöründe ve kimya endüstrisinde araştırmanın profesyonelleşmesiyle geliştirilmiştir. Örneğin 1900'de, beşerî bilimler kapsamındaki "Araştırma" şu anlamları taşır:

- Antikacılık
- Yasa metinlerinin incelenmesi
- Özel öğretmenlik veya diğer türlü uğraşlarla finanse edilen içsel motivasyona sahip bir faaliyet

Beşerî bilimlerde araştırma konsepti, yeni bakış açıları veya yeni bilgiler keşfedilmesi adına aslında çok yeni bir formülasyondur. Bu sebeple, kelimenin, geleneksel olarak sanat için (ve büyük "A" anlamı ile tasarım için) kullanıldığını; araştırma konusunun ya da nesnesinin araştırmayı gerçekleştiren kişi veya kişilerden bağımsız bir eylem olarak ele alındığını ve bu kişilerin meseleyi başkasına aktarması gerekliliğinin olduğunu saptamak; bunlara ek olarak, yüzyılın başından önce, -araştırma- kelimesinin belirli bir bilimsel anlam taşımadığını, aslında bilginin sanatlar -bilimler olarak ayrılığının çok daha önceye dayandığını göstermek dışında, sözlük bizi çok ileri götürmez.

Elbette burada *tanımlardan* değil kullanımdan bahsetmekteyiz ve Yumurta Adam (Humpty Dumpty) ilkesi de burada devreye girmektedir. *Alice Harikalar Diyarında* ve *Aynadan İçeri* isimli eserdeki Yumurta Adam karakteri kelimelerin nasıl anlamlandırıldığına ve neler yapabileceğine dair esaslı görüşlere sahiptir.

...Bu şan ve şerefi de sana bağlıyorum" dedi Yumurta Adam. "Şan ve şeref ile ne demek istediğini anlamadım" dedi Alice. Yumurta Adam küçümseyerek gülümsedi. "Tabi ki anlamazsın... ben sana söyleyinceye değin de anlamayacaksın. Demek istiyorum ki savın ne hoş mat edildi!"

"Ama şan ve şeref bir savın hoş bir şekilde mat edilmesi anlamına gelmez ki" diye itiraz etti Alice. "Ben bir kelimeyi kullandığımda" dedi Yumurta Adam oldukça horlayan bir ifadeyle, "hangi anlamı kastetmesini istiyorsam, o anlamı kasteder...ne bir fazlası ne bir eksigi."

"Sorum" dedi Alice "sözcüklere başka anlamlar yükleyip yükleyemeyeceğimize". "Sorum" dedi Yumurta Adam, "hangisinin efendi olacağıdır... İşte hepsi bu (Carroll, 2010, s. 215)⁴.

Hangisi efendi olmalı? Ya da başka bir deyişle, onay nereden geliyor? Bir ekran grubundan, bir kurumdan, bir fonlama kuruluşundan, kâr amacı gütmeyen bir yüksek okuldan veya tamamen toplumun bir bölümünden mi? Bu; unvanlar, tasdikler, akademik durumlar ve kişilerin küppelerinin rengi hakkında veya daha da ilginç

⁴Carroll, L. (2010). *Alice harikalar diyarında ve aynadan içeri* (K. Erzincan Kına, Çev). İstanbul: İthaki Yayınları] künyeli Türkçe çeviriden alınmıştır (Ç.N.).

sanat, zanaat ve tasarımda ne yaptığımızın özü hakkında, -küçük “p” harfi ile- politik bir sorudur.

Politika ve maddi çıkardan biraz daha fazlasının olduğunu varsayarsak, bu tartışmayı çevreleyen ve yaygın olarak paylaşılan varsayımların bazılarını değiştirmek; bunları deşifre etmek ve daha pratik bir kullanım için nasıl adapte edilebileceklerini incelemek gerekir. Bunun için Picasso'nun *Avignonlu Kızlar* tablosu ele alınabilir.

“Bence” dedi Picasso, “Araştırmak resim yapma bağlamında hiçbir şey ifade etmiyor. Gerekli olan şey ise bulmaktır. Kimse, gözlerini yere sabitlemiş, serveti ayağına getirecek cüzdani arayarak hayatını harcayan bir adamı takip etmek istemez...”

İşlemek ile suçlandığım günahların hiçbirini, çalışmamda eserimin odak noktası olarak araştırma ruhuna sahip olmamdan daha hatalı değildi. Resim yaparken amacım ne aradığımdan ziyade ne bulduğumu göstermektir. Sanatta niyetler yeterli değildir ve İspanyolcada söylediğimiz gibi, sevgi sebeplerle değil gerçeklerle kanıtlanmalıdır...

Araştırma fikri, çoğu zaman resmin yoldan çıkmasına ve sanatçının zihinsel yorgunlukta kendini kaybetmesine neden olur. Belki de bu, modern sanatın ana hatası olmuştur. Araştırma ruhu, modern sanattaki olumlu ve kesin unsurları tam olarak anlamayanları ve bu sebeple görünmez, resmedilemez olanı resmetmeye teşebbüs edenleri zehirlemiştir” (Picasso, 1985, s.416-417).

1923 tarihli Picasso'nun yayınlanması için verdiği nadir röportajlardan birinde, 1906-1907 yılları arasında *Avignonlu Kızlar*'ı hazırlarken kullandığı; Barselona'nın arka sokaklarında, genelevlerin bulunduğu bir semtten aklında kalan imgeler, Louvre'da gördüğü İber heykeller, Cezanne'nin *Mont-Sainte-Victoire* adlı eseri ve güncel bir Matisse⁵ gibi *referans malzemelerinden* bahseder. Ancak, bu tür referans malzemelerinin araştırma ile karıştırılmaması gerektiğini ve her durumda, uygulamanın tek amacının bitmiş bir tablo üretmek olduğunu belirtir. Sadece -onun şüphe duyduğu türde- sanat tarihçileri meselenin başka türlü olduğunu düşünebilir: Evet, Picasso araştırma ruhuna sahiptir fakat bu onun nihai hedefi değildir. Picasso'ya göre ressam için araştırma görsel niyete denktir. O bir araştırmacı değil, *makerdir*⁶ ve çalışmalarını sözle ifade etmek dahi içine sığmaz.

Picasso'nun eseri ve aktarımı muğlak olabilir, ki yapıldığı yıl olan 1923'te bile, ne anlama gelebileceği konusunda farklı görüşler vardır. Zaten sanatçının görevi belirsizliğe mahal vermeyen bir iletişim kurmak değildir. Herbert Read'ın sanat eğitimi konusundaki ünlü ayrımı bağlamında değerlendirmek gerekirse; bu bir araştırma olsa bile, *sanat üzerine Araştırma* ya da *sanat yoluyla Araştırma* değil, bu *sanat için Araştırma* olarak sınıflandırılabilir. Bu ayrımı ilerleyen bölümlerde yeniden ele alıp, detaylandıracağım.

Ancak sanatın nasıl gerçekleştiği ve sanatçının kendi pratiği ile ilişkisi hakkındaki bazı popüler varsayımları net bir şekilde gösteren daha dramatik bir an vardır. 1956 Hollywood yapımı *Ölmeyen İnsanlar (Lust for Life)* adlı filmde, kızıl sakalıyla Kirk Douglas, Güney Fransa'daki bir buğday tarlasına musallat olan kargaları kovalmaktadır.

Kirk Douglas'ın canlandırdığı Vincent van Gogh karakteri; tez canlı, anti-rasyonel,

⁵Burada ressamın adı ile ona özgü tarzdaki eseri imlenmektedir (Ç.N.).

⁶Kendisi bir şeyler ortaya koyan, üreten kimse anlamında kullanılan “maker” kavramı Türkçe literatürde de orijinal haliyle kullanılmaktadır (Ç.N.).

içe dönük ve zihninde ya da hayalinde neyin olduğunu ifade etmenin imkânsız bir arayış olduğuna ikna edilmiş; oldukça kaçık, beyaz bir erkektir. Sanatı hakkında konuşamaz çünkü bu onun için imkansızdır. Yapabildiği en iyi şey çok hızlı üretmek ve kargaları nasıl resmedeceğinin ya da koyu mavi girdapla, kendi fırtınalı gökyüzünü nasıl yaratacağının yolunu aramaktır. Nihai tablosu, ruhsal bozukluğunun veya “sanatsal mizaç” denilen şeyin kanıtı niteliğindedir. Filme göre, van Gogh, *Buğday Tarlası ve Kargalar* adlı bu çalışmasını 1890 yazında, kendini vurmaya çalışmadan yalnızca birkaç dakika önce tamamlamıştır. Aslında, bu onun son eseri değildir. Ama popüler tarih bu hikâyeye inanmayı tercih etmiştir. Sanatçı, tanımı gereği bilişsel değil dışavurumcudur ve büyük projesi kişisel gelişiminin bir uzantısıdır. Bu otobiyografik yaklaşım tam bir kavrayış ya da empati içermez. Charlton Heşton tarafından canlandırılan Michelangelo’dan (1965), Derek Jarman versiyonu, Nigel Terry’li Caravaggio’ya (1986) ya da Ken Russell biyografilerindeki modern örnekler kadar, sanatçılarla ilgili film klişeleri neredeyse her zaman aynıdır. İnanıyorum ki bizim dünyamız dışında da durum benzerdir. Burada asıl soru, John A. Walker’ın (1993, s.46) aktarımı bağlamında hangisinin efendi olacağıdır:

Sanatın bir dışavurumdan ziyade bir yapı ya da birçok sosyal faktörün sonucu olabileceği fikri, Hollywood ruhuna yabancıdır.

Bu sebeple, Piet Mondrian gibi anlatımcı olmayan bir sanatçı hakkında popüler bir film uyarlaması düşünülemez.

Tasarımcıyı ele alırsak, nispeten daha yakın bir geçmiş söz konusu olur ve bu kalıplar farklılaşır. Bu sefer elimizde -dışavurumcu sanatçı yerine- kolları sıvayıp, yararlı ve dürüst bir deneyime girişmeye hazırlanan, pipolu bir teknik adam (tesadüfen hep adamdır) vardır. *The First of the Few* (1942)’da Leslie Howard’dan, *The Dam Busters* (1955)’daki Michael Redgrave’e kadar örnekler çoğaltılabilir. Tasarımcı-bilim adamının bilgiç tavrının en iyi anlaşıldığı sahne *The Dam Busters*’da karşımıza çıkar. Bir bakanlık görevlisi, Dr. Barnes Wallis’e (Michael Redgrave) sorar: “Gerçekten yetkililerin Wellington bombardıman uçağını, test için size vereceğini düşünüyor musunuz? Sizin adınıza Wellington’u alabilmek için onlara nasıl bir sav sunmalıyım?”. Teknik adam, “Onlara tasarımı benim yaptığımı söyleyen, sence faydası dokunmaz mı?” der ve Barnes Wallis, Wellington kokpitindeyken sahne sonlanır.

Yapmak, bu işanlar için tasarlamaktır. Sistematik hipotezler, düşünce yapıları veya düzenli prosedürler değil; gelişigüzel, “üzgünüm çatıyı havaya uçurdum ama bunun nasıl olduğunu bilirsin” tadında, zanaat-işi söz konusudur.

Ancak yakın zamanda, tasarımcının popüler imgesinde bir değişiklik olmuş ve bu durum 1980’lerin sonundaki genç tasarımcıları çalışırken ya da bir işle oyalanırken gösteren çeşitli televizyon reklamlarına yansımıştır. Tasarımcı artık bir teknik adam değil (fakat hala eril), şehir içi ormanında kendi yolunu bulabilen ve hurda ya da atık estetiğine inanan yalnız bir savaşçıdır.

Yeni nesil tasarımcı, kentsel çorak alanlar içindeki imgelerin, işaretlerin ve türlerin bir arkeoloğu, bir hayalci haline geldi. Bir anlam yaratıcısından ziyade; sezgisel bir arayıcı ve iki kere düşünme ihtiyacı duymayan bir karakter vardır artık. Bu durum otobüs yolculuğunda kulak misafiri olduğum ve “bu konuyu fazla uzatmayalım ve ikinci kez düşünmeyelim” diyen tasarımcıyla özdeşleşir.

Dışavurumcu sanatçı, teknik adam ve stil takıntılı tasarımcı imgesinin yanı sıra,

araştırmacı-bilim adamının veya kadınının popüler imajını ve nasıl çalıştığını da irdelenmek gerekir. Bu imaj, stil takıntılı tasarımcı tasvirî, çılgın sanatçı ve trend meraklısı tasarımcının neredeyse tam tersi bir noktada konumlanmaktadır.

Araştırmacı-bilim adamı (yine eril olma eğilimi gösterir) ortaya attığı savların ya da hipotezlerin sıralı ve düzenli prosedürlere göre doğruluğunu ya da yanlışlığını ispat eder. Kendini, araştırma konusunun ya da nesnesinin dışında konumlandırır ki böylece öznelliğini ve kişiliğini bastırmış olur. Bir problemi ele alır ve cevapla ilgili geçici varsayımlarda bulunur, yanıtlar arar. Elde ettiği cevapları; yihelenebilir, yerine konabilir ve düzenli deneyler ışığında revize etmeye devam eder. Kısaca, eleştirel bir rasyonalist olarak bilinir.

İlginç bir şekilde bu klişe, kurgu ya da fantastik olanlardan ziyade gerçek hayattaki bilim insanı tasvirlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bilim dünyasının popüler kültürdeki imajı üzerine yapılan çalışmalar, kurmaca bilim adamının, gerçek hayattakinden nasıl farklı bir eğilim gösterdiğini anlatır. Örneğin; ünlü doktorlar Frankenstein, Faust, Jekyll ve Strangelove; deli, alkolik, psikopat veya bazı tasvirlerde takıntılı aksedilirken; gerçek hayattaki bilim insanları ise ihanılmaz derecede aziz, gerçek olamayacak kadar cömert, şaşırtıcı şekilde insancıl ve araştırmaları yoluna şehit olmayı göze almış kimseler olarak karşımıza çıkar. Edward G. Robinson'un frengi tedavisini bulan, Nobel ödüllü Dr. Ehrlich'i canlandırdığı *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1941) filminde; Greer Garson'un Marie Curie olarak karşımıza çıktığı *Madame Curie*'de (1943) ya da Mickey Rooney'nin gençliğini, Spencer Tracey'in de yetişkinlik dönemini canlandırdığı Thomas Edison, bu bağlamdaki kült örneklerdir. Edward G. "insanların kalbinden kin ve hırsı temizlemek için" sokağa çıkar. Tam bilimsel keşfi gerçekleştirdiği anda Madam Curie, kocası Walter Pigeon'a döner ve "Pierre, sakıncası var mı? Önce sen baksan" der (senaryoya göre Pierre anlayışla gülümser ve eşinin koluna dokunur). Fakat bütüne bakıldığında psikopatlar kazanır. Son olarak, Georges Méliés'in bu yüzyılın başında çektiği ilk animasyon filmi, *Institute of Incoherent Geopraphy*⁷ olarak adlandırılan bir yerde faaliyet gösteren çılgın, silindirdir şapkalı, eğlence havasındaki kâşif ve bilim adamlarını görürüz. O zamandan beri, çılgın bilim adamlarının veya onların yaratıcılarının dünya çapındaki tüm korku ya da fantastik filmlerin %31'inde kötü adam olduğu, bilimsel ya da psikiyatrik araştırmaların tüm korku ve fantastik filmlerde tehditlerin %40'ını ürettiği düşünülmektedir. Bu verilerin aksine bilim insanlarının sadece %11'inin korku filmlerinin kahramanları olduğu görülür.

Bir nevi azizlerden günahkarlara.

Azizler, izahtan vareste "bilimsel" bir düşünce tarzına sahiptiler, "Buldum! (Eureka!)" demeye meyillidiler ve başarıları, etraflarındaki bilim camiasını, yöntemlerinin bilgeliği konusunda anında ikna eder. Her şey öyle basit görünüyor ki. Pek tabii, mantığının gerisindeki yöntemleri açığa vuran ve ortaya koyduğu sonuçları meşrulaştıran, bulunduğu girişimin kalbine belirsizliği koyan, böylece her şeyi açık hale getirmeye dayanan eleştirel rasyonalizm son 10-15 yıldır kuvvetli bir kuramsal saldırı altındadır. *Changing Order*⁸ adlı eseriyle sosyolog Harry Collins ve felsefeci Paul Feyerabend gibi araştırmacılar, bilimde de -her şeyde olduğu gibi- pekâlâ varsayımlar olabileceğini, ancak bunların çoğunun bilinçsizce ve açıkça tartışılmadan değiştirilme veya uyarlanma, hatta kayda değer ölçüde öznelliği dâhil etme

⁷Tutsuz Coğrafya Enstitüsü olarak Türkçeye çevrilebilir (Ç.N.).

⁸Değişen Düzen olarak Türkçeye çevrilebilir (Ç.N.).

eğiliminde olduklarını vurgulamışlardır. Başka bir deyişle, araştırmanın Edward G. Robiñson versiyonu, laboratuardaki bilim ve bilim yapanlar ile pek örtüşmemektedir. Harry Collins'e göre *Changing Order*; irrasyonellik, zanaat bilgisi ya da hakikat

hakkında hipotez üretmektense onu müzakere etmeyi ve en önemlisi önermesel bilgiden ziyade örtük (tacit) bilgiyi içerir (zaten önermesel bilgi varsa, orada yeterli miktarda örtük bilgi de bulunur). Bilim tarihi ve bilim felsefesi bağlamında ise, Michael Faraday'ın yöntemlerini inceleyen David Gooding gibi tarihçiler özellikle 19. yüzyıldaki deney odaklı bilim insanları ve yaratıcı sanatçılar arasındaki bağlantıyı (bilhassa hayal gücü, sezgi ve zanaat uygulamalarının benzer kullanımı üzerinden) vurgulamaktadır. Sanatçının, sanat ile araştırma arasında bağlantı olduğuna insanları ikna etmekte zorlandığı yerde; bilim insanı da (araştırma uzmanlığı yakın zamanda kabul görmüş olan) bilim insanından ziyade sanatçıya atfedilen, yaratıcılık kavramıyla aynı problemi yaşar. Bu, kısmen keşif sürecinin yakın zamana kadar neredeyse göz ardı edilmesinin ve bilim tarihçilerinin sanat faaliyetlerine artan ilgisinin nedenidir. Bu noktada Double Helix'e⁹ bakılabilir ki, neredeyse bir sanatçının otobiyografisi olabileceği görülecektir.

Eğer, araştırmacı olarak *bilim insanı* stereotipinin -özdeş olmasa da sanat ve tasarıma daha *yakın* görünmesini sağlamak için- bazı düzenlemelere ihtiyacı varsa; sanatçının popüler imajının daha da fazla çalışılmaya ihtiyacı vardır. Elbette, Rönesans'tan bu yana, materyallerinin ne olduğunu "hammadde" kavramının ötesinde incelemiş ve dışavurumcu ifadeden ziyade bilişsel çalışmış sayısız sanatçı örneği vardır. Örneğin, George Stubbs'ın, -bilim insanları tarafından da kullanılan ve diseksiyonlardan oluşan bir çizim portföyü içeren- hayvan anatomisi konusundaki araştırmaları, Stubbs'ın hayvan resimlerini mümkün kılmıştır ve bunlar, fotoğraflarla sürekli paralellik göstermiştir. John Constable'ın bulut oluşumu üzerine yaptığı araştırmalar ve bulut çizimleri de yine ressamın manzara resimlerine imkân sağlamıştır. Bu, Stubbs ve Constable'ın veteriner ya da hava durumu uzmanı olduğunu değil, bilinçli bir şekilde bilişsel bir deneyimde, kendi dışlarında var olan konuları araştırma işini nasıl yürütmediklerini gösterir. Bu yüzyılda ise, optik sanat ve bilgisayar ile ilgilenen sanatçılar ya da göstergebilimci-sanatçılar gibi algı kapılarını keşfedenleri, bu anlamda mirasçılar olarak değerlendirebiliriz. Sanat *için* araştırma ve bazen sanat *yoluyla* araştırma ile ayrımı yeniden kullanan; Leonardo, Stubbs, Constable gibi klasik örneklerin oldukça uzun zaman önceye tarihleniyor olması bir problem olarak düşünülebilir. İçinde bulunduğumuz elektron mikroskopları ve ileri görüntü çağında, onların çizimlerinin bugünkü araştırmaları tetikleyen şey olma olasılığı düşük gibi gözükabilir. Bu noktada Tom Jones'un (1980) görüşü devreye girer:

Leonardo Da Vinci'nin çizimleri anatomik araştırmalara öncülük ederken, bir sanatçının şu anda bu alanda yaptığı herhangi bir eser, çıplak gözle görülebileceklerin ötesinde ilerlemiş olan anatomi çalışmaları için ancak referans materyali olabilir. Ek olarak, bugün tıp alanında uzmanlaşmak için gerekli olan yeterlilikler o kadar geniştir ki, herhangi bir sanatçının bu yeterliliklere erişme ihtimali oldukça düşüktür. Aslında, mevcut bilimsel anlayış göz önüne alındığında, günümüzde konuyla ilgili derinlemesine araştırma yapmanın (Stubbs, Constable ve Leonardo da Vinci'de tanımlandığı şekilde) mümkün olduğunu düşünmek zordur.

⁹James D. Watson'un 1968 tarihli kitabı "İkili Sarmal: DNA Yapı Çözümünün Öyküsü" adıyla Türkçeye çevrilmiştir (Ç.N.).

Fotoğrafçılığın erişemediği şekillerde konuya göndermede bulunma ve açıklama getirme çok daha olası hale gelmiştir. Bununla birlikte, örnekler şunu göstermektedir;

- sanatçılar bilişsel anlamda da en dışavurumcu tarz kadar sık çalışmışlardır
- bazı sanatlar belirli tanımlara göre araştırma olarak sayılabilir
- fakat bazıları sayılmaz.

Rönesans'tan bu yana *gıyabında* her bir ressamı fahri doktora unvanı verilmesinin sorgulanmıyor oluşu bir teselli olarak düşünülebilir. Hangi tanım referans alınırsa alınsın, bu durum -prensipte veya pratikte- güzel sanatlar etkinliklerinin tamamı için uygun olamaz. Neden olsun ki? Eğer Picasso felsefeden bir doktora derecesi isteseydi, o zaman için herhangi bir tanesine kayıt yaptırabilirdi elbette. Fakat, bunun yerine, batı dünyasından gelen fahri doktora derecelerini geri çevirdiği söylenir. Sadece statü, ayrıcalık ve gelir elde etmek adına değil; araştırma yapmanın kurumsal, pedagojik, akademik veya teknik bir sebebi olması gerekir.

Bunu açıklamak için, daha önce alıntılanan Picasso ifadesine aykırı olarak, John Constable'ın (1836, s. 270-273) *Royal Institution*'da 1836 Mayıs'ında gerçekleştirdiği bir ders kapsamında aktardığı ünlü deyişi ele alınabilir:

Kendi mesleğim adına buradayım ve sizlerin önüne çıktığım için bu söylemiş müdahaleci bir ruhu olmadığına inanıyorum; ama dünyanın resim konusunda bilgi edinmek için ressamla bakmayı tercih etmesi konusunda endişeliyim. Bizimkinin şişsel olduğu kadar bilimsel de olan ve adamakıllı öğretilen bir meslek olduğunu... ve manzara resminin tarihindeki bağlantıların izini sürerek hiçbir ressamın alaylı¹⁰ olmadığını göstermeyi umuyorum... Resim bir bilimdir ve doğa yasalarını sorgulama yönünde sürdürülmelidir... Öyleyse, neden manzara resimleri deneyler gibi doğa felsefesinin bir dalı olarak kabul edilemiyor?

Sanatçı klişesi gibi -genel olarak sanat öğrencisinin imajından yola çıkılarak, 1950'lerde icat edilen- genç tasarımcının yeni imajının da sadece tasarım araştırması, tasarım yöntemleri, temel tasarım ve referans malzeme, prosedür ya da zihinsel tutumların kullanımı çerçevesinde değil, tarih bağlamında da yeniden ele alınması gerekmektedir. Bir anlamda, tasarım olarak araştırma kavramı -sonuçta elde edilen bilginin belirli bir uygulama için kullanıldığı uygulamalı araştırma (*applied research*); yeni bilgiyi ya da anlayışı üretmek ve doğrulamak için eylemin hesaplandığı *eylem araştırması* (*action research*) ya da (çok nadiren rastlansa da) *temel araştırma* (*fundamental research*) formunda da olsa- o kadar iyi kurgulanmıştır ki detaylandırmaya ihtiyaç duymaz. Ancak tasarıma ilişkin popüler varsayımlar -ve hatta tasarımcı öz imajının bir kısmı- devam etmektedir. Britanya'da sanat ve tasarım eğitiminin kökenleri incelendiğinde, nispeten yeni bir fenomen olarak "araştırma" problemleri bir alan ya da stüdyo tasarımı *dışında* var olan bir şey olarak karşımıza çıkar. 1840'ların sonundan 1860'lara kadar olan sürede, Londra'daki devlet tasarım okulunda eğitim gören ortalama bir tasarım öğrencisini ele alalım. Zaten sanat ve tasarım ana akım akademik disiplinlerden ayrılmış, 1836'da denge sağlanmaya çalışırken bunun yerine *Mechanics' Institute*¹¹ tarzı model benimsenmiştir.

¹⁰"Alaylı" sözcüğü "self-taught" ifadesinin karşılığı olarak kullanılmıştır. Bu ifade hem formal bir eğitimin olmamasına hem de diğer kişilerden yardım alınmamasına gönderme yapar (Ç.N.).

¹¹Mekanik Enstitüleri olarak Türkçeye çevrilebilecek Mechanics' Institute, özellikle teknik konularda çalışan yetişkin erkekler için eğitim kurumlarıdır (Ç.N.).

Ancak müfredat örtük bilgidен ziyade büyük ölçüde biçimsel bilgiyi temel almış ve tasarımı bir dil olarak benimsemiştir. Bu okullarda, eğer şanslıysanız, Owen Jones'un kitabından ya da Gottfried Semper'in yazılarından grameri öğrenirdiniz, sonra da onu kullanmayı. Ancak dilbilgisi çalışmalarında, -botanik, fizik ve mekanik gibi diğer alanların da diline atıfta bulunarak- tasarım üzerine araştırma sürecine erişim sağlanmıştır. Bu düşünmeye karşı *yapma* değildir. Bu, ikisinin bir karışımı olan düşünce vurgulu pratiktir. Çünkü üniversiteden ayrıldıktan sonra düşüncelerini uygulamak için yeterli zamanları olduğu düşünülmektedir.

Önemli noktaları yinlemek gerekirse; sanatçının dışavurumcu delilik bağlamındaki popüler imgesi -aslında "araştırma" denilen- sanatta bilişsel geleneği, mümkün kılmamakta ayrıca sanatın sosyal, teknik ve kültürel bir dünyada gerçekleşmesi de izin vermemektedir.

Tasarımcının stil savaşçısı olarak -sığ, trend takipçisi, yüzeyle ve işaretlere takıntılı- popüler görüntüsü ise tasarımda araştırma ve yöntem geleneğine, aslında örtük bilginin tasarımcı tarafından bir yöntem olarak kullanılmasına ya da uygulamalı göstergebilime olanak sağlamaz. Bu noktada *Channel Four'daki The Art of Persuasion*¹² adlı dizinin çekimlerinde, alanında öne çıkan bir uzmanla göstergebilim konusundaki uğraşısı hakkında yaşadığım anekdotu örnek verebilirim. "Ah, o" dedi. "Yaşamak için yaptığım bir şey!".

Aynı şekilde, sanat ve tasarım öğrencisinin popüler imajı da araştırmanın (herhangi bir tanım ele alınabilir) müfredatın merkezi bir parçası olduğunu görmezden gelmektedir.

Yine, bilim insanının -eleştirel rasyonalist, temel araştırmalarla haşır neşir, "Buldum" veya "çılğınca bir fikir ama işe yarayabilir" şeklinde bağırın- popüler imgesi de aynı şekilde hedeften oldukça uzaktır. Bilim yapmak -bilim hakkındaki post-rasyonelleşmenin aksine- bilim felsefesi ve bilim sosyolojisi üzerine yapılan son araştırmalar bir şekilde rehberlik etmezse mümkün değildir. Bilim yapmak, daha çok tasarım yapmak gibidir.

Söylediklerimizin çoğunda gizli biçimde bir başka stereotip olan "uygulayıcıya (pratisyen)" yönelik bir eleştiri vardır. Eylemin tefekkürü takip etmesi ya da tefekkürün eylemi takip etmesi, özellikle "uygulama (pratik)" diye işaretlenmiş bir kutuya konulabilmiş gibi. Araştırma yapmak bir pratiktir, yazmak bir pratiktir, bilim yapmak bir pratiktir, tasarım yapmak bir pratiktir ve sanat yapmak bir pratiktir. Beyin, beyni bilgilendiren eli kontrol eder. Sanatı ve tasarımı diğer tüm uygulamalardan ayırmak ve tek başlarına farklı bir dünyada olduklarını iddia etmek, sadece kavramsal olarak garip değildir, aynı zamanda (Stuart Macdonald'ın deyişiyle) *artecidal*¹³ da olabilir. Evet, sanat ve tasarım 1837'den beri ana akımdan ayrı olarak öğretilmiştir. Fakat bu kavramsal bir ifade değil, kurumsal bir kazadır.

Peki, tüm bunlar nereye gitmektedir? "Araştırmanın" dağınık olmaktan ziyade, çok daha yakınsak bir faaliyet olduğu yönündeki önemli düşüncenin uzağında bir yere gittiği aşikâr. Ayrıca "araştırma", sanat, zanaat ve tasarım uygulamaları ve eğitimi için -belki de en- önemli zenginlik olmuştur, olabilir ve olmaya devam edecektir.

¹²"İkna Sanatı" olarak Türkçeye çevrelebilir (Ç.N.).

¹³1970 tarihli *The History and Philosophy of Art Education* adlı kitabın yazarı Stuart Macdonald'a ait *artecidal* terimi sanat (İng. art) + öldürme eylemi (İng. cidal) kelimelerinden türetilmiştir. Anlamı daraltmamak adına kelime orijinal şekliyle bırakılmıştır (Ç.N.).

Çok fazla ortak zemin, ayrıca çok fazla özel bölge de vardır. Aslında ne yaptığımıza uygun olabilecek araştırma türleri hakkında bazı pratik önerilerde bulunmak için daha önce değindiğim (Herbert Read'den türetilen) üç kategoriye tamamlamak istiyorum;

- Sanat ve tasarım üzerine Araştırma (Research into art and design)
- Sanat ve tasarım yoluyla Araştırma (Research through art and design)
- Sanat ve tasarım için Araştırma (Research for art and design)

Allison sanat ve tasarım araştırma endeksi, 1980'lerin ve 1990'ların başındaki CNA (Council for National Academic Awards) verilerine ve Royal College of Art'daki (RCA) kişisel deneyimlerime göre, sanat ve tasarım üzerine Araştırma en anlaşılır ve en yaygın olanıdır. Tarihsel Araştırma; Estetik ve Algısal Araştırma; Sanat ve tasarım üzerine sosyal, ekonomik, politik, etik, kültürel, ikonografik, teknik, maddi, yapısal vb. teorik bağlamda araştırmayı kapsar. Üniversitede yapılan doktora veya yüksek lisans tezlerini içerir. Anlaşılırdır; çünkü, kurallarını ve prosedürlerini elde etmek için sayısız model -ve arşive- erişmek mümkündür.

Bir diğer geniş kategori (küçük olsa da) olarak sanat ve tasarım yoluyla Araştırma; Allison endeksi, CNA belgeleri ve RCA'daki stüdyo projelerinden edindiğim kişisel deneyimlere göre, daha az anlaşılırdır ancak yine de tanımlanabilir ve belirgindir.

• Materyal araştırması: *Imperial College of Science and Technology* iş birliğinde (bu araştırma alanında ortaklıklar çok faydalıdır) RCA ve Camberwell'deki metal işleri ve mücevher bölümlerinde titanyum püskürtme veya renklendirilmesi gibi başarıyla tamamlanmış metal projeleri.

• Geliştirme çalışmaları: Örneğin, daha önce kimsenin düşünmediği bir şeyi yapmak için bir teknolojiyi özelleştirmek ve sonuçları paylaşmak. Güncel bir örnek: RCA'daki Canon renkli fotokopi makinesi bir grup lisansüstü öğrenci tarafından deneysel bir çalışma bağlamında kullanılmış; sonuçlar hem sergilenmiş hem de yazılı olarak ifade edilmiştir.

• Eylem araştırması: Bir araştırma günlüğünün adım adım stüdyolardaki pratik bir deneyi anlattığı ve sonuçta ortaya çıkan raporun onu bir bağlama oturtmayı amaçladığı araştırma türü. *Araştırmayı* referans materyallerinin toplanmasından ayıran şey olarak hem günlük hem de rapor, *sonuçları iletmek* için vardır. Kenneth Agnew (1993) kısa süre önce ürünlerin tasarımı yoluyla yapılan araştırma konusunda şu önemli hususu aktarmıştır:

Onları üreten tasarım sürecinin herhangi bir temel belgelendirmesinin bulunmaması işleri aksattı. En iyi ihtimalle, tek kanıt nesnenin kendisidir ve kanıtlar şaşırtıcı derecede kısa ömürlüdür. Orijinal ürünün iyi bir örneğinin hala var olması gizemli bir durumdur.

Bu tür araştırmalar sanat, zanaat veya tasarım etkinlikleriyle neyin başarıldığını ve aktarıldığını net olarak belirlediğimiz sürece Herbert Read'ın "sanat yoluyla eğitim" kavramına benzetilebilir. RCA'da bu tür araştırmalar bazen kayıttan önce öğrenci tarafından önerilen bitirme projesi, yüksek lisans stüdyo çalışması ve araştırma raporu ya da doktora derecesinde stüdyosu çalışmasının yanı sıra diğer derecelere göre daha kapsamlı ve doyurucu bir araştırma raporu olarak bilinir.

Bunlar arasında en çetrefilli olanı ise, Picasso'ya göre gerçek bir araştırmadan ziyade referans materyalleri toplamak olan ya da sözlükte küçük bir "a" ile tanımlanan araştırma türü olarak karşımıza çıkan sanat ve tasarım için Araştırma'dır. Nihai ürünün *el yapımı bir ürün* olduğu araştırmada, düşünme tabiri caizse konuşma, bu *el yapımı üründe* somutlaştırılır. Burada birincil amaç dilsel bağlamda bir iletişim değil, görsel, simgesel veya imgesel bağlamda iletişim kurulabilecek bir bilgi üretmektir. Güzel sanatlara dâhil bilişsel gelenekten bahsetmişim ve buna gelecekte pek çok araştırmamanın üzerine inşa edilebileceği bir gelenek gibi geliyor. Sanat eserinin dışında dururken aynı anda içinde de duran bir gelenek. Dışavurumcu bu geleneğin söz konusu olduğu durumlarda, insanlar neden buna büyük "A" ile araştırma demek istiyorlar gibi ilginç bir soru üretilebilir. Motivasyon nedir? Doğru ya, araştırma akademik olduğu kadar politik veya maddi bir mesele haline gelmiştir. Burada, akademisyen olarak geçimini sağlayan insanlar tarafından "akademik" kelimesinin "aşağılayıcı" bir kelime olarak kullanıldığını görmenin beni oldukça eğlendirdiğini, küçük bir not olarak düşmek isterim.

Görülmektedir ki araştırma, kavramsal ve hatta bir pratik/uygulama meselesi olduğu kadar statü meselesi haline de geldi ve itiraf etmeliyim ki bu durum beni endişelendiriyor. Dışavurumcu gelenek dahilinde araştırma için pekâlâ fırsatlar olabilir. Ancak statü, sınıf ve snop karşıtlığı hakkında hararetli tartışmalar yerine yansız araştırmalara ihtiyaçları var.

RCA'da, seçkin parçaları sergilenen ve yayınlanmış bir esere sahip bireylere yüksek doktora (higher doctorates) veya onursal doktora (honorary doctorates) veriyoruz. Ancak, şu anda, sanatının "kendisi adına konuştuğu" söylenen işler için araştırma dereceleri sunmuyoruz. Doğru ya da yanlış, burada amacın bilgi ve kavramadan ziyade sanat olduğunu hissetme eğilimindeyiz: Picasso felsefesi. Ayrıca, tüm sanat tarihinin lisansüstü bir araştırma derecesi için uygun olduğu bir konumda olmak istemediğimizi hissediyoruz. Birtakım farklılıklar olmalı.

Roman yazarı E.M. Forster'ın teyzesi bir keresinde Forster'a şöyle söylemiş:

Ne dediğimi görene kadar düşündüğümü nasıl söyleyebilirim?

Bu ifade tam da ilk kategoriye (sanat ve tasarım üzerine Araştırma) çok benziyor. Bunu değiştirip:

Ne imal ettiğimi ve ne yaptığımı görene kadar ne düşündüğümü nasıl söyleyebilirim?

şekline getirirsek, o zaman, ikinci kategoriye de (sanat ve tasarım yoluyla Araştırma) ele almış oluruz. Ama eğer daha da değiştirip,

Ne imal ettiğimi ve ne yaptığımı görene kadar ne olduğumu düşündüğümü nasıl söyleyebilirim?

şeklinde yeniden yazarsak bana öyle geliyor ki elimizde büyüleyici bir ikilem olmuş olur: Otobiyografi ve kişisel gelişim hakkında olduğu kadar aktarılabilir bilgi hakkında da. Buna sadece sanat, zanaat ve tasarım için araştırmamanın daha fazla irdelenmeye ihtiyacı olduğunu ekleyebilirim. "Araştırma"dan korkmamamız veya ondan garip bir şekilde kaçınmamamız fikrine alıştıktan sonra, işte o zaman tartışma gerçekten başlayabilir.

KAYNAKÇA

Agnew, K. (1993). The şpitişe: legend or history? an argument for a new research culture in design. *Journal of design history*, 6, 2, s.121-130.

Constable, J. (1836). Lecture notes: May 26 & June 16 1836. R. Goldwater ve M. Treves (Ed.). *Artists on art* (s.270-273) içinde. Londra: John Murray.

Jones, T. (1980). Research in the visual fine arts. *Leonardo* #13 (s.89-93) içinde. MIT Press.

Picasso, P. (1985). An interview (reprinted from *The Arts*, New York, May 1923). R. Goldwater ve M. Treves (Ed.). *Artists on art* (s. 416-417) içinde. Londra: John Murray.

Walker, J. A. (1993). *Art & artists on screen*. Manchester University Press.

II. Yayıncı / editör / hakemler için:

1. Bağımsız ve tarafsız davranır,
2. Dürüst davranmak, doğruyu söylemek, gizlilik ilkesine riayet etmede hassasiyet gösterir,
3. Eşitlik ilkesine uygun hareket eder,
4. Ön yargılı davranmaz, tutarlı hareket eder, bilimsel değerlendirmelerde tanımlayıcı, net ve açık olur,
5. Kendine verilen değerlendirme süresine uyar; değerlendirme süreçlerinde sadece eleştiri yapmaz, yapıcı geri bildirim ve önerilerde bulunur,
6. Hakemlik görevlerini esiflenmeler, fikir hırsızlıkları yaparak kötüye kullanmaz; haksız çıkar sağlamaz,
7. Bilimsel gereklilikler dışında bir makalenin yayınını engellemez ya da geciktirmez
8. Hakem beliflemelerinde bilimsel gereklerin dışına çıkmaz, alanla ilgili çalışanların hakem olarak beliflenmesine özen gösterir,
9. Alanı dışındaki değerlendirme taleplerini reddeder.

Gün/Ay/Yıl tarihinde göndermiş olduğum “.....” başlıklı makalemim daha önce herhangi bir yerde yayınlanmadığını veya başka bir dergide yayınlanmak için değerlendirme aşamasında olmadığını bildirir, yukarıda yazılan etik ilke ve kurallarını kabul ederim.

Unvan, Ad-Soyad:

İmza:

AKDENİZ SANAT DERGİSİ
YAYIN İLKELERİ ve YAZIM KURALLARI

BİRİNCİ BÖLÜM

Amaç, Kapsam, İçerik ve Tanımlar

Tanımlar:

Dergi: Akdeniz Üniversitesi Akdeniz Sanat Dergisi'ni,

İmtiyaz Sahibi: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi adına Fakülte Dekanını,

Yayın Kurulu: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından belirlenen, güzel sanatlar alanında görev yapan, alanında bilimsel çalışmalarıyla öne çıkan ve dergide görev alan öğretim üyelerini ve tüm bölümler tarafından görevlendirilmiş öğretim üyelerini,

Danışma Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, yayın kurulu tarafından en az beş farklı üniversiteden seçilmiş öğretim üyelerini,

Hakem Kurulu: Alanında uzmanlaşmış, dr. ve sanatta yeterlilik unvanına sahip öğretim elemanları,

Editör: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim üyelerini,

Editör Yardımcısı: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı tarafından görevlendirecek öğretim üyesi ve/veya öğretim elemanlarını,

Sekretarya: Editör tarafından belirlenen öğretim elemanlarını ifade etmektedir.

Amaç ve Kapsam:

1. Amaç, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alacak olan Akdeniz Sanat Dergisi'nin yayınına ilişkin esasları düzenlemektir.
2. Derginin amacı güzel sanatlar bünyesindeki farklı disiplinlerden ortak bir akademik platform oluşturmaktır.
3. Dergide, sanat konusu ile bağlantılı sosyal ve beşeri, bilim ve sanat araştırmaları alanındaki bilimsel yazılar yayımlanır.
4. Dergi, yılda iki kez (Ocak ve Temmuz aylarında) yayımlanır. (2018 yılından itibaren)
5. Dergi ulusal hakemli bir dergidir. Dergi Park'ta taranmaktadır. Ulakbim TR-Dizin için süreç devam etmektedir.

İçerik:

1. Dergiye gönderilen yazılar; alana özgü araştırma, kuram, yöntem ve modeller kullanılarak hazırlanmış, alana katkı sağlayabilme niteliğine sahip olmalıdır.
2. Dergide, bir kavramın ya da teoremin tartışıldığı, eleştirildiği ya da açıklandığı türden orijinal araştırma ve derleme makalelere yer verilebilir.

3. Makale, derginin yayım esaslarına uygun yazım ilkeleri ve formatında olmalıdır.

4. Dergiye makale gönderen yazar, derginin etik ilkelerini kabul etmiş sayılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Görevler

Derginin işleyişini sağlayan kurullar:

1. Yayın Kurulu'nun Görevleri:

Olağandışı durumlar hariç yılda iki kere toplanır.

Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları, biçim ve alana uygunluğu açısından inceler.

Hakem değerlendirmelerine göre, makalenin yayınlanıp yayımlanmayacağına karar verir.

Özel sayı çıkarılmasına salt çoğunlukla karar verir.

2. Hakem Kurulu'nun Görevleri:

Hakemler, gönderilen yazıların derginin yayım ve yayım ilkelerine uygunluğuna bakar; yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek, yayına uygun olup olmadığına karar verir.

Dergi ekibi tarafından gönderilen Makale Değerlendirme Formu'nu doldurmakla mükelleftir.

Makalelerin konusuna göre hakem kurulu her sayıda değişiklik gösterebilir.

3. Editör ve Editör Yardımcısı'nın Görevleri:

Editör, Yayın Kurulu üyeleri arasındaki koordinasyonu sağlar.

Editör, dergiye gelen yazıların ön değerlendirmesini yapabilmek için özel dönemler hariç Yayın Kurulu'nu yılda iki kez toplantıya çağırır.

Akademik camiada yazının uzmanlarını (tezler, yayınlar ve uzmanlık sahasını esas alarak) teşbih eder.

Editör, dergiye gelen makalelerin alanına uygun hakemlere gönderilmesini sağlar.

Hakemden kabul alan makalelerin yayım sıralamasını yapar.

Editör, göreviyle ilgili editör yardımcısı ile koordineli çalışır.

4. Sekreteryaya:

Teknik konularda ve yazıların takibinde editöre yardımcı olur.

Dergiye gönderilen yazıların biçimsel düzeltmelerini yapar ve dergiye basıma hazır hale getirir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Değerlendirme

1. Dergi Yayın Kurulu veya editör tarafından biçim ve alanlar açısından uygun bulunan yazılar değerlendirme yapılması için konunun uzmanı iki hakeme gönderilir. Hakem değerlendirmelerin ikisi de olumlu ise çalışma yayına kabul edilir. Biri olumlu, diğeri olumsuz ise makale alandan başka bir hakeme gönderilir. Yayınlanması için düzeltilmesi karar verilen yazıların, yazarları tarafından en geç (e-posta ve sair yollarla) 15 gün içerisinde teslim edilmesi gereklidir. Düzeltilmiş metin, Dergi Yayın Kurulu'nun veya Editör'ün gerek gördüğü durumlarda, değişiklikleri isteyen hakemlere tekrar gönderilir. 2. Gönderilen yazılar ilgili alanlardan iki uzmanının yazının yayınlanabileceğine dair onayından sonra, Yayın Kurulu'nun son kararı ile yayımlanır. Yazarlar, hakem, Yayın Kurulu ve editörün eleştiri, değerlendirme ve düzeltmelerini dikkate almak durumundadırlar. Katılmadığı hususlar olması durumunda, yazar bunları gerekçeleri ile ayrı bir sayfada bildirme hakkına sahiptir.

3. Hakem oluru alan makaleler, Editör tarafından derginin konu içeriği esas olmak üzere, sıraya konularak yayımlanır.

4. Kabul edilmeyen makalelerin yazarlarına e-posta ve sair yollarla bilgi verilir.

5. Dergiye gönderilen yazılar editör değerlendirme sürecinden önce sekreteryaya tarafından yazım kuralları, içerik açısından uygunluk ve ihtihal programlarından (iThenticate vb.) alınan raporlar temel alınarak değerlendirilir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yazım Kuralları

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı yayınlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayınlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3.1. Makaleler:

- Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,
- Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3.2. Makale-dışı Yazılar:

- Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara iliş-

kiñ yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,

b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayınlanan kİtaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,

c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünölen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun beliflediğı ya da seçtiğı özgün makalelerin Türkçe çevirileri,

d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisindedir.

Temmuz 2019 sayısından itibaren editöre mektup, değerlendirme yazıları, çeviri makaleleri ve söyleşi yazıları kabul edilecektir.

4. Dergide yayınlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını devretmiş olduğunu kabul eder.

5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye DergiPark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.

6. Yazarlar unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hake gönderilmeyecektir.

7. Yayınlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekreteryaya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

1. Dergide, derginin içeriğıyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son başkısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda, Times New Roman yazı karakteriyle 12 punto, 1,5 satır aralıklı olarak ve iki yana yaslanmış biçimde (blok) yazılmalıdır. Sayfa kenar boşlukları; sağ kenar 2.5, sol kenar 2.5, üst kenar 4, alt kenar 3 cm olacak şekilde ayarlanmalıdır. Sayfa numaraları sağ alt köşeye 10 punto olarak yazılmalıdır. Her paragraf, soldan 1 cm içeriden (satır başından) başlamalıdır. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, öz ve kaynakça dahil yaklaşık 8.000 kelimedenden fazla olmamalıdır.

4. Başlığın tamamı büyük harflerle Times New Roman yazı karakteri ile 12 punto olmalıdır. Makalenin ana bölümlerinde yazı karakteri; Öz/Abstract Times New Roman (11 punto), ana metin Times New Roman (12 punto) yazılmalıdır.

5. Belgenin ilk sayfasında başlık, yazar adı (sağ köşeye, italik koyu, 11 punto), yazarın unvanı, görev yeri ve elektronik posta adresi (dipnotta (*) işareti ile 10 punto), metnin Türkçe özeti (max. 250 kelime) ve anahtar kelimeler (5 adet) bulunmalıdır. Eklenen her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Özette, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar, vb. yer almamalıdır. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (***) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

6. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır.

7. Şekil, resim, grafik ve tablolar numaralandırılmalıdır. Şekil, resim ve grafik adları altında; tablo adı tablonun üzerinde yer almalıdır. Şekil, resim, grafik ve tablo içerisindeki yazı ve rakamlar 8 punto yazılmalıdır.

8. Yazı içinde kullanılan grafikler, fotoğraflar da JPG formatında ve 300 DPI çözünürlüğünde gönderilmelidir. Dergiye gönderilen yazı ve grafiklerin (resim, tablo, ekler vs.) dijital kayıtları gönderilmelidir. Makalenin konusuyla ilgili belge ve fotoğrafların orijinalleri veya başkaya uygun nitelikte olanları seçilmelidir. Fotoğraf altına ve şekil kenarına eser sahibi belirtilmelidir.

9. Makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA 6 Publication Manual Yayın İlkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

<https://www.tk.org.tr/APA/apc2.pdf>

<https://www.apastyle.org>

2. Doğrudan yapılan uzun alıntılar (3 satırdan fazla); ayrı bir paragraf şeklinde ana metinden koparılarak, 11 punto ile soldan 2 cm içeride verilmelidir.

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

2. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, ortalı, kalın, metnindeki yazı tipi ve boyutu ile aynı olacak şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre aşağıda belirtilen şekilde düzenlenmelidir.

Belge, Tablo ve Şekillerin Kullanımında Uyulacak Esaslar:

1. Ekler (belgeler), yazının sonunda verilecek ve altında belgenin içeriği hakkında kısa bir bilgi ile bilimsel kaynak gösterme ölçütlerine uygun bir şekilde kaynak yer alacaktır.
2. Diğer ekler (Tablo, Şekil) normal yazı dışındaki göstergelerin çok olması durumunda tablo, şekil ve grafik için başlıklar; Ek Tablo: 1, ve Ek Şekil: 7 gibi yazılmalı, ekler, kaynaklardan sonra verilmelidir.
3. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.