

yedi

DOKUZ EYLÜL
ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ
YAYINIDIR

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

KIŞ 2020 SAYI 23
ISSN 1307-9840



23



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

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

E-ISSN 2687-5357

ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2020 • SAYI ISSUE 23

TÜBİTAK – ULAKBİM

DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylül Üniversitesi Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

E-ISSN 2687-5357

ISSN 1307-9840

KIŞ 2020 • SAYI 23

WINTER 2020 • ISSUE 23

Yayın No: 09.1200.0000.000 / BY.020.053.1030

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*
Hacı Yakup ÖZTUNA • Dekan V.

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Ali Cenk GEDİK

İNGİLİZCE EDITÖRÜ ENGLISH EDITOR

Feysi KORUR

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Ahmet ÖZCAN

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Ahmet ÖZCAN

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Tınaztepe Yerleşkesi 35395 Buca – İZMİR

Telefon: +90 (232) 3016708-09

Faks: +90 (232) 3016721

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

Basım Yeri Place of PublicationDokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

Dokuz Eylül Üniversitesi

Tınaztepe Yerleşkesi

35395 Buca – İZMİR

Telefon: +90 (232) 301 93 00

Faks: +90 (232) 301 93 13

Basım Tarihi Date of Publication**Ocak 2020** January 2020**Yayın Türü Type of Publication**6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical***Baskı Adedi Print Run****100****DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR**PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD****EDİTÖR EDITOR**

Ali Cenk GEDİK, DEU

EDİTÖR YARDIMCISI ASSOCIATE EDITOR

Levent ERGUN, DEU

ALAN EDİTÖRLERİ FIELD EDITORS**Film Editörü**

Zehra CERRAHOĞLU, DEU

Fotoğraf Editörü

Sadık TUMAY, DEU

Geleneksel El Sanatları Editörü

Filiz ADIGÜZEL TOPRAK, DEU

Grafik Editörü

Tuğcan GÜLER, DEU

Heykel Editörü

Gökçen ERGÜR, DEU

Müzik Editörü

Elif TEKİN GÜRGEN, DEU

Sahne Sanatları Editörü

İşinsu ERSAN, DEU

Seramik ve Cam Tasarımı Editörü

Efe TÜRKEL, DEU

Tekstil ve Moda Tasarımı Editörü

Özlenen ERDEM İŞMAL, DEU

Resim Editörü

Feysi KORUR, DEU

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

F. Dilek ALPAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Günay ATALAYER, Marmara Üniversitesi

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Başkent Üniversitesi

Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Trakya Üniversitesi

Süleyman A. BELEN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kaan CANDURAN, Hacettepe Üniversitesi

Semih ÇELENK, Dokuz Eylül Üniversitesi

Bekir DENİZ, Akdeniz Üniversitesi

Ayhan EROL, Dokuz Eylül Üniversitesi

R. Hakan ERTEP, Yaşar Üniversitesi

Veysel GÜNAY, İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik GÜNGÖR, Yaşar Üniversitesi

Binnur GÜRLER, Dokuz Eylül Üniversitesi

Kerem KARABOĞA, İstanbul Üniversitesi

Recep KARADAĞ, Marmara Üniversitesi

Songül KARAHASANOĞLU, İstanbul Teknik Üniversitesi

Müjgan B. KARATOSUN, Dokuz Eylül Üniversitesi

Fırat KUTLUK, Dokuz Eylül Üniversitesi

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Fakiye ÖZSOYSAL, İstanbul Üniversitesi

M. Sacit PEKAK, Hacettepe Üniversitesi

Dergi Hakkında

yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Türkçe veya İngilizce yazılmış sanatla ilgili akademik çalışmalarını **yılda iki sayı** (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) **basılı** ve **elektronik** olarak yayınlayan **ulusal hakemli ve bilimsel bir dergidir**.

Dergi kapsamını asıl olarak **güzel sanatlar alanındaki akademik çalışmalar** oluşturmaktadır. Bununla birlikte dergi, sosyoloji, sanat tarihi, halkbilim, felsefe, arkeoloji ve müzecilik, dil bilimi, mimarlık ve tasarım, eğitim bilimleri, iletişim bilimleri, antropoloji gibi sosyal ve beşeri bilimlerin diğer alanlarından **sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal pratikleri konu alan çalışmalara** da açıktır.

Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde **erken görünüm (online first)** olarak **DOI numarası** ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır.

About

yedi: Journal of Art, Design & Science (yedi) is a biannual peer-reviewed and scientific journal publishing studies on art in print and electronically in Winter/January and Summer/July.

The journal mainly publishes studies within the disciplines of fine arts. However, studies on art or cultural and social practices related with art are also welcome either within disciplines of social sciences or humanities such as sociology, art history, folklore, philosophy, archeology, linguistics, architecture, educational sciences, communication studies and anthropology.

Once a submission is accepted for publication, it is immediately published electronically at the journal's website as online first publication with a DOI number and then published in print with other submissions in Winter/January or Summer/July issue.

İNDEKS BİLGİLERİ

- TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT)
- EBSCO Humanities International Complete (HIC)
- UDLedge, i-FOCUS özet, patent ve atıf dizini
- UDLedge, i-JOURNALS ulusal ve uluslararası bilimsel dergiler veritabanı

INDEX INFORMATIONS

- TÜBİTAK-ULAKBİM Social Sciences and Humanities Database (SBVT)
- EBSCO Humanities International Complete (HIC)
- UDLedge, i-FOCUS abstract, patent and citation database
- UDLedge, i-JOURNALS national and international scientific publications

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

E-ISSN 2687-5357
ISSN 1307-9840

KIŞ WINTER 2020 • SAYI ISSUE 23

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Editörden <i>Editorial</i>	vii
ARAŞTIRMA MAKALE RESEARCH ARTICLE	
Ayşegül Kesirli UNUR The Role of Intertextual Associations in Localization Processes: The Case of <i>Suskunlar</i> <i>Yerelleştirme Süreçlerinde Metinlerarası İlişkilendirmelerin Rolü: Suskunlar Örneği</i>	1-9
Seçil TOROS Retorik, İkna ve Tasarım Jürisi <i>Rhetoric, Persuasion and Design Jury</i>	11-20
İsmet KARADENİZ Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım <i>A Hermeneutical Approach to The Program Music Concept</i>	21-33
Gökhan BİRİNCİ Fotoğraf Sanatında Kusur Kavramının Bilinçli Kusur Bağlamında Yeniden Sunumu <i>Representation of Defect Concept in the Context of Conscious Defect in Photographic Art</i>	35-43
Yıldız ÖZTÜRK, Berna KURT Sanat ve Kültür Yönetimi Eğitimi: Tarihsel ve Karşılaştırmalı Bir Giriş Denemesi <i>Arts and Cultural Management Education: An Attempt for an Historical and Comparative Introduction</i>	45-57
Gökçeçişek SAVAŞIR İzmir Kemeraltı Kültürünü Haritalamak <i>Mapping the Culture of Izmir Kemeraltı</i>	59-73
Saeidah ABDOLLAHI, Hilmi Ekin OKTAY Çevre Estetiğinde Kullanılan Modellerin Değerlendirilmesi ve Biyofili Bağlamında Yeni Bir Model Önerisi <i>Evaluation of Models Used in Environmental Aesthetics and Proposition of a New Model in the Context of Biophilia</i>	75-86

Umut ALTINTAŞ

Postmodern Dönemde Yeni Bir Tanım Arayışı: Müellif Olarak Grafik Tasarımcı

87-96

*In Search Of New Definition In The Postmodern Era: Graphic Designer As An Author***Hamdi GÖKOVA**

Sokak Sanatında Üsluba Dair Yorumlar ve Muhalif Boyut

97-107

*Comments on Style in Street Art and Oppositional Dimension***DERLEME MAKALE REVIEW ARTICLE****Aysun AYDIN**

Harlem Rönesansı'nın Amerikan Resim Sanatı Üzerine Etkileri

109-120

*The Effects of Harlem Renaissance on American Painting***Yayın İlkeleri**

121-122

Makale Yazım Kuralları

122-129

EDİTÖRDEN

Bir zamanlar yazar olarak makalesinin yayımlandığı bir dergide bu kez editör olarak yazıyor olmak kesinlikle bir borcu ödemek, yani bir görevi ve sorumluluğu yerine getirmek ve böylece belirli bir süreliğine bayrağı devralmaktan daha fazlasını ifade etmiyor. Derginin, yayın hayatına başladığı 2007'den bu yana her yeni dönem ve editörle birlikte akademik anlamda önemli aşamaları katedebilmesinin arkasında büyük bir emek, birikim ve deneyimin kurumsallaşarak aktarılmasının yattığını somut bir biçimde görebilmek için ise işin mutfağında olmak gerektiği anlaşılıyor. Yılda bir sayıdan iki sayılıklı bir yayın periyoduna geçmek, sadece Türkçe bir yayından hem Türkçe hem de İngilizce yayına geçmek, derginin basılı olarak yayınlanması yanısıra elektronik olarak da yayınlanmaya başlaması, makaleler için sayısal nesne tanımlayıcı (*digital object identifier*, DOI) kullanılması, Türkiye'nin en önemli indeksi olan TR DİZİN'de taranmaya başlamak; tüm bunlar bir derginin ulusal olarak ulaşabileceği son noktaya 13 yıl içinde çoktan vardığını gösteriyor.

Bu anlamda derginin bir sonraki hedefi, önceki iki sayıda yine bu sayfalarda yazıldığı gibi uluslararası bir dergi, diğer bir deyişle dünyadaki en önemli indekslerde taranan bir dergi olmaktır. Bu kesinlikle küçük bir hedef değil ancak bu doğrultuda önemli adımlar atabilmek için de yukarıda listelenen büyük bir birikimi sırtlanmış olan bir kolektif bulunuyor; bugüne kadar derginin kurumsal varlığını borçlu olduğu tüm fakülte yönetimlerinden editörlerine, yayın kurulu üyelerinden danışma kurulu üyelerine, yazarlarından hakemlerine, grafik tasarım ve dizgi ekibinden matbaa emekçilerine kadar büyük bir kolektifin inşa ettiği bir birikim. Bu liste sadece basit bir teşekkürün ötesinde bundan sonraki sürecin de hiç şüphesiz benzer bir kolektif çabanın ürünü olacağını ifadesidir.

Okuduğunuz bu 23. sayıda ise derginin uluslararasılaşması doğrultusunda attığı adımların sadece bir kısmı hayata geçirilebildi: Dergi yayın ilkeleri güncellendi, daha ayrıntılı bir makale yazım kılavuzu hazırlandı, makale değerlendirme süreci yeni yayın kurulu yapısıyla alan editörleri tarafından yürütüldü. Bir yandan da derginin sonraki sayılarına dönük olarak bir dizi çalışma yapıldı: Dergi için elektronik ISSN numarası alındı ve bu sayede bundan sonra makalelerin, değerlendirme süreci tamamlanır tamamlanmaz derginin herhangi bir yayın dönemini beklemeden dergi web sitesi üzerinde DOI numarası ile birlikte, atfı yapılabilecek ve akademik atamalarda kullanılabilecek şekilde elektronik olarak yayınlanmasının önü açılmış oldu. Bu amaçla dergi web sitesi yenilendi ve makale yayın sürecinin hızlandırılması için de dizginin yazarlar tarafından yapılabileceği yeni bir sayfa tasarımıyla makale şablonu hazırlandı.

Elbette uluslararası bir dergi olmanın ulaşabileceği son nokta *Web of Science*, yani *Science Citation Index (SCI)*, *Social Science Citation Index (SSCI)* ve/veya *Arts and Humanities Citation Index (AHCI)* tarafından taranan bir dergi haline gelebilmektir. Dergi bu hedef için yapılmaya devam edecektir. Böyle bir dergi olmanın bir koşulu varolan herhangi bir akademik sanat dergisinde yayınlanabilecek makaleleri değil özel olarak **yedi** dergisi için yazılmış ve ancak **yedi**'de yayınlanabilecek makaleleri hedefleyen bir yayın politikasına sahip olmaktır.

yedi, henüz 8. sayısı ile birlikte alt başlığına bir sanat, tasarım ve bilim dergisi olduğunu yazarak kesinlikle bu tür bir öncü yayın politikasını, yani 1959'da C. P. Snow'un 'İki Kültür' olarak formüle ettiği bilimsel (*science*) ve hümanistik (*humanities*) disiplinler arasındaki kopukluğa dair bir çözümü işaret etmiştir. Diğer bir deyişle, **yedi**'nin bilimsel (*science*) ve hümanistik (*humanities*) disiplinlerden makalelerin birarada yayımlandığı çoklu-disipliner (*multidisciplinary*) bir dergiden bilimsel ve hümanistik disiplinlerden farklı akademisyenlerin birlikte makale yazdıkları bir dergiye, kısaca sanat üzerine disiplinlerarası (*interdisciplinary*) makaleleri hedefleyen bir dergiye dönüşmesinin koşulları olgunlaşmıştır. Bu sayede **yedi** tam da *Web of Science*'ın aradığı önemli bir ölçütü yerine getirebilecektir: Halihazırdaki akademik sanat dergilerinden herhangi birisi değil belirli bir boşluğu dolduran bir dergi olmak.

Web of Science için önemli bir başka ölçüt ise derginin uluslararası ve farklı kurumlardan gelen üyelere sahip bir yayın ve danışma kuruluna sahip olmasıdır. Bunun anlamı elbette sadece yabancı akademisyenlerin varlığı değil yerli veya yabancı olsun uluslararası tanınırlığı olan, yani *Web of Science*'ta taranan dergilerde yayınlanmış makalelere veya Oxford, Cambridge, Routledge, Sage, Elsevier ve Springer gibi dünyanın en iyi akademik yayınevlerinden yayınlanmış kitap veya kitap bölümü yazarı olan akademisyenlerden oluşan kurullara sahip olmaktır.

Sonuç olarak, bir sonraki sayının, bu başlıkların yine kolektif olarak tartışılarak üretilmesi ve derginin hedefleri doğrultusunda büyük oranda güncellendiği bir sayı olacağını umuyoruz.

Ali Cenk GEDİK
Editör

The Role of Intertextual Associations in Localization Processes: The Case of *Suskunlar*

Ayşegül Kesirli Unur*

Unur, A. K. (2020). The Role of Intertextual Associations in Localization Processes: The Case of *Suskunlar*. *YEDİ*, 23, 1-9, doi: 10.17484/yedi.643985

Araştırma Makale / Research Article

Abstract

This article aims to discuss localization processes in scripted format adaptations by particularly focusing on Turkish TV series *Suskunlar* which is later adapted in the U.S. as *Game of Silence*. By adopting a discursive approach, the article aims to investigate a wide range of information that is spread about *Suskunlar* and *Game of Silence* in the Turkish and American media sphere. The article is especially interested in investigating the role that 'intertextuality' play in localizing scripted formats and intends to point at the different localization processes that the series go under in different localities.

Keywords: Intertextuality, scripted format adaptation, localization, *Suskunlar*, *Game of Silence*.

Yerelleştirme Süreçlerinde Metinlerarası İlişkilendirmelerin Rolü: *Suskunlar* Örneği

Özet

Bu makale, metinlerarasılık kavramının yerelleştirme süreçlerindeki önemini *Suskunlar* dizisi örneği üzerinden tartışmayı hedefler. Makale, yerel yayın serüveninin ardından Amerika Birleşik Devletleri'nde *Game of Silence* adıyla uyarlanan *Suskunlar* dizisine dair Türkiye ve Amerikan medyasında üretilen söylemlere odaklanarak, dizinin farklı yerel düzlemlerde farklı metinlerle ilişkilendirilmesinin yerelleştirme sürecine olan etkisini araştırır. Böylelikle makale, metinlerarasılığın uyarlama televizyon içeriklerini araştırmak için yapıcı bir yaklaşım olup, olmadığını sorgular ve aynı kaynak metinden esinlenilerek üretilen içeriklerin kurulan farklı metinlerarası ilişkilendirmeler sayesinde farklı yerelleştirme süreçlerinden geçtiklerine dikkat çeker.

Anahtar Sözcükler: Metinlerarasılık, format adaptasyonu, yerelleştirme, *Suskunlar*, *Game of Silence*.

Introduction

Television industries all around the world have been recycling popular genres like soap opera, sitcom and police procedural for many years. Along with this on-going practice, they keep harvesting successful television shows from different countries to be broadcasted in various destinations in ‘canned’ formats. Format adaptation contributes to this movement by the localization of original programs in several locations without their core being damaged permanently. In this way, what has been created is a sustainable television environment in which demands are met, diversity is preserved, programs are easily accessed and television economics are connected in a global scale.

If this vibrant television environment is looked at from another perspective what could have been seen is the constant circulation of the similar stories in numerous locations in diversified forms. Turkish TV series which became very popular in a number of locations including the Middle East and South America have just started to contribute to this movement of recycling stories. The Dutch TV series, *Vlucht HS13* (2016) which is the scripted format adaptation of the Turkish TV series, *Son* (2012) was recently broadcasted on Dutch TV channel, NPO 3. The U.S. TV series, *Game of Silence* (2016) which is adapted from Turkish TV series, *Suskunlar* (2012) broadcasted on NBC until its cancellation and became another example of this movement.

Suskunlar tells the story of five childhood friends who grew up in one of Istanbul’s oldest and roughest neighborhoods, Kuyudibi. In their childhood, Bilal (Sarp Akkaya), Ecevit (Murat Yıldırım), İbrahim (Güven Murat Akpınar), Zeki (Tugay Mercan) and the only female member of their group, Ahu (Aslı Enver) spend all their time together in solidarity, facing up to difficulties that life handed to them. On the day of Bilal’s circumcision feast, following the group’s escape plan to save Bilal from circumcision they hijack a van which carry a local supplier’s *baklava* trays and unintentionally hit an old man who gets seriously injured as a result of the accident. In an attempt to protect Ahu from the consequences, Bilal, Ecevit, İbrahim and Zeki take the blame and are sent to a juvenile detention center where they are tortured and sexually abused. The tragedy that they face in the prison is never spoken when they grow up and move on with their own lives. But when Zeki encounters one of their tormenters and takes action the group gets together again to initiate their revenge.

When *Suskunlar* started to be promoted as one of the most ambitious TV dramas of the year in 2012 a rumor followed up about the series’ being an appropriation of the well-known Hollywood film, *Sleepers* (1996) which originates from Lorenzo Carcaterra’s book with the same title. This article takes off from this rumor and investigates the significance of intertextual knowledge for localizing scripted formats. By dominantly focusing on the information that is spread on Turkish media, the article adopts a discursive approach and explores how the knowledge that circulates in the local context plays a vital role in the localization process.

After introducing transnational format adaptation practices in Turkey, the article explores the worldwide popularity of transnational formats and investigates the ways of approaching local variations of global formats in conducting research. Later on, it concentrates on the localization of *Sleepers* in the Turkish context as *Suskunlar* with a particular interest in the intertextual connections that are built between the series and the local discourses. Following this analysis, the article examines the scripted format adaptation of *Suskunlar* in the U.S. as *Game of Silence* and looks at the diversity of information that surrounds the same story in a different cultural context. In this way, the article intends to investigate a wide range of information that is spread about *Suskunlar* and *Game of Silence* in different localities and elaborate on how the source texts are transformed in relation to their surroundings when they travel to multiple destinations.

‘Turkifying’ Television Contents

Television broadcasting in Turkey was under state control until the establishment of private television channels in the early 1990s. When the official television broadcasting started in 1972 it was difficult for the public broadcaster TRT (Turkish Radio and Television Corporation) to include locally produced TV dramas in its schedule. Similar to the stories of other local television industries in the era of scarcity (Ellis, 2000), Turkish television audiences encountered with different cultures through the imported films and television series due to the limited number of locally produced programs.

In an attempt to increase the number of local programs, after the production of the first local sitcom *Kaynanalar* (1974), devoted directors of Turkish cinema were invited to adapt Turkish literary classics for the public broadcaster. Among the produced TV dramas, *Aşk-ı Memnu* (1975) which was directed by Halit Refiğ turned into the most celebrated local drama of

that period. Despite the fact that Turkish television and film industry were connected through this collaboration their approach to culture was highly different. In an attempt to represent the ‘official’ Turkish national identity, TRT strictly controlled television contents by imposing restrictions on broadcasting particular types of music or using different variations of Turkish language in its programs (Öncü, 2000, p. 303). On the contrary, Turkish cinema which was known as Yeşilçam between the 1950s and the 1980s created a platform for celebrating the ‘unofficial’ components of the culture.

Yeşilçam might be considered as one of the few options of Turkish people to access popular culture during that period. Due to this intense engagement, the industry always worked under the pressure of meeting the high demand coming from the audiences beginning from the 1950s. In order to cope up with producing 150 films per year, production companies invented their own methods such as making the ‘Turkified’ versions of foreign films and TV shows (Arslan, 2011, p. 80). This wave of appropriation resulted in the creation of various kind of films that use foreign contents as their inspiration. Savaş Arslan explains this type of filmmaking during the Yeşilçam period by referring to a German word, ‘*getürkt*’, meaning to make things ‘Turkified’ by bending the rules (p. 81).

When private TV channels established in the 1990s in Turkey they did not only break the state monopoly over broadcasting but also escalated competition in the industry. As the private channels mushroomed, the need for TV content rose up, especially at the end of the 1990s. Apart from relying on foreign, mostly American, TV series broadcasted in canned formats, production models of Yeşilçam companies came in handy in meeting the high demand and Turkish TV series started to appropriate foreign films and TV shows as they produce local content.

However, similar to Yeşilçam films, these appropriations were not direct imitations. Frequently, the essential features were taken from the source texts and adapted in the way that could evoke familiarity in the Turkish audiences. Redesigning the stories in accordance with the moral and cultural values were highly influential in adapting the texts. The choices that are made for localization caused the adaptations to follow their own course after a few episodes, working independently from their sources if they are not licensed adaptations. As a part of the adaptation process, Turkish versions tend to be much more melodramatic than their sources, focusing on the

intriguing elements in the narratives. The melodramatic tone of the series was enhanced with the use of music and high key lighting.

Despite the rise of licensed adaptations in number in the 2010s, Turkification practices did not cease. Together with the licensed format adaptations of popular TV series such as *Desperate Housewives* (2004), *Monk* (2002), *The O.C.* (2003), and *Shameless* (2004), scripted format adaptations which are inspired by popular American TV series such as *Rich Man, Poor Man* (1976), *Gossip Girl* (2007) and *Big Little Lies* (2017) continue to appear on Turkish TV channels. *Suskunlar* belongs to this second group which derives from another format in the first few episodes and goes to a different direction as the story gradually develops.

Approaching Transnational Format Adaptations

Silvio Waisbord describes contemporary global television scene as a “wall-to-wall format” (Waisbord, 2004, p. 359) by which he means that national variations of particular program formats dominate television channels worldwide. Waisbord defines format as “programming ideas that are adapted and produced domestically” (p. 359). For him, the popularity of the formats can be explained through two developments in contemporary television scene. On the one hand, television as a business has started to be conducted in accordance with a global model. On the other hand, international companies rely on formats as a strategy to cope up with the resistance of national cultures.

Albert Moran states that “TV program format appear to signal the triumph of media globalization even while asserting the continued importance of local or domestic programming” (Moran, 2009b, p. 116). However, Waisbord states that although the global distribution of formats may suggest the global integration of television economies and the standardization of TV contents, the bigger picture indicates that “television still remains tied to local and national cultures” (Waisbord, 2004, p. 360). In accordance with this assumption, he asserts that “television is simultaneously both global and national, shaped by the globalization of media economics and the pull of local and national cultures” (p. 360).

At this point, the division between the scripted and unscripted formats has to be underlined due to the challenges that they bring to the localization process. As Jean K. Chalaby explains, adapting scripted formats is much more difficult

than adapting programs that travel without a script (Chalaby, 2016, p. 4). Apart from various kinds of challenges that could be faced during the production process, the adaptation process itself brings more difficulties when it comes to recreate the program for a new target audience in a new destination (p. 7). However, despite the challenges, scripted formats became the focal point of broadcasters around the world. Whereas in the early 2000s the percentage of travelling scripted formats was 6.6 this number is doubled later in the decade, reaching almost 15% in 2008 as Chalaby notes from FRAPA report (p. 6).

Approaching transnational format adaptation, either being scripted or not, is another issue to be discussed in determining a theoretical framework for the research. As he discusses the localization of global formats, Albert Moran suggests analyzing the linguistic, cultural and intertextual codes in order to understand this process. According to Moran's framework, adapted programs could be examined by looking at the stylistic transformations that happen in the process of localization. Alternatively, exploring the role that is played by cultural factors such as language, religion and ethnicity in adapting a format in a different national context could reveal various aspects of this process (Moran, 2009a, pp. 44-52).

In addition to the linguistic and cultural codes, Moran introduces intertextual codes that "appear to connect with specific bodies of knowledge held by particular communities" (p. 48). What concerns this article at the most is the intertextual codes that Albert Moran defines in this framework in four different sets. One set is concerned with television industries that redesign the formats in accordance with the production culture in their country of destination. Second type of intertextual codes is related to the combination of technical necessities and personal choices whereas the third type deals with the genre of the format, balancing between the needs of the format and the aesthetical, historical and cultural requirements of the local contents. The last type of intertextual codes that Moran defines is concerned with the perception and practice of a genre in another territory which naturally change the dominance of one character or event within the plot after the localization process (pp. 46-49).

Moran's types of 'intertextual codes' are mostly related to the production processes of format adaptations and mainly concentrates on unscripted formats. His approach that invites researchers to explore various factors deriving from local production practices to possible affective

connections that the local stories expected to foster could be expanded by taking different processes of meaning making into consideration. In Moran's terms, once the formats are completed and disseminated 'specific bodies of knowledge' continue to be activated (p. 48). Relying on this activation, it could be claimed that the knowledge that the audiences and critics bring to interpreting the programs could significantly contribute to the localization process of adapted contents. Intertextual associations that people make among different kinds of texts could be considered as a part of this process.

John Fiske defines intertextuality as a theory that "proposes that any one text is necessarily read in relationship to others and that a range of textual knowledges is brought to bear upon it" (Fiske, 1987, p. 108). According to Lothar Mikos who gets his inspiration from Fiske's definition, TV texts could be associated in relation to many other things ranging from the genre to other TV series. For him, intertextuality could be created by anyone, from authors to producers, or by audiences who could associate the TV contents with novels or other kind of multiple texts (Mikos, 2016, p. 51). Fiske explains that "studying a text's intertextual relations can provide us with valuable clues to the readings that a particular culture or subculture is likely to produce from it" (Fiske, 1987, p. 108).

In María Jesús Martínez Alfaro's exploration of the term 'intertextuality' in the works of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva, the influence of the historical and social dimensions on defining the term could be seen clearly. As Alfaro emphasizes, in Bakhtin's work, "[o]ur lives are surrounded by the echoes of a dialogue that undermines the authority of any single voice, a dialogue that takes place within the text, but which is, at the same time, a dialogue with all the voices outside it" (Alfaro, 1996, p. 275). She explains that by building on Bakhtin's positioning of the text within the social and the historical, Kristeva relates the social text with the literary text in her vague definition of intertextuality in which the social could possibly comprise "the network of anonymous ideas, commonplaces, folk wisdom, and clichés that make up the background of one's life" (p. 278).

The combination of these various sets of definitions could be perceived as a marker of the significant role that the intertextual associations could play in localization processes. By getting inspiration from this theoretical background, *Suskunlar* is discussed in relation to wider debates of intertextuality, addressing the importance of associating TV fiction with other texts as well as the multiple dimensions

of the social and the historical for making meaning in the local contexts. The article is particularly interested in the intertextual connections that are built between the series and the local news stories that circulate in the mediasphere in Turkey. By examining these new stories, the article aims to reveal the significance of associating adapted texts with contemporary local discourses in order to not only make sense in the local contexts but also to address local sentiments.

Adapting *Suskunlar* in the Turkish Context

When the audiences first encountered with *Suskunlar* it was highly difficult to miss the similarities between the series and Barry Levinson's film, *Sleepers*. The film explained the story of four childhood friends, John (Ron Eldard), Michael (Brad Pitt), Tommy (Billy Crudup) and Shakes (Jason Patric) who accidentally injured a man while trying to run a scam on a hotdog vendor. When the plan did not go well they were sent to a youth detention center where they were sexually abused by the prison guards. Years later, Tommy and John bump into one of the prison guards in a bar and kill him. As a part of the plan to rescue them from prison, with the help of their childhood friend Carol (Minnie Driver), the team seeks revenge from others who need to be kept accountable for their crimes.

Suskunlar is based on the same story with certain twists. For instance, instead of stealing hotdogs, the characters in the series hijack a *baklava* van without knowing how to drive and eventually hit an old man. The love triangle between John, Michael and Carol does also exist between Bilal, Ecevit and Ahu who end up pursuing resembling paths when they grow up. Similar to Michael, Ecevit becomes a lawyer. Same as John and Carol, Bilal and Ahu who never leave the neighborhood they live in eventually become a couple despite Bilal's shady career. Father Booby (Robert De Niro) who has a great influence on the lives of the characters in the film also exists in the series as Damat (Hakan Gerçek). However, the character's role in the childhood friends' lives is secularized in the Turkish context by appearing as a retired elementary school teacher but the persona that is created for him implicitly disseminates the message that his wisdom comes from his knowledge and practice of Islam. Besides, apart from the similarities regarding the character traits, the costume and make-up of the cast members create an additional level of resemblance in term of style. These kinds of similarities between the film and the series are countless in the first few episodes. Therefore, it seems like the series borrows the main storyline and the

characters from the film and furnishes them with what Albert Moran calls 'the cultural codes' in the Turkish context in order to take the first step in telling its story. Yet, after a few episodes, the story takes its own course with the introduction of the new characters and new side stories.

The similarities between *Suskunlar* and *Sleepers* have not only been picked up by the audiences who have been familiar with both texts but also addressed in television reviews, making the associations a part of the discourse surrounding the series. In the popular online dictionary and public forum, *ekşisözlük*, in which a wide range of authors from different backgrounds gather to discuss politics, popular culture and everyday instances in Turkey the entries primarily focused on the resemblance between the film and the TV series at first. In some of the entries, the series was condemned for being a straightforward imitation (Ekşisözlük, n.d.). Besides, *Suskunlar* is included in the lists which ranked popular Turkish TV series which were adapted from foreign shows (Yabancı dizilerden uyarlandığını, 2016).

Its association to *Sleepers* was also mentioned by TV critic and academic, Orhan Tekelioğlu (2012) and expressed by the actors in an interview that was conducted with them. In this interview, when Murat Yıldırım, playing the lawyer, Ecevit, was asked to address the critiques about the series' being an appropriation of *Sleepers* he states that the series is actually inspired by Lorenzo Carcaterra's book from which the film was adapted. As he addressed the question, Sarp Akkaya who plays Bilal in the series also emphasizes that the series is not an 'all American' story but a tragedy which unfortunately had also been happening in Turkey (Bu acıları, 2012). Orhan Tekelioğlu additionally emphasized the same sensation as he reviewed *Suskunlar*'s first season finale. According to him, the rumor was that *Suskunlar*'s story was based on Barry Levinson's film but the essence of the story allowed to be localized in the Turkish context due to its focus on sexual abuse in a detention center. The violence and exploitation that had been told in the story had an equivalence in the Turkish prison system so that the series did not have any problem to create cultural verisimilitude (Tekelioğlu, 2012).

Documentary filmmaker and writer, Çağnur Öztürk, attracted the attention to the same issue, stating that it was not fair to call *Suskunlar* a straightforward imitation of *Sleepers* because its story had a correspondence in the current realities of Turkey. She reminds the news story that occupied the agenda of Turkey for a long time in 1997 concerning the

imprisonment of four teenagers for stealing *baklava* from a local shop in Gaziantep. One of the teenagers who was 20 years old at the time was sentenced to 9 years in prison whereas the other three who were 17 years old sentenced to 6 years. After serving time for 19 months, the teenagers benefitted from the amnesty that was granted by the government and released (Öztürk, 2012).

Öztürk (2012) states that the scriptwriters of the series did not officially deny the story's association with the film but they had taken the narrative far away from that association by adding different levels of social commentary such as referring to the tragic story of the teenagers from Gaziantep. As a much later response to the rumors about the series' being an appropriation of *Sleepers*, Pınar Bulut, one of the scriptwriters of the series, built the same association in an interview in 2016, saying that her inspiration was the story of those children who unfairly sentenced to serve time for just stealing some *baklava* (Pınar Bulut Deren, 2016).

So, this association related the narrative of the series to an actual tragedy happened in Turkey in 1997 and contributed the series' becoming a part of the national imaginary by means of building intertextual relations to a news story. Besides, the same association that Öztürk and Bulut made did not only emphasize the connection between the story that is told in the series with the realities of Turkey but also created an intertextual relation between *Suskunlar* and a great number of news stories that focused on the four teenagers who stole some *baklava* and got imprisoned for it.

Additionally, as Öztürk (2012) shortly mentions at the end of her article, just a few days before the broadcast of *Suskunlar*'s first episode in 2012, a social and political scandal changed the agenda of Turkey. The case reported allegations of sexual abuse and violence in 'Pozantı Youth Prison' in the district of Adana based on the statements of the children who were kept under custody. By explaining the story of four children who suffered from the same kind of sexual abuse and violence, *Suskunlar* started to be associated with this news story despite being actually inspired by a popular, American film (Günebakan, 2012). In *ekşisözlük*, although the authors associated the series with *Sleepers* at first, after this news story broke the entries are seen frequently focusing on the relations between *Suskunlar* and the news stories about Pozantı Youth Prison (Ekşisözlük, n.d.).

Mike Featherstone explains that in the processes of globalization, Americanization is perceived as a homogenizing

force and a threat to the particularities which would eventually end up being absorbed by the American way of life. However, as Featherstone states, instead of homogenizing cultures, globalization as a process introduces people to diversity and variety (Featherstone 1995, pp. 86-89). Despite being initially associated with Lorenzo Carcaterra's book and Barry Levinson's film, intertextual relations allow *Suskunlar* to be linked with local news stories and to be seen from a brand new perspective. In this way, examining the localization process of the series does not only indicate the plurality of texts but also the influence of intertextuality on creating this plurality.

Adapting *Suskunlar* as *Game of Silence*

Suskunlar's localization in the Turkish context through the intertextual associations that are built with local realities and news stories indicates the significance of exploring the intertextual codes in discussing transnational format adaptations. Focusing on *Suskunlar* as a case study allows to approach this argument from another perspective by examining the adaptation of the series in the United States as *Game of Silence*.

Global flow of Turkish TV series started with exporting limited number of content in the early 2000s. With the broadcast of popular Turkish soap opera *Gümüş* (2005) on the Arab satellite channel MBC in the summer of 2008, Turkish TV series gained an instant popularity in the region. Following this success, Turkish TV industry opened up to the global television market and Turkish TV series spread to different regions including Eastern Europe, North Africa and South America. Nowadays, exporting television content constitute a major financial strategy for TV producers and distributors (Yesil, 2015).

Suskunlar's adaptation as *Game of Silence* in the U.S. has been perceived slightly different and personal from other success stories of Turkish TV industry and turned into an issue of 'national pride'. Producing domestic TV series in equal quality with the 'American ones' and becoming successful in the U.S. have always been a nationalistic dream of Turkish broadcasters and *Suskunlar* was celebrated for being a step forward in making this dream come true (Semercioğlu, 2015). This achievement meant the recognition of Turkish TV series industry by the American television industry which has been imagined as the equivalent to quality, progress and success in Turkey.

Historically, the connection between the Turkish and the

American television industries was based on Turkey's being the receiving party. Turkey was either importing American television programs or getting inspired from American TV shows in order to create domestic TV series. The scripted format adaptation of *Suskunlar* was a milestone in reversing this relationship. However, since the series was rumored to be inspired by Barry Levinson's film, *Sleepers*, it also exemplified the complexity behind the circulation of television contents and demonstrated that despite being recycled by local TV industries, the same stories could show themselves in many shapes in different national contexts.

When the series adapted in the U.S. the narrative had to go through a secondary localization process. The discourse that appeared in Turkey acknowledged the story's origin in the U.S. but what was purchased by NBC was the already Turkified version of that original text. However, in an interview conducted with David Lyons who plays Jackson Brooks in the series, he states that he did not watch *Suskunlar* as a part of his preparation for the role. Lyons underlines that this was the suggestion of the showrunner, David Hudgins, who explained to him that they were only looking at the Turkish TV series as a template. For that reason, he only read the pilot as an independent text and he did not have any preconceived ideas about the character that he would play in the series. His knowledge was limited to the pilot script of *Game of Silence* (Odegard, 2016).

In such a way to affirm Lyons's statements, in order to become an independent text that functions as a template for the production of *Game of Silence*, *Suskunlar*'s script had to be redesigned to be more in harmony with the cultural values of the U.S. Besides, by keeping the U.S. scheduling structures, storytelling traditions and television watching habits of the target audience in mind, the textual features of *Game of Silence* had to be transformed. When *Suskunlar* was broadcasted Turkish TV series lasted almost 90 minutes without the commercial breaks. This long duration which almost corresponds to a feature film has a big influence on storytelling in Turkish television. In contrast with this, one episode of *Game of Silence* lasts half the time of *Suskunlar*. For that reason, major changes had to be made in the source text in order to fit in the scheduling structures of the U.S. In an attempt to achieve all these transformations, new characters were added to the story. Some character traits, settings and the main conflicts were changed and certain side stories were omitted from the plot.

Apart from this localization process which could be associated with Albert Moran's linguistic and cultural codes, *Game of Silence* built different kinds of intertextual connections in the U.S. mediasphere. Due to the revenge story that the series focused, some of the critiques associated the series with Stephen King's *It* (1986) (Lowry, 2016; Fienberg, 2016; Dowling, 2016) whereas some of them built the same connection with the audiences and reviewers in Turkey and touched on the resemblance of the story with Carcaterra's book and Levinson's film. (Dowling, 2016; Fienberg, 2016; Gilbert, 2016; McNamara, 2016; Ihnat, 2016; Andreeva, 2015) However, apart from these, other texts are also mentioned in the reviews such as *Lord of the Flies* by Golding (1954) as well as films including *Spotlight* (2015) (Bianco, 2016), *The Shawshank Redemption* (1994) (Gay, 2016) and *Stand by Me* (1986) (Owen, 2016; Roush, 2016).

So, in the U.S. context, the intertextual connections that were built in relation to the series varied but mostly remained limited to other books and films, not being related to local realities. One of the interesting connections that are made with the series was the association between the series and the film *Midnight Express* (1978) (Bianco, 2016; Gay, 2016) which has been perceived as a highly controversial film in the Turkish context due to its offensive depiction of Turkey. The association was made in order to highlight what has been told within the narrative does not make sense in the contemporary U.S. context but could be comprehensible in Turkey or on Turkish TV.

The emphasis on the possible lack of cultural verisimilitude in these reviews does not only indicate that the potential difficulty to relate the plot of *Game of Silence* with the everyday realities of the U.S. but also marks the activation of a different kind of localization process in comparison to *Suskunlar*. On the one hand, in accordance with Albert Moran's conceptualization, the intertextual codes could be found operating when the issue comes to local production practices, personal choices of showrunners, redesign of dominant genre formulas and changes in character developments. On the other hand, whereas the intertextual relations that are built with local discourse play a significant role in localizing *Sleepers* in the Turkish context in an additional level a similar kind of association cannot be found in the localization of *Suskunlar* in the U.S.

Conclusion

Recycling the same kind of stories could be perceived as a highly significant strategy to meet the high demand for TV content nowadays. In the Turkish context, Yeşilçam filmmakers resorted in the same strategy for many years and made ‘Turkified’ versions of foreign films and TV series by keeping the values and tastes of local audiences in mind. The same strategy was later embraced by Turkish TV producers in the 1990s and still practiced in contemporary television scene.

By particularly focusing on the case of *Suskunlar*, this article intended to understand what happens to these recycled stories when they travel to different localities and encounter with various discourses. The article was especially interested in extended the scope of Albert Moran’s ‘intertextual codes’ and concentrated on *Suskunlar*’s association with local news stories in Turkey by approaching intertextuality from a wider perspective. As a result of the comparison between the localization processes of *Suskunlar* and *Game of Silence* it was seen that the intertextual codes that are activated in both adaptations allow the series to be transformed to a great extent but in different ways and at different degrees.

Consequently, recycling successful stories from different locations could be seen as reusing the same source without damaging its core. However, what comes out of this recycling process could be definitely approached as something innovative which touches on different nerves and addresses different sensations in local contexts by diversifying the stories in a distinctive manner. Further research could be conducted by taking Moran’s approach to another level and suggesting a new set of codes that could be found by examining the reception of transnational texts in different localities.

References

- Akmansoy, T. (Director). (1974) *Kaynanalar* [Television series]. Turkey: TRT
- Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis*, 18(1/2), 268-285.
- Andreeva, N. (2015, January 21). NBC orders ‘Game Of Silence’ drama pilot. *Deadline*. Retrieved from: <http://deadline.com/2015/01/game-of-silence-drama-pilot-nbc-carol-mendelsohn-1201352616/>
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. New York: Oxford University Press.

- Bennett, H. (Executive Producer). (1976). *Rich Man, Poor Man* [Television series]. United States: Universal Television.
- Bianco, R. (2016, April 11). Review: NBC’s ‘Game of Silence’ is muddled mystery. *USA Today*. Retrieved from: <https://www.usatoday.com/story/life/tv/columnist/2016/04/11/review-nbc-game-of-silence/82801396/>
- “Bu acıları gördükten sonra, neleri kafaya takmışız diye gülüyorum” (2012, March 18). *Milliyet Newspaper*. Retrieved from: <http://www.milliyet.com.tr/pazar/bu-acilari-gordukten-sonra-neleri-kafaya-takmisiz-diye-guluyorum-1516722>
- Chalaby, J. K. (2016). Drama without drama: The late rise of scripted TV formats. *Television & New Media*, 17(1), 3-20.
- Cherry, M. (Producer). (2004). *Desperate Housewives* [Television series]. United States: Cherry Alley Productions.
- Çatay, K. (Producer). (2012). *Son* [Television series]. Turkey: Ay Yapım.
- Dowling, A. (2016, April 14). ‘Game of Silence’ review: A brutal but often gripping search for justice. *The Wrap*. Retrieved from: <https://www.thewrap.com/game-of-silence-review-a-brutal-but-often-gripping-search-for-justice/>
- Ekşisözlük (n.d.). *Suskunlar*. Retrieved from: <https://eksisozluk.com/suskunlar--1737827>.
- Ellis, J. (2000). *Seeing things: Television in the age of uncertainty*. London: IB Tauris.
- Evans, B. A. (Producer) & Reiner, Rob (Director). (1986) *Stand by Me* [Motion Picture] United States: Columbia Pictures.
- Featherstone, M. (1995). *Undoing culture: Globalisation, postmodernism and identity*. London: Sage.
- Fienberg, D. (2016, April 12). ‘Game of Silence’: TV review. *Hollywood Reporter*. Retrieved from: <https://www.hollywoodreporter.com/review/game-silence-tv-review-882913>
- Fiske, J. (1987). *Television culture*. New York: Routledge.
- Gay, V. (2016, April 8). ‘Game of Silence’ review: NBC’s layered drama, with extra layers. *Newsday*. Retrieved from: <https://www.newsday.com/entertainment/tv/game-of-silence-review-nbc-s-layered-drama-with-extra-layers-1.11670097>
- Gilbert, M. (2016, April 10). ‘Game of Silence’: TV show as clue board. *The Boston Globe*. Retrieved from: <https://www.bostonglobe.com/arts/2016/04/10/game-silence-show-clue-board/9I5TOJbhvsFU2GfPdJQ7J/story.html>
- Golding, W. (1954). *Lord of the flies*. United Kingdom: Faber and Faber.
- Golin, S. (Producer) & Levinson, Barry (Director). (1996) *Sleepers* [Motion Picture] United States: Astoria Films.

- Golin, S. (Producer) & McCarthy, Tom (Director). (2015) *Spotlight* [Motion Picture] United States: Participant Media.
- Günebakan, D. (2012, March 10). Pozantı kabusu ve 'Susunkunlar'. *Bianet Bağımsız İletişim Ağı*. Retrieved from: <https://m.bianet.org/bianet/kultur/136836-pozanti-kabusu-ve-susunkunlar>
- Higgins, J. (Producer). (2016) *Game of Silence* [Television series]. United States: David Hudgins Productions.
- Hoberman, D. (Executive Producer). (2002). *Monk* [Television series]. United States: Mandeville Films.
- Ihnat, G. (2016, April 12). Game of Silence is the Sleepers redux nobody asked for. *AV Club*. Retrieved from: <https://tv.avclub.com/game-of-silence-is-the-sleepers-redux-nobody-asked-for-1798187345>
- Kelley, D. E. (Executive Producer). (2017). *Big Little Lies* [Television series]. United States: Home Box Office (HBO).
- King, S. (1986). *It*. United States: Viking.
- Liman, D. (Executive Producer). (2003). *The O.C* [Television series]. United States: Wonderland Sound and Vision.
- Lowry, B. (2016, April 11). TV review: 'Game of Silence'. *Variety*. Retrieved from: <http://variety.com/2016/tv/reviews/game-of-silence-review-david-lyons-nbc-1201746770/>
- Marshall, A. (Producer) & Parker, Alan (Director). (1978) *Midnight Express* [Motion Picture] United States: Columbia Pictures.
- Marvin, N. (Producer) & Darabont, Frank (Director). (1994) *The Shawshank Redemption* [Motion Picture] United States: Castle Rock Entertainment.
- McNamara, M. (2016, April 12). 'Game of Silence' is a slam-bang revenge tale with a terrible secret. *Los Angeles Time*. Retrieved from: <http://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-game-of-silence-review-20160412-column.html>
- Mikos, L. (2016). Television drama series and transmedia storytelling in an era of convergence. *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 14(1), 47-64.
- Moran, A. (2009a.) *TV formats worldwide: Localizing global programs*. United Kingdom: Intellect Books.
- ____ (2009b). Global franchising, local customizing: The cultural economy of TV program formats. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 23(2), 115-125.
- Odegard, D. (2016, April 15). 'Game of Silence' interview: Star David Lyons talks dark themes & depicting PTSD & sexual abuse [EXCLUSIVE]. *ENSTARS*. Retrieved from: <https://www.enstarz.com/articles/154330/20160415/game-silence-interview-star-david-lyons-dark-themes.htm>
- Owen, R. (2016, April 12). NBC plays 'Game of Silence'. *Community Voices*. Retrieved from: <http://communityvoices.post-gazette.com/arts-entertainment-living/tuned-in/item/40005-nbc-plays-game-of-silence>
- Öncü, A. (2000). The Banal and the subversive. *European Journal of Cultural Studies*, 3(3), 296-318.
- Öztürk, Ç. (2012, March 2). Şimdi konuşma zamanı: Susunkunlar konuşuyor. *T24 Independent Internet Newspaper*. Retrieved from: <http://t24.com.tr/yazarlar/cagnur-ozturk/simdi-konusma-zamani-susunkunlar-konusuyor>
- "Pınar Bulut Deren: Global bir başarı yakalamanın yolu lokal içeriklerden geçiyor..." (2016, April 10). *Ranini.tv*. Retrieved from: <http://www.ranini.tv/roportaj/14041/1/pinar-bulut-deren-global-bir-basari-yakalamanin-yolu-lokal-iceriklerd>
- Refiğ, H. (Director). (1975). *Aşk-ı Memnu* [Television series]. Turkey: TRT.
- Roush, M. (2016, April 12). Roush review: Silence is not golden. *TV Insider*. Retrieved from: <https://www.tvinsider.com/84799/roush-review-silence-is-not-golden/>
- Savcı, T. (Producer). (2012). *Susunkunlar* [Television series]. Turkey: Tims Productions.
- Schwartz, J. (Executive Producer). (2007). *Gossip Girl* [Television series]. United States: 17th Street Productions.
- Semerçioğlu, C. (2015, May 11). Susunkunlar'ın büyük başarısı. *Hürriyet Newspaper*. Retrieved from: <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/cengiz-semercioglu/susunkunlar-in-buyuk-basarisi-28965474>
- Şahin, İ. (Producer). (2005). *Gümüş* [Television series]. Turkey: D Yapım.
- Tekelioğlu, O. (2012, July 1). Susunkunlar'ın esas derdi 'erkeklik'. *Radikal Newspaper*. Retrieved from: <http://www.radikal.com.tr/radikal2/susunkunlar-in-esas-derdi-erkeklik-1092959/>
- van de Westelaken, G. & van der Horst, C. (Producer). (2016). *Vlucht HS13* [Television series]. Netherlands: Column Film.
- Waisbord, S. (2004). McTV understanding the global popularity of television formats. *Television & New Media*, 5(4), 359-383.
- Wells, J. (Executive Producer). (2011). *Shameless* [Television series]. United States: Bonanza Productions.
- "Yabancı Dizilerden Uyarlandığını Bilmediğiniz En Sevilen 17 Türk Dizisi," (2016, March 21). *Onedio*. Retrieved from: <https://onedio.com/haber/yabanci-dizilerden-uyarlandigini-bilmediginiz-en-sevilen-17-turk-dizisi-695404>
- Yesil, B. (2015). Transnationalization of Turkish dramas: Exploring the convergence of local and global market imperatives. *Global Media and Communication*, 11(1): 43-60.

Retorik, İkna ve Tasarım Jürisi

Seçil Toros*

Toros, S. (2020). Retorik, İkna ve Tasarım Jürisi. *YEDİ*, 23, 11-20,
doi: 10.17484/yedi.598114

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Bu çalışmada, tasarım eğitiminde sembolik öneme sahip ve öğrenmenin vazgeçilmez bir parçası olan tasarım jürilerinde, öğrencilerin kullanması için bir 'retorik model' önerilmektedir. Bu özgün modelde öğrencilerin tasarım fikirlerini anlatmaları ve projelerini jüri üyeleri önünde savunmaları için sistemli aşamalar ve öneriler bulunmaktadır. Aşamalar jüri süreci ve akışı dikkate alınarak planlanmış ve öneriler Aristoteles'in retorik teorisi üzerine yapılandırılmıştır. Hem sözle hem de görsel iletişim öğelerinin planlanmasına ilişkin model, öğrencilere rehber olacak ve etkili sunum yapmalarında fayda sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: Tasarım jürisi, iletişim, iletişim tasarımı, ikna, retorik.

Rhetoric, Persuasion and Design Jury

Abstract

In this study, a 'rhetorical model' is proposed for the use of students in design juries which are symbolic and indispensable learning events in design education. This original model offers systematic steps and suggestions for students to present and defend their design ideas in front of the jury. The stages were planned considering the jury process and communication flow, and the recommendations were based on Aristoteles' rhetorical theory. This unique model will guide the students to plan both verbal and visual communication elements and also help them to make effective presentations.

Keywords: Design jury, communication, communication design, persuasion, rhetoric.

Giriş

Tasarım jürileri mimarlık, moda, grafik ve endüstri ürünleri tasarımı gibi birçok alanda ritüel haline gelmiş etkinliklerdir. Jüriler, tasarım projelerinin değerlendirilmesi ve uzman geribildirimleri ile geliştirilmesi için ortam sağlarken aynı zamanda profesyonel hayatın bir provası niteliğini taşır. Öğrenciler, alanlarında uzman ve üretken kişilerle tanışma ve onların tasarımları hakkındaki eleştirilerinden faydalanma fırsatı bulurlar. Bu değerli süreç, tasarım eğitiminde bireysel ve kolektif öğrenmenin bir parçası olarak kabul edilir (Frederickson, 1990). Ayrıca jüriler, öğrencilerin kendi tasarımcı kimliklerini oluşturmaları bakımından da faydalı ve öğrenci merkezli bir etkinlik olarak görülür (Ilgaz, 2009, s. 75; Webster, 2006). Sözü edilen öğrenme ve mesleki kazanımların yanında, tasarım jürileri, öğrencilerin not olarak değerlendirilmesinde etkili ve yaygın bir araç olarak kullanılır (Gurel ve Basa, 2004) ve bu son işlev, özellikle öğrenciler için büyük önem taşır.

Tasarım jürilerinde öğrenciler alanda uzman akademisyen ve deneyimli profesyonellerin önünde projelerini anlatır ve tasarım fikirlerini savunmaya çalışırlar. İletişimin diğer tarafında bulunan jüri üyeleri¹ ise hem projeler üzerinde eleştirel bakış açısı geliştirmeye hem de öğrencileri değerlendirmeye çalışırlar. Bu kurgu iki güç arasındaki dengesiz ilişki ile şekillenir ve profesyonellerin hegemonyasında geçen karmaşık bir süreçtir (Webster, 2007). Bu ortamda güç, eleştiri getirme ve tartışma (münazara) alanlarına ilişkin eşitsizliklerin jüri çıktıları üzerindeki olumsuz etkileri olabilmektedir (Ilgaz, 2009). Söz konusu olumsuz etkilerin başında öğrenciler üzerinde oluşan baskı ve başarıyı zorlaştıran heyecan gelmektedir.

Stüdyo derslerinin ölçme ve değerlendirme ile ilgili önemli ve son aşaması olan tasarım jürilerinde öğrencilerin özgün fikirlerini anlatabilmeleri ve savunabilmeleri gerekir. Bu ikna sürecinde öğrenci, jüri üyelerinden farklı yorumlarla karşılaşır ve bunlar içinden bazılarını tasarımlarını güçlendirmek adına projeye adapte etmeyi başarırken, bazen de eleştirilerin altında ezilerek tasarım fikirlerinin tahribata uğramasını izler. Bu gibi durumlarda jüri öğrenciler tarafından yıkıcı, eleştirel ve hatta düşmanca bir ortam olarak algılanır (Frederickson, 1990). Öğrenciler, performansının değerlendirildiği 10 ila

20 dakikalık sürede kendi yapıtlarını hem anlatmak hem de etkili biçimde savunmak baskısını yoğun biçimde hissederler. Bu nedenle iletişim ve ikna becerisi tasarım jürilerinde hayati önem taşır.

Etkileyici ve ikna edici iletişim için sunum yapan öğrencinin düzgün ve etkili sözel sunuş sergilemesi; tasarımın özgün konseptini, amacını ve tasarımın gelişim sürecini anlatması ve dahası farklı tasarım deneyimlerine ve felsefelerine sahip jüri üyelerinin yorum ve eleştirilerine cevap verebilmesi ve projesini bu cevaplar ile savunması gerekir. Deneyimsiz ve henüz mesleki bilgi ve becerilerini tam manada geliştirememiş olan öğrenciler için bunu yapmak hiç de kolay değildir. Kötü bir tasarım projesi iyi bir sunum ile kurtarılamayabilir ancak kötü bir sunum şüphesiz iyi bir projeyi mahvedecektir.

Özetle, tasarım öğrencileri için her bir jüri sunumu öğrencilikleri ve kariyerleri ile ilgili önemli bir basamaktır: mesleki başarının ya da başarısızlığın en büyük göstergesidir. Sunum, belki de aylar süren, tasarım sürecinin sonucudur; ödülü ya da cezasıdır. Bu nedenle öğrenciler jüri sunumlarında oldukça heyecanlıdır. Heyecanlı olmak ile ilgili sorun yoktur, zira önemsenmesi ve ciddiye alınması gereken zorlu ve zorunlu bir süreçtir; önemli olan heyecan ve başarıya baskısının üstesinden gelebilmektir. Bunu başarabilmek için ise hem görsel hem de sözel sunumun tutarlı ve etkili biçimde hazırlanması gerekmektedir.

Yukarıda açıklanan amaç doğrultusunda bu çalışmada tasarım eğitiminde sembolik öneme sahip ve öğrenmenin vaz geçilmez bir parçası olarak görülen tasarım jürilerinde öğrencilerin kullanması için 'retorik model' önerilmektedir. Hem sözel hem de görsel iletişim öğelerinin planlanmasına ilişkin model, öğrencilere rehber olacak ve etkili sunum yapmalarında fayda sağlayacaktır. Bu özgün modelde öğrencilerin tasarım fikirlerini anlatmaları ve projelerini jüri üyeleri önünde savunmaları için sistemli aşamalar ve öneriler bulunmaktadır. Aşamalar jüri süreci ve akışı dikkate alınarak planlanmış ve öneriler de Aristoteles'in retorik teorisi üzerine yapılandırılmıştır.

İkna iletişimi ve bu bağlamda Aristoteles'in retorik çalışması, başta hukuk olmak üzere, halkla ilişkiler, reklamcılık ve siyaset bilimi gibi akademik alanlarda başlıca ele alınan konular arasında bulunsa da mimarlık, grafik, moda ve endüstri ürünleri tasarımı eğitiminde ve alan yazınlarında yeterli ilgiyi görmemektedir. Bu kapsamda taran akademik çalışmalarda jüri iletişimi ve bu süreçte yaşanan sorunların

¹ Jüri, söz konusu projenin yürütüldüğü stüdyo dersini yürüten öğretim elemanları ve dışarıdan gelen uzmanlardan oluşan çoğunlukla kalabalık bir gruptur.

ele alındığı (Frederickson, 1990; Ilgaz ve Korkut, 2013), bu iletişim kapsamında güç ilişkilerine odaklanıldığı (Webster, 2006) görülmektedir. Buna ek olarak Daroda (2011) rekabetçi ortamda, mimarlık ve tasarım öğrencilerinin, ikna edici iletişim ve etkili konuşma tekniklerini öğrenmeleri gerektiğine de değinmektedir. Ancak öğrencilerin projelerini savunurken ihtiyaç duydukları sözel ve görsel iletişim tekniklerine yer veren kapsamlı bir akademik çalışma bulunmamaktadır. Söz konusu boşluğu doldurmak amacıyla hazırlanan bu çalışmanın alana katkı sağlayacağı ve tasarımda ikna ile ilgili yeni araştırmalara zemin oluşturacağı düşünülmektedir.

Makale ‘Retorik ve ikna’ bölümü altında Aristoteles’in ikna öğeleri olan logos, ethos ve pathosun ayrı ayrı ele alınması ile başlayacaktır. Burada inşa edilen teorik arka plana uygun olarak ‘Retorik model’ sunulacak ve tasarım jürisi sürecinde temel evreler olarak belirlenen ‘Ne yaptım?’, ‘Neden yaptım?’ ve ‘Nasıl yaptım?’ başlıkları altında kapsamlı biçimde açıklanacaktır. Çalışma, ‘Nihai ve genel öneriler’ sunulduktan sonra sonuç kısmında yapılacak değerlendirme ve yeni akademik yönlerinin önerilmesi ile sonlanacaktır.

Retorik ve İkna

Retorik hukuk, iletişim, siyaset ve sanat gibi pek çok alanda sıklıkla kullanılan bir kavramdır. Ortak kabul gören tanımı ‘etkili yazı ve söz kullanarak ikna sanatı’ olarak özetlenebilir. Kökenleri Antik Yunan düşünürlerine dayanan retorik, günümüzde söz ve yazının ötesinde, mevcut durumu istenilene çevirmeye yarayan her türlü ikna tekniğini kapsamaktadır (Kaufer ve Butler, 2013, s. 20). Görsel ve sözel iletişimin bir arada bulunduğu tasarım jürileri bu tekniklerin birden fazlasının kullanımına sahne olur. Bu teknikleri anlayabilmek için Aristoteles’in retorik teorisine başvurmak ve ikna edici öğeleri tek tek incelemek yerinde olacaktır.

Aristoteles’e göre inandırma ve ikna etme doğuştan gelen bir hediye değildir; retorik yoluyla ulaşılabilir teknik bir kabiliyettir ve bu kabiliyet ikna edici öğelerin gösterilmesi yetisidir (L’Etang, 2002, s. 190). Kanıtlar bir tür gösteri eşliğinde sunulur ve gösteri ne kadar etkileyici olursa insanlar o kadar ikna olurlar. Retorik kanıtlar, ulaşılmak istenen amaca uygun olarak sembollerin kullanımını içerir ve bu semboller aracılığı ile karşılıklı anlayış geliştirilir. Heath (2004, s. 126), kur yapmaya benzettiği retorik öğeleriyle birlikte birleştirici görüşlere katılmaya bir çağrı olarak yorumlar. Tasarım jürilerinde de öğrenci, farklı öncelikleri ve

beklentileri bulunan jüri üyelerini kendi istediği yöne adapte etmeye çalışır ve bu beceriyi retorik sayesinde geliştirebilir.

Aristoteles (2004, s. 38), retorik analizine ilişkin önerdiği yöntemde üç tür inandırma tarzını hesaba katar; ethos, logos ve pathos. ‘Ethos’ konuşmacının karakteri yani ikna edicinin güvenilirliğine baş vurma, ‘logos’ mantık yoluyla yani kanıtlarla hakikati gösterme ve ‘pathos’ duygulara hitap etme yani dinleyiciyi belli bir ruh haline sokarak ikna etmeyi kapsar (McCormack, 2014). Bu bölümün devamında söz konusu öğeler tek tek ele alınacak ve incelenecektir.

Ethos: Konuşmacının Karakteri

Konuşulunun inanılır olması, konuşanın inanılır olması ile ilişkilidir. İkna konuşmacının söylediği şeylerle gerçekleşse de konuşmacının gösterdiği kişisel iyiliği ve karakteri, sahip olduğu en etkili inandırma yoludur (Aristoteles, 2004, s. 64). Bireyin karakteri daha açık bir ifade ile güvenilirliği retorik sürecin merkezinde bulunur. Konuşmacının karakterine güven aşıl原因 üç şeyi Aristoteles (2004, s. 98), (1) sağduyu (iyi akıl), (2) iyi ahlaki karakter ve (3) iyi niyet olarak belirlemiştir. Bireyin kendinden ve zekasından başlayan iyiliğin, çevresine ve topluma yayılması beklenmektedir.

Aristoteles’in (Heath, 2004, s. 137–140) retorikğine göre ikna yalnız gösterilen kanıtlarla değil aynı zamanda etik kanıtlarla başarılıdır. Dinleyenler, konuşmacının kendisinin iyilik ya da kendilerine karşı iyi niyet veya her iki niteliği de sahip olduğuna inanırlarsa, ikna süreci kendiliğinden başlar. Yani söylevcinin iyi olması yeterli değildir; çevresi ve toplum için de en iyiyi talep etmesi ve sözünü bu amaçla söylediğini göstermesi gerekir.

Benzer şekilde Antik Roma’da bir retorik savunucu olan Quintilian², ideal hatibin (anlatıcı) sahip olması gereken özellikleri şöyle tanımlar: “doğru bir filozof ahlak açısından sağlam, konuşma hakkında bilgili ve her zaman en yüksek için çalışandır” (Heath, 2004, s. 119). Her iki betimlemeden de anlaşılacağı gibi ‘iyilik’ özelden genele doğru sıralı olarak aranmaktadır. Ayrıca her iki yaklaşımda da iyi karakter bilgelikten kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla iknacının her şeyin başında bilgili, donanımlı ve sözüne güvenilir bir kişi olduğunu yansıtmaması gerekir.

² Marcus Fabius Quintilianus (MS 100-MS 100), eski Roma’da orta çağ okullarında edebiyat ve retorik konularında eğitim vermiştir.

Logos: Bir Hakikati Ya Da Sözde Hakikati İnandırıcı Kanıtlar Yoluyla Tanıtma

Retorik ilk ortaya atıldığında, bugünkü gibi değerli bir beceri olarak görülüyordu. Sokrates ve öğrencisi Platon'un, retorik kullanmayı bir akıl oyunu olarak tanımladığı bilinmektedir. Filozoflar bu düzmece yöntem ile başkalarının zaaflarından yararlandığını ne bilgi ne de anlam aktarmadan yalnız kanaatler üreterek hakikatler konusunda insanları ikna etmede söz konusu yeteneğin kullanıldığını belirtiyorlardı (L'Etang, 2002, s. 195–198). Ancak Aristoteles'e göre bir retorik, gerçek vaadi bulunmayan ve içi boş kelimelerle ayakta duramaz (Heath, 2004, s. 110). Retorik söz, ya da ifade, kendiliğinden açık olduğu için veya böyle açık ifadeler ile kanıtlanabilir olduğu için inandırıcı ve ikna edicidir.

'The Art of Rhetoric' kitabında Aristoteles, ikna yolu olarak, çeşitli türden kanıtların altında yatan ilkeleri keşfeder. İkna amaçlı retorik uygulaması, kanıtların planlanması ve yaratılması üzerine inşa edilir; bunlar eksiksiz tanıtılar, olasılıklar ve göstergelerdir (Aristoteles, 2004, s. 39).

... diyalektik ve retorik tasarımlara³ özgü konular, düzenli ya da evrensel Kanıtlama Yollarıyla ilgili olduğunu söylediğimiz şeylerdir; yani doğru sorulmuş sorulara, doğal bilimlere, politikaya ve birbiriyle ilişkili olmayan daha birçok şeye ait sorulara aynı şekilde uygulanan kanıt dizeleridir. (Aristoteles, 2004, s. 42)

Kanıtların yaratılması ise bizi dinleyenlerin inanacağı şekilde kabul gören düşüncelerin keşfi ile mümkündür. Bu noktada ne söyleneceğinin bilinmesi yetmez; aynı zamanda doğru bir şekilde söylemelidir. İnandırma bir tür gösteridir ve insanlar bir şeyin gösterildiğini düşündüğü zaman tamamen ikna olurlar (Aristoteles, 2004, s. 35). Fikir ve tasarımlara inandırmak için mantık kullanılmalı ve kurulan mantık açık ve anlaşılır biçimde sergilenmelidir.

Hakikati kabul ettirmek için geçerli, ilgili ve anlaşılır kanıtlar sunulmalıdır: "...çünkü elimizde ne kadar çok güncel kanıt olursa, davamızı o kadar kolay tanıtırsınız ve bunlar konuyla ne kadar yakından ilgili olursa, o kadar sıradan kanıtlar değil de yalnızca o konuşmaya ait kanıtlar oldukları görülür" (Aristoteles, 2004, s.142). Aynı zamanda sunulan her kanıt, hitap edilen toplumun değerlerini taşımalı ve kabul

³ Doğruluğu kabul edilen verilmiş iki önermeden, bu önermelerin içeriğini içinde bulunduran bir üçüncü önerme çıkarma biçimindeki akıl yürütme yolu; örneğin, insanlar ölümlüdür, Sokrates bir insandır, o halde Sokrates ölümlüdür uslaması bir tasımdır.

ettirmek istenen fikrin sonucunun iyi olacağına dair şüphe bırakmamalıdır: "Retoriğin verili anlam yaratma ve değer kurma gücüyle yöneticilerine ve diğerlerine değer yüklü seçimleri anlama, eleştirme ve kullanmaları açısından yardım edebilir. Retoriğin mantığı, kolektif çıkarları destekleyen bakış açılarını uygulamak zorunda olan insanların sosyal ve politik ihtiyaçlarına ses verilmesi yeteneğindedir" (Heath, 2004, s. 140).

Pathos: Dinleyiciyi Belli Bir Ruh Haline Sokma

Konuşmacının itibarı ve güvenilirliği ile mantık yoluyla üretilen kanıtlar bir arada kullanılsa da söylevin sonunda dinleyicilerin ikna olmasına yetmeyebilir. İkna, nihayetinde, zihin ile birlikte duygu durumudur. Akıl ile inanan dinleyici bazen kalbi ile ikna olmayabilir. Tersine eğer konuşma dinleyicide istenilen coşkuları harekete geçirebilirse, inanma dinleyicilerden de gelebilir (Aristoteles, 2004, s. 38).

Coşkular, insanların inançlarını ve yargılarını değiştirebilecek kadar etkili duygulardır. İnsanlar, aynı şeyi (olayı ya da olguyu) dostça ve hoşgörülü duygular taşıdıkları zaman ile öfke ve düşmanlık duyguları ile yüklü oldukları zamandan daha farklı algılar ve yargılarlar (Aristoteles, 2004, s. 98). Dolayısıyla karşılıklı anlayış ve düşünce birliği geliştirebilmek için duygusal dayanışma hissini yaratmak gerekir. Retorik bazen dinleyicilere duymak istediklerini söyleyerek hoşnut ederken bazen de hoşnutluğa meydan okur; konuşmacı her iki tekniği de kendi çıkarları doğrultusunda kullanmalıdır (McCormack, 2014).

Dinleyicide belli bir ruh hali yaratma ancak dinleyiciyi iyi tanımakla mümkündür. Aristoteles öfke örneği üzerinden izleyicilerde coşku yaratabilmek için bilinmesi gereken üç unsur şöyle sıralar: (1) öfkeli dinleyicilerin nasıl bir ruh hali içinde olduklarını, (2) genellikle öfkelenen kişilerin kimler olduğunu ve (3) onlara hangi sebeplerle öfkelenenlerini saptamak (Aristoteles, 2004, s. 98). Aristoteles bu maddelerden bir veya iki tanesinin yanıtını bilmenin yeterli olmayacağını, üç sorunun cevabının birden bilinmesi gerektiğini söylemektedir. Benzer bir mantık ile tasarım jürilerinde şu üç soru geçerli olabilir 1) jüri nasıl bir ruh hali içindedir? 2) genellikle onaylayacakları ve coşkulanacakları yaklaşımlar neler olabilir? 3) hangi nedenle coşku duyarlar?

Aristoteles'in retorik anlayışında dinleyici bir topluluk olarak ele alınır. Toplumda çoklu kamular ve çoklu dinleyiciler vardır. Bireysel durumların çeşitliliğinden dolayı, belli bireylere değil belirli tipten insanlara olası görünen şeylerle ilgilenilir

(Aristoteles, 2004, s. 40). Bu görüşten hareketle öğrencilerin, tasarım jürilerinde yer alan üyelerin profesyonellerden ve akademisyenlerden oluştuğunu hesaba katarak ortak yönelimleri keşfetmeleri yerinde olacaktır. Bunlar için çağdaş tasarım yaklaşımlarını, mesleki etik değerleri ve tasarımcıların sıkça kullandıkları kültürel değerleri iyi bilmeleri gerekir. Bunlara ek olarak çağdaş iletişimde kullanılan psikolojik ve sosyolojik anlayışı; kişilik türleri, ikna edicilik ve ikna etkilerinin güçlendirilmesi için farklı duyguların yaratılması konuları da incelenebilir.

Retorik Model

Jüri, bir öğrenci ya da öğrenci grubu ile jüri üyeleri arasında gerçekleşen karşılıklı iletişimin sahnesidir. Bu gösteride öğrenci söze başlar ve kendi tasarımını öncelikle tanıtmaya ve sonrasında yapılan projenin değerliliği konusunda jüriyi ikna etmeye çalışır. Karşısında ise konusunda çeşitli deneyimlere ve bilgi donanımına sahip uzmanlar bulunmaktadır ve bireysel eleştirilerle katkılarını sunmak için oradrlar. Bu senaryoda öğrenci, jüri üyelerinden gelebilecek farklı bakış açılarını hesaba katmak ve bunları kestirmek zorundadır. Başarılı olabilmek için süreci olabildiğince yönlendirmeli, jüriyi arzu ettiği bakış açısına sokarak olumlu ve yapıcı diyalogun yolunu inşa etmelidir. Bunun için çalışmanın bu bölümünde retorik tekniklerine dayanan tasarım jürisi modeli önerilmektedir. Tablo 1’de görülen modelde jüri süreci sistemli bir şekilde planlanmıştır. Tümünden gelim yöntemini benimseyen anlatıda sırasıyla uygulanması gereken üç aşama bulunmaktadır: 1) Ne yaptım 2) Neden Yaptım ve 3) Nasıl Yaptım

Tablo 1. Retorik Model

Jüri Süreci	Ethos	Logos	Pathos
Ne Yaptım	Ne yaptığımı biliyorum	Açıkladım	Değerli bir fikir sunuyorum
Neden Yaptım	Sorunların farkındayım ve herkes için iyi olanı istiyorum	Kanıtlar ile gösteriyorum	Bu tasarıma ihtiyaç var
Nasıl Yaptım	Sorumluluklarımı biliyorum ve yerine getirdim	Akılcı çözüm budur	Bunu başarabiliriz

Şimdi, yukarıda önerilen retorik modelin üç basamağı hem sözel hem de görsel ikna kabiliyetinin geliştirilmesi bağlamında açıklanacaktır.

Ne Yaptım?

Öğrenciler haftalar ve belki de aylar süren emeklerinin çıktısını sunmak ve hak ettiklerini düşündükleri sonucu alabilmek için jürinin karşısına çıkarlar. Tasarım sürecinde sarf ettikleri eforu ve karşılaştıkları zorlukları anlatmak isterler. Bu da çoğunlukla uzun ve öznel bir giriş yapmalarına neden olur. Öğrenciler, bazı durumlarda, aslında jürinin pek de ilgilenmediği duygusal ya da bireysel yaşamışlıkları paylaşarak empati geliştirilmeye çalışırlar. Sunuma, tasarım sürecinin en başından en sonuna kadar başlarından geçenleri anlatarak ve genellikle de olumsuzluklara ve çekilen acılara vurgu yaparak başlarlar.

Jüri ise genellikle öğrenciler ile aynı ruh durumunda değildir; sunumuna başlayan öğrenci ve projesi o gün izleyecekleri onlarcasından biridir. Sunumun hemen başında jüri üyeleri bir yandan hali hazırda aslı paftalar arasında göz gezdirirken bir yandan da öğrenciyi dinlemekte ve bir an önce özgün tasarım fikrini anlayama çalışmaktadır. Bu birkaç dakikalık sürede jüri üyeleri istisnasız aynı sorunun cevabını ararlar: ‘Ne yaptınız?’

Webster’ın da (2007) belirttiği gibi tasarım jürileri, karşılıklı iki güç arasındaki amaç ve güç ilişkileri bakımından eşitsizlikler içeren iletişim sürecidir. İletişimi belirleyen jüri üyelerinin hegemonyasıdır ve uzman üyelerin beklentileri esas alınarak jüri sunumu stratejik olarak planlanmalıdır. Bu nedenle jüriye hitap etmeye başlayan öğrenci öncelikle projesinde ne yaptığını açıkça ifade etmelidir. Bu anlatıda öznel vurgulardan kaçınılmalı, sürecin başı değil ‘sonucu’ hemen söylenmelidir. Sözel olarak tasarımın özü ve özeti bir veya en çok iki cümle ile anlatılmalıdır. Bu önermede ürün ya da yapının temel özellikleri ve onu diğerlerinden ayıran karakteri ortaya konulmalıdır.

Bu giriş, teorik çerçevede değinilen retorik öğelerden ethos dikkate alınarak değerlendirildiğinde, öğrencinin kendine güvenen ve ne yaptığını bilen bir kişilik sergilemesi bakımından etkili olacaktır. Rasyonel ve objektif bir dil ile giriş yapılması söz söyleyenin inandırıcılığını da arttıracaktır. Ayrıca bir ya da en çok iki cümle ile tasarım fikrinin özünün açıklanması inandırıcı bir kanıt olarak (logos) zihinlerde yer edecektir. Son olarak bu kendinden emin ve net giriş gerçekten faydalı bir iş yapıldığına dair jüriyi olumlu duygu durumuna sokma (pathos) potansiyeline sahiptir.

Jüri konuşmasına başlayan öğrencinin sözel olarak ortaya koyduğu özgün tasarım fikrinin görsel olarak nasıl bir ürün ya da yapıtta vücut bulduğunu görmek ister. Bu nedenle

konusmacının sözlerine etkili görsel kanıtların eşlik etmesi gerekir. Grafik tasarımda ilk göze çarpan ürün ya da yapıtın kendini en iyi ifade eden bakış açısı ile gösterilmesi olacaktır. Ürün tasarımından örnek vermek gerekirse tasarlanan ürünün en etkileyici ve özgün karakterini açıklayan perspektif görünüşünün sunuma öncülük etmesi gerekir. Bunu bir ürünün reklam afişi gibi düşünebiliriz; fikri satacak etkileyici görsel tasarım sergilenmelidir. Şekil 1'de görülebileceği gibi bu amaçla etkili tek bir imaj kullanılabileceği gibi, ürün-insan ilişkisini, mekanik işlevini ya da çevresiyle etkileşimini açıklayan detaylar kompozisyona dahil edilebilir.



Şekil 1. Humpty Dumpty: Hacıyatmaz tuzluk ve biberlik.
(Toros ve Çakın, 2019)

Neden Yaptım?

Öğrenciler görsel ve sözel sunumları ile jürinin yönünü ve yönelimlerini belirler. Çoğu zaman bunun farkında olmasalar da kullandıkları retorik ile jüriyi belirli bir bakış açısına sokarlar. Dinleyiciler sunumda söz edilen konular üzerine düşünmeye ve sözel olarak verilen kanıtların izlerini görsellerde aramaya başlarlar. Bu nedenle ne yapıldığının açık bir şekilde ifade edilmesinin hemen ardından tasarımın gerekçesi olan nedenlerin sırasıyla ortaya konması gerekir. Böylelikle, yeni bir tasarıma neden ihtiyaç duyulduğu anlaşılabilir ve tasarımcının bakış açısı kavranabilecektir.

Çoğu zaman projelerin konusu verildiğinde tasarım problemleri örtüktür, başka bir deyişle tasarımcı aşıkâr olanın ötesine geçerek çözmeye karar verdiği tasarım problemini kendi belirler. Bunun için bazen sezgisel (Schön, 1988) bazen bilimsel araştırma (Muratovski, 2016) bazen de her ikisini

birden (Cross, 1999) kullanır. Bu safhada geçerli tüm kanıtları sunmalı ve jürinin söz konusu gereksinime ikna etmelidir. Sunulan tasarımın gerekli olduğuna inanılması projenin başarılı sonuçlanabilmesinin kilit adımıdır. Bu nedenle kendi bakış açısını ve tasarım fikrinin kaynağını kanıtlar ile göstermeli, neden yaptım sorusunu kapsamlı biçimde, tüm ayrıntıları ile açıklamalıdır. Ancak bu şekilde konusunda uzman olanları yeni düşüncelere inanmaya teşvik edebilir. Öğrenci, projesinde üstesinden gelemediği sorunların ve önerdiği tasarımın zayıf yönlerinin farkındadır. Ancak bunların yanında kendisinin gözden kaçırdığı veya tasarıma hiç dahil etmediği beklentiler de olabileceğini bilir. Öğrencinin amacı jüriyi olabildiğince kendi bakış açısından konuya bakmalarını sağlayarak doğru kanıtlar ile tasarımın iyiliğine ikna etmek olacaktır.

Retorik anlatıda belki de en önemli kabul edilen logos (McCormack, 2014) bu aşamada başarılı biçimde kullanılmalıdır. Sözel ve görsel kanıtlar ile tasarımın mantığı inşa edilerek ikna edilmek istenen hakikat meşrulaştırılır (Buchanan, 1985). Bu amaçla öğrencinin tasarımı kimin için yaptığını, ürün ya da yapıtın hangi giderilememiş gereksinimleri karşılayacağını detaylı biçimde açıklaması gerekir. Bunun için sunacağı kanıtlar mevcut ürünlerin analizi, kullanım senaryoları ve kullanıcı odaklı araştırmalar olmalıdır. Bu kanıtlar tasarım yoluyla akılcı çözümler üretildiğine jüriyi inandıracaktır.

Sözel retorik, görsel tasarım diline dönüştürülmeli ve çözümlenmeye çalışılan tasarım problemi uygun çizimlerle sergilenmelidir. Şekil 2'de, bu bağlamda, endüstri ürünleri tasarımı sunumları için hazırlanmış grafik tasarımlar örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 2. Bobik, 4-6 yaş çocuklar için oyuncak. (Açıkbay, 2019)

Çok iyi bilindiği gibi tasarımın her alanında geçerli iletişim dili görsel öğeler üzerinden gerçekleşir ve paftalar ile üç boyutlu modeller, tasarım jürilerinde kilit önem taşır. Öncelikle sunulan tasarımı ya da yapıtı, yaratıcılık ve özgünlük bağlamında jüri üyelerine en etkili anlatacak teknikler kullanılmalıdır. Bir tasarım projesinin olmazsa olmazı olan ürün ya da yapıtın üç boyutlu görüntüsü, insan ve veya mekân bağlamında konumlandırılması, fonksiyonlarını açıklayan kullanım senaryosu ve gerekli teknik çizimleri paftalarda bulunmalıdır.

Paftalarda yer alan çizimlerde kullanılan görseller olabildiğince kaliteli, yüksek çözünürlükte ve okunaklı olmalıdır. Jürinin izleme mesafesi dikkate alınarak görsel öğelerin büyüklükleri ile figür zemin ilişkisi doğru planlanmalıdır. Özellikle uyum, hiyerarşi ve denge gibi temel tasarım ilkeleri, görsel iletişim tasarımında dikkatlice uygulanmalıdır. Ayrıca tipografi ve renk seçimleri, okunaklılık ve etkileyicilik göz önünde bulundurularak yapılmalıdır. Paftalarda kullanılan sözel bilgilerde ise yazım kurallarına uyulmalı, uygun terminolojiler ve akıcı bir anlatım dilinin kullanıldığından emin olunmalıdır.

‘Neden yaptım?’ kanıtlar ile açıklanırken bir yandan da tasarımın amacı ve özgün yapıtın değeri verilir. Bu söylevde tasarımcı olarak benimsenen öznel bakış açısı da sunulmuş olur. Bu nedenle duygulara hitap edilmesi ve retorik pathos öğesinin etkili biçimde sunumda kullanılması gerekir. Aristoteles’e göre ikna, akıl ve beyinden geçerek elde edilebileceği gibi kalpten de gelebilir (McCormack, 2014). Duyguların, alınan kararlar üzerinde etkili olduğu da hesaba katıldığında jüri üyelerinin olumlu ruh haline sokulabilmesi önemlidir.

Bu amaçla doğru ve etkili hislerin uyarılması gerekir. Bu noktada teorik çerçevede bahsedilen duygusal ikna önermelerini hatırlamak da fayda var. Hitap edilen jüri üyelerinin farklı karakter ve özgeçmişlere sahip uzmanlar oldukları ve her biri için ayrı stratejik söylem geliştirmenin yararsız bir çaba olacağı dikkate alındığında, jüriye ortak özellikler taşıyan bir topluluk olarak yaklaşmak gerekir. Mesleklerinde uzman olan akademisyen ve profesyonellerden oluşan bu topluluk için ortak değerler keşfedilmeli ve tamamı etkileyebilecek söylemler geliştirilmelidir. Tasarım alanı odağa konulduğunda, klasik ve çağdaş tasarım düşünceleri, profesyonel mesleğe ilişkin etik yaklaşımlar ve hem evrensel hem kültürel değerler bilinmeli ve bunlar coşku ve taktir duygularını güdülemek için kullanılmalıdır.

Neden yaptığını anlatırken öğrenci bir yandan da karakteri ile ilgili izler bırakır. Retorik ethos öğesini ve

konusmacının kişiliğinin ikna üzerinde doğrudan etkisi olduğunu unutmamak gerekir. Bu nedenle öğrenci, konun gelişme safhası olan bu aşamada güçlü ve etkili bir karakter sergilemelidir. Özellikle sunum sırasında öğrenci, tasarım problemini işaret eden kanıtlar sunarken insanlık ve toplum bilincini de ortaya koyan söylem kullanılmalıdır. Tasarımcı olarak sadece ürünün formunu değil onun kullanım biçimi ile kültürleri de şekillendirdiğinin farkında olduğunu yansıtmalıdır. Toplum ve insan sorunları ile empati kuran, mesleki idrak düzeyi yüksek, iyi niyetli ve güvenilir bir kişilik olduğuna jüriyi ikna etmelidir.

Nasıl Yaptım?

Ne yaptığını ve neden yaptığını açıklayan öğrenci sunumun sonunda tasarımını nasıl yaptığını anlatmalıdır. Bu anlatıda yine logos, pathos ve ethos öğelerine ilişkin ikna yolları dikkatlice sunuma adapte edilmelidir. Öncelikle iyiliği ve değeri bir önceki bölümde kanıtlanan tasarım fikrinin üretilebilir ve uygulanabilir⁴ oluşu akla yatkın biçimde ve teknik olarak tarif edilmelidir (Buchanan, 1985). Aristoteles (2004, s. 132), ikna için olanaklı ya da olanaksız oluşun tartışılması gerektiğini vurgular: “... çünkü kural olarak hiç kimse imkânsızlıkları sevmez, arzu etmez. Herhangi bir bilimin ya da sanatın nesnesi olan şeyler mümkündür ve vardır ya da var olabilir.”

Bu sırada doğru terminoloji ve mesleki bilgiler ile donanmış bir dil kullanılmalıdır. Sözel bilgiye eşlik eden görsel sunumlarda Şekil 3 ve 4’de (Karadağ, 2019) gösterildiği gibi teknik çizimler, detaylar, malzemeler ve üretim yöntemleri ile kullanılan teknolojiler verilmelidir. Öğrencinin yaptığı teknik açıklamalar gerekli mesleki donanıma sahip olduğunu gösterir. Bu sunumları yapabilen öğrenci, işini ve mesleğini iyi bilen biri olarak algılanacak, ehil ve sözüne güvenilebilecek bir kişilik olarak takdir görecektir.



Şekil 3. Core, yeni nesil kahve makinesi. (Karadağ, 2019)

⁴ Tasarımda zaman zaman verilen kavramsal projelerde, mevcut toplumsal, teknolojik ve bilimsel sistemin ötesine geçmesi gereken bir kurgu istenebilir. Bu durumda dahi, projelerin sınırlılıkları dahilinde ürün ya da yapıtın nasıl yapıлып uygulanacağına dair kanıtların sunulması gerekir.

Dahası anlatıcının dinleyiciler ile göz temasını engelleyecek bu da jüri ile empati kurulmasını zorlaştıracaktır.

Her ne kadar jürinin odağında ürün ya da eser bulursa da sunum yapanın dış görünüşü de dinleyiciler için etkili olmaktadır. Öncelikle jüri günü giyilecekler, sunumunun önemini ve jüriye verilen değeri yansıtacak biçimde seçilmelidir. Burada her vaka için geçerli olabilecek mutlak ve kusursuz bir önerme yapmak doğru olmaz. Genellikle temiz, özenli, proje konusu ile uyumlu ve verilmek istenen tasarımcı kişiliğini yansıtan kıyafetler seçilmelidir. Bazı projelerde ise tasarlanan ürünün karakterine uygun giyinilmesi jüri üzerinde olumlu etki gösterebilir; örneğin balıkçılar için sırt çantası tasarımında balıkçı kıyafetleri giyerek üretilen maket ya da prototipin kullanım halinde gösterilmesi gibi.

Önerilerin ardından, son olarak birkaç uyarıyı da sıralamak gerekir. Tasarım jürileri özgün ve yeni fikirler ile bezenen projelerin bitişinin kutlaması niteliğini taşıyor (Frederickson, 1990). Bu şölen etik olmayan girişimler ve uygulamalar ile bozulmamalıdır. Öğrenciler tasarımlarında ve sunumlarında asla kendilerine ait olmayan fikir ve çizimleri kullanmamalıdır. Alıntı ya da esin kaynakları var ise bunlara referans verilmesi ve açıkça orijinlerinin ifşa edilmesi gerekir. Söz söyleyene güvenin sarsılması tasarım ve proje konusundaki tüm ikna çabalarını boşa çıkaracak ve uzlaşmanın önünü tıkayacaktır.

Bir başka kaçınılması gereken davranış ise tasarım sürecinde stüdyo derslerine giren akademisyenlere referans vermektir. Daha açık bir ifade ile gelen eleştiriler karşısında savunmayı ders yürütücülerinin ardına gizlenerek yapmaya çalışmaktır. Bu davranışlar hem sorumluluğu üzerinden atma çabası olarak görülme hem de jüri üyeleri arasında gerginlik yaratma potansiyeline sahiptir. Elbette proje ve tasarım fikirleri, stüdyo dersleri sırasında öğretmenler ile öğrenci arasındaki usta-çırak ilişkisi ile şekillenmiştir (Schön, 1985). Ancak, tasarım süreci her ne kadar deneyimli akademisyen ve profesyonellerce yönlendirilse de nihai kararlar öğrenci tarafından verilir ve tasarımcı öğrencinin ürünü veya yapıtı üzerindeki tüm sorumluluğu alması beklenir.

Yukarıda jüri iletişiminde dikkat edilmesi gereken unsurlara oldukça kapsamlı biçimde değinilmeye çalışılmıştır. Söz konusu öneri ve uyarıların, bir önceki bölümde çalışmanın özgün önerisi olarak sunulan retorik modele adapte edilmesi faydalı olacaktır.

Sonuç

Bu çalışmada, Aristoteles'in retorik teorileri kullanılarak tasarım jürileri için bir iletişim model önerilmiştir. Modelin amacı, sözel ve görsel anlatımın etkili biçimde kullanılması gereken jüriler için öğrencilere sistemli bir yol önermektir. Önerilen yapı ve ikna öğeleri mimarlıktan endüstri ürünleri tasarımı, modandan grafik tasarımına kadar tüm tasarım alanındaki sunumlara adapte dileyebilir niteliktedir. Ayrıca temel ikna öğelerini içeren yöntem her öğrencinin özgün, öznel ve yaratıcı yorumlar ile geliştirilebilir durumdadır.

Öğrenci merkezi bakış açısının benimsendiği bu çalışma, tasarım öğrencilerinin sunum ve ikna becerilerini geliştirmelerinde faydalı olacaktır. Ayrıca akademik ilginin kısıtlı olduğu 'jüri ve ikna iletişimi' konusunda alan yazınına da katkıda bulunmaktadır. Yeni ve işlevsel olduğu düşünülen bir yöntem önerisi sunması bakımından yeni akademik çalışmalara ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir. Bundan sonraki araştırmalarda çeşitli tasarım okullarında ve farklı disiplinlerden öğrenciler ile model denenebilir. Ayrıca farklı teorik çerçeveleri temel alan bilimsel çalışmalarda model ve ikna iletişimi geliştirilebilir ve tasarım eğitimi ile tasarım öğrencilerinin akademik başarısına katkı sağlanacak yeni yollar keşfedilebilir.

Kaynakça

- Açıkbaş, B. (2019). *Bobik*. (Mezuniyet projesi). Atılım Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, Ankara.
- Aristoteles. (2004). *Retorik* (Çev. M. H. Doğan). İstanbul: Y.K.Y.
- Buchanan, R. (1985). Declaration by design: Rhetoric, argument, and demonstration in design practice. *Design Issues*, 2(1), 4. <https://doi.org/10.2307/1511524>
- Cross, N. (1999). Design research: A disciplined conversation. *Design Issues*, 15(2), 5-10.
- Daroda, K. S. (2011). Verbal technical presentation skill improvement requirements for architects in Nigeria. *Journal of Research in Education and Society*, 2(2), 144-153.
- Frederickson, M. P. (1990). Design juries: a study in lines of communication. *Journal of Architectural Education*, 43(2), 22-27. <https://doi.org/10.1080/10464883.1990.10758556>
- Gurel, M. O., ve Basa, I. (2004). The status of graphical presentation in interior/architectural design education. *International Journal of Art and Design Education*, 23(2), 192-206. <https://doi.org/10.1111/j.1476-8070.2004.00397.x>

- Heath, R. L. (2004). Halkla ilişkiler için retoriksel bir uygulama. H. Güz ve S. Y. Becerikli (Ed.), *Halkla İlişkilerde Seçme Yazılar* içinde (s. 107–154). Ankara: Alban Tanıtım.
- Ilgaz, A. (2009). *Design juries as a means of assessment and criticism in industrial design education: A Study on Metu Department of Industrial Design*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). METU, Ankara.
- Ilgaz, A., ve Korkut, F. (2013). Öğrencilerin ve değerlendirenlerin bakış açılarından endüstri ürünleri tasarımı eğitiminde jüri değerlendirmesi. Y. Sarıkaya Levent, M. Uçar (Ed.). *Mersin'den mimarlık planlama tasarım yazıları: Tamer Gök'e armağan* içinde (s. 203–221). Mersin: Mersin Üniversitesi Yayınları.
- Karadağ, C. (2019). *Core*. Atılım Üniversitesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü, 3. Sınıf Projesi.
- Kaufer, D. S., ve Butler, B. S. (2013). *Rhetoric and the art of design*. New York: Routledge.
- L'Etang, J. (2002). Halkla ilişkiler ve retorik. J. L'Etang ve M. Pieczka (Ed.), *Halkla ilişkilerde eleştirel yaklaşımlar* içinde (s. 189–213). Ankara: Vadi Yayınları.
- McCormack, K. C. (2014). Ethos, pathos, and logos: The benefits of Aristotelian rhetoric in the courtroom. *Washington University Jurisprudence Review*, 131(1), 131-155. Erişim adresi: http://openscholarship.wustl.edu/law_jurisprudence/vol7/iss1/9
- Muratovski, G. (2016). *Research for designers: A guide to methods and practice*. SAGE Publications.
- Schön, D. (1985). *The design studio: An exploration of its traditions and potentials*. International Specialized Book Service Incorporated.
- _____. (1988). Toward a marriage of artistry & applied science in the architectural design studio. *Journal of Architectural Education*, 41(4), 4-10. <https://doi.org/10.1080/10464883.1988.10758496>
- Toros, S., ve Çakın Ç. (2019). *Humpty Dumpty*. Musedesign Awards, Product Design Category, Rose Gold Winner. Retrieved from: <https://design.museaward.com/winner-info.php?id=470>
- Webster, H. (2006). A Foucauldian look at the design jury. *Art, Design & Communication in Higher Education*, 5(1), 5-19. https://doi.org/10.1386/adch.5.1.5_1
- _____. (2007). The analytics of power: Re-presenting the design jury. *Journal of Architectural Education*, 60(3), 21-27.

Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım*

İsmet KARADENİZ**

Karadeniz, İ. (2020). Program Müziği Kavramına Hermeneutik Bir Yaklaşım.
YEDİ, 23, 21-33, doi: 10.17484/yedi.579048

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Klasik Batı müziğinde, metne dayalı bir anlatımı olan enstrümental müzik eserlerinin genelini ifade eden *program müziği* terimi, anlatımcı yönü dolayısıyla *salt müzikten* ayrılmakta ve bu türdeki tüm sanat eserleri gibi, doğru anlaşılmayı talep etmektedir. Her bir eserin; bir başlık, gönderme veya metin yoluyla ifade ettiği anlatı, dinleyici için herhangi bir ön çalışma yapılmaksızın anlaşılması mümkün olmayan bir art alan meydana getirmektedir. Çalışmada, Alman filozof Hans-Georg Gadamer ve felsefî hermeneutiğinin sanata ve metne yaklaşımındaki *anlama çabası* ön planda tutularak bir değerlendirme zemini hazırlanmıştır. Seçilen program müziği eser kesitleri üzerinden, bestecinin zihnindeki art alana, hangi yolla ve ne derecede yaklaşılacağı konusuna odaklanılmış; bu türdeki eserlerin layığıyla anlaşılabilmesi için önerilen okumaların bir gereklilik mi yoksa bir zorunluluk mu olduğu konusu tartışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Program müziği, hermeneutik, Hans-Georg Gadamer, anlama, sembol.

A Hermeneutical Approach to The Program Music Concept

Abstract

The term *program music* refers to the instrumental compositions which have text-based narration in Western classical music. It is separated from absolute music through this characteristic, and it requires understanding properly like all artworks which have a narrative aspect. In each work, the narrative expressed by a title or text creates a background that cannot be understood for the audience without any preliminary work. In this study, the concept of program music is evaluated by considering the endeavor of insight on the approach to art and text of Hans-Georg Gadamer and his philosophical hermeneutics. Through selected music compositions, it is focused on how and to what extent it can be reached to the background of the composer's mind, and it is discussed whether the proposed readings are a necessity or an obligation for a good understanding of such works.

Keywords: Program music, hermeneutic, Hans-Georg Gadamer, insight, symbol.

* Bu çalışma, Haziran 2013'te Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzikoloji Anabilim Dalı'nda tamamlanan Gadamer'in Felsefî Hermeneutiğine Göre, Programlı Müzik Eserlerinin Anlaşılabilirliği Üzerine başlıklı lisans bitirme projesinin bir bölümünden hareketle oluşturulmuştur.

** Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı Müzik Bilimleri Bölümü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, ismet.karadeniz@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1530-2506.

Giriş

Anlama ediminin *program müziği* eserleri özelinde değerlendirildiği bu çalışmada; anlatı sanatlarına yönelik en kapsamlı yaklaşım olduğu düşüncesinden hareketle hermeneutik gelenek ele alınmış ve bu türdeki sanat eserlerinin, Hans-Georg Gadamer'in (1900-2002) felsefî hermeneutiği çerçevesinde *okunabilirliği* üzerine bir inceleme yapılmıştır.

Literatürde, ilk örneklerine Barok Dönem'de rastlanan program müziği türü, anlatımcı yönünden dolayı, metin ve metne sahip olan anlatı sanatlarıyla tarihi boyunca iç içe olmuş ve 19. yüzyılda sanat ve sanatçı kavramlarının evrimi ile birlikte önem kazanmıştır. Romantik Dönem'in yücelttiği *bireysellik*, söz konusu türde verilen eserlerin de niteliğini geliştirmiş, anlatı nesnesi olan metinler, bu yaklaşımla, en az müzikleri kadar değerli görülmüşlerdir.

Gadamer'in; hermeneutik geleneğe olan katkısı ile ön plana çıkardığı *tarihsellik*, *gelenek*, *bağlam*, *diyalog*, *mesafe* ve *sembol* gibi kavramlar ve bu kavramların üzerine yapılandığı felsefî hermeneutiği, kendisinin *doğru anlama* odaklı felsefî pozisyonunun da sınırlarını belirlemektedir. Çalışmanın nesnesi olan, *anlaşılmayı talep eden sanat eserlerinde*, metne atfettiği değer dolayısıyla özel bir noktada konumlanan Gadamer'in söz konusu yaklaşımı, çalışmanın *anlaşılabilirlik* temelini oluşturmuştur. Makalede, müzik tarihinin farklı dönemlerinden seçilmiş 5 ayrı örnek eser kesiti, hermeneutik okumanın, herhangi bir ön hazırlık yapılmadığı takdirde gözden kaçması muhtemel kimi *detay* bilgilere odaklanan yaklaşımı ışığında incelenmiştir. Eserlere ilişkin görsellerle bir arada değerlendirilen örnekler üzerinden, bu tür okumaların, anlaşılmayı talep eden her tür anlatı nesnesi için gerçekleştirilmesi gerekliliğine dikkat çekilmiştir.

Hermeneutik ve Gadamer'in Felsefî Hermeneutiği

Hermeneutik sözcüğü, Yunanca bir fiil olan ve *açıklamak*, *tercüme etmek*, *yorumlamak* anlamlarında kullanılan *hermêneuein* (ἐρμηνεύειν) (Çelgin, 2011, s. 275) ve isim olarak *yorum* anlamına gelen *hermêneia* sözcüklerinden türetilmiş olup *tercüme*, *açıklama*, *yorumlama* fiillerine karşılık gelmektedir. Genel anlamda, herhangi bir ifade, anlam, metin ya da sanat eserini yorumlama sanatı olan ve anlama öğretisi veya yorum bilgisi olarak da bilinen hermeneutikte, başka bir dünya ve başka bir dilden gelen anlam bütünlüğü, bireyin sahip olduğu dil ve kültüre tercüme edilmektedir. Kelimenin farklı formları da *anlaşılamayamı anlaşılır hale getirmek*

sürecine imada bulunmaktadır.

Hermeneutik sanatının, bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açılma sanatı olduğunu belirten Gadamer (1995, s. 11); Yunan mitolojisindeki Tanrı Hermes'in, tanrıların sözlerini ölümlülerin diline, onların anlayabilecekleri şekilde çevirdiği bilgisi ile birlikte ele alarak, hermeneutiği, daima başka bir dünyaya ait bir anlamın, o an içinde yaşanan dünyaya aktarılması etkinliği olarak ifade etmektedir.

Yunan ve Roma mitolojilerindeki benzerlerinin temeli olan, Mısır mitolojisindeki Hermes'in Osiris ile arasında geçen diyalog¹, Platon'a (M.Ö. 427-347) kadar devamlılığı sağlanabilen hermeneutik geleneğin *anlama sorununa* yaklaşımının çok daha eskiye dayandığını düşündürmektedir. Kaldı ki, terimi, çevirmenlerin *çevirmenleri* anlamında ilk kez kullanan Platon'dan² daha önce yaşamış olan Heraklitus'un (M.Ö. 535?-475) da, söz konusu soruna dair, "Dünyayı tanımak isteyen insanlar onu en ince ayrıntılarına kadar öğrenmelidir" (aktaran, Bruns, 2001, s. 15) ve "Çok öğrenmek anlamayı öğretmez, yoksa Hesiodos ve Pisagoras'a, ve ayrıca Xenofanes ve Hekataeus'a da öğretirdi" (aktaran, Copleston, 2009, s. 31) gibi ifadeleri, yazılı fragmanlarından bilinmektedir.

Antik Yunan'daki *doğru anlama* çabası, Orta Çağ'da Hristiyanlık ve kutsal metin bağlamında bir *alt metin arayışı* olarak karşılık bulmuş ve hermeneutik gelenek, okuma öncesi edinilmiş bilgi ve tecrübelerle gelişen bir *doğru anlamayı* işaret eder nitelikte devam etmiştir. Orta Çağ düşünce sistematüğinde, kutsal bir metnin görünürdeki anlamının, o metnin gerçek anlamı olarak kabul edilemezliğini ifade eden Toprak'a göre (2003, s. 27-28), hermeneutik yaklaşım, çağımız insanı ile kutsal metnin ortaya çıktığı dönem arasındaki coğrafî, kültürel, tarihî ve dilsel farklılıklarla oluşmuş olan uçurumu ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Gadamer (1995, s. 12), hakikatin göreceli olduğu sonucunu çıkaran ilk sistematik düşünürler arasında yer alan Eski Çağ sofistik disiplininin işinin (Soccio, 2010, s. 160), tam olarak bu sözel ve sıradan anlamın ardında bulunduğu varsayılan esas anlamı ortaya çıkarmak olduğunu belirtmektedir.

17. yüzyıla kadar bugünkü anlamda herhangi bir isme sahip olmayan ve *ars interpretandi* (yorumlama sanatı) olarak adlandırılan hermeneutik, 17. yüzyıldan itibaren Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle rağbet görmüş, 19. yüzyıla birlikte ise, sanatçının *dâhi* ve *yaratıcı* olarak ayrı

¹ Diyalogun tam metni için bkz. Schuré, 2010, s. 166-167.

² Diyalogun tam metni için bkz. Platon, 2010, s. 34.

bir değer haline gelmesiyle dönüşüme uğramıştır. Edebiyat hermeneutiği olarak da bilinen bu dalda (Özlem, 2011, s. 14), dehâ ürünü olan edebî metinlere, kutsal metinlerle aynı değer atfedilmiş ve Schleiermacher (1768-1834) tarafından, edebî metinlerin de aynı *doğru anlama çabasıyla* okunmaları gerektiği savunulmuştur. Schleiermacher'ın, yazarı ön planda tutan bakış açısını farklı bir şekilde ele alan Dilthey (1833-1911), *yorumcuya* önem atfeden ve hermeneutiği bir *yöntem* olarak değerlendiren yaklaşımını öne sürmüştür. Her iki yaklaşımın da eksikliklerini belirterek, hermeneutik geleneğin son iki yüzyıldaki üçüncü kırılma noktasını yaratan isim ise, felsefî hermeneutiği ile, eserle yaratıcısı arasındaki bağlantıyı kısmen kopararak, eseri ve onu *diyalog* tarzı bir ilişkiyle anlamaya çalışan *muhatabı* ön planda tutan Hans-Georg Gadamer olmuştur.

Gadamer, kendisinden önceki düşünürlerin hermeneutiği bilimselleştirme çabalarının üzerinde bir tutumla, hermeneutiğin bir yöntem olarak ele alınmasındaki yanlışlığa dikkat çekmiş ve sanatçı ile yapıtı arasındaki bağı kopararak, anlama ediminin, yalnızca, önyargıları içeren bir diyalog sayesinde gerçekleştirilebileceğini savunmuştur. Birey için anlamlı olan önyargıların sarsılması olmadan, tecrübe ve anlamadan bahsetmenin imkânsızlığı, Gadamer sayesinde idrak edilebilmiştir. Ancak Gadamer'in bu belirlemesi bütün önyargıları kapsamaktan çok, bunların *kabul edilebilir* (meşru) olarak görülenerini içine almaktadır; çünkü kabul edilebilir önyargıyla anlama gerçekleşirken, kabul edilemez önyargı yorumcuyla yanlış anlamaya sevk etmektedir (Toprak, 2003, s. 79-80). Dolayısıyla Gadamer'in "Yargı, anlama ile akıl arasındaki köprü vazifesi görür" (2008, s. 75) cümlesindeki *yargı, kabul edilebilir* olan ile sınırlı tutulmaktadır.

Topakkaya (2008, s. 7), Gadamer'in amacının şunu göstermek olduğunu ifade etmektedir: "Anlama, hiçbir zaman, verilmiş herhangi bir şeyin karşısında gösterilen öznel bir davranış değil, anlaşılın şeyin varlığına ait olmak demektir." *Anlama* sürecinin, bir şeyin bize hitap ettiği zaman başladığını, bunun da hermeneutiğin ilk şartı olduğunu vurgulayarak (Gadamer, 2009, s. 52); hermeneutikle, "haklı olabileceği inancıyla ötekini dinleme yeteneğini" kastettiğini ifade eden Gadamer (aktaran, Arslan ve Yavuzcan, 2008, s. XVI), kesin olarak bilinemez ve nüfuz edilemez hâle gelmiş olanın yeniden keşfine imkân sağlayan felsefî hermeneutiği, uygulama alanı olarak tüm disiplinlere sunmuştur.

Felsefî Hermeneutikte Metin Anlayışı ve Sanata Bakış

Hermeneutiğin nesnesi metindir ve metin ortaya çıktıktan sonra yazardan bağımsızlaşır (Özlem, 2011, s. 29). Dolayısıyla anlaşılması gereken, metnin, yazardan bağımsız haliyle taşıdığı anlamdır. Bu çıkarım doğrultusunda Gadamer'in metin üzerindeki özgürleştirici tutumu dikkate değerdir. Eserle birlikte, artık metnin doğru ve özgün anlamını ortaya çıkarmak gibi yükümlülükleri kalmayan okuyucu da özgürleşmekte; metnin anlamını ortaya çıkarma konusunda izleyeceği yolunu, kendi düşüncelerini dahil ederek hazırlamaktadır; ancak ortaya çıkan anlam ne sadece yazarın metne koyduğu ne de yorumcunun özgürce oluşturduğu anlamdır (Ulukütük, 2008, s. 79). Ortaya çıkan, iki tarafın da katkıda bulunduğu ortak bir üretim, -hermeneutiği, *uzlaşma sanatı* olarak tanımlayan Gadamer'in (2002a, s. 259) tabiriyle- bir *ortak ufuktur* ve Gadamer'in bu özgürleştirici yaklaşımı, yorumcunun, metin üzerindeki değil, *doğru anlama çabası*ndaki rolünü büyütmektedir.

Gadamer, birbirinden farklı tarihsel bağlarla değerlendirilen şeylerin mevcut ortam içinde tek bir hadise olarak ortaya çıkmasını felsefî olarak açıklayabilmek üzere *ufukların kaynaşması* tabirini ortaya atmıştır (Tatar, 2001, s. 293). "Tarihsel anlamının görevi aynı zamanda doğru bir tarihsel ufuk kazanmayı da gerektirir" diyen Gadamer (2009, s. 57), söz konusu kavramı *ufuk edinmek* anlamında kullanmadığını, şu cümlesiyle net bir şekilde ifade etmektedir: "Aksine kendimizi bir duruma yerleştirmeye muktedir olabilmemiz için daima daha önce bir ufka sahip olmamız gerekir" (Gadamer, 2009, s. 59-60).

Gadamer'in (2002b, s. 26), şiiri "ne kadar tam olarak ezbere bilirsem, iyi bir şiir bana o kadar kendini açar" ifadesindeki *bilinç* hâli, bir anlatım ürünü olan her sanat eseri için geçerli olup eseri anlayabilmek üzere yapılmış olan bir *ön çalışmaya* da işaret etmektedir. Çünkü, felsefî hermeneutikte *estetik mesafe* olarak adlandırılan, alıcı ile eser arasındaki mesafe (Gadamer, 2008, s. 180), söz konusu çalışmanın sağladığı birikimle kat edilebilmektedir.

Gadamer (2009, s. 193), her okumayı, metin için daha fazla aydınlatma/vurgulama olarak nitelendirmek ve metinleri, onların farklı okuma ve yorumlamalara açık yapılar olma yönleriyle birlikte ele almaktadır³. Hermeneutiğe göre her metin, parçalardan oluşmuş bir bütündür; parçadan yola çıkarak bütünü anlamak gerekir. Fakat aynı şekilde parçayı

³ Umberto Eco (1992, s. 15), metnin bu *açık* yönünün farkına Orta Çağ'da varıldığını ifade eder.

anlamak için de bütünden hareket etmek gerekir ve bu yöntem *anlama döngüsü* olarak tanımlanır. Dolayısıyla, hermeneutik yaklaşım, eseri, onun iç formundan da yola çıkarak okumayı⁴ gerektirir.

Gadamer'in, metni ön plana çıkaran ve eser ile yorumcu arasındaki diyaloga dayalı *anlama* katılma tecrübesi gerek eserin gerekse sanatçının, içinde yer aldığı tarihsellik ve gelenek bağlamlarındaki en ufak bir detayı dahi anlamsız ve gereksiz kılmamaktadır. Aksine, Gadamerci yaklaşımda, yalnızca, eser ile yaratıcı zihin arasındaki ilişki bertaraf edilmekte, eserin ya da sanatçının tarihsellikleri önem kaybetmemektedir. Aksi takdirde *ben metni bu şekilde anlıyorum* gibi bir görecelik meydana gelebilmektedir ki Gadamer'in, anlatımcı sanat eserine bakışında böylesi bir yaklaşım söz konusu değildir. Esere *kendimizden yola çıkarak yaklaşıma* şeklindeki görecelik, Gadamer'in *diyalogcu* yaklaşımının aksine bir *monolog* formu olup hakkında yeterli bilgiye sahip olunmayan her eser karşısında takınılan tavır olarak ortaya çıkmaktadır.

Anlamın tarihsel olduğunu vurgulayan Palmer (2008, s. 161-162); Aristo döneminde, Orta Çağ'da, 16 ve 19. yüzyıllarda, farklı *Platon yorumlarının* olması gibi, her yüzyılın farklı Shakespeare yorumlarının da var olduğunu ifade etmektedir. Ulrich Leo'nun "Herhangi bir okuyucu hiç de Dante'nin aynı 'İlahi Komedyası'nı okumaz; tersine o hep kendi 'İlahi Komedyası'nı okur" (aktaran, Japp, 1995, s. 264) ifadesi de bu yaklaşımı desteklemektedir.

Gadamer (2008, s. 345), *Hakikat ve Yöntem*'inde Husserl'in "Canlı bir organizmanın birliğinde olduğu gibi, onu dışarıdan inceleyebilir ve analizini yapabiliriz kesinlikle, fakat onu yalnızca gizli köklerine geri gidersek anlayabiliriz" ifadesine de yer vererek dışında bulunulan bir geleneği *anlayabilmenin* imkânsız olmadığı fikrini desteklediğini belirtmektedir. Ancak Gadamer'e göre; sanat, bilimsel yöntemin geriye çekildiği derecede öne çıkmaktadır (aktaran, Arslan ve Yavuzcan, 2008, s. XX) ve "sürekli kriterlere göre hareket eden kimse sanatla ilgili tecrübelerden yeterince faydalanamaz ve karşılıklı diyalogda daha az şey öğrenir" (Topakkaya, 2008, s. 6).

Doğru anlama için analizin gerekliliğini yadsımayan, ancak bunun, gerektiği yerde ve ölçüde kullanılması, ön plana taşınmaması gerektiğini savunan Gadamer, hermeneutik nesnesine (metin veya eser) tartışma şeklinde değil, diyalog tarzıyla yaklaşımın en doğru ve verimli olacağını öngörür.

⁴ "Örneğin bir şiirin 'idea'sını 'iç formundan' hareketle anlamayı, Dilthey da, 'onu daha iyi anlamak' olarak nitelendirir ve bunu 'hermenoytiğin en büyük zaferi' saymaktadır" (Gadamer, 2008, s. 269).

Diyalogcu yaklaşımıyla, hermeneutiği, yaşayan hale getiren Gadamer'e göre, doğru soruyu bulmanın sadece bir yolu vardır ve o da bizzat konunun içerisine nüfuz etmektir. Palmer da belirtir ki (2008, s. 261), doğru bir diyalog tartışmanın zıddıdır, çünkü tartışma, kendi açıklığı önünde soruya karşılık verme düşüncesini bulundurur. Bir diyalog diğer şahsı tartışmada alt etmeye çalışmaz, ama bir kişi, kendi iddialarını bizzat konunun aydınlığında test eder.

Gadamer ve felsefî hermeneutiği için sanat eserlerinin alımlanması konusunda kritik rol oynayan bir başka kavram da, kişinin, sanatsal yaklaşımlarda hep arayacağı *diğer parça* anlamına gelen *sembol* kavramıdır. Öyle ki; dinleyici/ izleyici, trajik eylemde karşılaştığı manzaranın, tanıdık gelen *kendi* hikâyesi olduğunu fark ettiği anda, hikâyede kendini bulmakta ve eser, seyirci için bir tür yüzleşme niteliği kazanmaktadır (Gadamer, 2008, s. 186). Dolayısıyla, felsefî hermeneutik, kitle ile eser arasındaki ilişki üzerinden ulaşılabilecek *doğru anlama* için eserdeki ifadelerin kitlede bir karşılığının bulunmasını zorunlu tutmaktadır. "Yazarın hakkında konuştuğu şeyi ondan daha iyi düşünmeye muktedir kişi, yazardan gizli bir hakikatin ışığında, yazarın söylediği şeyi anlamaya muktedir kişidir" (Gadamer, 2008, s. 271).

Gadamer (2008, s. 268), sanatçının, yarattığı eserin donanımlı yorumcusu (değerlendiricisi) olmadığını belirtmekte ve bir yorumcu olarak sanatçının, eserinin yalnızca alıcıları durumundaki kişiler üzerinde hiçbir otoriteye sahip olmadığını özellikle vurgulamaktadır. Bu düşünce Gadamer'in yaklaşımında, eserde, alıcının da payının olduğuna dair önemli bir detay olarak yer almaktadır. Gadamer'e göre (2008, s. 234), hermeneutik çaba, eserin anlamını bütünüyle anlaşılabilir kılan sanatçının zihnindeki düğüm noktasını yeniden keşfetme çabasıdır ve bu çabanın alanının, sadece edebiyatı değil, bütün bir sanat ortamını ve sorunsalını kapsayacak şekilde genişletilmesi gerekmektedir. Çünkü her tür metin gibi, her sanat eseri de anlaşılacak istemekte ve bu tür bir anlama da yetenek gerektirmektedir. Söz konusu *çaba* ve *yetenek* sözcükleri ile örtüşür şekilde, Rothacker, *Tarihselcilik Sorunu* adlı eserinde şu cümlelere yer vermektedir:

Tinbilimci, insan eserlerine yönelik kendi zorlu ve dikenli çalışmasını, en nihayet kendi anlam dünyasından aldığı ilham ve telkinlerle yürütmek zorundadır. Ve gerçekten de, tinbilimci, geçmişte kalmış olan anlamları yeniden bilmek isterken, onun bu bilme isteğine kendi anlam dünyasının öngelmesi kaçınılmazdır (aktaran, Özlem, 1996, s. 460).

Program Müziği

Program müziği -veya programlı müzik-; klasik Batı müziği geleneğinde, bestecinin, hazırladığı program notu veya eser başlığıyla belirlediği üzere; edebiyat, tarih, coğrafya gibi konularda gerçek ya da gerçek dışı olayları, masal ya da efsaneleri, doğayı veya çeşitli duyguları seslerle betimlemeyi ya da dinleyicide bu betimlemeyi yaratacak çağrışımlar uyandırmayı amaçlayan ve *tümüyle enstrümantal* yapıdaki müziğe verilen isimdir (Bennett, 1995, s. 257; Grout ve Palisca, 1988, s. 660; Scruton, 2001). Olay ve nesnelere resmetme çabası ve temelinde barındırdığı *anlaşılma isteğiyle salt müzik (absolute music)* teriminin karşılığı olan tür, 19. yüzyılın *bireysellik* anlayışıyla birlikte önem kazanmış ve Romantik Dönem bestecilerinin eserleriyle gelişmiştir.

Programcı ve betimsel amacın, Liszt ve Berlioz gibi Romantik besteciler tarafından, belirli bir yapıyı empoze eden biçimsel zincirlerin ötesine gitmeye yarayacak yeni ve devrimci araçlar olarak değerlendirildiğini belirten Fubini (2006, s. 109-110), müziğin diğer sanatlarla harmanlanmasının, Romantikler tarafından, tek bir sanatın bütünlüklü ifadesine ulaşılabilmesi için, bağlayıcı konumların aşılması olarak görüldüğünü ve bu durumun, Romantiklerin, sanatları, müziğin kanatları altında bir araya getirme özlemleri ile ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Altar da (2009, s. 141-142), 19. yüzyılın Romantik duyarlılığının, müziğin, şiirsel öğelere bağlanmaya özen gösterdiğini belirtmekte; bestecilerin, fırtınayı simgeleyen gök gürültüsü, savaşı simgeleyen top sesi gibi kolay anlaşılır taklitler yerine, Wagner ve Liszt gibi bestecilerin prensibi doğrultusunda, eserde geçen herhangi bir olay veya düşünceyi, *leitmotif* olarak nitelenen *temalar* ile karakterize etmeye çalıştıklarını vurgulamaktadır.

Program müziği ve *senfonik şiir* terimlerini ortaya atan Liszt, programı, *enstrümantal müzik parçasına eklenen bir önsöz* olarak tanımlamıştır (Scruton, 2001). Liszt'in bu ifadesi, bestecinin, eserin dinleyici tarafından yanlış anlamlandırmasına karşı bir önlem olarak, dikkatleri, eserin içerdiği şiirsel fikre yönlendirme eğilimini tarif etmektedir.

"İdeal bir müzik; doğru bir şiirsel anlayış, dinleyicinin zihninde bir çağrışım yapmadıysa, müzik olarak anlaşılabilir" diyen Liszt (aktaran, Scruton, 2001) bir ayrım getirinceye kadar, bazı besteci ve eleştirmenler, yalnızca bir hikayesi olan veya betimsel anlam içeren enstrümantal müziğe *program müziği* terimini yakıştırmakla, bazıları da müzik dışı bir göndermesi olan tüm müzikleri kapsayan kullanımı tercih etmişlerdir. Ancak, senfonik şiirlerinin pek azında bir hikâye

karakteri barındıran Liszt, müziği, nesnelere tanımlamanın doğrudan bir yolu olarak görmemiş; nesnelere yalnızca *hissini* vererek, müziğin, onları dolaylı olarak betimleyebildiği düşüncesini yeğ tutmuştur. Anlamı neredeyse *anlamsız* olacak kadar çok geniş tutulmuş olan terim, Liszt'in, *hikâye* ile *duygusal betimleme* kavramları arasında kurduğu sıkı bağlantı sayesinde daha belirgin sınırlara kavuşmuş; yalnızca metne dayalı olan müzikler değil, belli bir atmosfer yaratan, bir başlığa veya konuya sahip enstrümantal tüm eserler program müziği olarak tanımlanabilmektedir.

Program Müziğine Hermeneutik Yaklaşım

Scruton (2001), program müziği eseri olarak sayılabilecek nitelikte bir esere ilk kez 1700 yılında rastlandığını, Thomas Kilisesi kantoru Johann Kuhnau'nun (1660-1722) söz konusu eseri *6 İncil Sonatı* ile *program müziğinin* resmîleştiğini belirtmektedir.

Kuhnau, İncil'den seçtiği dinî öykülere göre bestelemiş olduğu altı piyano sonatını, birbirini izleyen olaylar halinde kurgulamış ve betimlediği bu olayları bir program halinde dinleyicilere sunmuştur. Bahsi geçen altı sonatının ilkinde *Birinci Sonat: Hazreti Davut ile Calud-Dev'in Cenkleşmesi* başlığını veren Kuhnau, eserin program içeriğini ise dört alt başlıkla açıklamıştır: 1) Calud-Dev'in kafa tutup inatlaşması. 2) Bu korkunç düşman karşısında, İsrailoğulları'nın Tanrı'ya yalvarışı. 3) Hazreti Davut'un yüce kalpliliği, Calud'daki gurur dolu cesareti kırmak için çaba harcaması ve bir çocuk saflığıyla Tanrı'nın yardımına inanması. 4) Davut ile Calud arasında kavga, hatta boğuşma. Ve bu boğuşma sırasında Calud'un, alınına isabet eden bir taşla yere yıkılıp can vermesi (Altar, 2009, s. 139).

Eserin 1710 tarihli notasında, başına isabet eden taş sonucu Calud-Dev'in (Golyat) yere yıkılma sahnesinin (Şekil 1), besteci tarafından belirtildiği görülmektedir:



Şekil 1. *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien* [Nr. 1, IV, ö58-16], J. Kuhnau, 1700 (Kuhnau, 1710, s. 12)

5 ö: Ölçü numarası.

“Kaynaklar yalnızca metinler değildir, aynı zamanda tarihsel gerçekliğin kendisi de anlaşılması gereken bir metindir” diyen Gadamer (2008, s. 276), geleneğe yaptığı vurgu kadar *tarihsellik* kavramının da altını çizer. Tatar (1999, s. 45), Gadamer’in “İncil’i okuyan kişi dil, gramer, sentaks, tarihi durumlar ve metinle ilgili hemen her şeyi bilmek zorundadır” cümlesini aktararak, felsefî hermeneutiğin tarihî metinleri anlarken onların tarihî bağlamlarını da araştırmayı bir zorunluluk olarak değerlendirdiğini belirtir. Kuçuradi (1999, s. 81-82), tarihsel gerçeklerin değerlendirilmesinin, yorumlayana ve onun görme gücüne bağlı olduğunu; ancak sanat yapıtının, belli bir şeyi göstermek, anlatmak istediğini belirterek, sanatçının, yapıtıyla *neyi göstermek* istediğinin açığa çıkarılması gerektiğini belirtir. Bu pencereden bakıldığında, programlı bir eseri anlama yolunda, “Görme eklemelenmedir.” diyen Gadamer (2008, s. 126) ve felsefî hermeneutiğinin, söz konusu alan için uygun bir yaklaşımı sağladığı açıktır.

İncil’den seçtiği anlatıların tablolarını, dinleyiciye *görünür* kılmak için müzik dilini kullanan Kuhnau, olayları sade ve kısa açıklamalar halinde belirtmekle yetinmemiş, eserinin başına eklediği önsözde, bir program müziğinin ne tür ilkelere bağlı olması gerektiği konusundaki düşüncelerini de ifade ederek, amacını açıkça ortaya koymuştur:

(...) sırf çalgıyla uygulanan bir müziğin dinleyicilerde heyecan yaratabilmesi o kadar kolay değildir. Öte yandan, müzikte sadece çalgılarla oluşturulabilen kuş cıvıltısı, çan sesi, top gürültüsü türünden taklitler, insan sesinin yardımından yoksun olsalar bile, bestecinin amacını dinleyene açıkça anlatmada başarılıdırlar. Bunun dışında kedere ya da neşeye bağlı olan heyecanlar da, müziğin yardımıyla kolayca meydana getirilebilmektedirler ve burada da insan sesinin yardımına gerek kalmamaktadır. Ama ne var ki belirli bir insan tipini, örneğin tarihsel bir kişiyi müziğin yardımıyla anlatmak gerektiği takdirde, eserin bestecisi, kişinin adını dinleyene önceden bildirmek zorundadır. Örneğin Zekeriya peygamberin ağzından işitilmesi gereken kederli bir melodinin, ağlayan bir St. Pierre’in, yanıp yakınan bir Ermiya peygamberin ya da herhangi bir gamlı kişinin okuduğu ilahi imiş gibi kanısını uyandırmaması gerekmektedir. Besteci, dinleyenleri belirli bir etkiye, kâh neşeye, kâh kedere, kâh sevgiye de yöneltmek isteyebilmektedir... Ama şurasını da iyice bilmek gerekir ki, insanların bu tür duyarlılıkları sezebilme güçlerinde de farklılıklar vardır

(Kuhnau’dan aktaran, Altar, 2009, s. 139-140).

Bir şeyi *görmek* için, görülende bir şeyleri *düşünmek* gerekliliğinin her zaman geçerli olduğunu vurgulayan Gadamer’e göre (2005, s. 43), resim gibi görsel sanat eserleri, somutluğu açıkça sergilemeleri dolayısıyla, *okumaya* yön verme gücüne sahiptir (Gadamer, 2008, s. 126).

Felsefî hermeneutiğin ilgilendiği *doğru anlama* zemininde değerlendirildiğinde, eserde işlenen sahnenin, İncil’in ilgili bölümüne olan göndermesinin bilinmemesi durumunda dinleyici için herhangi bir *özel anlam* ifade etmeyeceği açıktır. Dolayısıyla eser, söz konusu sahnenin (Şekil 2), -ve benzeri sahnelerin- layıkıyla anlaşılabilmesi için başta asıl metin olmak üzere, olayın karakterlerinin mitolojik temelleri, farklı dinlerdeki varyantları ve aynı konuya değinen çeşitli görsel sanat eserlerinin incelenmesi gibi, bir dizi materyali içeren bir ön çalışma gerektirmektedir. Bestecinin aktarmak istediği *olay*, dinleyicinin zihninde, böylesi bir ön hazırlıkla kurulan *sahne*de *canlanmaktadır*.



Şekil 2. *David e Golia*, M. Caravaggio, 1600
(Museo del Prado, 2019)

Alman piyanist ve müzikolog Adolph Kullak (1893, s. 320), yorumcunun, kendi kişisel yorumunu, çeşitli metinsel, görsel ve duygusal imgelerle yükseltmek geliştirmesini önerir

ve bunu *tam bir yorumlama sanatı* olarak ifade eder.

Kuçuradi (1999, s. 30), *dionizik insan*⁶ olarak nitelenen, *arayış* içindeki zihne sahip kişi için, müzik sanatının önemini şu cümlelerle vurgulamaktadır: “Dionizik olanın saf olarak gerçekleştiği sanat alanı müziktir. Müzikte -her ne kadar açıklamalı müzik programları bunun tersini göstermek istiyorsa da- ne sınır, ne de görüntü vardır. Dionizik insan, müzikçi, görünenlere bakmaz, görünenlere dalar, temelde bulunanı konuşur.” Peter de Bolla (2006, s. 66), bir şeyi dinlemenin, maksatlı bir etkinliğe dayandığını, müzik yapmak için gerekli olan konsantrasyonla, icra etmeksizin yalnızca müzik dinlemek için gerekli olan konsantrasyonun birbirlerinden farklı olduğunu belirtmekte ve eklemektedir: “Ancak hem icracılar hem de dinleyiciler iki konsantrasyon biçimine de sahip olabilirler.”

Felsefî hermeneutiğe göre, bestecinin zihnindeki anlamın, eserin sunulduğu dinleyici tarafından aynı şekilde anlaşılması büyük ölçüde mümkündür ancak bu sonuca, dinleyici, besteciden farklı bir yolun sonunda ulaşır. Okunan metin her ne kadar aynı da olsa, en basitinden, kişilerin hayat tecrübelerindeki derinliklerin farklı olması sebebiyle, eser, her zaman farklı bir *renkte* algılanacaktır. Aktüze (2007b, s. 1728), keman virtüözü David Oistrakh'ın, henüz 17 yaşında bir solist olarak yer aldığı ve Prokofiev'in *Re Majör Keman Konçertosu*'nu yorumladığı bir konseri, bestecinin, bölerek, Oistrakh'ın her şeyi çok yanlış çaldığını ifade ettiğini ve müziğin karakterini örneklerle açıklamaya koyulduğunu aktarır. Söz konusu algılama farkına bir örnek niteliğindeki bu anekdot, bir eserin program müziği eseri olmadığı halde dahi, icracı tarafından yanlış aktarılabilecek anlatımlar içerebileceğinin bir göstergesidir.

Eserde anlatılan *parçanın*, tamamlanabilmesi için gerekli olan *diğer yarı* tamamen dinleyicinin *anlama isteği*yle ilişkilidir. Gadamer'in *estetik mesafe* tanımıyla ortaya koyduğu, yorum farkını yaratan ve gelenekle dolu olduğu için kolaylıkla -ve verimlilikle- aşılabilecek olan mesafe, kapatılması imkânsız, ancak aşılabileceği mümkün bir mesafedir. Her eserin, kendisini anlayan kişiye onun tarafından doldurulacak serbest bir alan bıraktığı yönündeki çıkarımı da yine bu mesafenin oluşturduğu alandan kaynaklanmaktadır ve felsefî hermeneutik açısından eser ile *okuyucu* arasındaki zamansal ve geleneksel mesafe, bu yönüyle, dezavantaj değil, avantaj

⁶ Dionysiaque. (Fr.) Yaşama trajik ve içlendirici yönden bakış anlamına gelen terim, Alman düşünürü Nietzsche tarafından *Apollinien* terimine karşıt olarak kullanılmıştır (Haçerlioğlu, 1976, s. 324).

niteliğindedir (Gadamer, 2009, s. 49).

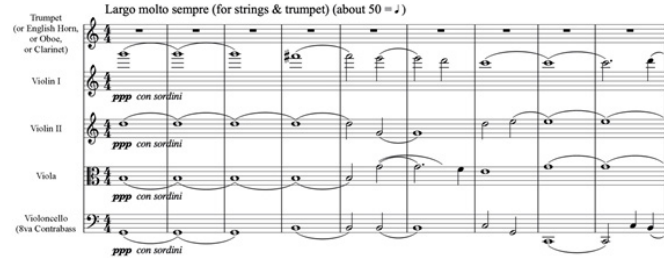
Anlamı alımlayanın her an gelişip değiştiği düşüncesi, eserle kurulan diyalogun niteliğinin de her an değişeceği fikrini beraberinde getirmektedir. Örneğin, Charles Ives (1874-1954)'ın *The Unanswered Question (Cevaplanmamış soru)* (1908) adlı eseri için yapılan ön çalışma, kişinin hayat tecrübesinin yanı sıra karakterinin de oluşturduğu zemin üzerinde yükselerek, dinleyiciyi, eserin besteleniş ve seslendiriliş amacına yaklaştırmaktadır.

Solo trompet, dört flüt ve yaylı çalgılar için yazılmış *Cevaplanmamış soru*'da; insan ile doğa arasındaki mesafe, bir *varoluş* sorgulaması şeklinde ele alınmaktadır. Üç farklı müzikal dokuyu seslendiren çalgı grupları, sahnede, birbirlerinden uzak üç ayrı noktada konumlanmaktadır. Ives, partiyonun başında yer alan açıklamalarında şu cümlelere yer verir:

Yaylı çalgılar tüm eser boyunca, tempo değişmeden, ancak işitilebilecek şekilde (ppp) çalar. Onlar Druid'lerin -eski İngiliz putperest din adamlarının- sessizliğini simgeler; hiçbir şey bilmeyen, görmeyen ve işitmeyen kişilerdir. Trompet ise varoluşun yıllar boyu süregelen sorusunu duyurur ve bunu her kez aynı tonda tekrarlar; bu altı notalık cümle yedi kez yinelenir. Ancak Görünmez Cevab'ın avı flütler tarafından başlatılır ve günümüzün insani varlıkları giderek daha hareketli olmaya, hızlanmaya, daha yüksek sesli olmaya yönelir; bir animando'dan (canlanarak'tan) con fuco (ateşli) tempoya dönüşürler... Savaşan Cevapçılar zamanla bir Gizli Konferans'tan sonra durulur, her şeyin boşuna olduğunu sezmişçesine Soru ile alay etmeye başlarlar. Bunlar ortadan kaybolduktan sonra Soru son kez yine sorulur ve geride yalnızca 'Rahatsız edilmeyen yalnızlık' içinde sessizlik işitilir (Ives'tan aktaran, Aktüze, 2007a, s. 1166).

Eserde, sürdünli yaylılar, Ives'ın belirttiği gibi varoluşun kendisi haline gelmiş yaşantının sessizliğini sürdürürken; trompetin sorusuna, her defasında sorunun yinelenmesiyle yanıldığını anlayıp yeni ve tatmin edici cevaplar bulmaya çalışan flütler, *arayışı sürdürme zorunluluğunu* devam ettirmektedir. Felsefî hermeneutik açısından değerlendirildiğinde; bir metinden çok, sözcüklerle atmosfer yaratma amacı taşıyan bu tür eserleri, benzer içerikte sorgulamalar yapmakta olan bir zihnin, kendinde bulacağı tamamlayıcı parçalar sayesinde daha doğru ve *tama yakın* anlamasının mümkün olduğu düşüncesi ön plana çıkmaktadır. *Varoluşun sorusunun* önemini benliğinde

hissedebilecek bir bakış açısı, bu eseri anlamada, en az, sürünlü yaylıların (Şekil 3) sessiz *Druidleri* (Şekil 4) sembolize ettiği bilgisi kadar önem taşımaktadır.



Şekil 3. *The Unanswered Question* [ö1-9], C. Ives, 1908 (Ives, 1953, s. 4)



Şekil 4. *The Chief Druid*, M. Griffiths, 1784 (The National Library of Wales, 2019)

Anthony Storr'un (2001, s. 166), "Muhteşem müzikler de duygusal olarak etkilenmemizi artırır. Handel'in Mesih'i, Bach'ın Passion'ları, Batı medeniyetinin mucizeleri arasındadır ve bunlar karşısında, Tanrı'ya inanmayanlar bile inananlar gibi gözyaşına boğulabilir" ifadesi, Gadamerci yaklaşımın *ufukların kaynaşması* kavramı ile paralellik taşımaktadır. "Güzelin oluşmasında, belleğin de koşullarından olan çağrışım konularının önemi büyüktür" (Göktepe, 1984, s. 328) ve *yaşanmışlık*, hermeneutik okumanın derinliğini belirleyen önemli faktörlerden biridir. Ancak bu tür duygusal tecrübeler, esere aşinalıkla veya *estetik hazla* açıklanabilmekte, eserin *anlamına* dâhil olmayı içermemektedir. Kişinin,

zihninde meydana gelen çağrışımlar neticesinde eserden etkilenebilmesi, eserin, etkileme amacıyla kullandığı anlatımın ayırdına varılmadığı takdirde hermeneutiğe göre bir yanlış anlama/anlaşılmalıdır.

Berlioz'un (1803-1869), *Romeo ve Jülyet* başlıklı dramatik senfonisinde (1839), bu tür bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek amacıyla ürettiği *kesin çözüm* dikkate değerdir. Besteci, eserinin son bölümünün, *Romeo Capuletlerin Mezarında* başlıklı 2. sahnesinin partiyonunun başına (Şekil 5), şu uyarıyı eklemiştir:

Dinleyicinin hayal kurma yetisi yoktur; hayal gücüne seslenen parçalar, dinleyiciye uzak kalır bu yüzden. Şimdi gelecek olan sahne, işte bu türdendir. Ben, bu senfoni seçkin, bilgili bir dinleyici topluluğu önünde yorumlanmadıkça, yani yüz yorumun doksandokuzunda bu sahnenin kaldırılması gerektiğini düşünüyorum (Berlioz'dan aktaran, Munch, 2008, s. 63).

Le public n'a point d'imagination; les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc point de public. La scène instrumentale suivante est dans ce cas, et je pense qu'il faut le supprimer toutes les fois que cette symphonie ne sera pas exécutée devant un véritable d'élite auquel le caractère sacré de la tragédie de Shakespeare sera le dévouement de Géricault est extrêmement familier, et dont le sentiment poétique est très élevé. C'est dire assez qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent. Elle présente d'ailleurs au chef d'orchestre qui voudrait la diriger des difficultés énormes. En conséquence, après le Concert funèbre de Juliette, on fera un instant de silence et on commencera le Final. (Cité de M. Berlioz.)

Das Publikum hat keine Phantasie; Stücke, welche sich lediglich an die Phantasie wenden, haben also kein Publikum. Die folgende Instrumentalscene befindet sich in dieser Lage, und ich bin daher, dass sie stets wegzulassen sei, wenn diese Symphonie nicht vor einem ausserordentlichen Publikum aufgeführt wird, welchem der 3. Akt der Shakespeareschen Tragödie in der Aufführung von Gericault vollkommen vertraut und dessen poetisches Empfinden sehr gehoben ist. Dies kann man hundert Fünftel einmal nur. Der Hotelbesitzer des Dirigenten, welcher sie auf Juliette wird, wagt keine Schreierchreier. Folglich muß man nach Juliettes Leichbegängnis einen Augenblick Pause und Stille machen und dann mit dem Finale.

The general public lacks imagination, accordingly, pieces which appeal solely to the imagination have no public. The following instrumental (orchestral) scene is an instance hereof, and I am of opinion that it should always be omitted, unless played to a select audience familiar in every respect with the 3rd act of Shakespeare's tragedy as conceived and represented by Gericault, and endowed with a highly poetic mind. Here in a hundred times this may be the case, and considering the enormous difficulties this symphony imposes upon the conductor performing it, it is advisable to make a pause after Juliet's funeral, and then take up the Final.

Romeo au tombeau des Capulets.
Invocation— Reveil de Juliette— Joie délirante, désespoir,
dernières angoisses et mort des deux amants.

Romeo in der Gruft der Capulets. Romeo in the family-vault of the Capulets.
Anrufung— Juliens Erwachen— Wahnsinnige Freude, Verzweiflung, Todesangst und Verschneiden der beiden Liebenden. Invocation— Juliet's awakening— Delirious joy, despair, Anguish and death of both the lovers.

Allegro agitato e disperato, con moto. (6. 11. 12. 13. 14.)

Flauti.
Oboe.
Corno inglese.
Clarinetto in A (Lac.).
Corno I in E (M.).

Şekil 5. *Roméo et Juliette* [H 79, Bölüm III, Sahne 2, ö1-6], H. Berlioz, 1839 (Berlioz, 1901, s. 165)

Ön çalışmayı tetikleyecek duyarlılık olmaksızın bir ilk anlamının her zaman yanlış anlama olacağını savunan hermeneutiğin şekillendirdiği yaklaşımla düşünüldüğünde, eserini ve söz konusu sahneyi (Şekil 6) olası bir yanlış anlamadan korumak üzere Berlioz'un, bu, dinleyicinin yorumuna katılmasına neredeyse açık kapı bırakmayacak derecede katı tutumu anlaşılmalıdır. Ancak "Her hermenoytik şartın nihai temeli, kişinin aynı konuyla ilgili olmaktan doğan kendi ön-anlamasıdır" (Gadamer, 2009, s. 45) diyen ve *araştırma yoluyla anlamının* (Gadamer, 2008, s. 299) önemini vurgulayan

felsefî hermeneutik, en iyi anlayabilenin sanatçının kendisi olduğu düşüncesini 19. yüzyılda kırmış ve bir eseri en iyi okuma/anlama başarısını, onu en çok anlamak isteyeneye layık görmüştür.



Şekil 6. *Romeo et Juliette au tombeau des Capulet*, E. Delacroix, 1850 (Musée Delacroix, 2019)

Benzer yaklaşımla; Beethoven'ın *17. Piyano Sonatı*'nı yazarken Shakespeare'in *Fırtına*'sından esinlendiğine, program müziği kavramına katkısı büyük olan Berlioz'un *Harold İtalya'da* senfonisindeki solo viyolanın sembolize ettiği ruhsal duruma veya *Fantastik Senfoni*'deki *idéefixe* çözümlmelerine dair bilgiler edinilmeden, birincil amacı *anlatmak* olan program müziği eserlerinin büyük ölçüde yanlış anlaşılması kaçınılmazdır. Gerekli ön hazırlığın yapılması sonucu eserin anlaşılabilirliği yönünde hatırı sayılır ölçüde yol kat eden dinleyicinin durumunu, Gadamer (2008, s. 177), kişinin, tüm dikkatini eldeki konuya vakfetmesinden dolayı ortaya çıkan, *seyircinin kendi pozitif başarısı* olarak görmekte ve şeyleri hakikatleriyle ilk bakışta anlamının imkânsızlığını, tarihe yönelişimizin motivasyonu olarak ifade etmektedir (Gadamer, 2008, s. 252).

Hermeneutiğin felsefî pozisyonunun *detay* ve *bütüne* yaptığı vurgu (anlama döngüsü), metin içeren eserler için gereken ön çalışmanın değerini artırmaktadır. Detayların birleştirilmesi yoluyla söz konusu bütünlüğün farkına varıldığında gerçekleşecek *anlama*, *tama* daha yakın bir anlama olacak ve eserin dinlenilmesi “en yüksek tinsel eylem”

olarak (Gadamer, 2005, s. 13) tecrübe edilecektir.

Debussy, Mart 1911 tarihli bir röportajında şu ifadelere yer vermiştir: “Gerçek bilinemez; bilmek mi istiyorsunuz? Şiirden anlamayan müzikçiler bu şiirleri müziklememeli” (aktaran, Cassou, 2006, s. 232). Gadamer de (2009, s. 67) felsefî hermeneutik açısından tarihsel araştırmanın zorunluluğunu benzer bir tavırla ortaya koymaktadır: “Hiç kimse metnin özgül anlamını anlamaksızın ve onu röprodüksiyonu ve yorumuyla sunmaksızın bir oyunu sahneye koyamaz, bir şiiri okuyamaz ya da bir müzik parçasını icra edemez.” Öğrenme odaklı bu yaklaşım tarzı, “Felsefe kişinin kendi cehaletini kabulüyle başlar ve biter” görüşüne sahip Gadamer'in (aktaran, Arslan ve Yavuzcan, 2008, s. XXIV) düşünce sistematüğünde başat konumda yer almaktadır.

“Bir müzik parçasını anlayan kişi neyi anlamış olmaktadır?” sorusunu soran Ridley (2007, s. 30) gibi, De Bolla da, maksatlı bir etkinlik olan dinleme öncesi gereken ön hazırlığın yeterliliği sorunu üzerine düşünmekte ve *insanın, kendini müziğe nasıl hazırlayabileceği* konusunu yorumlamaktadır:

Bazı yapıtları tam olarak anlayabilmek için uzun yıllar süren sabırlı uygulamalar gerekebilirken, diğerlerindeki sanatsal yanla uyum sağlayabilmek için önce özel birtakım bilgiler edinmek şarttır. Bu yüzden, örneğin belli bir yapıtın değerini anlamaya başlamak için öneri bağlamında, neleri bilmek gerekir sorusu bana göre yerinde bir sorudur. Buna ek olarak kişinin, inançla görmeye, duymaya ya da okumaya başlamadan önce, bu tür biçimlerle karşılaşmış olma anlamında, benzer yapıtları da bilmesi gerekebilir. Ancak buradaki soru, kişi ne kadarını bilmelidir, sorusudur. Böyle şeyleri biliyor olmanın kişiyi görmekten, duymaktan ya da okumaktan ne kadar alıkoyacağı konusu da aynı derecede önemlidir (De Bolla, 2006, s. 32).

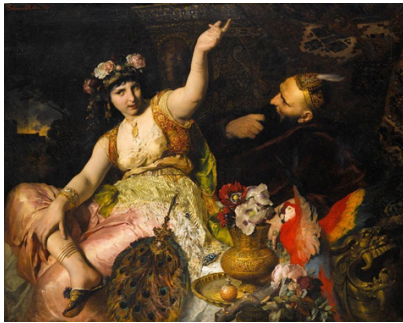
De Bolla'nın, sınırlı belirsiz olan “benzer yapıtlar” ifadesi, eserin ilişkili olduğu *her şeyi* kapsayıcı niteliktedir. Dolayısıyla, program müziği eserinin başlığı veya metni başta olmak üzere, eserin sahip olduğu tüm göndermeler, ön hazırlık aşamasının birer nesnesidir. Bu noktada Rimski-Korsakov (1844-1908) ve Dvořák'ın (1841-1904) eserlerinden birer kesite değinmek yerinde olacaktır.

Rimski-Korsakov'un *Şehrazad* adlı senfonik süiti (1888), *Binbir Gece Masalları*'ndan çeşitli kesitler içermektedir ve masalları anlatan Şehrazad, dinleyen Sultan Şehriyar ve masal kahramanları Prens Kalender, Sinbad gibi

karakterlerin herbiri, ayrı birer müzik teması ile canlandırılmaktadır. Dolayısıyla, bu türde, karakter-tema eşleşmesine sahip bir eser üzerine yapılacak olan ön hazırlık sürecinde, eserin metninin yanı sıra müzikal yapıdaki karşılıklarının da incelenmesi, amaçlanan doğru anlama için zorunlu hale gelmektedir. Örneğin, eserin son bölümünün girişinde, solo kemanın *piano* (*p*) gürlüğü ile seslendirdiği müzik cümlesini, sert bir *fortissimo* (*ff*) ve *Allegro molto e frenetico* (çok hızlı ve çıldırılmış gibi) hız ve karakteriyle 10. ölçüde bölen tema (Şekil 7), masal dinlemekten sıkılmış Sultan Şehriyar'ın, hayatta kalmak için her gece bir masal anlatan Şehrazad'ın (Şekil 8) sözünü, hiddetle kesmesini sembolize etmektedir. Amerikalı besteci ve müzik teorisyeni Edward T. Cone (2005, s. 247), mutlak temponun, anlaşılabilirliğin sınırlarını belirlediğini ve *müzikal karakter* olarak adlandırılabilir şeyin tanımlanması için önemli olduğunu kaydetmektedir. Belirtilmiş olan hız ve karakter değişimi, dinleyicinin zihninde bu sahnenin canlandırılmasını sağlamaktadır. Şehrazad ve Şehriyar'ın temaları eserin başlangıcından itibaren defalarca duyulmuş olduğundan dinleyici tarafından tanıdık olsalar dahi, eserde farklı zamanlarda farklı şekillerde gelmeleri, *Binbir Gece Masalları*'nın kendi ortaya çıkış hikayesiyle⁷ yeni bir anlam kazanmaktadır. Söz konusu ölçülerde, karakterlerin, kim olduklarının yanı sıra, içinde buldukları *ruh halleri* de kritik önem taşımaktadır ve Cone'un (2005, s. 248) ifade ettiği üzere, *ruh, tempodan etkilenmeye mecburdur*.



Şekil 7. Şehrazad [Op. 35, IV, 09-13], N. Rimski-Korsakov, 1881 (Rimski-Korsakov, 1991, s. 170)



Şekil 8. Scheherazade und Sultan Schariar, F. Keller, 1880 (Wikimedia Commons, 2019)

⁷ Kitaba ismini veren masal hakkında bilgi için bkz. Öztürk, 2009, s. 203.

Benzer bir durum, *Zlatý kolovrat* (Altın çıkırık) adlı bir Slav masalının metnini⁸ birebir takip eden bir program müziği eserinde görülmektedir. Çek besteci Dvořák'ın, aynı adlı eserinde; Kral, Dornička, büyücü, üvey kız kardeş ve üvey anne gibi karakterlerle birlikte altın çıkırığın da bir teması bulunmaktadır ve masalın sonlarında (756. ölçü) altın çıkırık, kralın aldatılma öyküsünü, dönerken çıkardığı sesle ifşa etmektedir (Şekil 9).



Şekil 9. Zlatý kolovrat [Op. 109, 0750-769], A. Dvořák, 1896 (Dvořák, 1896, s. 66)

Besteci, söz konusu temayı, senfonik bir orkestranın en tiz sesli çalgısı olan pikolo flütün yanı sıra flüt ve obua tarafından seslendirilmek üzere, 3/4'lük ritim kalıbıyla yazmıştır. Bu şekilde hem metal çıkırığın dönerken çıkardığı tiz ses taklit edilmekte, hem de dairesel bir ritim kalıbı olan 3 zamanlı ritim ile dönüş hissi uyandırılmaktadır. Bu kritik sahnenin anlaşılma sürecinde, gerek masalın kötü karakterlerinden olan üvey kız kardeşin (Şekil 10), gerekse Dornička'nın çeşitli çizimlerle canlandırılan karakterleri hikâyenin anlaşılmasında bir dereceye kadar etkili olmaktadır. Örneğin Jiřincová, çizimlerinde⁹ bu masalda, Dornička'yı öldüren üvey anne ve kızını, gözlerinde, korkulu ifadenin yanı sıra onların insan düşmanlıklarını da vurgular şekilde kaydetmiştir (Černá, 2016, s. 53). Karakter-tema eşleşmesinin had safhada olduğu bu eserde, müzikal yapıyı da irdeleyen bir ön çalışmanın, eserin anlaşılması yolunda sağlayacağı katkı açıkça görülebilmektedir.



Şekil 10. Rumpelstiltskin, W. Crane, 1886 (Wikimedia Commons, 2019)

⁸ Masalın özeti için bkz. Dvořák, 1896, s. 4.

⁹ Ressamın masala ilişkin çizimi için bkz. Zlatý kolovrat, L. Jiřincová, 1951 (Moravská Galerie, 2019).

Manav ve Nemutlu'nun (2012, s. 23); yapıyla yaratıcısı, yaratıcısıyla toplumsal çevresi arasında görünen-görünmeyen pek çok bağın, yorumcuya usa gelmedik ipuçları sunabileceği ve yoruma ilişkin yeni ufuklar açabileceği yönündeki çıkarımının, -her okumanın bir yorum olduğu kabulünden hareketle- eserle diyalog kurma niyetinde olan her dinleyiciyi kapsayıcı şekilde genişletilmesi mümkündür. Sağlanan ipuçlarının eserle birleşmesiyle edinilen tecrübe, bir düşüncenin duyuma dönüştüğü andır ve "en canlı düşünce, en sönük duyumdan daha aşağı kalır yine de" (Hume, 1976, s. 13).

Sonuç ve Değerlendirme

Doğru anlama çabasını ön planda tutan bakış açısıyla hermeneutik gelenek, tarihsel çıkış noktası ve geçirdiği süreç her ne kadar dinî metinleri yorumlamayı amaç edinmiş olsa da, çağımızda, *yorum bilgisi* tabirine karşılık gelen geniş kullanımıyla, her tür *anlama* ediminin temelinde bulunan şüpheli tutumun sonucu olarak araştırmayı motive eden bir yaklaşım halini almıştır. *Anlama* açıklık getirmek üzere sunduğu fikirler; okuyucuyu *tam* bir anlamaya ulaştıran birer yöntem olmaktan çok, anlama kavramının girift yapısına gönderme yaparak, her anlama durumunda, anlaşılmayan bir kısmın hep kalacağı farkındalığını oluşturmaya çalışır nitelikte yorumlardır.

Felsefî hermeneutiğin sanat eserine yaklaşımının temelinde, yorumcunun veya eserin muhatabının entelektüel birikimine dair detaylar önemli rol oynamaktadır. Bu düşünce de her eserin, kişiyi, kendi dünyasına *getirdiği* sonucunu doğurmaktadır. Sembol, Gadamer için; anlatı nesnesinin hayata katıldığı noktayı, dolayısıyla kişiyle iletişim kuracağı bağlantıyı temsil etmesi bakımından, felsefî hermeneutiğinin en önemli basamaklarından birini teşkil etmektedir. Söz konusu sembol sayesinde, dinleyici/izleyici, eserde karşılaştığı anlatıda kendini bulmaktadır.

Gadamer'in hermeneutik anlayışında, eserin doğru yorumunu arama çabasındaki bilim/sanat insanı için, kişinin hayat tecrübesi kadar, gerçekleştirdiği ön çalışma sayesinde edindiği birikim de vazgeçilmezdir. Söz konusu araştırma neticesinde ortaya konulan en ufak bir detay, eserin o zamana kadarki yorumlanış veya anlaşılma tarzını değiştirebilecek niteliğe sahip olabilmektedir. Dolayısıyla, *tam bir anlamaya* ulaşmak üzere, dinleyicinin donanımını artırması ön koşulu ile odaklanılan anlama edimi, hermeneutik açıdan *maksatlı bir etkinlik* olarak değerlendirilmektedir.

Program müziği eserleri için hermeneutik tecrübe, eser ile dinleyici arasında gerçekleşen ortak ufuk aracılığıyla gün ışığına çıkmakta ve sanatın/eserin amacına uygun olarak, kişinin entelektüel birikimine katkıda bulunmaktadır. Nesnesi *metin* olan bu türdeki müzik eserlerinin sembolik anlatımının amacına ulaşabilmesi için gerek metnin kendisi gerekse metinden yola çıkılarak üretilmiş olan resim, heykel vb. görsel sanat eserlerinden faydalanılarak yapılması gereken ön çalışmanın ise, kritik bir gereklilikten öte, bir zorunluluk olarak değerlendirilmesi mümkündür. Eserin konusu ile ilişkili metin ve söz konusu diğer sanat eserleri, bestecinin ortaya koyduğu sembolün, dinleyicideki *diğer parçasının* oluşması ve oluşan parçanın niteliğinin geliştirilmesi için aranan yola açılan birer kapı olarak, doğru anlama kaygısı taşıyan dinleyici tarafından aralanmak üzere beklemektedir. Hermeneutik, önerdiği yaklaşımla, anlatımcı sanat eserlerinin, anlaşıldıklarına dair basit bir şüphe duyarak, onları tekrar okumaya değer görme duyarlılığının gösterilebilmesini sağlamaktadır.

Kaynakça

- Aktüze, İ. (2007a). *Müziği okumak - Cilt-3* (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- _____. (2007b). *Müziği okumak - Cilt-4* (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, C. M. (2009). *Sanat felsefesi üzerine* (2. bs.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Arslan, H. ve Yavuzcan, İ. (2008). Türkçede Gadamer'e ön söz. E. Ayyıldız (Ed.). *Hakikat ve yöntem -Birinci Cilt-* içinde (s. XI-XXVIII) (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Bennett, R. (1995). *Music dictionary*. New York: Cambridge University Press.
- Berlioz, H. (1901). *Roméo et Juliette*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Erişim adresi: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP515588-PMLP48685-Berlioz_-_Roméo_et_Juliette,_Op._17_-_Part_1_\(orch._score\).etc\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5a/IMSLP515588-PMLP48685-Berlioz_-_Roméo_et_Juliette,_Op._17_-_Part_1_(orch._score).etc).pdf)
- Bruns, G. (2001). *Antik hermenötik* (İ. Durdu, Çev.). İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları.
- Caravaggio, M. (1600). *David e Golia* [Yağlıboya]. Prado Müzesi, Madrid. Museo del Prado 200 Años. Erişim adresi: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/david-with-the-head-of-goliath/c3895900-73d4-4257-97fb-240e3aaf0402>

- Cassou, J. (2006). *Sembolizm sanat ansiklopedisi* (4. bs.) (Ö. İnce ve İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Černá, H. (2016). *Ludmila Jiřincová a její ilustrace k české poezii 19. a 20. století [Ludmila Jiřincová ve 19. ve 20. yüzyıl Çek şiiri üzerine çizimleri]* (Yayınlanmamış lisans tezi). Karlova Üniversitesi Hristiyan Sanat Tarihi Enstitüsü, Prag.
- Cone, E. T. (2005). The Pianist as critic. In J. Rink (Ed.), *The Practice of Performance/Studies in Musical Interpretation* (p. 241-253). Cambridge: Cambridge University Press.
- Copleston, F. (2009). *Felsefe tarihi / Ön-Sokratikler ve Sokrates* (4. bs.) (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Crane, W. (1886). *Rumpelstiltskin* [Çizim]. Wikimedia Commons. Erişim adresi: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rumpelstiltskin-Crane1886.jpg>
- Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca-Türkçe sözlük*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- De Bolla, P. (2006). *Sanat ve estetik* (K. Koş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Delacroix, E. (1850). *Romeo et Juliette au tombeau des Capulet* [Yağlıboya]. Eugène Delacroix Müzesi, Paris. Musée National Eugène Delacroix. Erişim adresi: <http://www.musee-delacroix.fr/fr/collections/delacroix-et-l-ecrit/romeo-et-juliette-au-tombeau-des-capulet-857>
- Dvořák, A. (1896). *Das Goldene Spinnrad / Zlatý Kolovrat*. Berlin: N. Simrock. Erişim adresi: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP82389-SIBLEY1802.13028.7b6b-39087009477714score.pdf>
- Eco, U. (1992). *Açık yapıt* (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte estetik*. (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gadamer, H.-G. (1995). Hermeneutik. D. Özlem (Haz.). *Hermeneutik (Yorumbilgisi) üzerine yazılar* içinde (s. 9-28) (D. Özlem, Çev.). Ankara: Ark Yayınevi.
- _____. (2002a). Eleştirmenlerime cevap. H. Arslan (Der.). *Hermeneutik ve hümaniter disiplinler* içinde (s. 259-282) (H. Arslan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____. (2002b). Felsefe ve edebiyat. M. Balcı (Ed.). *Edebiyat nedir?* içinde (s. 13- 38) (Ş. Çoraklı ve A. Sarı, Çev.). Erzurum: Babil Yayınları.
- _____. (2005). *Güzelin güncelliği* (F. Tepebaşılı, Çev.). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- _____. (2008). *Hakikat ve yöntem -Birinci cilt-* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- _____. (2009). *Hakikat ve yöntem -İkinci cilt-* (H. Arslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Göktepe, S. (1984). *Müzik sözlüğü, edebiyatı, felsefesi*. İzmir: Yeniyo! Matbaası.
- Griffiths, M. (1784). *The Chief Druid* [Çizim]. The National Library of Wales, Aberystwyth. T. Pennant içinde. *A Tour in Wales / Volume 4* (s. 233/2). The National Library of Wales. (2019, Kasım 24). <https://viewer.library.wales/4691510#?c=&m=&s=&cv=127&manifest=htps%3A%2F%2Fdamssl.llgc.org.uk%2Fiiif%2F2.0%2F4691510%2Fmanifest.json&xywh=-263%2C-1%2C4564%2C4786>
- Grout, D. J. ve Palisca C. V. (1988). *A History of Western music* (4. bs.). New York: W. W. Norton & Company.
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe ansiklopedisi (Kavramlar ve akımlar) Cilt 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hume, D. (1976). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir soruşturma* (O. Aruoba, Çev.). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Ives, C. (1953). *The Unanswered question*. New York: Southern Music Publishing Co. Inc. Erişim adresi: http://petrucilibrary.ca/files/imglnks/caimg/8/89/IMSLP05327-Charles_Ives_-_The_Unanswered_Question.pdf
- Japp, U. (1995). Hermeneutik, filoloji ve edebiyat. D. Özlem (Haz.). *Hermeneutik (Yorumbilgisi) üzerine yazılar* içinde (s. 205-277) (D. Özlem, Çev.). Ankara: Ark Yayınevi.
- Jiřincová, L. (1951). *Zlatý kolovrat* [Litograf]. Moravya Galerisi, Brno. Moravská Galerie Sbírky On-line. Erişim adresi: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.C_20614
- Keller, F. (1880). *Scheherazade und Sultan Schariar* [Yağlıboya]. Sotheby's, Londra. Wikimedia Commons. Erişim adresi: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Keller_-_Scheherazade_und_Sultan_Schariar_\(1880\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Keller_-_Scheherazade_und_Sultan_Schariar_(1880).jpg)
- Kuçuradi, İ. (1999). *Sanata felsefeyle bakmak* (3. bs.). Ankara: Ayraç Yayınevi. (1979).
- Kuhnau, J. (1710). *Musicalische vorstellung einiger biblischer historien*. Leipzig: Immanuel Tietzen. Erişim adresi: [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_\(Leipzig_1710\).pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP284432-PMLP13320-Kuhnau_-_Musicalische_Vorstellung_einiger_biblischer_Historien_(Leipzig_1710).pdf)
- Kullak, A. (1893). *The Aesthetics of pianoforte playing* (5. bs.) (T. Baker, Çev.). New York: G. Schirmer.
- Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2012). *Müzikte alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Munch, C. (2008). *Ben bir orkestra şefiyim* (Ü. Birkan, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Özlem, D. (1996). *Metinlerle hermeneutik (Yorumbilgisi) dersleri - Cilt I-II* (2. bs.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- _____. (2011). *Hermeneutik ve şiir*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Öztürk, Ö. (2009). *Folklor ve mitoloji sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Palmer, R. E. (2008). *Hermenötik* (3. bs.) (İ. Görener, Çev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Platon. (2010). *İon* (F. Akderin, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Ridley, A. (2007). *Müzik felsefesi* (B. Aydın, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (2004).
- Rimski-Korsakov, N. (1991). *Şehrazad*. Moskova: Muzyka. <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/24/IMSLP571790-PMLP04406-RK-Op35sc.pdf>
- Schuré, E. (2010). *Büyük inisiyeler* (3. bs.) (Bilyay Vakfı Yayın Kurulu, Çev.). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.
- Scruton, R. (2001). *Programm music*. *Grove Music Online*. Retrieved from: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022394>
- Soccio, D. J. (2010). *Felsefeye giriş - Hikmetin yapıtaşları* (K. K. Karataş, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Storr, A. (2001). *Öteki peygamberler* (A. Day, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Tatar, B. (1999). *Felsefi hermenötik ve yazarın niyeti*. Ankara: Vadi Yayınları.
- _____. (2001). Hans-Georg Gadamer ve hakikat ve yöntem (Wahrheit und Methode) adlı eseri. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (12-13), 277-306.
- Topakkaya, A. (2008). Hans-Georg Gadamer'in ardından. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 1(4). Erişim adresi: <http://www.ethosfelsefe.com/ethosdiyaloglar/mydocs/Gadamer.pdf>
- Toprak, M. (2003). *Hermeneutik (Yorum bilgisi) ve edebiyat*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Ulukütük, M. (2008). *Anlama ve gelenek: Gadamer'in felsefi hermeneutiğinde anlamada geleneğin rolü sorunu* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.

Fotoğraf Sanatında Kusur Kavramının Bilinçli Kusur Bağlamında Yeniden Sunumu

Gökhan BİRİNCİ*

Birinci, G. (2020). Fotoğraf Sanatında Kusur Kavramının Bilinçli Kusur Bağlamında Yeniden Sunumu. *YEDİ*, 23, 35-43, doi: 10.17484/yedi.602421

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Giderek artan teknolojik gelişmeler bir yandan yaşamımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiş diğer yandan makinelerle olan etkileşim ve iletişim kazaların belli oranda artmasına sebep olmuştur. Bir sistem ya da işlemdeki arızadan kaynaklanan hata ve kusurlar bir yandan bilim insanlarını meşgul ederken diğer yandan bu kazalar, sanat dünyasında kimi zaman önemli bir bağlam olarak değerlendirilmektedir. Herhangi bir sanatsal ortam içindeki aksaklık ya da rastlantısallık kasıtlı ya da kasıtsız olsun izleyicide bir izlenim oluşturabilir. Kaza, kusur ya da rastlantı sonucu ortaya çıkan ancak sonraları bilinçli kusur haline dönüştürülen sanat yapıtı ile izleyici arasında düşünsel bir bağ oluşturulmuştur. Teknik, optik ve kimyası gereği ortaya çıkan bu yeni arayışlar, fotoğraf estetiği ve kuramı bağlamında sanatçılara bir yandan görüntü tasviri sağlarken diğer yandan izleyiciyi bu yeni vizyonu algılama ve sorgulamaya zorlamaktadır. Bu çalışmada kaza sonucu oluşan kusurlu görüntülerin Andre Kertezs, Man Ray, Robert Capa, Dafna Talmor, Alıki Braine, Alison Rossiter, Charles Grogg, Lisa Folino, David Virgin ve Rose Menkman'ın çalışmalarına nasıl yansıdığı irdelenecek ve yorumlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Kaza, kusurlu fotoğraf, rastlantı, analog fotoğraf, dijital fotoğraf.

Representation of Defect Concept in the Context of Conscious Defect in Photographic Art

Abstract

On the one hand, increasing technological developments have become an inseparable part of our lives, on the other hand the interaction and communication with the machines has caused increasing accidents. While errors and defects resulting from failure of a system or process are keeping scientists busy, sometimes, these accidents might be considered as an important context in the art world. Any disruption or randomness in any artistic setting, whether intentional or unintentional, can create an impression on the viewer. An intellectual connection established between the work of art and the audience as a result of accident, defect or coincidence, was later transformed into a conscious defect. In the context of photography aesthetics and theory, these new researches, resulting from the technical, chemical and optical processes provide image depictions to artist, moreover force the viewer to perceive and question this new vision. In this study, it will be investigated and interpreted how the accidental defective images are reflected in the work of Andre Kertezs, Man Ray, Robert Capa, Dafna Talmor, Alliki Braine, Alison Rossiter, Charles Grogg, Lisa Folino, David Virgin and Rose Menkman.

Keywords: Accident, defective photograph, coincidence, analog photography, digital photography.

Giriş

19. yüzyılın başlarından bu yana her yeni teknolojik gelişme görüntü üretim sürecinin belli oranda bozulmasına neden olmuştur. Hem bilim hem de sanat insanlarının hatta amatör fotoğrafçıların kaza ve kusur sonucu ürettikleri fotoğraflar görüntü kirliliği yaratmaktadır. Ancak yine de bu kaza sonucu ortaya çıkan kusurlu görüntülerin çok geçmeden olumlu yönleri de görülmeye başlamıştır.

Kusurlu olarak adlandırılan görüntüler sadece 19.yüzyıl fotoğraf sürecinde değil aynı zamanda çağdaş sanatın konusu olmuş ve yeni estetik ve söylemlerin dillendirildiği bağlamlara dönüşmüşlerdir. Bir yandan teknik, optik ve kimyasal görüntü tasvirinden diğer yandan dijital işlem tekniklerinden kaynaklanan kaza ve kusurlu görüntülerin estetik ve kuramsal boyutlarını tartışmak bu çalışmanın temel unsurudur.

Fotoğraf tarihi boyunca hem analog hem de dijital teknoloji sonucu oluşan kusur ya da rastlantısallıklar fotoğraf sanatına yeni deneysel yaklaşımlar sunmaktadır. Ayrıca bu kazaları yeni bir estetik anlayış ile özümseyen fotoğraf sanatçısının bu yöntemleri nasıl ele aldığı, teknik, kimya ve optik gereği hiçbir beceri ve yorum getirmeyen sıradan ve hatalı görüntülerin strateji geliştirme ve yeni vizyon oluşturma bağlamında sanatçıların nereden esinlendikleri de önemlidir.

Teknolojik bir araç (*medium*) olarak fotoğraf, optik ve kimyasal doğası nedeniyle kaza veya kusurlara neden olabilecek niteliklere sahiptir. Ancak bütün olumsuzluğa rağmen bu kazalar olumlu ve sürpriz diyebileceğimiz rastlantılara da sebep olmaktadır.

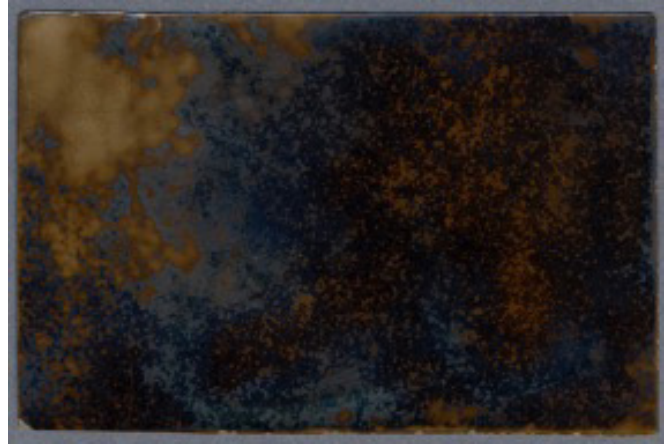
İngiliz siyasetçi, aristokrat ve yazar Horace Walpole'un türettiği bir sözcük olan aramazken bulunan, mutlu tesadüf ya da mutlu kaza olarak nitelendirilen 'Serendipity' (serendipçe), bir yandan alternatif fotoğraf üretim biçimleri sunarken diğer yandan fotoğraf estetiği ve kuramında da önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

Fotoğraf ortamlarında kaza ve rastlantısallıklar sonucu ortaya çıkan ve bir döneme ilham veren kusurlu görüntüler, bugün çağdaş sanatın yeni görsel anlam üretimi bağlamında değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada, August Strindberg, Andre Kertesz, Man Ray, Robert Capa, Dafna Talmor, Alike Braine, Alison Rossiter, Charles Grogg, Lisa Folino, David Virgin ve Rose Menkman gibi sanatçıların kaza estetiğini geliştirerek öngörülmeden kusurlu görüntüleri çalışmalarına nasıl yansıttıkları irdelenecek ve yorumlanacaktır.

Analog Çağda Kusurlu Fotoğraf

Aslında şair, oyun yazarı olan Strindberg, teknolojiye olan ilgisinden dolayı fotoğrafa yönelmiş ve bu alanda birçok deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1880'li yıllarda Strindberg, gece gökyüzünün altında doğrudan geliştirici sıvıyla dolu bir kabın içine duyarlı levhalar yerleştirilerek kamerasız görüntüler elde etmiş ve doğa bilimlerinin fotoğraftaki etkisini araştırmıştır. 'Celestograph' olarak adlandırılan görüntüler, buharlaşmış, kıvrılmış yıldızlı alanlar ve bulutsu izlerden oluşmakta, nemli havanın, tozun, ışığa duyarlı levhalar üzerindeki kontrolsüz kimyasal sapmaların etkileşimleri bilime bilinmeyen bir gerçeği kaydetme olanağı sağlamıştır. Duyarlı levhalar üzerinde kar kristallerinin sonsuz küçüklükten sonsuz büyüklüğe doğru hareket eden güneşi, ayı, yıldız ve bulutları fotogramla eş anlam olan bir yöntemle fotoğraflık deneyler yapmıştır (Bakınız Şekil 1).



Şekil 1. *Celestograph*, A. Strindberg, 1890



Şekil 2. *Broken Plate*, A. Kertesz, 1929

Steidl'e göre (2011, s. 11):

Strindberg, şansın yaratıcı süreçte hayati bir rol oynadığına inanmış ve bu kavramı resim, fotoğraf ve sanatsal yazılarında araştırmıştır. 19. yüzyıl fotoğrafçılığının bir üretim biçimi olan fotogram tekniği ile dünyanın gizli veya görünmeyen olaylarını ortaya çıkarmış ve bu tekniğin, insan gözünün yerine geçecek bir tür olarak kabul görülmesine öncülük etmiştir. Fotogramın dokusal nitelikleri, on dokuzuncu yüzyılın bilim ve felsefi düşüncesinde merkezi bir rol üstlenmiş ve bu da fotogramın tekniğini sanatsal bir ilke olarak şekillendirmiştir.

Bu söylemi ile bu tür fotoğrafik denemelerin günümüz çağdaş fotoğraf sanatında da ilgi duyulmasına neden olmuştur.

Strindberg'in 'Celestograph'ların görünümleri soyut ve kusurlu olabilir ancak bu denemeler yine de fotoğrafın mimetik dokümantasyon kapasitesine ve gerçek bir nesneyi temsil etme potansiyeline atıfta bulunmaktadır. Bu nedenle Strindberg'in fotogramları moderniteye ve 1920'lerin avangard hareketin yeni algı teorisine doğru atılmış önemli bir adım olarak görülmüştür.

Giderek artan teknoloji dünyamızda kaza sonucu oluşan aksaklık ve kusurlar yaşamımızın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bir sistem ya da işlemdeki arızadan kaynaklanan hata ve kusurlar bir yandan bilim insanlarını meşgul ederken diğer yandan bu kazalar, sanat dünyasında kimi zaman önemli bir bağlam olarak değerlendirilmektedir. Herhangi bir sanatsal ortam içindeki aksaklık ya da rastlantısallık kasıtlı ya da kasıtsız olsun izleyicide bir izlenim oluşturabilir. Kaza, kusur ya da rastlantı sonucu ortaya çıkan ancak sonraları bilinçli kusur haline dönüştürülen sanat yapıtı ile izleyici arasında düşünsel bir bağ oluşturulmuştur.

Paul Virilio, hız ve kaza ile ilgili teorisinde başarısızlığın bir kaza olduğunu ancak bunun bazen olumlu sonuçlar doğurabileceğini ve devamında sanat dünyasında da bu tür kazaların yeni bir estetik anlayışı ortaya çıkardığını belirtmiştir. Virilio'nun (2016, s. 95) ifade ettiği gibi:

Gerçekte devrim niteliğinde bir sanat, bir heykel, bir film, bir konsept icat ettiğinizde, ya da ilk gemiyle sefere çıktığınızda, ilk uçağı uçurduğunuzda veya ilk uzay kapsülünü fırlattığınızda çarpışmayı icat etmiş olursunuz. Duchamp, 'Büyük Cam'ı meydana getirdiğinde bir icatta bulunur ve aynı anda bir kaza meydana gelir. Bu kaza nedir? Duchamp'ın kazası nedir? diye sorar ve ekler 'Büyük Cam' çatlamıştır.

Bu bir sanat kazasıdır; tıpkı Andre Kertesz'in 1929 yılında gerçekleştirdiği 'Kırık Levha' adlı çalışması gibi.

Macar asıllı Amerikalı fotoğrafçı Kertesz, 1929 yılında Paris'in fotoğraflarını çekmiştir. Paris manzarası olarak çekilen fotoğrafta Notre Dame ve çevresi görülmektedir. Başlangıçta bu bir Paris manzarasıdır. Ancak Kertesz, 1931 yılında Amerika'dan Paris'e geri döndüğünde cam negatiflerin kırıldığını görmüştür. Kertesz bu çalışmaya farklı bir isim vermiştir: Kırık Levha 'Broken Plate'. Bu çalışma Paris'i ve aynı zamanda fotoğraf görüntüsünü kaydeden malzemeyi eş zamanlı olarak göstermektedir. Kırık Levha, izleyicinin bakışlarını şehrin fotoğrafına, fotoğrafı oluşturan malzemeye ve onu temsil eden cam negatifi oluşturan çatlaklara yöneltmektedir (Bakınız Şekil 2).

Kertesz, yıkım ve bozulma sonucu ortaya çıkan bu kusurlu görüntü ile bize farklı bir fotoğraf kazası sunmaktadır. Paris şehrinin fotoğrafı tesadüfî olarak fotoğraf malzemesinin kendi varlığından kaynaklanan bir kaza sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu kaza belgesel fotoğrafa ve onun referanslarına bir yandan gerçeklik etkisi katarken diğer yandan temsil edilen sahnenin politik ve psikolojik göstergeleri kırık cam katmanları ile izleyiciye sunulmaktadır.

Friedlander (2008, s. 157) bu kaza ile ilgili olarak "temsil edilen sahnenin Barthes'in belirttiği gibi gerçeklik etkisi içinde geliştirilen estetik gerçeklik ile referans gerçeklik arasındaki ayırmadan yola çıkarak Kertesz'in iki gerçeklik biçimini bir araya getirmekte zorlandığını" belirtir. Kertesz'in 'Kırık Levha' da izleyicinin bakış açılarını siyah katmanlara yöneltmektedir. Fotoğraftaki büyük boşluklar izleyicide motif algısı yaratmaktadır. Sanatçı burada yıkım ve bozulma olayını kırık cam negatif üzerinden gerçek kazayı sergilemektedir.

20 yüzyılın başlarında Man Ray ve asistanı Lee Miller'ın bulunduğu 'solarizasyon' tekniği, Martin (1982, s. 12)'in ifade ettiği gibi "Man Ray bu tekniği tamamen şans eseri icat ettiğinde bu teknik onunla birlikte anılır oldu ve rayogram tekniği ile birlikte en sevdiği temalardan biri haline geldi. Ray, bu tekniği geleceğe doğru atılmış büyük bir adım olarak gördü ve rayogram çalışmalarını mümkün olduğunca sık sundu". Man Ray hem rayogram hem de solarizasyon tekniğinde ışığın bazen beklenmedik oyunlarını sunarken bize aynı zamanda bu tekniğin bir resim bilgisi olarak ve aynı zamanda karşı koyulmaz bir şekilde geleneksel felsefi rolünü de hatırlatmaktadır. Böylece Man Ray, bu teknikle zaman kavramının maddesel bir karakteristik özelliği olan ışığı bir madde olmaktan çıkarıp estetik bağlamda değerlendirmiştir.

Sürrealist çalışmaları ile bilinen Man Ray bu tekniği sadece sanatsal çalışmalarında değil, aynı zamanda moda fotoğrafında da uygulamış ve bu konuda öncülük etmiştir. Avangard portre çalışmalarını Vogue ve Vanity Fair gibi moda dergilerinde yayımlamıştır. Bu dergiler için deneysel çalışmalar gerçekleştirmiştir. Başlangıçta Man Ray'ın kaza sonucu olarak ortaya çıkan solarizasyon ve rayogram tekniği, ticari fotoğraftan deneysel sanat eserine ne kadar yakından bağlı olduğunu ortaya koymuştur. 1920-1940 yılları arasında Paul Poiret, Madeleine Vionnet, Jeanne Lanvin, Elsa Schiaparelli gibi Parisli modacılar ile çalışan Man Ray'ın Vanity Fair' de rayogram ve solarizasyon tekniği ile gerçekleştirdiği dört adet fotoğrafı yayımlamıştır (Bakınız Şekil 3).



Şekil 3. *Partial Solarization*, M. Ray, 1935



Şekil 4. *D-Day*, R. Capa, 1944, Normandiya, Fransa

20. yüzyılın ortalarında fotoğraf alanında görülen kusur ve kazalar yalnızca sanat ortamlarında değil tarihe tanıklık eden belge ve arşivleme alanlarında da kendini göstermiştir. Bu kazalardan biri İkinci Dünya Savaşı'nda görülmüştür. Omaha Sahili'ne ilk ve tek fotoğrafçı olarak çıkan Robert Capa'nın ikonik fotoğrafları tarihe benzersiz bir belge sunmaktadır.

Robert Capa'nın fotoğrafik dehasının temel nedeni anlatıya dayanmasıdır. Magnum'un fotoğrafik hikaye anlatım geleneğini yaratan Capa'nın fotoğrafçılığı tamamen orada ve konuya yakın olmakla ilgilidir. Capa, fotoğraf yaşamı boyunca tanık olduğu olayların anlatımını nasıl şekillendireceği ve sunacağı konusunda sürekli risk almıştır.

Normandiya çıkarması sırasında çekilen işgal fotoğrafları karanlık oda asistanının negatifleri istemeden aşırı sıcaklıkta kurutması sonucu, film negatiflerin emülsiyonları erimeye ve akmaya başlamış ve sonrasında toplamda yüz altı fotoğraftan sadece sekizi kurtarılmıştır. Fotoğraflarının netlikten uzak bir görünüm olmasına rağmen, söz konusu hikayenin efsanevi, kahramanlık, cesaret ve fedakarlık bileşenlerini içeriyor olması nedeniyle hiçbir zaman sorgulanmamıştır (Bakınız Şekil 4).

19. yüzyıl Fransız ve İngiliz fotoğrafının öncülerinden 21.yüzyılda onları araştıran bilim insanlarına ve fotoğraf kuramcılara kadar başlangıçta 'kusur' ve 'kaza' olarak nitelendirilen imgeler, çağdaş sanat ile birlikte yeni anlam ve felsefi düşüncenin bir sonucu olarak bilinçli kusur bağlamında yeniden sunulmaya başlanmıştır.

Robert Capa'nın, bilinçdışı olarak gelişen arşiv ve belgesel amaçlı kusurlu savaş fotoğraflarına karşın, Alman sanatçı Gerhard Richter kusurlu ve bulanık görüntüyü bilinçli bir şekilde çalışmalarına yansıtmıştır. Sanatçı, izleyicinin zihnindeki düşleri betimleme yerine ideolojik imgeleri güdümlenici bir şekilde hatırlatması Hopkins'e (2018, s. 290) göre "son zamanların resim sanatının önemli bir figürü olan Richter'in artık bununla sıkı bir bağı olduğu ve daha da önemlisi Richter'in sürekli geliştirmekte olduğu arşivsel görüntülerle hem kişisel hem de toplumsal belleği akla getirmektedir". Sanatçı, bu söylemi ile fotoğraf sanatının yeni bir döneme geçtiğini vurgulamakta ve fotoğraf ve resim sanatı arasındaki 'tereddüt' hissini tema edinmişçesine yapıtlarında odaklanmamışlık etkisi yakalamak üzere görüntülerin dış hatlarını bulandırarak fotoğrafların boyanmış benzerlerini üretmiş ve fotoğrafı andıran resim değil, fotoğraf üreten sorgulama biçimleri gerçekleştirmiştir (Bakınız Şekil 5).



Şekil 5. İsimsiz, G. Richter, 1998



Şekil 6. Constructed Landscapes, D. Talmor, 2017

Fotoğraf, çağdaş bir sanat olarak, 21. yüzyıldaki çağdaş sanat düşüncesinden, dijital teknolojiden ve yeni medya uygulamalarından oldukça etkilenmiştir. Ancak aynı zamanda çağdaş fotoğraf sanatçıları 19 ve 20. yüzyılın geleneksel yöntemlerine ve araçlarına ilgi duymuşlar ve sıklıkla çalışmalarında bu dönemin özellikle avangard deneyselliğinden yararlanarak fotografik materyal üzerine müdahalelerde bulunmuşlardır.

Manzara, portre ve soyutlama çağdaş fotoğraf sanatçıların deneysel yaklaşımlarının ana temalarını oluşturmaktadır. Sanatçılar, bu ana temaları film yüzeyini renklendirme, özel madde karışımlarıyla bozma, lekeleme, fotoğraf kağıdının yüzeyini kazıma, sıyırma gibi yöntemlerle görüntüyü kusurlu

hale dönüştürerek, Danto'nun (2010, s. 38) belirttiği gibi, 1970'li yıllarda ortaya çıkan, yerleşik bir anlam ve kimliğe sahip imgenin yepyeni bir anlam ve kimlikle sunulması bağlamında değerlendirmişlerdir.

İngiliz sanatçı Dafna Talmor, Venezüella, İsrail, İngiltere ve Amerika gibi ülkelerde çektiği negatif filmleri kesip bir araya getirmiş, aslında dünyada var olmayan ancak gerçekte yerleşik bir alan yaratmak için oluşturmuş olduğu 'Yapılı Manzaralar' serisinde hem doğrudan hem de karmaşık katmanlarda bir görüşü tasvir etmenin zor görevini üstlenmiştir. Bir araya getirilerek yeniden inşa edilen kusurlu manzara imgesi, yer, zaman ve doğa anlayışımızdaki yeri hakkında direnç göstererek sorgulanır hale gelmiştir (Bakınız Şekil 6).

Talmor, bu seriyi bir araya gelebilmesi mümkün olmayan veya birleşmeyecek tonlardan oluşturularak kesilmiş, parçalanmış ve bantlanarak bir araya getirilmiş negatifleri üst üste koyarak oluşturmuştur. Üst üste binen kısımlarından kaynaklanan beyaz parlak alanlar ile bazen hem derin hem de geçilmez gibi görünen siyah alanlar, Kertész'in Kırk Levha adlı çalışmasını anımsatmaktadır. Talmor'un projesinin ana nesnesi olan birleştirilmiş negatif filmler, somut ve okunaklı bir şekilde geleneksel manzara fotoğrafı hakkındaki görüşümüzü tam olarak yansıtmamasına karşın bir tanımlayıcı olarak peyzajdan ne anladığımızı tam olarak sorgulayan çalışmalardır. Shore'a (2017, s. 13) göre; "Talmor'un amacının görüntüyü belirli bir yere bağlı kalmadan, izleyicinin kendi duygularını yansıtmayı için yeni bir alan yaratmak düşüncesi ile hareket ettiğini" belirtmektedir.

'Yapılı Manzaralar', fotoğraf tarihi sürecinde önemli bir yeri olan resimselcilik tavrın yanı sıra modernist deneyimlere de gönderme yapmaktadır. Bu çalışmalar bir yandan geleneksel manzara fotoğrafı referanslarını belirgin bir şekilde tartışmaya açarken diğer yandan gerçek-düş ya da analog-dijital gibi temel unsurlara da yeni söylemler sunmaktadır.

Amerikalı sanatçı Alison Rossiter, rastlantı sonucu karanlık odada süresi geçmiş fotoğraf kâğıdı kullanarak gerçekleştirmiş olduğu çalışmalarında ışığa duyarlı gümüş tanecikli kağıt üzerinde bozulma ve kusurlar olduğunu saptamıştır.

Bu bağlamda fotografik malzemeye başka bir gözle bakan Rossiter, tarihi geçmiş (1918-1946) kusurlu fotoğraf kâğıdı kullanarak, ışığa duyarlı gümüş tanecikli kağıt üzerinden zaman kavramını sorgulayan soyut çalışmalar gerçekleştirmiş ve kullanım tarihi geçmiş fotografik yüzeyde bugünü

aramıştır. Alison Rossiter'in yapmış olduğu soyutlamalar gerçekte Mitchel'in (1989, s. 354) belirttiği gibi; "Clement Grenberg'in figüratif olanı yok sayan ve soyut sanatın dille olan ilişkisinden arınma düşüncesini reddeden" çalışmalar olarak değerlendirilebilir (Bakınız Şekil 7).

Amerikalı sanatçı Charles Grogg, yeniden yapılandırarak gerçekleştirdiği çalışmalarının merkezinde Japon gampi kağıdına basılmış ve ipliklerle dikilmiş dokunsal görüntüler yer almaktadır. Sanatçı, fotoğraflarında gerçek olmayan kurgusal hikayelere yer vermiştir. Grogg, yeniden yapılanmaların her bir parçasını ortaya çıkarmakla bütünlük eksikliğini bir düzeyde göstermek amacı gütmektedir. Manzara fotoğraflarında imgeleri raptiyeler, bantlar, zımbalar, tutkal ve iplikler kullanarak bir araya getirme yollarını deneyen Grogg, bu çalışmasında iğne ile görüntü yüzeyini delme hissi ve hareketini bir oyun düzeninde kullanarak bozulmuş olan doğayı bir araya getirmiştir (Bakınız Şekil 8).



Şekil 7. *Discovery Award*, A. Rossiter, 2013



Şekil 8. *After Ascension and Descent*, C. Grogg, 2010

Grogg'un fotoğraflarında endişe, bağılılık ve ölüm gibi temalar sıklıkla rastlanan kavramlardır. Bu amaçla fotoğrafları dikme, çamur, balmumu ve diğer malzemelerle bozan sanatçı, Higgins'e (2018, s. 7) göre "imgenin özünü ve düşüncelerini başka bir yere götürmeye zorlayan şeyi yine fotoğrafik yüzeyde aramaktadır". Bağlama yöntemi, Grogg'un çalışmalarında görüntü yüzeyindeki gerilimi ve dehşeti ortaya çıkarmak için yaratılan ve tekrarlanan bir motiftir.

İngiliz sanatçı Catherine Yass, filmler üzerinde yapmış olduğu müdahaleler ve parlak renkli fotoğraflarıyla dikkat çekmektedir. Sanatçının çalışmaları genellikle olumlu ve olumsuzluğun bir birleşimi olan görüntülerden oluşmaktadır. Eserlerinin çoğu ışıklı kutulara monte edilmiştir. Bina görüntülerini yakma ya da parçalama etkisiyle yok eden Yass, geleneksel gelişim sürecini ortadan kaldırır ve fotoğraf filmini konuya uygun olarak ele alır.

Catherine Yass, fotoğraflarını, yıkım alanlarının etrafına, kirşilerin altına ya da cam ve moloz yığınlarına, kanallara, kanalizasyonlara, parklara ve hatta ayakkabı altına yerleştirerek yıpratmış ve doğaya, mimari yapılara ve çevreye verilen tahribatı zaman aşımı üzerinden eleştirmiştir. Böylece emülsiyon üzerinde çizik ve yırtılmadan kaynaklanan görüntü bozulmalarını daha sonra mekana ve izleyiciye göre değişen yüksekliklerde ışık kutularında konumlandırılmıştır. Bu çalışmalar, Yass'ın hayal gücü ve hafıza ile aydınlatılan geçmiş ve iç dünyaya açılan küçük pencerelerini anımsatmaktadır (Bakınız Şekil 9).



Şekil 9. *JCC: Showroom*, C. Yass, 2010

Şekil 10. *Grace and Truth*, L. Folino, 2017

Son otuz yıldır sadece Polaroid filmi ile çalışan Liso Folino, fotografik süreçte kusur ve kazalara çalışmalarında yer veren bir sanatçıdır. Stüdyosunda çalışırken kaza sonucu Polaroid film üzerine kimyasallar dökmüştür. Hasar gördüğü düşüncesi ile bu filmleri çöpe atan sanatçı ertesi gün tesadüf eseri bu filmlerin yüzeyinde bozulmalar görmüştür. Ağır hasar oluşan bu filmleri tekrar geri aldığında bu çalışmalarla ilgili düşüncesini uygulamaya karar vermiştir.

Bir ömür boyu fotografik yüzeyin altında neyin var olduğunu keşfetme arzusu ile Unutulmuş 'Forgotten' serisini gerçekleştirmiştir. Yedi yıl özel karışım kimyasal çözeltiler içinde beklettiği serisi ile sanatçı, fiziksel ve metaforik dönüşümün etkileri ile zaman, bellek ve değişim karmaşıklığı üzerine bir araştırma gerçekleştirmiştir (Bakınız Şekil 10).

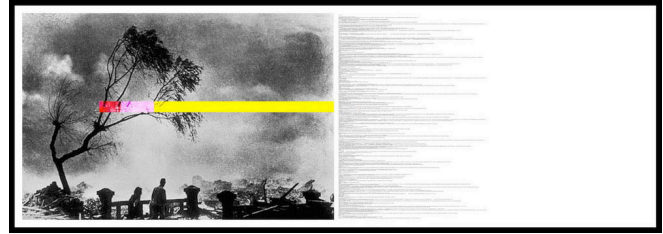
Dijital Çağda Kusurlu Fotoğraf

David Birkin'in genellikle bilgisayar tabanlı manipülasyon ile gerçekleştirdiği çalışmalarının konusu savaş ve kayıp ile ilgilidir. 2004'te Afganistan'a bir gazeteci ile bir dizi röportaj yapmak için giden Birkin, orada yaşanan olayların çarpıtıldığına ve medyanın nasıl sansürlendiğine tanıklık etmiştir.

Her zaman Don McCullen ve Philip Jones Griffiths gibi savaş fotoğrafçılarından ilham almış olmasına rağmen, bir foto muhabiri olmak istemeyen Birkin, Susan Sontag'ın estetikleştirilmiş acı kavramı üzerinden izleyiciye karmaşadan kaynaklanan bozulmanın yanı sıra savaş ve kaybın etkilerini dile getirmenin bir yolunu bulmaya çalışmıştır.

Gömülü 'Embedded' serisinde Birkin, teknolojiyi insan ve bilgisayar arasında bir dil uyumsuzluğu yaratmak için bilerek işlevsiz bir şekilde kullanmış ve dijital kodlama işlemini kasıtlı olarak bozmuştur. Serideki her bir parça, birbirine çerçeveli bir çift baskıdan oluşur; biri fotoğraf, diğeri metin içerir. Birkin, sağdaki çerçeveyi kodlanmış JPEG format, soldaki çerçeveyi ise kusurlu görüntüyü üretmek için kullanmıştır.

Birkin, 'Gömülü' çalışmasında, 1966'da Nagasaki'nin bombalanmasının fotoğrafını çeken ve radyasyon zehirlenmesi sonucu kanserden ölen Yosuke Yamahata'nın adını kendi fotoğrafının dijital koduna yerleştirerek tekrar görsel hale getirmiştir. Sanatçı, burada 1945 yılında yürürlüğe giren "doğrudan veya manipülasyon yaratacak bilgi ile halkın huzurunu bozabilecek hiçbir şey basılmayacağını" (Birkin, 2011) öngörüsünü eleştiren bir yaklaşım sunmaktadır (Bakınız Şekil 11).

Şekil 11. *Embedded*, D. Birkin, 2011Şekil 12. *Vernacular of File Formats*, R. Menkman, 2011a

Rosa Menkman (2011b, s. 11), aksaklık sanatına ilham veren 'Glitch Moment(um)' manifestosunda Glitch sanatın kemikleşmiş tasarımlar uygulamalarına daha fazla dikkat çekmek için standartlaştırılmış sistemlere karşı bir dosya formatı geliştirmiştir. Menkman, çalışmalarında, mesajların nasıl oluşturulduğu, iletildiği, alındığı ve gürültünün bu yayınların içine nasıl girdiğini anlamak için, Claude Shannon'un yazıları aracılığıyla iletişim teorisinin kökenlerini

araştırarak, gürültü ve aksaklık sanatına bilimsel bir yaklaşım getirmiştir. Bu yaklaşım sanatçıların, görüntü formatlarını, sıkıştırma yapılarını sistematik olarak ele alınmasına, veri tabanlarını nasıl değiştirebileceklerine yönelik çeşitli teorik ve tarihsel yaklaşımları yanı sıra kendi bilgisayar korsanlık süreçlerini genişletmelerini sağlamak için tasarlanan bir programdır.

Glitch sanatçıları kazanın akışını, imajını ve bilgi boşluğundan faydalanarak şifre çözme için alan yaratan bilgi eksikliği ile yeni tür anlam yaratma sürecini yorumlamışlar ve göz kamaştırıcı desenlerin estetik yapısı ve piksellerin yönlendirilmesi yoluyla yeni ifade biçimleri geliştirmişlerdir. Böylece aksaklık sanatçıları makine tekniği ile duyuusal deneyim sağlamışlardır.

Menkman, 2011 yılında Johan Larsby ile birlikte kullanıcının tamamen kolayca kod yazmasını sağlayan bir aksaklık yazılımı olan Monglot'u geliştirmiştir. Monglot yazılımı sıkıştırılmış aksak görüntüleri görsel bir dil oluşturmak için bir araya getirerek oluşturulan bir yazılım şeklidir. Bu yazılım ile harap olan görüntü üzerinde 'parçalanma', 'gölgeleme', 'birleştirme', 'solarizasyon', 'pixselleştirme' ve benzeri uygulamalar yapılmaktadır (Bakınız Şekil 12). Ayrıca yazılım, hangi tür baskıların belirli türlerde estetik sonuçlara yol açabileceği hakkında kullanıcının bilgilerinin arttırmasını da sağlamaktadır.

Monglot, sanatçıları kod, yazılım ve kavramlarla oynamaya davet eden açık kaynaklı görüntü oluşturma araçlarıdır. Monglot, görüntü dosyalarını geleneksel bir standarttan diğerine dönüştürür ve bir bilgi düzeyinde görüntüleri veri tabanlarına aktararak biçimleri ve karşılık gelen hataların metalaştırılmasını eleştirmiştir. Böylece görüntü estetiğine odaklanan araştırma ve aksaklık tasarımı amaçlanmıştır.

Sonuç

Sosyal medya kullanıcıları, amatör fotoğrafçılar, basın, sanat galerileri, çağdaş sanatçıların fotoğrafa olan ilgisi giderek artmakta ve bunun sonucunda yoğun bir imge doygunluğu yaşanmaktadır. Ancak, imge doygunluğu yaşayan dünyamızın içinde bulunduğu zorluk tüm bu imgelerle ne yapılması gerekliliğidir. Bu amaçla kimi fotoğrafçılar ve sanatçılar çalışmalarında hatalı ya da kusurlu görüntü olarak kabul edilen imgeler kullanarak yeni anlatılar geliştirmişlerdir.

Görüntüler önemli yüzeylerdir. Fotoğraf tarihi boyunca bu yüzeylerde farklı anlatılar gerçekleştirilmiştir. Kimi zaman

bu yüzeyler bir belge ve arşiv, kimi zaman soyutlama, portre ya da deneysel kimi zaman kavramsal bağlamlarda yer almış ve bu yüzeydeki görüntülerle hayal gücünün sınırları genişletilmiştir.

Bir yandan analog, diğer yandan dijital çağın gereği ortaya çıkan kusurlu görüntüler, anlam üretim biçimlerin yeni stratejilerini oluşturmuştur. Böylece başlangıçta kusurlu olarak nitelendirilen görüntü, fotoğraf sanatının geleneksel estetik kurallarının dışına çıkarak bilinçli kusur bağlamında yeniden tasvir edilmiştir.

Yeniden tasvir edilen kusurlu görüntü ister fotoğrafik malzeme özelliğinden isterse sanatçının öznel tavrından kaynaklansın izleyiciden ortaya konulan bu yeni yaklaşımları sorgulanması istenmiştir.

Sonuç olarak, 19. yüzyılın sonlarında geleneksel bakış açısının yıkılması ile başlayan ve son otuz yılda radikal bir şekilde fotoğrafın büyüdü dünyasında yeni bir anlatı olarak karşımıza çıkan kusurlu görüntüler, hem analog hem de dijital sanatın biçim, anlatım ve kültürünü etkileyen temel unsurlarından biri olmuştur.

Kaynakça

- Birkin, D.(2011). *Embedded* [Dijital baskı]. Retrieved from: <https://www.davidbirkin.net/art#/embedded/>
- Capa, R.(1944). *D-Day* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-cap-a-d-day-omaha-beach/>
- Danto, A. C. . (2010). *Sanatın sonundan sonra*(Z. Demirsu, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Folino, L. (2017). *Grace and Truth* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: <https://www.celesteprize.com/artwork/ido:198052/>
- Friedlander, J. (2008). Affecting art: Barthes, Kertesz and Lacan. *(Re)-turn: A Journal of Lacanian Studies, Volume 3 & 4*, Spring, 151-172. Retrieved from: https://return.jls.missouri.edu/ReturnVol3_4/friedlander.pdf
- Grogg, C. (2010). *After Ascension and Descent* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: https://neworleansphotoalliance.org/grant-recipients/after-ascension-and-descent/12_grogg_charles_subterraneous2_550/
- Higgins, J. (2014). *Fotoğraf neden kusursuz olmak zorunda değildir* (F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yay.

- Hopkins, D. (2018). *Modern sanattan sonra* (F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yay.
- Kertesz, A. (1929). *Broken Plate* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/8390/>
- Martin, J.H.(1997). *Man Ray photographs*. New York: Thames and Hudson.
- Menkman, R. (2011a). The Glitch moment(um), Network Notebook Series. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- (2011b). *Vernacular of File Formats* [Dijital baskı]. Retrieved from: <http://digicult.it/articles/the-punctum-as-glitch-in-contemporary-art/>
- Mitchell, W. J. (1989). “ Ut Pictura Theoria”: Abstract Painting and the Repression of Language. *Critical Inquiry*, 15(2), 348-371.
- Ray, M. (1935). *Partial Solarization* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: <https://smartartbox.com/blogs/smart-art-blog/the-modernist-lens-man-ray-and-the-photogram>
- Richter, C. (1988). *İsimsiz* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5a3410388dd041ba976f6e0e/1556551039141-AT0K7ZUH094SX5I5RI74/ke17ZwdGBToddI8pDm48kNesHe1WGjhsIru0Q6zOM3VZw-zPPgdn4jUwVcJE1ZvWQUxwkmyExgINqGp0IvTJZUJFbgE-7XRK3dMEBRBhUpwFBGsWTVbFkw-vGoXMeb9PXuww7wj8JESwEROzM7Vm0XTzjjcha9xDZ_ZZUuzZ_dc/GR_OP_2.jpg?format=750w
- Rossiter, A. (2013). *Discovery Award* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: https://loeildelaphotographie.com/wp-content/uploads/2013/06/original_2013-ros-cat08-1-11-jpg.jpg
- Shore, R. (2017). *Post-photography: The Unknown image*. Retrieved from: <http://elephant.art/post-photography-unknown-image/>
- Steidl, K. (2011). *Traces of / by nature: August Strindberg's photographic experiments of the 1890's*. Retrieved from: <http://www.iwm.at/iwmauthor>
- Strindberg, A.(1890). *Celestograph* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: <https://publicdomainreview.org/collection/august-strindberg-s-celestographs-1893-4/>
- Talmor, D. (2017). *Constracted Landcapes* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: https://www.photofusion.org/_/wp/wp-content/uploads/2017/01/Dafna-Talmor-Website.jpg
- Virilio, P. (2016). *Sanat kazası* (N. Türk, Çev.). İstanbul: Corpus Yayınları.
- Yass, C. (2010). *JCC: Showroom* [Jelatin gümüş baskı]. Retrieved from: <https://thewomensroom.typepad.com/.a/6a0105356c398f970c0133f50b8099970b-pi>

Sanat ve Kültür Yönetimi Eğitimi: Tarihsel ve Karşılaştırmalı Bir Giriş Denemesi

Yıldız ÖZTÜRK*, Berna KURT**

Öztürk, Y. ve Kurt, B. (2020). Sanat ve Kültür Yönetimi Eğitimi: Tarihsel ve Karşılaştırmalı Bir Giriş Denemesi. *YEDİ*, 23, 45-57, doi: 10.17484/yedi.611731

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Bu çalışmada, sanat ve kültür yönetimi pratiği tarihselleştirilmekte, alternatif tanımlar ele alınmakta ve dünyada akademik bir eğitim alanı olarak inşa edilme süreci incelenmektedir. Türkiye’de bu alandaki eğitime genel hatlarıyla değindikten sonra, öğrenci alımına devam eden dört sanat ve kültür yönetimi bölümü müfredatları, istihdam edilen kadroların akademik yönelimleri, bölümlerin öğrenci alım biçimleri ve fakülte bünyesindeki konumları bağlamında değerlendirilmektedir. Türkiye’de yalnızca yirmi yıllık bir geçmişi olan bu eğitimin akademik bir ‘alan’a dönüşmesi için sistematik araştırmaya ve bu disipline özgü dergi, konferans ve profesyonel eğitim programlarına ihtiyaç duyulduğu ortaya çıkmaktadır. Kültür-sanat sektörünün estetik, toplumsal, ekonomik ve idari boyutlarına odaklanan bir müfredat hem disiplinlerarası bir yaklaşımı hem de bu sektörle daha yakın işbirliğini gerekli kılmaktadır. Öğrencilerin, sanat ve tasarım bölümlerinde uygulamalı sanat eğitimi gören öğrencilerle birlikte çalışacakları ortamlar, ileride yönetici ve sanatçıların aynı dili konuşabilmesine katkıda bulunacaktır.

Anahtar Sözcükler: Sanat yönetimi, sanat işletmeciliği, kültür yönetimi, müfredat, eğitim.

Arts and Cultural Management Education: An Attempt for an Historical and Comparative Introduction

Abstract

In this study, alternative definitions of arts and cultural management are explored in the light of the professional practices and its emergence as an academic field is analyzed in an historical context. Following an overview of the arts and cultural management education in Turkey, four selected departments which still recruit students have been evaluated on the basis of their curricula, structure of the faculties, student recruitment methods and scholar backgrounds. It has been concluded that the systematic research, discipline-based journals, conferences and professional training programs are still necessary for the construction of the ‘field’ in Turkey which has an history of twenty years. A curriculum which focuses at the aesthetic, social, economic and managerial aspects of the arts and culture sector necessitates an interdisciplinary approach and close partnership with this sector. Platforms where students of this field with students of art and design could collaborate would contribute to develop a common language between future administrators and artists.

Keywords: Arts management, arts administration, cultural management, curriculum, education.

* İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, yildizozturk@aydin.edu.tr. ORCID: 0000-0002-3981-4963.

** İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye, bernakurt@aydin.edu.tr. ORCID: 0000-0002-9937-1308.

1. Giriş

Bu çalışma, Türkiye’de 2000’li yılların başlarından itibaren sınırlı sayıda bölümle temsil edilen sanat ve kültür yönetimi akademik alanının dünyadaki oluşumunu tarihselleştirmek ve bu alandaki eğitime yönelik sınırlı Türkçe literatüre katkıda bulunmak amacıyla yapılmıştır.

Türkiye’de eğitim veren bölümler ‘Sanat Yönetimi’ ya da ‘Sanat ve Kültür Yönetimi’ ile ‘Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi’ bölümleri olarak ikiye ayrılmaktadır. Kasım 2019’da üniversitelere gönderilen Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) önerisiyle ‘Sanat Yönetimi’ başlığının da ‘Sanat ve Kültür Yönetimi’ olarak değiştirilmesi gündeme getirilmiştir.

Çalışma çerçevesi oluştururken, sanatın belli bir alanına yoğunlaşan ve sahne üstü performansına yönelik dersler de içeren Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi bölümleri araştırma dışında bırakılmıştır. Ayrıca, kurulduktan belli bir süre sonra öğrenci alımını durduran (ve çalışmanın tamamlandığı tarihten sonra, 2019 Güz Dönemi’nde tekrar merkezi sınavla öğrenci almaya başlayan) Yeditepe Üniversitesi ile Okan Üniversitesi’nin ilgili bölümleri de müfredat karşılaştırması kapsamına dahil edilmemiştir.

Araştırma kapsamına alınan Yıldız Teknik Üniversitesi, Bilgi Üniversitesi, İstanbul Kültür Üniversitesi ve İstanbul Aydın Üniversitesi’nin müfredatlarına, resmi web sitelerinden ulaşılmıştır. Elde edilen verilerin doğruluğu ve güncelliğini teyit etmek için ilgili bölümlere e-posta ve gerektiğinde resmi dilekçe yoluyla başvurulmuştur. İki bölümün müfredatlarının revizyon sürecinde olduğu, dolayısıyla da eldeki verilerin yetersiz olduğu öğrenildikten sonra da, sayısal veriler ve tablolar içeren, daha ayrıntılı bir müfredat analizi hedefi sınırlandırılmak durumunda kalınmıştır. Bu yüzden de bu çalışma, bu alanda yürütülecek araştırmalara ‘giriş’ niteliğinde bir derleme olarak nitelendirilmiştir.

Seçilen dört bölümün ders içerikleri genel hatlarıyla incelenirken, dört ders kategorisi oluşturulmuştur. Sanat ve kültür alanında tarihsel perspektif sunan; güncel sanat pratiklerini kültürel, toplumsal ve ekonomik bağlarıyla anlamaya yönelik dersler sanat ve kültür dersleri başlığı altında ilk grup olarak ele alınmıştır. Doğrudan kültür-sanat yönetimi ve kurumları ile kurumsal işleyişe yönelik dersler ikinci grupta toplanmıştır. Üçüncü grup ise ekonomi-finans yönetimi, iletişim ve tanıtım gibi sanat ve kültür yönetimi için gerekli teknik beceri ve halkla ilişkiler çalışmalarına yönelik derslerden oluşmuştur. Dördüncü ve son grupta ise, YÖK’ün zorunlu kıldığı Türkçe, bilgisayar teknolojileri, Atatürk İlkeleri

ve İnkılâp Tarihi derslerinin yanı sıra, bazı üniversitelerde yer alan Desen, Atölye, Temel Tasarım gibi uygulama içeren dersler yer almıştır.

Bu karşılaştırmanın yanı sıra, bölümlerin hangi tarihte kurulduğu ve hangi fakülteler bünyesinde yer aldığı, istihdam edilen öğretim elemanlarının akademik geçmişleri ve/ya güncel araştırma konuları, yüksek lisans programlarının olup olmadığı gibi unsurlar da değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Değerlendirme yaparken sanat ve kültür yönetiminin dünyada akademik bir alan olarak inşa edilme sürecini tarihselleştirme ihtiyacı duyulmuştur. Bu yüzden çalışmanın ilk bölümü sanat yönetimi kavramının tanımına yönelik öneriler ile akademik inşayı merkeze alan bir tarihsel arka plan ile başlayacaktır.

2. Sanat ve Kültür Yönetimi: Tarihsel Arka Plan

Türkiye’de 1990’lı yılların sonlarından itibaren telaffuz edilmeye başlanan ‘sanat yönetimi’ ya da ‘sanat ve kültür yönetimi’ kavramları, çoğu zaman anlaşılammakta ya da başka kavramlarla karıştırılmaktadır. Kültür-sanat çevrelerinde de -işletme literatürünü ve bu alana hakim olan ‘piyasa’ kavramını anımsattığı için- genellikle çekinceyle yaklaşılan bir konuma sahiptir.

Esra A. Aysun, bu alana yönelik sınırlı Türkçe literatüre bir katkı olarak yayına hazırladığı 2014 tarihli kitapta “‘sanat yönetimi’nin kültür ve sanat alanının yan yana kullanıldığında en sevilmeyen, en talihsiz iki kelimesi olduğunu” ifade eder. İstanbul’da bu alanda lisans eğitimi verdiği ve giriş sınavlarında bulunduğu iki özel üniversitede ‘sanat yönetmenliği’ ile karıştırıldığına tanık olur: “Neden bu bölüme girmek istiyorsunuz sorusunun cevabı bazen kamera arkasında olmak tutkusu ile açıklanır!” Ayrıca doğru kullanıldığında da terimin “globalizm ve neo-liberalizm sonucunda ‘korporistleşen’ yani ‘şirketleşen’ sanat alanına işletme kültürünü aşılıyarak sanatı kötü emelleri için araçsallaştırdığı yargısı ile sevimsizleştirildiğini” belirtir¹ (Aysun, 2014, s. 7). Aysun bu alanın güncel konumunu; değişken, güvencesiz, net yapılandırılmayan bir tanıma sahip, finansal getiriden çok entelektüel ve psikolojik tatmine dayanan vb. niteliklerle tarif eder (Aysun, 2014, s. 9).

¹ Bu kitap, Aysun’un Şubat-Mayıs 2013 arasında düzenlediği dört konuşmanın dökümü olarak hazırladığı bir yayındır. İstanbul’un uluslararası sanat sahnesindeki en dinamik dönemi olan 2000’lerde akademisyen, araştırmacı ve uygulamacı olarak alan deneyimi elde etmiş olan dört konuşmacı; sanat yönetiminin devlet, yerel yönetimler, özel sektör ve bağımsız yapılarla ilişkisini, tartışmıştır.

Aysun, sanat ürününün izleyici ile buluşmasını sağlamayı amaçlayan sanat yönetimi ya da kültür işletmeciliğinin yüzyıllardır var olan bir mesleğin adı olduğunu ifade etmektedir (Aysun, 2014, s. 7). Aslında sanat yönetiminin tam olarak kim tarafından, nerede ve hangi tarihte başlatıldığını saptamak mümkün değildir. Sanat yöneticisi, sanatın üreticisi ile takipçisi arasındaki ilişkinin farklı boyutlarını tasarlayan ve hayata geçiren kültür-sanat profesyoneli olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, bu mesleğin sanatın takipçisiyle buluşmasına aracı olan herhangi birinin varlığında başladığını kabul etmek, tarihsel olarak Rönesans'tan çok daha öncesine, mekânsal olarak da hem 'Batı' olarak tanımlanan hem de bu tanımın dışında bırakılan yerlere referans yapmak mümkündür.

Mehmet Emin Kahraman (2014, s. 395-396), Türkiye'de sanat yönetimi eğitimi üzerine bildirisinde sanat yönetimi/ yöneticiliği ile sanat yönetmenliği arasında hiyerarşik bir ayrım yapmaktadır:

Sanat yönetimi; yöneticilik ve yönetmenlik olarak iki önemli kavram barındırmaktadır... Yöneticilik kurumun en üst aşamasında yer alırken yönetmenlik kavramı ise kurum içi görevlerden birini karşılayabilmektedir... sanat yöneticiliği; tiyatro ve opera sahneleri, konser salonları, sanat galerileri, müzeler gibi sanat kurumlarını yönetebilme işidir. Amfi tiyatroların ve sanat galerilerinin yönetimiyle başlayan bu meslek günümüzde sahne sanatları, plastik sanatlar ve müzecilik alanında hizmet veren kurumların yönetsel statüsüne verilen bir unvandır. Kurumda sanatçının seçimi, eserin sergilenmesi, harcırahlar, harcamalar, finansal fon oluşturma, izleyici kütlesinin sürekliliğini sağlama, reklam, iletişim ve koruma gibi çok farklı alanlarda misyona sahip olmaları gerekmektedir. Sanat yönetiminin ikinci grubu ise sanat yönetmenliği mesleğidir. Sanat yönetmenliği, üretilen ya da düzenlenen bir işin görsel tasarımından sorumlu olmak ve sanatçıyla toplum arasında köprü görevi kurmaktadır... Günümüzde sanat yönetmenleri; tiyatro, bale gibi sahne sanatlarında, plastik sanatlarda, müzede, reklam ajanslarında, festival ve organizasyonlarda görev almaktadır. Farklı sanat disiplinlerine hizmet etmesine rağmen ortak isim olarak sanat yönetmeni terimi kullanılması ise sanat yönetmeninin tanımını ve görev sınırlılığının belirlenmesini güçleştirmektedir. Bu özellikleri dikkate alındığında, sanat yönetmeni; üstlendiği görevde sanatsal, kültürel, maddi ve manevi kaygılar güderek çalışan, görsel tasarımdan sorumlu olan kişidir.

Amerika'da çalışan bir akademisyen olan Ximena Varela (2013, s. 74), sanat yönetiminin sanatın kendisi kadar eski olduğunu ifade etmektedir. Tarihsel olarak iş başında öğrenilen, sanat alanındaki uzmanlığın ve diplomatik becerilerin öne çıktığı bir meslek olduğunu belirtmektedir. Özellikle on dokuzuncu yüzyıldan itibaren yenilikler ve farklı seyirciler peşinde olan emprezaryolar, birçok sanat disiplinine farklı mekânlar, formlar ve pratikler kazandırmışlardır. Sanatçılar ise, güçlü hamiler (hükümetler, şirketler ve iş insanları) sayesinde etkinliklerini genişletebilmişlerdir.

Sanat yönetiminin en temel işlevinin sanatçılar ile kamu arasında aracılık etmek olduğunu ifade eden Amerikalı araştırmacı Patricia Dewey'ye (2004, s. 13-4) göre, bu çaba iki bin yıldan fazla bir süredir gerçekleşmektedir. Bunun akademik ve profesyonel bir alana dönüşmesi ise ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında, Kuzey Amerika ve Avrupa'da başlayacaktır.

Ali Artun, 'Batı sanat tarihinin babası' sayılan Giorgio Vasari'yi (1511-1574) 'sanat yönetimi'nin piri saymanın yanlış olmayacağını ifade etmektedir. Bunun da, sanat sayesinde bir soyluluk payesi edinerek imparatorluk saraylarına da nüfuz eden taşra kökenli Medici ailesinin sanatı bir güç odağı olarak örgütlemekte gösterdiği başarıya katkısıyla açıklar. Avrupa'nın ilk müzelerinin ve akademilerinin kuruluşunda emeği geçen Vasari, Medici'leri Floransa'nın ve sanatın 'altın çağı'nın merkezine yerleştirmiştir (Artun, 2015, s. 9-10; Artun, t.y.).

Eğer sanat yönetimi, 'modern' bir kavram olarak tanımlanırsa, bu tanımın tarihselliği sanat ve modernizm ilişkisiyle, dolayısıyla da 'sanatın icat edildiği' dönemle bağlantılı olarak incelenmelidir. Larry Shiner (2004, s. 133-34), 'Sanatın İcadı' isimli eserinde, modern güzel sanatlar sisteminin ortaya çıkışını tarihselleştirmiş ve yaklaşık yüz elli yıllık bu sürecin üç aşamada geliştiğini savunmuştur:

- 1) 1680-1750: Modern sanat sisteminin Ortaçağ'ın sonlarından bu yana bölük pörçük ortaya çıkmış olan birçok ögesi bütünlüşmeye başlar,
- 2) 1750-1800: Güzel sanatlar zanaattan, sanatçı zanaatçıdan ve estetik de öteki deneyim biçimlerinden kesin olarak ayrılır,
- 3) 1800-1830: Sağlamaştırma ve yüceltme aşaması: 'sanat' terimi bağımsız bir tinsel alanı göstermeye başlar, meslek olarak sanatçılık kutsanır, estetik kavramı beğenin yerini almaya başlar.

Shiner'a (2004, s. 239-40) göre, tarihsel olarak ortasının ve bir sanat piyasası sisteminin gelişmesinin sonucunda, modern güzel sanat kurum ve pratiklerinin neredeyse tamamı ortaya çıkmıştır. Görsel sanatlar alanına sanat sergileri, sanat müzayedeleri, sanat eseri tüccarları, sanat eleştirisi, sanat tarihi ve sanatçı imzası damgasını vurmaktadır.

Sanat tarihi Batı'da görsel sanatların tarihi olarak yapılandırılmış; müzik, dans, tiyatro gibi sanat dalları bu tarihsel anlatıya dahil edilmemiştir. Sanat yönetimini tarihselleştiren birçok araştırma da Batı'daki görsel sanat pratiklerini referans almaktadır. Bununla birlikte, Shiner'ın modern güzel sanatlar sisteminin oluştuğunu savunduğu 19. yüzyılda, bu tartışmaların dışında bırakılan Osmanlı coğrafyasında, başta Mihail Naum olmak üzere birçok gayrimüslim girişimcinin uzunca bir süre tiyatro salonları işlettiğini, İstanbullu seyircileri uluslararası tiyatro, opera ve bale gösterimleriyle buluşturduğunu akıldan tutmak gerekmektedir.²

Sanat ve kültür yönetimini tanımlarken, çerçeveyi görsel sanatlarla sınırlı tutmayan ve disiplinlerarasılığı vurgulayan araştırmacılar da bulunmaktadır. Örneğin eğitime Kanada'da başlayan ve halen İngiltere'de çalışan bir akademisyen olan Derrick Chong (2010, s. 5), sanat yöneticilerinin sahne sanatları ile görsel sanatlar alanındaki üretim süreçlerini kolaylaştırdığını ifade etmektedir. Sanatsal üretimin izleyiciyle buluşmasını sağlamak; yönetimin planlama, organize etme, kadro kurma, denetleme ve kontrol gibi temel fonksiyonlarını hayata geçirmektedirler. Yaratıcı sürecin idaresi ile izleyici kitlesine sunulması, -kâr amaçlı olmayan tiyatrolar, senfoni orkestraları, opera toplulukları, dans toplulukları, müzeler, devlet televizyonları ve performans sanatları merkezleri gibi- kâr amacı gütmeyen, yerel, kamusal kurumlar ile -ticari tiyatrolar; 'popüler' müzik kurumları; özel galeriler; film, televizyon ve video şirketleri gibi- kâr amaçlı, özel, ticari sanat yapıları açısından ortak süreçleri barındırmaktadır. Sanat yöneticileri kültürel ürün ve hizmetlerin bütçesini oluşturma, süreçleri planlama ve yürütmenin yanı sıra; organizasyon, dağıtım ve pazarlama ile de ilgilidir. Çoğunlukla işletme ve yönetim alanlarıyla birlikte tanımlanan sanat yönetiminin genel çerçevesi zamanla Volker Kirchberg ve Tasos Zembylas gibi sosyologların katkısıyla daha da genişlemiştir. Sanat sosyolojisi, kültür sosyolojisi, örgütsel sosyoloji gibi alt disiplinler sanat yönetimini sanat

ve kültürün üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerinde yaşanan toplumsal bir olgu olarak ele almıştır (Chong, 2010, s. 7).

Güney Afrika'da çalışan akademisyenler Patrick Ebewo ve Mzo Sirayi sanat yönetiminin çok disiplinli bir alan olduğunu ifade etmekte; bununla birlikte (tiyatro gibi) belli bazı sanat türlerine odaklanan ve yalnızca kendi alanlarına özgü metinler üreten araştırmacıların da bulunduğunu belirtmektedir. Mitchell ve Fisher'e referansla dört farklı sanat yöneticisi kategorisi tanımlarlar:

- 1) Kültür-sanat kurumu yöneticileri,
- 2) Kültür endüstrisine (film, televizyon, kitap yayıncılığı vd.) dahil olan şirketlerin yöneticileri,
- 3) Yaratıcı çalışmalarını işletmeye dönüştüren sanatçı-yöneticiler,
- 4) Yerel ya da bölgesel sanat merkezleri ve ajanslarının yöneticileri. (Mitchell ve Fisher'den aktaran, Ebewo ve Sirayi, 2009, s. 288)

Chong (2010, s. 1) sanat yönetiminin oldukça karmaşık bir kavram olduğunu, akademik alanda ortaya çıktığı 1960'lı yıllardan bugüne kadar belli bir dönüşüm geçirdiğini ifade etmektedir. Bu alanın ilk olarak kâr amacı gütmeyen önemli sanat organizasyonlarına yönelik karşılıksız devlet yardımlarıyla birlikte gündeme geldiğini, ancak zamanla çerçevesinin yaratıcı endüstrilerde faaliyet gösteren ticari işletmeleri de içerecek şekilde genişletildiğini belirtmektedir. Günümüzün sanat piyasası sistemi kamu müzeleri, sanat simsarları ve müzayedeye evleri gibi araçları içermekte; sanat yöneticileri de ekonomik, idari ve estetik hedefleri uzlaştırma ihtiyacı duymaktadır.

Varela da (2013, s. 74-75), 1960'lı yıllardan itibaren sanat sektöründe gerçekleşen değişimler nedeniyle farklı özelliklere sahip bir sanat yöneticisi ihtiyacının ortaya çıktığını ve bu ihtiyacın da akademik bir disiplinin gelişmesine yol açtığını ifade etmektedir. Sanat projeleri için hükümet fonlarının artması, hibe başvurusu prosedürlerinin uzmanlık gerektirmeye başlaması, harcamalarda şeffaflık talebinin artması, daha çeşitli ve katılımcı örgütlenmelerin ortaya çıkması, teknolojik gelişmeler (örneğin uzman ve yüksek maaşlı kişilerin çalıştığı pahalı ekipmanlar) ve sürekli artan sanat etkinlikleri vd. artık önemli mevkilerde tanıdıkları olan eski usul sanat yöneticilerin döneminin kapandığını ortaya koymuştur. Yeni yöneticiler seyirci geliştirme, çok farklı kaynaklardan bütçe oluşturma, yeni iletişim kanalları açma, kurumun kamusal imajını geliştirip koruma gibi alanlarda yetkinliklerini arttırmak durumundadır. Dolayısıyla artık bu niteliklere sahip bireylere yönelik akademik eğitimin gerekliliği

² Ayrıntılı bilgi için bkz. Metin And (2014, s. 91-92); Emre Aracı (2010).

gündeme gelmiş, üniversitelerin çeşitli bölümlerinde sanat ve kültür yönetimi eğitimi verilmeye başlanmıştır.

3. Dünyada Sanat ve Kültür Yönetimi Eğitimi

3.1. Sanat ve Kültür Yönetimi Alanının Akademik Olarak İnşası

Sanat yönetimi eğitimi tarihselleştiren literatür incelendiğinde, bu alana yönelik ilk eğitim programlarının -ve alanın akademik bir disiplin olarak tanımlanma sürecinin- 1960'lı yıllarda başlatıldığı ortaya çıkmaktadır. Chong (2010, s. 4), Sanat Yönetimi bölümlerinin ilk kez Amerika Birleşik Devletleri'ndeki işletme okullarının yüksek lisans programları bünyesinde ortaya çıktığını ifade etmektedir: Cambridge Üniversitesi-Judge Institute bünyesinde seçmeli bir MBA modülü olarak Sanat ve Kültür Yönetimi'ne yer verilmiştir. Kanada York Üniversitesi-Schulich Business School bünyesinde Sanat ve Medya Yönetimi üzerine uzmanlaşmış bir MBA programı sunmuştur. 1970'lerin sonunda kurulan Florida merkezli Full Sail Üniversitesi ise medya sanatları ile eğlence sektörüne odaklanan -film, müzik, tasarım, animasyon ve video oyunlarını içeren- bir program açmıştır.

Varela (2013, s. 76) ise, ilk Sanat Yönetimi yüksek lisans programlarının Amerika Birleşik Devletleri'nde 1966 yılında Yale Üniversitesi'nde³ ve 1971'de New York Üniversitesi'nde tiyatro yönetimi programları kapsamında açıldığını belirtmektedir.⁴ Wisconsin-Madison Üniversitesi'nde 1969, Indiana Üniversitesi'nde 1971, Drexel Üniversitesi ve Springfield'deki Illinois Üniversitesi'nde 1973, Amerikan Üniversitesi'nde 1974 ve Columbia Üniversitesi-Teachers College'da 1975 yılında Sanat Yönetimi bölümleri açılmıştır.

Fransa'da çalışan akademisyenler Yves Evard ve François Colbert (2000, s. 11), 1980'e gelindiğinde bu programların sayısının otuza yaklaştığını, 1990'da yüze çıktığını; 1999 yılında ise yaklaşık dört yüz program tespit edebildiklerini belirtmektedir. Yazarlar, bu bölümlerin ortaya çıkış sürecini iki döneme ayırırlar:

1) 1966-1980 arasındaki yavaş artış dönemi,

³ Evard ve Colbert, literatürde genellikle bu alandaki üniversite eğitiminin milat noktası olarak kabul edilen bu bölümün Güzel Sanatlar Yüksek Lisans Programı (Master's Degree in Fine Arts-M.F.A.) dahilindeki bir yoğunlaşma alanı olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca İngiltere'deki City Üniversitesi'nde 1967, Rusya'daki St. Petersburg Sahne Sanatları Akademisi'nde 1968 ve Kanada'daki York Üniversitesi'nde 1969'de benzer programların açıldığını eklemektedir.

⁴ Birçok kaynakta bölümlerin ilk kez ABD'de açıldığı belirtilmekle beraber, Ebewo ve Sirayi (2009) istisnai olarak, Mitchell ve Fisher'e (1992) referans vermekte ve -sanat eğitimi olarak tanımlanan- bu alandaki ilk yüksek lisans dersinin 1960'lı yılların sonunda İngiltere'de verildiğini ve benzeri bir eğitiminin 1970'li yıllarda Avusturya'da da başlatıldığını belirtmektedir. Bkz. Patrick Ebewo, Mzo Sirayi, (2009, s. 286).

2) 1980'lerden sonraki hızlı artış dönemi.

Yalnızca Amerika Birleşik Devletleri'ndeki lisansüstü bölüm sayısının 2004 yılında kırk altıya, 2012'de bu rakamın iki katına çıktığını belirten Varela da (2013, s. 76) oldukça kısa bir süre içerisinde gerçekleşen bu hızlı artış göz önüne alındığında, günümüzde 'konsolidasyon' olarak tanımlanabilecek üçüncü bir dönemi yaşadığımızı ifade etmektedir. Ayrıca 1990'lı ve özellikle 2000'li yıllarda lisansüstü program sayısının artmasıyla birlikte, 2010'lı yıllarda lisans programlarının da çoğaldığını belirtmektedir (Varela, 2013, s. 85).

Evard ve Colbert (2000, s. 11), sanat yönetimi eğitiminin üç farklı düzeyde verildiğini belirtmektedir:

- 1) Yöneticiler için seminerler,
- 2) Lisans programları,
- 3) Lisansüstü programlar.

Bazı üniversitelerin kültür kurumu yöneticilerine yönelik seminerler düzenlediğini belirten Evard ve Colbert, bunların yöneticilerin belli becerilerini geliştirmelerini sağladığını, ancak genellikle herhangi bir diploma verilmediğini belirtmektedir. Programların çoğu lisans, daha az bir oranı da lisansüstü eğitim çerçevesinde yürütülmektedir. Sanat yönetimi eğitimi sadece geleneksel işletme okulları ya da (Türkiye'deki yerleşik tabirle) 'İktisadi ve İdari Bilimler' fakülteleri değil, 'Güzel Sanatlar' fakülteleri tarafından da verilebilmekte; özellikle de tiyatro ve sanat tarihi programları kapsamında var olabilmektedir. Bu tür bölümlerden mezun olan öğrenciler Sanat Yönetimi lisans diploması almaktadır. Tiyatro ve Sanat Tarihi bölümlerinin müfredatları da bazen sınırlı sayıda sanat yönetimi dersi içerebilmektedir.

Evard ve Colbert, eğitimcilerin birçoğunun hali hazırda kültür-sanat alanında istihdam edilen profesyoneller olduğunu ifade etmektedir. Üniversiteler, sanat yönetimi disiplinine yönelik bir kariyer kurmayı hedefleyen çok az akademisyene tam zamanlı ve kalıcı kadro temin etmektedir. İşletme okulları bünyesinde çalışan birçok araştırmacı da, sanat yönetimi dışında kalan ek dersler vererek çalışmak durumunda kalmaktadır.

Alana yönelik akademik literatürün de oldukça yakın bir tarihte oluşmaya başladığını söylemek mümkündür. Ebewo ve Sirayi (2009, s. 288), 1960'lı yılların sonlarında bu alana özgü bir literatürden bahsetmenin mümkün olmadığını ifade etmektedir. Evard ve Colbert'e (2000, s. 10) göre, 1970'li ve 1980'li yıllarda araştırmalar artmış, yeni dergilere ihtiyaç duyulmuş, 1990'lı yıllardan sonra yayımlanan dergilere farklı

disiplinlerden araştırmacılar da katkıda bulunmuştur. Ruth Rentschler ve David Shilbury (2008, s. 63), 90'lı yıllara kadar yayımlanan uzun süreli ve uluslararası yalnızca iki dergi bulunduğunu ifade etmektedir: 1969'dan bu yana farklı isimlerle yayımlanan ve kültür politikalarına odaklanan *Journal of Arts Management, Law and Society* ile ilk kez 1977'de yayımlanan ve kültür ekonomisine odaklanan *Journal of Cultural Economics*. Evard ve Colbert (2000) ise, 1970'ten günümüze sanat yönetimi temalı makale sayısında ciddi bir artış olduğunu belirtmektedir. 1970-1979 arasında yalnızca 20 olan makale sayısı 1990-1996 arasında 63'e, 90'lı yılların sonunda 100'ün üstüne çıkmıştır. 1998-1999 yıllarında yalnızca *International Journal of Arts Management* dergisinde 31 makale yayımlanmıştır. *The Journal of Arts Management, Law, and Society* ilk kez 1990'da,⁵ *International Journal of Cultural Policy* 1997'de, *International Journal of Arts Management* 1998'de yayımlanmaya başlamıştır (V. B. Morris'ten aktaran Ebewo ve Sirayi (2009, s. 286). 2003'te *Asia Pacific Journal of Arts and Cultural Management* yayımlanmaya başlamış, ayrıca daha çok kâr amaçlı olmayan sektöre odaklanmakla birlikte, sanat yönetimi ya da sanat pazarlaması üzerine özel sayılar da yayımlanan başka dergiler de ortaya çıkmıştır: *International Journal of Nonprofit ve Voluntary Sector Marketing and Nonprofit Management and Leadership*. Yine 2008'den itibaren İngiltere'de *Creative Industries Journal* yayımlanmaktadır (Rentschler ve Shilbury, 2008, s. 64). Dünya çapında yaratıcı endüstriler başlığı içeren dergi sayısı da hızla artmaktadır.

Teorik bir yapıya sahip işletme alanı ile sanat sektörünün kesişim noktasında konumlanan sanat yönetiminin, işletme disiplinin içindeki -pazarlama ve finans yönetimi gibi- diğer alt disiplinlerden bağımsızlaşma sürecinde olduğunu ifade eden Evard ve Colbert (2000, s. 9), buna kanıt olarak şu dört gelişmeyi sıralamaktadır:

- Başka disiplinlere ait önemli dergilerde sanat yönetimi temalı makalelerin yayımlanması;
- Sanat yönetimi makaleleri yayımlayan, alana özgü bilimsel dergilerin ortaya çıkması;
- Sanat yönetimi disiplinine odaklanan bilimsel konferansların düzenlenmesi;
- Sanat yönetimine yönelik eğitim programlarının sayısının

⁵ Evard ve Colbert dergilerin ilk yayımlanma tarihlerini farklı vermektedir: *Journal of Arts Management, Law and Society*'nin 1970'li yılların başlarında, daha önce *European Journal of Cultural Policy* ismiyle yayımlanan *International Journal of Cultural Policy*'nin de 1994'de yayımlanmaya başladığını ifade etmektedir. (Evard ve Colbert, 2000, s. 10).

artması.

Evard ve Colbert (2000, s. 10), ilk kez 1991'da AIMAC (International Association for Arts and Cultural Management) tarafından düzenlenen ve iki yılda bir Montreal, Paris, Londra, San Francisco ve Helsinki'de tekrarlanan International Conference on Arts and Cultural Management'a 150-200 araştırmacının katıldığını belirtmektedir. Bu beş şehirde sunulan 113 bildirinin yarısına yakını pazarlama temalıdır. 56 bildiri tüketici davranışı ve seyirci araştırması, 22 bildiri pazarlama stratejisi, 26 bildiri sanat pazarlaması, 9 bildiri de kurumsal sponsorluk temalıdır. Bahsi geçen konferansın 15.si 22-26 Haziran 2019'da Venedik'teki Ca' Foscari Üniversitesi'nde düzenlenmiştir.

Dewey ve Wyszomirski de (2007, s. 288) her yıl ya da iki yılda bir düzenlenen şu akademik konferansların önemine dikkat çekmektedir: International Conference on Cultural Policy Research, International Conference on Arts and Culture Management, Conference on Social Theory, Politics and the Arts, Conference of the Association of Cultural Economics International.

İki uluslararası kurum, 1975 yılında ABD'de kurulan Sanat Yönetimi Eğitimcileri Derneği (AAAE) ile 1992'de kurulan Avrupa Kültür Yönetimi Eğitim Merkezleri Ağı (ENCACT) da sanat yönetiminin akademik bir alan ve meslek haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır (Dewey, 2005, s. 9). AAAE önce lisansüstü, daha sonra da lisans eğitime yönelik belli standartlar oluşturup yaygınlaştırmaktadır; ancak bir akreditasyon kurumu değildir. Varela (2013, s. 76), bu durumu, içerdikleri farklılıklar nedeniyle bütün sanat yönetimi programlarına uygulanabilecek değerlendirme kriterleri oluşturmanın zorluğu düşüncesine bağlamaktadır.

3.2. 'Sanat Yönetimi'nden 'Sanat ve Kültür Yönetimi'ne: Alanın Tanımına ve Eğitimin İçeriğine Yönelik Tartışmalar

2000'li yılların başlarında sanat yönetimi alanının gelişmesiyle eş zamanlı olarak, ABD'de birtakım bölümler kapanmaya başlamış; alanın tanımı 'sanat ve kültür yönetimi' şeklinde genişletilmiş ve yaşanan küresel ekonomik, toplumsal ve siyasal değişimle bağlantılı olarak eğitim müfredatlarının da güncellenmesi tartışılmıştır. Michael Sikes (2000, s. 91), Mulcahy'nin 1996 tarihli çalışmasına atıfta bulunarak, birçok bölümün sorun yaşadığını ve bazılarının kapatılabileceğini belirtmiştir. Örneğin, 2000 yılı itibarıyla American University'deki bölümün kapatılması gündemdedir; Binghamton'daki State University of New York'taki program

kapatılma sürecindedir; Los Angeles'taki University of California'daki program kapatılmıştır. Varela (2013) gibi Sikes da alanın en temel profesyonel kurumu olan AAEE'nin buna karşı eğitim programlarında belli bir standartlaşmaya gitmek için harekete geçtiğini belirtmektedir.

ABD'de 'Sanat Yönetimi' olarak bilinen programların Avrupa'daki karşılığı genellikle 'Kültür Yönetimi'dir. Bu makalede Türkçede yerleşiklik kazanmış kavramları kullanmayı tercih ettik ancak İngilizcede Arts Management (Sanat İşletmeciliği), Arts Administration (Sanat Yönetimi/İdaresi), Cultural Management (Kültür İşletmeciliği) ve Cultural Administration (Kültür Yönetimi/İdaresi) şeklinde farklı kullanımlar ve bunlar üzerine de tartışmalar mevcut. Ayrıntılı bilgi için Patricia Dewey (2004) ve Aleksandar Brkić'in (2009) makaleleri incelenebilir.

2000'li yıllarda; kâr amaçlı olmayan, kamuya ait bir miras olarak kabul edilen 'yüksek' sanat temelli geleneksel görsel sanat işletmeciliğine odaklanan 'Sanat Yönetimi' tanımını genişletmek gündeme gelmiştir. Eğlence endüstrisi, uygulamalı sanatlar, medya, amatör sanatlar, kültür politikaları ve kültür yönetimini de kapsayacak şekilde 'Sanat ve Kültür Yönetimi' başlığı daha sık kullanılmaya başlanmıştır. Ardından Türkiye'de de bazı bölümler isimlerini bu şekilde değiştirmiştir.

Dewey (2004, s. 15) bu değişimin temelinde, kültür sektöründeki sistemik değişimi etkileyen -ve farklı sosyo-politik ve ekonomik yerelliklerde değişik şekillerde ortaya çıkabilecek- dört paradigma kayması olduğunu savunmaktadır:

- 1) Küreselleşmeyle birlikte dünya sisteminin değişmesi ve küresel kültürel arasıllık yoluyla yerel uyumlanma süreçlerinin yaşanması,
- 2) Güzel sanatlar, uygulamalı sanatlar, ticari sanatlar, kurumsallaşmamış sanatlar, kültürel miras vb. arasındaki sınırların bulanıklaşması ve sektörün güzel sanatlardan daha kapsayıcı bir kültür alanına doğru genişlemesi,
- 3) Ulusal ve uluslararası politika koşul, destek ve teşviklerinin sanat kurumlarına yönelik etkisinin farkına varılması sonucunda kültür politikaları sisteminin de değişmesi; böylelikle kültür sektörünün etkinlik alanının ulusal ve uluslararası politikaları ve kurumları da içerecek şekilde genişlemesi,
- 4) Ekonomik öngörüler ve kaynaklardaki değişimin sanatın finansmanını da etkilemesi; yeni fonlama modellerinin kamusal/özel, kazanılmış/hibe edilmiş

gelir dengesindeki değişimi yansıtması.

Bu sistemsel değişikliklere rağmen geleneksel sanat yönetimi müfredatında ulusal çevreye, güzel sanatlara, kurum yönetimine ve modası geçmiş fonlama modellerine odaklanıldığını belirten Dewey, kaynak kitapların da halen ulusal güzel sanatlar kurumları yönetimine odaklandığını tespit etmektedir. Yazarın belirttiği üzere (2004, s. 19, 21), bu modası geçmiş müfredata hakim olan alanlar sanat yönetimi, kaynak geliştirme, pazarlama, insan kaynakları, sanat politikaları, finansal yönetim, sanat hukuku, bilgi yönetimi, kültür kuramı ve araştırma yöntemleridir. Yazar bunlar yerine şu tür alanlara odaklanılmasını önermektedir:

- Kültür ticareti ve turizmini de içerecek şekilde uluslararası kültürel etkileşim;
- Kültürel kimliğin diplomatik temsili ve yerel kimliklerin, çoğulluk ve çeşitliliğin korunması;
- Güncel teknoloji destekli, yaratıcı seyirci geliştirme, pazarlama ve eğitim modellerinin oluşturulması;
- Değişime cevap üretebilecek politikalar geliştiren, etkili ve stratejik bir liderlik anlayışının oluşturulması;
- Sürdürülebilir bir karma fonlama sisteminin geliştirilmesi.

ABD'de 70'li yılların sonlarından itibaren sanat yönetimi müfredatlarına odaklanan yayınların başladığını belirten Dewey (2005, s. 10-11), bu dönemde sanat ve estetikten çok işletme becerilerine odaklanıldığını ifade etmektedir. 90'lı yılların ortalarından bu yana da bu alandaki çalışmalar artmış; ancak ABD ve Avrupa'daki uygulamacılar, akademisyenler ve araştırmacılar arasında alana yönelik ortak bir bakışın oluşmadığı ortaya çıkmıştır. Müfredatlarda öne çıkan konular şu şekildedir:

- Sanat yönetiminin ilkeleri,
- Belli alanlara özgü sanat yönetimi örnekleri,
- Geliştirme (fon oluşturma, hibe başvurusu hazırlama),
- Pazarlama ve iletişim,
- Liderlik ve insan kaynakları,
- Sanat ve kültür politikaları ile ekonomisi,
- Finans yönetimi,
- Hukuk ve sanat,
- Teknoloji ve bilgi yönetimi,
- Estetik ve kültür kuramı,
- Araştırma yöntemleri ve uygulamaları.

Dewey (2005, s. 13-14), eğitim kurumlarının kültür-sanat sektörüyle işbirliğinin güçlendirilmesi ve kuramcılar, politikaları üretenler ve uygulamacılar arasındaki

bilgi ve deneyim paylaşımının iyileştirilmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Stratejik liderlik, kültür politikası, gelir oluşturma ve seyirci geliştirme alanlarında profesyonel kapasite geliştirmenin sanat kurumlarının, ulusal ve uluslararası politikaların yönetiminde iyileştirmelere yol açacağını savunmaktadır.

Sırbistan'da eğitim gören ve halen İngiltere'de çalışmakta olan Aleksandar Brkić (2009, s. 270) de müfredatlar temelinde sanat yönetimi eğitimi dört kategoriye ayırmaktadır:

- 1-İşletme müfredatlarını bütünüyle kopyalayan programlar,
- 2-Belli bir sanat eserinin teknolojik üretim sürecine odaklanan (ve genellikle uygulamacılar tarafından yürütülen) programlar;
- 3-Kültür yönetimi ve kültür politikalarını birleştiren (ve kamu yönetiminin rolünü ön plana çıkaran) programlar;
- 4-Sanat yönetiminde girişimci yaklaşıma odaklanan ve bunu yenilik, yaratıcılık vb. meselelerle birlikte ele alan programlar.

Sanat yönetimi programlarının asıl hedeflerinin netleştirilmesi gerektiğini ifade eden Brkić'in önerisi ise; ekonomik ve idari gerçekliklerin farkında olmakla birlikte, sanata -alanın estetik ve toplumsal boyutlarına- odaklanan bir program geliştirmektir.

Sanat yöneticisi adaylarının sanatsal üretim sürecindeki işbirliğinin önemini farkına varabilmesi için yaratıcı bir ekip içinde sanatçılarla birlikte çalışma yürütmesinin gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Böylelikle birçok sanatçının sanat yönetimine yönelik (çoğu zaman haklı bir şekilde edindiği) kuşkununu da azalacağını düşünmektedir. Ayrıca ileride birlikte çalışacak olan sanatçılar ile sanat yöneticilerinin aynı fakülte bünyesinde eğitim görmesi gerektiğini de savunmaktadır.

İki yıllık lisansüstü programlarına geçmeden önce öğrencilere belli bir altyapının kazandırılması gerektiğini savunan Brkić, sanat yönetimi bölümü mezunları ile belli bir kültür-sanat altyapısına sahip sanatçıları hedefleyen bir strateji önermektedir. Lisansüstü eğitimde, kurum ve proje yönetimine yönelik disiplinlerarası ve kültürler arası bir yaklaşımın ve öğrencilerin araştırma becerilerini geliştirmenin hedeflenmesi gerekliliğini savunmaktadır (Brkić, 2009, s. 278-79).

4. Türkiye'de Sanat ve Kültür Yönetimi Eğitimi

4.1. Türkiye'de Sanat ve Kültür Yönetimi Alanının Oluşumu ve Akademideki Güncel Konumu:

Türkiye'de on üniversitede lisans düzeyinde kültür ve sanat yönetimi eğitimi verilmektedir. Bu bölümlerin bir kısmı zaman

içerisinde bölüm adı ve içeriklerini güncellemiş, bunun yanı sıra bağlı oldukları fakültelerin yapısal örgütlenmesinde reorganizasyon yapılmış; bir kısmı da öğrenci alımını durdurmuştur. Bölümlerin %70'i vakıf üniversitelerinde yer alırken, sadece üçü, devlet üniversitesi olan Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi ve Düzce Üniversitesi'nde yer almaktadır. 2019 yılında Düzce Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi bünyesinde açılan Sanat Yönetimi bölümü dışındaki tüm bölümler Türkiye'nin kültür-sanat organizasyonları açısından en gelişkin kenti olan İstanbul'da bulunmaktadır. Bu durum hem öğrencilerin eğitim hayatları boyunca alanla pratik bağ kurmalarına katkı sağlamakta hem de mezuniyet sonrasında istihdamın büyük çoğunluğunun yine İstanbul'da yoğunlaşmasına sebep olmaktadır.

Lisans programlarına merkezi sınav ya da özel yetenek sınavı ile öğrenci kabul edilmektedir. YÖK Ocak 2015 tarihinde aldığı bir kararla, 2015-2016 eğitim-öğretim döneminden itibaren Sanat Yönetimi bölümlerinin merkezi sınavla öğrenci alacağını belirtmiş, kısa bir süre sonra da öğrenci alım biçimini ilgili bölümlerin inisiyatifine bırakmıştır. Halihazırda özel yetenek sınavı ile öğrenci kabul eden bölümlerin daha çok sahne sanatları alanında uygulamaya yönelik de eğitim veren kurumlar olduğu görülmektedir (Tablo 1)

Türkiye'de Sanat Yönetimi alanının bir disiplin olarak akademi içinde yer bulması 90'lı yılların sonuna denk gelir. İlk kez bir devlet üniversitesinde açılan Sanat Yönetimi bölümünün 2000'li yılların başından itibaren vakıf üniversitelerinde yaygınlaşması dikkat çekmektedir. 2000-2010 yılları arasındaki dönemde İstanbul'da, Sakıp Sabancı Müzesi (2002), İstanbul Modern Sanat Müzesi (2004) ve Pera Müzesi (2005) gibi ardı ardına açılan sanat kurumlarının da etkisiyle, bu alandaki eğitilmiş uzman kadro ihtiyacına yönelik farkındalık düzeyinin arttığı söylenebilir. Sanat kurumlarının sayısındaki artışın yanı sıra, bienallerin İstanbul dışında Sinop (2006), Çanakkale (2008), Mardin (2010) gibi kentlere taşınması; Contemporary İstanbul (2006), Art Bosphorus (2007) gibi uluslararası sanat fuarlarının organize edilmesi; İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında kültür-sanat etkinliklerinin projelendirilmesi ve düzenlenmesi gibi gelişmeler, 2000'li yılların ilk on yılında birçok vakıf üniversitesinde sanat yönetimi bölümünün açılmasında etkili olan faktörler arasında yer alır. Bununla birlikte sanat yönetimi alanına ilişkin henüz kamusal tartışma zemini yaratacak akademik dergiler, eğitim programlarını bir araya getiren yerel/ulusal ağ ya da kurumlar ya da düzenli olarak organize edilen sempozyum/

Tablo 1. Türkiye’de lisans düzeyinde sanat ve kültür yönetimi alanında eğitim veren üniversiteler.

Üniversite	Bağlı Olduğu Fakülte	Bölüm Adı	Statü	Eğitim Dili	Öğrenci Kabul Şekli	
1	Yıldız Teknik Üniversitesi	Sanat ve Tasarım	Sanat Yönetimi	Devlet	Türkçe	ÖSYM
2	Düzce Üniversitesi	Sanat, Tasarım ve Mimarlık	Sanat Yönetimi	Devlet	Türkçe	Henüz öğrenci kabul etmemektedir.
3	İstanbul Medeniyet Üniversitesi	Sanat ve Tasarım	Sanat Yönetimi	Devlet	Türkçe	Henüz öğrenci kabul etmemektedir.
4	İstanbul Bilgi Üniversitesi	İletişim	Sanat ve Kültür Yönetimi: 1) Sanat ve Kültür Yönetimi Programı 2) Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Programı	Vakıf	İngilizce	Sanat ve Kültür Yönetimi: ÖSYM Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi: Özel Yetenek Sınavı
5	Yeditepe Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanat ve Kültür Yönetimi	Vakıf	İngilizce	ÖSYM (2016-2017 döneminden itibaren öğrenci kabul etmeyen bölüm, 2019-2020’den itibaren yeniden öğrenci alımına başlamıştır. Önceki yıllarda "Sanat Yönetimi" adıyla, özel yetenek sınavı ile öğrenci kabul etmiştir.)
6	İstanbul Kültür Üniversitesi	Sanat ve Tasarım	Sanat Yönetimi	Vakıf	Türkçe	ÖSYM
7	İstanbul Aydın Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanat Yönetimi	Vakıf	Türkçe	ÖSYM
8	İstanbul Okan Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sanat ve Kültür Yönetimi	Vakıf	Türkçe	ÖSYM (2016-2017 döneminden itibaren öğrenci kabul edilmiyor)
9	Beykent Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi	Vakıf	Türkçe	Özel Yetenek Sınavı
10	Nişantaşı Üniversitesi	Güzel Sanatlar	Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi	Vakıf	Türkçe	Özel Yetenek Sınavı

konferans vb. bilimsel etkinliklerin eksikliğini not etmek gerekmektedir.⁶ Ayrıca Üniversiteler Arası Kurul’un (ÜAK) doçentlik başvuru şartları incelendiğinde, sanat ve kültür yönetiminin henüz bilim alanı ya da anahtar kelime olarak tanımlanmadığı, dolayısıyla doçent unvanı verilebilecek bir alan olarak tarif edilmediği görülmektedir.⁷

Türkiye’de yüksek lisans düzeyinde eğitim veren üniversite sayısı da oldukça sınırlıdır. Sanat ve kültür yönetimi alanında yüksek lisans eğitimi veren üniversitelerin

⁶ İstisnai örnekler için bkz. Akademist Dergisi’nin 2004 yılındaki 8. sayısı “Sanat Yönetimi Özel Sayısı” olarak yayımlanmıştır. Ayrıca Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi 4-7 Kasım 2014’te “Sanatı Yönetmek” başlığıyla uluslararası sanat sempozyumu düzenlemiştir. Bildiriler için bkz. Kahraman (2014)

⁷ 2019 Mart dönemi doçentlik başvuru şartları için bkz. Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı (t.y.)

tümünün statüsü vakıf üniversitesi niteliğinde olup, program isimleri şu şekildedir: İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde Kültür Yönetimi Yüksek Lisans Programı; Yeditepe Üniversitesi’nde Sanat Yönetimi Yüksek Lisans Programı; İstanbul Kültür Üniversitesi’nde Sanat Yönetimi Yüksek Lisans Programı ve Maltepe Üniversitesi bünyesinde Sanat Politikaları ve İşletmeciliği Yüksek Lisans Programı (tezli ve tezsiz).

Bu çalışmada Sanat ve Kültür Yönetimi lisans eğitiminin akademideki gelişim süreci tarihselleştirildiği için, belli bir sanat alanına yoğunlaşan ve sahne üstü performansına yönelik dersler de içeren Sahne ve Gösteri Sanatları bölümleri çalışmanın dışında tutulmuştur. Bu nedenle yukarıda ismi geçen üniversitelerin tümü yerine, Yıldız Teknik Üniversitesi-Sanat Yönetimi Bölümü, İstanbul Kültür Üniversitesi-Sanat

Yönetimi Bölümü, İstanbul Bilgi Üniversitesi-Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü ve İstanbul Aydın Üniversitesi-Sanat Yönetimi Bölümü araştırma kapsamına alınmıştır.

Yıldız Teknik Üniversitesi'nde 1997 yılında kurulan Türkiye'nin ilk Sanat ve Tasarım Fakültesi bünyesinde, yine Türkiye'nin lisans düzeyindeki ilk Sanat Yönetimi Bölümü 1998-1999 eğitim öğretim yılında öğrencilere eğitim vermeye başlamıştır. Fakülte, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İletişim Tasarımı Bölümü ve Sanat Bölümü olmak üzere üç ana bölüm ve bu bölümlere bağlı olan dokuz anabilim dalından oluşmaktadır. Fakülte organizasyon şemasına göre, Sanat Yönetimi Bölümü, Sanat Bölümü'nün altında yer alan beş farklı bölümden birisidir.

Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde yer alan Sanat Yönetimi Bölümü'nün akademik kadrosunda Sanat Yönetimi Bölümü'nden mezun akademisyenlerin yanı sıra; resim, tezhip, süsleme gibi uygulama kökenli; arkeoloji ve sanat tarihi gibi sosyal bilimler kökenli eğitimciler de yer almaktadır. Bölümde görev yapan akademisyenlerin kadro dağılımı, bir Profesör, dört Doçent, üç Dr. Öğr. Üyesi, bir Öğretim Görevlisi ve bir de Araştırma Görevlisi şeklindedir.

Devlet üniversitesi kapsamında açılan ikinci bölüm ise İstanbul Medeniyet Üniversitesi'ndedir ancak Sanat Yönetimi bölümüne henüz öğrenci kabul edilmemektedir. Bölümün içinde yer aldığı fakülte, 2010 yılında Sanat ve Tasarım Fakültesi ismiyle kurulmuş ve 2016 yılında Mimarlık Bölümü ile birleşerek Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi adını almıştır. 2012-2016 yılları arasındaki fakülte faaliyet raporları incelendiğinde, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı'nın 2012-2013 yılları arasında Sanat Bölümü başlığı altında yer alan üç anabilim dalından biri olarak tanımlandığı görülmektedir. Bileşik Sanatlar ile Fotoğrafçılık ve Video diğer iki anabilim dalı başlığıdır. 2014-2016 yılları arasındaki raporlarda ise, Sanat Bölümü ana başlığının Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü olarak revize edildiği ve Sanat Yönetimi Anabilim Dalı'nın bu başlığın altında konumlandırıldığı görülmektedir. Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü olarak güncellenen yeni yapılanmanın altındaki diğer anabilim dalları Tiyatro Tarihi ve Teorisi Anabilim Dalı ile Fotoğraf ve Video Anabilim Dalı'dır. Sanat Yönetimi Anabilim Dalı halen bu örgütsel şema içinde yer almaktadır. Bölümün akademik kadrosunda bir Dr. Öğr. Üyesi ve bir de Araştırma Görevlisi yer almaktadır. İki kişiden oluşan bölümde görev yapan akademisyenlerin sinema ve televizyon, rejisörlük, tiyatro eleştirmenliği ve dramaturji gibi alanlarda uzmanlaştığı görülmektedir.

Bir diğer devlet üniversitesi olan Düzce Üniversitesi'nde Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (2010) içinde 2019 yılı itibariyle Sanat Yönetimi Bölümü'nün açılması Yükseköğretim Kurulu tarafından onaylanmıştır.

Vakıf üniversitesi kapsamında açılan ilk Sanat Yönetimi Bölümü ise 1998 yılında Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde eğitime vermeye başlamıştır. 2000'li yılların başından itibaren ise, İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Sanat Yönetimi Bölümü (2002); İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü (2003); Beykent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü (2004); İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü⁸ (2008); İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'nde Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü (2008); Nişantaşı Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi (2017) eğitim-öğretime başlamıştır.

2018-2019 Bahar Dönemi verilerine göre, Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alan Sanat Yönetimi Bölümü'nde, üç Profesör ve bir Doçent tam zamanlı dört Öğretim Görevlisi ise yarı-zamanlı olarak çalışmaktadır. Bölümün tam zamanlı eğitim kadrosunda, resim ve grafik tasarım gibi uygulamalı alanlardan gelen öğretim üyelerinin yanı sıra sanat tarihi, sanat yönetimi gibi disiplinlerden gelenler öğretim üyeleri de mevcuttur.

Bir diğer vakıf üniversitesi olan İstanbul Okan Üniversitesi'nde 2006-2007 eğitim-öğretim yılında açılan Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde Sanat ve Tasarım Yönetimi Bölümü de öğrenci alımına başlamıştır. Sonrasında ise fakülte ve bölüm nezdinde yeniden yapılanmaya gidilmiş ve isim değişikliği gerçekleştirilmiş; 2016-2017 eğitim-öğretim döneminden itibaren öğrenci alımını durdurmuştur. 2018-2019 akademik yılı itibariyle bölümde üç Dr. Öğretim Üyesi ile bir Araştırma Görevlisi istihdam edilmektedir. Eğitim kadrosunda yer alan personelin akademik formasyonu incelendiğinde bölümün, sosyoloji, sanat tarihi, kültürel çalışmalar, medya ve iletişim alanları gibi sosyal bilimler yönelimli akademisyenlerden müteşekkil olduğu görülür.

İstanbul Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi içinde

⁸ Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü (2008) adıyla eğitim vermeye başlayan bölümün ismi İstanbul Aydın Üniversitesi Rektörlüğü'nün 13.12.2011 tarihli teklifi ve YÖK Başkanlığı'nın 28.12.2011 tarihli toplantısı üzerine Sanat Yönetimi Bölümü olarak değiştirilmiştir.

yer alan Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü iki ayrı program içermektedir: Sanat ve Kültür Yönetimi Lisans Programı ile Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Lisans Programı. Sanat ve Kültür Yönetimi Bölümü'nün akademik geleneğinin daha çok kültür politikası üretmeye yönelik çalışmalar çerçevesinde olduğu belirtilebilir. Bölümde görev yapan yedi akademisyenin 1 Profesör, 2 Doçent, 2 Dr. Öğretim Üyesi, 2 Araştırma Görevlisi kadrosunda çalıştığı ve sanat tarihi, iletişim, siyaset bilimi, ekonomi, işletme gibi sosyal bilim disiplinlerinde ve görsel sanatlar, sinema ve sahne sanatları gibi uygulama alanlarında eğitim aldıkları görülmektedir.

İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yer alan Sanat Yönetimi Bölümü ise 2008 yılından itibaren eğitim veren bir bölümdür. Bölümün akademik kadrosu siyaset bilimi, sosyoloji, sanat tarihi ve sanat yönetimi gibi sosyal bilim alanlarında eğitim almış, teorik ve uygulamalı çalışmalar yürüten akademisyenlerden oluşmaktadır. Bölümde görev yapan dört akademisyenin birisi Profesör, birisi Doçent, birisi Dr. Öğr. Üyesi ve diğeri Araştırma Görevlisi kadrosunda çalışmaktadır.

İstanbul Kültür Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi içinde bulunan Sanat Yönetimi Bölümü'nün akademik kadrosunda bulunan akademisyenlerin sanat tarihi, müzikoloji, antropoloji ve sanat yönetimi gibi disiplinlerde eğitim aldıkları görülmektedir. Bölümde iki Profesör, bir Dr. Öğr. Üyesi, iki Öğretim Görevlisi ve iki de Araştırma Görevlisi olmak üzere toplamda altı akademisyen bulunmaktadır.

4.2. Türkiye'deki Eğitim Kurumlarının Ders Planlarına Genel Bakış

Bu araştırma kapsamına dahil edilen Yıldız Teknik Üniversitesi, Bilgi Üniversitesi, İstanbul Kültür Üniversitesi ve İstanbul Aydın Üniversitesi'nin müfredatları resmi web sitelerindeki ders planları çerçevesinde ayrıntılı bir biçimde analiz edilirken, bir yandan da verileri teyit etmek için ilgili kurumlardaki akademisyenlerle iletişime geçilmiştir. Bu süreçte Bilgi Üniversitesi ve Yıldız Teknik Üniversitesi'ndeki bölümlerin müfredatlarının revizyon sürecinde olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Dolayısıyla eldeki verilerin Haziran 2019 itibarıyla geçerli olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bölümlerden edinilen bilgilere göre, ders programlarındaki temel revizyonlar, seçmeli ders havuzunun genişletilmesi, güncel temalı derslere yer verilmesi, seçmeli ve zorunlu derslerin yerlerinin değiştirilmesi çerçevesinde gerçekleşmektedir.

Sanat yönetimi farklı disiplinlerden beslenen bir alan olduğundan, incelenen okulların müfredatlarında uluslararası örneklerde kabul görmüş temel dersler ile hem bu temel dersleri besleyecek hem de kültür-sanat sektörünün ihtiyaçlarını karşılayacak daha özgün seçmeli derslere yer verildiği görülmektedir. Müfredatların şekillenmesinde bölümlerin sanat ve kültür yönetimi alanına ilişkin yaklaşımları ile eğitim kadrolarının akademik yönelimlerinin belirleyici olduğu belirtilebilir. Örneğin, İstanbul Bilgi Üniversitesi bünyesinde yer alan bölümün öne çıkan özellikleri arasında kültür politikası üretmeye yönelik çalışmaların dikkat çektiği, Yıldız Teknik Üniversitesi'nde uygulamalı derslerin diğer bölümlere kıyasla daha fazla olduğu, İstanbul Kültür Üniversitesi ve İstanbul Aydın Üniversitesi'nde ise kuramsal derslerin yoğunlukta olduğu görülmektedir.

Sözü edilen dört üniversitenin ders programları incelendiğinde, derslerin dört ana grup şeklinde tasnif edilebilmesi mümkündür:

- 1) İlk gruptaki dersler, öğrencilere güncel konuları tarihsel perspektifle okuyabilme becerisi kazandırmayı amaçlamaktadır. Sanat Tarihi, Türk ve Osmanlı Sanatı, Sanat Eleştirisi, Çağdaş Sanat, Uygarlık Tarihi, Sanat Sosyolojisi gibi dersler ilk bu grup içinde yer alan kuramsal dersler arasında sayılabilir.
- 2) İkinci gruptaki dersler ise öğrencilerin yönetim, organizasyon, iletişim ve hukuk alanlarında yetkinlik kazanmasına yönelik olup; Fikri ve Sınai Haklar, Hukuka Giriş, Sanat Yönetimi, Genel İşletme, Halkla İlişkiler, Galeri ve Müze Yönetimi, Fuar, Festival ve Etkinlik yönetimi gibi dersleri içermektedir.
- 3) Üçüncü grupta ise, doğrudan kültür-sanat alanına yönelik olmakla birlikte, ilk iki gruptaki derslerde edinilen kazanımların profesyonel sanat yöneticiliği sürecinde zenginleştirilmesine hizmet edebilecek olan Bitirme Projesi, Sanat Yönetiminde Araştırma, Küratörlük, Gösteri ve Sergileme Teknikleri gibi dersler yer almaktadır. Bu gruptaki derslerde sponsorluk dosyası hazırlama, sergi planlama ve tasarlama, bütçe yönetimi ve küratöryal çalışmalar konularında alan pratiği elde edilmektedir.
- 4) Dördüncü ve son grup, YÖK'ün zorunlu kıldığı Türkçe, Bilgisayar Teknolojileri, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi derslerinin yanı sıra bazı üniversitelerde yer alan Desen, Atölye, Temel Tasarım gibi uygulama içeren derslerden oluşmaktadır. Bölümlerin müfredatlarındaki bir

başka ortaklık da, staj veya yerinde uygulama başlığı altında kültür-sanat sektörüyle doğrudan bağ kurma hedefleridir. Bu kapsamda öğrenciler eğitim hayatı sırasında en az bir kültür-sanat kurumunda çalışarak sektörle tanışmış olmaktadır.

5. Sonuç

Türkiye’de Sanat ve Kültür Yönetimi eğitimi Batı’dan yaklaşık 30-40 yıl sonra başlamıştır ve yaklaşık 20 yıllık bir geçmişe sahiptir. Daha onlu sayılara bile ulaşmayan bölüm sayısının tutarlı bir şekilde arttığını söylemek de henüz mümkün değildir. Vakıf üniversitelerinde, özellikle açılan kontenjanlar dolmadığı için bölümlere öğrenci alımı durdurulabilmekte, aynı bölümler bir süre sonra yeniden aktive edilebilmektedir. Bölüm açma ya da kapatma gibi süreçler, kişisel inisiyatifler ve üniversitelerdeki mikro iktidar dengeleriyle bağlantılı bir görünüm çizmektedir. Henüz bu alanda çalışma yürüten kurum ve bireyleri bir araya getiren kalıcı ağlar, kurumlar vb.den bahsetmek de mümkün olmadığı için deneyim aktarımı ya da alanı geliştirmeye yönelik ortak eğilimler, politikalar vb. belirlemek gibi gündemler de oluşmamaktadır.

Sanat ve Kültür Yönetimi alanında lisans eğitiminin ağırlıkta olduğu ülkemizde, yüksek lisans programları ile profesyonel alana yönelik kısa süreli eğitimlerin oldukça sınırlı kaldığını söylemek mümkündür. Bölümler ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar ya da Sanat, Tasarım (ve Mimarlık) fakülteleri bünyesinde açılmaktadır. Batı’daki gibi İşletme gibi disiplinlerle kurulan bağ ise oldukça zayıftır; dolayısıyla bu disiplinlerde kültür-sanat yöneticiliği üzerine uzmanlaşan akademisyenlerden bahsetmek de oldukça zordur. Bu bağlamda (Hukuk, İşletme gibi) başka fakülte bünyesindeki bölümlerden akademisyenler görevlendirildiğinde, derslerin işleniş biçimlerine dair çeşitli sorunlar yaşanabilmektedir. Bu sorunların başında, farklı fakültelerden görevlendirilen akademisyenlerin kültür-sanat alanıyla bağlantılı bir işleyişten çok, kendi alanlarına dair giriş niteliğinde bilgi aktarımını tercih etmesi gelmektedir. Ayrıca ülkemizde hem kültür-sanat sektöründe aktif olup hem de akademik yayınlar yapıp ders veren eğitimci sayısı ne yazık ki oldukça azdır.

Düzenli bir niteliğe sahip, Kültür ve Sanat Yönetimi temalı konferans, sempozyum gibi bilimsel etkinlikler ya da süreli yayınlardan, dolayısıyla alana özgü akademik bir literatürün oluşumundan bahsetmek de henüz mümkün değildir.

ABD ve Avrupa’dakiyle benzer bir şekilde, uygulamacılar,

akademisyenler ve araştırmacılar arasında kültür-sanat alanına yönelik ortak bir bakışın oluşmadığını söylemek mümkündür. Amerika ve Türkiye’deki müfredatlarda şu başlıklar öne çıkmaktadır: sanat yönetiminin ilkeleri ve belli alanlara özgü sanat yönetimi örnekleri, sanat ve kültür politikaları ile ekonomisi, fon oluşturma, hibe başvurusu hazırlama, pazarlama ve iletişim, finans yönetimi, hukuk, estetik ve kültür kuramları, araştırma yöntemleri.

Eğitim kurumlarının kültür-sanat sektörüyle işbirliğinin güçlendirilmesine yönelik adımlar Türkiye’de de gündemdedir. Hatta üniversitelerin kalite ve akreditasyon süreçlerinin bir parçası olan, bölümlerin dış paydaşlarla sürekli iletişimi, işbirliği ve deneyim paylaşımı bir tür akademik zorunluluk haline de getirilmiş durumdadır.

Türkiye’de eğitim veren kurumların müfredatlarını temel alındığında, Batı’daki gibi ayrıntılı bir sınıflandırma yapmak mümkün görünmemektedir. Temel ayırım, yukarıda da belirtildiği gibi iki kategori arasında yapılabilir:

- 1) Sanat ve Kültür Yönetimi bölümleri
- 2) Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi bölümleri

Lisans eğitiminde kültür-sanat alanının estetik, toplumsal, ekonomik ve idari boyutlarına odaklanan bir program geliştirmek için disiplinlerarası bir yaklaşıma ihtiyaç duyulmaktadır. Ayrıca sanat yöneticisi ve sanatçı adaylarının birlikte, yaratıcı bir ekip içinde çalışma yürütmesini sağlamak gerekmektedir. Türkiye’de çoğu zaman aynı fakültede eğitim gören sanat ve tasarım bölümleri öğrencileri ile sanat ve kültür yönetimi öğrencilerinin birlikte çalışacakları –bitirme projeleri, sergileme çalışmaları, kültür-sanat şenlikleri vb.- üretim süreçlerinin örgütlenmesi, bu alanda nitelikli profesyonellerinin yetişmesini sağlayacak önemli bir deneyim olacaktır. Aynı dili konuşabilen uygulamacı ve yöneticilerin varlığı da Türkiye’de kültür-sanat alanının gelişmesine katkıda bulunacaktır.

Kaynakça

- And, M. (2014). *Başlangıcından 1983’e Türk tiyatro tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aracı, E. (2010). *Naum Tiyatrosu: 19. yüzyıl İstanbul’unun İtalyan operası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (t.y.). Sanat tarihinin ilk kitabı. *e-skop sanat tarihi eleştirisi*. Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-tarihinin-ilk-kitabi/1477>

- _____. (2015). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aysun, E. A. (2014). Güncel bir mesele: Sanat yönetimi. Esra A. Aysun (Ed.), *Sanat yönetimi üzerine konuşmalar* içinde (s. 7-12). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Brkić, A. (2009). Teaching arts management: Where did we lose the core ideas?. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 38 (4), 270-80.
- Dewey, P. (2004). From arts management to cultural administration. *International Journal of Arts Management*, 6 (3), 13-22.
- _____. (2005). Systemic capacity building in cultural administration. *International Journal of Arts Management*, 8 (1), 8-20.
- Dewey, P. ve Wyszomirski, M. J. (2007). Improving education in international cultural policy and administration. *Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36 (4), 273-93.
- Ebewo, P. ve Sirayi, M. (2009). The concept of arts / cultural management: A critical reflection. *Journal of Arts Management, Law, and Society*, 38 (4), 281-95.
- Evard, Y. ve Colbert, F. (2000). Arts management: a new discipline entering the millennium? *International Journal of Arts Management*, 2 (2), 4-13.
- Kahraman, M. E. (2014). Ülkemizde sanat yönetimi eğitimi. M. E. Kahraman (Ed.), *Sanatı yönetmek uluslararası sanat sempozyumu bildiriler kitabı* içinde, (s. 392-402), 4-7 Kasım 2014, İstanbul, Türkiye. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi.
- Rentschler, R. ve Shilbury, D. (2008). Academic assessment of arts management journals: A multidimensional rating survey. *International Journal of Arts Management*, 10 (3), 60-71.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı: Bir kültür tarihi* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sikes, M. (2000). Higher education training in arts administration: A millennial and metaphoric reappraisal. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 30 (2), 91-101.
- Üniversitelerarası Kurul Başkanlığı (t.y.). Doçentlik başvuru şartları (2019 Mart dönemi). Erişim adresi: <http://www.uak.gov.tr/?q=node/92#2019M>
- Varela, X. (2013). Core consensus, strategic variations: Mapping arts management graduate education in the United States. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 43 (2), 74-87.

İzmir Kemeraltı Kültürünü Haritalamak*

Gökçeççek SAVAŞIR**

Savaşır, G. (2020). İzmir Kemeraltı Kültürünü Haritalamak. *YEDİ*, 23, 59-73,
doi: 10.17484/yedi.623067

Araştırma Makale / Research Article

Özet

İzmir kentinin her noktasında geçmişten günümüze hissedilen çok renkli kent kültürünün tanıklık mekânlarının başında Kemeraltı gelmektedir. Makale İzmir kent kimliği ve kültürünün önemli bir parçası olan Kemeraltı özelinde mimarlık, sanat, zanaat, moda, tekstil gibi tasarım alanlarının somut ve soyut değerlerini odağına alan bir tasarım kültürü haritalama pratiğini konu alır. Çalışma, konuya ilişkin güncel yazına katkıda bulunmanın yanı sıra, Kemeraltı'na odaklanan bu haritalama pratiğini, kültür turizminin ve kentsel turizmin önemli araçlarından kent kültürünün haritalanması çerçevesinden irdelemeyi amaçlanmaktadır. Yorumlayıcı (*interpretive*) bir araştırma yöntemiyle ele alınan çalışmanın kapsamı, turizm ve mimarlık alanlarındaki kültürel miras, koruma, sürdürülebilirlik tartışmalarından farklılaşarak, yeni kentsel-kültürel turizm faaliyetleri ve tasarım kültürünün haritalanması konularıyla sınırlandırılmıştır. Bu kültürel haritalamanın Türkiye'de benzer kapsam ve nitelikteki alternatif haritalama pratiklerinin oluşturulması ve irdelenmesi için zemin oluşturacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Kültür turizmi, kentsel-kültürel haritalama, kültür-tasarım yürüyüş rotaları, Kemeraltı, İzmir.

Mapping the Culture of İzmir Kemeraltı

Abstract

Kemeraltı is one of the most important places of witnessing with multicolored urban culture that has been felt from past to present in every point of İzmir city. The article dwells on a cultural mapping practice that focuses on the tangible and intangible values of design areas such as architecture, art, craft, fashion and textile in the context of Kemeraltı, which is an important part of İzmir city identity and culture. In addition to a contribution to the current literature on this subject, it aims to scrutinize this mapping from within the framework of cultural mapping as an important tool of cultural tourism and urban tourism. Differing from the debates on cultural heritage, conservation, or sustainability in the realms of tourism and architecture, the scope of the discussion is limited to new urban cultural tourism practices and mapping of design culture, while it is elaborated through an interpretive research method. It is believed that this cultural mapping will provide a basis for investigating alternative mapping practices with similar scope and quality in Turkey.

Keywords: Cultural tourism, urban-cultural mapping, cultural-design walking routes, Kemeraltı, İzmir.

* Çalışma, İzmir Akdeniz Akademisi İyi Tasarım/Good Design İzmir-3 Programı kapsamında 19 Ekim 2018 tarihinde F. D. Himam Er, G. Savaşır, B. Pasin tarafından gerçekleştirilen ve yayınlanmamış olan "İzmir'de Bir Tasarım Rotası: Kemeraltı-Basmane'yi Haritalamak" başlıklı sunum metninden geliştirilmiştir.

** Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü,
gokcececek.savasir@deu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-3887-3400

Giriş

Kültür, bir halkın ya da toplumun parçası olan bireylerin üyesi olduğu toplumdaki öğrendiği bilgi, gelenek, görenek, davranış, yasa, sanat, uygulama, zanaat gibi tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan ve sonraki nesillere aktarılan maddi ve manevi değerlerden oluşan bütündür (Türk Dil Kurumu, t.y.). Bu tanımdan hareketle kültür denildiğinde, maddi ve manevi değerlerin nesiller boyunca sürekliliğinden, doğal/toplumsal bütünlüğünden bahsedilebilir. Bu bütünlüğü oluşturan değerlerin karşılıkları olan, somut/soyut ürünler; duyuş, düşünüş, yaşayış bakımından diğer bütünlüklerden ayrışır. Somut/soyut kültürel değerler, zaman-mekânsal ilişkilerden oluşan karmaşık bir örüntü içinde var olur: Zamansal paydaşlıklar, farklı mekânlarda da olsa dönemin ruhunu yansıtan süreklilikleri görünür kılar; mekânsal paydaşlıklar, farklı zamanlara ilişkin ipuçlarını ve mekândaki zamanlar-arası süreklilikleri ortaya çıkarır. Zaman-mekânsal örüntülerin ana sahnesi, tüm somut/soyut varlıklarıyla birlikte kenttir. Kent kültürü, bir kentte yaşayanların kolektif olarak ürettikleri somut ve soyut değerler toplamının zaman-mekânsal anlamda oluşum sürecini ifade eder; bu paydaşlıklar arası sürekliliğe temellenir. Kent kültürünün oluşumunda, üretilen değerlerin kentliler tarafından ortak bir anlam ifade ediyor olmasının yanı sıra, kente ilişkin kolektif bir belleğin sürdürülmesi de önemlidir.

Kültür turizmi, yirminci yüzyıl sonunda sağlık, kongre, ekoloji vb. odaklı alternatif turizm biçimleri gibi sektörün önemli bir parçası haline gelmiştir (Aksatan, 2014, s.31). Ekoturizm, kruvaziyer seyahati, tematik turizm yanı sıra kültür turizmi, Dünya Turizm Örgütü'nün (WTO) 2020 Vizyon Çalışması'nda en popüler turizm biçimleri olarak saptanmış (Tourism at world heritage sites, 2013); küresel ve ulusal ölçekte özellikle 2000'li yıllardan itibaren popüler hale gelmiştir. Dolayısıyla, kültür ve kent kültürü odaklı geziler aracılığıyla zaman-mekânsal deneyimler çoğalmış; söyleşilerle ya da rehber kitaplarla bilgilerin paylaşımı yaygınlaşmıştır.

Bir turizm şehri olan İzmir için de, son yıllarda doğal varlıklar yerine kültürel değerlerin turizm açısından ön plana çıktığı görülmektedir. 2011 yılında yayınlanan ve İzmir kültür turizmi için tespitler yaparak öneriler sunan raporda, kültür turizminin kapsamı şu şekilde açıklanmaktadır:

Tüm kentsel, kırsal, doğal öğeler, arkeolojik, tarihsel kültür varlıkları, müzeler, ören yerleri, anıtsal yapılar, sivil mimari örnekleri ve her türlü güncel sanat eseri

ve etkinliği (resim, heykel, film, fotoğraf, güncel sanat etkinlikleri, festivaller, konserler, sergiler) etnografya, botanik, flora ve fauna, folklor, mutfak, içki, bazı sosyo-ekonomik olgular (gecekonular, sivil toplum kuruluşları, dinsel motifler, değişik *study tours* konuları), her türlü kültür ürünü, böcekçilik, kuşçuluk, ipek yolu turizmi, kruvaziyer turizmi, eko-turizm, trekking gibi alternatif spor turları, doğrudan Hac seferleri dışındaki inanç turizmi, özel temalı turlar, çalışma turları, coğrafi ya da eğitimsel turlar, kongre, fuar, sergi ve sağlık turizminin turları (Ege Derneği, 2011).

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün resmi web sayfasında da İzmir'in genellikle doğal ve tarihi değerlerine odaklanan turizm potansiyelinde, vurgunun daha çok kültürel değerlere yapıldığı görülmektedir:

Deniz, güneş, kum üçlüsünün yanı sıra, kent merkezinde antik dönemden beri varlığını korumuş olan Kadifekale, dünyanın bilinen en büyük antik agoralarından birisi olan Smyrna Agorası kendine has dokusuyla mistik bir atmosfere sahip Kemeraltı Çarşısı, Saat Kulesi, camileri, kiliseleri, havraları, hanları, çeşmeleri, tarihi köşkerleri, kendine özgü mimari dokusuyla Alsancak semti kültür turizmi yönünden şehrin önemli çekicilikleridir. Ayrıca yöresel kültürü, el sanatları, geleneksel mutfak, ulusal ve uluslararası kültür- sanat etkinlikleri ve diğer kültürel değerleri ile İzmir yaygın olarak kültür turizminin gerçekleştirildiği bir destinasyondur. İlimizde gerek bireysel olarak, gerekse seyahat acentaları kanalıyla gelen turistler için pek çok kültür turu imkânları mevcuttur (Kültür Turizmi, 2018).

Bilinen 8500 yıllık köklü tarihinde farklı uygarlıklara, gelenek ve göreneklere ev sahipliği yapmış olan İzmir, tarih boyunca Doğu Akdeniz'in en önemli liman kentlerinden biri olması dolayısıyla ticari, sosyal ve kültürel alışverişin en hareketli mekânlarından biri olagelmiştir. Geçmişten günümüze, kentin her noktasında hissedilen çok renkli kent kültürünün tamamlık mekânlarının başında Kemeraltı gelmektedir. Tarih boyunca ticari ve kültürel odak olan Kemeraltı, Mezarlıkbaşı semtinden Konak Meydanı'na ve Tarihi Agora'dan Basmane Garı'na kadar, iki bölgeden oluşmaktadır (Ecemiş Kılıç ve Aydoğan, 2006). Kemeraltı, adını 15.000 ticarethaneye ev sahipliği yapan, kapalı ve açık mekânlardan oluşan tarihi çarşıdan alır (Tarihi Kemeraltı Çarşısı, t.y.). Çarşıda, geleneksel Türk el sanatlarının her çeşidini bulmak mümkündür (Kemeraltı, t.y.). Kemeraltı, tarihi

agora, camiler, kiliseler, sinagoglar, çeşmeler, kervansaraylar, oteller, Türk hamamları gibi nitelikli taşınmaz varlıklarıyla hem somut kültürel değerlerin; hem de hareketli, renkli, canlı deneyimler, usta-çırak ilişkileriyle süregelen geleneksel üretim biçimleri, modern yaşam pratikleri gibi somut olmayan kültürel değerlerin taşıyıcısıdır¹. UNESCO listesinde yer alan el sanatları geleneğinin korunması konusunda Kemeraltı'nın aday gösterilmesi gündeme getirilmiştir (Kemeraltı dünya mirası olsun, t.y.). Kent içi turizminin ana ekseninde yer alan Kemeraltı, mimarlık, zanaat, moda ve gastronomi gibi tasarımın farklı alanlarının da beslediği bir merkezdir.

Kemeraltı, İzmir kent merkezinin tarihi ticari odağı olarak kent kültürünün sürdürülebilirliğinde önemli bir role sahiptir. Son yirmi yıldır gündeme gelen kentsel yenileme ve canlandırma süreçlerinde, bu alanın tarihsel, kültürel ve toplumsal değerlerinin nasıl korunacağı üzerine çalışmalar yürütülmektedir. Özgün tarihi, toplumsal ve kültürel kimlikler, mevcut alan kullanımlarının değiştirildiği, ulaşım ile ilgili düzenlemelerin yapıldığı, yapısal dönüşümlerin gerçekleştirildiği 21. yüzyılın neoliberal kentsel yenileme ve canlandırma uygulamalarının pek çoğunda, bu süreçlerde kaybolmaktadır. Hatta motivasyonunu çoğunlukla ticari önceliklerin belirlediği küresel kentsel stratejilerden sayılan soylulaştırma süreçlerinde (Smith, 2006), alanın düşük gelirli sakinleri yerlerini zamanla, yeni ve şık mekânların daha yüksek gelirli sahiplerine terk etmek zorunda kalmaktadırlar.

Makalenin temel savı, kapsam, içerik ve yöntem açısından kendi dışındaki üretim alanlarıyla ilişkilendirilmeden gerçekleştirilen her çalışmanın, Kemeraltı'nın çok boyutlu kültürünü tam olarak yansıtamayacağı düşüncesine dayanır. Çok katmanlı yapısıyla Kemeraltı'na ilişkin bilgiler, hem düşünsel hem de pratik düzlemlerde, çok-disiplinli çalışmalarla üretildiğinde daha anlamlı olacaktır. Bu motivasyona temellenen makalenin odağını, İzmir Kemeraltı'nın mimarlık, sanat, zanaat, moda, tekstil gibi farklı üretim alanların somut ve soyut değerlerinin tasarım kültürü üst başlığında bütüncül olarak ele alındığı bir haritalama pratiği oluşturur. Planlama, kültürel planlama, kentsel tasarım gibi farklı disiplinler tarafından da kullanılmakla birlikte, burada kentsel-kültürel haritalama, kültür turizminin bileşenlerinden biri olan kentsel turizmin önemli araçlarından biri olarak kabul edilmiştir.

¹ Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Teşkilatı UNESCO, 2003 yılında temel amacı kültürel mirası korumak olan Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ni kabul etmiş ve Türkiye 2006 yılında sözleşmeye taraf olmuştur (UNESCO somut olmayan kültürel miras, t.y.).

Makale, İzmir Kemeraltı'nın tasarım kültürünün haritalanması pratiğini, kültür turizmi ve kentsel-kültürel haritalama kavramları çerçevesinden irdelemeyi amaçlamaktadır.

Nitel araştırma evrenine ait yöntemlerinden biri olan yorumlayıcı (*interpretive*) araştırma, toplumsal gerçekliklerin ontolojik olarak insan deneyimleri ve toplumsal bağlamlarla şekillendiği; dolayısıyla epistemolojik olarak tarihsel ve toplumsal bağlamların içinden, katılımcılarının öznel yorumlamalarının uzlaşısı ile bulunabileceğine temellenir. Yorumbilimin önemli düşünürlerinden Hans Georg Gadamer, gerçek araştırma şekli ve düşünme sanatı olarak gördüğü diyalog ile yakın iletişimi sürdürme sanatı olan şekilde sorgulamayı tartışmaya açar (Gadamer, 1979). Benzer bakışla, bu çalışmanın konusunu oluşturan haritalama pratiğinde tekrar tekrar okunan bir metin gibi yeniden keşfedilen yer (Kemeraltı) ile haritalama pratiğini gerçekleştiren çalışma ekibinin 'anlama-yorumlama-uygulama' eksenindeki diyalogu önemsenmiştir: Her iki tarafın da karşılıklı olarak birbirinin sınırlarını belirlediği bu diyalog, Kemeraltı'nın aşinalığı ve yabancılığına dayanan gerilim ile birlikte, bu kültürel haritalama pratiğinin rastlantısal bir şartı değil, araştırma ve keşfin kendisi olarak düşünülmüştür. Bu makalenin yazarı, aynı zamanda haritalama pratiğinin aktörlerinden biridir. Yorumlayıcı (*interpretive*) araştırma yöntemiyle ele alınan makalede, bu haritalama pratiği kültür turizmi ve tasarım kültürünün haritalanması çerçevesinden irdelenmektedir.

Makalenin kapsamı turizm ve mimarlık alanlarındaki kültürel miras, koruma, sürdürülebilirlik gibi tartışmalardan farklılaşarak, yeni kentsel-kültürel turizm faaliyetleri ve tasarım kültürünün haritalanması paydasında sınırlandırılmıştır. Tasarım kültürü haritalama çerçevesinde ele alınan makalenin, benzer kapsam ve nitelikteki alternatif çalışmaları oluşturmaya ve irdelemeye zemin oluşturacağı ön görülmektedir. Kemeraltı'nın tasarım kültürünün haritalanması ya da bu haritalama pratiğinin olası ürünleri olan yürüyüş rotaları ya da rehberler üzerine turizm ve/veya tasarım disiplinlerinde lisansüstü düzeyde akademik çalışmalar yapılması ilgili yazına katkıda bulunacaktır.

Kavramsal Çerçeve

Kültür, "insanların ne düşündükleri (tutumlar, inançlar, fikirler ve değerler), insanların ne yaptıkları (normatif davranış kalıpları veya yaşam tarzları) ve insanların neler ortaya koydukları (sanat eserleri, sanat eserleri, kültürel ürünler)" olarak tanımlanmaktadır (Littrell'in makalesinden

aktaran, Richards, 2003, s.6). Dolayısıyla, kültür insanların fikirleri ve yaşam biçimlerini kapsayan süreçler ile binalar, sanat eserleri, gelenekler gibi bu süreçlerin ürünlerinden oluşur. Bu anlamda kültür turizmi; kültür varlıklarını, kültürel etkinlikleri, güncel sanat eserlerini ve sosyo-ekonomik olguları da içeren kültürel faaliyetleri temel alır; ‘geleneksel’ turizm bakış açısı ile sadece ziyaret edilen yerleri ve anıtları değil; ziyaret edilen yerlerdeki yaşam tarzının da deneyimlenmesini hatta tüketilmesini de kapsar (Richards, 2003, s.4-6). Bu nedenle kültür turizmi insanların, kültürel gereksinimlerini karşılamak üzere yeni bilgi ve deneyim toplamak gayesiyle yaşadıkları yerden uzaklaşarak, kültürel çekim merkezlerine gitmeleri olarak tanımlanabilir (Richards, 1996, s. 23). Kişilerin, tarihsel, güncel ve kültürel değerlere ilişkin yeni bilgi ve deneyim edinmek üzere gerçekleştirdikleri turizm hareketlerini ifade eden kültür turizmi için kültürel miras önemli bir bileşendir. Geçmişten günümüze, toplumun temel özelliklerini ve geleneğini yansıtan somut ve somut olmayan değerler, kültürel miras olarak kabul edilir (Timothy ve Boyd, 2001; UNESCO database of national cultural heritage laws, 2003). Kültürel miras gelişmiş ekonomilerin birçoğunda belirgin ve hızlı gelişen bir turizm bileşeni olarak kabul edilmektedir (Li, Wu ve Cai, 2008; Loulanski ve Loulanski, 2011; Poria, Butler ve Airey, 2003).

Günümüz turizm taleplerinde, arayışlar istisnai olandan gündelik olana kaymış; kültür turizminin faaliyet alanlarından biri olan kentler ve gündelik hayatın sürüp gittiği kent mekânları, ziyaretçilerin yerel halkla ve onların sıradan aktiviteleriyle daha sık kesiştiği, o kente özgü gündelik hayat pratiklerini deneyimledikleri, bu kentsel deneyim aracılığıyla kendi öznel hikâyelerini oluşturabildikleri çekim noktaları olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Öte yandan kentli, yerel halk, ya da sıradan insan için yaşadığı kentin turizm ve eğlence ekseninde şekillenen cazibesinin aktif kurucu öğelerinden biri haline gelmiştir. Kültür turizminin ziyaret eden öznesi olan birey, ziyaret ettiği kent mekânlarında yürürken yeni bilgiler edinir ya da oradaki gündelik hayata kısmi de olsa dâhil olarak kentin kültürünü deneyimler. Kültür turizminde gitgide daha önemli hale gelen bu yeni bakışın, kentsel mekân, gündelik hayat, mekânın üretimi gibi kavramlar aracılığıyla bir arada düşünülmesi konuya farklı boyutlar ekleyecektir.

Modern kent kuram ve pratiklerinin, gündelik hayatı eleştirel teorinin merkezine oturarak alternatif sunan Fransız felsefeci, sosyolog ve kentbilimci Henri Lefebvre gündelik hayatı çağdaş endüstri, teknoloji ve tüketim toplumu

üzerinden irdelerken, “bütün farklılıkları ve çatışmalarıyla tüm faaliyetleri kapsayan, buluşturan ve bağlayan ortak zemin” olarak tanımlar (Lefebvre, 1991a, s.97). Lefebvre haz mimarlığını, turizm alanları üzerinden tartışmaya açar; keşfetmek, kurmak, keyifli mekânların izini sürmek, anlamak, tariflemek ve üretmek için, duyar ve bedeninin imkânlarını araştırır; yaşanan deneyimi merkeze alarak kavramsallaştırır; kentteki bireylere ve gündelik hayat içindeki sıradan insanlara da aktif rol biçer (Lefebvre, 2014, s.152). Lefebvre “somut soyutlamalar olan toplumsal ilişkiler, mekânda karşılık bulan gerçek bir varlığa sahip değildir” sözleriyle, toplumsal, mekânsal ve zamansal üç öğenin birbirlerini biçimlendirdiğini; toplumsal olanın, tarihsel-mekânsal olarak ve benzer şekilde, mekânsal olanın, tarihsel-toplumsal olarak yapılandırıldığını ifade eder (Lefebvre, 1991b, s.404). Bu doğrultuda, kültür turizm faaliyetleri arasında yer alan yürüyüş rotalarının oluşturulması, tüm farklılıkları ve çatışmalarıyla gündelik hayatın geçtiği kent mekânının yürüyerek keşfedilmesi, duyar ve bedeninin sınırlılıkları çerçevesinde deneyimlenmesi ve tarihsel-toplumsal-mekânsal boyutlarıyla kente ilişkin bütüncül bilgi edinilmesine olanak sağlar.

Bu nedenle, Dünya Turizm Organizasyonu ve Birleşmiş Milletler’e göre konvansiyonel olarak “kısa süreliden kalıcı olana geniş bir yelpazedeki hareketlilik sürekliliğinin bir parçası” olarak tanımlanan turizm (Recommendations on tourism statistics, 1994, s.3); insanların, nesnelere, bilginin, anaparanın dünya üzerindeki hareketleri gibi daha geniş ölçekli hareketliliklerin bir parçası, ayrıca günlük ulaşım, kamusal mekândaki hareketler ve gündelik hayatın içindeki maddi şeylerin seyahati gibi daha yerel süreçleri ve çağdaş hareketlilikleri de kapsar (Urry, 2007). Turizmin ve turistin tanımları değiştikçe, turizm ve turistik davranış da gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası olarak görülmeye başlanır (Maitland, 2010, s.178). Geleneksel ya da tarihi kent merkezine yakın bazı mahalleler, kendine özgü kentli grupları için yeni deneyimler yaratabilir; bu fırsatların tüketimi ve kültürel farklılıkların birleşimi ile gündelik hayatı deneyimleme fırsatı sunar (Maitland, 2010, s. 179). Kenti farklı amaç ve kapsamda deneyimleyen grupların --örneğin kentin, işadamları, akademisyenler, sanatçılar vb. günlük ziyaretçilerin, keyfi seyahat eden turistlerin hareketleri ve talepleri, kentin olağan sakinlerinininkinden ayrılmaz (Hannam, 2009, s.101-104).

İzmir Kemeraltı Üzerine Güncel Çalışmalar

Turizmde kültürel değerlere yapılan yönetsel vurgulara koşut olarak kent kültürünün aktarıldığı ya da deneyimlendiği farklı uygulamaların da son yıllarda ivme kazandığı söylenebilir. Kemeraltı özelinde bu uygulamalar, olabildiğince çok aktörlü süreçlerle ve bu süreçleri besleyen akademik çalışmalarla gerçekleşmiş olmasına karşın; yazındaki çalışmaların büyük çoğunluğunun epistemolojik yapısının çok disiplinli çalışmalardan ortaya çıkmadığı söylenebilir. Örneğin, Kemeraltı üzerine yapılmış lisansüstü çalışmaların, şehir ve bölge planlama, kentsel tasarım, mimarlık, mimari restorasyon, kentsel dönüşüm, tarih, sosyoloji ya da işletme disiplinlerine ait oldukları görülür. Bunlar arasından konuyu şehir ve bölge ile kentsel tasarım ölçeklerinde ele alan çalışmalardan bazıları şunlardır: İzmir'in tarihi ve geleneksel merkezi olan Kemeraltı'ndaki reklam tabela ve levhaları gibi bildirişim elemanlarını tasarlanması ve düzenlenmesine yönelik bir yönetmelik denemesi sunan çalışma (Geçer, 1999); kent kimliğini kentsel tasarım ölçeğinde ele alan ve Kemeraltı Kentsel Sit Alanı Tasarım Rehberi'ni (2001) bir planlama aracı denemesi olarak sunan çalışma (Aydoğan, 2001); Tarihsel nitelikli alanlara ilişkin kentsel tasarım müdahalelerinde, resmi söyleme alternatif tarihyazım yöntemlerinden mekânın mikro tarihine vurgu yapan, Kemeraltı Anafartalar Caddesi'nde kentsel kimlik, aidiyet ve kimlik ilişkilerine ilişkin gerçekleştirilen bir sözlü tarih çalışmasını ortaya koyan ve toplumsal bellek-sözlü tarih anlatılarını bütünlüklü olarak ele alacak kolektif bellek ürünü bir kentsel tasarıma bir altlık oluşturması çerçevesinde değerlendiren çalışma (Karpaz, 2009); Kemeraltı'nda yeniden canlandırmaya yönelik yapılan uygulamaların incelendiği ve değerlendirildiği çalışma (Zeybek Çetin, 2012); kentsel tasarım kontrol mekanizmasında kent kimliğinin korunması, geri kazanımı, sürdürülmesinde ve yeni gelişme alanlarının planlanmasında kılavuz niteliği olan kentsel tasarım rehberlerinin Kemeraltı Kent Merkezi Canlandırma Projesi örneği ile incelendiği çalışma (Şala, 2013); tarihi kent merkezlerindeki kentsel koruma ve dönüşüm boyutlarını, İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin İzmir'deki Kemeraltı bölgesi için geliştirdiği büyük ölçekli kentsel dönüşüm projeleri üzerinde inceleyen çalışma (Yakıcı, 2018). Araştırma konusunda olası gelecek çalışmalara önemli kaynak oluşturacağı düşünülen bu ve benzeri çalışmaların, çoğunlukla Kemeraltı'nın kentsel tasarım ve mimari koruma boyutlarını irdelediği; kentsel tasarım sürecine kılavuzluk etmek üzere rehberler önerdikleri

ya da bunları irdeledikleri; mimarlık, sanat, zanaat, moda, tekstil vb. farklı disiplinlerin şemsiye kavramı ve edimi olan 'tasarım' yalnızca kentsel ölçekte ve yüksek lisans düzeyinde ele aldığı ifade edilebilir².

Kemeraltı üzerine kültür-turizm-tasarım sacayağında yer alan mevcut çalışmaların ve güncel uygulamaların bütüncül bir panorama ile ortaya konması, çok-disiplinli bir bakışla ele alınacak olası çalışmalara altlık oluşturmak açısından önemlidir. Basılı ya da dijital olarak paylaşılan bu çalışmaların, İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, İzmir Büyükşehir Belediyesi, İzmir Konak Belediyesi, İzmir Kalkınma Ajansı, İzmir Ticaret Odası, Ege İşadamları Derneği (EGİAD), İzmir Fransız Kültür Merkezi gibi farklı kurum, kuruluş ve organizasyonlarca gerçekleştirildiği görülmektedir. İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün yayınlamakta olduğu *İzmir Kültür ve Turizm Dergisi* ile *İzmir Turizm Envanteri* konuyla ilişkili temel başvuru kaynaklarından (İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2000). *İzmir Turizm Sempozyumu*'nda kentin kültür turizmi ve turizm potansiyeli ile ilgili görüş ve öneriler paylaşılmıştır (T.C. İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2006).

İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin *İzmir Kültür Çalıştayı* (2009) kapsamında gerçekleştirdiği 'Kültürel Miras Atölyesi' sonucunda, kentin sahip olduğu niteliklerin turizm için kentlinin 'kültürel değer üretimi' ve 'ekonomik değer üretimi' için fırsat oluşturduğunun altı çizilmiş; kültürel değer üretiminde öncelikli alanlar belirlenmiştir. Bu çalıştayda Kemeraltı, sahip olduğu arkeolojik alanlar ve değer taşıyan noktaları, sivil mimari örnekleri ve anıtsal yapıları, müzeleri, kentlinin kültürel buluşma noktaları, diğer maddi kültürel mirasları ve somut olmayan kültürel mirasları ile kent merkezinin kültürel mirasının odağı olarak öne çıkmaktadır (İzmir Büyükşehir Belediyesi, 2009). Yanı sıra belediyenin Kültür Yayınları arasında yer alan *Kent Kitaplığı Serisi* ve *İzmir Kent Kültürü Dergisi* konuyu farklı sayılarında ele almıştır. Belediyenin de içinde olduğu kamu-özel sektör ortaklığıyla 2012 yılında kurulan TARKEM (Tarihi Kemeraltı İnşaat Yatırım A.Ş.) 'Tarihi Kemeraltı'nın Yeniden Keşfi' sloganıyla Kemeraltı ve Çevresi Kentsel Yenileme Alanı içerisinde farklı kültürel projeler üretmektedir (TARKEM, t.y.). İzmir Büyükşehir

² Çalışmanın odağını oluşturan kentsel-kültürel turizm ve tasarım kültürünün haritalanması konuları, kentsel tasarım disiplininin beslenen kent kültürü, kentsel kimlik, kentli kimliği gibi kavramlar ile de desteklenebilir. Bu çalışmanın odağındaki konuların, bu kavramlarla birlikte ele alınacağı bir ilişki üzerine yapılacak değerlendirme, ileride yapılacak olası çalışmalara bırakılmıştır.

Belediyesi bünyesindeki *İzmir Tarih Proje Merkezi*'nde 2013 yılından beri İzmir'in tarih kent merkezi olarak bilinen Kemeraltı ve çevresinde projeler yürütmekte, atölye ve sergiler düzenlemekte ve bu çalışmalarını *İzmir Tarih Tasarım Stratejisi Raporu* gibi yayınlarla desteklemektedir (Tekeli, 2017; İzmir Büyükşehir Belediyesi İzmir Tarih Proje Merkezi, t.y.). Kemeraltı ve çevresi, İzmir Büyükşehir Belediyesi bünyesinde 2013 yılında kurulan İzmir Akdeniz Akademisi'nin 2016 yılından bu yana her yıl düzenlediği, İzmir kamusal alanlarında tasarım odaklı güncel mesleki ve kuramsal çalışmaları, sergi, atölye, panel ve söyleşi vb. farklı formatlarda etkinlikler dizisiyle harmanlayan *İyi Tasarım/Good Design İzmir* etkinliklerinde de ele alınmıştır (İzmir Akdeniz Akademisi, 2019). Bu çalışmalardan bazıları, *İzmir Kültür Çalıştayı* (2009), *İzmir Tasarım Forumu* (2011), *Kemeraltı'ndan Kültürparka'a Tasarım Rotası Gezisi* (2016), *Basmane Tasarım Projesi Sergisi* (2017) ve *İzmir'de Bir Tasarım Rotası: Kemeraltı-Basmane'yi Haritalamak* (2018) başlıklı panel olarak sıralanabilir (İzmir Akdeniz Akademisi, 2019).

İzmir Konak Belediyesi sınırları içinde yer alan Kemeraltı'nı da kapsayan çalışmalar, *İzmir'i İyileştirmek: Kent Yenileme Çalışmaları 2005-2009* başlıklı bir kitapta yayınlamıştır (İzmir Konak Belediyesi, 2009). Konak Belediyesi, Kemeraltı'nın tarihi ve kültürel değerlerini 2009'dan günümüze yayınlanmakta olan *KNK Dergisi*'nde (t.y.) de kentliye tanıtmaya devam etmektedir. İzmir Kalkınma Ajansı ve Ege Derneği'nin kültür turizminin bir tema olmaktan çıkıp başlı başına bir sektör halinde gelişebilmesi hedefiyle 2011 yılında akademisyenler, yazarlar, sanatçılar, araştırmacılar, kamu ve meslek örgütlerinden paydaşlarla oluşturduğu "İzmir Kültür Turizmi Sektör Araştırması Analiz Raporu", İzmir'in kültür turizmi açısından olanaklarının ve açmazlarının irdelenmesi bakımından konuya ilişkin daha kapsamlı ve güncel bir kaynak niteliğindedir (Ege Derneği, 2011). Kemeraltı'nın değerleriyle ilgili kentlide farkındalık yaratmayı hedefleyen bu çalışmaların yanında İzmir'deki eğitim kurumları da çalışmalar ve yayınlar yapmıştır. Bu çalışmaların öncüllerinden DEÜ Mimarlık Fakültesi Döner Sermayesi kapsamında tamamlanan 'Kemeraltı Koruma Amaçlı İmar Planı (2002)' ile İzmir'in tarihi kent merkezinin kentsel tasarım ölçeğinde korumasına ilişkin proje geliştirilmiştir (Ecemiş Kılıç ve Aydoğan, 2006). İzmir kent yaşamını konu alan popüler yayınlarda da Kemeraltı her zaman güncelliğini

korumaktadır³.

Mevcut yazında, kenti genel hatlarıyla tanıtırken Kemeraltı hakkında da bilgi veren turizm rehberlerinden bazıları T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün (Kent rehberi, t.y.), İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin (İzmir'de bir gün - Turizm rehberi, t.y.), (Turistik gezi rotası hazırlıyoruz, t.y.), *İzmir Dergisi*'nin (Gezi rehberi, t.y.), İzmir Ticaret Odası'nın (İzmir rehberi, t.y.), İzmir Guide Dergisi'nin (Kemeraltı rotası, t.y.) olarak sıralanabilir. Turizm rehberleri yanı sıra, İzmir'in kültür turizmini farklı açılardan destekleyen rehber niteliğinde kitaplardan başlıcaları şunlardır: *Guide to İzmir rehberi* (Aksoy, 1992), *Tarihten Günümüze İzmir Mutfağı* (Atilla, 2001), *Kemeraltı'nın İzmir'i: Tarih Kültür ve Gezi Rehberi* (Taşkıran, 2008), *Adım Adım İzmir ve Çevresi – İzmir Guide* (Ürük, 2009), *Ayaküstü İzmir Sokak ve Fırın Lezzetleri* (Yentürk, 2018).

Turizm ve mimarlık yazınındaki tartışmalar çoğunlukla kültürel miras ve koruma üzerinde yoğunlaşsa da; mimarlık-kültür-turizm ilişkisini daha genel perspektiften ele alan çalışmalar (İncedayı, 2005) ve özellikle son on yıldır İzmir'de farklı sektörlerin odağı haline gelen Kemeraltı'nı daha erken bir vizyonla mimarlık gündemine taşıyan çalışmalar mevcuttur (Kayın, 2002). Mimarlar Odası İzmir Şubesi'nin süreli yayını *Ege Mimarlık Dergisi*'ndeki muhtelif makalelerin yanı sıra, İzmir Büyükşehir Belediyesi ve Mimarlar Odası İzmir Şubesi ortak çalışması olan *İzmir Kent Merkezi Mimarlık Haritası* (2004) ve *İzmir Mimarlık Rehberi* (2005) yapıları çevrenin haritalandığı önemli çalışmalardır. Ayrıca, İzmir kültür turizmi kapsamında kamu/özel sektör girişimi gezilerin ve rehber kitapların da son yıllarda basılı ve dijital ortamda artış gösterdiği not edilmelidir.

Kent-kültür-turizm sacayağındaki çalışmalar, farklı tema-içerik-sürelerde geziler ve bu gezilere eşlik eden rehber kitaplar aracılığıyla kentliyle buluşur. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin güncel projelerinden biri, *Kent Rotası Projesi* adıyla "kente gelen ziyaretçileri Alsancak Limanı'nda karşılayıp Kemeraltı Çarşısı'na ulaştırma ve ziyaretçilerin kent merkezinde geçirecekleri süreyi artırma amacıyla hazırlanan" turistik gezi rotasıdır (İzmir'de bir gün - Turizm rehberi, t.y.). Bu çalışmalardan bir diğeri de --tasarım, tasarım kültürü, tasarım tarihi gibi konuların İzmir kenti özelinde karşılıklarının aranması ve kentle/kentliyle buluşturulması hedefiyle-- 4T (Tasarım ve Tasarım Tarihi Topluluğu) Derneği

³ Bu dergilerin başında *İzmir Life Dergisi* yer alır.

Kültür ve Gezi Komisyonu'nun gerçekleştirdiği kent içi geziler için kültür-tasarım rotaları haritası oluşturma denemesidir. Bu deneme kapsamında, kent kültürü-tarihi ve tasarım kültürü-tarihi açısından önemli verileri barındıran İzmir Kemeraltı'nın kültürel değerleri tasarım odağında haritalanmıştır (Hakkında, t.y.).

'Kültürel Haritalama'nın Haritalanması

İnanç sistemlerini, eğitimin yönünü, medyayı, turizmi, toplumsal gelişimi, planlamayı ve yaratıcı endüstrileri şekillendiren kültür ve deneyim, insanların yer algılarını da etkilemektedir. Yüzyıllardır çeşitli amaçlar için kullanılagelen haritalama (*mapping*), doğal ve kültürel peyzajların temsilinde vazgeçilmez bir araçtır. Haritalar da yaşadığımız yeri makro ve mikro ölçeklerde çeşitli perspektifler, ölçekler, duylular ve değerler ile görmemizi ve anlamamızı sağlar. Kişisel ve toplumsal ölçekte yer algılarını etkileyen faktörleri anlamada kültürel haritalama, kelime anlamıyla ya da metaforik anlamıyla, toplumsal, kültürel, ekonomik vb. farklı topoğrafyaları, coğrafi haritacılığın ötesinde alternatif tekniklerle kaydeder. Uzun yıllardır mimarlık, kentsel tasarım, coğrafya, sosyoloji, kültür politikaları ve planlama, medya çalışmaları gibi kültürel ve sanatsal çalışmalarda mekân ve yeri önceleyen bakışı yansıtan farklı alanlarda, farklı amaç ve kapsamlarda kullanılan (Stewart, 2007), farklı teknik ve etkinlikleri kapsayan kültürel haritalama, somut ve somut olmayan kültürel varlıkların belgelenmesi, korunması ve sürdürülmesinde önemli bir araç ve tekniktir (Cultural mapping, 2019; Longley ve Duxbury, 2016; Evans ve Foord, 2008; Stewart, 2007). Kültürel çeşitliliğin korunması ve sürdürülmesi için bir topluma ve yere özgü kültürel unsurları oluşturan galeriler, el sanatları üretim pratikleri, yerel endüstriler ve etkinlikler gibi somut varlıkların yanı sıra anılar, kişisel tarihler ve yaklaşımlar gibi somut olmayan varlıkların araştırılması sonrasında, kaydedilmesini kapsar (Stewart, 2007; Cultural mapping, 2019). Sutherland ve Young'dan (1995) aktarıldığı üzere, "kültürel haritalamanın en temel amacı, toplulukların ekonomik, toplumsal ve bölgesel kalkınma için kültürel çeşitliliği tanımalarına, kutlamalarına ve desteklemelerine yardımcı olmaktır" (Cultural mapping, 2019). Kültürel haritalama, farklı bölge ve toplulukların sosyal ve ekonomik gelişmesinde için bir araç olarak; şehirlerin ve bölgelerin gelişiminde yerel kültürel kaynakların stratejik kullanımını içeren kültürel planlamanın temel aşaması olarak kullanılmaktadır (Evans, 2001; Eräranta, Leino, Seppälä, Vina ve Timonen, 2016). Kültürel haritalama süreçlerinin tipik sonuç ürünü olan gerçek haritalar, sanatçıların el üretimlerinden inretaktif çevrimiçi multi-medya haritalara

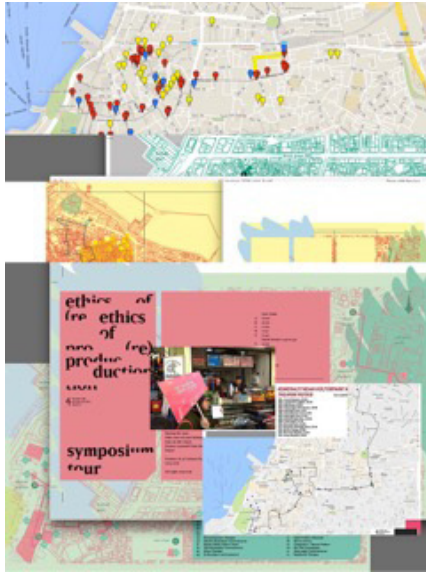
farklılaşan çeşitli biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Stewart, 2007). Son yıllarda daha da kabul gören haritalama sırasında toplanan veriler, coğrafi haritalar, uydu görüntüleri, hava fotoğrafları, grafikler, diyagramlar, istatistiksel veritabanları gibi çeşitli formatlarla gösterilebilir. Coğrafi Bilgi Sistemleri (GIS) yazılımı gibi yeni bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişimi ile web tabanlı haritaların artan kullanımı olanaklı hale gelmiştir (Evans ve Foord, 2008, s.78; Stewart, 2007).

Kapsamlı bir şekilde görselleştirilerek belgelenen kültürel veriler insanların, yerlerin yanı sıra somut ve somut olmayan üretimlerin analizlerine temellenen ulusal, bölgesel ve yerel stratejilerin geliştirilmesi önemli bir kaynak oluşturur (Cultural mapping, 2019). Kültürel haritalama, farklı amaçlarla kapsamlarda ve kullanıcılara 'topluluğun güçlendirilmesi/eşleştirilmesi', 'kültür politikası', 'kültürel haritalama ve idari yönetim', 'kültürel haritalamaya sanatsal yaklaşımlar' ve 'akademik sorgulama' olarak sıralanabilecek birbiriyle ilişkili farklı güzergahlarda gerçekleştirilebilir (Duxbury, Garrett-Petts ve MacLennan, 2015). Haritaların kültürel yapısından haritaların kültürel araştırmanın aracı olarak kullanımına çeşitli konuları içerir (Longley ve Duxbury, 2016). Bu çalışma, Kemeraltı kültürünün akademik bir araştırma olarak haritalanması ve tasarım kültürü haritasının oluşturulması pratiği üzerinedir.

Melez bilgi türlerini bir arada tutan bir araştırma şekli olarak kültürel haritalama, sanatsal çalışmalardan topluluk yönetimine pek çok araştırma alanında kullanılmaktadır. İlgili yazında, somut olmayan kültürel değerleri haritalama konusunda farklı bakış açıları sunan farklı kapsam ve içerikte çalışmalar mevcuttur: 'Gelişim planı aracı olarak' kültürel haritalama (Freitas, 2016); "kentsel mekânların duysal ve duygusal boyutlarına ve çoğunlukla göz ardı edilenlere odaklanarak Durumcular'ın deneysel *dérive* (kentte amaçsızca savrulma) yöntemiyle birleştiren haritalama" (Radović, 2016); "yerin fiziksel, toplumsal ve tarihsel boyutlarına orada yaşayanların verdiği anlamları yaratıcı bir şekilde kurgulayan, yorumlayan ve bu yolla yerin kimliğini yeniden inşa eden haritalama" (Eräranta, Leino, Seppälä, Vina ve Timonen, 2016; Longley ve Duxbury, 2016).

Kültürü oluşturan unsurlarla teması düşünüldüğünde, tasarımın ve tasarımda belli sürekliliklere ve asal niteliklere temellenen tasarım kültürünün haritalanması da son yıllarda önemsenmeye ve gündeme gelmeye başlamıştır. İzmir için de farklı tema, kapsam ve içerikte rotalar, kültür turizminin anıtlar, müzeler ve tema parkları gibi çekim noktaları yanı sıra tarihi-kültürel ve sanatsal etkinlikler şeklinde sınıflandırılabilir

çekicilik unsurları arasında önemli yere sahiptir. Çeşme Uluslararası Turizm Semineri'nde (2013) de vurgulandığı gibi, "kültür rotalarının oluşturulması, kültürel miras hakkında farkındalığı artıran kültürel etkinliklere yaygın katılımı teşvik eder; kültürel ve toplumsal ilkeler üzerine kurulan kültürel rotalar, yenilik, yaratıcılık, küçük işletme yaratma kaynakları yanı sıra kültür turizmi ürünleri ve hizmetlerinin geliştirilmesine kaynak oluşturur. Bu açılardan kültür turizmi, uluslararası, ulusal ve yerel düzeyde turizmin gelişimi öncelikleri arasında yer alır" (Tourism at world heritage sites, 2013, s.24). Bu kapsamda, kent içi gezilere bir altlık oluşturmak üzere, 4T Derneği Kültür ve Gezi Komisyonu tarafından İzmir Kemeraltı'nın kültürel değerlerini kültür-tasarım odağında ele alan bir tasarım kültürü haritalama pratiği gerçekleştirilmiştir (Hakkında, t.y.). Bu haritalamadan üretilen gezi rotalarından biri, derneğin 2016 ve 2017 yıllarında düzenlediği sempozyum programlarında yer almıştır (Hakkında, t.y.)⁴. Şekil 1'de Kemeraltı'nın tasarım kültürünün haritalanması sürecinde üretilen taslak haritalar ile gerçekleştirilen sempozyum turu ve tasarım rotası görülmektedir. Bu pratiği daha detaylı bir biçimde irdelemek, Kemeraltı'nın İzmir kenti kültür turizminin geliştirilerek sürdürülmesi açısından önemlidir.



Şekil 1. Sempozyum turu ve tasarım rotasından fragmanlar, İzmir, 2018 (Kişisel arşiv).

4 Ayrıca aynı çalışmadan yola çıkılarak, İzmir İyi Tasarım Günleri_I kapsamında G. Savaşır, D. Himam Er, B. Pasin tarafından 19 Kasım 2016 günü kentlilerin katılımına açık "Kemeraltı'ndan Kültürpark'a Tasarım Rotası" başlıklı bir gezi de gerçekleştirilmiştir (Kemeraltı'ndan Kültürpark'a tasarım rotası, t.y.).

Kemeraltı Kültürünün Haritalanması

Son yıllarda yerel, ulusal ve uluslararası düzeylerde turizmin oluşmasında kültür turizmi, kültürel değerlerin sürdürülebilirliği ve korunması konuları ile ilintili kültürel rotaların sayısı giderek artmaktadır. Avrupa Kültür Sözleşmesi'ni (1954) 1957 yılında imzalayan Türkiye'de, turizmde önemli role sahip tarihi ve kültürel değerleri öne çıkarmak üzere geliştirilen Likya Rotası, Troya Rotası, Hitit Rotası, Gurme Rotası vb. kırsal kültür-turizm rotaları (Görmüş, 2018; Tüm rotalar, 2017) yanı sıra yere ait özgün somut ve somut olmayan değerlerin, deneyimlerin ve gündelik hayat pratiklerinin izlerini süren ve bir araya getiren kentsel kültür-turizm rotalarının önemi de gittikçe artmaktadır. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin Yarımada İzmir Gezi Rotaları, İzmir ili özelinde bu kapsamda hazırlanmış en kapsamlı ve güncel örnektir. *Efes-Mimas Yolu*, yarımada'daki tarihin izini süren rotalara verilen ortak isimdir; yürüyüş ve bisiklet yolları ile geçilebilen parkurlar yanı sıra zeytin ve bağ temalı rotaları kapsar. "Toplam 709 km uzunluğunda 49 parkurdan oluşan" yürüyüş yolundaki rotalar, "plajlar, orman kampları, günübirlik turizm bölgeleri, kazı alanları ve ören yerleri, müzeler, zeytinlikler ve işlikler, bağlar, köy pansiyonları, yöresel lezzetlerle tatlanan mekânlar, pazaryerleri, şenlik ve festivaller ile kesişir" (Yarımada İzmir, t.y.). Burada bahsi geçen ve İzmir kent merkezinin dışında kalan zeytin rotası, İzmir özelinde Avrupa Konseyi Kültür Rotaları üyesi olarak kabul edilen tek kültür rotasıdır (Cultural Routes – Routes4U Project, t.y.).

Kent merkezindeki çekim noktalarından biri olarak, kısıtlı bir kapsamla İzmir turistik rehberlerinde ve rotalarında yer alan Kemeraltı, dijital ortamda açık erişimli olarak hazırlanmış İzmir Guide web sayfasındaki rotalardan biridir. Aynı sayfadaki diğer rotalar, yürüyerek camiler rotası, havralar rotası, kiliseler rotası, müzeler rotası, alış-veriş rotasıdır. İsmi vadedtiğinin aksine yalnızca İzmir'den birkaç tarihi kültürel yapıyı bir araya getiren 3 ve 6 saatlik rotalar, bir günlük ya da bir gecelik rotalara da aynı siteden erişilebilse de (Rotalar, t.y.); İzmir kent merkezi ve Kemeraltı'nın çok katmanlı yapısını yansıtmakta zayıf kalmaktadır. Örneğin aynı rotalara eşlik etmek üzere hazırlanan harita, Kemeraltı bölgesini yapı ve yapı adaları düzeyinde göstermeyerek, başlıca cadde ve sokakların gösterildiği soyutlukta bir grafik dille hazırlanmış bir harita üzerinde, 3 adet idari bina, 6 adet cami, 4 adet kültür-sanat [yapısı], 7 adet han, 4 adet görülecek yerler başlıkları ile verilmiştir (Rotalar, t.y.).

Bu çalışmada ele alınan kültürel haritalama pratiğinin kaynakları arasında yer alan *İzmir Kent Merkezi Mimarlık Haritası* (2004) Alsancak, Kültürpark Fuar Alanı, Pasaport, Çankaya, Gümrük, Hisarönü, Kemeraltı, Mezarlıkbaşı, Basmene, Konak, Varyant ve Karataş semtlerini kapsar ve bu semtler arasından Kemeraltı'na odaklanmış bir haritada yeniden gösterir. İzmir kent tarihçesi başlıklı bir metin haritaya eşlik eder. Haritada 94 mimari öge gösterilmiş; mimarları, yapım tarihleri, adresleri ve yapılara ait küçük bir görsel haritanın altına eklenmiştir. Metro duraklarının, sokak ve cadde isimlerinin belirtildiği konvansiyonel turistik haritalardan farklı olarak, bu mimarlık haritası kentsel dokunun doluluk-boşluk detayını yapı ölçeğinde gösterir ve mimari yapıları vurgulayacak şekilde tasarlanmıştır. Aynı çalışma kapsamında 2005 yılında yayınlanan *İzmir Mimarlık Rehberi* İzmir kent tarihi, İzmir'de mimarlık başlıklı iki giriş yazısının ardından, İzmir kent merkezinde yer alan 159 yapı ya da yapı grubu bölgelere göre gruplandırılarak haritalanmış; her bir ögeyi mimarı, yapım tarihi, adresi ve ögeye ait fotoğraflar, plan ve kesit çizimlerinin de verildiği birer sayfalık tanıtım metinleriyle ele almıştır. Rehberdeki gruplandırmaya ve çalışmanın sürecine ilişkin bilgilerin açıklandığı bir giriş yazısının ya da haritalarda lejand bulunmaması, rehberin anlaşılabilirliğini kısıtlamaktadır (Güner, 2005). Benzer kapsamda hazırlanan bir diğer çalışma da TÜBA / TÜKSEK Adana Kentsel Kültür Varlıkları Envanter Çalışması ile elde edilen verilerden yola çıkılarak 2006 yılında hazırlanan *Adana Mimarlık Rehberi 1900-2005*'dir. Adana'nın kentsel gelişiminin ve karakteristik mahallelerinin irdelendiği bir yazı ile başlar; fonksiyonlarına göre gruplandırılmış tek ya da grup yapılar hakkında saptamalar yapılmış ve ardından bu yapıların adı, yapım yılı, mimarı ve adresinden oluşan künyesi, tanıtım metni ve görselleri bir ya da nadiren iki sayfada verilmiştir (Saban, Karaman, Erman ve Durukan, 2006). Türkiye bağlamında gerçekleştirilmiş nadir mimarlık haritalama çalışmalarının ürünleri olmaları nedeniyle çok değerli olan her iki rehber de, metin ağırlıklı oluşları, kentte yürürken kullanımlarının kolay olmayışı ve kitapların sonunda verilen anahtar haritaların grafik tasarımlarının kullanıcı-dostu olmayışı ile eleştirilebilir.

Farklı metropol kentleri için geliştirilen mimarlık rehberleri de çalışmanın başlangıç noktasında incelenmiştir. Örneğin Stuttgart mimarlık rehberi de, Türkiye örneklerindeki gibi, 8 bölgesel gruplama altında yapılara ait bilgileri kısa tanıtım metinleri ve görsellerle aktarır (Franke-Höltzermann,

2006). Berlin için hazırlanan mimarlık rehberinde, haritalanan yapılar kentte baskın olarak hissedilen 9 mimari döneme göre gruplandırılarak tanıtılmış ve 45, 50, 60, 75, 90 ve 105 dakikalık 10 farklı rota önerilmiş ve bu rotalara odaklı haritalar üzerinde gösterilmiştir (Haubrich, Hoffmann ve Meuser, 2006). 1981 yılında kurulan *Architectural Tours* adlı oluşumun bir ürünü olan Londra mimarlık rehberinde de, gezilmek istenecek 7 alan ve mahalledeki yapılar coğrafi olarak gruplandırılmış ve listelenmiş, yapılara ait tanıtım metinleri ilgili görseller o yapılara ilişkin küçük notlar/ ipuçları eklenerek verilmiştir. Rehberin başında yer alan 'kimler için' ve 'bu rehber nasıl kullanılır' başlıklı notlar, kısa ve kullanışlıdır (Allinson, 2009).

Ulusal ve uluslararası yayınlar arasında ülke ve şehir özelinde olarak hazırlanmış konvansiyonel kapsam, içerik ve gösterim biçimlerine sahip çeşitli ve çok sayıda turistik gezi rehberleri mevcuttur. Gelişen teknoloji ile entegre olmuş dijital haritalar, kültür rotaları, mimarlık rehberlerinin özellikle son 10 yılda geliştirilmesi ve aktif kullanımı da basılı haritaları turizm faaliyetlerindeki konumunu değiştirmeye başlamıştır. Öte yandan, basılı ya da dijital ortamda sunulan haritalar, hala konvansiyonel haritalama pratiklerine temellenmektedir. Bu haritalama pratiklerine ve rehberlere alternatif oluşturabilecek yeni nesil kent rehberlerinden biri ise Beyrut kent rehberidir (Ernsten, 2014). 21. yüzyılın kent kaşifleri için el rehberi olmayı hedefleyen çalışma, çok katmanlı Beyrut kentine ilişkin öznel keşifleri odağına alan ilk izlenim, resmi kent, duygusal kent, icat edilen kent gibi bölümlerden oluşur; kenti farklı boyutlarıyla kolajvari bir kurguda metinler, bilişsel haritalar, illüstrasyonlar, kentten çarpıcı detay fotoğraflar, karikatürize çizimler, Beyrut'ta ucuz bir günlük tur, tarihi kent merkezi turu, kentsel mitler, kentsel sokaklarda kaybolmaya davet eden yürüyüş haritaları, gündelik hayat ve kent kültürüne ait nesne ve mekanların çarpıcı görselleri, beklenmedik tarih dersi metni vb. ile keşfe sunar (Ernsten, 2014). Rehber, tüm bu katmanlı, renkli ve kenti keşfe davet eden içerik ve grafik diliyle önemli bir kaynaktır.

Bu makalenin konusunu oluşturan Kemeraltı'nın tasarım kültürünü odağına alan kültürel haritalama pratiği, Temmuz 2015-Mart 2018 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Bu haritalama, Kemeraltı'na ilişkin mevcut araştırma ve çalışmaların kavramsal olarak irdelenmesi; yazılı, sözlü, görsel ve deneysel verilerin toplanması, analizlerinin yapılması; dökümün haritaya işlenmesi aşamalarını içerir. Arşiv

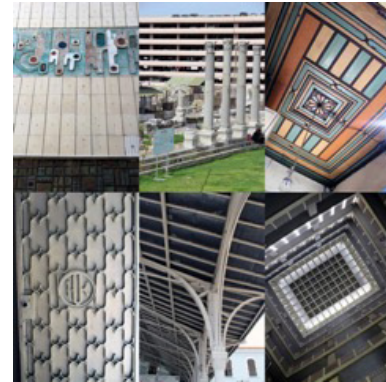
araştırmaları, kişisel gözlemler ve sözlü tarih çalışmalarıyla desteklenen alan çalışması ile yüzlerce ögenin mimarı/tasarımcısı/sahibi, yapım/üretim tarihi, adresi, fotoğrafı vb. bilgileri toplanmıştır. Belgeler, gözlemler ve analizlerle bütüncül olarak toplanan bilgiler tematik gruplandırılmaya haritalanmış; gruplar ve ögeler arasında kurulan ilişkiler ağı irdelenmiştir.

Bu haritalama pratiğinin ilk adımında, çalışma ekibi Kemeraltı'nı farklı zamanlarda ve kapsamlarda ziyaret etmiş; ardından, ekip yere ilişkin deneyimlerini ve bulgularını ortaya koymuştur. Öznel deneyimlerden oluşan bu bulgular, güncel ve tarihsel yazından, arşiv malzemelerinden elde edilen bilgilerle zenginleştirilmiştir. Kent arşivleri kadar güncel pratikler de kaynak niteliğinde ele alınmış; yerin süregiden gündelik hayatı, kentsel-ulusal-uluslararası ölçeklerdeki ilişkileri de göz önünde bulundurulmuştur. Yer hakkında olduğu kadar bir taraftan da, haritalama pratiğinin kimler tarafından, ne zaman, hangi kapsamda, hangi araç ve yöntemlerle gerçekleştirileceği irdelenerek kurgulanmıştır. Daha geniş bir ekip çalışmasının devamı niteliğindeki çalışmanın kurgusunu oluşturan ve süreci yöneten -aynı zamanda bu makalenin de yazarı olan- kişi, üretilen metinlerin editörlüğünü ve yere ilişkin fotoğrafların çekimini de üstlenmiştir. Araştırmacılar ikisi, yerel halktan konuyla ilişkili aktörlerle deneyimleri, gelecek beklentileri ile ilgili tematik görüşmeleri yapmış; bu kişilerin anılarını ve deneyimlerini de toplamak üzere sözlü tarih çalışmaları gerçekleştirmiştir. Elde edilen veriler, tematik olarak gruplandırılmış; gruplardaki her ögenin künye bilgileri tablolştırılmıştır. Araştırmacılar tarafından derlenen farklı malzemeler kişisel olarak işlenmiş; oluşturulan bilgilerin nitel analizi 11 toplantıda ekipçe yapılmıştır. Her ögeye ait elde edilen yazılı malzeme, veriye dayalı biçimde (tanımlayıcı, tarihsel, belleğe ait vb. özelliklerini yansıtacak şekilde) gruplandırılmıştır. Gadamerci düşünce çerçevesinde, bilgilerin toplanması-işlenmesi-analiz edilmesi süreçleri, haritalama süreci boyunca gerektiği durumlarda tekrarlanmıştır.

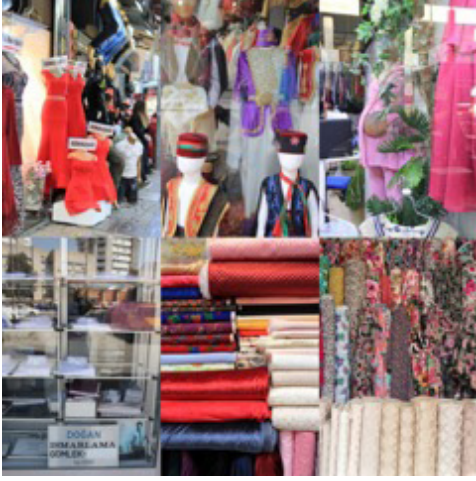
Yapı-yapılı çevre, moda-tekstil, sanat-zanaat, üretim-bellek temalarında gruplanan iki yüzü aşkın ögenin haritalandığı alan, Konak Meydanı, Milli Kütüphane ve Elhamra Sahnesi, Salepçioğlu Camii, Konak Camii, Kızlarağası Hanı, Kestanepazarı Camii, Havra Sokağı, Tarihi Agora, Dönertaş, Basmane Garı gibi farklı odak noktalarıyla anılan alt bölgelere ayrılmıştır: Hisar Camii (1596), Kestanepazarı Camii (1663), Başdurak Camii (1652), Kızlarağası Hanı (1744), İzmir Saat Kulesi (1901), Konak Yalı Camii (1748), Milli Kütüphane (1933), Yeni Şükran Oteli (1905), Kavafklar Çarşısı (1929) gibi geleneksel ve modern mimari ögenin nirengi olduğu yapı-yapılı çevre içinde, Butik Zuhul Giyim (1973), Hisar Kumaş (1960), Hasan İkbâl Kumaş Mağazası (1947) ve Terzi Cemil

Yılmaz (1990'lar) gibi moda ve tekstil alanındaki üretimlerin temsilcileri; alandaki sayısız sanat ve zanaat üretimleri arasından Kızlarağası Hanı'nda yer alan ve turistik anlamda ön plana çıkan bakır, gümüş, doğal taş, deri takı ve el sanatları atölye ve ticarethaneleri ile çarşının ve kentin gündelik hayatının önemli unsurlarını oluşturan Kestanepazarı Camii çevresinde yer alan bakırcı ve fıçıcular; Aktaş Kolonyaları (t.y.), Yudumla Şerbetçisi (1971), Köfteci Mehmet (1975), Değirmen Baharat (t.y.), Meşhur Hisarönü Şambalıcısı (1939), Mennan Pastanesi (1936) ve Bizim Lokanta (t.y.) gibi Kemeraltı'nın üretim ve gündelik hayat pratiklerinin belleklerde yer alan temsilcilerinden bazılarıdır.

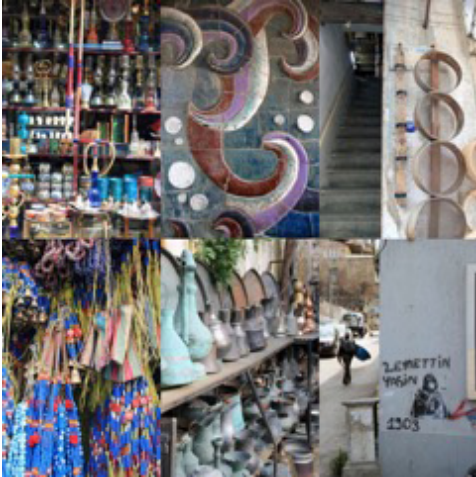
Künye bilgileri ile tanıtım metinleri; yanı sıra yapı-yapılı çevre, sanat-zanaat, moda-tekstil, üretim-bellek şeklinde gruplandırılan temalar üzerine değerlendirmelerinden oluşan tematik giriş yazıları hazırlanmış ve tüm metinlerin editör düzeltmeleri yapılmıştır. Araştırmacılar ikisi haritalama pratiğinin sonuç ürünleri olan harita ve rehberin görsel dili ve malzemesinin (illüstrasyonlar, eskizler vb.) üretimi üzerine yoğunlaşmıştır. Her öge, Kemeraltı'nda yürürken kolay bir şekilde keşfedilebilecek ve o ögenin karakteristik yönünü ortaya çıkaracak şekilde, göz hizasından ve normal açılı lens kullanılarak fotoğraflanmıştır. Fotoğraflar tematik ve ardından öge bazında gruplandırılmış ve yaklaşık 300 ögenin haritalama çalışması sonuçlanmıştır. Şekil 2'de yapı-yapılı çevre ögelerinin bazılarından fotoğraflarından oluşturulan foto-kolaj görülmektedir. Moda-tekstil ögelerinden bazıları için Şekil 3'de; sanat-zanaat ögelerinden bazıları için Şekil 4'deki gibi foto-kolajlar oluşturulmuştur. Belleklerde Kemeraltı'nda üretim ve gündelik hayata ilişkin yer alan ögeler de fotoğraflanmış ve Şekil 5'deki gibi foto-kolajlar oluşturulmuştur. Çalışma, haritalama pratiğinin sonuç ürünleri olarak planlanan haritaların ve tematik yürüyüş rotalarının görselleştirilmesi ile tasarım rehberinin yayına hazırlanması aşamasındadır.



Şekil 2. Kemeraltı'ndaki yapı ve yapı-yapılı çevre ögelerinden detaylar, İzmir, 2018 (Kişisel arşiv).



Şekil 3. Kemeraltı'daki moda ve tekstil alanlarındaki öğelerden detaylar, İzmir, 2018 (Kişisel arşiv).



Şekil 4. Kemeraltı'daki sanat ve zanaat alanlarındaki öğelerden detaylar, İzmir, 2018 (Kişisel arşiv).



Şekil 5. Kemeraltı'da üretim ve gündelik hayata ilişkin belleklerde yer alan öğelerden detaylar, İzmir, 2018 (Kişisel arşiv).

Kemeraltı'nın kültürel haritalanması pratiğinin ortaya koydukları irdelendiğinde Kemeraltı'nın değerleri iki alt-grupta toplanabilir: Kemeraltı'ndaki üretimin, ticaretin, mal, araç ve insan hareketlerinin yüzyıllardır var olageldiği yapılı çevre, bu alanın kültürel değerlerinin somut göstergesidir. Öte yandan, Kemeraltı'nda, yapılı çevreye göre daha kısa ömürlü, akışkan ve soyut değerler olarak sayılabilecek, insanlar, insanlar-üretim pratikleri, üretim pratikleri arası ilişkiler de kültürel değerlerin toplamında somut olanlar kadar önemli role sahiptirler.

Burada haritalama (*mapping*), alandaki değerlerin dökümünün yapılması ve mevcut haritalar üzerine işlenmesi, tematik olarak gruplanması, parçalar ve tematik gruplar arasında yatayda, düşeyde ve çaprazlama ilişkiler kurarak rotalar oluşturulması gibi bir dizi çalışmayı da içeren şemsiye bir kavram olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla harita, somut varlıkların yeryüzündeki konumlarını gösteren bir temsil nesnesinin ötesinde, alanın farklı yürüyüş rotalarında deneyimlenebileceği olasılıkların tümünü içeren çok katmanlı bir bilgi sistemi - ya da rota haritası- olarak düşünülmelidir. Bu sistemin sunduğu olasılıklar üzerinden farklı bilgiler okunabileceği gibi; farklı rotalar ve onların analog ve dijital ortamlarda temsil edildiği haritalar tasarlanabilir; farklı kapsam, içerik, süre ve katılımcılar için çeşitli geziler düzenlenebilir; bu olası gezilere eşlik etmek üzere yine farklı ortamlarda rehber kitaplar oluşturulabilir ve mobil uygulamalar tasarlanabilir.

Bu kültürel haritalamanın sunduğu olasılıklardan biri, birbirinden farklı kapsam ve içeriklerde zamansal/ tematik rotalara altlık sunuyor oluşudur: a) Zaman temelli rotalar, başlangıç noktalarına ve yürüme hızına göre bir saatlik, yarım günlük, bir günlük; b) Tematik rotalar, dönem mimarlığı, geleneksel yapı tipolojileri, pasajlar-kestirmeler, kent dokuları-malzemeleri, moda-tekstil, sanat-zanaat, tat-koku, ses-müzik, üretim-bellek, gündelik hayat, etnik kimlik-İzmirlilik kimliği vb. çeşitlilikte olabilmektedir. Yerli/yabancı turistlere olduğu kadar kentlilere yönelik de kurgulanan bu zamansal/tematik rotalar, düzenlenecek gezilerde kentlilerin deneyimine sunulabilir.

Kemeraltı'nın çoğu zaman göz ardı edilen nesne, mekân ve üretimlerine tasarım paydasında odaklanmak; mimari, tekstil, gıda, kozmetik, vb. üretimlerinin birlikte keşfedilebileceği deneyimler sunmak; akademik ve kentli deneyimlerinin harmanlandığı çok katmanlı bir kültürel haritalama oluşturmada vazgeçilmezdir. İzmirililer için

tanıdık olduğu kadar, her seferinde yeni deneyimler de sunan Kemeraltı için farklı kültür-tasarım rotalarını barındıran bir haritalama yapabilmek, konuya yeni çerçeveden bakabilmeyi ve alanı yeniden keşfetmeyi gerektirir.

Değerlendirme ve Sonuç

Kültür turizmi, günümüz toplumlarında kültürün ve turizmin gelişimiyle değişip dönüşmektedir. John Urry'nin (2015) işaret ettiği gibi, politik ve ekonomik değişkenlere koşut olarak toplumun ve turistik faaliyetlerin kültürel dönüşümü ile birlikte, kültür ve turizm arasındaki kesin sınırlar muğlaklaşmakta, toplumsal pratiklerin ayrılmaz parçası haline gelmektedir. Kültürel turizm araştırmalarında yeni eğilimler ve gelecek yönelimlerin altını çizen Greg Richards'ın da belirttiği gibi, kültürel turizm geliştikçe turizmin kültürel objesi değişmekte ve istisnai olan arayışı gündelik olan arayışıyla birleşmiştir (Richards'ın makalesinden aktaran, Richards, 2019, s. 598). Günümüzde kültürel turisti ve kültürel turizmin nesnesini statik kategoriler ile tanımlamak giderek zorlaşsa da (Richards, 2019, s. 598), son on yılda sosyal bilimlerde yaşanan dönüşümlere dayanan 'yeni kültürel turizm' kavramından bahsetmek olasıdır (Kjaer Mansfeldt'in tezinden aktaran, Richards, 2019, s. 598). Sanat, zanaat, moda, mimarlık, fotoğraf ve grafik gibi tasarım şemsiyesi altında birleşen disiplinlerin faaliyet alanları, toplumsal boyutlar ve dönüşüm ile birlikte düşünülmesi, kent kimliği ve kültürü içinde tasarım odaklı kültürün haritalanmasını ve turizm çalışmaları içinde yeni bir kültürel turizm alt alanı olarak yer edinmesini gündeme getirir. Öte yandan, bir turizm destinasyonunun karakterini belirleyen turistik ve çoğunlukla tarihi öğeler, o yerin 'görülmesi tavsiye edilenleri' listesini oluşturur. Bu noktada, turizm alanının geleneksel pratiklerinde otantiklik, turistik çekim noktalarını oluşturmada önemli olmakla birlikte; son yıllarda turizm alanında yapılan çalışmalarda, 'yeni kentsel turizm' kavramının tartışılmaya başladığı görülmektedir (Maitland, 2008; Maitland, 2010).

Kentsel turizmin kültürel objesi olarak kent ya da kent parçasına ilişkin kültürel ve turistik faaliyetler, toplumsal ve fiziksel ilişkiler dizisi içinde "(...)birçok profesyonel (fotoğrafçılar, gezi kitapları ve rehber yazarlar, yerel meclisler, 'miras endüstrisindeki' uzmanlar, seyahat ajanları, otel sahipleri, tasarımcılar, tur operatörleri, TV'deki gezi programları, turizmi geliştirme görevlileri, mimarlar, planlamacılar, turizm üzerine çalışan akademisyenler vs.)

tarafından ayrı ayrı organize edilir" (Urry, 2009, s.252). Kemeraltı son yıllarda yerel yönetimler, özel ve/ya akademik oluşumlar gibi farklı motivasyonlara sahip aktörlerin tarih, kültür, kent kimliği odaklı çalışmaları ve uygulamalarıyla İzmir gündeminde ilk sırada yer almaktadır. Bu anlamda, yeni kentsel turizm için tasarım kültürü önem taşıyor ve İzmir kenti tasarım kültürünün haritalanmasında, Kemeraltı istisnasız bir önceliğe sahiptir.

İzmir Kemeraltı her zaman orada olup hiçbir zaman tümüyle kavranamayan, gizemli bir keşif alanıdır. Kemeraltı'nı anlamak ve deneyimleri sürekli kılmak için farklı gözlerle bakabilmek gerekir. Keşfetmek; ilham, tesadüf ve sürprizler için yeni kapılar aralamayı gerektirir. Tarihsel, sosyo-kültürel, ekonomik ve mekânsal katmanlarıyla Kemeraltı, kentte keşfedilmeyi ve kentliyle diyaloga girmeyi bekleyen açık bir yapı gibidir: Deneyimleyenlere her zaman yeni ve tek seferde tümünün kavranması olanaksız pek çok şey söyler. Kente yeni gelmiş bir turist ya da yıllardır İzmir'de yaşayan bir kentli olmak fark etmez; buraya ilişkin çok-katmanlı deneyimler, hızlı geçişlerin ve çakışmaların yoğunlaştığı algısal fragmanlar şeklinde ve her seferinde yenidir. İçinde barındırdığı çoklu kimlikleri yansıtan sesleri, renkleri, tatları, kokuları, dokuları, öyküleri ve bellekteki izleri, Kemeraltı'nın gündelik hayat pratiklerinin ve sürprizli karakterinin ayrılmaz parçalarıdır. Zaman ve mekân içinde dağılmış insan ve nesnelere ilişkin farklı duyuların yoğun olarak hissedildiği Kemeraltı, her anlamda ve boyutta alış-verişin ve karşılaşmaların düzlemini oluşturur. Bu düzlemin değerlerini haritalamak, turistik gezi rotalarından farklılaşan kültür-tasarım rotalarını kurgulamak, mimarlık, moda, sanat gibi alanların bilgi üretimi için önem taşıdığı gibi, yeni olası anlamlandırma güzergâhlarına da zemin oluşturur. Bu da, bireysel tanıklıkların ve deneyimlerin çoğalmasını sağlayarak, kent ve tasarım paydasında belleğin ve kültürün sürekliliğine katkıda bulunur. Bununla birlikte, günümüzde kentsel kültürel turizm faaliyetlerinin başarısında ve sürdürülebilirliğinde farklı aktör, kurum ve oluşumların entegrasyonu yanı sıra, faaliyetlerin bu kapsayıcılıkta bir bakışla ele alınması gitgide önem kazanmaktadır.

Kemeraltı'nın mimarlık, moda, tekstil, sanat, zanaat üretimleri ve üretimin kolektif bellekteki izleri kültür ve tasarım paydasında haritalandığında, üretimin mekânları-aktörleri-deneyimleri-bellekleri gibi dört unsur ortaya çıkar: Diğerlerinden, kent tarihinin somut varlıkları bakımından ayrılan üretim mekânları, tarihsel-işlevsel öneme sahiptir. Kentteki üretim-tüketim pratikleri içinde bir zincirin parçası

olmadan, bağımsızca ayakta kalabilmiş üretimin aktörleri, geçmişini günümüze taşıyan ekonomik-kültürel istisnalardır. Üretimin deneyimleri, bireysel oldukları kadar, kentliler arasında kültürel-toplumsal köprüler de kurar. Bu mekânlar, aktörler ve deneyimler arasında var olan çoklu ilişkiler ağı, bireyden tüm kentlilere, geçmişten geleceğe doğru örülerek kolektif belleği şekillendirir. Bu açıdan üretimin belleği, kolektif belleğin bir parçası olarak, tarihsel-ekonomik-kültürel-toplumsal ilmekleri atar. Alternatif rotalarda yapılan geziler kentlilere, içinden geçip gittikleri bu mekânları -içindeki nesnelere, üretim pratikleri, deneyimler ve onlara ilişkin bellekteki izlerle birlikte görünür hale getirir.

Kent turizmi için pazarlama stratejileri, iletişim, yaratıcılık, bilginin, deneyimin ve teknolojinin ziyaretçilere aktarımı gibi konulardaki öneminin ötesinde, kent içi alternatif gezi güzergâhlarına olanak sağlayacak türden haritalama pratikleri, hem yerli hem de yabancı ziyaretçilerin gündelik hayatta kentlilik deneyimi, kent kimliği, kent ve üretim belleği üst başlıkları altında ayrıntılanabilecek tasarıma ait farklı alanların üretim pratikleri ve deneyimlerinin kaydedilmesi, paylaşılması ve sürdürülmesi açılarından önemlidir. Yeni kültür turizmi ve yeni kentsel turizm paydasında Kemeraltı -İzmir kenti ve turizmi için yüzyıllardır olduğu gibi- bugün ve gelecekte de önemini koruyacaktır.

Kaynakça

- Aksatan, M. (2014). Sürdürülebilir turizm ve doğal miras. Kozak, M. (Ed.). *Sürdürülebilir turizm kavramlar ve uygulamalar* içinde (s.30-44). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Aksoy, Y. (1992). *Guide to İzmir rehberi*. İzmir: ADR Reklam Hizmetleri.
- Allinson, K. (2009). *London's contemporary architecture: A map-based guide* (5. basım). Oxford: Architectural Press.
- Atilla, A. N. (2001). *Tarihten günümüze İzmir mutfağı*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı Yayınları.
- Aydoğan, M. (2001). *Kent kimliğinin ortaya çıkarılması amacıyla kentsel tasarım rehberlerinin kullanımı: Kemeraltı örneği* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, İzmir.
- Cultural mapping. (2019). *UNESCO Bangkok*. Erişim adresi: <https://bangkok.unesco.org/content/cultural-mapping>
- Cultural Routes – Routes4U Project. (t.y.). *Council of Europe, European Union. Cultural routes mapping*. Erişim adresi: <https://pjp-eu.coe>.

[int/en/web/cultural-routes-and-regional-development/mapping](http://www.cultural-routes-and-regional-development/mapping)

- Duxbury, N., Garrett-Petts, W. F. ve MacLennan, D. (2015). Cultural mapping as cultural inquiry: Introduction to an emerging field of practice. Duxbury, N., Garrett-Petts, W. F. ve MacLennan, D. (Ed.). *Cultural mapping as cultural inquiry* içinde (s.1-42). New York, Londra: Routledge.
- Ecemiş Kılıç, S. ve Aydoğan, M. (2006). Katılımcı bir kentsel koruma projesi: İzmir – Kemeraltı tarihi kent merkezi. *Ege Coğrafya Dergisi*, 15, 61-71.
- Ege Derneği. (2011). *İzmir kültür turizmi sektör araştırması tespit ve öneriler*. Erişim adresi: <http://egederneği.org.tr/downloads/pdf1.pdf>
- Eräranta, K., Leino, T., Seppälä, T., Vina, S., ve Timonen, E. (2016). Mapping the Pig Tale Journey: A multidisciplinary design framework for cultural mapping in an old Abattoir. *City, Culture and Society*, 7(1), 25-33.
- Ernst, C. (2014). *Beyroutes, A Guide to Beirut* (4. basım). Lübnan: Archis.
- Evans, G. (2001). *Cultural planning: An urban renaissance?* Londra: Routledge.
- Evans, G. ve Foord, J. (2008). Cultural mapping and sustainable communities: Planning for the arts revisited. *Cultural Trends*, 17(2), 65-96.
- Franke-Höltzermann, C. (2006). *Neues Stuttgart architektur*. Berlin: Verlaghaus Braun.
- Freitas, R. (2016). Cultural mapping as a development tool. *City, Culture and Society*, 7(1), 9-16.
- Gadamer, H-G. (1979). *Truth and Method*. (W. Gled-Doepel, Çev.). (1. basım 1960). Londra: Sheed and Ward.
- Geçer, F. (1999). *The design of information elements in urban areas: A case study in İzmir, Kemeraltı* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, İzmir.
- Gezi Rehberi. (t.y.). İzmir Kültür ve Turizm *Dergisi*. Erişim adresi: <http://izmirdergisi.com/tr/turizm/gezi-rehberi>
- Görmüş, S. (2018, 3 Ocak). Kültürel peyzaj değerlerini korumak için yeni bir yaklaşım: Kültürel rotalar. *Plant Peyzaj ve Süs Bitkiciliği Dergisi*. Erişim adresi: <http://www.plantdergisi.com/doc-dr-sevgi-gormus/kulturel-peyzaj-degerlerini-korumak-icin-yeni-bir-yaklasim-kulturel-rotalar.html>
- Güner, D. (Ed.). (2005). İzmir mimarlık rehberi 2005. Mimarlar Odası İzmir Şubesi. İstanbul: Mas Matbaası.

- Hakkında. (t.y.). *4T (Tasarım ve Tasarım Tarihi Topluluğu) Derneği*. Erişim adresi: http://www.4t.org.tr/About_tr.html
- Hannam, K. (2009), The end of tourism? Nomadology and the mobilities paradigm. Tribe, J. (Ed.), *Philosophical Issues in Tourism* içinde (s. 101-113). Bristol: Channel View.
- Haubrich, R., Hoffmann, H. W. ve Meuser, P. (2006). *Berlin – The architecture guide*. Berlin: Braun Publishing.
- İncedayı, D. (Ed.). (2005, Eylül). Dosya: Mimarlık, kültür ve turizm. *Mimar.ist Dergisi*, 17, 33-71.
- İzmir Akdeniz Akademisi. (2019). *Etkinlikler*. Erişim adresi: https://www.izmeda.org/?page_id=320#content
- İzmir Büyükşehir Belediyesi İzmir Tarih Proje Merkezi. (t.y.). İzmir Tarih. Erişim adresi: <http://www.izmirtarih.com.tr/>
- İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2000). İzmir turizm envanteri. İzmir: İzmir Valiliği Kültür Yayınları.
- İzmir Konak Belediyesi (2009). İzmir'i iyileştirmek: Kent yenileme çalışmaları 2005-2009. İzmir: Konak Belediyesi Yayınları.
- İzmir rehberi. (t.y.). İzmir Ticaret Odası. Erişim adresi: <http://www.izto.org.tr/tr/izmir-rehberi>
- İzmir kültür çalıştayı. (2009). İzmir Büyükşehir Belediyesi. Erişim adresi: <https://www.izmirelele.com/Extras/file/kulturcalistayi.pdf>
- İzmir'de bir gün - Turizm rehberi. (t.y.). İzmir Büyükşehir Belediyesi. Erişim adresi: <https://www.izmir.bel.tr/Yayin/157/227#dergi/sayfa1>
- Karpat, G. K. (2009). *Tarihsel alanlarda sözlü tarih bilgisine dayalı kentsel tasarım kriterlerinin oluşturulması; Kemeraltı Anafartalar Caddesi (İzmir)* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, İzmir.
- Kayın, E. (Ed.). (2002, Mart). Dosya: İzmir'in tarihsel kent mekânları için yeni vizyonlar. *Ege Mimarlık*, 43, 4-45.
- Kemeraltı. (t.y.). *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü*. Erişim adresi: <http://www.izmirkulturturizm.gov.tr/TR-77370/kemeralti.html>
- Kemeraltı dünya mirası olsun (t.y.). *Yeni Asır Gazetesi*. Erişim adresi: <https://www.yeniasir.com.tr/izmir/2015/09/29/kemeralti-dunya-mirasi-olsun>
- Kemeraltı rotası. (t.y.). İzmir Guide. Erişim adresi: <http://www.izmirguide.com/kemeralti-rotasi>
- Kemeraltı'ndan Kültürpark'a tasarım rotası (t.y.). İzmir İyi Tasarım
- Günleri_I. Erişim adresi: <http://www.izmir.com.tr/Pages/Art/OtherDetail.aspx?otherid=34192>
- Kent rehberi. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü*. (t.y.). Erişim adresi: <http://www.izmirkulturturizm.gov.tr/TR-77343/izmir-rehberi.html>
- KNK Dergi. (t.y.). İzmir Konak Belediyesi. Erişim adresi: <http://www.konak.bel.tr/sayfa/knk-dergi>
- Kültür turizmi. (2018). *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü*. Erişim adresi: <http://www.izmirkulturturizm.gov.tr/TR-92447/kultur-turizmi.html>
- Lefebvre, H. (1991a). *The critique of everyday life (Critique de la vie quotidienne)*, cilt 1 (J. Moore, Çev.). (1. basım 1947). London, New York: Verso.
- _____. (1991b). *The production of space (La production de l'espace)* (D. Nicholson-Smith, Çev.). (1. basım 1974). Oxford: Basil Blackwell.
- _____. (2014). *Toward an architecture of enjoyment (Vers une architecture de la jouissance)*. Stanek, Ł. (Ed.), (R. Bononno, Çev.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Li, M., Wu, B. ve Cai, L. (Nisan 2008). Tourism development of world heritage sites in China, a geographical perspective. *Tourism Management*, 29(2), 308-319.
- Longley, A. ve Duxbury, N. (2016). Introduction: Mapping cultural intangibles. *City, Culture and Society*, 7, 1-7.
- Loulanski, T. ve Loulanski, V. (Mart 2011). The sustainable integration of cultural heritage and tourism: A meta study. *Journal of Sustainable Tourism*, 19(7), 837-862.
- Maitland, R. (2008). Conviviality and everyday life: The appeal of new areas of London for visitors. *International Journal of Tourism Research*, 10(1), 15-25.
- _____. (2010). Everyday life as a creative experience in cities. *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research*, 4(3), 176-185.
- Poria, Y., Butler, R. ve Airey, D. (Ocak 2003). The core of heritage tourism. *Annals of Tourism Research*, 30(1), 238-254.
- Radović, D. (2016). Measuring the non-measurable: On mapping subjectivities in urban research. *City, Culture and Society*, 7(1), 17-24.
- Recommendations on tourism statistics. (1994). *UNWTO Statistical papers*. Madrid, İspanya. Erişim adresi: <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789211613629>
- Richards, G. (1996). *Cultural tourism in Europe*. Wallingford: CABI.

- _____. (2003). What is cultural tourism? Van Maaren, A. (Ed.). *Erfgoed voor toerisme. Weesp: Nationaal Contact Monumenten* içinde (s.30-44). Erişim adresi: https://www.researchgate.net/publication/324031354_What_is_Cultural_Tourism
- _____. (2019). Kültür turizmi: Son araştırmalar ve eğilimlere dair bir inceleme. Özdemir, N. ve Öger, A. (Ed.). (M. Yeniasır, Çev.). *Kültürel miras yönetimi* içinde (s.583-614). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Rotalar. (t.y.). İzmir Guide. Erişim adresi: <http://www.izmirguide.com/rotalar>
- Saban, D., Karaman, F., Erman, O. ve Durukan, İ. (Ed.). (2006). *Adana mimarlık rehberi 1900-2005*. Mimarlar Odası Adana Şubesi. Adana: Alev Dikici.
- Smith, N. (2006). Yeni küresellik, yeni şehircilik: Küresel kentsel strateji olarak soylulaştırma. (İ. Urkun-Bowe ve İ. Gündoğdu, Çev.). *Planlama*, 2, 13-27.
- Stewart, S. (2007). *Cultural mapping toolkit*. Vancouver: Creative City Canada and 2010 Legacies Now. Erişim adresi: https://www.creativecity.ca/database/files/library/cultural_mapping_toolkit.pdf
- Şala, D. (2013). *Kentsel kimlik bağlamında kentsel tasarım rehberlerinin irdelenmesi (İzmir-Kemeraltı tarihi kent merkezi örneği)* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Anabilim Dalı, İstanbul.
- Tarihi Kemeraltı Çarşısı. (t.y.). İzmir Kalkınma Ajansı. Erişim adresi: <http://www.visitizmir.org/tr/sayfa/tarih/tarihi-yerler/sehir-merkezindeki-tarihi-yapilar/tarihi-kemeralti-carsisi-780497>
- TARKEM. (t.y.). *Kültürel projeler*. Erişim adresi: <http://www.tarkem.com/proje/>
- Taşkıran, H. K. (2008). *Kemeraltı'nın İzmir'i: Tarih kültür ve gezi rehberi*. İzmir: Tepekule Kitaplığı Yayınları.
- T.C. İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2006). *İzmir turizm sempozyumu*. İzmir: İzmir Valiliği Kültür Yayınları.
- Tekeli, İ. (2017). İzmir Tarih projesi tasarım stratejisi raporu. (5. basım). Kutlu, G., Çalışkan, M., Akyıldız, G., Kaplan, Ç. D. ve Korkmaz, A. (Ed.). İzmir: Dinç Ofset.
- Timothy, D. J. ve Boyd, S. W. (2001). *Heritage tourism (Themes in tourism)*. Essex: Prentice Hall.
- Tourism at world heritage sites: Challenges and opportunities. (2013). *UNWTO conferences and seminars. International tourism seminar*. 26 Mart 2013. Çeşme, İzmir, Türkiye. Erişim adresi: <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284416608>
- Turistik gezi rotası hazırlıyoruz. (t.y.). İzmir Büyükşehir Belediyesi. Erişim adresi: <https://www.izmir.bel.tr/tr/Projeler/1456/4>
- Tüm Rotalar, (2017). *Kültür Rotaları Derneği*. Erişim adresi: <http://cultureroutesinturkey.com/tr/tum-rotalar/>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Kültür. *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim adresi: <https://sozluk.gov.tr/?kelime=>
- UNESCO database of national cultural heritage laws. (2003). *UNESCO*. Erişim adresi: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/>
- UNESCO somut olmayan kültürel miras. (t.y.). *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü*. Erişim adresi: <http://www.izmirkulturturizm.gov.tr/TR-90964/unesco-somut-olmayan-kulturel-miras.html>
- Urry, J. (2007). *Mobilities*. Cambridge: Polity.
- _____. (2009). *Turist bakışı* (E. Tataroğlu ve İ. Yıldız, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- _____. (2015). *Mekânları tüketmek* (R. G. Ögdül, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ürük, Y. (2009). *Adım adım İzmir ve çevresi – İzmir guide*. İzmir: Yakın Kitap.
- Yakıcı, N. (2018). *Urban regeneration contexts in historical city centers: Izmir, Kemeraltı case* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kentsel Dönüşüm Anabilim Dalı, İzmir.
- Yarımada İzmir: Gezi rotaları. (t.y.). İzmir Büyükşehir Belediyesi. Erişim adresi: <http://rota.yarimadaizmir.com/tr/Anasayfa>
- Yentürk, N. (2018). *Ayaküstü İzmir sokak ve fırın lezzetleri*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Zeybek Çetin, R. (2012). *Tarihi kent merkezlerinde yeniden canlandırma politikaları üzerine değerlendirme, İzmir Kemeraltı örneği* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Kentsel Tasarım Anabilim Dalı, İzmir.

Çevre Estetiğinde Kullanılan Modellerin Değerlendirilmesi ve Biyofili Bağlamında Yeni Bir Model Önerisi

Saeideh ABDOLLAHI*, Hilmi Ekin OKTAY**

Abdollahi, S. ve Oktay, H. E. (2020). Çevre Estetiğinde Kullanılan Modellerin Değerlendirilmesi ve Biyofili Bağlamında Yeni Bir Model Önerisi. *YEDİ*, 23, 75-86, doi: 10.17484/yedi.626883

Araştırma Makale / Research Article

Özet

İnsan ve doğa arasındaki ilişki, etkileşim ve bağ günümüzün modern toplumunda açık bir şekilde görülmektedir. İnsanlar, tarihin erken dönemlerinde, örneğin avcı toplayıcı oldukları dönemde, doğa içinde gruplar halinde yaşarken, doğaya uyuma çabası içinde bulunmuştur. Günümüzde gelişen teknoloji ile birlikte doğayı değiştirmeye ve dönüştürmeye başlayan insanoğlu, bazı araştırmacılara göre antroposen dediğimiz dönemi oluşturmuş ve büyük oranda insan yapımı çevreler içinde yaşar hale getirmiştir

İnsanlar yaşadıkları çevreyi estetik anlamda ve kullanıcı şartlarına uyum çerçevesinde yorumlamaktadırlar. Bu estetik değerlendirme konusu son yıllarda çevre estetiği adı altında çalışılmaktadır. İnsan ile yaşayan canlılar ve/veya canlı benzeri varlıklar arasındaki psikolojik bağ, 'Biyofili' hipotezinde anlam kazanmaktadır. Biyofili insanların yaşadıkları ve var oldukları doğaya karşı, gerek bilişsel, gerek içgüdüsel olarak doğuştan gelen bir eğilimle, fikirler, yorumlar ve değerlendirmeler üretip onu beslemeleri anlamına gelmektedir. Bu makalede literatür taramaları sonucu çevre estetiği konusundaki araştırmacıların değerlendirdiği beş model incelenmiştir, sonuç olarak eleştirilen veya doğrulanan noktalara göre, biyofili hipotezi bağlamında yeni modeller geliştirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Doğa, çevre, biyofili, çevre estetiği, çevre estetiği modelleri.

Evaluation of Models Used in Environmental Aesthetics and Proposition of a New Model in the Context of Biophilia

Abstract

The relationship, interaction and bond between human and nature are evident in today's modern society. In the early stages of history, for example, when they were hunters and gatherers, while living in groups in nature, they tried to adapt to nature. Today, with the developing technology, human beings began to change and convert nature, and according to some researchers, they formed what we call anthropocene age and made it inhabitable in man-made environments. People interpret their environment in terms of aesthetics and adaptation to user conditions. This issue of aesthetic evaluation has been studied in recent years under the name of environmental aesthetics. The psychological bond between human and living beings and / or similar to living beings gains meaning in the 'Biophilia' hypothesis. Biophilia means that people produce and nurture ideas, interpretations, and evaluations with an innate tendency towards the nature in which they live and exist, both cognitively and instinctively. In this article, five models evaluated by the researchers on environmental aesthetics have been examined as a result of the literature surveys.

Keywords: Nature, environment, biophilia, environmental aesthetics, environmental aesthetics models.

* Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, painter1370@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0002-9705-0113

** Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Peyzaj Mimarlığı Bölümü, ekinoktay@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6735-4549

Giriş

Çevre; gerek yapı tasarımında gerekse peyzaj tasarımında en önemli verili kaynak olarak, tasarıma şekil veren bileşenlerden birisidir ve oldukça önem arz etmektedir. Başarılı bir tasarımın ancak estetik deneyim açısından tatminkar, çevreyle uyumlu olması ve kullanıcı ihtiyaçlarını karşılama, onun başarılı sayılmasında yani amacına ulaşmasında önem arz eden bileşenler olarak öne çıkmaktadır. Çevrenin estetik açıdan deneyimlenmesini kendine araştırma konusu yapan çevre estetiği, son yıllarda hızlı bir gelişim gösteren, üzerinde çok fazla durulmamış bir çalışma alanıdır. Ancak gelişimi geçmişe dayanan, tasarım açısından önem arz eden bir çalışma alanıdır. Çevre estetiğinde çevrenin deneyimlenmesine ilişkin çeşitli görüşler sınıflandırılarak çevre estetiği modelleri dediğimiz modeller ortaya konmuştur. Bunun yanında çevre estetiği konusunda insanın estetik deneyimini açıklamaya yönelik birçok teori ortaya atılmıştır. Bu açıdan Wilson'ın ortaya attığı 'Biyofili' (*Biophilia*) hipotezi önem arz eden ve kullanıcı ihtiyaçlarını da göz önüne alan teorilerden birisi olarak görülmektedir (Wilson, 1984, s. 2). Bu bağlamda yapı ve peyzaj tasarımı açısından çevre estetiği ve kullanıcı tatmininin sağlanması bağlamında biyofili hipotezinin kapsamı ve çıktılarını başarılı bir tasarımın gerçekleştirilmesine yönelik en önemli verilerden bazılarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda bu çalışma çevre estetiği bağlamında kullanılan modelleri değerlendirerek biyofilik tasarım bağlamında ele alınabilecek bir model önerisi geliştirmeyi amaçlamaktadır. Buna göre 'Çevre Estetiği Disiplininin' tarihçesinden kısaca bahsedilmiş, Carlson'ın (2000; 2009) sınıflamasına göre çevre estetiğindeki mevcut modeller değerlendirilmiş, biyofili hipotezi tanımlanan örnek çalışmalarla açıklanmış ve son olarak ortaya konulmaya çalışılan yeni model tanımlanarak biyofili hipotezi açısından öneminden bahsedilmiştir.

Çevre Estetiği, Çevre Estetiğinin Tarihsel Gelişimi ve Günümüzdeki Durumu

Çevre estetiği, güzel sanatların dışında, çevreyi ve içindeki öğeleri ele alan, estetiğin bir diğer koludur. Çevrede bulunan, yapay ve doğal elemanlar çevre estetiğinin araştırma nesnelerini oluşturmaktadır. Çevre estetiği çalışma konularına giren yapay elemanlar, çoğunlukla insanın çevreye müdahalesinin sonucu ortaya çıkan sanat dışında kalan kültürel elemanlar, doğal elemanlar ise doğal süreçler sonucunda kendiliğinden oluşan elemanlar olmaktadır (Carlson, 2009).

Çevre estetiği; yeni bir araştırma alanı olarak, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, felsefe alanının içerisinde, detaylı şekilde çalışılmaktadır. Çevre estetiği, her ne kadar yeni bir araştırma alanı olsa da bu alana dair kavramlar, yirminci yüzyıl öncesinde gündeme gelmiş ve bazı aydınlanma düşünürleri tarafından üretilen düşünceler sayesinde temelleri atılmıştır (Carlson, 2009). Çevre estetiğinin kökenlerine dair ilk düşünceler 18. yüzyılın öncesine kadar geri götürülebilmektedir. Doğanın bir estetik obje olarak beğenilmesi 1336 tarihinde Petrarca'nın Ventoux dağına tırmanıp, manzaranın keyfini çıkarmaktan bahsettiği yazılarına kadar geri götürülebilmektedir (Carlson ve Lintott, 2008).

Doğanın estetiği ile ilgili ilk ana akım felsefe gelişimi 18.yy.'da meydana gelmiştir. Bu dönemde estetik deneyimin merkezinde, obje olarak sanat yerine doğa ele alınmaya başlamıştır (Carlson, 2009, s. 2), aynı zamanda 'çıkarsızlık' kavramı bu dönemde gelişmiştir ve estetik deneyimin merkezci kavramlarından biri haline gelmiştir (Carlson ve Berleant, 2004, s. 11-42; Carlson ve Lintott, 2008, s. 1-22; Carlson, 2009, s. 2). Çıkarsızlık kavramı 'kişisel ilgi veya kaygılardan farklı bir estetik nosyon' olarak tanımlanmak ve karakterize edilmek amacıyla Earl of Shaftesbury tarafından ortaya konmuştur (Carlson, 2009, s. 2).

Geç 18.yy.'da resimsi idesi hakkındaki teoriler, William Gilpin (1792), Uvedale Price (1794) ve Richard Payne Knight (1794) gibi isimlerin kaleme aldıkları yazıların tesiriyle Batı düşünce dünyasında popülerlik kazanmıştır (Carlson, 2009, s. 4). Hegel'in 'sanat, doğaya nazaran 'Mutlak Tin'nin' en yüksek ifadesidir' felsefesiyle estetiğe yaklaşım gerçekleştirmesinden hareketle, 19.yy.'da doğanın estetiğinin felsefi çalışmasının düşüğe geçtiği söylenebilir.

20.yy.'ın ilk yarısında filozoflar ve felsefeciler, doğanın estetiğini çoğunlukla görmezden gelmişlerdir, bu dönemde filozoflar estetiği yoğun bir şekilde tartışmış olsalar da, doğanın estetiği hakkında derin düşünceler üretilmemiştir, bu dönemde araştırmacılar ağırlıklı insan ürünü olan ve sanat estetiği ile ilgili konulara odaklanmıştır, yani felsefede estetik ile ilgili düşünceler ağırlıklı sanat bağlamında üretilmiştir. Buna karşılık, Hepburn (2004) bu dönemde güzelliğe ilgi çekmekle, sanat dünyasının da ötesindeki dünyanın deneyimlenmesine dair anlamlı felsefi soruşturmalar yapmış, felsefenin doğanın estetiğine ilişkin ilgisini yenilemiş ve çevre estetiği ile gündelik yaşamın estetiğinin temellerini atmıştır (Carlson, 2009, s. 5). 20.yy.'ın çevre estetiği

Hepburn'ün (2004) makalesinden sonra bambaşka bir seyir izlemeye başlamıştır.

20.yy.'da Hepburn'ün makalesinden sonra birçok düşünür çevre estetiği ile ilgili araştırmalara başlamıştır ve bunlar arasında Carlson (1979), Berleant (1992), Saito (1999), Sepänmaa (1986) öne çıkan isimlerdir, bu bağlamda yapılan birçok araştırma insanın doğal ve/veya insan yapısı çevreler içinde yaşadığı estetik deneyimin sorgulanmasına odaklanmaktadır. Bazı araştırmacılar, çevre ile insanın bütünselliğinden hareket ederek, katılım yaklaşımıyla çevre ve insanı tek bir bütün içinde görmüş ve bu bağlamda çevre içinde katılımla estetik deneyimin gerçekleştiğini (Berleant, 1992) savunmuştur. Diğerleri de estetik deneyimin çevremiz hakkındaki bildiklerimizden ve bilgimizden kaynaklandığını (Carlson, 1979) savunmuş, bunun yanında gündelik yaşam deneyimlerinin en sıradan ve en basitlerinin bile estetik ile ilişkili olduğunu savunanlar da zaman içerisinde ortaya çıkmıştır (Saito, 1999). Farklı yaklaşımların kümelendiği modeller bu bağlamda çevrede yaşanan estetik deneyimin anlaşılmasında önem arz etmektedir. Bu çalışmada Carlson'ın (2009) sınıflandırdığı beş farklı model bağlamında çevre estetiği değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Çevre Estetiğinde Kullanılan Mevcut Modeller

Çevre estetiğine ilişkin farklı yaklaşımlar, tanımlanmış modeller kapsamında değerlendirilmektedir. Bu yaklaşımlar, köken olarak temelde iki paradigmadan türemektedir, daha önce belirtildiği gibi estetik 19.yy.'da Hegel'in de etkisiyle sanat merkezi bir karakter kazanmıştır, bu bağlamda estetiğe yaklaşan düşünürler sanatı ve sanat objelerini, estetiğin temel göstergeleri olarak almakta, çevreye ve doğaya da sanat objesine yaklaşıyor gibi hareket etmektedir. Bu yaklaşım tarzı, sanat kökenli olduğundan, çevre estetiğinde kullanılan bazı modellerde sanattan yola çıkan bir paradigmada kendini göstermektedir. Ancak, özellikle Hepburn'ün makalesinden sonra çevre ve doğayı odağa alarak yaklaşan düşünürler, çevre estetiğinin kendi özgül durumlarını göz önüne alarak, çevre estetiği özelinde yeni modeller ve yaklaşımlar geliştirmişlerdir (Carlson, 2009, s. 11).

Carlson (2009) çevre estetiğinde beş yaklaşımdan bahsetmektedir. Bu yaklaşımların ikisi (Objekt Modeli, Peyzaj Modeli), klasik sanat estetiği bağlamında ortaya çıkmış ve çevre estetiğine uyarlanmıştır, diğer ikisi ise (Şoven İnsan Estetiği Modeli, Katılım Estetiği Modeli), çevre estetiği geleneği içinde doğmuştur. Son model olarak adlandırılan

doğal çevre modeli ise bilişsel çevre estetiğinin vardığı son noktada gelişmiştir (Carlson, 2009). Yakın bir geçmişte geliştirilen bu model, çevre estetiği içinde çıkan fenomenolojik yaklaşımların, bilim içinde gelişen ampirik yaklaşımlarla olan mesafesini kapatmak için, bilişsellik bağlamında, bilişsel bir çevre estetiği modeli olarak ortaya çıkmıştır. Bu bölümde çevre estetiğine dair felsefi yaklaşım modelleri Carlson'ın (2000; 2009) tanımlamalarından yola çıkılarak aktarılmıştır.

Sanat eseri bağlamında ilk model olarak 'Objekt Modeli'ni tanımlamak gerekirse, 'Objekt Modeli' sanatta belirli bir fiziksel objeyi, biçim, ifade, tasarım ve diğer özellikleriyle estetik olarak takdir edilmesini kapsamaktadır. Ancak objeyi tekil bir nesne olarak görür, çevresiyle ilişkisini, yani bağlamı göz önüne almaz. İnsanlar doğada ilginç bir formasyonu olan herhangi bir kayayı da objekt modeli doğrultusunda estetik olarak takdir edebilir. Bu modele göre, bahsi geçen estetik takdiri gerçekleştirmek için, o kaya parçasını gerçekten veya hayali olarak çevresinden çıkarıp ve soyutlamak gerekmektedir (Carlson, 2009, s. 25). Bu durumda, doğa veya çevre değil, sanatta olduğu gibi sadece objekt estetik olarak deneyimlenecektir. Bu açıdan yaklaşıldığında, objekt bağlamında yaşanan deneyim bir çevre estetiği deneyimi değil, sanat estetiği deneyimi olacaktır (Carlson, 2000, s. 26).

Bu kayayı bağlamından koparmakta bir bakıma 'problemlili bir durumun' önünü açmaktadır (Carlson, 2009, s. 25). Çünkü onu oluşturan doğal ve çevresel "bağlamından koparmak" onu deneyimlememizi indirgeyecektir. Bu tarz bir değerlendirme her objekt için geçerli bir durum değildir. Örneğin bir sanat eseri tablosunu biz çevresinden bağımsız değerlendirebiliriz ve bu yapılan estetik değerlendirme de herhangi bir sorun teşkil etmez. Ancak o tablo sadece bir objekt olarak değerlendirilecektir ve bu tabloyu saran çevrenin olup olmaması bizim estetik değerlendirmemizi fazla etkilemez ama bir kayayı çevresinden ayırarak değerlendirmek pek mümkün görünmemektedir. Bu bağlamda objekt modeli sanat eserleri için başarılı ve geçerliken, doğa ve çevrede boşluğa düşmektedir. Çünkü, kaya örneğinden devam edersek, o kayayı estetik deneyimin objesi yapan ve onun 'dokusunu, sertliğini, haşlılığını ve sağlamlığını gösteren' onu saran çevresi ve oradaki peyzajın bağlamının özellikleridir, örneğin denizin kayaya vuran dalgaları, rengi, sakinliği ve yansımaları o kayayı estetik yapan ve ona kimlik kazandıran bir çevredir (Carlson, 2009, s. 26).

Çevreden ayrı ve tekil bir şekilde estetik bir değerlendirme veya yargı yapılsa bile, bu değerlendirmenin

kalite ve doğruluk payı güvenilir olmayabilir. Çevre ve içindeki objeler yapboz parçaları gibi düşünmek mümkündür, bu şekilde hareket edildiğinde yapbozun tüm parçaları yan yana olduğunda anlam kazandığını söylemek mümkündür, tek bir parçasını diğerlerinden ayırıp değerlendirme yapıldığında ise deneyimin değeri tek bir parça kadar olmaktadır ve ondan anlam çıkarıp ve değerlendirmenin mantıklı ve/veya bütüncül bir estetik deneyim olduğunu söylemek güçtür.

Klasik sanat estetiği bağlamında ortaya çıkan başka bir model ise 'Peyzaj Estetiği' modelidir. Bir bakış açısına göre; Peyzaj 'Hakim Manzara' (*Prospect*) anlamına gelir ve bu hakim manzara belirli bir noktadan manzara ile araya mesafe koyularak izlenebilir (Tuan, 1974). Carlson'a göre peyzaj tabloları sıklıkla bu hakim manzarayı temsil etmektedir ve 'Peyzaj Modeli' 'de bu akım ile yakın ilişki içindedir (Carlson, 2009, s. 26). Peyzaj tablosu estetik olarak taktir edilirken odak tipik olarak ne gerçek obje (tablo), ne de temsil edilen obje (hakim manzara) 'dir. Bu ikisinin ötesinde, obje ve obje özelliklerinin temsilinin üzerindedir. Estetik taktirin vurgulaması hakim manzarayı simgelerken önemli rol oynayan, çizgi, renk ve genel tasarım gibi görsel niteliklerin üzerindedir. Bu özellikler peyzaj resminde önemli rol oynarlar ve peyzaj modelinin odağını oluştururlar. Peyzaj modeli, çevre estetiğinde de doğayı bir peyzaj tablosu gibi algılamayı ve taktir etmeyi teşvik etmektedir.

Peyzaj modeli 18.yy.'daki önemli çevre estetiği kavramlarından olan resimsi (pitoresk) ile yakın ilişki içerisindedir. Resimsi İngilizce'de resme benzeyen, resim olabilir nitelikteki doğa parçalarının estetik deneyimlenmesinde kullanılan bir kavramdır. Bu kavramda doğal dünyanın estetik deneyimlenmesi bu doğanın manzaralara bölünerek her bir manzaranın bir peyzaj tablosuymuş gibi deneyimlenmesidir (Carlson, 2009, s. 2; Carlson, 2009, s. 27).

Carlson (2009) modelin bakış açısı nedeni ile doğayı iki boyutlu statik bir görüntüye indirgediğini ve bundan dolayı doğanın deneyimlenmesinde yaşanan birçok deneyimi dışarıda bıraktığını savunur. Zaman boyutu da göz önünde bulundurulduğunda, bu modelde 4 boyutlu bir doğa deneyimi, iki boyutlu bir doğa deneyimine indirgenmektedir, bu nedenle direk olarak doğaya maruz kaldığımızda yaşadığımız heyecan, korku, merak, huzur, sevinç, mutluluk, doğadaki korku yaratan seslerin verdiği tatlı gerginlik, zamanın önemi, gecenin verdiği heyecan, korku ve gündüzün verdiği huzur, mutluluk ve bunlara benzer diğer hislerin deneyimi

bu değerlendirmenin dışında kalmaktadır. Peyzaj modelini, modeller konusunda hiçbir bilgi sahibi olmayan bir insanın bile çocukluğundan itibaren doğal olarak farkında olduğu, tecrübe edip ve deneyimlediği bir model olarak görmek mümkündür. Çevre estetiği geleneği içinde doğmuş olan modellerden birisi 'Şoven İnsan Estetiği Modeli' 'dir. Bu model estetik olmayan (*Nonaesthetic*) model olarak da bilinmektedir (Carlson, 2000). Modelin temel kabulü 'doğaya ilişkin estetik deneyimin mümkün olamayacağı' ve 'doğaya yönelik yaşanan deneyimin estetik çerçevesinde' değerlendirilemeyeceğidir (Carlson, 2000; 2009). Bu yaklaşım sanatın geleneksel olarak estetik deneyimin ana nesnesi olduğunu ve sadece sanatın estetik deneyime neden olacağını kabul eder, ancak; doğa doğal olduğu için ve sanat gibi insan yaratısı olmadığı için estetik olarak deneyimlenecek bir obje niteliğinde değildir (Carlson, 2009). Buradaki şoven terimi, insan yapımı nesnelere dışındaki nesnelere estetik olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını savunan, estetiğin insanla sınırlı olduğunu ve çoğunlukla sadece sanat eserlerinin estetik olarak değerlendirilebileceğini savunan katı tutumu adlandırmak amacıyla kullanılmıştır. Bu görüşün savunucularından biri Robert Elliot'tur (Carlson, 2009). Carlson (2009) Elliot'ın estetik değerlendirmedeki yargı unsurunun onu çevresel değerlendirmeden farklılaştırdığını ve sanat objelerinin değerlendirilmesinde objenin yaratıcısının niyetleri doğrultusunda yargılanması ve açıklanmasının, onu belirli sanat gelenekleri ve dönemleri ile ilişkilendirmenin olduğunu ama doğanın sanat olmadığından dolayı bu nitelikleme ve değerlendirmelerin objesi olamayacağını savunmaktadır.

Genel anlamda bu model ve temel aldığı fikirler değerlendirildiğinde; bir sanatçı sanat eserini yaratmak için genelde iki yol izleyebildiği görülmektedir. Bu yollardan birincisi doğadan, doğadaki elemanlardan ve dokulardan ilham alarak ve bu ilhamları duyguya, fikre, yaratıcılığa döküp ve görsel bir sanata çevirerek bir sanat eseri yaratmasıdır ki burada sanat eserinin kökeninde gene istemsiz doğanın, istemli insan tarafından dönüştürüldüğü görülmektedir. Bunlardan ikincisi ise, bir fikirden, düşünceden, hayatta yaşanan olaydan veya hislerinden yola çıkarak bir sanat eseri yaratılması eylemidir. Burada yaşanan olay ve olgular yine irade dışında gerçekleşmekte ve istemsiz doğa yine bir iradi güç tarafından dönüştürülmektedir.

Çoğunlukla sanatla ilgilenenlerin, en acemisinden profesyoneline kadar, yarattıkları eserlerin ilham kaynağı ve sebebi sorgulandığında genelde açıklamalarının sonu

doğaya dayandığı gözlemlenmektedir. Örneğin: bir ressam doğayı görmezse, taktir edip ona özenmezse, izlemekten zevk almazsa, onu hissedip sanatçı gözüyle bakıp kendi içine taşımazsa nasıl bir sanat eseri yaratabilir sorusu sorgulamalar sırasında insanın karşısına sıkça çıkmaktadır. Başka bir tabirle şu soruyu sormak yerinde görünmektedir: Şoven insan estetiği modelindeki estetiğin tek nesnesi olarak görülen sanatın ilham kaynağı nedir? Bu sanattaki fikirler ve yaratıcılıklar ilham kaynağı anlamında nereden beslenmektedir? O sanatın var oluşuna sebep olan düşünce nedir? Bu düşüncenin kökü nereye dayanıyor? Bu sorular estetik deneyimin bir anlamda sanatta dönüştürülmüş bir doğa deneyimi olduğu cevabıyla yanıtlanabilir. Bundan dolayı, bu modelin temel fikrinin sanatı doğadan ayrı görmesi, dışlaması, sadece ve sadece sanatı estetik değerlendirme ve yargıya layık görmesi, bu bakımdan eksik kalan, temeli oluşturulmamış görüşler olarak görülebilmektedir.

'Katılım Estetiği Modeli' Berleant (1992) tarafından geliştirilmiştir. Bu model sanat kökenli modellerden olan obje modelinin sınırlılıklarına odaklanarak doğal çevrenin, çevre boyutuna odaklanmaktadır (Carlson, 2009, s. 30). Özne ve nesnenin sınırsızlığından, birbirine geçmiş olmasından beslenmektedir. Klasik özne-nesne dikotomisini kabul etmeyen model, çevrenin bir bütün olduğundan bahseder ve 'algılayanında çevrenin ayrılmaz bir parçası olduğunu' savunur (Carlson, 2009, s. 30). Buradan hareketle sanat kökenli modellerin, yalıtılmış uzaklaştıran ve nesnelleştiren bir durum yaratması nedeniyle özneyi ve doğal objeyi içinde buldukları bağlamdan soyutladığını ve bu soyutlamanın obje ve öznenin ait olduğu bağlamda yani çevreyle birlikte yaşayacakları daha uygun, daha doğru bir estetik deneyimin önüne geçtiğini savunmaktadır (Carlson, 2009, s. 31). Bundan dolayı katılım estetiği soyutlamanın yerine katılımı, uzaklaşmanın yerine tam olarak içeride olma (*immersion*) ve nesnellik yerine özneliği koyarak doğanın estetiğine katılımcı bir alternatif önermektedir (Carlson, 2009). Burada algılayan özne dışardan bakan ve dışarıdan yorumda bulunan bir pozisyonda değil, tam tersine algıladığı nesne ile bütünleşen ve nesne ile öznenin arasındaki ikiliği ortadan kaldıran bir katılımcıdır (Berleant, 1992).

Bir sanat eserini veya doğa nesnesini estetik olarak deneyimleme ve değerlendirmede her zaman katılım estetiği modeli geçerli olmayabilir, bazı estetik değerlendirmelerde tabi ki insanın kendisini o çevrenin, o eserin bir parçası olarak görmesi onun daha uygun bir estetik

değerlendirme yapmasına yardımcı olabilmektedir. Ama bazı durumlarda, öznenin tercihi; estetik değerlendirmeyi, öznenin kendisini o nesneden, o eserden uzaklaşarak ve araya mesafe koyarak yapılmasından yanadır ve bu olguda değerlendirmesi yapılacak esere göre değişebilen bir durumdur. Bazı soyut sanat tablolarının daha sağlıklı bir estetik değerlendirmesi yapılabilmesi için eserle katılımcı arasında mesafe olması gerekebilir ve katılımcının kendisini o eserin bir parçası olarak görmesi gayet zor ve bazen imkansız bile olabilmektedir. Doğada, insanın özellikle kalabalık mekanlarda, kendini yalıtma özneliğini yaşama isteği olan durumlar olabilir, bu durumlarda estetik deneyim kendi içsel deneyimlerinin doğaya mesafe konularak gerçekleştirilmesinde oluşabilir. Bu durumda doğadaki herhangi bir nesne bir durum estetik deneyimin kökenini oluştursa da özneliği tercih eden bireyler aradaki etkileşimi etkileyen parazitleri ortadan kaldırmak için o nesne ya da durumun zihinsel imgesiyle bu deneyimi yaşayabilmektedir.

Mevcut modeller bağlamında incelenecek olan son model ise 'Doğal Çevre Modeli' 'dir. Bu model Carlson tarafından geliştirilmiştir. Çevre estetiğine sanattan devşirilmiş olan obje modeli ve peyzaj modeline bir tepki olarak ortaya konulmuştur (Carlson, 2000). Yine de model sanattaki bazı estetik yaklaşımları çevrenin ve doğanın estetik deneyimlenmesinde yol gösterici olabileceğini inkar etmemektedir (Carlson, 2009). Sanat ürünlerinin estetik deneyimlenmesinde sanat eserinin gerçek doğasına ilişkin bilginin, eserin beğenilmesinde zaruri olduğunun altını çizen Carlson (2000), bu noktada Picasso'nun yapmış olduğu Guernica (1937) tablosunu örnek verir (Carlson, 2009, s. 11). Bu tablonun estetik beğenisinde bunun bir kübist veya neo-kübist bir eser olduğunun bilinmesinin, eserin estetik değerlendirilmesinde önemli olduğunu ve bu estetik değerlendirmenin de kübizm akımı hakkında sahip olunan bilgiler çerçevesinde gerçekleştiğini örnek verir (Carlson, 2000). Bunun yanında bir sanat eserinin ait olduğu tür kadar yaratıcısı ve 'yaratıcısının niyeti' hakkında olan bilgide estetik deneyimle ilişkilidir (Carlson, 2009). Buradan hareketle doğanın veya çevrenin belirli bir yaratıcısının olmadığına olgusunun doğa hakkında hiçbir şey bilmediğimiz anlamına gelmediğinin de altını çizer (Carlson, 2009). Bunun için doğa ile ilgili disiplinlerin ekolojinin ve jeolojinin sağladığı bilginin doğanın uygun şekilde estetik deneyimlenmesi için bizi donattığını savunur ve bu yüzden doğal ve çevresel bilimleri doğanın estetik deneyimlenmesinde merkezci bir

öneme sahip görür (Carlson, 2009).

Bu model tıpkı sanatın estetik deneyimlenmesinde, sanat eserini nasıl görüyorsa doğayı da çevrenin estetik değerlendirmesi ne ise, o olarak görmeye çalışmakta görünmektedir. Onu doğal ve çevresel olarak deneyimlemekte ve bunun gerçekleşmesi için de deneyimleyen; doğanın ne olduğuna ilişkin biyoloji, jeoloji ve ekoloji gibi fen bilimleri tarafından sağlanan bilginin, doğanın doğrudan estetik deneyimlenmesinde ve bu deneyimleme sırasında öznenin doğadan kopmaması için önemli olduğunu savunmaktadır (Carlson, 2000). Çalışmalar doğadaki unsurlara karşı korkumuzun, silah, araba çarpması gibi insan yapımı etkenlere karşı duyduğumuz korkudan daha derin ve içgüdüsel olduğunu ortaya koymuştur (Van den Berg, Hartig, ve Staats, 2007). Giderek bozulan insan doğa ilişkisinden doğan, doğanın dengesinin olumsuz etkilenmesi ve birçok çevre sorununun meydana gelmesini düzeltme amaçlı ve toplumun çoğunun doğal çevre modeli bağlamında estetik deneyim yaşaması için, insanın içgüdüsel kodlamalarının nasıl kırılacağına araştırılması önem arz etmektedir. Doğal çevre modelin savunduğu noktalardan biri 'doğa ile ilgili disiplinlerin ekolojinin ve jeolojinin sağladığı bilginin doğanın uygun şekilde estetik deneyimlenmesi için bizi donattığı' düşüncesidir.

İnsanoğlu ortaya çıktığı günden itibaren doğaya maruz kalıp ve onun ekolojik ve jeolojik sistemlerinin profesyonel eğitimini almadan, doğayı yaşayarak, tecrübe edip, öğrenmeye çaba gösterdiği görünmektedir. Doğa ve çevre her insanın varoluş tarzından dolayı algılayabileceği ve yorumlayıp, değerlendirip, yargılayabileceği bir bütündür. Bunlara dayanarak doğanın estetik olup olmadığını değerlendire bilmek için herhangi bir jeolojik veya ekolojik bilginin gerekli olduğu düşünülmektedir. Bilgi kapsamında doğayı yorumlamak, doğal olarak daha profesyonel ve bilişsel bir yoruma yol açmaktadır ama profesyonel bilginin olmaması durumunda yorum hakkı yine insanlarda saklı kalmakta görünmektedir. Küçük bir çocuk bile doğaya maruz kaldığında onu algılayıp ve hisleriyle, hareketleriyle, tepkileriyle kendince yorumlayabilme yeteneğine sahip olduğu düşünülmektedir. İnsanlar doğanın bir parçasıdır ve bu sebepten doğa ile insan arasında müşterek kodların var olduğu öne sürülebilir.

Biyofili Hipotezi

Sanayileşme ve kentleşme sonrası, teknolojinin de hızla

hayata yayılması sonucu, insanlar doğaya zarar vermeye başlamış ve çevre sorunları artmıştır. Çevre sorunlarının arttığı bu dönem, antroposen ve/veya insan çağı olarak adlandırılmıştır (Anthropocene, t.y.). Antroposen çağında, hızlı ekonomik büyümenin yarattığı çevre sorunları ve atıkları, ozon tabakasının incilmesi, iklim değişiklikleri, zirai ilaçların ve kimyasalların yarattığı ciddi yan etkiler, küresel ısınma, nükleer enerji kullanımının yol açtığı tehditler, fosil yakıt rezervlerinin bitmesi ve yok olması, en önemli çevre sorunları olarak sayılabilir (Heywood, 2007, s. 321-322). Çevre koruma düşüncesi veya çevreci düşünce antroposen çağı ve bu dönemdeki tahribata karşı bir tepki olarak doğmuştur. Sanayileşme ve kentleşmenin bozduğu insan ve doğa birlikteliği ile ilişkisini yenilemek adına erken dönemde 'doğaya geri dönüş' sloganıyla romantik bir çevre koruma düşüncesi ortaya çıkmıştır (Dobson, 1993, s. 216). Çevreci yaklaşımlar zaman içinde daha da gelişmiştir ve genel anlamda günümüzde birçok çevreci yaklaşımın sürdürülebilirliği hedeflediği söylenebilir. Erken dönemlerde bahçe-kent anlayışı ve son dönemlerde yeşil tasarım, ekolojik tasarım ve biyofilik tasarım, sürdürülebilirlik amacını taşıyan ve insan-doğa ilişkisine vurgu yapan yaklaşımların içinde yer almaktadır. Bahçe-kent anlayışı, yeşil tasarım ve ekolojik tasarım, insan ve doğa arasındaki ilişkiye, insanların ihtiyaçları doğrultusunda malzeme ve fiziksel odaklı yaklaşırken, biyofilik tasarım insan ve doğa arasındaki ilişkinin duygusal yönüne odaklanmaktadır.

Biyofili kelimesi eski Yunanca'da βίος 'Yaşam' ve φίλιā 'Sevgi' terimlerinden gelmektedir (Gizushka özgün Türkçe blog, t.y.), biyofiliyi 'yaşama karşı duyulan sevgi' olarak da tanımlanabilir. Biyofili terimi ilk defa Psikolog Eric Fromm tarafından ortaya konulmuştur. Fromm biyofiliyi 'yaşam ve canlılara karşı duyulan güçlü bir sevgi' olarak tanımlamıştır (Genç, Selçuk, ve Beyhan, 2018, s. 363-364). İnsanın doğa ile teması sürdürme eğiliminin endikasyonları tarih boyunca görülebilir. Eski Mısır soylularının evleri, Pers yerleşimleri ve ortaçağ Çin köylerinin hepsi, insanların doğa ile teması sürdürmek için önemli ölçüde uzadıkları mı? gösteren geniş ve ayrıntılı bahçelerle işaretlenmiştir (Ulrich, 1993, s. 73-137).

Biyofili kavramı 1984 yılında ilk kez Amerikalı biyolog ve evrim teorisyeni olan Edward O.Wilson'ın 'Biophilia' (1984) başlığını taşıyan kitabında geliştirilmiş ve tanımlanmıştır. Wilson'ın Doğanın Gizli Bahçesi (*In Search Of Nature*) isimli çalışmasında biyofili kavramını 'insanın yaşama ve yaşam benzeri süreçlere karşı olan doğuştan gelen eğilimi' olarak

tanımlamıştır (Wilson, 1996, s. 3). Başka bir deyişle 'insanın canlı ve canlı benzeri süreçlerle doğuştan gelen bir ilgisinin olduğuna' da vurgu yapmıştır. Bu durumda biyofili kavramını insanların doğaya ve doğadaki canlılara karşı doğuştan gelen duygusal yakınlığı ve içgüdüsel bağı olarak ele almak mümkündür.

Sonraki dönemlerde Kellert ve Wilson tarafından biyofili kavramı, 'Biyofili Tasarımı' olarak mimarlığa taşınmıştır. Kellert ve Wilson 2005 yılında biyofili hakkındaki düşüncelerini 'Building For Life' isimli çalışmalarını mimarlık ortamında var etmişler ve 'Biyofilik Tasarım' kavramını ilk defa bu kitapta tanımlamış, daha sonra 2008 yılında 'Biyofilik Tasarım' kavramına özel olan 'Biophilic Design' adlı kitabı diğer araştırmacıların makalelerinden de destek alarak derlemişlerdir (Çorakçı, 2016; Heerwagen ve Orians, 1993). Onların çalışmalarına göre biyofilik tasarım 'insanın yaşadığı yapıları çevreye doğal elemanlar ve unsurların getirilmesi ve insan-doğa ilişkisinin sürdürülmesi' olarak tanımlanabilir.

Biyofilik tasarımını destekleyenlerin üzerinde durdukları en önemli nokta, insanın evrimsel süreci içerisinde hayatta kalma çabası, üretme başarısı ve yaşamla kurduğu bağıdır, bu bağ doğaya yakınlık hissi olarak geçerli olmaktadır ve her insanın taşıdığı ortak bir duygudur. (Bayraktaroğlu, 2014, s. 35; Brown, Barton, ve Gladwell, 2013; Ikei, Komatsu, ve Song, 2014; Nieuwenhuis, Knight, ve Postmes, 2014). Biyofili kavramı doğal elemanlar ile olan etkileşim ihtiyacının duygusal yönüne dikkat çekmektedir. Biyofili tasarımının içerdiği doğa temelli özellikler: yerellik, doku, denge, devamlılıktır. (Bayraktaroğlu, 2013, s. 47).

Biyofili ile ilgili son dönemlerde birçok çalışma yapılmaktadır. Yapılan bu çalışmalar, araştırmanın bu bölümünde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmalardan birisi, Zhan ve arkadaşlarının yaptığı ve kentleşmenin hızlı olduğu Çin'de çocukların doğayla olan temasları sonucu biyofili, biyofobi ve koruma tutumlarının derecesi ölçüldüğü bir çalışmadır. Bahsedilen çalışma kapsamında, köy okulunun da içerisinde bulunduğu farklı kentleşme derecelerine sahip okullarda, 9-10 yaş arası öğrencilere ne sıklıkta açık hava etkinliklerine katıldıkları sorulmuştur. Bu soru çocukların doğayla olan temaslarının ne sıklıkta olduğunu ölçmeye yarayan bir indikatör olarak kullanılmıştır. Sonuç olarak köy okulundaki çocukların, kent okulundaki çocuklara göre daha çok doğa ile temasta oldukları belirlenmiş ve bu temas çocukların hayvanları, yabani hayatı ve biyo-çeşitliliği koruma isteklerinin biyofilik tutumu vasıtasıyla arttığını

gösterdiği savunulmuştur (Zhang, Goodale, ve Chen, 2014).

Rosley vd.'in yaptığı çalışmada 5 ekolojik manzara fotoğrafı, uzman olanların ve kullanıcıların benzer kişisel özellikleri üzerinden, bu kişilerin estetik kalite değerlendirilmeleri saptanmaya çalışılmıştır. Sonuç olarak uzmanların ve kullanıcıların karmaşıklık, doğallık ve okunabilirlik kavramlarını görsel kavramlar olarak daha baskın bir şekilde onayladıkları ortaya konulmuştur (Rosley, Abdul Rahman, ve Lamit, 2014). Buradaki doğallık kavramının uzman olan ve kullanıcıların ortak olarak onaylaması ise bir anlamda insanların uzman olmalarına bağlı olmadan, içgüdüsel anlamda doğallığı aradıklarının ispatı olarak okunabileceği ve her ne kadar estetik aracılığı ile olsa da insanların sosyal oluşumlarda biyofiliyi dahil etme istekleri olduğu şeklinde okunabilir. Benzer bir çalışmanın üniversite iç mekanlarında ve kampüsünde uygulandığında sonuçlar; daha iyi, yaratıcı, hareketli, yenilikçi, mahir, yetenekli ve psikolojik, sosyal, entelektüel, fiziksel anlamda daha sağlıklı ve olumlu öğrencilerin eğitim alabileceğini destekler nitelikte çıkmıştır (Abdelaal, 2019). Biyofili kavramının çözüm olarak kullanılması sadece eğitim muhitleriyle sınırlı kalmayıp ve iş yerlerinde de uygulanmaya ve etkileri ölçülmeye çalışılmış ve araştırmada nicel anlamda iş yerindeki biyofili tasarımının bileşenleri olarak yeşillik ve gün ışığının iş performansı verimliliğinin üzerindeki etkisi ölçülmeye çalışılmıştır. Sonuç olarak gün ışığı ve yeşilliğin biyofili tasarımı bileşenleri olarak sağlık, performans, yaratıcılık ve refah anlamında pozitif bir gelişme sağladığı öne çıkmıştır (Sanchez, Ikaga, ve Sanchez, 2018).

Bu çalışmalar insanların farklı ortamlarda dahi biyofilik tasarıma karşı ne kadar hassas olduklarını gösterir niteliktedir. Bir anlamda günümüz yaşam koşullarının ağırlığının gündelik yaşamı çevreleyen mekanlarda biyofilin eksikliğinden geldiği savunulabilir. Bu anlamda çevre estetiği bağlamında biyofiliyi değerlendirmek daha bir önem arz etmektedir.

Model Önerisi ve Modelin Tanımı

Carlson'ın (2009) betimlediği tüm modeller incelenip, avantaj ve dezavantajlarının değerlendirmesi yapıldıktan sonra, sonuç olarak bu modellerin bazılarının uzman/kullanıcı fark etmeksizin tüm estetik deneyim tiplerine hitap edemeyeceği fark edilmiş ve bu bağlamda sorgulamalar yapılmıştır. Bu modellerden kimisi bazı uzmanlık bilgilerine sahip insanlar tarafından kullanılabilir de tamamlanması gereken bazı eksiklerinin olduğu ve bundan dolayı her normal

kullanıcının deneyimine yansıyamayacağı gözlemlenmiştir. Bunun üzerine bu modeller tüm insanların kullanımına açık olması için, bir taraftan genelleştirmek gerekirken, diğer taraftan detaylı bilgilere sahip, derinlemesine ve sistematik eğitim almış insanların kullanması için özelleştirmek amaçlı iki model önerilmiştir.

1)İçgüdüsel İnsan Kodlarına Bağlı Özgür Çevre Estetik Modeli

2) Profesyonel Çevre Estetiği Modeli

İçgüdüsel İnsan Kodlarına Dayalı Özgür Çevre Estetik Modeli; direk doğaya hitap eden ve profesyonel bir bilgiye ihtiyaç duymayan bir çevre estetiği modelidir. Bu modele göre insanın yaradılış tarzından dolayı ve doğa ile aynı kodları taşıdığından dolayı, tüm insanlar kendi düşünceleri ve deneyimlerine göre özgürce bir değerlendirme ve yargılama yapabilmektedirler. İnsanlar deneyimleri ve içgüdüsel kodlarına dayalı bilgiyi kullanarak ve herhangi bir profesyonel bilgiye gerek duymadan, estetik değerlendirmelerini yapabilmekte ve bu değerlendirmeler her türlü arka plandan bağımsız gerçekleşmektedir. Bu model değerlendirmesinde insanların yaşam tarzları, ilgi duydukları farklı dallar, bakış açıları, hayattaki deneyimleri ve zevkleri değerlendirmelerin kalitesini etkilemektedir, ama bu farklılıklar onları özgürce bir estetik değerlendirme yapmaktan mahrum bırakmamaktadır.

Profesyonel Çevre Estetiği Modeli, değerlendirilecek çevre veya nesneyle ilgili, normal seviyeden profesyonel seviyeye doğru bilgi sahibi olmayı gerektiren bir modeldir. Profesyonel anlamda bir bilgi, insanların daha kaliteli ve profesyonel bir değerlendirme yapmasına yardımcı olmaktadır. Bir kübizm veya bir soyut tablo ve sanat eseri değerlendirmesinde bu iki teknik ile ilgili insanların bilgisi gerekli bir durumdur. Bu tekniklerle ilgili bilginin olmaması durumunda, o sanat eserinin hiçbir şey ifade etmeyeceği ihtimali daha kuvvetli olmaktadır. Bu tekniklerle ilgili bilginin olduğu durumda, teknik ve profesyonel bir değerlendirme mümkün olmaktadır. Bu modelin profesyonel bilgiye dayalı olduğu için, yaşam tarzı, zevkler ve ilgi duyulan alanlar değerlendirmeye etkilememesi gerekmektedir. Değerlendirmelerin bilgi ve mantık çerçevesinde, duygusal yönün etkisi altında kalınmadan yapılması gerekmektedir.

Önerilen her iki model değerlendirmeyi yapacak olan kişinin ve değerlendirmesi yapılacak olan nesnenin durumuna bağlı olarak modellerde farklı şekillerde yapılabilmektedir. Bu modellere göre değişiklik gösteren şekiller birincisi birinci model için geçerli, ikincisi ise ikinci

model için geçerli olan bir durumdur. Bunlar:

- 1) Öznenin nesneye katılımı sonucu bir değerlendirme
- 2) Öznenin nesneyle arasında bir mesafe olma sonucu bir değerlendirme

Öznenin nesneye katılımı sonucu bir değerlendirmede, özne isteğine göre kendini o nesne veya esere katarak, kendini onun bir parçası olarak görerek ve özne ile nesne arasındaki mesafeyi kaldırarak bir değerlendirme yapmaktadır. Bu şekilde bir değerlendirme, İçgüdüsel İnsan Kodlarına Dayalı Özgür Çevre Estetik Modeline hitap eden bir değerlendirme olmaktadır ve tamamen özgür bir şekilde öznenin, nesne ile duygusal bağ kurarak tercih edilmektedir.

Öznenin nesneyle arasında bir mesafe olma sonucu bir değerlendirme, daha çok Profesyonel Çevre Estetiği Modeline hitap etmektedir. Bazı sanat eseri tablolarında tuval üzerine hızlı ve şekilsiz fırça darbeleri (hareketleri) ile bir çalışma yapmak bir teknik olarak geçerli olmaktadır. Çalışmanın bittiğinde ise, yakından bu esere bakıldığında fırça izleri ve oradaki renkler anlamsız gözükebilir ama araya mesafe koyduğumuzda bu fırça izleri ve renkler daha bütün gözükmeğetedirler. Bu gibi durumlarda mesafe olmadan bir değerlendirmenin yapılması zor ve yanlış olabilir. Verilen örnek nesnenin yapılmış olan tekniği ile alakalı olan bir durumdur ve aradaki mesafenin olması zorunlu olmaktadır.

Biyofili ve Modellerin Bağlantısı

İnsan var olduğu günden itibaren doğa ile iç içe olmuştur. Geçmişten günümüze de hayatını, doğa içerisinde tecrübe edindiklerinden esinlenerek şekillendirmeye çalışmıştır. İnsan yaşamı ve devamlılığını korumanın doğa ile arasındaki ilişkiden geçtiğinin farkına varmıştır. Bu sebepten doğa ile arasındaki bağı, gerek fiziksel, gerek duygusal, doğayı daha iyi tanımaya çalışarak güçlendirmeye çalışmıştır. Bu bağ insan evrimi sürecinde, insanların yaşam belleğinde bugüne kadar korunmuş ve taşınmıştır. Bugün biz bu bağı tanımladığımız 'Biyofili' kavramı olarak geçerli bulmaktayız. Biyofilik tasarımını destekleyenlerin isim babalarının üzerinde durdukları önemli nokta, insanın evrimsel süreci içerisinde hayatta kalma çabası ve üretme başarısı ve bunun yaşamın birebir kendisi ile ve kurduğu bağ ile ilgili olmasıdır, bu bağ doğaya yakınlık hissidir ve her insan için ortak bir duygudur (Bayraktaroğlu, 2014, s. 35; Brown vd. 2013; Ikei vd. 2014; Nieuwenhuis, vd. 2014). Bu ortak duygu üzerine insan belleğinde kodlanmış ve yaşayarak oluşup güçlenmiş bir bağ, önerilen modellerin ana fikri, yani 'insanların

hepsinin bir estetik değerlendirme yapma hakkına sahip olduğunu' desteklemektedir.

Estetik bir değerlendirme yapmak için bilginin gerekli olduğunu savunan modeller burada eleştirilmiştir. Aslında başka bir bakış açısından bakıldığında, bu bilgi iki şekilde tanımlana bilinir. Bu bilginin bir kısmı insanın doğa ile olan ilişkisi üzerine oluşmuş ve nesiller boyu aktarılmış ve bilinç altına yerleşmiş bir bilgidir, bir kısmı ise günümüz ve teknoloji itibarıyla, profesyonel bir çaba üzerine elde edilmiş profesyonel bir bilgidir. Bu nedenle biyofili kavramına da bakıldığında doğayla ilgili bu bilgi, bağ ve ilişkinin tüm insanlarda var olduğu üzere hepsinin estetik bir değerlendirme yapma hakkına sahip olduğunu savunabiliriz.

Tüm bu örnek çalışmalarda gerek ev, gerek iş yeri, gerek günlük yaşantı, gerekse akademik hayatta biyofilinin uygulanması insanlar üzerinde olumlu etkiler ve cazibe oluşturmaktadır. Bu olumlu etkiler, insanlar bu tasarımın farkında olmadan bile geçerli olmaktadır. Eğer ki insanlar bunun farkında olmadan bile bu olumlu etkiyi yakalayabilmekteyseler, buda insan ve doğa arasındaki güçlü bir bağın olduğunun göstergesidir. Biyofili kavramı, biyofili adı altında olmasa bile insanların içinde taşıdıkları bir bağ olduğu için önerilen modellerin değerlendirmesindeki temeldir. İster İçgüdüsel İnsan Kodlarına Bağlı Özgür Çevre Estetik Modelinde ister Profesyonel Çevre Estetiği Modelinde, yapılan değerlendirmeler bu temel bağdan beslenmektedirler. Biyofilik tasarım bilindiği gibi insanın doğa içindeki yaşamına odaklanan ve insan ve doğa arasındaki iletişimi göz önünde bulunduran bir tasarım anlayışıdır. İnsan doğa içinde dolaysız olarak doğrudan doğaya maruz kalmakta ve gündelik işlerini bu koşullar altında gerçekleştirmektedir. Günlük yaşamda kullanılan mimari mekanlarında bu koşulları sağlaması açısından biyofilik tasarım büyük önem arz etmektedir. Bu mekanlarda uzmanların ikinci modele göre tasarladıkları mekanlar içgüdüsel yani birinci modele göre kullanıcı tarafından deneyimlenecektir. Bu anlamda modellerin biyofili ile ilişkisi de önem arz etmektedir. Bu açıdan yaklaşıldığından modeller bağlamda değerlendirme ve kullanıcı tatmini günlük verimlilik açısından üst düzeye ulaştırılmasında başarıya ulaşılmış olunacaktır.

Sonuç

Carlson'ın (2009) sınıflandırdığı beş model arasında, katılım estetiği modeli dışındaki diğer dört modelin estetik deneyimi ve değerlendirmeyi yapacak olan özneyi merkeze aldığı ve

bir bakıma doğayı dışlayan, onun olduğu gibi algılanmasında indirgeyici davranan bir yaklaşım ve bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. Bu dört model insan merkezci bir yaklaşıma neden olabilmektedir. Günümüzde yaşanan çevre sorunlarının temel nedenlerinden birisinin insan merkezci yaklaşım olduğu söylenebilir. Önerilen yeni modellerin amaçlarından birisi de doğa ve insanın bütünlüğünü estetik değerlendirme ve yargılama yapıldığında vurgulayabilmek ve insanların estetik bir değerlendirme yaptıklarında bunun farkında olmalarına yardım etmeye çalışmaktır. İnsan yaptığı estetik değerlendirmelerde literatürde belirtildiği gibi kendini doğadan ayrı gördüğü sürece doğaya hükmeden bir bakış açısına sahip olabilmektedir ve bu insanların farkındalığını azaltarak insan-doğa sorunlarının artmasına yol açabilmektedir.

Tüm modeller değerlendirildikten sonra, biyofili hipotezi de göz önünde bulundurulduğunda, bir anlamda bir insanın yaşadığı doğa ve çevreyle ilgili olarak ne bağlamda yorum yapma hakkına sahip olduğu sorusu akla gelebilir. İnsanın içgüdüsel ve tecrübelerine dayalı bilgiler ışığında mı profesyonel bir eğitime dayalı olarak elde edilen bilgiler bağlamında mı yorum yaptığı sorusunu sormak yerinde görünmektedir. Aslında önerilen modeller bu soruda olduğu gibi insanı bir tercih yapmak zorunda bırakmamaktadır ve her iki şekilde de yorum yapmayı mümkün kılmaktadır.

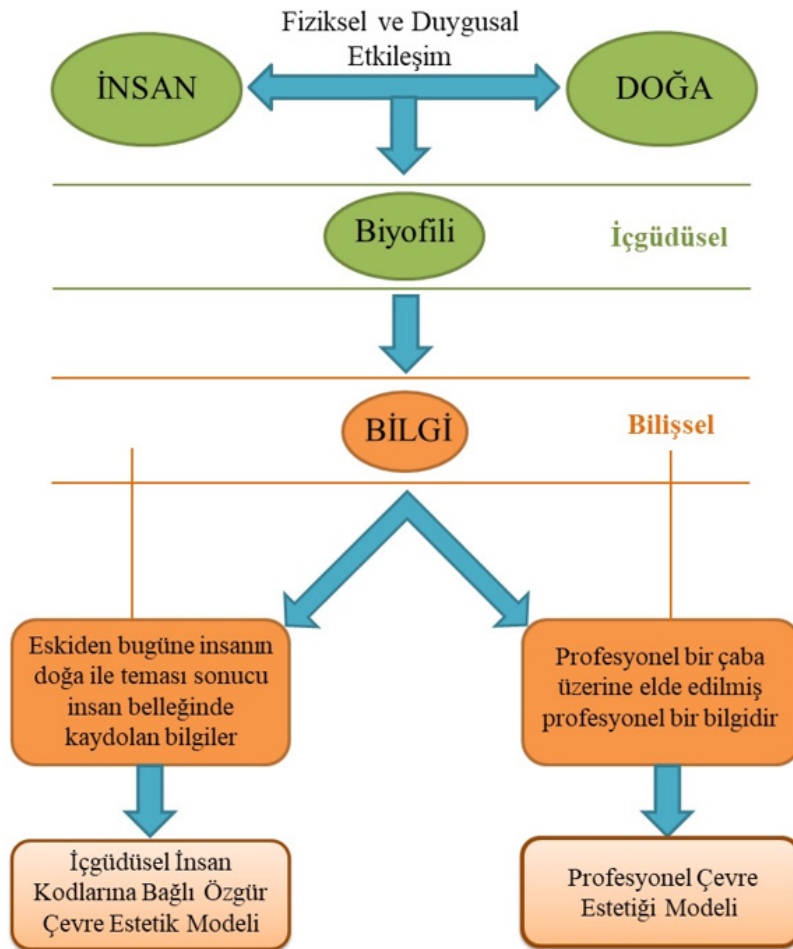
İnsan-doğa ilişkisi ve modellerin biyofili bağlamında ortaya çıkması Şekil 1'deki diyagramla daha net bir şekilde anlatılmaktadır. İnsan ve doğa arasındaki ilişkide fiziksel ve duygusal anlamda oluşan etkileşimler, bir bağ kurulmasına sebep olmaktadır. Bu bağ biyofili olarak adlandırılmıştır. Biyofili veya Wilson'ın (1996) dediği gibi insanın doğuştan doğaya ve canlılara olan eğilimi ve sevgisi, insanda içgüdüsel bir sezinleme ve bağ oluşturmuştur. Biyofili bağlamında var olan sezinlemenin bir kısmı insanın var olduğundan itibaren doğayla olan teması sonucu nesillerce insan belleğinde taşınmış ve bugüne kadar gelmiş kanılar olarak adlandırılabilir. Bu kanılar insanların geçmişinden, yaşadıklarından ve tecrübelerinden beslenen içgüdüsel kanılardır. Bu kanıların sonucu olarak çalışmada biyofili'nin de içgüdüsel bağının beslediği 'İçgüdüsel İnsan Kodlarına Bağlı Özgür Çevre Estetik Modeli' önerilmiştir. Bu model, insanla doğa arasında bir bağ varsa, bir yorum hakkının da saklı olduğu fikrini savunmaktadır. Bir çevrede var olduğunuzda, o çevreyle ilgili olumlu, olumsuz veya her ikisini birden içeren bir bağ kurduğunuz kabul edilebilir ve bu bağlamda,

daha önce belirtilen bu bağ size özgün bir değerlendirme yapma hakkını sağlamaktadır. Bu bağ nedeniyle çevre üzerine biyofili bağlamında bir estetik değerlendirme, öznenin kendini nesneye katması ve onunla bir bütün halinde görmesiyle gerçekleşebilmektedir. Bu modele göre küçük bir çocuğun bile doğaya maruz kaldığında gösterdiği heyecan, korku, merak, sevinç veya herhangi bir duygu, onun duygusal tepkileriyle kendisini saran doğayı yorumladığını göstermektedir.

Biyofili bağlamında doğan düşüncenin bir diğer kısmı ise profesyonel bir eğitim sonucu gelişmiş profesyonel bir bilgidir. Bu bilişsel profesyonel bilgi sonucu Profesyonel Çevre Estetiği Modeli önerilmiştir. Bu model doğa veya bizi saran çevrenin yorumlanabilmesi için üst seviyede bilgi gerektiren bir model olmaktadır. Geçmişten bugüne, insanların yaşamlarından kalan izleri tespit etmek ve yorumlayabilmek

için profesyonel eğitim gerekmektedir. Bu profesyonel bilgi olmazsa bu konuyla ilgili yorum yapmak imkansız olmaktadır. Bu modelde daha rasyonel ve nitelikli bir yorum yapabilmek adına öznenin nesneden mesafeli olması gerekmektedir. Bu yorumlama ne kadar bilgi ve mantık çerçevesinde yapılırsa o kadar sağlıklı bir sonuç ortaya koymaktadır. Bazı detayları göz önünde bulundurarak ileri zamanlarda bu modellerin alt başlığını oluşturan model çeşitleri geliştirilebilmektedir.

Sonuç olarak ortaya konulan modellerin, biyofilin gelişimine ve yaygınlaşmasına katkı koyacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda, yeni önerilen modellerin geçerliliği, literatürde kabul görmesine bağlı olarak değerlendirilebilir. Ancak, bu iki modelin öznel ve nesnel değerlendirmeyi bir arada kapsadığı için daha geçerli modeller olduğu görülmektedir.



Şekil 1. Önerilen modellerin biyofili ile ilişkisi.

Teşekkür

Katkılarından dolayı Sayın Şevin BAYRAM'a teşekkürü bir borç biliriz.

Kaynakça

Abdelaal, M.S. (2019). Biophilic campus: An emerging planning approach for asustainable innovation-conducive university. *Journal of Cleaner Production*, 215, 1445-1456.

Bayraktaroğlu, Ö.E. (2014). Mimarlıkta ekosistem düşüncesiyle tasarlamak (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Berleant, A. (1992). *The aesthetics of environment*. Philadelphia: Temple University Press.

Brown, D.K., Barton, J.L. ve Gladwell, V.F. (2013). Viewing nature scenes positively affects recovery of autonomic function following acute mental stress. *Environ Sci Technol*, 4, 5562-5569.

Carlson, A. (1979). Appreciation and the natural environment. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3, 267-275.

_____. (2000). *Aesthetics and the environment: The appreciation of nature, art and architecture*. New York: Routledge.

_____. (2009). *Nature and landscape: An introduction to environmental aesthetics*. New York: Columbia University Press.

Carlson, A. and Berleant, A. (2004). Introduction: The aesthetics of nature. In Carlson A.- Berleant A. (Ed.), *The aesthetics of natural environments* (p. 11-42), Canada: Boardview Press.

Carlson, A. and Lintott S. (2008). Introduction: Natural aesthetic value and environmentalism. In Carlson A.- Lintott S. (Ed.), *Nature, aesthetics, and environmentalism: From beauty to duty* (p. 1-22), USA: Columbia University Press.

Çorakçı, R.E. (2016). İç mimarlıkta *biyofilik tasarım ilkelerinin belirlenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Dobson, A. (1993). Ecologism. In Eatwell R.- Wright A. (Ed.), *Contemporary political ideologies* (p. 216-238), London: Printer Publishers.

Genç, G., Selçuk, S.A. ve Beyhan.F. (2018). Biyofilik kavramının tarihi binalar bağlamında değerlendirilmesi: Tokat Mustafa ağa hamamı. *The Journal of International Social Research*, 58, 1307-9581.

Gilpin, W. (1792). *Three essays: On picturesque beauty, on picturesque travel, and on the sketching landscape*, London: Balmire.

Gizushka özgün Türkçe blog (t.y.). *Genel kültür*. Erişim adresi: <https://www.gizushka.com/biyofili-nedir-kelimekolik>

Heerwagen, J., Orians, G. (1993). *Biophilia hypothesis*. Washington: Island Press.

Hepburn, R. (2004). Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty. In Carlson A. ve Berleant A. (Ed.), *The aesthetics of natural environments* (p.11-42), Canada: Boardview Press.

Heywood, A. (2007). *Siyasi ideolojiler*. Ankara: Liberte Yayınları.

Ikei, H., Komatsu, M., Song, C.R. (2014). The physiological and psychological relaxing effects of viewing rose flowers in office workers. *Journal Physiol Anthropol*, 33, 1-5.

Knight, R. P. (1794). *The landscape*. London: Bulmer.

Nieuwenhuis, M., Knight, C. and Postmes, T. (2014). The relative benefits of green versus lean office space: Three field experiments. *Journal Exp. Psychol. Appl.*, 20, 199-214.

Price, U. (1794). *An essay on the picturesque*. London: Robson.

Rosley, M.S., Abdul Rahman, S.R. and Lamit, H. (2014). Biophilia theory revisited: Experts and non-experts perception on aesthetic of ecological landscape. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 153, 349-362.

Saito, Y. (1999). *Everyday aesthetics*. USA: Oxford University Press.

Sanchez, J.A. Ikaga, T. and Sanchez, S.V. (2018). Quantitative improvement in workplace performance through biophilic design: A pilot experiment case study. *Energy and Buildings*, 177, 316-328.

Sepänmaa, Y. (1986). *The beauty of environment: A general model for environmental aesthetics*. USA: Environmental Ethics Books.

Tuan, Y. F. (1974). *Topophilia, a study of environmental perception, attitudes, and values*. USA: Columbia University Press.

Ulrich, R. S. (1993). Biophilia, biophobia and natural landscape. In Kellert S.R. and Wilson E.O. (Ed.), *Biophilia Hypothesis* (p. 73-137), USA: Island Press.

Van den Berg, A.E., Hartig, T. and Staats, H. (2007). Preference for nature in urbanized societies: Streets, restoration, and the pursuit of sustainability. *Journal of Social Issues*, 63, 88-89.

Anthropocene. (t.y.). *Wikipedia*. Erişim adresi: <https://en.wikipedia.org/wiki/anthropocene>

Wilson, E. O. (1984). *Biophilia*. USA: Harvard University Press.

_____. (1996). *In search of nature*. Washington: Harvard University Press.

Zhang, W., Goodale, E. and Chen, J. (2014). How contact with nature affects children's biophilia, biophobia and conservation attitude in China. *Biological Conservation*, 177, 109-116.

Postmodern Dönemde Yeni Bir Tanım Arayışı: Müellif Olarak Grafik Tasarımcı

Umut ALTINTAŞ*

Altıntaş, U. (2020). Postmodern Dönemde Yeni Bir Tanım Arayışı: Müellif Olarak Grafik Tasarımcı. *YEDİ*, 23, 87-96, doi: 10.17484/yedi.632878

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Modernizmin zorunlu getirisi olarak metnin ve içeriğin üreticisi olmaktan çok, görsel iletişim aracı konumunda durmuş olan grafik tasarımcılar, 1970'li yıllara gelindiğinde içeriğin şeffaf iletkeni görevini üstelenen modernist tasarım anlayışının reddi ile birlikte müşteriden bağımsız ve kişisel inisiyatife dayalı tasarım eğilimlerine yönelmeye başlamışlardır. Bu eğilim, *designer as author* olarak tanımlanan ve Türkçede *müellif tasarımcı* kelimesine karşılık gelen bir anlayışını beraberinde getirmiştir. *Müellif* tavrı ile birlikte grafik tasarımcılar için içerik üretimi, tasarım sürecinin en başından itibaren, biçimle birlikte düşünülmesi gereken bir bileşen haline gelmiştir. Böylelikle grafik tasarımcılar, mesleki becerileriyle birlikte kişisel birikimlerini de tasarım sürecine dahil etmeleri gerektiğini keşfetmişlerdir.

Anahtar Sözcükler: Müellif, grafik tasarımcı, postmodernizm, içerik, yazarlık.

In Search Of New Definition In The Postmodern Era: Graphic Designer As An Author

Abstract

Graphic designers, who have stood in the position of visual communication mediator rather than being the producer of text and content as a necessary return of modernism, started to turn towards design tendencies independent of the customer and personal initiative based on the rejection of the modernist design concept which assumed the role of transparent conductor of the content in 1970s. This tendency has brought along an understanding which is defined as *designer as author* and corresponds to the word *müellif* in Turkish. With this author attitude, the production of content has become a component that must be considered together with the form for graphic designers, from the very beginning of the design process. Thus, graphic designers have discovered that they need to incorporate their professional knowledge as well as their personal knowledge into the design process.

Keywords: Author, graphic designer, postmodernism, content, authorship.

Bir Tasarım Biçimi Olarak Yazarlık

Grafik tasarımda yazarlık tanımı, esasen tasarım disiplininin dışında, edebiyat ve felsefe alanında tohumları atılmış iki kurama dayanmaktadır. Bu kuramlar Roland Barthes'in 1968 yılında yayımladığı *Yazarın Ölümü* (Barthes, 2013) isimli makalesini ve Michel Foucault'un 1969 yılında bir ders olarak işlediği ve ardından metinleştirildiği *Yazar Nedir?* (Foucault, 1998) isimli çalışmalarınıdır. Bu iki metin, postmodern dönemin koşullarına bağlı olarak yazarlık ve onun beraberinde getirdiği otorite kavramını odağa alarak metin, yazar ve okuyucu üçgeninde metnin anlamını sorgulamaktadır. Edebiyat dünyasını çok yakından ilgilendiren bu iki makale, ileriki yıllarda grafik tasarım alanındaki gelişmelerin kuramsal zeminine de büyük katkı sağlamıştır.

Tasarımcıların kendi üretim pratiklerini entelektüel açıdan sorgulamaya başladıkları zamana ilişkin yazar olarak tasarımcı (*the designer as author*) fikri, ilk olarak Mayıs 1991 yılında *Blueprint* dergisinde Rick Poynor tarafından kaleme alınmıştır. Poynor (1998, s. 99) bu denemesinde 1980 sonrası yetişen genç tasarımcılar için *müşterinin isteklerini kendi üslubuyla iletme* yolunun fazlasıyla benimsendiğini dile getirmektedir. Tasarımcı, kişisel üslubu ile işi sahiplenmeye başlamıştır. Süssüz, açık, doğrudan fikir ileten tasarım anlayışı bir kenara bırakılmış, çok katmanlı metin dizgileri ve okunaksız, karmaşık görsel alanlarıyla oluşturulan bir dil benimsenmiştir. Artık kendine özgü, imza olarak adlandırılabilir bir tasarım anlayışıyla da müşterinin sorunları çözülebilir hale gelmiştir.

Grafik yazarlık, en basit tabirle tasarımcının mesajını veya görüşünü, müşterinin ona verdiği temel malzemelere yeni bir katman, yorum ve referans ekleyerek ifade etmesi olarak tanımlanabilir. Böylesi bir yaklaşım kültürel alana hizmet eden tasarım mecraları için daha uygun olmakla birlikte ticari örnekleri de bulunmaktadır. Tasarımdaki yeni algı gelişmeleri, onu hizmet sunmak için var olan bir meslekten çıkartıp yeniden ele alınması gereken derin bir probleme dönüştürmektedir.

Müellif olarak tasarımcı fikri, Poynor'un akabinde, Michael Rock'ın (1996) *Eye* dergisinde aynı başlıkla yazdığı makalesiyle birlikte tasarım alanları çevresinde daha çok duyulan ve tartışılan bir konu haline dönüşmeye başlamıştır. Makalede geçen 'grafik yazarlık' tanımlaması, geleneksel yöntemle mesajın oluşturulmasından çok iletilmesiyle ilişkilendirilmiş ve Rock, grafik tasarım mesleği içerisindeki tasarım sürecine yeni bir yaklaşım önermiştir. Rock'a göre

tarih boyunca değişen *yazar* kelimesi, anlamının tam karşılığı olan yazarlık mesleği için bile dönüşüme uğramıştır.

Author, yani Türkçe karşılığıyla *müellif*, herhangi bir şeye kök veya varoluş veren kişi anlamına gelmektedir. Bunun yanı sıra ataerkil, mucit, kurucu, başlatan gibi otoriter bir tanıma da sahiptir (Rock, 1996). Ne var ki müellif yerine *yazar* kelimesini kullandığımızda *author* kadar güçlü bir anlama karşılık gelmemektedir. Karol'a (2006)¹ göre İngilizce'de ise *author* ve *authority*, yani yazar ve otorite arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Dolayısıyla bu yazıda *author* kelimesinin karşılığı olarak *müellif* kelimesini kullanacağız.

Michael Rock (1996) tasarımcıyı *müellif* olarak adlandırırken, Roland Barthes'in 1968 tarihli *Yazarın Ölümü* denemesine atıfta bulunmakla birlikte, 1960'larda ölümü ilan edilen bir kavramı 1990'larda tasarımcı için yeni bir tanımlama olarak atfetmiştir. *Yazarın Ölümü*, özellikle postmodern çağ tanımlarının dayanağı olan sahipsizlik ve dilsizlik söylemleriyle yazar figürünü tersine çeviren ikincil bir okuma sunmaktadır. Barthes'in kuramına göre yazılan eserde yazarın neyi ifade ettiği değil, onu nasıl ifade ettiğidir ve metin asıl anlamını okuyucuyla birlikte kazanır. Barthes bu ünlü makalesinde "bir metnin bütünlüğü kökeninde değil ulaştığı yerde bulunur." (2013, s. 68) diye söz etmektedir. Dolayısıyla metin, yazarın yazdığı biçimde değil, okuyucunun onu yorumladığı biçimde anlamlandırılabilir.

Basma ve yayımlama kültürü içerisinde yazının değişime uğraması, yazarın görevini ve okuma biçimlerini de doğrudan etkilemiştir. Yazıyı zamana hapsedilmiş bir ürüne çevirmek ve postmodern dönemde metni, farklı birçok sosyal yapıda insana açık bir biçimde yaymak, yazarı metnin sahipliğinden çıkarmış, okuyucuyu metnin asıl sahibi konumuna getirmiştir. Dolayısıyla Barthes'e göre yazarın ölümü, okuyucunun da doğuşu gerçekleşmiştir.

Modern yazı, kendi varlığını gösterebilmek adına yazarını ortadan kaldırmayı amaçlar. İlkel toplumlarda metni sunan kişilerin metnin sahibi değil yalnızca bir aracı olarak bulunmalarının aksine yazar, Ortaçağ sonrası aydınlanmada bireyin önemini keşfeden toplumun yarattığı bir kişi olmuştur. Dolayısıyla okunan metnin anlamı da yazarın kişiliğinden ve sesinden koparılamaz, yazarı *Tanrı* mertebesine yerleştirir. Yazar, her zaman yazı veya kitabın geçmişi olarak algılanmaktadır. Ancak Barthes bu görüşe

¹ *Esen Karol ile Uğur Tanyeli Arasında Bir E-posta Söyleşi* isimli bu kaynak artık çevrimiçi mecralarda yer almadığından ilgili makaleye yazar ile yapılmış kişisel görüşme ile ulaşılmıştır.

karşı çıkar:

(...) karşısında konuşan kişilerin sağlığını da duyan biri vardır. İşte o kişi kesinlikle okurun kendisidir. Yazının tüm varlığı da bu şekilde kendisini gösterir. Metin, farklı kültürlerden gelen, birbirleriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan oluşur; ancak bu çokluğun bir ayara gelip toplandığı bir nokta vardır ve bu nokta, yazarın kendisi değildir, okurun kendisidir (...) bir metnin bütünlüğü, kökeninde değil, ulaştığı yerde bulunur (...) (Barthes, 2013, s. 67).

Barthes'in denemesinin ışık tuttuğu Michel Foucault'un *Yazar Nedir?* bildirisinde ise Foucault yazarı, okuyucunun metne ulaşmasına sayısız biçimde yön verebilecek işleve sahip bir kişi olarak görmektedir. Yazar ile yazdıkları arasındaki bağlantı biçim değiştirmiş ve odak, yazarın niyetinden çok yazının kendi iç işleyişine; yani yazının ne anlama geldiği değil, o anlama nasıl geldiğine dönmüştür (Foucault, 1998).

Bu fikirten hareketle denebilir ki tipografi ve sayfa yapısıyla değiştirilen ana metin, kavramın kökenine doğrudan müdahale etmekte ve onu dönüştürmeye başlamaktadır. Bu da bir biçimde *yeniden yazmaktır*. Lupton'un da ifade ettiği gibi grafik yazarlık, işin içeriğinde değil, tasarlanma biçimiyle ilgilidir. Tasarım yazmanın, yazı da tasarımın bir biçimidir (Lupton, 2009).

1970 ve 80'li yıllarda tasarımda anlam ve işlevin sorguya çekilmesi ve dijital üretim sürecinin de estetiğe nüfuz etmesiyle birlikte, kişiliğinden ve yorumundan vazgeçmiş bir ara iletici olan tasarımcının da rolü değişime uğramıştır. Rock'a (1996) göre içerikten bağımsız bir mesaj üretme yetkisi olmayan tasarımcılar, yazar tanımı atfedildikten sonra dışarıda tutuldukları tüm yetkileri geri almışlardır. Tasarımın içeriğini sorgulamışlar veya kendileri içerik yazmayı tercih etmişlerdir. Tasarımcılar, tasarım işlerine kendi eleştirel bakış açısıyla yaklaşmış, ortaya çıkardıkları grafik ürünün tasarım diliyle kendi sosyal veya felsefi düşüncelerini de iletme dürtülerini açığa çıkarmışlardır.

Rock'un sözünü ettiği *müellif tasarımcı* kavramı, postmodern süreçle birlikte *metin üzerinde anlam üreten kişi* olarak yerini almıştır. Doğrudan metnin içine karışma ve yorumlama, metnin, tasarımcıların şeffaflığı aracılığıyla kendisini göstermesini gerektirmektedir. Yazarın ortadan kaybolmasıyla doğan boşluğu tasarımcı ona bırakılan metinle doldurmaktadır. Yazarın yokluğu, tasarımcının kendi yorumlama ve yazma sürecini dahil ederek doldurabileceği

tasarım alanı sağlamaktadır. Tasarımcının metin üzerine yeniden yazdığı, yani biçimsel olarak yorumladığı tasarımlar, yeni anlamlar doğurmaktadır. Rock'a (1996) göre tasarımcının ürettiği her yeni anlam, yazarın geride bıraktığından daha farklı olacağından, içeriğin kuracağı iletişime de doğrudan etki etmektedir.

Müellif tasarımcı tanımlaması, grafik tasarımcıların kendilerine sordukları *biz aslında ne yapıyoruz?* sorusunun da bir cevabıdır. Bu cevap, gerçek anlamda yazma eyleminden öte, tasarımcının bir işi yaparken kendi inşa ettiği üsluba dayalı bir müelliflik kavramından gelmektedir: "Müşteriden bağımsız bir bakış açısına sahip tasarımcı; müşterinin iletmek istediği mesajın da üzerinde olan, tasarımcının kendi mesajı" (Lupton, 2009). Müellif kelimesinin gücü, yazılmış metinle olan bağlantısında yatmaktadır. Tasarımcıların içeriği ve işin sosyal işlevini ele alabilmeleri için birer müellif olmaları gerekmektedir. Tasarımcı için müellif olmak, içeriği yönetme ve iletişimin aktığı sosyal, estetik ve teknolojik sistemleri kullanabilme becerisine sahip olmak anlamına gelmektedir. Müellif olarak tasarımcılar ürettiği ve yayımladığı iş aracılığıyla 'anlamı' açığa çıkaran kişilerdir. Tasarımda yazarlık, tasarım sürecinde, mesajın kökeninden okuyucuya aktarılmasında yeni yaklaşımlar öneren bir girişimdir (Lupton, 1998, s. 161).

Bir Geçiş Süreci

Tasarımcının mesajı, yani tasarım aracılığıyla söylenecek sözü sahiplenmesi, 20. yüzyılın son çeyreği ile birlikte, dünyanın daha küresel bir hale gelmesi, kitle iletişim araçlarının daha yaygın ve demokratik olması ve bu konu üstüne kuramların yaygınlaşmasına dayanmaktadır. Postmodern dönemin eklektik dinamiği tasarımcının kimliğini ve işlevini yeniden tanımlamak için çok doğru bir zamanlama olsa da birkaç on yıl öncesine kadar böyle bir kimlikten söz etmek o kadar kolay değildir.

20. yüzyıl ile birlikte, tasarım ve iletişim kavramlarının ilk defa bir mesleğe işaret ettiği ve kitle iletişim araçlarının teknolojik gelişmelere demokratikleşmeye başladığı dönemlerde grafik tasarımcılar, sosyal gelişmeler paralelinde toplumla iletişim kurma yollarını bu yeni araçlarla birlikte yeniden icat etme yoluna gitmişlerdir. Yüzyılın başlarında tasarımcılar, avangart sanat hareketlerinin uzantısı olarak basılı mecralarda sanatsal estetiği işlevsellikle birleştiren çalışmalar yapmış ve topluma daha yakın durmayı tercih etmişlerdir. Bu dönemlerde özellikle soyut sanatın biçimsel

özellikleri tasarımın ana dili haline gelmiştir. 1950'ler sonrasına, İkinci Dünya Savaşı'nın da etkileriyle grafik tasarımcılar arasında idealist bir biçim yaratma hissi doğmuş, grafik tasarımı daha açık ve demokratik bir biçimde yeniden düşünülmesi gereken bir alan olarak görmüşlerdir. Modernist çalışmaların sistematikleştirildiği bu dönemde hızla yayılan Uluslararası Tipografik Üslup ile modern dünyanın iletişimi yalınlık üzerine kurulmuştur.

Modern grafik tasarımın başlıca belirleyicisi olarak kabul edilen Uluslararası Tipografik Üslup ile dönemin grafik tasarımcıları problemin çözümüne dair en yalın ve tarafsız sonuçlar elde etmek için anonim bir tutumla kişisel yorumlardan uzak durmuşlar ve matematiksel sistemler üzerine oturtulmuş tırnaksız yazı karakterleri, asimetrik düzen, boş alanların etkili kullanımı ve fotoğraf ile tipografinin tarafsız birliktelikleriyle çok net bir biçimsel tavır inşa etmişlerdir (Meggs, 2006). Arka plan ile yüzeyde görünenin parçalanamaz bir bütün haline dönüştüğü bu anonim tasarım dilinde tasarımcılar içeriğe herhangi bir müdahalede bulunmadan, yalnızca biçimsel dilin inşasına katkıda bulunan birer (mühendis) aktarıcı olmayı tercih etmişlerdir.

Tasarımcının bireyselliğini ön plana koyduğu tasarımda post yapısalıcı dönem, 1970'lerde modernizmin evrensel diline bilinçli bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Biçimsel değişimin de ötesinde, tasarımcılar arasında teorik söylemler tartışmaya açılmıştır. Modernizmin *biçim işlevi izler* ilkesi ters yüz edilmekle birlikte işlevi hiçe sayan, mesaj iletme kaygısına zıt bir tavır ortaya konmuştur. *Neden* sorusu gün yüzüne çıkmış ve üretilen her iş kendi içerisinde bir sorguyu kapsamına almıştır (Drucker ve McVarish, 2009).

Postmodern dönemle birlikte tasarımın işlevi, anlamı ve alıcı kitlesi dahi değişmiştir. Grafik tasarım artık yalnızca basit bir iletişim kanalı olmaktan çıkıp, mesajın önemli bir parçası haline dönüşmüş ve kendi kelime dağarcığı ve anlam kümesiyle kendine özgün bir dile sahip olmuştur. Tasarımcılar da kendi yorumlarını sergileyebilecekleri kişisel ifade biçimlerinin peşinde koşup tasarımın kelime dağarcığını daha da genişletmeye çalışmışlardır (Poyner 1998, s. 235-236).

Postmodern dönemin grafik tasarımcıları anlamın birden çok yolunu aramaya koyulmuşlardır. Analitik biçimde karakterize edilen bir üsluba sahip olan modernizmin aksine postmodernizm, metinsel alıntılarla dolu farklı üslupları içinde barındırmaktadır. Postmodern dönemde işlevsellik

anlayışı yerini anlamsal arayışlara bırakmış, modern dönemde problem çözücü olan grafik tasarımcı, postmodern dönemde kendisini problemi ortaya koyan kişi olarak konumlandırmıştır. Strom'a (2003) göre artık içeriğin tasarım sürecine dahil olmasıyla tasarımda ana anlatının kaynağı olan metnin anlam yapısı artık salt form ve grid sistemine sadık kalmak zorunda değildir.

Geleneksel devamlılığın yıkıldığı 1970 sonrası grafik tasarım dünyasında kavramsal sanat hareketleri de tasarımda içeriğin yeniden şekillenmesini tetiklemiştir. Anlaşılabilirlik üzerine olan iletişim doğası, yerini karmaşaya ve çok katmanlılığa bırakmıştır.

1970 sonrasında, modernizmin tekil karakterinin tersine çoğulcu, eklektik, tüm yeni ve karmaşık yaşamsal koşullandırmaları, yaşamın çoğul karakterini, değişen dünya düzenini ve her şeyden içine biraz alan postmodern süreç başlamıştır. Bu süreç, postyapısalcı, postmodern, dekonstrüktivist kavram ve saptamalar ışığında birçok sanat disiplininin kaynaştığı ve sınırsızlaştığı bir ortamda gerçekleşmeye başlamıştır (Öztuna, 2007, s. 79).

Sanatı ve tasarımı birbirinden ayıran sınırların 1980'ler ile birlikte yavaş yavaş incelmeye başladığını söyleyen Öztuna, aynı zamanda içeriğin, tasarımın ayrılmaz bir parçası haline geldiğini, dolayısıyla tasarımcının konumunun yazarla eş tutulduğunu da dile getirmektedir:

İçeriğe bağlı tasarım öğelerinin kodlaması ve dizilmesi, o sayfaya ait içeriğinden referansla bir araya gelmektedir. Bu yerleştirme, süslemeden öte yorumda bulunma odaklı gerçekleşmektedir. Tasarımı oluşturan her bir parça, onun anlam bütünlüğünün katmanlarıdır ve tasarımı bir arada tutmaktadır. İçeriği doğrudan referans alınıp tasarımla yeniden yorumlanan çalışmalarda tasarımcı bir çeşit yazar ya da editör olmuştur (Öztuna, 2007, s. 81).

Postmodern dönem grafik tasarımda içerik ve biçim ilişkisi birlikte çalışmaktadır. Üstelik içeriğinden ayrı olarak işin kendisi de bir anlam taşımakta ve okuyucu da anlam okumasına dahil olmaktadır (Huswit, 2007). Tasarım izleyiciyi aktif katılımcıya dönüştürmekte ve tasarlanan iş üstüne yeni anlamlar katmaya teşvik etmektedir. Bu bağlamda tasarımda modernizmin dayattığı geleneksel ve katı tipografik kurallardan vazgeçilmiş, izleyiciyi yeni okumalara yönlendirebilen çok katmanlı ve çok anlamlı bir biçim anlayışı benimsenmeye başlanmıştır. Modernist grid

sisteminin tipografik anlatıya getirdiği sınırlı imkân ortadan kalkarak biçimsel ifade haznesi genişletilmiştir. Artık içerik, tasarımın merkezine oturmuş; izleyici okuyucuya, imgeler okunana, yazılar da bakılana dönüşmüştür.

Bireysel Yorumların Öne Çıkışı

Grafik tasarım alanında resmi anlamda postmodern hareket, Wolfgang Weingart'tan ilham alan öğrencilerin 1970'li yıllarda bilinçli bir seçim olarak *Uluslararası Tipografik Üslup*'u reddetmeleriyle başlamıştır. Weingart, tipografiyi yalnızca metni okutmaya dayalı, belirli sayıda harf ölçüleriyle kullanılmak zorunda olan ve bir sisteme bağlı kalan yapısından çıkartıp, İsviçre tasarım anlayışının sıkı kurallarını terk eden biçimde kullanmayı tercih etmiştir. Weingart'ın bu deneysel yaklaşımı (bkz. Şekil 1), İsviçre tasarım anlayışından koşulsuz bir kopma olarak değil, tasarımın doğal süreci içerisinde sınırlarını esnetmek olarak görülmektedir. Tasarımcının yorumunun dahil olmaya başladığı bu kırılma, Yeni Modern olarak da adlandırılmaktadır. Görsel kompozisyon yaratırken kullanılan analitik yaklaşımların yanı sıra Weingart, bir müellif tasarımcının sahip olması gereken *önsezi* ve *bireysellik* fikirlerini de çalışmalarında kullanmıştır (Eskilson, 2007, s. 352-356).

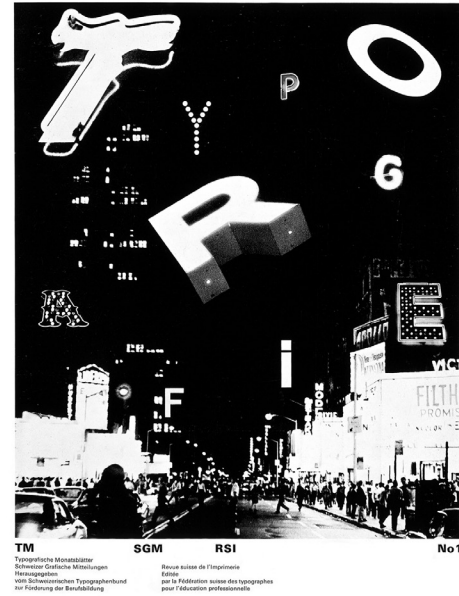


Şekil 1. *Typografische Monatsblätter* dergisi kapak tasarımı, W. Weingart, 1971-1972.

Wolfgang Weingart'ın sözdizimsel deneyleri ile dönüşüme uğrayan grafik dil, Amerika'daki okullara da tesir

etmeye başlamıştır. Grafik tasarımda yeni yapısalıcı dil ile birlikte 20. yüzyıl modernizmi yeniden keşfedilmiş ve Yeni Dalga hareketi ortaya çıkmıştır. Cranbrook Sanat Akademisi Grafik Tasarım Bölüm Başkanı McCoy'a (1990) göre Yeni Dalga, klasik İsviçre yapısını, grafik tasarımın dilbilgisini ayrıştırana ve yeniden birleştirene dek genişletilen, katmanlı görseller ve dokularla Kübizm, Konstrüktivizm ve Dada'nın başlattığı kolaj estetiğini devam ettiren bir anlayıştır ve Yeni Dalga'nın karmaşık düzenlemeleri büyük ölçüde sözdizimseldir.

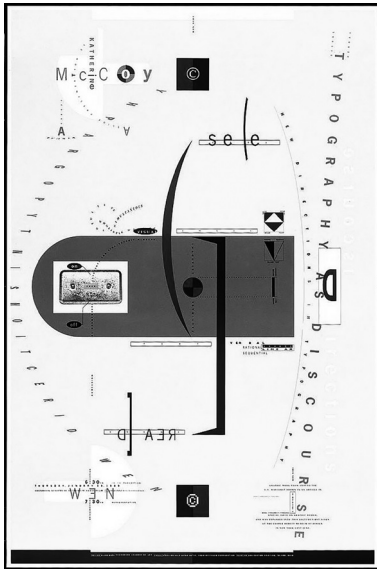
Yeni Dalga (bkz. Şekil 2) ile birlikte grafik tasarımda biçimin, metnin ve imgenin anlamsal ifadeleri yeniden ortaya çıkmıştır. Bunun en büyük sebeplerinden birisi de tasarımcıların sanat, fotoğraf ve edebiyat gibi tasarıma destek olan farklı eğitimlere sahip olmalarıdır. Tasarımcılar, grafik tasarımda biçimsel üslupla birlikte içeriğe dayalı ifadeye de çok önem vermişlerdir. Grafik tasarım çalışmalarında imge ve anlam ayrıntılarıyla okunmaktadır ve bu yeni entelektüel iletişim yöntemi, okuyucusunu da eş yorumcu olarak davet etmektedir.



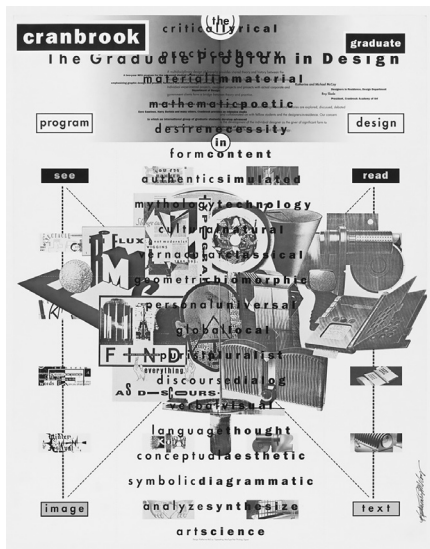
Şekil 2. *Typografische Monatsblätter* dergi kapağı düzenlemesi, D. Friedman, 1971.

Weingart'ın etkisi, grafik tasarımda postmodern harekete sıkı sıkıya bağlı olan *Cranbrook Sanat Akademisi* öğrencilerinin çalışmalarında da görülmeye başlanmıştır. Uluslararası üslubu müfredatında barındırmaya devam

eden diğer birçok sanat okulunun aksine Katherine McCoy, postmodern tasarım anlayışına daha yakın durmuş ve öğrencilerini kişiye özgü fikirleri sergilemeye daha açık olan bu yeni alanı keşfetmeye itmiştir. McCoy için metni okuma ve imajı görme birbirinden ayrılmamalı; aksine, birbirleriyle uyum ve etkileşim halinde olmalı ve iki yorumlama biçimi bir bütün olarak ele alınmalıdır. McCoy'un *söylem olarak tipografi* (bkz. Şekil 3 ve Şekil 4) diye adlandırdığı bu fikir, çalışmanın anlamını oluşturan metin ve imge arasındaki diyalog olarak tanımlanmaktadır (Eskilson, 2007, s. 352-356).



Şekil 3. *Typography as Discourse*, A. Hori, 1989.



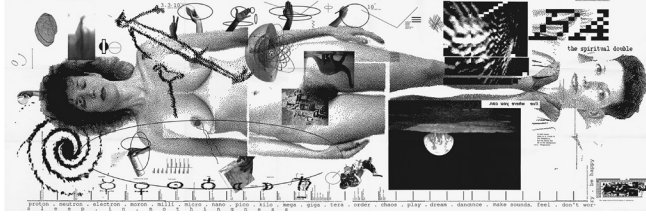
Şekil 4. *Cranbrook Sanat Akademisi Broşürü*, K. McCoy 1989.
McCoy'a göre yapıbozunculuk, anlamı tek yönlü

olmayan, tek kaynağı ve alıcısı da olmayan, anlamının izleyicinin katılımıyla şekillendiği bir iletişim modelidir. McCoy, tasarımcıyı problem çözmenin ötesine geçiren, ek içerik üretmek mesajın öz eleştirisini yapan ve hatta sanat ve edebiyatla ilişkili rollere bürünen bir kişi olarak görmektedir. Böylelikle tasarımcı, metinden belli bir ölçüde mesajı sahiplenebildiği müellif konumuna yerleşebilmektedir.

Bir Grafik Tasarım Dili Olarak Dijital Dışavurum

Tasarımda anlam ve söylem önem kazanmaya başlamışken, tasarımcılar aynı zamanda değişen dünya düzeni ile birlikte kendilerini yeni bir kimlik arayışına doğru yönlendirerek gelişen teknolojilerin sunduğu imkanlarla da yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Postmodern dönemin karmaşık ve katmanlı tasarım yapısı, teknolojinin tasarımcılara sunduğu yeni dünya ile dijital dışavurumculuğu bünyesine dahil etmiştir. 1970'li yıllarda Apple Macintosh bilgisayarlarının bireysel tasarım aracı olarak piyasaya sürülmesiyle birlikte grafik tasarımcılar dijital formları potansiyel grafik estetiği olarak dikkate almaya başlamışlardır. Tasarımcıların *laboratuvarları* artık masanın üzerindeki bilgisayardır ve buna paralel olarak *masaüstü yayıncılık* terimi ortaya çıkmıştır. Bilgisayarın programlama dilini kullanma biçimi ve sınırlı sayıda piksel tabanlı yazı karakterleri, çok katmanlı tipografi ve imaja dayalı çalışmaların temeli olmuştur. Amerikalı tasarımcı April Greinman, bilgisayarın biçimsel dilini kendi tasarımlarında kullanan ilk isimlerdendir. Basel School of Art'da Weingart'ın öğrencisi olan Greinman, kendi işlerinde Weingart'ın karmaşık ve zengin tipografik anlatısını, ilk dönem Apple Macintosh bilgisayarların imge yaratma işleviyle birleştirmiştir (Cramsie, 2010, s. 314-315).

Design Quarterly adlı derginin özel sayısı için yaptığı sayfa tasarımı (bkz. Şekil 5), grafik tasarımda dijital göstergelerin kullandığı ilk örneklerdendir. Greinman'ın gerçek vücut ölçülerinde olan ve dijitalleştirilmiş çıplak vücudunun hâkim olduğu 60x240 cm uzunluğundaki sayfa, güneş sisteminin başlangıcından Apple bilgisayarın icadına kadar olan teknolojik gelişmelerin periyodik cetvelini içermektedir. Sayfanın zemini ise renkli video oyunlarından imajlar ve afişin üretim anındaki teknik işlem sürecini içeren notlarla doldurulmuştur. Sayfa, o dönem için tek bir bilgisayardan basılabilen en büyük ve detaylı grafik çalışmalardan birisi olarak tarihe geçmiştir (Cramsie, 2010, s. 314-315).



Şekil 5. *Design Quaterly*, A. Greiman, 1985-1986.

Greiman bilgisayarı bir işleme aracı olarak görmekten öte, insan bilincine sızan bir yaratım aracı olarak kullanmayı tercih etmiştir. Modernizmin kusur kaldırmayan üslubunun aksine okunurluk ve sadelik anlayışı, postmodern tasarım çalışmalarının estetik ifade boyutunu genişletmek adına feda edilmiştir. Dönemin *hissiyata dayalı* tasarım kararlarının sonucu olarak bilgisayarın *kusurlarını* kasten içerisinde barındıran çalışmalar, tasarımcıların yeni görsel ifade dili haline gelmiştir (Eskilson, 2007, s. 356).

Editorial Tasarımın İlk Örnekleri

Bilgisayar estetiğini ve dijitalleştirilmiş yazı karakterlerini tasarımlarında kullanmaya başlayan diğer isimler 1984'te *Emigre* tasarım topluluğunu kuran Hollandalı Rudy VanderLans ve Zuzana Licko olmuştur. İkili, Amerika'ya göç eden Hollandalı tasarımcılar ile birlikte modernizme bir karşı duruş olarak *Emigre* (bkz. Şekil 6) isimli dergiyi çıkarmışlardır. İçerisinde tasarımcıların makalelerinin ve çalışmalarının yer aldığı derginin tasarım kararları gelenek yıkıcı, kopuk ve karmaşık olma özelliği taşımaktadır (Eskilson, 2007, s. 364-365).

Rudy VanderLans'ın tek başına editörlüğünü, tasarımı ve yayımcılığını üstlendiği bir dergi olan *Emigre*, tasarımcının kendi sözünü istediği biçimde söyleyebildiği, 1980 ve 90'larda deneysel ve teknolojik potansiyellere sahip yeni grafik tasarımın özgür tartışma alanına dönüşmüştür. Dergi, tipografik yaklaşımıyla da içeriğine bağlı bir grafik forma sahiptir. *Emigre*'de yer alan her makale, Zuzana Licko tarafından tasarlanan birçok farklı dijital tabanlı yazı karakteriyle dizilmiş ve bu yolla tartışmalara farklı *sesler* atfedilmiştir. Aynı konuları içeren makaleler, farklı fontlarla ve yerleştirildikleri farklı boyutlardaki yazı bloklarıyla dergi boyunca eş *sesli* ilerlemektedir. Derginin sayfa tasarımı anlayışı, birbirleriyle zıt görüşe sahip içeriklerden oluşan derginin kendisini, karşılıklı konuşma ortamının bir parçası haline getirmektedir (Cramsie, 2010, s. 316-317).

Bilgisayar teknolojisi, üretimde bütünleşmenin yanı sıra uzmanlaşmaya da olanak sağlamaktadır. Günümüzde belirli bir alanda uzmanlaşmak için daha az dış bilgiye ve yeteneğe ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin, bir harf tasarımcısından aynı anda hem yetenekli bir harf dökümcüsü hem de yaratıcı bir zihne sahip olması beklenmemektedir. Üstelik disiplinlerarası geçişe olanak sağlayan daha iyi bir iletişim olanağı da mümkün. Tasarımcılar, dışarıdan bir dizgiye veya renk ayırmacıya ihtiyaç duymadan tasarım ve üretimin tüm adımlarını kontrol edebilmektedir. Metin düzenleme ve sayfa tasarımı, eş zamanlı olarak tek bir mecranın üzerinde yürütülebilmektedir. Dolayısıyla yayımcılıkta tasarımcının, yazar ve editörün tüm işlevlerini bireysel olarak üstlenebilmesi ve tüm bu disiplinleri bir araya toplayabilmesi artık mümkün hale gelmiştir (VanderLans ve Licko, 1989).

VanderLans grafik tasarımı, bir sanatçı ve yazarın sezgisel dışavurum mecrası olarak görmüştür. Modernizmin *mühendis gibi davranan tasarımcı* modelini reddeden VanderLans, her bir çalışmaya bireysel imzalarını atan müellif tasarımcı fikrinden yana olmuştur (Eskilson, 2007, s. 364-365).



Şekil 6. *Emigre* dergisi, 11. Sayı, 6 ve 7. sayfalar, R. VanderLans, 1989.

Yeniden İnşa İçin Yapıbozum

Grafik yazarlıkla doğrudan ilişkisi olan yapıbozumcu yaklaşım, 1980'lerin ortasında grafik tasarım gibi mimarlık, endüstri ürünleri ve edebiyatta kendisini göstermeye

başlamıştır:

Yapıbozumculuk, daha çok metinlerin oluşumunu ortaya koyan dilbilimsel ve temel sistemler üzerinde yoğunlaşmıştır. Yapıbozumculukta yazı, bir şeyi ifade etmenin edilgen değil, etkin bir yolu olmuştur. Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard ve diğerlerini içine alan, eleştirel bir alan olan post-yapısalcı yazarların ifade türlerini sosyal dünyayı inşa eden ve tekrar yapılandıran güçlü teknolojiler olarak kabul etmişlerdir (Lupton ve Miller, 1999, s. 348).

Yapıbozumcu grafik tasarım, reddettiği sınırları yok etmekten öte onları yeniden yazarak inşa etmeyi amaçlamaktadır. Grafik tasarım alanında üretilen çalışmalar da bu bağlamda işin edebi ve felsefi taraflarıyla da ilgilenmeye başlamıştır. İçeriği yeniden yazma girişimi, formun da yeniden yapılandırılması anlamına gelmektedir. Dil ve imge, anlamın katmanlarını ve dilin karmaşıklığını okuyucuya görsel detaylar arasında okunabilen daha karmaşık ve uzun süreli bir tasarım yüzeyi sunmaktadır. Temeli metin ve anlam ile kurulmuş olan yapıbozumcu grafik tasarımın en temel ve uygun malzemesi de tipografinin kendisidir (Poynor, 2003).

Yapıbozumcu grafik tasarımcılar, anlamı tek kaynaklı olmaktan çıkartarak metinlerle ilişkilendirmişlerdir. Eleştirel bir sorgulama süreci olan yapıbozumcu grafik tasarımda çok yönlü ve doğrusal olmayan anlamlar yaratan grafik tasarımcılar, tasarımda estetik ve okunur olma kaygısını tartışmaya açmışlardır. Hem metinlerarasılık hem de çok parçalı biçimsel düzenlemeler, beraberinde bu yeni yapının teorisini de gündeme getirmiş, tasarımcılar da kendilerini bu biçimsel teorinin yaratıcısı olarak görmüşlerdir (Poynor, 2003).

Dijital evrim ile birlikte bu evrimin tüm araçlarını görsel bir deneyim olarak kullanan grafik tasarımcılar, bilgi ve nesneyle karşı karşıya gelen insanların anlamı nasıl inşa ettiklerini göz önünde bulundurmışlardır. Tasarım, postmodern dönemle birlikte üzerine düşünülen, tepki verilen ve yeniden yorumlanan bir model haline dönüşmüş ve tasarımcılar ile tüketiciler, bu modelin ortak katılımcıları olmuşlardır.

Diyalog, söylem, tartışma ve dönüşümü içerisinde barındıran yeni tasarım kritikleri, tasarımcı, ileten ve alıcı arasındaki anlam kaynaklı alışverişi genişletmiştir. Tek yönlü olmaktan çıkan mesaj, bilgiyi üreten ve onu okuyanın arasındaki çok yönlü iletişimi yeniden yapılandırılarak yeni anlamlara açık hale dönüştürülmüştür (McCoy, 1998).

Tasarımcının yazar gibi işlevi olan ve aynı zamanda otoritesini reddettiği düşüncenin temelinde ise geleneksel ileten-verici-alıcı iletişim modelinde köklü bir değişim söz konusudur. Karol'a (2007)² göre ileten, önyak olan kimsedir. Yani mesajı devreye sokan ve resmi olarak sahibi olan kişi. Verici hem kullanılan mecra hem de tasarımcının kendisidir. Tasarımcı, mesajın yazarıdır. Alıcı da okuyarak ve yorumlayarak mesajı yeniden yazan kişidir. Yorumlayan alıcı, soru ve görüşler ileri sürer ve dolayısıyla bu yeniden yazma eylemi, alıcıyı yeni mesajların göndericisine dönüştürmektedir.

Tüm bu biçimsel ifadenin süregelişinde tasarımcılar grafik tasarım ürünlerindeki mesajın üretilmesine katkı sağlayan (ve hatta mesajın kendisini üreten) yorumcu, katılımcı ve yazar olarak yeni bir konuma sahip olmuşlardır (McCoy, 1998). Tasarımda anlam ve içerik, tasarımcı ve -yeni yorumlayıcı olarak-okuyucu tarafından yeniden inşa edilmeye yönlendirilmiştir. Grafik tasarımda *yazarlık* yöntemi, içerik ve anlam ortaya çıkartarak formu iki boyutlu bir yüzey olmaktan öteye geçirmiştir (Lupton, 1997).

Tasarımda Bugünün Yazarlığı

Barthes, yazarın ölümünü, yazarın metnindeki anlamın her okuyucuya göre değişebileceği dilbilimsel bir fikre dayandırmaktadır. Dolayısıyla tekil bir anlamdan ve bu anlamın kanallı iletişiminden söz edilememektedir. Modernizm dönemi tasarım tavrı bu görüşün tam aksini savunmaktadır. Mesaj tek taraflıdır ve mutlak, değişmeyen bir anlam aktarımı söz konusudur. Ancak postmodern tasarım anlayışında ise anlam işi izleyen tüketiciye bırakılmıştır. Tasarım ürününün yalnızca tek bir mesajı tek bir kanaldan iletmek gibi bir yükümlülüğü ortadan kalkmıştır.

İdeolojik ve estetik bağlamda grafik tasarımcılar, yirminci yüzyılda grafik tasarım mecralarının kalitesini yükseltmiş; Avangart sanat hareketleriyle batı toplumunun sanat anlayışını altüst etmiş, *Uluslararası Tipografik Üslup* ile müşteriler için evrensel ve modern bir çözüm üretmiş, postmodern dönemde ise bir *yazar* gibi davranıp modernizmin bu tutucu ve tüketime dayalı tavrını reddederek teknoloji, edebiyat ve felsefe ile grafik tasarımda hem içeriğe dair hem de biçime yönelik yeni denemeler peşinde koşmuşlardır. 1970 öncesi tasarımda yerleşik geleneğe karşı çıkararak;

² 2007 yılında yayımlanan *Sending off bottles to the sea* isimli bu makale artık çevrimiçi kaynaklarda bulunmamaktadır. Esen Karol ile yapılmış kişisel görüşme aracılığıyla kaynağa ulaşılmıştır.

içeriğin üretim sürecine dahil olan bir yazar ve biçimsel imzalarıyla bir üsluba ve tavra sahip birey olan grafik tasarımcılar, artık rollerinin daha da bireyselliğe ulaştığı bir yerde durmaktadırlar.

Günümüz grafik tasarım üretimlerinde Barthes'in işaret ettiği dilbilimsel anlayışı görsel dilde bulmak mümkündür. Ed Fella, David Carson, Stefan Sagmeister, Jonathan Barnbrook gibi postmodern dönemin tasarım eğitimiyle yoğrulmuş grafik tasarımcıların yolunu açtığı *süperstar* tasarımcı eğilimi bugün halen varlığını korumaktadır. Carson, doğru iletişim kurmanın yalnızca *okunur olandan* geçmediğini, *okunaksız* veya karmaşık bir tasarımın da iletişim kurabildiğini ifade etmektedir. "Bir şeyin okunabiliyor olması, onun doğru iletişim kurduğu anlamına gelmez. İletişimi okunabilirlik ile karıştırmayın" der Carson (2003). Bu görüş, grafik tasarımcıların kendilerini biçimsel olarak ifade ederlerken büyük bir özgürlüğe sahip olabilecekleri müjdesini vermektedir. Anonim olan tasarımcının, tekil ve bilinen tasarımcı olması için önünde bir engel kalmamıştır. Tasarımcı, artık içeriği doğrudan ileten bir aracı değil, içeriği maniple edebilen bir yorumcudur.

2000'ler sonrası grafik tasarım dünyasına bakıldığında, bir önceki kuşağın açtığı bireysellik ve özgürlük alanını, kendisini yazar olarak görmenin de ötesinde, küratör veya editör tavrına sahip grafik tasarımcılardan söz etmek mümkündür. Fraser Muggeridge, Danile Eatock, Åbäke, Werkplaats Typografie, James Langdon gibi tasarımcılar ve topluluklar, tasarımda görsel dili, editoryal yaklaşım ile birleştirip entelektüel bir diyaloga çevirmektedirler. Bunu yapabilmelerinin en önemli sebebi de sanatsal ve kültürel alana hizmet edip orada var olmalarıdır. Ürettikleri grafik tasarım ürünlerini, ilişkili oldukları sanatsal içerik ile sıkı sıkıya bağlı bir yapıda kurmayı önemseyip, nasıl ki 70'lerden 90'lara kadar uzanan dönemde yazarın rolünü ödünç alıyorlarsa, günümüz tasarımcıları da sanatçıların ve küratörlerin rollerini ödünç almaktadırlar. Tasarım ve sanat arasındaki keskin ayrımdan bugün söz etmek pek mümkün değildir. Tasarımcı, sanatçı veya küratör gibi düşünmekte, tasarım ürünleri de sanatsal bir bakış açısıyla zenginleşebilmektedir. Ticari kaygılar, kuşkusuz iletişim, şeffaf iletişim gibi grafik tasarımı katı şablonlar içerisine sıkıştırılan tavırlardan kurtulup, tasarlama eylemini daha entelektüel bir girişim olarak görmenin vakti çoktan gelmiştir. Artık günümüzde tasarımcılara yalnızca tüm gerekli donanımları kullanabilme kabiliyetinden dolayı değil,

belirgin dünya görüşüne sahip ve güçlü ideolojik duruşlarıyla söyleyecekleri bir şeyler olduğu için ihtiyaç duyulmalıdır.

Kaynakça

- Barthes, R. (2013). Yazarın ölümü (A. Ece, N. K. Sevil, ve E. Gökteke, Çev.). *Dilin çalışma sesi* içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carson, D. (2003). *Design and discovery*. TedTalks. Erişim adresi: https://www.ted.com/talks/david_carson_on_design?language=tr
- Cramsie, P. (2010). *Printing with pixels, the story of graphic design*. New York: Abrams Publishing.
- Drucker, J. ve McVarish, E. (2009). *Graphic design history: A critical guide*. Amerika: Pearson Education.
- Eskilson, S. (2007). *Mature postmodernism Wolfgang Weingart, graphic design a new history*. Londra: Yale University Press.
- Foucault, M. (1998). What is an author? In Faubion J. D. (Ed.), *Aesthetics, method and epistemology, essential works of Foucault, 1954-1984* (R. Hurley and others, Trans.) New York: The New Press.
- Friedman, D. (1971). *Typografische Monatsblätter* [Dergi kapağı]. Erişim adresi: <http://www.tm-research-archive.ch/issue/1971-1/>
- Greiman, A. (1985-1986). *Design Quaterly*. Erişim adresi: https://cultureofdesign.files.wordpress.com/2014/05/10162_g_original.jpeg
- Hori, A. (1989) *Typography as Discourse* [Afiş]. Erişim adresi: https://farm3.staticflickr.com/2814/10964340805_49dde03c70_b.jpg
- Huswit, G. (Yönetmen). (2007). *Helvetica a documantery film*. [Film] İsviçre: Swiss Dots Production.
- Karol, E. (2006). *Sending off bottles to the sea*. Kişisel görüşme ile ulaşılan kaynak.
- Karol, E. ve Tanyeli, U. (2007). *Esen Karol ile Uğur Tanyeli arasında bir e-posta söyleşisi*. Kişisel görüşme ile ulaşılan kaynak.
- Lupton, E. (1997). *A postmodern on deconstruction? Design culture an anthology of writing from the AIGA journal of graphic design*. In Heller, S., Finamore M. (Ed.) New York: Allworth Press.
- . (1998). *The designer as producer, the education of a graphic designer*. In Heller, S. (Ed.) New York: Allworth Press.

- _____. (2009). *Insights design lecture series: Ellen Lupton*. Walker Art Center: Minneapolis. Erişim adresi: http://www.youtube.com/watch?v=6u0_K6t8wUE
- Lupton, E. ve Miller, A. (1999). *Deconstruction and graphic design, design writing research*. New York: Phaidon.
- Meggs, P. (2006). *Meggs' history of graphic design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- McCoy, K. (1989). *Cranbrook Sanat Akademisi Broşürü*. Erişim adresi: https://66.media.tumblr.com/03bd5c9f76f81a29ef0a243489825e46/tumblr_nzqvmvVLDW1spitb2o1_1280.jpg
- _____. (1990). *Cranbrook design: The new discourse*. Hugh Aldersey-Williams (Ed.) ABD: Rizzoli International Publications
- _____. (1998). *Digital communications design in the second computer revolution*. Erişim adresi: <https://shahkaarizvi.files.wordpress.com/2011/11/essays.pdf>
- Öztuna, Y. (2007). Yapıbozumculuk ve grafik tasarım. *Grafik Tasarım Dergisi*, 15, 79-85.
- Poynor, R. (1998). *Design without boundaries: Visual communication in transition*. Londra: Booth Clibborn Editions.
- _____. (2003). *No more rules: Graphic design and postmodernism*. Londra: Yale University Press.
- Rock, M. (1996, Spring). The designer as author. *Eye Magazine*. Erişim adresi: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>
- Strom, K. (2003). Reading Scott Makela: The subversion of dyslexic deconstruction. *Design Issues*, 19(2), 5-16. Erişim adresi: https://www.jstor.org/stable/1512013?seq=1#metadata_info_tab_contents
- VanderLans, R. (1989). *Emigre* [11. sayıdan 6 ve 7. sayfalar]. Erişim adresi: <https://letterformarchive.org/uploads/Editorial8200.jpg>
- VanderLans, R., Licko, Z. (1989). *Emigre ambition/fear*. Erişim adresi: <https://www.emigre.com/assets/file/pdfMagazine/Emigre11AmbitionFear.pdf>
- Weingart, W. (1971-72) *Typografische Monatsblätter* [Dergi kapağı]. Erişim adresi: https://www.moma.org/collection/works/86506?artist_id=6289&locale=en&page=1&sov_referrer=artist

Sokak Sanatında Üsluba Dair Yorumlar ve Muhalif Boyut

Hamdi GÖKOVA*

Gökova, H. (2020). Sokak Sanatında Üsluba Dair Yorumlar ve Muhalif Boyut. *YEDİ*, 23, 97-107, doi: 10.17484/yedi.620033

Araştırma Makale / Research Article

Özet

Sokak Sanatı ismi, 90'larda grafitinin içinde belirginleşen şablon, çıkartma, mozaik, poster gibi yöntemlerle oluşturulan farklı uygulamaları nitelendirmek için kullanılmaya başlamıştır. Grafiti kendi dar grubuna seslenirken, sokak sanatı topluma hitap etmeyi ve mesaj iletmeyi amaçlıyordu. Sokak sanatı, reklamlarda yer alma, kamusal alanda yasal uygulamalar, müze ve galerilerde sergilemeler gibi etkinlikler aracılığıyla sisteme bulaştığı anda tartışmalar başlıyor. Gelip geçiciliği, muhalifliği, vandalizmi ve anonimliği savunan bir grup, yasal uygulamaları ve sergilerde yer almayı davaya ihanet olarak görürken, diğer bir grup ise, sanatsal kalite ve gelişim için bunu doğal karşıyor. Sokak sanatı, son yıllarda gerçekleştirilen önemli sergiler, etkinlikler ve oluşan büyük ilgi nedeniyle çağdaş bir sanat akımı görünümündedir. Yeni bir izleyici kitlesi oluşturan sokak sanatı, kapalı devre çalışan mevcut sanat sistemine de açılım sağlıyor ve sanatı toplumla barıştırıyor. Bu çalışma, sokak sanatını üslup yönelimleri bağlamında belirli sanatçılar üzerinden inceleyip, muhalif boyutunu tartışacaktır.

Anahtar Sözcükler: Sokak sanatı, grafiti, vandalizm, kamusal alan, çağdaş sanat.

Comments on Style in Street Art and Oppositional Dimension

Abstract

The name Street Art began to be used to characterize different applications created by methods such as stencils, stickers, mosaics, posters, which became evident in the graffiti in the 90s. While graffiti addressed its own narrow band, street art aimed at addressing and communicating to society. Discussions begin as soon as it enters the system through activities such as street art, advertising, legal practices in public spaces, exhibitions in museums and galleries. While a group advocating temporality, opposition, vandalism and anonymity sees legal practices and participation in exhibitions as betrayal, another group regards this as natural for artistic quality and development. Street art looks like a contemporary art movement due to the important exhibitions, events and great interest in recent years. Street art, which forms a new audience, also opens up the existing closed-circuit art system and reconciles art with society. This study examines street art through certain artists in the context of their stylistic orientations and discusses the opposition dimension.

Keywords: Street art, graffiti, vandalism, public space, contemporary art.

Giriş

Sokak sanatı deyimi günümüzde olduğu gibi belirli bir sanat hareketini işaret etmeden önce sokakta ve kapı dışında gerçekleştirilen etkinlikleri kapsayan geniş bir kavramdı. Bu deyim, özellikle son yirmi yıl içinde grafiti ve sokakta gerçekleştirilen sanatsal pratiklerdeki gelişmeler ve değişimler sonucunda şimdiki kullanım biçimine kavuştu. Bilindik anlamda grafiti, harflerle tipografik düzenlemeler yapmak, referans grupların beğenisini kazanmak, kısırtmak istedikleri toplumsal grubu rahatsız etmek gibi amaçlarla kendi dar çevresine sesleniyordu. Grafitinin zaman içindeki değişim sürecinde şablon, sticker, mozaik, poster gibi değişik yöntem ve malzemelerin kullanıldığı çalışmalar ortaya çıktı.

İsmi şehre yayararak var olma eylemi olarak da tanımlayabileceğimiz graffiti, daha serbest bir kendini ifade etme sanatına dönüştü. Bu evrilmenin yeni ismi olan sokak sanatı, öncüsü graffitiyi de çatısı altına alarak teknik ve stillerin çeşitlendiği daha ucu açık bir disiplin olarak belirdi (Ayrıl, 2014, s. 11).

Writer (graffiti yazarı, graffitici) kelimesi yerini sanatçıya bıraktı, kendi kitlesine seslenmek yerine, topluma seslenir hale geldi. Bu aşamadaki çalışmalar hem estetik hem de mesaj yüklü içeriğiyle geleneksel grafitinin ötesini ya da sonrasını işaret ettiğinden bu süreç 'Post Graffiti' diye adlandırıldı. Bu esnada ismini duyurmaya başlayan Banksy eleştiri ve ironi yüklü çalışmalarıyla post grafiti sürecini belirleyen önemli bir isim oldu.

Sokak sanatı ya da kent sanatı, "bunalımdaki dünyada gençliğe çekici gelecek yıkıcı bir aura yayar - bu nedenle de sanayileşmiş dünyanın tüm büyük kentlerinde yaygınlaşan kitlesel bir olaya dönüşür. Akımın öylesine geniş bir kitlenin hoşuna gitmesinin nedeni, kısırtıcı ve saygısız bir karşı kültür oluşudur" (Lemonie, 2014, s. 21). Bu sanat, kuralları hiçe sayması anlamında asi ve radikal, kamusal ve özel mülkü aşağılayıp değersizleştirilmesi açısından ise vandalisttir.

Sokak sanatı gücünü ve etkisini yapıldığı çevreden alır. Hızla gerçekleştirilmesi gerektiğinden uygun teknik ve malzemenin seçimi, adrenalin patlaması ve geçiciliği bu sanatı var eden unsurlardır. Bu sanatın toplum tarafından hızla benimsenmesi ve küresel ölçekte yaygınlaşması, galericiler, müzeler ve yayıncıların dikkatini çeker. Böylece, gençliğe hitap eden markalar sokak sanatının estetiğinden kendi reklamları için yararlanmaya, kamusal alanlarda yerel yönetimlerin de desteğiyle legal uygulamalar yapılmaya, galerilerde ve müzelerde sergilemeler başlar. Paramın da

devreye girmesiyle işin rengi iyice değişir. Birçok muhalif sokak sanatçısı bu durumu vandal iken satılmış ve davaya ihanet etmek olarak görürken, kimileri de hızlı çalışma zorunluluğunun, çalışmalarındaki mesajı ve estetik boyutu yeterince vurgulayamaması nedeniyle legal uygulamalara ve galerilerde sergilemelere olumlu yaklaşırlar.

Önemli bir diğer konu da popülerleşen sokak sanatının, kapalı devre ilerleyen çağdaş sanatın tıkanmışlığına çare olmaya başlamasıdır. Son on, on beş yıldır, dünyanın dört bir yanında müzelerde ve galerilerde düzenlenen birçok büyük sokak sanatı sergileri bu durumu gözler önüne seriyor.

Burada öncelikle grafitiden sokak sanatına evrilme süreci, daha sonra farklı tarz ve malzemelerle çalışan belirli sanatçılar üzerinden sokak sanatı tanıtılacaktır. Sonraki bölümlerde bu sanatın legal - illegal, geçici - kalıcı, muhalif - uzlaşmacı gibi çelişkili durumları ele alınacak, çağdaş bir sanat akımına dönüşüp dönüşmediği ve hala muhalif olup olmadığı sorgulanacaktır.

Grafitiden Sokak Sanatına

Graffiti de diğer toplumsal kökenli sanat hareketleri gibi 1960'ların sosyal çalkantıları içinde ortaya çıktı. New York'a özgü bir hareket olan graffitiyi ilk uygulayanlar, siyahiler ve Latin göçmenlerdir. Aslında geçmişi çok eskilere dayanan grafitinin 20. yüzyıldaki ilk örneği, II. Dünya Savaşındaki 'Kilroy was here/Kilroy buradaydı' sayılabilir. "Bu sözcükler Avrupa'ya çıkartmaya giden Amerikan askerlerinin ağzına, beynine takılıyor ve aralarında slogan gibi gezmeye başlıyor" (Baykam, 2016, s. 28). *Tag atmak*, yani takma ismini değişik malzemelerle (marker, sprej boya) ve tipografik düzenlemelerle, vagonlara ve sokaklara yazmak, zaman zaman bunlara figür, portre gibi görsel unsurları dahil etmek, 60'lardaki graffitilerin kendilerini ifade etme yöntemiydi. Aynı yılların Paris'indeki üniversite olaylarında ise grafiti, şablon, afiş gibi yöntemlerle, politik ve eleştirel bir mesaj ulaştırma aracına dönüşmüştür. Amerika'da da savaş karşıtı eylemlerde benzeri yöntemler kullanılmıştır. Dönem ruhuna paralel olarak 70'li yıllardaki siyasi duvar yazıları, Türkiye'deki erken grafiti örnekleri olarak gösterilebilir.

Siyasi bir içerik olmaksızın da insanlar dertlerini anlatabilmek için duvarları yazıyla doldurmuşlardır. Hatta Baudrillard grafitinin politik olmadığını düşünmektedir ve ona göre "graffitiler gettolarda yaşayan insanların, kentlerdeki ayaklanmalarının bastırılması sonucunda ortaya çıkmışlardır" (Baudrillard, 2016, s. 144). Bu bağlamda,

duvarlara ve vagonlara kendi imzasını, izini bırakmak, mesajını diğer gruplara ulaştırmak ve bununla gurur duymak, grafiticilerin temel yaklaşımı olmuştur.

Grafiti ve sokak sanatının güdülleri çeşitlidir. Geçicilik kavramı temel itici güçtür. Mülke zarar vermek anlamında vandalizm önemli diğer etmendir. Çalışma eninde sonunda silinecek ya da üstüne yeni bir çalışma yapılacaktır. Yapan kişi bunun farkındadır ve tek tesellisi çalışmanın uzun süre yerinde kalabilmesidir. Sonuçta “yeterince uzun süre asılı duran, yanlış da olsa doğru olur” (Mimaroğlu, 2002, s. 9). Böylece çalışma amacına ulaşır. Bu anlamda sanatın kapalı bir mekânda izleyiciyle iletişime geçmemesindenense elden çıkarılabilir ve kullanıldıktan sonra atılabilir nitelikte olması tercih nedeni haline gelir.

Grafiti, sokakta yaşama kültürünün bir parçasıdır. Bu bağlamda sokaktaki break dance, rap/hip hop ve kaykay - Amerika, punk/rock - Avrupa kültürüyle organik bir bağ içindedir. Yasaklara karşı çıkan, asi ve aykırı gençliğin kendini ifade biçimidir. Vandal bir eylem olması nedeniyle yakalanmamak için hızlı çalışmanın yol açtığı adrenalin patlaması, gençlik için en temel itici güçtür. Bu heyecanı yaşayan bir writer için çalışmanın geçiciliğinin bir önemi yoktur. Gelip geçicilik durumu nedeniyle grafiticiler olabildiğince çalışmalarını belgelemeye çalışırlar; kendileri veya başkaları aracılığıyla. Bu bağlamda ilk olarak fotoğrafçı Brassai 1930'lardaki duvar çizim ve yazılarını günümüze ulaştırdı. Martha Cooper ve Henry Chalfant 70'lerin grafitilerini ve sanatçıları belgeleyerek Subway Art (1984) kitabında topladılar. Bu kitap grafiticilerin temel başvuru kaynağı haline geldi. Daha sonra yayınlanan Spray can (1987 H. Chalfant – James Prigoff) kitabı da ilgi gördü. Ayrıca grafiticileri sanat dünyasına ilk lanse eden, 1981-85 arasında faaliyet gösteren Fun Gallery'dir. Bu galeri;

Sanat ortamlarına daha aşına ama sokakta da izini bırakan Kenny Scharf, Keith Haring, Jean Michael Basquiat gibi isimlerin yanı sıra grafitinin öncü isimlerinden Fab 5 Freddy, Lee Quinones, Dondi, Lady Pink ve Futura'ya sergilerinde yer verdi...yıllarca graffitici, rapçi ve break dance'çileri küratörler, koleksiyonerler ve sanat eleştirmenleriyle bir araya getirdi (Aryal, 2014, s. 12).

70'lerde kapalı devre çalışan sanatsal mekanizma dışında kalan ve galerilere kendini kabul ettiremeyen sanatçılar da sokağa ve kapı dışı sanatına yönelmişlerdir. Kimileri duvar resmi çalışma grupları oluşturmuş (William Walker gibi), kimileri de grafitiyle eleştirel biçimde kendilerini ifade

etmişlerdir. Bunlardan biri Rene'dir (Rene Moncada). 1986 yılında New York'ta bir duvara boylu boyunca 'I am the Best Artist: Ben en iyi Sanatçuyım' diye yazmıştır, “biri de gelip duvarın bir köşesine o ürkütücü soruyu çiziktirmişti: Öyleyse en iyi galeri sahibi kim?” (Mimaroğlu, 2002, s. 11).

Grafitiden sokak sanatına geçiş süreci keskin bir hatla ayrılmaz. Sokak sanatının bünyesinde grafiti ve onun materyalleri daima yer almıştır. Günümüzde pek çok sokak sanatçısı yazıyla düzenlemeye çalışmalarında yer vermekte, hala temel biçimlendirme malzemesi olarak sprey boyayı, markeri kullanmakta ve stilize bir biçimlendirme yöntemine başvurmaktadır. Anonim kalma ve takma isim kullanma geleneği sürdürülmektedir. Gelip geçicilik, adrenalin patlaması, hızlı çalışma, yerleşik kamusal ve sanatsal değerleri umursamamak da sokak sanatının düsturlarındandır. Sokak sanatını icra edenler de grafiticiler gibi büyük oranda illegal ve vandalist yaklaşımlar sergilerler. Ancak uygulamaları kısa sürede gerçekleştirmek için hazırlıklarının büyük kısmını geleneksel sanatçılar gibi stüdyoda tamamlarlar. Hatta şablon uygulayıcıları fon atmak da dâhil olmak üzere çalışmalarını birkaç seansta ve günde ancak bitirirler. Uygulama yasal değilse hız ve yakalanmamak esastır.

Sokak Sanatının 1980'lerdeki Erken Öncüleri

Grafitiden farklılaşmaya başlayan çalışmaların 80'lerdeki erken öncüleri olarak Keith Haring (1958-1990) ve Jean Michael Basquiat (1960-1988) gösterilebilir. Her iki sanatçı da A. Warhol tarafından desteklenerek, sokaktan profesyonel sanat ortamına taşındılar. Basquiat ilk başta 'Samo' takma adıyla yaptığı grafitilerle adını duyurmuştur. Galeri çalışmaları *Art Brut* (Ham Sanat) çağrışımlı, dışavurumcu niteliktedir. Yazı ve resim bileşimli çalışmaları büyük ilgi görmüştür. Adı 80'lerdeki yeni dışavurumcu sanatçılarla birlikte anıldı. Yüksek dozda aldığı uyuşturucu nedeniyle 28 yaşında öldü.

Keith Haring, çok yönlü kişiliğiyle toplumsal konulara duyarlı bir aktivist, piktogramı çağrıştıran grafik çizimleriyle etkili bir sokak sanatçısıydı. Çalışmalarını, insan vücudu da dâhil olmak üzere, her yüzeye uyguluyordu. “Keith Haring New York sokaklarında, özellikle metro istasyonlarında, duvar panolarının üstüne çizdiği, daha doğrusu çiziktirdiği bebek figürü ve havalı 'çöpten adam' figürleriyle ünlendi. Emekleyen 'Radiant Baby' onun simgesi haline gelmişti” (Baykam, 2016, s. 114). Toplumsal duyarlılığı, aktivist kimliği ve yalın ifade tarzı nedeniyle Banksy'nin de onun adımlarını takip ettiği

söylenbilir.

Haring ve Basquiat gibi 80'lerde adını duyurmuş diğer iki önemli sanatçı Futura ve Blek Le Rat'tır. Blek Le Rat (Xavier Prou), hem Banksy'ye, hem de tüm günümüz şablon sanatçılarına öncülük etmiştir. Paris'in ilk sokak sanatçısı ve uluslararası şablon sanatı hareketinin kurucusudur. 80'lerin başında Paris sokaklarını, kendisinin simgesi haline gelen fare figürleriyle donattı (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. *Uyuyan Adam*, Blek Le Rat, 2008.

Ona göre kıyamette de hayatta kalan tek hayvan sıçandı. Çalışmaları 2000'lerle birlikte daha sosyal ve politik boyut kazandı. Kentsel alandaki yalnız bireyler, evsizler ve dilencileri betimleyen çalışmalar gerçekleştirdi. Şablonun yanı sıra hızlı ve birden fazla uygulama olanağı nedeniyle poster çalışmaları da yapmaktadır. Banksy bu sanatçıdan oldukça etkilenmiş ve alıntılar yapmıştır (Blek Le Rat, t.y.).

Futura (*Nick name/Takma isim*) Futura 2000 diye de anılan Leonard Hilton McGur, 1970'lerin başında metro vagonlarına yazarak grafitiye başladı. Kısa sürede soyut resimsel bir üslup geliştirdi ve bununla tüm bir vagonu boyayan ilk grafitici oldu. "1970 ve 1980'lerde pek çok grafiti sanatçısı harf odaklı çalışmalar yaparken, Futura soyut tarzıyla grafitiye farklı bir soluk getirmiştir (bkz. Şekil 2).



Şekil 2. *İsimsiz (detay)*, Futura/Futura 2000, t.y.

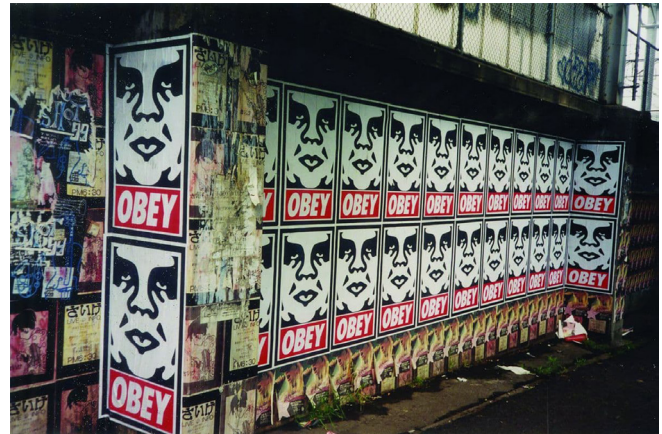
1980'lerde, tuval üzerine çalışmalar da yapmaya başlayan sanatçının eserleri Keith Haring, Jean-Michel Basquiat ve Kenny Scharf gibi Amerikalı sanatçılarla birlikte sergilenmiştir" (Ayril, 2014, s. 119). 80'lerde punk grubu The Clash ile hem tasarım hem de performans anlamında ortak çalışmalar yapan sanatçı, ünlü şirketlere (Nike, Recon vb.) de tasarımlar yapmıştır. Halen Futura Laboratories için giysiler tasarlamaktadır. Tasarım stüdyosu sahibi ve marka olması nedeniyle radikal grafiticiler ve sokak sanatçıları tarafından eleştirilmektedir.

Sokak Sanatı; Belirli Sanatçıları ve Sanatsal Yaklaşımları

Sokak sanatı ismini ilk olarak 1985'te Allan Schwartzman, 'Street Art' adlı kitabında kullanmıştır. Bu deyim, 90'larda Invader'ın mozaik uygulamaları, Zeus'un 3D (üç boyutlu grafiti) ve logo uygulamaları ve Andre'nin çizgisel tiplerleri gibi farklı malzeme ve yöntemle gerçekleştirdikleri çalışmalarını nitelendirmek için gerekli hale gelmiştir. Bu çalışmalar estetik ve plastik kaygı taşımaları ve sahip oldukları sanatsal boyut nedeniyle 'Sokak Sanatı' diye nitelendirildiler.

Bu sanat geniş kapsamlı ve çok sayıda sanatçıyı içerdiğinden burada sokak sanatı dünyasında genel kabul görmüş sınırlı sayıda sanatçı, teknik yöntemleri ve üslup yönelimleri bağlamında ele alınacak ve incelenecektir.

Obey (Shepard Fairey) 1989 yılında Rus boksör Andre'nin portresini kullanarak bir karakter oluşturdu. "Henüz Rhode Island Tasarım Okulu öğrencisiyken yarattığı 'Andre the Giant Has a Posse / Dev Andre'nin Ekibi Var' yazılı sticker ve şablonlar hızla her yere yayıldı" (Ayril, 2014, s. 13). (bkz. Şekil 3).



Şekil 3. *Pasteup, Unknown*, Obey, 1999

Daha sonra reklam yapma fikrini sorgulayarak 'Obey'

(İtaat et) kelimesiyle, Andre portresini birleştirdi ve sticker (çıkartma), poster ve duvar çalışmalarında kullandı. Sanatçı bundan sonra Obey takma ismini kullanmaya başladı. Obama'nın seçim kampanyasında kullanılan portresini (umut) tasarlayarak tartışma yarattı ve popüler oldu. Bant dergisinin kapağı için de bir Atatürk portresi tasarlayan Fairey bugün şirketleri ve mal varlığı nedeniyle Banksy gibi tartışmalara konu olmaktadır. Tasarımcı ve sokak sanatçısı, grafiti yazarı Tristan Manco, Obey'in markalaşmasına olumlu yaklaşır:

Obey ve Futura grafiti çalışmalarının gücüyle tasarım stüdyolarını sürdüren ve markalaşan isimler. Bence onların geçmişte sokak üzerinde işlerini tasarlamış olmalarının verdiği tecrübe bugünkü işlerini çok olumlu yönde etkiliyor...Obey'in hikayesi ayrı bir fenomen çünkü Obey bu işe reklam yapma fikrini sorgulayan bir tavırla girdi, bugün baktığımızda ise başlı başına bir marka olarak karşımızda duruyor (Manco, 2006, s. 22).

Sokak sanatı kavramının ortaya çıkmasında ve yerleşmesinde Banksy'nin rolü büyüktür. Banksy sokak sanatına geçişi sağlayan post grafiti sürecini neredeyse tek başına belirlemiş ve sokak sanatı kavramının yerleşmesini sağlamıştır. Çalışmalarında eleştiri, mizah ve ironi kavramlarını basit ama etkili bir görsel dille (şablon/stencil) birleştirmiş, güncel iletişim olanaklarını (internet) da devreye sokarak, ezber bozan, alternatif bir sanat yaklaşımı ortaya koymuştur (bkz. Şekil 4).



Şekil 4. *Maid in London / Londra'da hizmetçi*, Banksy, 2006.

"O hem sanatçı, hem de büyük bir karikatüristin mizahıyla toplumu yorumlayan biri" (Jones, 2015, s. 12). Banksy, post modern süreçteki sanatsal yaklaşımların farkındalığı içinde

çalışmalarını gerçekleştiriyor. Warhol'un Marylin ikonunu alıntılıyıp yerine kendi çağının Kate Moss'unu koyarak pop art kavramına yeni bir yorum getiriyor, sanatla ilgisi olmayan yeni bir kitleyi sanat izleyicisi haline getiriyordu.

Sanatla ilgilenmeyen ve artık sokak sanatı üzerinden sanatla buluşan bir nesil vardı. Bu insanlar özgün Warhol'a, Warhol'un Banksy versiyonu üzerinden erişeceklerdi. Bence bu çok Warholvari bir düşünce...sondan başa doğru ilerleyen bir düşünce olduğu için zekice. İnsanlar buna bakıyorlar ve Warhol'u öğreniyorlar. Bu düşüncede az da olsa tahrip edici bir şey var (Jones, 2015, s. 200).

Invader Banksy gibi gerçek ismini gizlemektedir. Güzel Sanatlar ve Sorbonne Üniversitesi'nde okudu. Çalışmalarını 1970'lerin bilgisayar oyunlarının kaba piksellerinden hareketle, bunlara en uygun malzeme olan seramik parçalarıyla mozaik biçiminde gerçekleştirmektedir. İsmi yine bu dönemin atari oyunu *Space Invaders*'dan (Uzay İstilacıları) almıştır (bkz. Şekil 5).



Şekil 5. *Paris'te Yeni İstilalar*, Invader, 2013.

Başlangıçta bu filmlerdeki karakterleri kullandı, daha sonra kendi özgün karakterlerini tasarladı. 1998'den beri *Space Invader* projesini geliştiren sanatçı önce Paris'te daha sonra ise dünyanın dört bir yanından belirlediği şehirlerin kritik noktalarına (kendisi buralara sinirsel noktalar demektedir) istilacılarını monte etmektedir. Bunun için önceden keşif yapan ve uygulayacağı sayıyı belirleyen sanatçı, amacının sürekli ve huzursuzca yeni yerler istila ederek, yeryüzündeki istila alanları puanını arttırmak olduğunu söylüyor. Politik bir tavır olmadığını, fakat yerleştirmelerini % 99 yasadışı yollarla yaptığı için zaten politik sayıldığını

söyleyen sanatçı, politik muhalefetten ziyade sanatsal deneyimin içinde yer almayı önemsiyor. Sanatı müze ve kurumlardan özgürleştirmeyi, sokağa çıkarmayı, insanları şaşırtmayı ve akıllarda iz bırakmayı sevdiğini söylüyor. Kendini tanımlanamayan özgür bir sanatçı olarak tarif eden Invader, Banksy gibi kimliğini ve yüzünü gizliyor (Invader, t.y.).

Zeus (Dean Zeus Colman), 3D (Üç boyutlu) grafitinin öncüsü İngiliz sokak sanatçısı. Son 30 yılda kent kültüründen ilham alıp, dinamik ve deneysel kompozisyonlar oluşturarak grafitiyi yeniden tanımladı. 80'lerde üretken bir writer olarak ün kazandı ve hip hop otoritelerinin dikkatini çekti. Onun çalışmaları grafiti, tipografi, güzel sanatlar ve heykel sanatının yenilikçi bir bileşimidir (bkz. Şekil 6). Bu bileşim hem Chelsea Sanat Koleji'nden aldığı eğitimi hem de sokaktaki geçmişini yansıtır.



Şekil 6. 3D Duvar, Zeus, t.y.

Grafitiyi kentsel etkiler ve karmaşık mimariyle birleştirir. Bu izleyici için bir zekâ oyununa dönüşür. Zeus lisans tamamlama eğitimini heykel üzerine yapar ve bu sanatını üçüncü boyuta taşır, böylece ahşaptan üç boyutlu grafiti heykeller yapmaya başlar. Bu çalışmalar incelikli bir el sanatıyla, mükemmel bir biçimde ve dikkatlice oluşturulmuştur. Çalışmaları her zaman iyi ve nitelikli bir mizah dozuna sahiptir (Zeus, 2012).

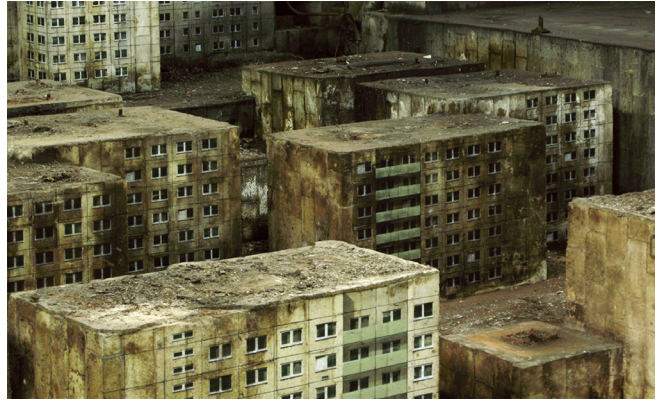
JonOne (John Andrew Perello), başlangıçta tren ve duvarlara Jon 156 imzasını atarak grafitiyeye başladı. 1987'de Paris'e taşındı. Kent ortamının hareketli yapısı ve dokusundan etkilenecek 1980'lerde soyut çalışmalara yöneldi. Çalışmaları Jackson Pollock ve Jean Dubuffet'yi çağrıştıran soyut dışavurumcu bir çizgide yer alır. Paris'e taşındıktan sonra tuval çalışmalarına başlayan sanatçı, dünyanın dört bir yanında kişisel sergiler düzenledi ve karma sergilere katıldı. JonOne sanatını grafitinin soyut bir ifadesi olarak

görüyor ve şöyle tanımlıyor: “Sanatım patlamaya hazırdır, kendi dünyamın gerçekliğini soyut bir biçimde ifade eder, tarzı serbesttir, renk, biçim, enerji ve uyumun serbest tarzda bileşimidir. İşimin uzun bir tarihi var ve her zaman evrilir, asla aynı kalmaz” (Ayril, 2014, s. 175). JonOne, Futura, KR (Craig Costello), Carlos Mare (Carlos Rodriguez) gibi sanatçılarla birlikte soyut grafitinin önemli bir temsilcisidir (bkz. Şekil 7).



Şekil 7. Gözlerini Aç, JonOne, 2016.

Evol (Tore Rinkweld) Berlin'de yaşayan ve çalışan sanatçı, Arts & Crafts (Sanat ve Zanaat) ve ürün tasarımı eğitimi aldı. Bu sayede atık mukavva ve ambalaj gibi malzemelerle, boyama, kâğıt yapıştırma ve stencil yöntemlerini de devreye sokarak, minyatür kentsel mekân yerleştirmeleri gerçekleştirdi (bkz. Şekil 8).



Şekil 8. Caspar David Friedrich- Stadt I, Evol, 2009.

İki Dünya savaşı arasındaki Berlin binaları projesi dikkate değerdir. Sokakta ise yine bu teknik yöntemler aracılığıyla, elektrik kutusu, parke taşları gibi sokak demirbaşlarını mimari yapılara dönüştürdü. Bu çalışmalar etraflarındaki büyüklüklerle zıtlık oluşturduğundan şaşırtıcı bir görsel etki yaratıyorlardı. “Sanatçı kendi ifadesiyle,

'gündelik şeylere başka bir algı yüzeyi ekliyor'. Böylece izleyicinin iş, nesne ve dünyanın kendisine dair anlayışlarını yeniden düşünmelerine sebep oluyor" (Aryal, 2014, s. 169). Sanatçı stüdyo çalışmalarıyla ulusal ve uluslararası sergilere, sanat fuarlarına katılıyor.

JR (Jean Rene) fotoğraf temelli çalışmalarına, 2001'de Paris metrosunda bulduğu bir kamerayla başladı. Kendini duvarlarda ifade edenlerle tanışmak ve onların fotoğraflarını çekmek için Avrupa turuna çıktı ve onların portrelerini Paris metrosu ve sokaklarına astı. Onun yöntemi, yasadışı siyasi afişlemeye benzer. JR, Paris gecekondularına, Orta Doğu Duvarlarına, Brezilya'daki Favela'lara (kenar mahalle) davetsiz bir biçimde yayılan 'Yaygın Sanat' yapıyor (bkz. Şekil 9).



Şekil 9. Kentin kırışıklıkları, JR, 2015.

Buradaki yoksul insanlar çalışma sürecine katılırlar, bazıları bir günlüğüne model olurken bazıları da bir haftalığına sanatçı olurlar. JR anonim kalarak (gözlük ve şapka kullanıyor) ve yüzlerini kullandığı insanları da anonimleştirerek, konu ile izleyici arasındaki karşılaşma için boş bir alan bırakıyor. Başlıca projeleri: (Bir neslin portresi/ *Portrait of a generation*), (Yüz yüze/*Face to face*), (Kadınlar kahramandır/*Women are heroes*) ve uluslararası katılımlı (Tersyüz/*Inside out*) dür. Sanatçı ayrıca 2016 Olimpiyat Oyunları için Rio de Janerio'da atletik hareketin güzelliğine vurgu yapan devasa foto yerleştirmeler gerçekleştirdi. Yine aynı yıl anamorfik foto yerleştirmesiyle, Louvre'un ünlü piramidini gizlemeye çalıştı. O da pek çok sokak sanatçısı gibi galeri ve müze sergi çalışması yapıyor (JR, t.y.).

Swoon (Caledonia Curry), Brooklyn'de yaşıyor ve

çalışıyor. Erkek egemen sokak sanatı dünyasında, geniş çaplı tanınırlığa sahip ilk kadın sanatçı olarak biliniyor. 1998-2001 yılları arasında Pratt Sanat Enstitüsü'nde eğitim aldı. Bu esnada New York sokaklarında, sanatı kamusal alanlarda daha erişilebilir kılmak için kâğıt portrelerini duvarlara yapıştırmaya başladı. Bu figürleri, çizim, baskı resim, kesme çıkartma gibi birçok tekniği kullanarak duvarlara afiş yapıştırma yöntemleriyle sabitliyordu. Bu şekilde tasarladığı figür kompozisyonlarını üç boyutlu yerleştirmelerinde de kullandı. Çağdaş sanat çoğu zaman estetik kavramıyla çelişirken onun çalışmaları güzellik kavramını yüceltmeye eğilimlidir. Kompozisyonlarının temaları peri masalları, efsaneler ve kutsal kadınsılığın yinelenen motiflerinden oluşur (bkz. Şekil 10).



Şekil 10. İsimsiz, Swoon, 2009.

Sanatının çoğu fantastik olsa da güçlü bir gerçekçilik unsuru barındırır. Sosyal sorumluluk projelerinde de yer alan sanatçının çalışmaları dünyanın dört bir yanında duvarlarda ve çeşitli çağdaş sanat müzelerinde kalıcı ve geçici olarak bulunur. Son zamanlarda görsel öykü anlatıcılığının sınırlarını keşfetmek için animasyon film yöntemlerine başvurmuştur (Swoon, t.y.).

Sokak Sanatı Üzerinden Duvar Resminin (Mural) Yeniden Doğuşu

Çok eskiden beri var olan kamusal alandaki ısmarlama duvar resimleri, sokak sanatının popülerleşmesiyle 2010'lu yıllarla birlikte yeniden gündeme gelir. Bu durumun, sokak sanatını ehlileştirme çabalarının sonucunda ortaya çıktığı

söylenbilir. Kimi sokak sanatçıları da kendilerini daha iyi ifade etmek ve daha nitelikli bir görsel sonuca ulaşmak için yasal uygulamaları tercih etmeye başlayınca böyle bir süreç başlamıştır. Ticari oyunun kuralları benimsenince, aracı kurumlar; belediyeler, paydaş firmalar, galeriler gibi ticari işletmeler yeni bir meslek perspektifi sunmuş, grafiti ve sokak sanatı okullarda eğitimi verilir hale gelmiştir. 2010'dan beri bu profesyonelleşme festivalleri ve 'Anıtsal siparişleri' doğurmuştur. Muralissimo/Muralizm (bilindik anlamıyla Duvar Resmi) "özünde, belediyelerin düzenlediği festivallerde büyük boyutlu duvarlara resim yapılmasıdır. Bu festivaller herhangi bir kural çiğneme ya da kısırtıcılık olanağı vermez, dolayısıyla yasalara uyan genç freskçileri ilgilendirir" (C215/Guemy, 2014, s. 36). Bu şekilde desteklendiğinde bu çalışmaların büyük sokak süsüne dönüşme riski ortaya çıkmıştır ki bunların örnekleri mevcuttur. Sokak sanatçılarının moda bir tabirle, 'Mural yapıyorum' dediği bu çalışmalar, biçimlendirme ve konuya yaklaşım bağlamında geleneksel duvar resimlerinden ayrılır. Aylarca süren, klasik yöntemlerle (boya, fırça) yapılan bir duvar resmine göre, spreyle boyayla yapılan güncel bir uygulama çok daha kısa sürede bitirilebilmektedir. Ayrıca, stilize, illüstratif (resimlemeci) ve çizgi roman temelli bir görsel dil kullanımı da çalışmanın hızla sonuçlandırılmasını desteklemekte ve geleneksel duvar resminden farklılaşan bir görsellik ortaya çıkmaktadır.

Günümüzde küresellik ve yaygın internet iletişimi, sokak sanatçılarının dolaşıma girmesine izin vermekte, yerel yönetimlerin ve sponsorların desteğiyle, dünyanın dört bir yanında, anıtsal duvar resimleri gerçekleştirilmektedir. Ülkemizde de 'Mural İstanbul', 'Mural İzmir' projeleri ve diğer illerdeki kimi organizasyonlar aracılığıyla, ulusal ve uluslararası birçok sanatçı bir araya gelerek uygulama şansı bulmakta ve bunu halkın paylaşımına sunmaktadırlar.

Bu çalışmada ele alınan sokak sanatçılarının (JR, Obey gibi) birçoğu anıtsal duvar uygulamaları da gerçekleştirmektedir. Burada Brezilya'dan mural (duvar resmi) örneklerine yer verilecektir, çünkü Brezilya, sokak sanatı ve grafiti konusunda en etkileyici ve sıra dışı örnekleri barındıran bir ülkedir. Buradaki yoksulluk, ekonomik ve toplumsal sorunların doğurduğu çelişkiler, daha güçlü ve özgün bir ifade tarzının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu ülkede "graffiti, dünyanın acı gerçeklerinden kaçmak için bir araçtır" (Atayurt, 2006, s. 29). Grafiti New York'tan dünyaya sızmaya başladığında,

Brezilya diktatörlük zamanından, özellikle de 60'lardan kalma özel bir geleneğe sahipti: Pichacao (piikasoo diye okunuyor). Devlet mercilerinin böyle adlandırdığı bir gotik sanat sloganı olan 'pichacao', diktatörlüğün demir ökçesi altında ezilen yoksul gençlerin icat ettiği bir başkaldırı kültürüydü. Boya dolu kovalar, iptidai fırçalarla kaçamak olarak yazılan bu duvar sanatı, Brezilya sokak ikonografisinin temelini teşkil ediyordu (Atayurt, 2006, s. 28).

1980'lerle birlikte Brezilya'da bu slogan karakterli pichacaolar başka form ve amaçlara dönüşmeye başladı ve yapanların kişiselliklerini, yalnızlıklarını ve ün kazanma isteklerini ifade etmek biçiminde varlığını sürdürdü. Bu aşamada tercih edilen dil duvar resmiydi. Os Gemeos (Portekizce; İkizler) Otavio ve Gustavo Pandolfo böyle bir ortamda çalışmalarına başladılar. Onlar, sokak aracılığıyla dinamik ve büyümlü dünyalarıyla halk arasında bir bağlantı kurmanın yolunu buldular. Doğaçlama ve mizaha dayalı bir görsel dil oluşturan ikizler, karikatürle bıçak sırtı bir ilişki içinde olmalarına rağmen özgün olmayı başarabildiler (bkz. Şekil 11). Sokak çalışmalarını farklı disiplinlere de uygulayan (tuval, yerleştirme, üç boyutlu çalışmalar) ikizler bu çalışmalarını dünyanın dört bir yanındaki müze ve galerilerde sergilediler.



Şekil 11. *İsimsiz*, Os Gemeos, 2012.

Bir diğer Brezilyalı sanatçı Alexandre Orion da kendine has sokak sanatı ifade yöntemlerine sahiptir. Genellikle motorlu taşıtların yol ve tünellerde oluşturduğu kirlilik katmanlarına müdahaleleri, egzoz kirliliğinden aldığı baskıları ve şehir duvarlarına boyadığı figürlerle oradan geçenleri

etkileşime soktuğu çalışmalarıyla bilinir. Bu konudaki en önemli projesi, çevresel kir ile akrilik baz boyayı karıştırarak oluşturduğu siyah-beyaz-gri monokrom ‘duvar kirliliği’ serisidir. Devasa boyutlardaki bu çalışmalar Sao Paolo, New Mexico, Rio de Janeiro, Frankfurt ve Majae’de bulunmaktadır. Burada ele alınan Sao Paolo’daki ‘Tutuklama’ adlı çalışmada (bkz. Şekil 12), sanatçı belli bir açıdan bakıldığında geri plandaki gecekonduyla örtüştürdüğü manzaranın önünde yine gecekondu ev oyuncaklarıyla oynayan çocuk figürüyle toplumsal sorunlara parmak basmaktadır (Orion, t.y.).



Şekil 12. *Tutuklama*, Alexandre Orion, 2014.

Yükselen Değer Olarak Sokak Sanatı, Çağdaş bir Akım mı? Hala Muhalif mi?

Bir karşı kültür olarak ortaya çıkan sokak sanatı, yasaklara aldırmaz, başkaldırıcı ve radikaldir. Ancak hareketin popülerliği C.Cola, Nike gibi genç kitleyi hedefleyen markaların dikkatini çeker. Bu şirketler “pazarın çekiciliğine karşı koymakta epey güçlük çeken sanatçılarla işbirliği yaparak” (Lemoine, 2014, s. 21) ve onların estetiğini kendilerine mal ederek, reklama yönelik kullanırlar. Para, popülerlik ve geçim kaygısı bu sanatçıların direncini kırmış ve “yeniyetmeliği geride bırakınca, gençliklerindeki başkaldırı, işlerini profesyonelleştirmeye yönelik meşru bir arzuya toslamıştır” (Lemoine, 2014, s. 22). Birçok muhalif sokak sanatçısı buna karşı çıkar ve bu durumu, vandal iken satılmış olmak ve davaya ihanet olarak görürler. Ancak bu işbirliği, kabul edilebilir oranda boyun eğmemeyi de destekleyen tüketim toplumunun beklentilerine uyar.

Henüz gelişmekte, sınırları ve terimleri muğlak, tartışmaya açık bir olgu olan sokak sanatı toplum tarafından

benimsendikçe galerilerin, müzelerin, sanat alıcılarının ve yerel yönetimlerin dikkatini çekiyor. “Underground (yeraltı) dönemini geride bırakan graffiti ve sokak sanatı artık sadece vandalizm değil küresel bir sanat akımı olarak anılıyor ve herkesin beğenisine sunuluyor” (Ayril, 2014, s. 9). Böylece bu kurumlar bu talebi değerlendiriyor, bu sanat müzelerine girebiliyor, galerilerde sergileniyor, alınıp satılabiliyor ve yeni bir isimle anılmaya başlıyor; ‘Çağdaş Kent Sanatı’. Galeride sergi açmak, birçok sokak sanatçısı için amaçtan sapıldığına göstergesi olmasına rağmen, sinerji yaratan ve insanları etkileyen bu büyük hareketin sokaklarda kalmayacağı açıktı. Londra Tate Modern-2008 ‘Sokak Sanatı’, Fondation Cartier Galerie, Paris-2009 ‘Sokakta Doğan-Graffiti’, MOCA, Los Angeles-2011 ‘Sanat Sokakta’, Prag Kent Kütüphanesi- 2012 ‘Kentte Takılıp Kalmış’ ve İstanbul Pera Müzesi-2014 ‘Duvarların Dili: Graffiti/Sokak Sanatı’, gibi son on yılda açılan sergiler bu harekete gösterilen ilgiyi ortaya koymaktadır. 2009 yılındaki Turner Ödülünün grafitiden gelen bir sanatçıya (Richard Wright) verilmesi de böyle bir ilgiyle bağlantılıdır. Çalışmanın yalnızca sergi için galerinin duvarına altın varakla uygulanması ve sergi bitiminde silinecek olması, hem geçiciliği savunan sanatçıları hem de bu gerçeği bilen izleyicileri mutlu etti. Çalışma dekoratif bulunsa da eleştirmenler de bu geçiciliği heyecan verici buldular ve “yaşadığımız dönemin ressamı ve sadece bizim devrimize ait çünkü kalıcı olmak istemiyor. Ne cüretkar bir bütünlük, zenginliklerin geçiciliği üzerine ne zekice bir yorum” (Jones, 2015, s. 282) gibi olumlu değerlendirmelerde bulundular. Ancak daha sonra Gagosian Galerisinin sanatçısı olan Wright’ın kalıcı çalışmalarıyla profesyonel ortamda yer alması çelişki yaratıyor. Bu çelişkiyi diğer bazı sokak sanatçıları da yaşıyor. Banksy sokak çalışmalarıyla, satış yaptığı işleri arasına mantıksal bir ayırım koyabiliyor ve hala vandal olduğunu iddia edebiliyor. Banksy’nin ünü arttıkça ve ticari başarı kazandıkça sokaktaki çalışmaları da yerinden duvarıyla birlikte sökülerek astronomik fiyatlara satılmaya başlıyor. Obey ve Futura piyasaya tasarımlar yapıyorlar ve bu durum tartışmalara yol açıyor.

Gücünü ve estetiğini bulunduğu yerden alan, yapış hızı, tekniği, adrenalin ve gelip geçicilik gibi unsurlarla var olan sokak sanatı galeriye taşındığında ve bu özelliklerinden mahrum kaldığında sorunlar başlar. Burada ruhunu yitirmemek önemlidir. Bunun için sanatçılar çözüm üretmeye çalışıyorlar. Bu bağlamda bazı sanatçılar çalışmalarının ‘izlerini’ sergiler, örneğin; Banksy sokak uygulamalarının

baskılarını ve tuval boyamalarını, JR ise bağlamdaki fotoğrafların fotoğraflarını sergiler. Pignon eskizlerini ve hazırlık desenlerini, Martha Cooper belgesel fotoğraflarını galeriye taşır. Kimi galeriler sanatçılara dışarda duvarlar verirler. Pera Müzesi'nde de (2014) olduğu gibi sanatçıların doğrudan galeri duvarına kendi üslubunda uygulama yapmasına izin verilir. Müzelerde ve galerilerde sergilenen sokak sanatı çalışmaları sanatçıların “sokakta edindikleri deneyimlerden türüyor, o deneyimlerle zenginleştiriliyor ve sergi uzamında yeni bir bağlama uyarlanıyor” (Chenus ve Longhi, 2014, s. 26). Ancak galeri bağlamına taşınan bu çalışmaları profesyoneller ve eleştirmenler sokak sanatı, grafiti olarak tanımlamakta tereddüt ediyorlar.

Sokak sanatı çağdaş bir akım mı, cevabı net olmasa da evet öyle görünüyor. Bunun nedeni de günümüz modern sonrası sanat ortamındaki çok sesliliğe rağmen belirli, baskın ve sürükleyici bir akımın (kübizm gibi) olmamasıdır. Sokak sanatı yarattığı etki ve gördüğü ilgiyle, kapalı devre çalışan ve belirli bir tıkanmışlığı yaşayan günümüz sanat ortamına açılım sağladığı için akım olarak değerlendiriliyor. Daha çok çağdaş bir sanat hareketi olarak nitelendirilebilecek olan sokak sanatı, hareketin tümünü kapsayan belirgin ve tek bir üsluptan çok, malzeme ve teknik yöntemlerin ön planda olduğu ifade çeşitliliğini yansıtmaktadır.

Sokak sanatı hala vandal ve muhalif bir boyuta sahip midir, bunun cevabı daha da karmaşıktır. Bütün sorunlar sokak sanatının muhalifi olduğu sisteme bulaştığı anlarda ortaya çıkmaktadır. Sistemin tuzakları; para ve şöhret, sanat fuarlarında, galeri ve müzelerdeki gösterişli sergi organizasyonlarında yer almak, siparişleri yerine getirmek şeklinde sokak sanatçısının hemen yanı başında durmaktadır. Bir sokak sanatçısı için taviz vermeden hem sistem içinde yer alıp hem muhalif ve vandal olarak kalmak büyük bir beceri gerektirmektedir. Bu konudaki en yetenekli ve beceri sahibi sokak sanatçısı, tartışmalı da olsa Banksy'dir. Bu çalışma boyunca ele alınan birçok sanatçı bunu dengesini kurmak için belirli bir çaba sarf etmektedir. Legal ya da illegal olsun sokakta bir çalışma gerçekleştirip onu her türlü dış müdahaleye ve doğal yıpranmaya açık halde kendi geçiciliğiyle baş başa bırakmak bile başlı başına muhalif bir sanatsal tavidir. Başta İngiltere olmak üzere birçok ülkede grafiti ve sokakta izinsiz çalışmak hala yasak. Bu nedenle izin almaksızın gerçekleştirilen her bir sokak sanatı uygulaması, siyasi bir içeriğe sahip olsun ya da olmasın hala muhalif, hala vandaldır.

Sonuç

90'ların başından itibaren etkisini hissettirmeye başlayan sokak sanatı, 2000'li yılların ortalarıyla birlikte profesyonel sanat ortamı da dâhil, herkesin ilgi gösterdiği bir sanat hareketine dönüştü. Bunda, internet iletişim ağlarının küresel ölçekte yaygınlaşması ve sokak sanatçılarının bu kanalı etkili bir biçimde kullanarak dolaşıma girmelerinin de payı vardır. Sokak sanatı, özellikle Banksy aracılığıyla müzelerle dahi gitmemiş yeni bir izleyici kitlesi oluşturdu. Sokak Sanatının underground ve muhalif boyutu, karşı durduğu sistemle temasa geçtikçe (reklamlar, sergi organizasyonları, legal uygulamalar vb.) sorunlar ve tartışmalar ortaya çıktı. İlgalliliği savunan radikal sokak sanatçıları, sistemle uzlaşma gibi görünen legal uygulamaları davaya ihanet ve satılmışlık diye yorumlarken, diğerleri çalışmalarının estetik kalitesini arttırdığı ve mesajlarını daha iyi iletmelerini sağladığı için bunda bir sakınca görmediler. Sistem tarafından ehlileştirilme sorunuyla yüz yüze olan sokak sanatçıları bunu aşmaya çalışıyor. Bu nedenle hem sokakta iş üretip bunu gelip geçiciliğe havale eden hem de galeriye dönük çalışan sanatçılar, sokak deneyimlerinden türeyen çalışmalarını sergileyerek, yaşadıkları çelişkiyi en aza indirmeye çalışıyorlar. Sokak sanatçısının en temel çelişkisi, muhalif, vandal olmak ve anonim kalmakla, gördüğü ilgi aracılığıyla sistemin imkanlarından yararlanarak güncel bir sanatçı olmanın arasında kalmaktır.

Şu anda gündemde olan ve rağbet gören sokak sanatçısı, uzun vadede bir stüdyo sanatçısının çalışmasıyla rekabet edebilir mi, bu gelecekte yanıtlanması gereken sorulardan birisidir. Akım olarak adlandırılmakta zorlanılan bu sanat, kent sanatı, kentsel çağdaş sanat gibi adlandırma çabalarıyla belirli bir isimlendirme zorluğuyla da karşı karşıyadır. ‘Kentsel Çağdaş Sanat’ adlandırması, kapsamı genişleterek radikal veya değil, ironik ya da siyasi eğilimleri ve tüm sanatçıları “uzlaştırıp, sanatı bütünüyle 21. yüzyıla özgü bir okumada bir araya toplar” (Chenus ve Longhi, 2014, s. 28). Şu anda sokaktan türeyenleri de kapsayan ve çağdaş sanat ortamında dolaşımda olan benzer nitelikteki çalışmalar için belki de en uygun adlandırma bu olabilir.

Son bir söz daha söylemek gerekirse, sanat uzun zamandır toplumsal çevreden kopuk, dar ve kapalı bir çevrede sıkışmış durumdadır. Sokak sanatı, sanatın sokağa taşınması ve insanların yaşamının bir parçasına dönüşmesi anlamında önemli bir işlevi de yerine getirmektedir. Bu hareketin ilgiyle karşılanmasının önemli bir sebebi belki de budur.

Kaynakça

Atayurt, U. (2006). Konu: Post graffiti; Os Gemeos, ikimiz birimiz, birimiz hepimiz için. *Bant Dergisi*, 19, 22-39.

Ayral, R. (2014). Duvarların dili: graffiti/sokak sanatı. Bahar T., Çolakoğlu F., Ataç A. ve Soley U. (Ed.), *Duvarların dili graffiti/Sokak sanatı* içinde (s. 9-16), İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Banksy. (2006). *Maid in London / Londra'da hizmetçi*. Erişim Adresi: <https://curiator.com/art/banksy/maid-in-london>

Baudrillard, J. (2016). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm*, (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Baykam, B. (2016). *From Graffoman to street art*, İstanbul: Piramid Yayıncılık / Yer altı Kuşağı 2.

Blek Le Rat. (2008). *Uyuyan adam* [Graffiti]. Leake street, London. Erişim Adresi: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Blek_le_Rat_-_Sleeping_man.jpg

_____. (t.y.). *Biography*. Erişim Adresi: <https://urban-nation.com/artist/blek-le-rat/>

C215/Guemy, C. (2014). Graffiti, sokak sanatı, muralissimo... Birbirine karıştırmamak artık şunları. Bahar T., Çolakoğlu F., Ataç A. ve Soley U. (Ed.), *Duvarların dili graffiti/Sokak sanatı* içinde (s. 31-37). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Cheneus, N. ve Longhi, S. (2014). Çok biçimli bir akım: Kentsel çağdaş sanat. Bahar T., Çolakoğlu F., Ataç A. ve Soley U. (Ed.), *Duvarların dili graffiti/Sokak sanatı* içinde (s. 25-28). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Ellsworth Jones, W. (2015). *Banksy; duvarın ardındaki adam* (Çev. Esra Mert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Evol. (2009). *Caspar David Friedrich- Stadt I*. Erişim Adresi: <https://ny.voltashow.com/archive/2011/exhibitors-2011/wilde-gallery/evol/>

Futura/Futura 2000. (t.y.). *İsimsiz* [Resim]. Erişim Adresi: <https://www.widewalls.ch/futura-exhibition-urban-spreel/>

Güngör, A. ve Sanaç, E. (2006). Konu: Post graffiti; Tristan Manco. *Bant Dergisi*, 19, 22-39.

Invader. (2013). *Paris'te yeni istilalar*. Erişim Adresi: <https://streetartnews.net/2013/12/invader-new-invasions-in-paris-december.html>

_____. (t.y.). *About*. Erişim Adresi: <https://www.space-invaders.com/about/>

JonOne (2016). *Gözlerini aç*. Büyük Graffiti Sergisi, Kore, Erişim Adresi: <http://koreaajoongangdaily.joins.com/news/article/>

<article.aspx?aid=3027456>

JR. (2015). *Kentin kırışıklıkları*. İstanbul. Erişim Adresi: <https://octopodartdotcom.wordpress.com/2017/03/05/sehrin-kirisikliklari/>

_____. (t.y.). *Biography*. Erişim Adresi: <https://jr-art.net/about>

Lemoine, S. (2014). Müzeye bir karşı kültür: Kuruma meydan okuyan kent sanatı. Bahar T., Çolakoğlu F., Ataç A. ve Soley U. (Ed.), *Duvarların dili graffiti/Sokak sanatı* içinde (s. 19-23). İstanbul: Pera Müzesi Yayını.

Mimaroğlu, İ. (2002). *New York kapı dışı sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları- İzdüşümler/Düş İzleri-3.

Obey (1999). *Pasteup, Unknown*, Erişim Adresi: <https://cranbrookartmuseum.org/2018/03/05/cranbrook-art-museum-announces-summer-exhibitions-fast-live-young-die-punk-graphics-1976-1986-shepard-fairey-salad-days-1989-1999/>

Orion, A. (2014). *Tutuklama*. Sao Paulo. Erişim Adresi: <https://streetartbrasil.wordpress.com/2015/01/10/the-20-best-murals-of-2014/>

_____. (t.y.). *Bio*. Erişim Adresi: <https://www.alexandreorion.com/poluicaosobremuro>

Os Gemeos (2012). *İsimsiz*, ICA Boston. Erişim Adresi: <https://gohighbrow.com/os-gemeos/>

Swoon.(2009). *İsimsiz*. Erişim Adresi: <https://norwegianstreetart.files.wordpress.com/2010/05/p1030660.jpg>

_____. (t.y.). *About*. Erişim Adresi: <https://swoonstudio.org/about>

Zeus. (2012). *About*. Erişim Adresi: <http://www.deanzeuscolman.com/about/4567902851>

_____. (t.y.). *3DDuvar*. Erişim Adresi: <http://www.deanzeuscolman.com/paintings/4583942365>

Harlem Rönesansı'nın Amerikan Resim Sanatı Üzerine Etkileri*

Aysun AYDIN*

Aydın, A. (2020). Harlem Rönesansı'nın Amerikan Resim Sanatı Üzerine Etkileri. *YEDİ*, 23, 109-120, doi: 10.17484/yedi.563329

Derleme Makale / Review Article

Özet

Harlem Rönesansı, ırkçılığın yaygın olduğu bir toplumda hak ve özgürlüklerinden mahrum olan Afro-Amerikalı aydınların ve sanatçıların kültürel kimliklerini keşfettiği bir dönemdir. Afro-Amerikalıları siyasi alanda temsil edecek bir sesin eksikliği ve ülkedeki yaygın ırkçı tutum nedeniyle pek çok Afro-Amerikalı kendisini sanatsal yollarla ifade etmeyi tercih etmiştir. Sanatsal üretimlerde bulunma yarışı Afro-Amerikalılar için sadece kendilerini ekonomik yönden güçlendirmenin bir yolu değil, aynı zamanda etnik onurlarını sergilemenin de bir yolu olmuştur. Bu kültürel hareketin net bir zaman çizgisi olmasa da yaklaşık olarak Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda başladığı ve 1930'lardaki Büyük Buhran'ın ortasında sona erdiği söylenebilir. Bu makalede Harlem Rönesansı hareketinin yol açtığı Amerikan resim sanatındaki değişimin 1920'lerden 1950'lere kadar olan serüveni incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Harlem Rönesansı, Afro-Amerikan sanatı, büyük göç, resim sanatı, caz çağı.

The Effects of Harlem Renaissance on American Painting

Abstract

The Harlem Renaissance is a period in which have discovered of cultural identities of Afro-American intellectuals and artists deprived of their rights and freedoms in a society where racism was widespread. Because of the lack of voice to represent Afro-Americans in the political sphere and the widespread racist attitude in the country, many Afro-Americans have preferred to express themselves in artistic ways. The race for artistic production was not only a way for Afro-Americans to strengthen themselves economically, but also to demonstrate their ethnic dignity. Although this cultural movement does not have a clear timeline, it can be said that it started around the end of the First World War and ended in the midst of the Great Depression of the 1930s. In this article, the adventure of the change in American painting caused by Harlem Renaissance movement from 1920s to 1950s is examined.

Keywords: Harlem Renaissance, Afro-American art, great migration, painting, jazz age.

1. Giriş

Yeni Siyahi Hareket (*New Negro Movement*) olarak da bilinen Harlem Rönesansı, Afro-Amerikan sanatçılar arasında büyük kültürel aktivite ve yenilik dönemidir. Harlem Rönesansı'nın temellerinin büyük bir kısmı, önceki nesil Afro-Amerikan eğitimciler, öğrenciler ve aydınlar tarafından atılmıştır. I. Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda Güney'in ırkçı yasalarından kaçarak daha iyi imkânlarla sahip olan Kuzey'e göç eden yenilikçi genç Afro-Amerikan sanatçılar Harlem ve Greenwich Village da dâhil olmak üzere Manhattan'da bir dizi mahallede toplanarak birlikte çalışmaya ve yeni fikirler geliştirmeye başlamışlardır (Spencer Museum of Art, t.y.).

Temelde Harlem Rönesansı, zamanın sosyal, ekonomik, politik ve kültürel güçlerinden etkilenen, kültürel ve sanatsal yönden bir gelişme dönemidir. Müzik, sahne sanatları, edebiyat, resim ve heykel gibi sanat dalları bu dönemde gelişmiştir (Thompson, 2015). Harlem Rönesansı, sanat üretmekle ve bu sanatı insanlarla paylaşmakla ilgili bir hareket olmakla beraber Afro-Amerikalıların fikirlerini dünyayla paylaşmanın bir yolu olmuştur (Rau, 2005, s. 5).

Düşünsel temellerini Alain LeRoy Locke, W.E.B. Du Bois, James Weldon Johnson, Charles Spurgeon Johnson, Walter Francis White, Arthur Schomburg, Marcus Garvey gibi entelektüellerin attığı Harlem Rönesansı, Afro-Amerikalı olma bilincinin bir devamıdır (Edis, 2015, s. 121).

Konuyla ilgili alanyazında, genel olarak, Harlem Rönesansı döneminde, siyahilerin sosyal ve kültürel politikalarının Afro-Amerikan sanatına yansımalarına vurgu yapılır. Marry Ann Calo (1999, s. 581), savaşlar arasındaki yıllar boyunca yapılan sanat eleştirisinin Afro-Amerikalı sanatçıların marjinalleşmesine temel oluşturması üzerine tartışır. Sonia Delgado Tall (2001, s. 289), Afro-Amerikalıların Pan-Afrikanizm, antropoloji ve edebiyat aracılığıyla her yerde uyandırdıkları Afrika mirasına odaklanır. Bonnie Harrison, doktora tezinde (2003), siyahi görsel temsil ile siyahi sosyal ve kültürel politika arasındaki ilişkiyi sorgular. Paul Taylor, makalesinde (2010), belirli sanat eserleri, eleştirel edebiyat ve tarihi gelişmelere değinerek siyahi estetik çalışmalarını ve uygulamalarını tanımlayan konuları ve temaları tanıtır. Mister Gidion Maru, makalesinde (2012), genel olarak Harlem Rönesansı'nın gelişimini, akımla ilgili kavramları ve akımın öne çıkan isimlerini ele alır. Iola Thompson (2015), kölelikten Harlem Rönesansı döneminin sonlarına kadar Afro-Amerikan yaratıcı sanatlarının geçirdiği değişimden bahseder. Mohd Nazri Latiff Azmi, Rania Khelifa Chelihu ve

Khaolua Nouri (2018) ise, Harlem Rönesansı döneminde sanatın sosyal değişim için bir araç olarak nasıl kullanıldığını tartışır.

Yukarıda değinilen kaynaklarda da bahsedildiği üzere Harlem Rönesansı döneminde sosyal ve siyasi gelişmelere paralel olarak Afro-Amerikan sanatının önemli ölçüde gelişim göstermiş olması bilinen bir gerçektir. Ancak genel olarak literatürde, Amerikan sanat tarihinde Afro-Amerikalı sanatçılardan nadiren bahsedildiği gibi (Calo, 2007, s. 5) Afro-Amerikan resim sanatının Amerikan resim sanatına katkılarında da çok az değinilir. Calo'nun da belirttiği gibi literatürdeki bir diğer problem ise, Harlem Rönesansı'nı ele alan kaynaklarda Afro-Amerikan görsel sanatçıların daha az görünür olmasıdır. Harlem Rönesansı hakkında farklı disiplinlerde yeterli bilgi olmasına rağmen, sanatsal üretimler açısından görsel sanatlar alanında daha az bilgi bulunur. Şiir ve müzikteki başarılar en çok sözü edilen ifade biçimleri olarak merkezileşme eğilimindeyken görsel sanatlar büyük ölçüde göz ardı edilmiştir (Calo, 2007, s. 5). Bu nedenle bu makalede, beyazların himayesindeki içedönük Amerikan resim sanatının, Afro-Amerikan sanatçıları sayesinde, nasıl daha görünür hale getirilmiş olduğuna odaklanılmıştır.

Harlem Rönesansı'nın müzik ve edebiyat alanındaki katkısı bilinmesine rağmen görsel sanatlar alanında fazla bilgi bulunmamaktadır. Bu nedenle çalışmanın alana bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Ayrıca Harlem Rönesansı'nın özellikle görsel sanatlar alanındaki çalışmaları ile ilgili Türkçe kaynak bulunmaması da konunun araştırılmasında bir başka neden olmuştur.

Konuyla ilgili olarak literatür taraması yapılmıştır. Bu kapsamda Afro-Amerikan sanatçılar tespit edilmiş ve eserleri analiz edilmiştir. Yapılan eser analizlerinde Harlem Rönesansı'nın Amerikan sanatına katkıları gösterilmeye çalışılmıştır.

2. Harlem Rönesansı'na Giden Yol

1860 yılında Abraham Lincoln başkanlık seçimlerini kazanmış ve Lincoln'ün Başkan seçilmesi Amerika'da pek çok değişimin başlangıcı olmuştur. Güneyliler, Abraham Lincoln'ün kölelik karşıtı söylemlerinden hoşlanmadıkları için Başkanlık seçimlerinden sonra Güney'deki 11 eyalet Birlik'ten ayrılarak bağımsızlıklarını ilan etmiş, daha sonra Güney Devleti olarak kendi aralarında birleşmişlerdir. Bunun üzerine Lincoln kurmaylarına Güney'e saldırı emrini vermiştir. Uzun süren savaşlar sonucunda iki taraf da çok sayıda kayıplar

vermiştir. Kuzey'deki askerlerin hem mühimmat, erzak, sağlık malzemesi yönünden donanımlı, hem de Güney'deki askerlere göre sayıca üstün olmaları savaşın Güneylilerin aleyhine işlemesine sebep olmuştur. Sonunda taarruzlara daha fazla dayanamayan Güneyliler pes etmek zorunda kalmış, 1865 yılında savaş resmen sona ermiştir. Savaşta 620.000 kişi hayatını kaybetmiştir. Savaşın sona köleliğin kaldırılmasını içeren 13. yasa düzenlemesi ilan edilmiş, 1865 yılında da Lincoln köleliği tamamen kaldırmıştır. Ancak köleliğin kaldırılması Afro-Amerikalıların bütün sorunlarını çözmeye yetmemiştir. Toplumun en yoksul kesimini oluşturan Afro-Amerikalılar aynı zamanda ayrımcı politikalarla karşı karşıya kalmaya devam etmişlerdir (Mızrak, 2017, s. 6-7).

Siyahilerin bu durumdan kurtulabilmeleri için pek çok düzenlemeler yapılmıştır. Örneğin 14. Anayasa değişikliği ile siyahilere yönelik eşitsizliğin yasaklanması, mahkemede siyahilerin de tanıklık yapabilmesi gibi düzenlemeler getirilmiştir. Ancak bu yasa da siyahilerle beyazların münasebetini azaltmayı amaçlayan 'eşit ama ayrı' sistemini getirmiştir. 1875 yılında kabul edilen Sivil Haklar Yasası (*Civil Rights Act*) ile birlikte siyahilerle beyazların ayrı yerleşim yerlerinde kalmalarını gerektiren durum ortadan kaldırılmıştır. 1875 tarihli Jim Crow Yasası siyahiler ve beyazların eşitsizliklerini gidermeyi amaçlasa da 'eşit ama ayrı' ilkesini devam ettirmiştir. 1896 yılında Yüksek Mahkeme'nin Plessy v. Ferguson davasındaki kararıyla siyahiler ve beyazların aynı sosyal alan ve kurumlarda bulunmalarını yasaklayan Louisiana Yasası'nı uygulamaya koymuş, bu yasayla da 'eşit ama ayrı' ilkesi geçerliliğini korumuştur (Mızrak, 2017, s. 8). Thurgood Marshall ve hocası Charles Hamilton Houston 'eşit ama ayrı' ilkesine karşı çıkarak *ayrı* sisteminin asla *eşit* olamayacağını savunmuşlar ve bu sistemin değişmesi için mücadele vermişlerdir. Houston ve Marshall NAACP¹ adlı kuruluşta avukat olarak çalışmaya başlamışlar, Marshall savunduğu davaların pek çoğunu kazanarak siyahilerin o zamana dek hayal bile edemeyecekleri haklar kazanmalarını sağlamıştır. Thurgood Marshall 1967-1991 yılları arasında ülkenin ilk Afro-Amerikalı Yüksek Mahkeme Yargıçısı unvanı ile görev yapmıştır (Mızrak, 2017, s. 10).

Birinci Dünya Savaşı yılları ve hemen ardından gelen yıllar, Afro-Amerikalıların konumu açısından son derece önemlidir. Savaş yıllarında siyahiler kendilerini 'demokrasiyi kurtarmak için' yurtiçinde ve yurtdışında savaşırken veya

çalışırken bulmuştur. Yaklaşık 400.000 Afro-Amerikan, silahlı kuvvetlerde görev yapmış ve bunların yarısından fazlası yurtdışına gönderilmiştir. Avrupa'da görev yapanlara çoğu zaman geldikleri yerlerde bilinmeyen bir eşitlik tanınmıştır. Amerika'da ise, Afro-Amerikan işçiler, daha önce kendilerine kapıları kapalı olan endüstrilerde iş bulmaya başlamışlardır. Bu durum, savaş sırasındaki acil durum önlemlerinin, taslağın ve Avrupa'dan göçte keskin bir düşüşün (1914'te 1,2 milyon, 1915'te 327.000) bir sonucudur. Bu koşullar, Birinci Dünya Savaşı'nın en önemli olaylarından biri olan 'Büyük Göç'e sebep olmuştur. Büyük Göç, Güney'den Amerika Birleşik Devletleri'nin Kuzey bölgelerine yarım milyon Afro-Amerikan halkın hareketidir. Afro-Amerikan halkın Kuzey şehirlerine doğru olan bu kitlesel hareketi, Amerika'daki etnik kimlik ilişkilerinin geleceğini, yüzyılın geri kalanından günümüze kadar şekillendirmiştir (Ramsden, 2002, s. 9). Amerika'nın siyahi nüfusunun güney eyaletlerinden Kuzey'e olan kitlesel göçünün ardında iki ana sebep vardır: birincisi büyük ölçüde ekonomik koşullara, ikincisi ise beyaz Güneyliler tarafından ırk ayrımcılığının ve şiddetin artmasına dayanmaktadır (Ramsden, 2002, s. 50).

Harlem Rönesansı'nın yükseliş ve çöküş çizgisi net değildir. Caz Çağı ile birlikte gelişen Harlem Rönesansı, kısmen, 1918'de I. Dünya Savaşı'nın sonundan başlayarak, bu sırada Amerika'da geniş kapsamlı değişimleri etkileyen güçlü sosyal güçler tarafından mümkün hale getirildi. Bu güçler arasında en önemlisi, Büyük Göç olmuştur. Amerikan demografisindeki bu kayma, Amerika'nın büyük şehirlerinde, özellikle de Kuzeydoğu'da, siyahiler bir orta sınıfın yükselmesine neden olmuştur. Bu statü devriminin ortasında, özellikle Harlem öne çıkmış, bu göçle birlikte Harlem, Amerika'daki siyahiler halkın başkenti olmuştur (Buck, 2010, s. 796).

Harlem Rönesansı'nın düşünsel temelleri Alain LeRoy Locke, W.E.B. Du Bois, James Weldon Johnson, Charles Spurgeon Johnson, Walter Francis White, Arthur Schomburg, Marcus Garvey gibi entelektüeller tarafından atılmıştır (Edis, 2015, s. 121).

Dönemin önemli isimlerinden bir diğeri de Harvard Üniversitesi'nden doktora derecesini alan William Edward Burghardt Du Bois'tir. Du Bois, 1903 tarihli *Black Folks Souls* isimli eserinde uyum ve tevazu yolu ile uzlaşmacı bir tavra karşı çıkmış, sosyal değişim gerektiren her türlü kötülüğün çözümünün protesto ve ajitasyon yöntemi olduğunu savunmuştur (Mızrak, 2017, s. 11). Afro-Amerikan haklarının samimi bir destekçisi olan Dubois, NAACP'nin kurumunun

¹ NAACP: Renkli İnsanların Gelişmesi İçin Ulusal Birlik (National Association for the Advancement of Colored People)

kurucularından biridir. Aynı zamanda siyahilere kendi fikirlerini okuyucularla paylaşma imkânı veren *The Crisis* dergisinin editörlüğünü yapmıştır.

Dönemin önde gelen aydınlarından biri olan Alain Locke 1925 yılında Winold Reiss ve Aaron Douglas'ın resimledikleri *The New Negro* isimli bir kitabını yayımlayarak dünya çapında yankı uyandırmıştır (Rampersad, 2002, s. 87).

Afrika kökenli Amerikalıların etnik bilinci uyandırarak ayrımcılıkla mücadele etmek ve kendilerine yeni bir kimlik inşa etmek için yaptıkları gerek politik, gerek hukuki, gerekse de entelektüel tüm bu girişimler Harlem Rönesansı'nın önünü açmıştır.

3. Harlem Rönesansı ve Afro-Amerikan Sanatına Genel Bakış

20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren bilinçlenerek ırkçı yasalara, ayrımcılığa ve aşağılamalara karşı mücadele etmeye başlayan Afro-Amerikalılar; bu yıllarda kültürel ve sanatsal anlamda da önemli gelişmeler göstermişlerdir. Irkçı söylem ve saldırıların en çok şiddetlendiği yıllarda bile sanat alanındaki gelişmeler devam etmiş; sanatsal aktivitelerin sergilendiği pek çok mekân adeta birer sanat merkezine dönüşmüştür. Bu sanat merkezlerinden biri de Harlem'dir. *Yeni Siyahi Hareket* olarak da adlandırılan Harlem Rönesansı; pek çok sanatçı ve entelektüel ismin bir araya gelerek sanatsal yaratıcılıklarını sergiledikleri sanatsal ve entelektüel faaliyetlerin bir ürünüdür (Edis, 2015, s. 120).

Esasında Harlem Rönesansı, Afro-Amerikalı entelektüel kesimin şiir, nesir, drama, müzik ve görsel sanatlar alanlarındaki üretimlerinin kamusal bir gösterisidir. Bu oluşum sadece sanatsal bir hareket değil, aynı zamanda Amerika'daki 'renkli' insanların toplumsal imajını yeniden çizme girişimidir. Hem siyahilerden hem de beyazlardan oluşan bir alıcı kitlesine sahip olan Harlem Rönesansı, amacı kültürel diplomasiyle etnik yenilenmeyi sağlamak olan *Yeni Siyahi Hareket*'in en güzel meyvesidir. Harlem Rönesansı, yalnızca Afro-Amerikan sanatının altın çağı değil, Afro-Amerikalılara yeni bir kimlik inşa etmek için ırkçı fikirlerden kurtulmaya yönelik büyük bir çabadır. Belli bir dereceye kadar, sadece etnik kimlikler arasındaki ilişkileri iyileştirmekle kalmamış, aynı zamanda Afro-Amerikalılara etnik bir gurur ve asalet aşılamıştır. Harlem Rönesansı'nın öncüleri, sanatın Amerikan etnik kimlik ilişkilerinde köklü bir değişim sağlama konusunda siyasetten daha umut verici olduğuna inanmışlardır. Hareketin baş savunucusu olan W.E.B. Du Bois, sanatın etnik kimlik çıkarlarına hizmet

etmesi gerektiğine inanmış, *Criteria of Negro Art (1926)* isimli kitabında açıkça sanatın propaganda için kullanılmasını talep etmiştir (Buck, 2010, s.795-796).

Sanatın her zaman bir desteğe ihtiyaç duyması bilindik bir şeydir. Bu dönemde yasal olarak siyahiler ve beyazlar arasında sosyal ilişkilerin olmasının pratik olarak yasak olmasından dolayı siyahi sanatçıların ve yazarların çalışmalarının çoğunun kaderi, Harlem Rönesansı'nın kilit kahramanları olan beyaz destekçiler² ve nüfuzlu kişilere bağlı olmuştur. Beyaz destekçiler, Afro-Amerikan sanatının yayılmasında ve beyaz tüketicilere pazarlanmasında kilit rol oynamışlardır (Buck, 2010, s. 797).

Bu dönemde caz müziğinin yükselişi dikkat çekicidir. *Caz Çağı* olarak bilinen 1920'ler Harlem'in ruhundan esinlenen Afro-Amerikalılar, kendilerini Caz müziği ile ifade etmişlerdir. Bu sanatsal tavır dönemin bazı sanatçılarının eserlerinde izlenebilir. Zamanın ünlü Caz sanatçıları Joseph Oliver, Jelly R. Morton ve Louis Armstrong'tur (Maru, 2012, s. 1416). Esasında caz müziği, ilk yıllarında Amerika'ya gelen köle Afrikalıların halk müziği olan Blues'dan beslenmiştir. Batı Afrika kültüründe cenaze ve yas törenlerinde acının bir ifadesi olarak kullanılan mistik melodiler, Afrikalı kölelerin yaşadıkları acıyı anlatan şarkılarıyla birleşerek yeni bir müzik formuna dönüşmüştür. Harlem Rönesansı'nda bu iki müzik türü, tüm ırkçı uygulamalara rağmen siyahilerle beyazların aynı mekânlarda buluşmasına ve siyahilerin kendilerini beyazlara ifade etmeleri için bir araç olmuştur (Edis, 2015, s. 121).

Edebiyat alanında da Harlem Rönesansı boyunca Afro-Amerikan edebiyatına öncülük eden pek çok önemli isim yetişmiştir. Langston Hughes, Jessie Redmon Fauset, Countee Cullen, Zora Neale Hurston, Richard Bruce Nugent, Wallace Thurman, James Baldwin, Richar Wright, Claude Mckay ve Jean Toomer'ın gibi edebiyatçıların öncülük ettiği bu kuşak; gerek eserlerinde ifade ettikleri düşünceleriyle haklarından yoksun olan Afro-Amerikalı halkın sesi olmuşlardır (Edis, 2015, s. 120).

Bu dönemde sosyal bir görüş olan Pan-Afrikanizm ortaya çıkmıştır. Genel olarak, Pan-Afrikanizm dünya çapında, farklı etnisitelerden, tüm Afrikalıların birlik ve beraberliğini destekleyen uluslararası, sosyal ve politik bir harekettir. Pan-Afrikanizm nosyonu, Marcus Garvey ve Booker T. Washington gibi aydınlara, siyahileri savunmak için ilham

² Yazar burada "patrons" terimini kullanmıştır.

vermiştir. Harlem Rönesansı ile ilgili diğer bir önemli isim Alain Locke'dur. Locke, *New Negro* isimli kitabında siyahi sanatçıları, kaynaklar, yeni malzemeler ve teknikler için Afrika'ya bakmaya teşvik etmiştir. Yazarları siyahi yaşamla uğraşmaya ve yüksek standartlar koymaya çağırmıştır. Bu görüş, Harlem Rönesansı'nda var olan ana fikirlerden biridir (Maru, 2012, s. 1415).

Harlem Rönesansı döneminde Afrika, özellikle Etiyopya ve Mısır sanatı, sembolik bir öneme sahiptir. Pek çok Afro-Amerikan sanatçı, Afrika sanatını ilham kaynağı olarak görmüştür. Sanatçılar Afrika maskelerinden, Afrika esintili motiflerin kullanımına, soyutlanmış insan figürlerine kadar Afrika'nın sanatsal mirasını farklı biçimlerde ele almışlardır. 1920'lere kadar Matisse, Picasso, Derain, Modigliani ve Guillaume gibi Avrupalı modernistler Afrika sanatını keşfetmiş ve Afrika estetiğini sanat çalışmalarına dâhil etmişlerdir. Picasso'nun *Avignon'lu Kadınlar*'ında Afrika maskelerini kullanması bu konuda dikkate değer bir örnektir (The Oklahoma City Museum of Art, t.y.)

4. Afro-Amerikan Sanatçılar

4.1. Winold Reiss (1886-1953)

Winold Reiss, Alain Locke'un yayını olan *The New Negro* için illüstrasyonlar oluşturmak için Locke tarafından Amerika'ya davet edilen bir Alman göçmeni olan bir sanatçıdır. Reiss, Alman entelektüel kesimden Johann Wolfgang Goethe, Heinrich Heine ve Wilhelm Dilthey gibi isimlerin eserlerinde görülen romantik idealizm ve hümanizm geleneğinin bir hatırlatıcısıdır. Reiss'in sanatı, bu iyi bilinen entelektüellerin yazılarında ifade ettikleri gibi *modern medeniyetin en yüksek hedeflerinden biri olan çeşitlilikteki birliği* yansıtır. Bir modernist olan Reiss, ister portre, ister afiş, ister iç mekân ister resmi olsun, dekoratif ve güzel olana ilgi duymuştur. Jugendstil tarzındaki bu dekoratif modernizm, Reiss'in Almanya'da edindiği bir estetik bakıştır. Bu estetik bakış özellikle 1910'lu yıllarda Münih'te çalıştığı öğretmenlerden, Münih Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nden Franz Stuck ve Kunstjywerbeshule'deki Julius Diez'den almıştır (Stewart, 1993, s. 3).

Reiss, resimlerinde gerçek modeller kullanmıştır. Modellerini genellikle Afro-Amerikalılardan seçmiş ve bu yolla insanlığın çeşitliliğini ve farklılığını belgeleyerek halklar arasında uyumu destekleyebileceğine inanmıştır. 1925'te New York Halk Kütüphanesi'nin 135. sokak şubesinde 37 portreden oluşan *Siyahi Liderler ve Harlem Sakinleri* (*Black*

Leaders and Harlem Residents) isimli resimlerini sergilemiştir (bkz. Şekil 1). Bu sergi bu tür çalışmaların ilk büyük gösterisi olmuştur (The Oklahoma City Museum of Art, t.y.).



Şekil 1. *Harlem Kızı*, W. Reiss, 1925

4.2. Palmer Hayden (1890-1973)

Çalışmaları toplumsal duyarlılığa sahip olan Palmer Hayden, 'esasında kendi kendini eğiten bir sanatçı' olmasıyla bilinir. Hayden, ordudaki görevinden ayrıldıktan sonra, temizlik görevlisi olarak çalışmıştır. Daha sonra ilk Harmon Vakfı Altın Resim Ödülü'nü kazanmıştır. Bu ödül, arkadaşlarından ve patronlarından gelen ilave fonlarla birlikte, yurtdışına seyahat etmesine ve orada eğitim almasına olanak sağlamıştır. Sanatçı, New York ve Paris'te eğitim almış olsa da tarzı sıklıkla primitif olarak tanımlanmıştır. Paris'teyken, sanatçı olarak ününü ilk kez belirleyen deniz resimleri yerine, Afro-Amerikalıların yaşamlarından sahnelere odaklanmaya başlamıştır. Bugün Hayden'in çalışmaları Afro-Amerikan yaşamın karmaşasına ve zaferine odaklanmasıyla bilinir. Hayden, çalışmalarını 'komedi, trajedi ve siyahi yaşam tarzının zevkine sembolik bir referans' olarak nitelendirmiş ve kendisini 'modern toplumu betimleyen modernist' olarak tanımlamıştır. Hayden'in *Resim Yapan Temizlikçi* (*The Janitor Who Paints*) isimli eserinin hikâyesi arkadaşı olan sanatçı Cloyd Boykin'in hayatına dayanmaktadır (bkz. Şekil 2). Arkadaşı Boykin'in sanatçı olarak adlandırılmadığını, ona 'temizlikçi' olarak hitap edildiğini söyleyen Hayden, bu resmin bir çeşit protesto resmi olduğunu belirtmiştir (Smithsonian American Art Museum, t.y.).



Şekil 2. Resim Yapan Temizlikçi, P. Hayden, 1930.

4.3. Archibald John Motley Jr. (1891-1981)

Motley, en iyi şekilde beyaz egemen sanat dünyasında melez bir kimlik olarak tanımlanabilir. Motley, Harlem Rönesansı, Yeni Siyahi Hareket ve bunları takip eden Sivil Haklar Hareketi'nin bir üyesi olarak, yirminci yüzyılda ortaya çıkan Afro-Amerikan kimliği ve kültürü, insani ve sivil haklar gibi konuların üzerinde durmuştur. Motley'in hikâyesi, mulattolar, kuadronlar, kreyoller ve zenciler olarak birbirlerinden sosyal olarak ayrılmadan ve Afro-Amerikalıların gelişimini tanımlayacak olan kolektif siyahi sosyal, kültürel ve politik kimliğin oluşumuna işaret eder (Harrison, t.y., s. 3).

Englewood'lu sanatçı, yaratıcı üretimine portre ile başlamıştır. Motley'nin modellerini Afrikalı insanlardan seçip, onları gözlemlemesi ve bu gözlemlerini portrelerine aktarması esasında kendi melez kimliğinin detaylı bir şekilde incelemesidir. Motley daha sonra Şikago'da Black Belt bölgesindeki sokak ve gece hayatını gözlemleyerek burada bulunduğu hareketli kültürel yaşamdan, çok sayıda caz, kabare ve gece kulüpleri ve dans salonlarından ilham alarak bunları resimlerine aktarmaya başlamıştır (Harrison, t.y., s. 4-5). Motley'nin kentsel sahneleri, beyazların yaşadığı bir mahallede yaşayan bir melez olarak içinde yaşadığı topluluğu betimlemektedir. Motley, bu sahnelerde Blues estetiğini geliştirerek, yenilikçi avangard teknikleri, dışavurumcu renk kullanımı ve Chicago'da ve Paris'te gördüğü Afro-Amerikan

stilizasyonunu ve Afro-diasporik³ kültürü benimsemiştir. Dikkat çekici bir şekilde, Motley'nin gözlemlediği şey, bu büyüyen siyah topluluğun Şikago'nun modernliğini nasıl yeniden şekillendirdiğidir (Arabından Kesson, 2016, s. 3).

Motley resimlerinde, özellikle gece sahnelerindeki insan figürleri soyutlaştırarak renk kullanımında siyah ve koyu mavilere karşı parlak pembeler, sarılar ve kırmızılar ile renk kontrastları oluşturmuştur. Motley'nin *Black Belt* isimli resmi bu döneme ait olan önemli eserleri arasında gösterilebilir (bkz. Şekil 3).



Şekil 3. *Black Belt*, A. J. Motley, Jr. 1934.

4.4. Loïs Mailou Jones (1905-1998)

Loïs Mailou Jones ve Afro-Amerikalı sanatçıların arasında ikonik bir figürdür. Jones bir öğretmen olarak, sadece titizliği ve öğrencilere verdiği teşvik için değil, aynı zamanda siyahiler ve kadın sanatçılar için elverişsiz olan bir dönemde sebat örneği olarak da etkili bir karakter olmuştur. Jones'un eklektik ve akademik çalışmaları, yaklaşık 70 yıl süren kariyerinde, izlenimci manzaralardan politik alegorilere ve Afrika heykellerinin kübik tasvirlerinden gerçekçi portrelere kadar uzanır. Boston'da Sanat ve Tasarım Bölümü'nden mezun olduktan sonra, N.C. Sedalia'daki Palmer Memorial Enstitüsü'nde sanat eğitimi veren Jones, 1930'da Howard Üniversitesi Fakültesi'ne katılmıştır. Ertesi yıl, eserleri Washington'daki Corcoran Sanat Galerisi'nin

³ TDK'da "kopmuş parça" olarak tanımlanan diaspora, çok uzun bir zamandan beri bir kavim, ulus veya inanç mensuplarının ana yurtlarından koparak başka yerlerde azınlık olarak yaşamalarıdır. Sözcük hem kopma eylemini hem de kopuk azınlık olarak yaşayan kimseleri ifade eder.

bienal sergisine dahil edilmiştir. 1934 yılında Kolombiya Üniversitesi'ndeki bir yaz etkinliğine katıldığında, Harlem'in kültürel yaşamından etkilenmiş ve en iyi bilinen resimlerinin merkezinde olan Afrika maskelerini incelemeye başlamıştır. 1937'de Avrupa'ya seyahat etmek için burs kazanmıştır. Bir yıl Paris'te çalışmış ve 1938'de, en çok sergilenen eserlerinden modernist tarzda üretilmiş beş Afrika maskesinin resmi olan *Fetişler (Les Fetiches)* adlı eserini ortaya koymuştur (bkz. Şekil 4). Bu eser, Afro-Amerikan öz kimliğinin bir amblemi haline gelmiştir (Cotter, 1998).



Şekil 4. *Fetişler*, L. M. Jones, 1938.

4.5. Malvin Gray Johnson (1896-1934)

Malvin Gray Johnson'un erken resim tarzının klasisizmi, Ulusal Akademi'de okurken Afrika heykel sanatı, Kübizm ve Cezanne'nın Post-İzlenimciliği ile tanıştığında değişmiştir. Cezanne'nın formları temel geometrik şekillere ve renk alanlarına indirgemesinden esinlenen Johnson, bunları eserinde renk ve ışığı kullanarak denemeye başlamıştır. Sadeleştirilmiş biçimleri, basitleştirilmiş formları, rengin canlılığını, Afrika görüntülerini ve estetiğini düzlemsel bir kompozisyona dâhil etmesiyle karakterize edilen tarzı, *Sembolik Soyutlama (Symbolic Abstraction)* olarak tanımlanmıştır. 1930'larda Afro-Amerikan Sanatına önem vermeyen birçok müze ve galeri, Johnson'un ölümünden

kısa bir süre sonra Johnson'un çalışmalarını kaybetmiştir. Bugün sadece Johnson'dan geriye kalan altmış eserin olduğu bilinmektedir. 1928'de Johnson'un en iyi bilinen eseri *Swing Low, Sweet Chariot*, Harmon Vakfı'nın yıllık sergisinde birincilik ödülü almış ve basın tarafından *siyahi sanatçının Amerikan kültürüne belirgin biçimde katkıda bulunma potansiyelinin olduğuna dair bir kanıt* olduğunu belirtilerek onurlandırılmıştır (bkz. Şekil 5) (The Johnson Collection, t.y.).



Şekil 5. *Swing Low, Sweet Chariot*, M. G. Johnson, 1929.

4.6. Aaron Douglas (1899-1979)

Otuz yıllık bir kariyere sahip olan Aaron Douglas, 1920'lerde modernizmin başlarında yeteneği ve Harlem Rönesansı'ndaki görsel sanatçılara liderlik etmesi ile bilinir (Earle, 2007, s. 9). Ressam, illüstratör ve eğitimci olan Douglas, Afrika sanatını çalışmalarına dahil eden ilk Afro-Amerikan sanatçıdır (Kirschke, 1995, s. 12). Douglas her ne kadar siyahi işçi sınıfını resmetse de kendisi dönemin entelektüelleri ve siyasi liderleriyle ilişkileri olmuş ve onların kitaplarını resimlemiş elit bir isimdir. Douglas, sanatsal kariyerindeki başarısını sadece yeteneği ve yaratıcılığına değil aynı zamanda dönemin üç kilit adamı Charles S. Johnson, Winold Reiss ve W.E.B. Du Bois'e borçludur. Her biri Douglas'un üzerinde özgüven, artistik tarz ve etnisite bilinci olmak üzere farklı etkiler bırakmıştır (Kirschke, 1995, s. 14).

Douglas'ın en önemli eserlerinden bazıları taşınabilir, bazıları doğrudan duvarlara boyanmış, bazıları ise Afro-Amerikan tarihi ve çağdaş yaşamın öznelere gösteren büyük boyutlu duvar resimleridir. Kölelik, kurtuluş, Büyük Göç, Afro-Amerikalıların kentlerin, ekonominin ve kültürün büyümesine katkısı gibi konuları betimleyen Douglas, duvar resimlerinde Mısır duvar resmi ve Fildişi Sahili (*Ivory Coast*) heykel sanatından etkilenmiştir. Douglas, 1920'lerin sonunda Harlem'de özel konutlar ve kamu binaları için duvar resimleri hazırlamıştır. 1934 yılında New York Halk Kütüphanesi Harlem şubesi için yaptığı *Siyahi Yaşamın Görüntüleri* (*Aspects of Negro Life*) serisi en ünlü eserleri arasında yer alır. Resimde, Afrikalıların köle ticareti yoluyla Amerika'ya nasıl getirildiğinin ve özgürlükleri için mücadele etmelerinin hikâyesini anlatır (bkz. Şekil 6) (Spencer Museum of Art, t.y.).



Şekil 6. *Siyahi yaşamın görüntüleri: Kölelikten yeniden yapılanmaya*, A. Douglas, 1934.

4.7. Hale Woodruff (1900-1980)

1900 yılında Cairo, Illionis doğumlu Hale Woodruff, Atlanta Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapmış olan grafiker, tasarımcı ve ressamdır. Yerel sanat yarışmalarındaki başarıları ve sergileri ile Woodruff'un çalışmaları giderek daha popüler hale gelmiştir. Woodruff, 1928'de Indianapolis'teki destekçilerin mali desteğiyle Paris, Fransa'ya gitmiştir. Paris'teyken Afrika sanatının yirminci yüzyıl modern sanatına olan etkisini araştırmıştır. Indiana'nın Indianapolis kentindeki Herron Sanat Enstitüsü'nde okumuştur. Woodruff'ın ilk çalışmaları 1920'lerin sonunda ve 1930'ların başında Fransa'da yaşarken Kübizmden etkilendiğini gösterir. Diğer birçok Afro-Amerikalı sanatçı gibi, Woodruff da birlikte çalıştığı Diego Rivera gibi Meksikalı duvar resimcilerinden ilham almış, kariyeri boyunca 'The Amistad mutiny', 'The negro in California history', 'Art of the negro' isimli üç duvar resmi dizisini tamamlamıştır (Dunkley, 2006). Woodruff'ın *Amistad'daki İsyân* (*The Mutiny on the Amistad*) isimli canlı

renklere sahip, figüratif resmi sosyal gerçekçiliği en iyi temsil eden eserlerdendir (bkz. Şekil 7) (Mallonee, 2015).



Şekil 7. *Amistad'daki İsyân*, H. Woodruff, 1939.

4.8. William H. Johnson (1901-1970)

William H. Johnson, sanat eğitimini Harlem Rönesansı sırasında New York'taki Ulusal Tasarım Akademisi'nde almıştır. Kendi neslinin birçok Afro-Amerikalı sanatçısı gibi, daha kapsamlı bir eğitim almak ve belki de Amerika'daki ırkçılıktan kaçmak için Paris'e ve Fransa'nın diğer bölgelerine 1926-1929'da yıllarında seyahat etmiş ve oralarda çalışmıştır. Johnson gravür, yağ, suluboya, karakalem ve mürekkep ve serigrafi olmak üzere çeşitli ortamlarda eserler üretmiştir. Çuval bezi, kontrplak ve gazete gibi mevcut materyalleri sık sık kullanarak üzerlerine resimler ve baskılar yapmıştır. Johnson'ın ilk resimlerini, Paris'teyken tanıştığı Afro-Amerikalı peyzaj sanatçısı olan Henry Ossawa Tanner'dan etkileneceği yaptığı manzaralar, kariyerinin başlarında oluşturmaktadır. Johnson, 1930'larda İskandinavya, Avrupa ve Kuzey Afrika'ya gitmiştir. 1938'de Amerika'ya döndüğünde, Johnson, bilinçli olarak yalnızca Afro-Amerikalı konu olarak seçmiş ve Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi'ne göre *çarpıcı, güzel, halk sanatı sadeliği ile karakterize edilen eserler* üretmek için tarzını değiştirmiştir. Çalışmalarında modernist bir üslupla, özellikle Douglas ve Jones'un ustalıklarını kamladıkları primitif bir tarz kullanmaya başlamıştır. Johnson'ın 1938'de başlayan ve 40'lı yılların tamamını kapsayan çalışmaları Harlem Rönesansı'nda yaygın olan estetik anlayışla yapılan çalışmalarlardır. Johnson'ın cesur ana renklere ve geniş yüzeylere sahip olan eserleri, Afro-Amerikan kırsal kesim tasvirlerinin yanı sıra Marian Anderson, George Washington Carver ve Booker T. Washington gibi tarihi figürleri de içermektedir.

Zincir Çetesi (*Chain Gang*) isimli resminde erkeklerin

siyah-beyaz kıyafetleri, Güney'deki ceza sistemi olan zorunlu işçi statüsünü ifade eder (bkz. Şekil 8). Resmin sol tarafındaki iki adam, siyam ikizlerine benzemektedir, gövdeleri birleşik bu figürler izleyiciye ortak yaşamı hatırlatır. Johnson'ın resmi, birlikte çalışmanın ve birbirine bağımlı olmanın, 1940'lı yıllarda güneyde yaygın olan ve bugün ABD'de siyahi yaşamın acı bir gerçeği olmaya devam eden kitlesel hapisten kurtulmak için şart olduğunu gösterir. Johnson'ın imzası olarak kullandığı mavi renk, erkeklerin emek üretmek için bağlı oldukları araçlarda görülür. Her erkeğin ayak bileklerinin etrafındaki zincirleri temsil etmek için mavi bir gölge de kullanılmıştır. Arka plandaki canlı manzara ve Johnson'ın mavi pigment kullanımı, bu adamların durumunun vahametini en aza indirir. Elleri ve ayaklarının büyük olarak tasvir edilmesi sahip oldukları gücü temsil eder (Abri Art and Culture, t.y.).



Şekil 8. *Zincir Çetesi*, W. H. Johnson, 1939.

4.9. Beuford Delaney (1901-1979)

1929'da Harlem Rönesansı'nın enerjisi, Knoxville, Tennessee ve Boston'da eğitim almış olan Beuford Delaney'i New York'a çekmiştir. 1940'lı yılların ortalarında, Henry Miller ve James Baldwin'le yakın arkadaşlıklar kurmuş ve W. E. B. Du Bois ve Duke Ellington gibi Afro-Amerikalı tanınmış kişilerin pastel portreleriyle geniş çapta tanınırlık kazanmıştır. Delaney, temsilden soyutlamaya kadar uzanan resimlerine içindeki bitmez tükenmez insanlık sevgisini aktarmıştır. Delaney, resimlerine konu olarak New York şehir sahnelerini

seçmiştir. *Parktaki Ateş* (*Can Fire in the Park*) isimli resminde birkaç Afro-Amerikalı erkek ateşin çevresinde toplanmıştır (Bakınız Şekil 9). Bu modern resim yalnızca 1929'dan sonraki Depresyon yıllarının değil, aynı zamanda burada temsili olarak gösterilen Afro-Amerikalıların uzun zamandır yaşadığı ayrımcılığın izlerini de taşımaktadır. Sol alt ve sağ üstte, sokak işaretleri gösteren nesnelere ayrıca tenhaliğe veya kalabalığa işaret eden oklar olarak da işlev görür. Sade konusuna rağmen, sahne enerji ile doludur. Delaney, şematik bir şekilde desen keskin saf renkteki boya ları yoğun olarak uygulamıştır. Erken akademik eğitiminin mutlak gerçekçiliğinden vazgeçen Delaney, müzikal ritimlere olan aşkı ve doğaçlama renk kullanımına dayanan lirik bir anlatıma sahip etkileyici bir stil geliştirmiştir. Delaney'in 1940'lardaki tarzıyla ortaya koyduğu *Parktaki ateş* (*Can Fire in Park*) gibi eserleri, temsil ve soyutlama arasında gidip gelir (bkz. Şekil 9) (Smithsonian American Art Museum, t.y.).



Şekil 9. *Parktaki Ateş*, B. Delaney, 1946.

4.10. Jacob Lawrence

7 Eylül 1917'de Atlantic City'de doğan Lawrence ve ailesi 13 yaşındayken New York'a taşınmış, orada Harlem Rönesansı'na tanık olmuş ve içindeki resim için sevgisini keşfetmiştir. Heykeltıraş Augusta Savage ve Charles Alston da dâhil olmak üzere tanınmış siyahi sanatçılarla birlikte aynı ortamda çalışma şansı yakalamıştır. Lawrence, Harlem'in sokaklarından ve mahalle yaşamından ilham alarak kendine özgü parlak renkler, keskin çizgiler ve soyut şekillerle bu mekânları resmetmiştir (Diamond, 2017).

Lawrance, Büyük Göç sırasında milyonlarca Afro-Amerikalı ile birlikte Kuzey'e göç eden göçmen bir ailenin çocuğudur. Büyük Göç Lawrance'a coğrafi avantajlar sağladıysa da, onu sanat yapmaya teşvik eden Harlem Rönesansı'nın merkezi olan Harlem olmuştur. 1934 yılında ilk sanat derslerine giren Lawrance yirmi üç yaşındayken siyahi tarihin önemli isimleri ve olaylarıyla ilgili beş anlatı dizisini tamamlamıştır. Bu destansı anlatıları güçlü biçimde doğrudan görüntülere aktarmak için canlı desenler ve renk blokları ve basitleştirilmiş, açısız figürler ile formlar oluşturmuştur. Mahalle yaşamından, siyahi işçilerin yaşamlarına ve Sivil Haklar Hareketi'ne kadar değişen konulara uygulanan bu tarz, kariyeri boyunca yaptığı çalışmalarını tanımlamaktadır. 1940-1941 yılları arasında II. Dünya Savaşı, Harlem siyahi güneylileri içine çekmeye devam ederken, Jacob Lawrence çalışmak ve resim yapmakla meşgul olmuştur. Afro-Amerikan tarihinin kahramanlarını ve olaylarını tasvir ettiği beş anlatı dizisinden biri üzerinde çalışmıştır. Çalışmaya başlamadan önce aylarını kütüphanede geçirmiş ve bu kitlesel göçü araştırmıştır. Ayrıca ailesinden ve komşularından Kuzey'e yolculuklarının hikâyelerini dinlemiştir. Ve 60 adet resimden oluşan *Büyük Göç Serisi*'ni (*Great Migration Series*) oluşturan 60 ayrı tabloya açıklama olarak kısa öyküler içeren metinler yazmıştır. Lawrance, serinin bir bütün olmasını istediği için bütün resimlerde karıştırmadan, saf haliyle bıraktığı sarı, yeşil ve mavi renklerini kullanmıştır (bkz. Şekil 10). Lawrance bu seriyi *60 çalışma değil, bir çalışma olarak düşündüğünü* söylemiştir (MOMA Learning, t.y.).



Şekil 10. *Göç ivme kazandı*, J. Lawrance, 1941.

5. Sonuç

20. yüzyılın başlarından itibaren bilinçlenen Afro-Amerikalılar hak ve özgürlüklerini kazanmak amacıyla gerek siyasi gerek hukuki gerekse de entelektüel alanlarda, kendilerini ifade edebilmenin yollarını aramışlardır. Fakat içlerinde en iyi bilinen ve belki de en etkili ifade yolu sanat olmuştur. Sanatın gücü beyazları Harlem'e çekerek siyahileri ve beyazları ayıran engelleri kaldırmış etnik kimlikler arası bağlantıları geliştirmiştir. Harlem Rönesansı boyunca Harlem kenti, önemli entelektüel isimlere ve olağanüstü yeteneklere sahip Afro-Amerikan sanatçılara, kültürel uyanışın sembolik başkenti olarak hizmet etmiştir. Yüzyıllardır sömürülen, kültürel asimilasyona uğratılan toplumlardan biri olan Afrikalılar aslında bir bardak suya dökülen bir damla mürekkebin suyun rengini değiştirmesi gibi içinde buldukları toplumu da değişime uğratmıştır. Harlem Rönesansı'nın sanatçıları, Afro-Amerikan kültürünü dönüşüme uğratarak Amerikan kültürünü de geniş ölçüde etkilemiştir. Bu hareket yeni sanatçılara ve siyahi aydınlara ilham vermiş ve etkisi sadece Amerika ile sınırlı kalmayarak dünyanın pek çok farklı bölgesinde sanatsal uyanışları tetiklemiştir. Afrika sanatından ve kültüründen beslenerek Afrika estetiğini eserlerine uygulayan Afro-Amerikan sanatçılar beyaz egemen sanat dünyasında Afrika sanatının bir kaynak olarak kullanılmasına olanak sağlamışlardır. Dahası, bu hareketin Amerikan toplumunda ve sanatında eşitlik yolunu açtığı söylenebilir.

Kaynakça

- Abri Art and Culture. (t.y.). *Remembering William H. Johnson: A Forgotten Harlem Renaissance artist*. Retrieved from: <https://abriartandculture.wordpress.com/art/remembering-william-h-johnson/>
- Arabından Kesson, A. (2016). Rewriting the modern: New perspectives on Romare Bearden and Archibald Motley. *Journal of American Studies*, 50(1), 1-5. doi:10.1017/S0021875815001954
- Azmi, M. N. L., Chelihi, R. K., and Nouri, K. (2018). Art as a vehicle for social change: The Harlem Renaissance. *KnE Social Sciences*, 3(4), 575-585. doi: 10.18502/kss.v3i4.1967
- Buck, C. (2010). Harlem Renaissance. *Encyclopedia of African American History*. Alexander, L. M.- Rucker, W. C. (Ed.), Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 3, 795-799.

- Calo, M.A. (1999). African American art and critical discourse between world wars. *American Quarterly*, 51, 580-621, doi:10.1353/aq.1999.0037
- _____. (2007). *Distinction and denial: Race, nation, and the critical construction of the African American artist, 1920-40*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cotter, H. (1998, 13 June). Lois Mailou Jones, 92, painter and teacher. *New York Times*.s.10. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/1998/06/13/arts/lois-mailou-jones-92-painter-and-teacher.html>
- Delaney, B. (1946). *Parktaki ateş* [Tuval üzerine yağlıboya]. Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington. Erişim adresi: <http://lesamisdebeauforddelaney.blogspot.com/2017/08/>
- Delgado-Tall, S. (2001). The New Negro Movement and the African heritage in A Pan-Africanist perspective. *Journal of Black Studies*, 31(3), 288-310. <https://doi.org/10.1177/002193470103100304>
- Diamond, A. (2017, 5 September). Why the works of visionary artist Jacob Lawrence still resonate a century after his birth. *Smithsonian Magazine*. Retrieved from: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/why-works-visionary-artist-jacob-lawrence-still-resonate-century-after-his-birth-180964706/>
- Douglas, A. (1934). *Siyahi yaşamın görüntüleri: Kölelikten yeniden yapılmaya* [Tuval üzerine yağlıboya]. New York Halk Kütüphanesi, New York. Erişim adresi: https://leilaibrahim.files.wordpress.com/2013/08/anl_slavery.jpg
- Earle, S. (2007). Harlem, modernism, and beyond: Aaron Douglas and his role in art/history. In Earle, S. (Ed.), *Aaron Douglas: African American modernist*, (p. 5-52) 1st edition, USA: Yale University Press.
- Edis, Z. (2015). *Lorraine Hansberry'nin A Raisin in the Sun adlı eserine olgucu bir yaklaşım*. (Yayınlanmamış doktora tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Harrison, B. C. (t.y.). *The black creole vision of Archibald J. Motley Jr.: Hybrid identity and new negro consciousness*. Erişim Adresi: https://www.academia.edu/35081247/The_Black_Creole_Vision_of_Archibald_J._Motley_Jr._Hybrid_Identity_and_New_Negro_Consciousness
- _____. (2003). *Racialization, representation, and resistance: Black visual artists and the production of alterity* (Doctoral dissertation), the University of Texas at Austin.
- Hayden, P. (1930). *Resim yapan temizlikçi* [Tuval üzerine yağlıboya]. Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington. Erişim adresi: <https://www.orlandoweekly.com/orlando/paintings-in-two-new-exhibitions-at-winter-parks-cfam-connect-labor-leisure-and-the-production-of-art/Content?oid=26016109>
- Johnson, M. G. (1929). *Sweet low, sweet chariot* [Tuval üzerine yağlıboya]. Studio Museum in Harlem, New York. Erişim adresi: <https://enjoyingmusicathome.wordpress.com/2017/03/19/swing-low-sweet-chariot/>
- Johnson, W. H. (1939). *Zincir çetesi* [Kontraplak üzerine yağlıboya]. Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington. Erişim adresi: https://abriartandculture.files.wordpress.com/2014/08/chain_gang_johnson.jpg
- Jones, L. M. (1938). *Fetişler* [Keten üzerine yağlıboya]. Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington. Erişim adresi: <https://hrnazericlana.weebly.com/lois-mailou-jones.html>
- Kirschke, A. H. (1995). *Aaron Douglas: Art, race, and the Harlem Renaissance* (2nd edition). USA: University Press of Mississippi.
- Lawrance, J. (1941). *Göç ivme kazandı* [Sunta üzerine tempera]. Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, Washington. Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/jacob-lawrence-migration-series-1940-41/
- Library of Congress. (t.y.). *The Harlem Renaissance, teacher's guide primary source set*. Erişim adresi: http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/primarysourcesets/harlem-renaissance/pdf/teacher_guide.pdf
- Mallonee, L.C. (2015, 7 January). Hale Woodruff's vibrant murals immortalize African-American history. *Hyperallergic*. Retrieved from: <https://hyperallergic.com/172987/hale-woodruffs-vibrant-murals-immortalize-african-american-history/>
- Maru, M.G. (2012). Harlem Renaissance: A Glance on its rise, movement and figures. *E-CLUE Journal of English Culture, Language, Literature, and Education*, 6(1), 1409-1419.
- Mızrak, B. (2017). Amerika'da ayrımcı politikalar ve siyahi mücadele tarihi. *İHH, İnsani ve Sosyal Araştırma Merkezi*, Araştırma 33, 1-25. Erişim adresi: https://insamer.com/rsm/icerik/dosya/dosya_542.pdf
- MOMA Learning. (t.y.). *Jacob Lawrence: painter of black history and life*. Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/jacob-lawrence-migration-series-1940-41/
- Motley Jr, A. J. (1934). *Black Belt* [Tuval üzerine yağlıboya]. 83.8 x 102.9 cm, Hampton Üniversitesi Müzesi Koleksiyonu, Hampton, VA. Erişim adresi: <https://alchetron.com/Archibald-Motley#->
- Rampersad, A. (2002). The Book that launched the Harlem

- Renaissance. *The Journal of Blacks in Higher Education*, (38), 87-91.
- Ramsden, K. (2002). The New Negro: A Study of the changing social, economic and political status of the African-American in the early 20th century. *Bulletin of Universities and Institutes*, 14(4), 49-63.
- Rau, Dana Meachen. (2005). *The Harlem Renaissance, we the people: Industrial America*. 1st edition, Minneapolis, MN, United States: Compass Point Books.
- Reiss, W. (1925). *Harlem kızı* [Karakalem, kömür, mukavva üzerine pastel]. Kolombiya Üniversitesi, Sanat ve Arkeoloji Müzesi, New York. Erişim adresi: <https://www.widewalls.ch/harlem-renaissance-exhibition-columbus-museum-art/>
- Smithsonian American Art Museum. (t.y.). *Beauford Delaney*. Erişim adresi: <https://americanart.si.edu/artist/beauford-delaney-1186>
- Smithsonian American Art Museum. (t.y.). *Palmer Hayden*. Erişim adresi: <https://americanart.si.edu/artist/palmer-hayden-2130>
- Spencer Museum of Art. (t.y.). *Aaron Douglas teacher resource*. The University of Kansas. Erişim adresi: http://www.aarondouglas.ku.edu/resources/teacher_resource.pdf
- Stewart, J.C. (1993). Winold Reiss as a portraitist. *Queen City Heritage: The Journal of Cincinnati Historical Society*, 51(2/3), 3-19. Erişim adresi: <http://library.cincymuseum.org/topics/u/les/unionterminal/win-003.pdf>
- Taylor, P. (2010), Black aesthetics. *Philosophy Compass*, 5, 1-15. doi:10.1111/j.1747-9991.2009.00263.x
- The Johnson Collection. (t.y.). *Johnson, Malvin Gray (1896–1934)*. Erişim adresi: <http://thejohnsoncollection.org/malvin-johnson/>
- The Oklahoma City Museum of Art. (t.y.). *Harlem Renaissance*. Erişim adresi: http://www.okcmoa.com/wp-content/uploads/Harlem_Docent_Educator_Resource_Guide_web.pdf
- Thompson, I. (2015). African American creative arts: Dance, literature, music, theater and visual art from slavery through the Harlem Renaissance. *International Journal of Humanities and Social Science*, 5(1), 71-80.
- Woodruff, H. (1939). *Amistad'daki isyan* [Tuval üzerine yağlıboya]. Talladega Üniversitesi, Savery Kütüphanesi Koleksiyonu, Talladega, AL. Erişim adresi: <https://research.steinhardt.nyu.edu/80wse/gallery/2013/07/risingup>

YAYIN İLKELERİ

Dergi Hakkında

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Türkçe veya İngilizce yazılmış sanatla ilgili akademik çalışmalarını **yılda iki sayı** (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) **basılı ve elektronik** olarak yayınlayan **ulusal hakemli ve bilimsel** bir dergidir.

Dergi Amacı

yedi'nin amacı güzel sanatlar alanındaki akademik çalışmalara **ulusal ve uluslararası düzeyde** katkıda bulunabilecek makaleleri yayınlamaktır.

Dergi Kapsamı

Dergi kapsamını **güzel sanatlar alanındaki akademik çalışmalar** oluşturmaktadır. Bununla birlikte dergi, sosyoloji, sanat tarihi, halkbilim, felsefe, arkeoloji ve müzecilik, dil bilimi, mimarlık ve tasarım, eğitim bilimleri, iletişim bilimleri, antropoloji gibi sosyal ve beşeri bilimlerin diğer alanlarından **sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal pratikleri konu alan çalışmalara** da açıktır.

Makale Önerileri

Makale önerileri sadece DergiPark (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi>) üzerinden elektronik başvurularla kabul edilir. Makaleyle birlikte ilgili adreste bulunan **tefif hakkı formunun** ve **iThenticate** veya **Turnitin** programlarında taranarak alınmış **intihal raporlarının** sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Kaynakça hariç **%15'in** üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

Makalelerin **İngilizce başlığı ve özeti** mutlaka **anadili İngilizce olan birisi (native speaker)** tarafından gözden geçirilmelidir. İngilizce başlığı ve özeti sorunlu olan makaleler reddedilir. Metin içinde kullanılan **tüm görsel** (resim, fotoğraf vb.) malzeme ayrıca **JPEG formatıyla** sisteme yüklenmeli ve yedi.dergisi@gmail.com adresine gönderilmelidir.

Dergiye gönderilecek çalışmalarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir **araştırma makalesi** olması veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir **derleme makale** olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan akademik kitaplara ait makale formatındaki **değerlendirme yazıları** da (**book review**) derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin dergide yayımlanabilmesi için daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak **basılmamış bildirilerden** veya **lisansüstü tezlerden üretilen çalışmalar** dipnotta açıkça belirtmek koşuluyla kabul edilir.

Değerlendirme ve Yayın Süreci

Makale önerisi öncelikle dergi yayın ilkeleri ve yazım kuralları doğrultusunda biçim ve içerik açısından **ön değerlendirme süreci**nden geçer. Ön değerlendirme sonucunda reddedilen makale gerekçeleriyle birlikte yazara iletilir. Reddedilen makaleler düzeltilmiş dahi olsa tekrar önerilmesi durumunda kabul edilmez.

Ön değerlendirme sonrası kabul edilen makale önerisi, **çift kör hakemlik (double-blind review)** sürecini yönetmesi için ilgili alan editörüne iletilir. **Alan editörünün** makaleyi ilettiği **en az iki hakem** makaleyi inceleyerek hakem değerlendirme raporlarını hazırlar. Dergi, hakem raporlarına dayanarak makalenin **olduğu gibi, küçük düzeltmeler** veya **büyük düzeltmelerden** sonra yayınlanmasını **kabul** eder veya **reddeder**.

Yazarlara makale önerilerini yazarken yol göstermesi için derginin kullandığı tüm değerlendirme formlarını (**ön değerlendirme ve hakem formları**) dergi web sitesinden indirerek incelemeleri tavsiye edilir.

Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde **erken görünüm (online first)** olarak **DOI numarası** ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır.

Dizinleme Bilgileri

YEDİ, Ocak 2010 sayısından başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**), **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**), **UDLedge**, **i-FOCUS** özet, patent ve atıf dizini, **UDLedge**, **i-JOURNALS** ulusal ve uluslararası bilimsel dergiler veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

MAKALE YAZIM KURALLARI¹

Yazım kuralları, American Psychological Association (APA) 6. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır.

Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler reddedilir. Reddedilen makaleler düzeltilmiş dahi olsa tekrar önerilmesi durumunda kabul edilmez.

1. Makale şablonu: Makale önerileri mutlaka derginin web sitesi (<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi>) üzerinden `yedi_dergisi_sablonu.dotx` dosyası indirilerek hazırlanmalıdır. Makale şablonu makale formatı ile ilgili her türlü ayrıntının (başlık, yazar adı, adresi, özet, altbaşlıklar, tablo, şekil, kaynakça, font tipi, büyüklüğü vs.) hangi biçimde yazılacağını açıklamaktadır. Yazarlar makalelerini bu şablonun içine şablona uygun biçimde yazarak farklı isim ve dosya türü (.doc veya .docx) olarak kaydetmeli ve sisteme yüklemelidir.

2. Özet: 150-300 kelimelik Türkçe **özet** ve İngilizce **abstract** yazılmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına atıf yapılmamalı ve dipnot kullanılmamalıdır.

3. Anahtar sözcükler: Türkçe ve İngilizce özetlerin altında 3-9 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir.

4. Ana Metin: Makaleler özet, abstract, şekil ve tablo yazıları ve kaynakça dahil 3.500-7.000 kelime arasında olmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar için koyu veya çift tırnak kullanılmamalı bunun yerine eğik harfler veya tek tırnak kullanılmalıdır. Metinde hem tırnak işareti hem de eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

5. Tablolar: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablolar sıra sayısı verilerek numaralandırılır. Makalede yer alan tüm tablolara metin içinde referans verilmelidir (Tablo 1).

Tablo 1. Müzikoloji disiplininin alt disiplinleri. (Parncutt, 2007, s. 15)

Müzikoloji						
tarih	etnoloji	analiz	kuram	sosyoloji	psikoloji	akustik
					fizyoloji	
				medya		
Estetik ve kültürel çalışmalar					hesaplama	
felsefe						

6. Şekiller: Kaynak olarak kullanılacak görsellerin telif haklarından, kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar sorumludur. Şekiller siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır.

Makalede resim, fotoğraf, nota ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI (300 *pixels per inch*) kalitesinde taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli ve tüm görsel gereçler

¹ Bu metin için aşağıdaki şu kaynaklardan yararlanılmıştır:
<https://blog.apastyle.org/apastyle/apa-style-blog-6th-edition-archive.html>
http://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf
<http://sbedergisi.ankara.edu.tr/apa60.pdf>
<https://guides.library.mun.ca/c.php?g=501606&p=3435051>
<https://blog.apastyle.org/apastyle/2011/09/how-to-cite-a-musical-score.html>

makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Görseller metin içine yerleştirilmemeli ancak yerleştirileceği yere şekil numarası açıklama bilgisi ile birlikte yazılmalıdır. Makalede **en fazla 12 şekil** kullanılmalıdır. Şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalı ve makalede yer alan tüm şekillere metin içinde referans verilmelidir.

Makaledeki görseller için kullanılan kaynaklar (basılı veya çevrimiçi resim, fotoğraf, grafik, şekil, nota vb.) APA 6. Baskıda tarif edildiği gibi sadece **Kaynakça** başlığı altında verilmelidir ve **Online Kaynaklar, Görseller, Resimler, Nota** vs. gibi ayrı başlıklar **kullanılmamalıdır**.

Ayrıca tüm görseller için hem metin içinde atıfta hem de görsel altındaki açıklamada (*caption*) sadece **Şekil** ifadesi kullanılmalıdır. **Resim, fotoğraf, grafik, şekil, nota vb. görseller için resim, fotoğraf, grafik, şekil, nota vb.** ifadeler **kullanılmamalıdır**.

7. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır. Dipnot kelime uzunluğu **60 kelime sayısından daha az** olmalıdır. Atıflar için dipnot kullanılmamalıdır.

8. Alıntılar: Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara atıfta bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse blok alıntı olarak yazılmalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa gönderme yapılır.

9. Metin içi atıflar

- Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.
- Tek yazarlı çalışmaya genel göndermelerde;
Tunalı (1996),; Tunalı'ya (1996) göre.....; (Tunalı, 1996).
- Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;
(Yükselsin, 2010, s. 15).
- İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;
(Yükselsin ve Küçükebe, 2010, s. 676).
- Üç ve daha fazla yazarlı çalışmalarda yapılan ilk göndermede tüm yazar soyadları sırasıyla verilir:
(Hargreaves, Marshall, ve North, 2003)
- Çalışmaya ikinci kez gönderme yapmak gerekiyorsa, sadece ilk yazarın soyadı yazılır; diğerleri için Türkçe'de "vd." ifadesi kullanılır:
(Hargreaves vd. 2003).
- Altı ve daha fazla yazarlı göndermelerde yalnızca ilk yazarın soyadı ve "vd." ifadesi kullanılır.
- Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;
(Seydî)
- Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.
(Britannica 8, 2010, s. 189)
- İkincil kaynaktan yapılan alıntılarda yalnızca ikincil kaynak esas kaynakça listesinde gösterilir.
- Birincil kaynak sadece yazar adı ve kaynak tipi (kitap, makale, günlük vs.) bahsedildikten sonra, ikincil kaynak "aktaran" şeklinde belirtilir.
Kaemmer'in ifade ettiği gibi "....." (aktaran Yükselsin, 2009, s. 453).

veya

"....." (Kaemmer'den aktaran, Yükselsin, 2009, s. 453).

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

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (K. Ürün, kişisel görüşme, 15 Temmuz, 1997).

10. Kaynakça

Kaynakça metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklere göre yazılmalıdır. Kaynakları göstermek için **Kaynakça** dışında sadece **Görüşmeler** ayrı bir başlıkta verilmelidir. **URL**, **İnternet kaynakları**, **Görseller**, **Resimler**, **Fotograflar** vb. başka hiçbir başlık **kullanılmamalıdır**. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlandığı tarihinin göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitapların gösterilmesi

- Özer, Y. (2002). *Müzik etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi* (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musikisinde pentatonizm*. İstanbul: Numune Matbaası.
- _____. (1937). *Rize Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve halk oyunları hakkında bazı malûmat*. İstanbul: Nümune Matbaası.

Editörlü kitapların gösterilmesi

- Bohman, P.V. (2008). Returning to the ethnomusicological past. In Gregory, F. B. and Timothy, J. C. (Ed.), *Shadows in the field: New perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (p. 246-270), USA: Oxford University Press .
- Saraçoğlu, C. (2012). Siyaset bilimi ve sosyoloji. Atılğan, G. ve Aytekin, E. A. (Ed.), *Siyaset bilimi: Kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler* içinde (s. 491-508), İstanbul: Yordam Kitap.

Makalelerin gösterilmesi

- McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities, and latent subject classes. *Psychological Research*, 58 , 177-192.
- Nattiez, J.J. (1983). Some aspects of Inuit vocal games. *Ethnomusicology*, 27(3), 457-475.

DOI numarası olan elektronik makaleler

- Chan, H. F., Guillot, M., Page, L. ve Torgler, B. (2015). The inner quality of an article: Will time tell?. *Scientometrics*, 104, s. 19-41. doi:10.1007/s11192-015-1581-y

DOI numarası olmayan elektronik makaleler

- Al, U. ve Soydal, İ. (2014). Kütüphan-e Türkiye Projesi: Halk kütüphanesi kullanım araştırması. *Türk Kütüphaneciliği*, 28, 288-307. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/index.php/TK>
- Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme [Öz]. *Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri*, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>
- Al, U., Sezen, U. ve Soydal, İ. (2012). Türkiye'nin bilimsel yayınlarının sosyal ağ analizi yöntemiyle değerlendirilmesi (Proje No. SOBAG 110K044). Erişim adresi: http://uvt.ulakbim.gov.tr/uvt/index.php?cwid=9&vtadi=TPRJ&ano=148763_5bfd45f7c15921f84b92a17425cbb301

Bilimsel toplantı ve sempozyumlar

Basılı bildiri:

- Gathegi, J. N. (2012). Mobile technologies, social media, event digital publishing and the challenge to copyright in the U.S. S. Kurbanoğlu ve diğerleri (Ed.). *E-Bilim ve bilgi yönetimi*, 3. uluslararası değişen dünyada bilgi yönetimi sempozyumu bildiriler kitabı içinde (s. 34-37), 19-21 Eylül 2012, Ankara, Türkiye, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü.

Yayınlanmamış bildiri:

Mittal, S. B., Zuma, J. G., Kagame, P., Nielsen, B., Onyema, O. ve Coumantaros, J. G. (2015, Ocak). Achieving Africa's growth agenda. B. Nielsen (Moderatör), *Economic growth and social inclusion* içinde. Dünya Ekonomik Forumu'nun toplantısında gerçekleştirilen sempozyum, İsviçre.

Elektronik özet:

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: [http://ab2015.anadolu.edu.tr /index.php?menu=5&submenu=27](http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27)

Tezlerin gösterilmesi

Küçükebe, M. (2008). *Batı ve Türk müziği üsluplarında anlam üretme aracı olarak kemanın sonolojik analizi* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Yazarı belli olan gazete ve dergi yazıları için

Bruni, F. (2003, 26 Aralık). Pope pleads for end to terrorism and war. *New York Times*, s.21.

Yazarı ve tarihi belli olan elektronik gazete ve dergi yazıları

Artun, A. (2013, 10 Eylül). Sanat tarihinin ilk kitabı. *e-skop sanat tarihi eleştirisi*. Erişim adresi: <http://www.e-skop.com/skopbulden/sanat-tarihinin-ilk-kitabi/1477>

Yazarı belli olmayan gazete ve dergi yazıları

The United States and the Americas: One History in Two Halves. (2003, 13 Aralık). *Economist*, 36.
Strong afterchocks continue in California. (2003, 26 Aralık). *New York Times* [Ulusal Baskı.]. s.23.
Metin İçinde: (United States and the Americas, 2003)
(Strong aftershock, 2003)

Yazarı belli olmayan elektronik gazete makaleleri

Bu acıları gördükten sonra, neleri kafaya takmışız diye gülüyorum. (2012, 18 Mart). *Milliyet Gazetesi*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr/pazar/bu-acilari-gordukten-sonra-neleri-kafaya-takmisiz-diye-guluyorum-1516722>

Metin İçinde: (Bu acıları gördükten sonra, 2012)

Yazarı ve tarihi belli olmayan internet kaynakları

Hacettepe Üniversitesi. (t.y.). *Misyon, vizyon ve değerler*. Erişim adresi: <http://hacettepe.edu.tr/hakkinda/misyonvizyondegerler>

Metin içinde: (Hacettepe Üniversitesi, t.y.)

12. Metin dışı materyaller

APA 6. Baskı sanat eserleri için özel olarak örnekler vermediği için bu kılavuz 7.10 başlığı altında verilen 'metin dışı materyaller' açıklamasına dayanarak hazırlanmıştır.

12.1 Görsellere metin içinde atıf

Şekil yazılarında eserin özgün dildeki adını yazınız.

Bir kitaptaki görsele atıf

Aşağıdaki örnekte şekil altı yazısı (*caption*) sanat eserinin reproduksiyonuna dair bilgiyi içermektedir. Kitaptaki şekil altı yazısı eser adını, sanatçısını ve üretildiği tarihi vermektedir (kitapta üretim tarihi 1794/1824 olarak verilmesinin nedeni eserin 1794'te üretilmesi ve 1824'te sanatçı tarafından revize

edilmiş olması nedeniyledir). Şekil altı yazısının sonunda ilgili görselin alındığı kitaba atıf yapılır. Bu teknik *The Ancient of Days* eserinde görülebilir (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. *The Ancient of Days*, W. Blake, 1794/1842 (Bell, 2007, s. 305).

Sanatçı bilinmediğinde bir kitaptaki görsele atıf

Eğer ele alınan eserin sanatçısı bilinmiyorsa, bu bilgiye şekil altı yazısında yer vermeyin. Şekil altı yazısının sonunda ilgili görselin alındığı kitaba atıf yapılır.

Bu teknik *Menkaure ve Khamerenebty kraliyet heykeli* eserinde görülebilir (bkz. Şekil 2).



Şekil 2. *Menkaure ve Khamerenebty kraliyet heykeli*, c. 2470 BCE (Bell, 2007, s. 42)

Bir web sitesindeki görsele atıf

Sıradaki örnekte metin içi atıfta görselin alındığı web sitesine referans verilir. Web sitesi sayfa numarasına sahip olmadığı için, metin içi atıfta sayfa numarası verilmez.

Bu teknik *Androgyny*'de görülebilir (bkz. Şekil 3).



Şekil 3. *Androgyny*, N. Burson, 1982.

Sokak sanatındaki görsellere atıf

Metin içi atıfta görselin alındığı kaynağa (örn. web sitesi) referans verilir.

Grafiti örneği olarak *Sleeping Man*'e bakılabilir (bkz. Şekil 4).



Şekil 4. *Sleeping Man*, Blek Le Rat, 2008.

Sanatçısı bilinmeyen bir web sitesindeki görsele atıf

Sıradaki örnekte hem sanatçı bilinmediği hem de web sitesinde sayfa olmadığı için metin içi atıfta bu iki bilgi verilmez.

Bu teknik *Chair of Reniseneb*'te görülebilir (bkz. Şekil 5).



Şekil 5. *Chair of Reniseneb*, ca. 1450 B.C.

12.2 Görsellerin kaynakçada gösterimi

Özgün Çizim/Resim/Heykel/Fotoğraf/vb.

Sanatçı bilinmiyorsa eser adı ile başlayın. Yıl bilinmiyorsa tarih yok ibaresi için (t.y.) kısaltmasını kullanın.

Sanatçı. (Yıl). *Eser Adı* [Malzemenin tanımı]. Kurum, Müze veya Koleksiyon, Şehir, kısaltılmış İl/Eyalet.

Pratt, C. (1965). *Young girl with seashells* [Tuval üzerine yağlıboya]. Memorial University Art Gallery Permanent Collection, Corner Brook, NL.

Bir Sanat Veritabanında (örn. Artstor) yer alan görsel

APA'da genel olarak kaynakçada doğrudan web adresi kullanılmaz. Bu nedenle veritabanı adı veya veritabanının web adresi ancak şu şekilde verilmelidir:

Sanatçı. (Yıl). *Eser Adı* [Malzemenin tanımı]. Kurum, Müze veya Koleksiyon, Şehir, kısaltılmış Şehir. XXX (Veritabanı Adı) Veritabanı veya Erişim adresi:....

Landing of atlantic cable in Newfoundland, 1866 [Transparency, collodion on glass]. (1900). George Eastman House, Rochester, NY. ARTstor.

Bir kitaptaki reproduksiyon

Sanatçı. (Kitabın basım yılı). *Eser Adı* [Malzemenin tanımı]. Kurum, Müze veya Koleksiyon, Şehir, kısaltılmış Şehir. Yazar/Editör adı içinde. *Kitap Adı* (sf. #). Yayıncı (Özgün eserin yılı).

Jacque, H. (2010). *Labrador black duck* [Clay tile]. Lawrence O'Brien Auditorium, Goose Bay, NL. In D. Brown, *Uncommon clay: The labradoria mural* (p. 18). St. John's, NL: Creative Publishing. (Original work 2009).

Basılı bir dergideki reproduksiyon

Sanatçı. (Yıl). *Eser Adı* [Malzemenin tanımı]. Kurum, Müze veya Koleksiyon, Şehir, kısaltılmış Şehir. Yazar adı içinde. (Yıl). Makale adı, *Dergi adı*, cilt # (sayı #), sayfa #.

Carr, E. (1935). *Scorned as timber, beloved of the sky* [Oil on canvas]. Vancouver Art Gallery, Emily Carr Trust, Vancouver, BC. In S. R. Udall. Georgia O'Keeffe and Emily Carr. Health, nature and the creative process. *Women's Art Journal*, 27(1), 23.

Çevrimiçi bir dergideki reproduksiyon

DOI numarasını vermek yeterlidir. DOI numarası yoksa derginin web adresi verilir.

Sanatçı. (Yıl). *Eser Adı* [Malzemenin tanımı]. Kurum, Müze veya Koleksiyon, Şehir, kısaltılmış Şehir. Yazar adı içinde. (Yıl). Makale adı, *Dergi adı*, cilt # (sayı #), sayfa #. Erişim adresi:.....

Sherman, C. (1980, July/August). *Untitled film still #56* [Photograph]. Collection of M. Harron. In C. Townsend. Art as commodity as art. *Art Monthly* (368), 2. Retrieved from: <http://www.artmonthly.co.uk>

Bir web sitesindeki reproduksiyon

Eğer web sitesi için tarih bilgisi yoksa tarih yok ibaresi için (t.y.) kısaltmasını kullanın. Yazar bilgisi yoksa eser adıyla başlayın ve ardından tarihi verin.

Sanatçı. (Yıl). *Eser Adı* [Malzemenin tanımı]. Kurum, Müze veya Koleksiyon, Şehir, kısaltılmış İl/ Eyalet. Web sayfası/döküman Yazar. (Yıl, Ay gün). Web sayfası /döküman adı. Erişim adresi:....

Shepherd, H. P. (1962). *Sunday morning* [Oil]. Collection of Memorial University of Newfoundland, St. John's, NL. The rooms. (n.d.). Retrieved from: <http://www.therooms.ca/artgallery/shepherds.asp>

Burson, N. (1982). *Androgyny* [Gelatin silver print]. J. Paul Getty Museum, Malibu, CA. Retrieved from: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/296434/nancy-burson-androgyny-american-1982/>

Bir sokaktaki görseller

Sokak sanatına dair görseller de diğer görseller gibi Kaynakça'da şu şekilde verilmelidir:

Sanatçı. (Yıl). *Eser Adı* [Malzemenin tanımı]. Kurum, Müze veya Koleksiyon, Şehir, kısaltılmış İl/ Eyalet.

Graffiti için boyandığı sokak ve şehir ismi veriniz.

Blek Le Rat. (2008). *Sleeping Man* [Grafiti]. Leake street, London. Erişim Adresi: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Blek_le_Rat_-_Sleeping_man.jpg

12.3 Müzik notası: Kaynakça gösterimi ve metin içinde atf

Temel olarak müzik notası kitaba benzerdir ve aşağıdaki biçimde gösterilir:

Besteci Soyadı, A. (Tarih). *Eser adı*. Yer: Yayıncı.

Hangi tür notanın (örn. vokal part veya orkestra partı) kullanıldığını belirtmek için parantez içinde daha fazla bilgi verilir:

Picker, T. (Composer), and McClatchy, J. D. (Librettist). (1995). *Emmeline: An opera in two acts* [Score and parts]. Mainz, Germany: Schott Helicon.

Metin içinde: (Picker ve McClatchy, 1995)

Eğer eski bir notanın yeniden basımı söz konusuysa özgün yayıncı hakkında bilgi verilmesine gerek yoktur ancak özgün basım tarihi verilmelidir:

Haydn, F. J. (2001). *The creation*. Mineola, NY: Dover. (Original work published 1798)

Metin içinde: (Haydn, 1798/2001)

Bazı bestecilerin eserleri katalog numaraları vardır ve bu numaralarda verilmelidir:

Mozart, W. A. (1970). *Die Zauberflöte* [The magic flute], K. 620 [Vocal score]. Munich, Germany: Becksche Verlagsbuchhandlung. (Original work published 1791)

Metin içinde: (Mozart, 1791/1970)

12.4 Görsel-işitsel kaynaklar: Kaynakça gösterimi ve metin içinde atf**Televizyon programı**

Long, T. (Yazar), ve Moore, S. D. (Yönetmen). (2002). Bart vs. Lisa vs. 3. Sınıf [Televizyon Dizisi]. B. Oakley ve J. Weinstein (Yapımcı), *Simpsonlar* içinde. Bölüm: 1403 F55079. Fox.

Metin içinde: (Simpsonlar, 2002)

Film

Huston, J. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1941). *Malta Şahini* [Film]. U.S.: Warner.

Metin içinde: (*Malta Şahini*, 1941)

Müzik kaydı

Writer, A (Telif yılı). Parça adı [Sanatçı tarafından kaydedilmiştir]. Albüm adı içinde [Kayıt ortamı: CD, plak, kaset, vb.] Yer: Şirket adı. (Kayıt tarihi)

Iang, K.D. (2008). Shadow and the frame. On Watershed [CD]. New York, NY: Nonesuch Records.

Metin içinde: “Shadow and the Frame” (Iang, 2008, track 10).

