

HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

İmtiyaz Sahibi // Owner of the Journal	Danışma Kurulu // Advisory Board
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Prof. Dr. Hülya Nutku
	Prof. Dr. Sitare Turan Bakır
Editörler//Editors	Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen
Prof. Olcay Ataseven	Prof. Dr. Saliha Ağaç
Doç. Dr. Mustafa Genç	Prof. Dr. Biret Tavman Ertuğrul
Dr. Öğr. Üyesi Ece Çalış Zeğerek	Prof. Dr. Sezer Akarcalı
Dr. Öğr. Üyesi Güler Bek Arat	Prof. Dr. Doğan Günay
	Prof. Dr. Zeynep Erdoğan
Editör Yardımcıları // Assistants Editor	Prof. Dr. Mevlüt Albayrak
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral	Prof. Dr. Semra Daşçı
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Dr. Oğuz Adanır
Arş. Gör. Hatice Köklü	Prof. Şerife Atlıhan
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Namık Kemal Sarıkavak
	Prof. Atilla Atar
Düzeltili // Revision	Prof. Nesrin Önlü
Arş. Gör. Dr. Bayram Demiral	Prof. Soner Genç
Arş. Gör. Dr. Mavi Çakmakçı	Prof. Mustafa Yüksel
Arş. Gör. Hatice Köklü	Prof. Zahit Büyükişiyen
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	Prof. Halil Yoleri
	Prof. Nuray Yılmaz
Yayın Kurulu//Editorial Board	Prof. Hayri Esmer
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Prof. Dr. Uğur Atan
Prof. Sadettin Sarı	Prof. Sefa Çeliksap
Prof. Yusuf Keş	Prof. Dr. Ali Tomak
Doç. Dr. Mustafa Genç	Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz
Doç. Dr. Serap Ünal	Doç. Dr. Ezgi Babacan
Doç. Dr. Yusuf Bilen	Doç. Dr. Gülnur Duran
Doç. Dr. Yüksel Pirgon	Doç. Dr. Zeynep Yasa Yaman
Dr. Öğr. Üyesi Kenan Saatçioğlu	Doç. Aycan Özçimen
Dr. Öğr. Üyesi Müşerref Öztürk Çetindoğan	Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Kodal	
Elektronik Yayın Yönetimi ve Tasarım // Web Management and Design	
Dr. Öğr. Üyesi Ece Çalış Zeğerek	
Arş. Gör. Hüseyin Deniz	

ART-E yılda iki kez yayınlanan, hakemli, bilimsel bir e-dergidir. Dergide yayınlanan çalışmalardan, kaynak gösterilmek koşuluyla alıntı yapılabilir. Çalışmaların tüm sorumluluğu yazarına-yazarlarına aittir.

SDÜ Arte - Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi,
ULAKBİM TR Dizin, EBSCO'nun Art Source veri tabanı ve SOBIAD Sosyal Bilimler Atıf Dizini tarafından taranmaktadır.

İÇİNDEKİLER//CONTENTS

Makaleler//Articles	Sayfa//Page
<ul style="list-style-type: none">Bekir Kirişcan Mecra Mesaj mı? Logo Tasarımlarında Tipografik Tek Dillilik Üzerine Bir Araştırma <i>Is Medium The Message? A Study on Typographic Monolingualism in Logo Designs</i>	1-27
<ul style="list-style-type: none">Gözde Ağca, Leyla Ögüt Dantel Efektli Kumaş Tasarımlarının Erkek Giyiminde Kullanımı Üzerine Bir Önerme <i>A Suggestion on the Use of Lace-Effectuated Fabric Designs in Men's Clothing</i>	28-46
<ul style="list-style-type: none">Uğur Yılmaz, Ece Nur Demir Yılmaz, Meliha Yılmaz Enstalasyon Sanatında Doğu İzleri Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme: Heike Weber, Rudolf Stingel ve Martin Roth Örnekleri <i>A Semiotic Analysis on the Eastern Patterns in Installation Art: Heike Weber, Rudolf Stingel and Martin Roth Examples</i>	47-71
<ul style="list-style-type: none">Setenay Karaarslan, Yasemin Erkan Yazıcı 20.Yüzyıl Konutlarında İç-Dış Kavramının Görsel Temsilleri Üzerinden İncelenmesi <i>An Investigation of the Concept of Interior-Exterior in 20th Century Houses on Visual Representations</i>	72-103
<ul style="list-style-type: none">Akif Şahin, Erol Kılıç, Salih Denli Tipografi ve Mekânsal Algı <i>Typography and Spatial Perception</i>	104-123
<ul style="list-style-type: none">Mert Barlas Mekan ve Varoluş İlişkisi Bağlamında Charles Simonds'un Küçük İnsan Meskenleri <i>Charles Simonds' Little People Dwellings in the Context of the Relationship of Space and Existence</i>	124-144
<ul style="list-style-type: none">Çiğdem Tanyel Başar Kitap Tasarımına Çağdaş Bir Yaklaşım: Irma Boom <i>A Contemporary Approach to Book Design Irma Boom</i>	145-160
<ul style="list-style-type: none">Bayram Bozhüyük Karton Maket Yapımcılığı ve Karton Maket Üretiminde Grafik Tasarımın Rolü <i>Cardboard Model Making and the Role of Graphic Design in Cardboard Model Production</i>	161-182
<ul style="list-style-type: none">Muhammet Fatih Gök Bir Sanat Pratiği Olarak "Arşiv" <i>"Archive" as an Art Practise</i>	183-195
<ul style="list-style-type: none">Sevgin Aysu Balkan, Arife Koca Dijital Çağda Mimarlık ve Süsleme İlişkisini Yeniden Düşünmek <i>Rethinking the Relation of Architecture and Ornament in the Digital Age</i>	196-222

<ul style="list-style-type: none">• Semih Çınar, Özkan Köse Dijital Kurulumlar ve Etkileşimli Mekanlar <i>Digital Installation and Interactive Spaces</i>	I
<ul style="list-style-type: none">• Erdem Köymen, Fatma Zehra Dabbagh Ayasofya Mozaiklerinin Gizlenmesine Yönelik Teknoloji Tabanlı Bir Araştırma <i>A Technology-Based Research on the Veiling of the Hagia Sophia Mosaics</i>	239-271
<ul style="list-style-type: none">• Gülşen Öztürk Hakkâri'de Tespit Edilen Şal Dokumaları <i>Woven Shawls of Hakkâri</i>	272-291
<ul style="list-style-type: none">• Burcu Avcı Akbel Türk Müziği İcralarına Yönelik İnceleme Kriterleri, İcralardaki Tavrı Farklılıklarının Sebepleri <i>Review Criterias for Turkish Music Performances, Causes of Style Differences in Performances</i>	292-315
<ul style="list-style-type: none">• Banu Ayten Akın, Gökhan Yıldırım Komedide Kusurlu Fizyolojiye Gülmek: Konik Annalar (Komik Aynalar) <i>Laughing at Deformed Physiology in the Comedy: Fuddy Meers (Funny Mirrors)</i>	316-330
<ul style="list-style-type: none">• Sevda Emlak Mitolojik Olarak Simurg Figürü ve Fransa Milli Kütüphanede Bulunan Fıraknâme Eserindeki Tasvirleri <i>The Mythological Simurg Figure and Its Descriptions in Fıraknâme in the French National Library</i>	331-351
<ul style="list-style-type: none">• Hatice Özdoğan Türkyılmaz Galerici-Sergi Yapımcısı Olarak René Block ve Fluxus Sanatı <i>René Block as Gallerist-Exhibition Organiser and Fluxus Art</i>	352-378
<ul style="list-style-type: none">• Engin Ümer Resim Sanatında Picasso Etkisi <i>The Picasso Effect in the Art of Painting</i>	379-405
<ul style="list-style-type: none">• Engin Esen, Doğu Gündoğdu Su Bazlı Boyalarla Yapılan Serigrafi Baskı Tekniğinde Karşılaşılan Yaygın Problemler ve Çözümleri <i>The Common Problems and the Solutions Encountered in Screen Printing With Water-Based Ink</i>	406-433
<ul style="list-style-type: none">• Meliha Sözeri Yansıtıcı Yüzey Olarak Aynanın Üç Boyutlu Sanat Yapıtında Kullanımı <i>The Use of Mirror as a Reflecting Surface in Three Dimensional Art Works</i>	434-452
<ul style="list-style-type: none">• Sebnem Ertaş Beşir, Şeyma Dereci Bauhaus Döneminde Mobilya ve Tekstil Atölyeleri Arasındaki Disiplinlerarası İş Birliği Marcel Breuer Örnekleme <i>Interdisciplinary Collabotarion Among Furniture and Textile Workshops in the Bauhaus Period: The Example of Marcel Breuer</i>	453-472
<ul style="list-style-type: none">• Havva Genç, Yusuf Bilen Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş Koleksiyonundaki Bazı Ebrulu Ciltler <i>Some Marbled Volumes in the Kemankeş Collection of Üsküdar Hacı Selim Ağa Library</i>	473-497

<ul style="list-style-type: none">• Yiğit Özatalay Biçimsel, Perdesel ve Ritmik Düzenin Bütünlüğü Açısından Regard Des Anges <i>Regard Des Anges Regarding the Integral Organisation of Form, Pitch and Rhythm</i>	498-511
<ul style="list-style-type: none">• İlker Öztürk Hakkârî’de Tespit Edilen Şel Şepik Örneklerinin Teknik ve Desen Özelliklerinin İncelenmesi <i>Analysis of Technical and Pattern Properties of the Samples of Şel Şepik Detected in Hakkârî</i>	512-531
<ul style="list-style-type: none">• Elif Aksoy, Ronald Marchese Mersin Toros Museum Yörük Weavings <i>Mersin Toroslar Müzesi Yörük Dokumaları</i>	532-547
<ul style="list-style-type: none">• Mavi Çakmakçı, Oktay Köse Resim Sanatında Yenidenüretim Nesnesi Olarak Propaganda İmgeleri <i>The Image of Propaganda as a Reproduction Object in the Painting Art</i>	548-573
<ul style="list-style-type: none">• Sevde Gülizar Dinçer Benzer Geometrik Şemaya Sahip Mukarnas Tasarımlarının Karşılaştırmalı Analizi <i>Comperative Analysis of Muqarnas Designs With Similar a Scheme</i>	574-587
<ul style="list-style-type: none">• Ayşem Yanar, Kardelen Arin Bitkisel Örucülük ve Sepet Ürünlerinde Koruma Onarım Çalışmaları <i>Conservation and Restoration Studies of Basketry Objects</i>	588-605
<ul style="list-style-type: none">• Ayşegül Baydemir, Nuray Er Bıyıklı Biyotekstillerin Yenilikçi Malzeme Olarak Kullanımı <i>Using Biotextiles as Innovative Materials in Ready to Wear Industry</i>	606-631
<ul style="list-style-type: none">• İbrahim Güngör Ezilenlerin Tiyatrosundan Ezilenlerin Estetiğine Augusto Boal Düşüncesinde Oyuncunun Yeri <i>From the Theatre of the Oppressed to the Aesthetics of the Oppressed: The Place of the Actor in The Thought of Augusto Boal</i>	632-653

MECRA MESAJ MI? LOGO TASARIMLARINDA TİPOGRAFİK TEK DİLLİLİK ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

IS MEDIUM THE MESSAGE? A STUDY ON TYPOGRAPHIC MONOLINGUALISM IN LOGO DESIGNS

Bekir Kirişcan*

Öz

Logolar görsel iletişim ve marka kimliği açısından kilit öneme sahip tasarım öğeleridir. Logolar içinde bulunduğu zamana ait görsel kültürün ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle sürekli bir değişim içerisindedir. Bu çalışma kapsamında son on yılda logosunu değiştirmiş olan *Airbnb*, *Google*, *Animal Planet*, *Balmain*, *Burrbery*, *Pinterest* ve *Yves Sain Laurent* gibi küresel markalar seçilmiştir. Bu markalara ait eski ve yeni logolar iki aşamalı olarak incelenmiştir. Logolar birinci aşamada grafik tasarım öğeleri açısından, ikinci aşamada ise nitel araştırma yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir.

Bulgular son yıllarda logo tasarımında bazı temel biçimsel değişimlerin yaşanmakta olduğunu ortaya koymuştur. Bu değişim modernizm-postmodernizm karşıtlığı ve medyanın içeriği biçimlendirme gücü bağlamında tartışılmıştır. Sonuç olarak akıllı telefon, tablet ve sosyal medya gibi yeni mecraların yeni nesil logo tasarımları üzerinde önemli bir etkiye sahip oldukları gözlenmiştir. Bu etki yeni çağın logolarını bir yandan biçimlendirirken, diğer yandan tek dilli bir görsel yapının oluşmasına neden olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Logo, Marka, Teknoloji, Kurumsal Kimlik, Görsel Kültür.

Abstract

Logos are key design elements as far as visual communication and brand identity are concerned. With the effect of the visual culture and technological improvements of their time, logos are in a constant change. Within the scope of this study, global brands were selected, including *Airbnb*, *Google*, *Animal Planet*, *Balmain*, *Burrbery*, *Pinterest*, and *Yves Sain Laurent*, which have changed their logos in the last decade. The old and new logos of these brands were examined in two stages. In the first stage, logos were analyzed in terms of graphic design elements, and in the second stage, through qualitative research methods.

The findings have revealed that there have been some basic formal changes in the logo designs in recent years. This change has been discussed in terms of the opposition to modernism-postmodernism and the power of the media to shape the content. In conclusion, one can argue that new media such as smartphones, tablets, and social media have a considerable effect on next generation logo designs. This effect does not only shape the logos of the new era, but also leads to a monolingual visual structure.

Keywords: Logo, Brand, Technology, Corporate Identity, Visual Culture.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 25.01.2021 - Kabul tarihi: 05.04.2021.

*Dr Öğr. Üyesi, bkiriscaan@akdeniz.edu.tr, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü,
<https://orcid.org/0000-0002-3017-2853>.

1. Giriş

Logolar, küresel firmaların marka algıları için kilit öneme sahip tasarım öğeleridir. Küresel firmalar müşterileri ile iletişimlerini iki temel unsur aracılığı ile kurarlar. Bunlardan bir tanesi uygun marka imajı (Aaker, 1997 ve Keller, 1993), ikincisi ise iyi tasarlanmış bir logodur (Cian, Krishna ve Elder 2014; Jiang ve diğerleri, 2016). Logo bir şirketin iletişim yapısında önemli rol oynayan bir sembol, grafik veya işarettir. Logo, şirketler arasında net bir ayrım yapmayı mümkün kılan grafik öğedir. Logo bir firmanın imzasıdır. İnsanlar ile firma arasında köprüdür (Adir, Adir ve Pascu, 2012:650). Yaşamımızın içinde pek çok unsurun ticarileşmeye devam etmesi, son zamanlarda markalaşmanın şimdiye kadar el değmemiş sektörler de yayıldığını göstermektedir. Bağış sektörü, müzik, futbol kulüpleri ve hatta ülkeler kendilerini izleyiciler/müşteriler için rekabet halinde görmekte ve marka danışmanlıkları ile çalışmaktadırlar. Dolayısıyla günümüzde tüm sektörler, on ya da yirmi yıl önce düşünülmemeyecek bir şekilde, konumlandırma ve markalaşma çarkını çevirmeye başlamışlardır (Dowdy, 2003:7).

Günümüz ticari yaşamının ve ekonomik yapısının bu denli önemli bir parçası olduğu için, uluslararası büyük firmalara ait logoların her zaman evrensel bir beğeniyi ve güncel görsel dili yansıtması beklenir. Logolar zamanlarına ait güncel kültürel yapıları en iyi analiz edebileceğimiz görgül öğelerden biridir. Bu bağlamda logolar aynı zamanda görsel kültür tarihinin temel bileşenlerinden de bir tanesidir. Bu nedenle güncel logo tasarımları, güncel görsel kültür hakkında önemli veriler sunabilirler. Bu verileri doğru yorumlamak ise içinde yaşadığımız zaman dilimini ve zamanımıza ait tasarım dilini daha doğru analiz edebilmemizi sağlar.

Görsel kültür üzerine yapılmış temel çalışmalar incelendiğinde, grafik tasarım ve özel olarak logolar üzerine oldukça az çalışmanın yapıldığı hemen göze çarpar. Öncelikle dilbilimcilerin ve göstergebilimcilerin, sonrasında ise iletişim teorisyenlerinin görsel kültür alanında çalışmalar yaptıkları gözlemlenmektedir. Göstergebilimin kurucusu diyebileceğimiz, Fransız dil bilimci Ferdinand De Saussure'ün (1998) ardılları olan, Roland Barthes (2014), John Berger (2003) ve Umberto Eco (2019a, 2019b ve 2019c) gibi önemli isimlerin çalışmalarına bakıldığında, görsel kültür ile ilgili konu paletlerinin yazıdan resme, heykelden mimariye, afişten reklam metalarına, fotoğraftan videoya / televizyona / sinemaya uzanan geniş bir

yelpazeden oluştuğu görülmektedir. “Ferdinand de Saussure’un daha sonra Roland Barthes, Umberto Eco ve diğerleri tarafından yeniden yorumlanan, geliştirilen ve yapılandırılan dilbilimsel paradigmasına göre, Her işaret¹ iki bileşenden oluşur: Anlamı (gösterilen) ve ifade edici tarafı (gösteren). Belirtilen şey bunun dışındadır. İşaret tarafından yorumlanır, sunulur ve aynı zamanda ikonlaştırılır” (Klanten, 2004:5). Doğrudan (*pure*) görsel kültür alanı ile ilgili çalışmalar yapan, Marshall McLuhan ve Quentin Fiore (2019), Nicholas Mirzoeff (2002 ve 2011), Rudolf Arnheim (2015), Guy Debord (2019), Peter Wollen (2017) gibi iletişim teorisyenlerinin çalışmaları incelendiğinde, -dilbilimcilerin aksine- görsel kültür alanındaki çalışmaların daha çok fotoğraf, sinema, televizyon ve yeni medya üzerine yoğunlaştığı görülmektedir. Bu isimlerin, görsel kültürü çoğunlukla televizyon ve benzeri görsel işitsel medyaların keşfi ile özdeşleştirdiğini ve çalışmalarının çoğunlukla bu alana yoğunlaştığını söylemek yanlış olmaz. Tüm bu temel çalışmalar incelendiğinde görsel kültürün en temel alanlarından birisi olan grafik tasarımın yeterince araştırılmadığı ve arka planda kaldığı görülmektedir. Grafik tasarım, temelde bir görsel iletişim disiplini ve bu nedenle görsel kültürün başat unsurlarından bir tanesidir. Yine de literatürde görsel kültür ve grafik tasarım alanını bir arada ele alan sınırlı sayıda çalışma bulunmaktadır. Malcolm Bernard’ın *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (2010) adlı kitabında hem sanat hem de farklı tasarım alanları görsel kültürün önemli bir parçası olarak yer bulmuştur. Bernard, görsel kültürü resim, tiyatro, moda, otomobil tasarımı gibi farklı sanat ve tasarım türleri açısından örneklese de grafik tasarım ve logo üzerine özel olarak eğilmez. Aynı şekilde Mukadder Çakır da (2014) çalışmasında grafik tasarım alanından bahsetmez ve görüntü, imge, sanatta görsellik, popüler kültür ve kitle kültürü konularına değinir. Editörlüğünü Fikret Uçar’ın yaptığı (Uçar ve diğerleri, 2013) *Görsel Kültür* adlı kitapta ise konu, mimarlık, sanat, fotoğraf, sinema, görsel iletişim ve sayısal dönemde görsel iletişim konuları ile incelenmiş; grafik tasarım ile ilgili iki bölüme yer verilmiştir. Çalışmada yazı, alfabe, matbaa, radyo, televizyon ve bilgisayar teknolojileri ile grafik tasarım ilişkisi ortaya konulmuştur. Ancak bu çalışmada da logolar ile ilgili bir bilgi yer almamaktadır. Görsel kültür ile ilgili birçok veri elde edebileceğimiz logolar ile ilgili yeterli çalışmanın olmaması, bu çalışmanın yapılması için önemli nedenlerden bir tanesidir.

¹ Saussure ve ardılarını kullandığı *işaret* terimi logonun bir parçası olan işaret anlamında algılanmamalıdır. İletişim işlevi ile tasarlanmış/yapılmış tüm göstergeleri kapsayacak anlamı ile kullanılmıştır. Ancak logolar, tam da Klanten’in (2004:5) bahsettiği dilbilim teorisine uygun tasarım öğeleridir.

2. Logo ve Kurumsal Kimlikler

“Kimlik oluşturmak için görsel işaretler asırlardır vardı. Orta Çağ’da kimlik işaretleri, loncaların ticareti kontrol altında tutabilmeleri için kullanılmış, 1700’de ise her tüccarın ayrı birer amblemi veya mührü olmuştu. Endüstri devrimiyle gelen seri imalat ve pazarlama, görsel kimlik ve amblemlerin değer ve önem kazanmasına neden oldu” (Bektaş, 1992:161). Özellikle sanayi devrimi sonrası logo tasarımları sıklıkla karşımıza çıksa da günümüzde kullanılan biçimiyle ilk kurumsal kimlik örneğinin, Peter Behrens tarafından AEG için tasarlandığı söylenebilir². AEG’nin ardından ikinci büyük kurumsal kimlik çalışması ise Giovanni Pintori tarafından tasarlanan Olivetti’dir. Pintori 31 yıl boyunca Olivetti’nin reklam bölümüne damgasını vurmuş bir tasarımcıdır (Bektaş, 1992:162) Ancak özellikle batı toplumlarının ekonomik ve sosyal alanda yaşadığı zenginleşmeye ve ekonomik büyümeye bağlı olarak logoların ve kurumsal kimliklerin 2. Dünya Savaşı sonrası, yaşamımızın olmazsa olmaz (*sine qua non*) unsurları haline geldiğini söyleyebiliriz.

II.Dünya Savaşı sırasında muazzam teknolojik gelişmeler elde edilmişti. Savaşın sona, üretim kapasitesinin tüketim mallarına yönelmesiyle, insanlar kapitalist ekonomik yapıyı sonsuz ekonomik genişleme ve refah ortamı olarak görmeye başladılar. Geleceğe dair bu parlak görünüm göz önünde alınarak, ‘İyi tasarım iyi iş yapar’ sloganı, 1950’lerde grafik tasarım camiasında önemli bir görüş haline gelmişti. Bu refah ve teknolojik gelişme ortamı, çağın giderek daha da önemli hale gelen şirketleriyle yakından bağlantılı görünüyordu ve şirket liderleri müşteriler için kurumsal bir imaj ve kimlik geliştirme ihtiyacını kavradılar. Tasarım, kalite ve güvenilirlik için güven oluşturmanın önemli bir yolu olarak görülüyordu (Meggs ve Purvis, 2012:412).

Modernizm’in grafik tasarım ile ilgili temellerinin Bauhaus döneminde atılmış olduğu bilinse de³, temel teorik kaynağının Jan Tschichold (1998)’un 1928 yılında ilk baskısı yayımlanan *The New Typography* (Yeni Tipografi) adlı ünlü eseri olduğu söylenebilir. Tschichold bu çalışmada yeni tasarım ve tipografinin normlarını oluşturmaya çalışmış ve yazı karakteri, fotoğraf, kitap tasarımı gibi konularda tasarımın ilkeleri ile ilgili bazı akılcı formüller oluşturmuştur. Tschichold bu eserde işaret ve logolar ile ilgili de bazı kuralları sıralamıştır: “İyi bir işaret -her zaman olmamakla birlikte- genellikle reklam ve üretim için

² Aslen bir mimar olan Behrens bu çalışmada kimlik standardizasyonu anlamında önemli çalışmalar yapmış, AEG logosunu ve binalarını aynı görsel konsept bağlamında tasarlamıştır. Ayrıca AEG için bir yazı karakteri tasarımı yapmış ve firmanın basılı materyallerinde de bir standart oluşturmuştur (Meggs ve Purvis 2012:247).

³ “Die neue Typographie” (Yeni Tipografi) hakkında erken dönem teoriler Laszlo Moholy Nagy’nin 1923 yılında kaleme aldığı aynı adlı makalede görülmektedir.

birleşik bir tasarım ifadesidir. İşaretler orijinal ve basit formda olmalı, çok yüksek derecede hatırlanabilir olmalı, kolayca tanınmalı ve fark edilebilir olmalıdır” (1998:109). Modernizmin ilerleyen yıllarında, özellikle de *yüksek modernist dönem* olarak adlandırılan 2. Dünya Savaşı sonrasında Tschichold’un önerileri tasarım dünyasında neredeyse tam bir norm olarak kabul edilmiştir.

2. Dünya Savaşı sonrası dönem hem Amerika’da hem de Avrupa’da liberal ekonominin hâkim olduğu, toparlanma ve yeniden inşa dönemidir. 1950 sonrası yıllar, şirketlerin globalleştiği ve büyüdüğü, özellikle Amerika ve Avrupa’da zenginleşmenin halk tabanına da yayıldığı bir dönemdir. Global şirketlerdeki ve halkın alım gücündeki bu artış, kurumsal kimlik ve logo tasarımlarında da kendini göstermiştir. Birçok firma bu dönemde logolarını yenilemiş, kendileri için kurumsal kimlik kılavuzları tasarlatmışlardır. Bu yıllarda tasarlanan önemli bazı firmalara ait logolar incelendiğinde modernizme ait belirgin görsel dil hemen göze çarpmaktadır. Yalın bir işaret, tırnaksız (sans) geometrik yazı karakterleri (çoğunlukla Akzidens, Helvetica, Univers, Futura vb. gibi güncel modernist dili yansıtan yazı karakterleri) ve çoğunlukla ana renklerin kullanıldığı bu logoların, bir süre sonra birbirine benzer görsel mantıkla tasarlandıkları hemen göze çarpmaktadır. Sarah Hyndman, dönemi şu sözlerle ifade etmektedir: “1950’lerde modernizmin gelişiyse tasarım yalınlaştı; Gereksiz ayrıntılar kaldırıldı ve stil, işlev tarafından yönlendirildi. Tırnaksız yazı karakterleri, yeni oldukları ve tarihsel çağrışımlara sahip olmadıkları için tarafsızlıkları nedeniyle tercih edildi. Her yerde görülen *Helvetica* (aslen *Neue Haas Grotesk*) bu dönemde tasarlandı ve o günden bu yana ünlü statüsüne ulaştı” (Hyndman, 2016:52).

3. Modernizm, Postmodernizm, Neomodernizm

Dikkatle incelendiğinde Bauhaus ve Jan Tschichold ile başlayan ve yüksek modernist dönem veya uluslararası tipografik stil ile devam eden süreçte tasarım ile ilgili öne sürülen ve uygulanan prensiplerin neredeyse tamamı logo ve kurumsal kimlik tasarımını da doğrudan etkilemiştir. Özellikle modern tasarımın en temel ilkelerinden olan yalınlık, logo ve kurumsal kimlik tasarımlarının olmazsa olmaz özelliklerinden bir tanesidir. “Başarılı şirketlerin operasyonel tarafları zamanla daha karmaşık hale gelme eğilimindeyken, markaları genellikle daha basit hale gelir” (Dangel, Cyr ve diğerleri:12). Hatta bu bağlamda düşünüldüğünde kurumsal kimlik kavramının kendisinin bizzat modernist bir bakış açısının ürünü olduğu da söylenebilir. Bu nedenle günümüzde tasarlanmış birçok logo ve kurumsal kimlik sisteminde

modernist görsel dile rastlamamız şaşırtıcı değildir.

Son dönemde tasarlanmış logolardaki aynışmanın/benzeşmenin nedenleri ile ilgili birkaç hipotez öne sürülebilir. Birincisi; önemli toplumsal değişimlerin olduğu dönemlerde genellikle iki bakış açısı ortaya çıkar. Bunlardan bir tanesi geçmişe bakmak, diğeri ise geleceğe odaklanmaktır. Bu bakış açılarını grafik tasarım disiplininin ortaya çıktığı 19. yüzyıl başı ile 20. yüzyılın başında da görebiliriz.

Endüstri devriminin, el sanatlarının işlevini ortadan kaldırması sonucu, sanat ile işlevin birbirinden kopması, hiçbir estetik kaygı düşünülmeden gerçekleştirilen seri imalat ürünlerin yaşamın her alanını kaplayarak sergiledikleri estetik değerden yoksun görünüm, sanatçıları, işlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını aramaya itmiştir. Bu arayış içerisinde bazı sanatçılar tarihselci bir tutumla Orta Çağ anlayışına dönerek, sanat ve el sanatları birliğini yeniden kurmayı denemiş, bazıları ise geleneğe karşı çıkıp, yeniliği savunarak estetikle işlevi birleştirmiştir (Bektaş, 1992:13).

Bu görüşün aksini savunan tasarım teorisyenleri de bulunmaktadır. Helfand, (2007:106-107) "Nostalji, tasarımcılar için her zaman kötü bir kelime olmuştur. Nostalji, *retro* ve *vintage* gibi, ileriye bakmak yerine -sıkıcı bir şekilde- bir çeşit geçmişe bakmaya benzer. Nostalji, epizodik zamanı kronolojik zamana göre ayrıcalıklı kılarak çarpıtır: Bu bağlamda *hafıza*; meraklı, tehlikeli ve oldukça güvenilmez bir mercek olarak karşımızda yerini alır". Ancak yine de son yıllarda Helfand'ın bu görüşünün zıddı sayılabilecek birçok tasarım anlayışı ile karşı karşıya kalmaktayız.

Modernizme öykünen genç tasarımcılar ve tasarım grupları, modernist dönemde yetişmiş ve postmodern tasarım pratiklerini içselleştirememiş tecrübeli (*senior*) tasarım çevrelerinin sık sık modernizm güzellemleri ile karşılaşmaktayız. Son yıllarda özellikle de dijital medyalarda sıklıkla yer almaya çalışan markalara ait logolarda da bir eskiye öykünme süreci başlamışa benzemektedir. Birbirine benzeyen basit işaretler, tırnaksız *grotesque* yazı karakteri kullanımı gibi çoğunluğu modernizm dönemi tasarım ilkelerini andıran öğeler ile tasarlanmış logolar, son yıllarda sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Modernizm, postmodernizm ve sonrası ile ilgili bir öneriyi, önde gelen tasarımcılardan Bülent Erkmen, *Neo Modernist Manifesto*⁴ başlığıyla tasarım kamuoyuna sunmuştu. Erkmen manifestosunda, modernizmin tek dilliliğini eleştirse de özellikle postmodernizmin nedensiz tasarım anlayışına ve süslemeciliğine karşı olduğunu net biçimde

⁴ Erkmen, Neo Modernist Manifesto'yu 5 Ocak 1993 tarihinde Yapı Kredi Kültür Merkezi'nde "çağdaşlık sorunsalı" bağlamında gerçekleşen bir dizi panelin grafik sanatlar ile ilgili oturumunda sundu ve metin daha sonra Arrademento Dekorasyon dergisinde yayımlandı.

ifade eder. Postmodernizm diğer pek çok tasarım teorisyeni tarafından da modernizm karşıtı olmasının dışında açıklanamaz ve tutarlı olmayan / keyfi bir tasarım anlayışı olarak görülmüştür. Köksal (1994:9) bu durumu “modernizm zorunlu yeniden üretimi buyururken (olanaksızdı bu, zorunluluk tarımsal dönemde kalmıştı), postmodernizm zorunsuzluk bayrağını yükseltiyordu. Aslında, postmodernizmin neredeyse tek varoluş nedeni de buydu. Belki de bu yüzden, bugün postmodernizmden ancak modernizm bağlamında söz edilebiliyor. (Postmodernizm adlandırmasının modernizm sonrasını imlemekten başka bir anlam taşımamasının nedeni de bu değil mi?)” sözleriyle açıklar. Hillner Matthias (2009:51) ise Köksal ile benzer şekilde postmodernizm eleştirisini tipografi üzerinden şu şekilde yapmaktadır:

Modernist tasarımcılar okunaklılığı gündemlerinin üst sıralarına yerleştirdiler. postmodernistler ise bu işlevselci ilkeye isyan ettiler. Postmodern tipografinin 1980'lerde dijital teknolojilerin grafik tasarıma tanıtılmasıyla popüler hale gelmesi de ayrıca dikkat çekicidir. Bilişim temelli gelişmelerin bilgi aktarımının hızlanmasını teşvik ettiği 1980'lerde, okunaklılığın özellikle yoğun bir şekilde tartışıldığını belirtmek gerekir. Okunaklılık üzerindeki modernist vurguya karşı çıkan postmodernistler, genellikle görsel çözümleri için yeterli bir mantık geliştiremediler. Genellikle sezgisel ve dolayısıyla açıklanamaz bir tasarım pratiğine sığındılar.

Giddens (2018:50) ise daha da iddialı bir öneride bulunur. Giddens postmodernizmi modernizminin devamı gibi görür ve en iyi ihtimalle edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılması gerektiğini⁵ söyler.

Tanınmış tasarım teorisyeni Rick Poynor, -Erkmen'in “neo modernizm” tezine paralel olarak- tipografide postmodernizm sonrası yeniden modernizm etkilerinin görülmeye başlamasını şu sözlerle açıklamaktadır: “Grunge döneminin sonunda tipografi o kadar bozulmuştu ki dağınık bir kalabalık içinde öylece yatmaktaydı. Tüm kurallar kenara atılmış, ileriye dönük bir yol kalmamıştı. 90'ların sonunda tüm bu tasarımcıların yapabileceği şey belki de daha eski bir tasarım anlayışına, ama onu destekleyecek yeni teorilerle geri dönmektir” (Hustwit, 2007). Bunun yanında, *Experimental Jetset, Norm gibi* tanınmış bazı uluslararası tasarım gruplarının da modernizme öykünen çalışmalar yaptığı bilinmektedir⁶. Modernizm-postmodernizm ikilemi veya karşıtlığı tasarım teorisi açısından çok zengin ve geniş bir tartışma konusu olsa da hipotez olarak logoların değişimi ile ilgili yeterince ikna edici

⁵ Bu yoruma Giddens'in bir sosyolog olduğunu unutmadan yaklaşmak gerekir. Giddens bu düşüncesini postmodernizmin toplumsal gelişimin yörüngesini değiştirmede ve modernizmin kurumlarından bizi uzaklaştıran farklı bir toplumsal düzen oluşturamadığı görüşüyle temellendirir.

⁶ Bu konuda detaylar için Bkz. Hustwit, (2007).

olmadığını söylemek gerekir. Günümüzde tasarlanan bazı logolara bakarak tarihin tekerrür ettiğini söylemek veya çalışmada örneklem olarak yer alan büyük global markaların logolarının, modernizm normlarına göre tasarlandığını iddia etmek, hem anakronik bir bakış açısı olur, hem de çalışmanın başında belirttiğimiz logoların güncel görsel dili yansıttığı savı ile çelişir. Dolayısıyla logolardaki bu değişimi kavrayabilmek için farklı bakış açılarına ve hipotezlere ihtiyacımız vardır.

4. Mecra Mesaj mı?

2010 yılı ve sonrasına bakıldığında, önemli gelişmelerin sanat ve tasarım akımlarından daha çok medya ve teknoloji alanlarında olduğu görülmektedir. Bu çalışmada açısından bu dönemin en önemli gelişmelerinden bir tanesi, sosyal medyanın ortaya çıkması ve bu yeni medyaların marka, reklam ve iletişim açısından her geçen gün geleneksel medyalara göre daha önemli hale gelmesidir. Son on yıl içerisinde yaşanan ikinci önemli gelişmenin ise akıllı telefonların icadı olduğu söylenebilir. Hatta sosyal medyanın bu kadar hızlı kabul görmesinin ve kullanıcı sayısındaki hızlı artışın önemli sebeplerinden bir tanesi akıllı cep telefonlarının kullanımda olmasıdır. Son yıllarda, yeni medyalarda yer alması neredeyse zorunlu olan global markalara ait logolar, ya telefon ekranlarında uygulama ikonu olarak⁷, ya da sosyal medya hesaplarında profil görseli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir başka deyişle son on yıllık dönem içerisinde logoların yer aldıkları medyalar ve mecralar hızlı bir değişime uğramıştır.

Medya ve yeni medyaların içeriğe/iletişime/mesaja etkileri söz konusu olduğunda zihinciler (*mentalist*) adı verilen bir grup iletişim teorisyenine ait çalışmalara değinmek gerekmektedir. En bilinenleri Marshall McLuhan olsa da Walter J Ong, Eric Havelock ve Jack Goody gibi teorisyenler, “genel olarak medyaların ve özel olarak okuma yazmanın insanların farklı düşünmesine neden olduğu görüşünde birleşirler”⁸ (Poe, 2015:19). “Mecra mesajdır” (Medium is the Message) deyimi medya kuramı ile ilgili en popüler sözcüklerden birisidir. McLuhan kendisine ait olan bu sözü / sloganı⁹ şu şekilde açıklar:

Bir denetim biçimi olarak şeyleri bölmeye ve ayırmaya uzun zamandır alışık olan bizimki gibi bir kültürde, işlevsel ve pratik bir gerçek olarak mesajın medya olduğuna dikkat çekilmesi

⁷ Özellikle dijital sektörlerde iş yapan markalar için bu durum olmazsa olmaz olduğunu söylemek gerekir.

⁸ Medyaların insanların düşünme biçimine ve iletişime etkileri ile ilgili temel kaynaklar için Bkz. McLuhan, (2017), McLuhan ve Fiore, (2019), Ong, (1992) ve (2014), Havelock, (1963), Goody, (1977).

⁹ McLuhan, Fiore ile birlikte aynı adla bir kitap da yayımlamış, bu kitap Nora Yayıncılık tarafından 2019 yılında dilimize çevrilmiştir. Bkz. McLuhan ve Fiore, (2019).

bazen çok etkisi yaratabilir. Bu basit şekilde bir medyanın -diğer deyişle bizim uzantılarımızın- kişisel ve toplumsal sonuçlarının, her yeni uzantımızla ya da teknolojiyle yaşamımıza giren yeni bir ölçekten kaynaklanıyor olması demektir (McLuhan, 1964:7).

McLuhan “mecra mesajdır ve küresel köy gibi çeşitli iyi bilinen ifadeler icat etmiştir. Teorilerinin çoğu radyo ve televizyon gibi elektronik öncesi medyaya yöneliktir. Zaman zaman tartışmalı olduğu düşünölen argümanları bilgisayar teknolojilerine de kolaylıkla uygulanabilir...” (Hillner, 2009:57). Hatta McLuhan’ın bu ifadelerinin karşılığını, daha çok bilgisayar tabanlı yeni medyalarda bulunduğunu söylemek mümkündür. Kronolojik olarak sıralayacak olursak, bilgisayar, internet, sosyal medya, akıllı telefon gibi yenilikler, iletişim alanında önemli değişiklikleri olmazsa olmaz hale getirmiştir. Günümüzde her önemli marka sosyal medyada yer almak durumundadır. Hatta özellikle dijital alanda hizmet sağlayan ve çevrimiçi alışveriş gibi yeni satın alma imkanlarını kullanan markalar bu konuda başı çekmektedir. Bu nedenle bu tür markalara ait logolar, cep telefonu ekranı veya sosyal medya sayfalarında kullanılmaya uygun olarak tasarlanmak durumundadır. Bir başka deyişle mecra, (sosyal medya ve akıllı telefonlar) içeriğı (bu çalışma özelinde logoları) değışime zorlamaktadır veya biçimlendirmektedir.

Çalışmada örneklem olarak üç internet tabanlı hizmet veren (*Airbnb, Google, Pinterest*), üç moda (*Balmain, Burberry, Saint Laurent*) ve bir tane de televizyon kanalı (*Animal Planet*) logosu seçilmiştir. İnternet tabanlı hizmet veren firmaların logolarının yer alacağı birinci mecra akıllı telefonların uygulama ekranlarıdır. Dolayısıyla bu markalara ait logoların en çok göröldüğü yer telefon ekranlarındaki uygulama ikonlarıdır. Moda alanında hizmet veren markaların ise öncelikleri kendi tekstil ürünleri olmakla birlikte hem internet sitesi hem de sosyal medya alanında görünür olmaları gerekmektedir. Televizyon kanalı açısından ise durum biraz daha farklı olabilir. *Animal Planet* her ne kadar sosyal medyada var olsa da öncelikli mecrası televizyon ekranlarıdır. Ancak son yıllarda dijital teknolojilerin getirdiğı yenilikler nedeniyle televizyon izleme alışkanlıklarında da önemli değişiklikler olmuştur. Günümüzde birçok insan mobil telefonlar ve internet tabanlı içerik sağlayıcılar aracılığı ile istedikleri yerde bu içerikleri izleyebilmektedirler. Dolayısıyla *Animal Planet* logosu küçük bir cep telefonu ekranından açıldığında da rahatlıkla algılanabilir olmalıdır.

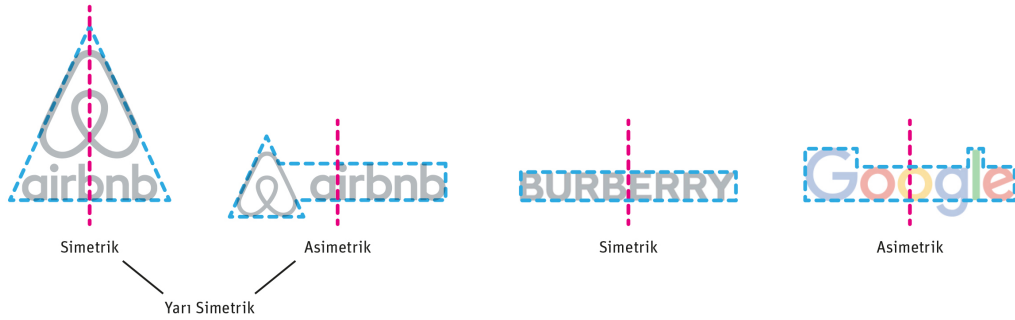
5. Yöntem, Kapsam ve Bulgular:

Çalışma kapsamında, 2010 ile 2020¹⁰ yılları arasında logosunu değiştirmiş / yenilemiş olan, internet teknolojileri, iletişim ve moda sektörlerinden önemli, küresel markaların (*Airbnb, Google, Animal Planet, Balmain, Burberry, Pinterest, Saint Laurent*) eski ve yeni logoları seçilmiş ve bu logolar iki aşamalı olarak analiz edilmiştir. Birinci aşamada bu firmalara ait logo tasarımları grafik tasarım öğeleri açısından incelenmiştir. Bu aşamada logolara ait üç tasarım kriteri belirlenmiş ve logoların görsel tasarım kararları araştırılmıştır. Logo tasarımları ile ilgili birinci kriter “logonun yapısıdır”. Bu aşamada logonun, işaret (amblem) ve yazı birlikteliğinden mi, yalnız yazıdan mı, yoksa zaman zaman tek başına yazı, zaman zaman da işaret ile birlikte yazının kullanıldığı hibrit bir yapıdan mı oluştuğu analiz edilmiştir. Bazı logolar farklı mecralarda farklı birlikteliklerle kullanılmak üzere tasarlanmışlardır. Örneğin Balmain’in yeni logosu (Görsel 4) internet sayfasında ([http 1](#)) işaret olmadan, yalnız yazı ile yer alırken, markanın mobil uygulamasında ([http 2](#)) işaret tek başına yer almaktadır. Google’da benzer bir kullanım tercih etmektedir. İnternet sitesinde ([http 3](#)) yalnız yazı, mobil uygulamasında ([http 4](#)) ise “G” harfinin renklendirilmiş bir versiyonundan oluşan tek başına işaret kullanılmaktadır. Bu tür kullanıma sahip logo tasarımları bu çalışmada “hibrit” kategorisi içerisinde değerlendirilmiştir.

İkinci kriter logonun “simetrik/asimetrik” yapısının analiz edilmesidir. Bu aşamada logolar simetrik, yarı simetrik veya asimetrik olarak üç seçeneğe ayrılmış ve değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme yapılırken logoların dış hatları dikkate alınmıştır (Görsel 1). Yazı ve işaretin bir arada kullanıldığı logolarda, logonun dış formu simetrik bir biçim oluşturuyorsa logo “simetrik”¹¹; asimetrik bir form oluşturuyorsa logo “asimetrik” olarak değerlendirilmiştir. Eğer logonun hem simetrik hem yarı simetrik kullanımı varsa (örn. Airbnb logosu) bu tür logolar “yarı simetrik” olarak değerlendirilmiştir. Yalnız yazıdan oluşan logolarda da yine yazının dış hatları dikkate alınmıştır. Dış hatları düz bir dikdörtgen oluşturan logolar “simetrik”; girintili çıkıntılı bir form oluşturanlar “asimetrik” olarak nitelendirilmiştir.

¹⁰ Akıllı telefonlar ve sosyal medyanın ortaya çıkması daha önceki yıllara dayansa da logolar ve diğer tasarım mecralarına etkileri son yıllarda hızlanmıştır. Bu nedenle araştırmada örneklem olarak son on yıl içerisinde logo değiştirmiş olan, önemli global markalara ait logolar seçilmiştir.

¹¹ Logonun dış formu oluşturulurken optik yanılgı payına dahil edilebilecek bazı küçük ayrıntılar gözmezden gelinmiştir (örn. Animal Planet’in yeni logosu, Görsel 3).



Görsel 1. Logoların simetrik, asimetrik ve yarı simetrik kullanım örnekleri.

Üçüncü kriter ise logoda kullanılan yazı karakterinin türüdür. Bu aşamada logoda kullanılan yazı karakteri “tırnaklı”, “tırnaksız” ve “el yazısı ve diğerleri” olarak üç kategoriye ayrılmıştır.

Çalışmanın ikinci aşamasında ise logolar nitel araştırma yöntemleri kullanılarak dijital bir anket formu¹² kullanılarak incelenmiştir. Anket formu iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde markalara ait eski ve yeni logoların tümü alt alta listelenmiştir¹³. 14 ayrı logo için aynı soru sorulmuştur¹⁴. Bu aşamada logo tasarımları ile ilgili, kişi duygularına karşılık gelebilecek ve birbirleri ile karşıtlık içeren bir dizi kavram (basit-karmaşık, modern-geleneksel, mekanik-el yapımı, evrensel-yerel, yeni-eski) belirlenmiştir. Bu kavramlar seçilirken modernizm/postmodernizm karşıtlığını da içerebilecek sözcükler olmasına dikkat edilmiştir. Anketin ikinci bölümünde ise katılımcılara, yaş, cinsiyet, eğitim seviyesi ve grafik tasarım eğitimi alıp almadıkları ile ilgili 4 adet demografik bilgi sorulmuştur. Bu iki aşamalı araştırma ile elde edilen veriler, sonuç bölümünde hem modernizm/postmodernizm karşıtlığı, hem de McLuhan’ın medya teorisi bağlamında analiz edilmiştir.

Airbnb, çevrimiçi platformlar aracılığı ile konaklama ve tatil imkanları sağlayan bir şirkettir. *Airbnb*, Brian Chesky, Joe Gebbia ve Nate Blecharczyk tarafından 2008 yılında kurulmuştur. Şirketin ve internet sitesinin ilk adı *airbed & Breakfast*’dir. İlk yıllarında yalnız oda kiralama hizmeti veren şirket, Mart 2009’da adını *Airbnb* olarak değiştirmiş ve odanın yanında, tüm daire, ev ve yazlık gibi farklı emlak çeşitlerini de kiralamaya başlamıştır (<http://www.airbnb.com>).

¹² Oluşturulan anket 1- 29 Kasım 2019 tarihleri arasında Akdeniz Üniversitesi ve Antalya Akev Üniversitesi öğrencilerinden oluşan 63 kişilik gruba uygulanmıştır.

¹³ Markalar *Airbnb*, *Google*, *Animal Planet*, *Balmian*, *Burberry*, *Pinterest* ve *Saint Laurent* olarak rastgele sıralanmıştır. Form her markanın önce yeni, sonra eski logosu görülecek şekilde tasarlanmıştır.

¹⁴ Soru: “Aşağıdaki logoya baktığınızda, sizde bıraktığı duyguya yakın bulduğunuz tüm kelimeleri işaretleyiniz (istediğiniz sayıda seçeneği işaretleyebilirsiniz)”

Airbnb'nin ilk logosu (Görsel 2) şirketin kuruluş aşamasında aynı zamanda kurucu ortaklar olan Chesky ve Gebbia tarafından tasarlanmıştır. El yazısı (*script*) bir yazı karakterinin dışına kontur eklenerek ismin yazılışından ibaret olan logo, beş yıllık kullanım ömrünün ardından değiştirilmiştir. Logo yalnız yazıdan oluşmaktadır ve asimetrik bir yapıya sahiptir.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 2. Airbnb eski (2009-2014) ve yeni logosunun (2014-) tasarım analizi.

Airbnb'nin hem yeni logosu hem de çevrimiçi arayüzleri 2014 yılında Londra'nın tanınmış kurumsal kimlik ofisi *Design Studio* tarafından yeniden tasarlanmıştır. *Airbnb*'nin yeni logosu işaret ve yazının birleşiminden oluşmaktadır. İşaret kullanım alanına göre bazen yazının üstünde simetrik bir pozisyonda, bazen ise sol kısmında asimetrik bir yapıda kullanılmaktadır. Logoda kullanılan yazı karakteri ise geometrik ve tırnaksızdır. Konum işareti ile "A" harfinin birleşiminden oluşan işaret ise oldukça yalın ve küçük boyutlarda rahatlıkla algılanabilecek şekilde tasarlanmıştır. *Airbnb* logosunu tasarlayan *Design Studio*, işaretin tasarımını şu şekilde anlatmaktadır: "Dünyanın her ülkesinde faaliyet gösteren küresel bir marka olarak, dillerin ötesine geçmemiz ve her yerde tanınacak bir şey yaratmamız gerekiyordu. Herkes tarafından çizilebilen, her temas noktasında çalışan ve bir aidiyet sembolü haline gelebilecek basit bir simge olan 'Belo'yu geliştirdik" ([http 6](http://6)). Açıklamadaki "her temas noktasında çalışan" ifadesinden de anlaşılacağı üzere *Airbnb* işaretinin tasarım sürecinde mobil ekranlara ve bu tür mecralara uygunluk bir tasarım önceliği olarak belirlenmiştir.

1996 yılında, *Discovery yayın grubu* bünyesinde kurulan *Animal Planet*, doğal yaşam belgeselleri ile ilgili yayınlar yapan bir televizyon kanalıdır ([http 7](http://7)). Kanal 1996 ile 2008 yılları

arasında yine bir fil figürü olan ilk logosunu kullanmıştır. 2008 yılında İngiliz tasarım ajansı *Dunning Eley Jones* tarafından tasarlanan, yalnız tipografik karakterlerden oluşan logoyu (Görsel 3) ise 2018 yılına kadar kullanmaya devam etmiştir. Bu logo yalnız tipografik karakterlerden oluşmaktadır. Dış çerçevesi itibarıyla simetrik bir yapıya sahiptir. Logoda daraltılmış (*condensed*) tırnaksız (*sans*) bir yazı karakteri kullanılmıştır.



Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.



Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 3. Animal Planet eski (2008-2018) ve yeni logosunun (2018-) tasarım analizi.

Animal Planet'in yeni logosu dünyanın önde gelen marka tasarım şirketlerinden *Chermayeff & Geismar & Haviv* tarafından, 2018 yılında tasarlanmıştır. Kanalın ilk logosunda da kullanılmış olan fil, bu kez daha sembolik ve hareketli bir şekilde tasarlanmıştır. Logo işaret ve yazının birleşiminden oluşmaktadır. Simetrik bir yapısı vardır ve yazı karakteri olarak geometrik tırnaksız (*sans*) bir yazı karakteri seçilmiştir. Logo ve kurumsal kimlik ile ilgili *Chermayeff & Geismar & Haviv* internet sitesinde yer alan tanıtım metninde, kimliğin yeni medyalar ile uyumlu olması gerekliliği şu şekilde vurgulanmaktadır: “*Animal Planet* için yeni görsel kimliğin, dünyanın her yerinde kullanım için optimize edilmesi, dijital ortamlara duyarlı olması ve markanın birçok ürün ve hizmet alanında çeşitlenmesine izin vermesi gerekiyordu” (http 8). Bu metinden de anlaşılacağı üzere *Animal Planet* logosunun da dijital mecralarda düzgün biçimde görüntülenmesi ve kullanılabilmesi tasarım önceliklerinden biri olmuştur.

Fransız lüks giyim markası *Balmain* eski logosunu (Görsel 4) yaklaşık olarak yetmiş beş yıl kullanmıştır¹⁵. Logo, harf içlerinde negatif alanları da barındıran yalnız yazıdan oluşmaktadır. Simetrik bir yapısı vardır ve tırnaklı (*serif*) yazı karakteri kullanılarak tasarlanmıştır.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 4. Balmain eski (1945-2018) ve yeni logosunun (2018-) tasarım analizi.

Balmain yaklaşık yetmiş beş yılın ardından tarihinde ilk kez kimliğini 2018 yılında değiştirmiştir. Yeni logo ve kimliğin tasarımını Paris'te bulunan bağımsız tasarım ofisi *Adulte Adulte*'den Florent Faurie ile Daniel Ribeiro yapmıştır. Yeni logo bazen işaret ile birlikte, bazen ise tek başına işaret veya tek başına yazı olarak kullanılabilir şekilde, hibrit olarak tasarlanmıştır. İşaret, eski logodaki "B" harfine benzer bir görsel dilde tasarlanmıştır. Logo simetrik bir yapıdadır ve tırnaksız (sans) bir yazı karakteri kullanılmıştır. *Balmain*'in yaratıcı yönetmeni Olivier Rousteing kurumsal kimliğin uzun yıllar sonra değişimi ile ilgili şunları söylemiştir: "...zaman değişiyor. *Balmain* artık küresel bir izleyici kitleyle iletişim kurmak için yeni medyaya güvenen, hızla büyüyen bir marka. Bugünün zorluklarını ve fırsatlarını en iyi şekilde karşılamak amacıyla, *Balmain Paris* için yeni tasarlanan bu logoyu açıkladık" (http 9). Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, yeni medyaya uygunluk *Balmain*'in kimlik değişiminde de önemli bir unsur olmuştur.

1856 yılında Londra'da kurulan giyim markası *Burberry*'ye ait ilk logo 1901 yılında tasarlanmıştır. Firmanın ilk şövalyeli logosu, Latince "ileriye doğru" anlamına gelen "*Prorsum*"

¹⁵ İlk Balmain logosunun kim tarafından ve ne zaman tasarlandığı ile ilgili net bilgi yoktur ancak şirket Modacı Pierre Balmain tarafından 1945 yılında kurulmuştur.

kelimesiyle birlikte tasarlanmıştır (http 10). Ancak bu ilk logoda kullanılan yazı karakteri Görsel 5’de yer alandan versiyondan oldukça farklıdır. Kesin tarih bilinmese de sonraki yıllar boyunca önce yazı karakteri standart hale gelmiş ve bir süre şövalyeli işaret ve yazı bir arada kullanılmıştır. Sonraki yıllarda ise İngiliz seçkinliğini belli eden tırnaklı tipografik logo tek başına kullanılmaya başlanmıştır. Logo simetrik bir yapıya sahiptir ve tırnaklı bir yazı karakteri ile tasarlanmıştır.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

BURBERRY

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 5. Burberry eski (-2018) ve yeni logosunun (2018-) tasarım analizi.

Burberry’nin yeni logosu (Görsel 5) 2018 yılında *Sleeve* Tasarım Ofisi’nin kurucusu Peter Saville tarafından tasarlanmıştır. *Burberry*’nin yaratıcı yönetmenliğine Ricardo Tisci’nin getirilmesinin ardından firma kimliğini değiştirme kararı almış ve kısa süre içerisinde yeni kimliğini kullanmaya başlamıştır. İşaret olmaksızın yalnız yazıdan oluşan logo, simetrik bir yapıdadır ve tırnaksız (sans) bir yazı karakteri kullanılmıştır. Peter Saville ile yapılan röportajda logonun değişimi ile ilgili gerekçeyi şu şekilde açıklamaktadır: “...Riccardo’ya göre eski logo güncellenmeyecek, değişecekti. Tisci sorunu çözmek için bir perspektif önerdi. Bir trençkot etiketi için doğru “*Burberry*”yi bulmanın zor olmadığını, ancak zor olan şeyin aynı “*Burberry*”yi şifon bir bluzun içine koymak olduğunu söyledi” (http 11). Saville’in röportajından da anlaşılacağı üzere, *Burberry* logosunun değişimi için temel motivasyon, tüm tekstil ürünlerinde küçük boyutlardaki etiketler üzerinde bile iyi görünen ve algılanan bir logoya sahip olmaktır.

Google ilk olarak 1998 yılında, bir internet arama motoru olarak, “*Google Search*” adıyla bilgisayar dünyasına adım atmıştır. İnternet sitesinde bir yıl boyunca farklı tırnaklı

(*serif*) yazı karakterleri ile renkli harfler kullanılarak yazılmış logo tasarımları kullanılmıştır. 1999 yılında Görsel 6'da görülen logo tasarımının gölgeli ve kabartılmış ilk versiyonu Ruth Kedar tarafından *Catull* yazı karakteri kullanılarak tasarlanmıştır (http 12). Logo yalnız yazıdan oluşmaktadır, asimetrik yapıdadır ve tırnaklı (*serif*) bir yazı karakteri kullanılarak tasarlanmıştır.



Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.



Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 6. Google eski (1999-2015) ve yeni logosunun (2015-) tasarım analizi.

İnternet arama motoru olarak yaşamımıza giren *Google* kısa zaman içerisinde e-posta, sistem ve program yazılımları gibi farklı hizmetler sunan dev bir markaya dönüşmüştür. Yeni *Google* logosu (Görsel 6) ve görsel kimliği Alex Cook, Jonathan Jarvis ve Jonathan Lee önderliğinde *Creative Lab* ve *Material Design* gibi, şirket içi tasarım gruplarının iş birliğiyle tasarlanmıştır. Logonun değişim ihtiyacı ile ilgili Cook, Jarvis ve Lee şunları söylemektedir: “...teknoloji ilerledikçe, mecranın kendisi değişiyor, girdiler ve ihtiyaçlar daha çeşitli hale geliyor. Çevremizdeki dünyada giyilebilir cihazlar, ses teknolojisi ve akıllı cihazlarla yeni cihaz sınıfları ile etkileşim ve iletişim yolları ortaya çıktı. Bir dizi cihaz kullanarak *Google* ile etkileşim kuran kullanıcılarımız için markamız, her yeni cihaz ve yüzeyin sunduğu fırsatları tam olarak kucaklarken sadeliği ve hazzı ifade etmelidir” (http 13). Bu ifadede görüldüğü üzere, yeni logo ve kimlik, yeni teknoloji ve medyalarla daha uyumlu olmak ve daha iyi görünmek için tasarlanmıştır. Logo baş harfinden (G) oluşan bir işarete de sahiptir, bazen tek başına işaret, bazen ise tek başına yazı olarak hibrit bir kullanıma sahiptir. Asimetrik yapıda olan logoda tırnaksız geometrik bir yazı karakteri kullanılmıştır.

Görüntü paylaşımı özellikli bir sosyal ağ platformu olan *Pinterest* internet sitesi 2010 yılında yayına açılmıştır. Çalışma biçimi bir tür ilan tahtasına iğne (*pin*) ile tutturulmuş görsellerden oluştuğu için, “P” harfinin alt çizgisi iğne ucu biçimindedir (Görsel 7). Logo yalnız yazıdan oluşmaktadır, asimetrik formdadır ve el yazısı (*script*) karakter ile tasarlanmıştır.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 7. Pinterest eski (2010-2017) ve yeni logosunun (2017-) tasarım analizi.

Pinterest'in yeni logosu 2017 yılında Kurppa Hosk tarafından tasarlanmıştır. Kuruluşundan itibaren hızlı biçimde büyüyen şirket, eski logosuna ait baş harfi (P) işaret olarak kullanmaya devam etmiş, tipografide ise köklü bir değişime gitmiştir. El yazısı formundaki işaret ile *Helvetica*'nın değiştirilmiş bir versiyonundan oluşan tırnaksız (*sans*) yazı karakteri kendi aralarında bir zıtlık da barındırmaktadır. Yeni logoda işaret ve yazı birlikte kullanılmaktadır, ancak uygulama ikonu gibi yerlerde işaret tek başına yer almaktadır. Logo yapı olarak asimetriktir ve tırnaksız (*sans*) bir yazı karakteri kullanılarak tasarlanmıştır.

1962 yılında, tasarım tarihinin önde gelen tasarımcılarından Adolphe Mouron Cassandre tarafından tasarlanmış olan eski *Yves Saint Laurent* logosu (Görsel 8), örnekleme bulunan logolar arasında belki de en “ikonik” olanıdır. Cassandre’in intihar etmeden önce yaptığı son tasarımlardan biri olan logo, grafik tasarım tarihinin bir parçası olmasının da etkisiyle uzun yıllar markanın bilinirliğine oldukça önemli katkı sağlamıştır. Tırnaklı (*serif*) – tırnaksız (*sans*) ile italik – düz karakterlerin hem karşıtlığını hem de uyumunu bir arada görebileceğimiz logo, bazen tek başına işaret, bazen tek başına yazı, bazı durumlarda ise bir arada olmak üzere hibrit bir yapıda kullanılmaktadır. Logo kompozisyon itibarıyla simetrik ve ağırlıklı olarak tırnaklı (*serif*) yazı karakterleri kullanılarak tasarlanmıştır.



Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

SAINT LAURENT

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 8. Saint Laurent eski (1962-2012) ve yeni logonun (2012-) tasarım analizi.

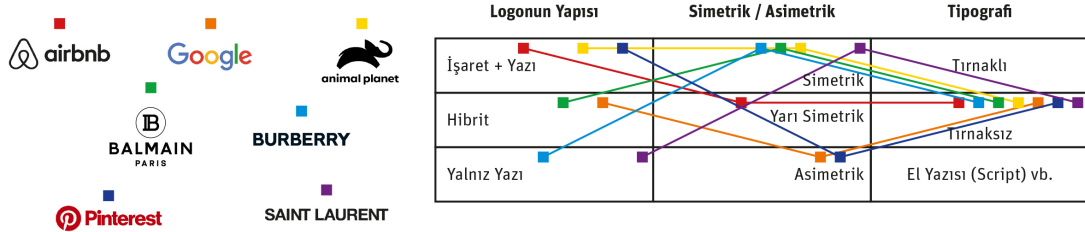
Hedi Slimane'nin *Yves Saint Laurent*'in yaratıcı yönetmeni olmasının ardından marka ile ilgili bir dizi değişiklik yaşanmıştır. Bunların en önemlilerinden bir tanesi isim ve görsel kimlikte kendini göstermektedir. Markanın yeni adı *Saint Laurent* olarak güncellenmiş ve Cassandre tarafından tasarlanmış olan eski gösterişli logonun yerini *Helvetica* yazı karakterinin kullanıldığı yalın bir tipografi almıştır. Slimane tarafından tasarlanan yeni logo yalnız tipografiden oluşmaktadır, simetrik yapıdadır ve tırnaksız (*sans*) bir yazı karakteri ile tasarlanmıştır.

Logonun Yapısı	Simetrik / Asimetrik	Tipografi
İşaret + Yazı	Simetrik	Tırnaklı
Hibrit	Yarı Simetrik	Tırnaksız
Yalnız Yazı	Asimetrik	El Yazısı (Script) vb.

Görsel 9. Markalara ait eski logoların tasarım analizi.

Markalara ait eski logolar bir arada incelendiğinde, *Yves Saint Laurent* haricinde tümünün yalnız yazı ile tasarlanan logolar olduğu görülmektedir. *Yves Saint Laurent*'in ise işaret ve yazıyı genellikle bir arada kullanmadığı, bazı mecralarda yalnız işareti, bazı mecralarda ise yalnız yazıdan oluşan logoyu kullandığı söylenebilir. Logolar simetri-asimetri açısından incelendiğinde dördünün simetrik, üçünün ise asimetrik olarak tasarlanan logolar olduğu görülmektedir. Logolar tipografik açıdan incelendiğinde ise çoğunluğunda tırnaklı (*serif*) yazı karakterlerinin kullanıldığı. Bunların yanında bir adet tırnaksız (*sans*) ve iki adet el yazısı (*script*) karakterle tasarlanmış logonun olduğu görülmektedir. Görsel 9'un tamamı

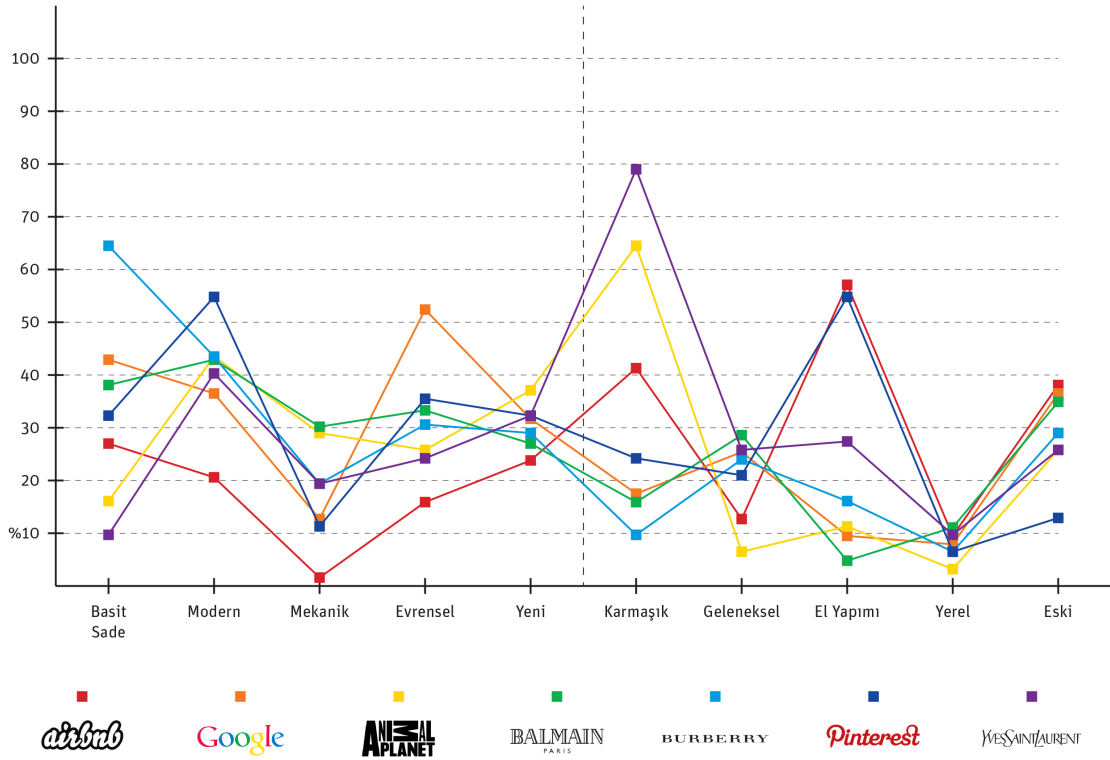
analiz edildiğinde örneklemdaki eski logoların çoğunlukla yazıdan oluştuğu, ancak logo yapısı ve tipografi kullanımı açısından birbirlerinden farklı tasarım anlayışlarına ve görsel dillere sahip oldukları söylenebilir.



Görsel 10. Markalara ait yeni logoların tasarım analizi.

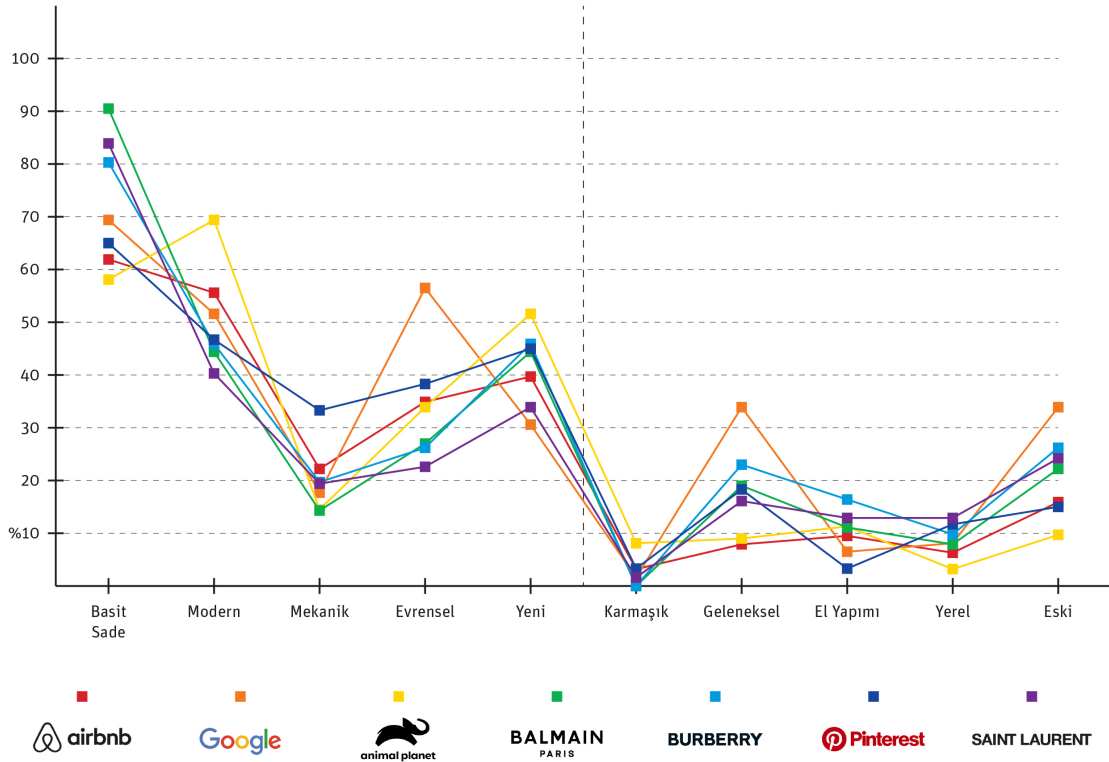
Markaların yeni logoları (Görsel 10) bir arada incelendiğinde ise eski logolara ait grafiğin (Görsel 9) neredeyse tersine döndüğü görülmektedir. Logoların çoğunluğu işaret ve yazı birlikteliğinden oluşmaktadır. Bilgisayar ve medya alanlarında hizmet veren tüm markaların birer işareti vardır, yalnız yazıdan oluşan iki logo ise moda sektöründe hizmet veren markalara aittir. Simetri asimetri açısından kayda değer bir değişim olmadığı söylenebilir. Araştırmada görülen en çarpıcı sonuçlardan bir tanesi ise, eski logolarda tek bir logo tırnaksız (*sans*) yazı karakteri kullanılarak tasarlanmışken, yeni logoların tümünde tırnaksız (*sans*) yazı karakteri kullanılmasıdır.

Eski ve yeni logolara ait tasarım analizleri (Görsel 9-10) birbirleri ile karşılaştırıldığında ise, eski logolarda işaret kullanımının oldukça az olmasına rağmen yeni logolarda işaret kullanmayan yalnız iki logonun bulunması dikkat çekicidir. Simetri asimetri açısından eski logolar ile yeni logolar açısından kayda değer bir farklılık görülmemektedir. Logolarda kullanılan tipografik karakterler incelendiğinde ise, eski logoların birbirinden farklı tarz ve biçimlerdeki yazı karakterleri ile tasarlandığı, yeni logoların ise tamamının tırnaksız (*sans*) yazı karakterleri ile tasarlandığı dikkati çekmektedir.



Görsel 11. Markalara ait eski logoların duygu-durum analizi.

Çalışmanın ikinci aşaması olan, dijital anket yöntemi ile elde edilen veriler incelendiğinde, eski logoların her birinin farklı duyguları farklı düzeylerde çağrıştırdıkları görülmektedir. Logolar arasında duygu benzerliği incelendiğinde “yeni”, “geleneksel” ve “yerel” kelimelerinde ortak bir duygu birlikteliğinin olduğu; diğer kelimelerde her logonun farklı duygusal çağrışımlar yaptığı görülmektedir. “Basit-sade”, “modern”, “evrensel”, “karmaşık” ve “el yapımı” kelimelerinde her logonun kişiler açısından oldukça farklı çağrışımlara sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, örnekleme yer alan her logonun insanlar üzerinde farklı farklı hissiyatlar yarattığını göstermektedir. Örneğin katılımcıların çoğunluğu Yves Saint Laurent logosunu daha karmaşık bulurken, Burberry logosunu daha basit ve sade bulmaktadırlar.



Görsel 12. Markalara ait yeni logoların duygu-durum analizi.

Anket sonucunda elde edilen yeni logolar ile ilgili veriler incelendiğinde ise hemen her logonun farklı duygu ve kavramlar ile ifade edilme oranının birbirlerine çok yakın olduğu görülmektedir. Örnekleme yer alan tüm logolar daha yüksek oranda “basit-sade”, “modern”, “evrensel” ve “yeni” kavramları ile eşleşirken; “karmaşık”, “el yapımı” ve “yerel” gibi kavramlar ile tamamı çok düşük oranlarda eşleşmektedir. Yeni tasarlanmış olan bu logoların “yeni” ve “modern” kavramları ile eşleşmesi hayatın doğal akışı ile de uyumludur, ancak logolar ile ilgili grafik incelendiğinde tüm logoların tüm kavramlarla neredeyse aynı düzeyde eşleştiği görülmektedir. Bu durum, örnekleme yer alan tüm yeni logoların katılımcılarda birbirlerine benzer duyguları çokça çağrıştırdığını göstermektedir.

5. Sonuç ve Öneriler

Çalışmada elde edilen bulgular, örnekleme yer alan logolar açısından temel bazı biçimsel değişimlerin yaşanmakta olduğunu göstermektedir. Bu değişim iki ayrı hipotez açısından tartışılmıştır. Modernizm/postmodernizm karşıtlığı üzerinden tartışıldığında yeni logoların basit bir işaret (amblem), tırnaksız (*sans*) yazı karakteri gibi modernizme daha yakın tasarım prensipleri ile tasarlandığı söylenebilir. Bunun yanında çalışmanın ikinci aşamasında

yeni logoların modernizme daha yakın kavramlar olan basit-sade, modern, evrensel, yeni gibi kelimelerle daha çok eşleştirildiği de görülmektedir. Ancak hipotez tartışmasında da belirtildiği üzere bu durum zamanın geçmişe doğru ilerlemesi, nostalji veya eskiye özenme gibi basit kavramlar ile açıklanamayacak kadar rasyoneldir. Ayrıca bu bakış açısı anakronik bazı sorunlar da içermektedir. Logoların tasarım süreçleri ile ilgili açıklama metinleri dikkate alındığında, hemen her logonun yeni medya ve teknolojiler ile daha uyumlu hale getirilmek için yeniden tasarlandığı görülmektedir. *Airbnb*, *Animal Planet*, *Balmain* ve *Google* logolarının tasarım ekipleri bu durumu dile getirmişlerdir. Çalışma kapsamında *Pinterest* logo tasarımı ile ilgili herhangi bir açıklama bulunamasa da markanın dijital sektörlerde hizmet verdiği dikkate alındığında logo değişiminde bu durumun önemli bir neden olduğu görülebilir. *Burberry* ve *Yves Saint Laurent* ise doğrudan logolarının en çok yer aldığı tekstil / moda ürünlerinde logonun daha iyi algılanmasını amaçlamışlardır. Elde edilen veriler daha çok McLuhan'ın "mecra mesajdır" (*medium is the message*) hipotezini desteklemektedir.

Görsel 10 ve 12'de yer alan veriler birlikte incelendiğinde örnekleme yer alan logolardaki biçimsel ve algısal benzeşme daha çok dikkati çekmektedir. Yeni logoların tümünde tırnaksız yazı karakterlerinin tercih edilmesi araştırmamızın en dikkat çekici sonuçlarından bir tanesidir. Bu durum basit bir rastlantı olarak görülemez. Bu tek dillilik, McLuhan'ın mecra mesajı biçimlendirir görüşü bağlamında analiz edilebilir. Cep telefonları veya tablet bilgisayarlar ilk alındıklarında standart (*default*) bir sistem yazı karakteri ile gelirler¹⁶. Farklı markamobil cihazlarda farklı yazı karakterleri kullanılsa da bunların neredeyse tamamı tırnaksız (*Sans*) grotesk yazı karakterleridir. Dolayısıyla ister uygulama ekranlarında ister sosyal medya uygulamalarında işaretiniz (amblem) sizin tasarladığınız gibi yer alsada markanızın adının bulunduğu yazı biçimi standart sistem fontu ile görüntülenir. Bu bağlamda logoda tırnaksız (*sans*) yazı karakteri kullanmayı tercih etmek aynı zamanda telefonların sistem yazı karakterleri ile daha uyumlu bir görsel dile sahip olmak anlamına gelmektedir.

Eski logolarda, yalnız bir logo işaret ve yazı birlikteliğinden oluşurken; yeni logolarda, beş logonun işaret ile birlikte tasarlanması da akıllı telefonlara uyum sağlama gerekliliğinin bir parçası olarak görülmelidir. Telefon ekranının sınırlılıkları, bu ekran içerisinde var olmak isteyen logolar için oldukça zorlayıcıdır. Telefon ekranının içerisinde yer alan ikon ve sosyal

¹⁶ Her ne kadar bu yazı karakterleri değiştirilebilse de pek çok kişinin telefonlarındaki standart yazı karakterlerini kullanmaya devam ettiği söylenebilir.

medya profil görselleri, oldukça küçük boyutlarda görüntülenirler ve yüksekliği ile genişliği eşit boyutlarda olan bir daire veya kare şeklin içerisinde yer almak durumundadırlar¹⁷. Bu nedenle sosyal medyada var olmak isteyen her logo küçük boyutlarda kolaylıkla algılanabilir olmalıdır. Bu da logolar için basit / sade bir tasarım ihtiyacını doğurmaktadır. Ayrıca logonun yer alacağı alanın daire veya kare olması nedeniyle, bu alanlarda işaret ve yazını bir arada olduğu tüm logo yerine, bir işaretin / amblemin yer alması logonun veya markanın daha kolay algılanmasını sağlayacaktır. Küçük boyutlarda, kare veya daire bir alan içerisinde, uygulama düğmesi veya profil fotoğrafı olarak yer alma zorunluluğu logolarda bir işarete sahip olma gerekliliğini de beraberinde getirmektedir. Toy'da dijital çağa uyumlu logolar tasarlama başlıklı araştırmasında; dijital çağda kullanılacak hemen her logonun internet sitesi, sosyal medya içerikleri gibi yerlerde, büyük bilgisayar ekranlarından orta ölçekli tabletlere ve küçük ekranlı telefonlara kadar farklı mecralarda kullanılabilir, farklı mecralara duyarlı olabilecek şekilde tasarlanması gerektiğini vurgulamaktadır (Toy, 2019:153-189).

Bu araştırma sonucunda gözlenen en önemli sorun ise akıllı telefon, tablet gibi yeni mecraların biçim dilini almaya başlayan logoların, aynı zamanda görsel ve tipografik olarak birbirlerine oldukça benzer hale gelmeleridir. Araştırmanın birinci aşamasında Görsel 10'da net olarak görülen bu veriler, Görsel 12'de yer alan katılımcıların algıları ile de desteklenmektedir. McLuhan, Gutenberg Galaksisi adlı yapıtında görsel işitsel medya ve iletişim araçları ile ilgili şunları söylemektedir: "...kesin olan bir şey var ki, o da, elektromanyetik keşiflerin, bütün insani ilişkilerde eşzamanlı 'alan'ı yeniden yaratmış olduğudur; öyle ki, insan ailesi artık 'küresel bir köy' koşulları altında yaşamaktadır. Şu anda biz kabile davullarıyla çınlayan tek bir büzüşmüş uzayda yaşıyoruz" (2007:47-48). McLuhan'ın görüşlerinin, yeni medya ve iletişim mecralarında da geçerliliğini arttırarak koruduğu görülmektedir. Bu küresel köy içerisinde yeni medya ve iletişim teknolojileri, logo tasarımlarını bir taraftan yeniden biçimlendirirken, diğer taraftan bizleri görsel ve tipografik bağlamda bir tek dilliliğe doğru itmektedirler.

¹⁷ Bu şekiller telefonlarda farklı marka ve işletim sistemlerine göre sosyal medyada ise farklı uygulamalara göre değişiklikler gösterse de tamamında standart olarak 1/1 en boy oranına sahip alanlar kullanılmaktadır.

Kaynakça

- Aaker, J. L. (1997). "Dimensions of Brand Personality," *Journal of Marketing Research*, 34 (3), p.347–56.
- Adir, G., Adir, V., Pascu, N. E. (2012). "Logo Design and Corporate Identity", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, Volume 51, p.650-654.
- Arnheim, R. (2015). *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, Metis yayınları: İstanbul.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Rifat Mehmet ve Rifat Sema, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Berger, J. (2003). *Görme Biçimleri*, çev. Salman Yurdanur, Metis Yayınevi: İstanbul.
- Bernard, M. (2010). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*, çev. Korkmaz Güliz, Ütopya Yayınları: Ankara.
- Cian, L., Krishna, A., ve Elder, R. S. (2014), "This Logo Moves Me: Dynamic Imagery from Static Images," *Journal of Marketing Research*, 51 (2), p.184–97.
- Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle kültürü*. Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Dangel, C., Cyr, L. L., Gordon, S. K., Silver L. (2006). *Graphic Design That Works: Secrets for Successful Logo, Magazine, Brochure, Promotion and Identity Design*, Rockport Publishers: USA.
- Debord, G. (2019). *Gösteri Toplumu*, çev. Ekmekçi Ayşen ve Taşkent Okşan, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Dowdy, C. (2003). *Beyond Logos New Definitions of Corporate Identity*, Switzerland: A Roto Vision Book.
- Eco, U. (2019a). *Mimarlık Göstergebilimi*, çev. Fatma Erkman Akerson, Daimon Yayınları: İstanbul.
- Eco, U. (2019b). *Çirkinliğin Tarihi*, çev. Akkoyunlu Ali Cevat, Doğan Kitap: İstanbul.
- Eco, U. (2019c). *Güzelliğin Tarihi*, çev. Akkoyunlu Ali Cevat, Doğan Kitap: İstanbul.
- Giddens, A. (2018). *Modernliğin Sonuçları*, çev. Kuşdil Ersin, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.
- Goody, J. (1977). *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge University Press: Cambridge.

Jiang, Y., Gerald J. G., Maria G., ve Amitava, C. (2016). "Does Your Company Have the Right Logo? How and Why Circular -and Angular- Logo Shapes Influence Brand Attribute Judgments," *Journal of Consumer Research*, 42 (5), p.709–26.

Havelock, E., A. (1963). *Preface to Plato*, Harvard University Press: USA.

Helfand, J. (2007). "The Shock of The Old: Rethinking Nostalgia", *Looking Closer 5*, 106-107, Allworth Press: New York.

Hillner, M. (2009). *Virtual Typography*, Ava Publishing: Switzerland.

Hustwit, G. (Yapımcı ve yönetmen). (2007), *Helvetica* (Belgesel film). A Swiss Dots Production & Veer: London.

Hyndman, S. (2016). *Why Fonts Matter*, Virgin Books: London.

Keller, K., L. (1993). "Conceptualizing, Measuring, and Managing Customer-Based Brand Equity," *Journal of Marketing*, 57 (1), p.1–22.

Klanten, R. (2004). *Dos Logos*, Gestalten Verlag: Berlin.

Köksal, A. (1994). *Zorunlu Çoğulluk, Mimarlık ve Sanatta Dilin Süreksizliği*, ATT Yayınları: İstanbul.

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw Hill: New York.

McLuhan M. (2007). *Gutenberg Galaksisi Tipografik İnsanın Oluşumu*, çev. Güven Gül Çağalı, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

McLuhan, M., Fiore, Q. (2019). *Yaradığımız Medya (The Medium is the Massage) Medyanın Etkileri Üzerine Bir Keşif Yolculuğu*, çev. Oskay Ünsal, Nora Kitap: İstanbul.

Meggs, P. B., Purvis, A. W. (2012). *Megg's History of Graphic Design, Fifth Edition*, John Wiley & Sons: Canada.

Mirzoeff, N. vd. (2002). *The Visual Culture Reader (Second Edition)* ed. Mirzoeff Nicholas, Routledge: London.

Mirzoeff, N. (2011). *The Right to Look: A Counter History of Visuality*, Duke University Press: London.

Ong, W., J. (1992). *Ramus, Method and the Decay of Dialogue: From the Art of Discourse to the Art of Reason*, The University of Chicago Press: Chicago.

Ong, W., J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözüün Teknolojikleşmesi*, çev. Banon Sema Postacıoğlu, Metis Yayıncılık: İstanbul.

Poe, M., T. (2015). *İletişim Tarihi Konuşmanın Evriminden İnternete Medya ve Toplum*, çev. Kaya Umut Yener, İslık Yayınları: İstanbul.

Saussure, F. (1998). *Dilbilim, Genel Dilbilim Dersleri* çev. Vardar Berke, Multilingual Yayınları: İstanbul.

Toy, E. (2019). "Dijital Çağa Uyumlu Logolar Tasarlamak", *Yıldız Journal of Art and Design*, Volume 6. s.153-189.

Tschichold, J. (1998). *The New Typography A Handbook for Modern Designers*, Translated by: Mclean Ruari, University of California Press: USA.

Uçar, Ö., Uçar, F., Kılıç, L., Orhon, N., Taşçıoğlu, M. (2013). *Görsel Kültür*, ed. Uçar Tevfik Fikret, Anadolu Üniversitesi Yayınları: Eskişehir.

Wollen, P. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Alacagök Zafer ve Doğan Bülent, Metis Yayınları: İstanbul.

İnternet Kaynakları

http 1: "Balmain", <https://www.balmain.com/us>, Erişim tarihi: 3.4.2021.

http 2: "Balmain", <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.virtuosereality.balmainar&gl=TR>, Erişim tarihi: 3.4.2021.

http 3: "Google", <https://www.google.com>, Erişim tarihi: 3.4.2021.

http 4: "Google", <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.google.android.googlequicksearchbox&gl=TR>, Erişim tarihi: 3.4.2021.

http 5: "Airbnb", <https://news.airbnb.com/about-us>, Erişim tarihi: 17.11.2020.

http 6: "Airbnb", <https://design.studio/work/airbnb>, Erişim tarihi: 11.11. 2020.

http 7: "Discovery Channel", <https://30yearsofdiscovery.com>, Erişim tarihi: 23.11.2020.

http 8: "Animal Planet", <https://www.cghnyc.com/work/project/animal-planet>, Erişim tarihi: 17.11.2020.

http 9: "Balmain", <https://en.vogue.me/fashion/news/balmain-new-logo>, Erişim tarihi: 23.11.2020.

http 10: "Burberry", <https://www.burberryplc.com/en/company/history.html>, Erişim tarihi: 24.11.2020.

http 11: "Burberry", <https://www.theguardian.com/fashion/2019/feb/14/graphic-artist-peter-saville-on-creating-burberrys-new-logo>, Erişim tarihi: 24.11.2020.

http 12: "Google", <https://www.wired.com/2008/03/gallery-google-logos/?slide=8&slideView=3>, Erişim tarihi: 24.11.2020.

http 13: "Google", <https://design.google/library/evolving-google-identity>, Erişim tarihi: 25.11.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 2. "Airbnb" eski logosu. <https://www.logodesignlove.com/new-airbnb-identity>, "Airbnb" yeni logosu. <https://design.studio/work/airbnb>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

Görsel 3. "Animal Planet" eski logosu. <https://deadline.com/2018/10/big-cat-tales-animal-planet-rebrand-logo-crikey-its-the-irwins-1202483841>, "Animal Planet" yeni logosu. <https://www.cghnyc.com/work/project/animal-planet>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

Görsel 4. "Balmain" eski logosu. <https://www.thefashionspot.com/runway-news/816623-balmain-introduces-a-new-logo-after-almost-70-years>, "Balmain" yeni logosu. <https://www.balmain.com/us>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

Görsel 5. "Burberry" eski logosu. <https://logos.fandom.com/wiki/Burberry>, "Burberry" yeni logosu. <https://tr.burberry.com>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

Görsel 6. "Google" eski logosu. <https://www.designorate.com/google-new-logo>, "Google" yeni logosu. <https://www.google.com>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

Görsel 7. "Pinterest" eski logosu. <https://www.creativebloq.com/news/pinterests-new-logo-says-goodbye-to-script-text>, "Pinterest" yeni logosu. <https://kurppahosk.com/work/pinterest>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

Görsel 8. "Yves Saint Laurent" eski logosu. <https://medium.com/fgd1-the-archive/yves-saint-laurent-logo-1963-a-m-cassandra-3cd069a83384>, "Yves Saint Laurent" yeni logosu. <https://www.ysl.com/en-en>, Erişim tarihi: 25.10.2019.

DANTEL EFEKTLİ KUMAŞ TASARIMLARININ ERKEK GİYİMİNDE KULLANIMI ÜZERİNE BİR ÖNERME

A SUGGESTION ON THE USE OF LACE-EFFECTED FABRIC DESIGNS IN MEN'S CLOTHING

Gözde Ağca*, Leyla Öğüt**

Öz

Danteller özgün örnekleri ile özellikle Orta Çağ'dan Sanayi Devrimi'ne kadar olan süreçte hem kadın hem de erkek giyiminde rol almış, dönemin modasına göre; motifleri, teknikleri ve kullanım alanları değişiklik göstermiştir. Özellikle Rönesans Dönemi'nde Avrupa dantelleri altın çağını yaşamış, kadın giyiminin yanı sıra erkek giysilerinde de yakalar, manşetler, çorap süslemeleri, aksesuarlar vb. alanlarda kullanılarak bir statü göstergesine dönüşmüştür. Sanayi Devrimi sonrasında danteller varlığını çoğunlukla makine dantelleri ile sürdürmüş, çoğunlukla kadın giysi tasarımlarında tercih edilmiş ve zaman zaman da farklı efekt, farklı renk kombinasyonları ile ev tekstili, ev dekorasyonu, ambalaj tasarımları gibi pek çok ürünün yüzey baskı tasarımlarında yer almıştır.

Bu çalışma, geleneksel dantellerin dijital çözümlenmesinin yapılarak dijital baskı tasarımları ile yeniden yorumlanmasını ve erkek üst giyim koleksiyonu oluşturulmasını kapsamaktadır. Özellikle kadın giyiminde tercih edilen dantel ve dantel yüzeylerin erkek giyiminde kullanıma önerilerini içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Dantel, Erkek Giyim, Baskı Tasarımı, Dantel Efektli Baskı Tasarımı.

Abstract

Lace with its original examples, especially in the period from the Middle Ages to the Industrial Revolution, played a role in both men's and women's clothing and according to the fashion of the period; Its motifs, techniques and areas of use have varied. Especially during the Renaissance period, European laces experienced its golden age and turned into a status indicator by using in men's clothing as well as in women's collars, cuffs, stocking decorations, accessories etc. After the Industrial Revolution, lace continued its existence mostly with machine lace, it was mostly preferred in women's clothing designs, and from time to time, it was included in the surface printing designs of many products such as home textile, home decoration, packaging designs with different effects and different color combinations.

This study covers the re-interpretation of traditional laces with digital print designs by digital analysis and the creation of a men's tops collection. It includes suggestions for the use of lace and lace surfaces in men's clothing, which are especially preferred in women's clothing.

Keywords: Lace, Menswear, Print Design, Lace Effect Print Design.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.01.2021 - Kabul tarihi: 04.05.2021.

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı, ngozdeyildiz@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3268-6302>.

** Doçent, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı, leyla.yildirim@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3582-4408>.

1. Giriş

Danteller, geçmişten günümüze üretilmiş çeşitli örnekleri ve farklı yorumlamaları ile dünya modalarında sıkça yer alan; ünü ve sanatı dünyanın neredeyse tamamına ulaşan ve süsleme amacı ile kullanılan tekstil ürünleridir. Dantellerin moda ile etkileşimi; dönemin sosyo-ekonomik şartlarına, sanat akımlarına, hükümdarlara, dantel sanatçılarının becerilerine, kullanılan araç ve gereçlerin gelişimine, teknolojik yeniliklere ve hatta siyasi görüşlere bağlı olarak şekillenmiştir. Sanayi Devrimi'ne kadar tamamen elde ve belirli araçlar ile üretilebilen danteller, üreticisi için oldukça önemli bir ticaret malı olmuştur. Oldukça zahmetli, üretimi zaman alan ve değerli olan bu ürünler usta zanaatkarların ellerinde eşsiz şaheserlere dönüşmüştür.

Geleneksel olarak iğne, bobin, tığ vb. araçlarla üretilen danteller Sanayi Devrimi sonrasında makine ile yapılabilen süslemeler haline gelmiştir. Dantel yapımında kullanılan araçlar ülkelere göre farklılık gösterebilmektedir. Avrupa ve İngiltere'de iğne, bobin ve sonraları makine dantelleri öne çıkmaktadır. Danteller eski kaynaklarda ya da eski örneklerinde nakış çalışmalarına benzetilmişlerdir. Dantelleri nakışlardan ayıran temel fark dantellerin bir yüzey üzerine oluşturulmadan kendi yapısı ile bağımsız bir şekilde oluşturulabilmesidir (Yıldız ve Öğüt, 2020:126). Danteller bir tur ajurlu kumaş olarak da nitelendirilebilmektedir. Danteller, ipliklerin ilmekler oluşturularak, örülerek ya da bükülerek şekillendirilmesini içermektedir (Conway, 1997:113).

Danteller genel olarak 16. yüzyılın sonlarından 18. yüzyılın başlarına kadar moda giysilerin ve aksesuarların vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Earnshaw (1987:21), bu dönemde danteli popüler yapan şeyin oldukça zahmetli bir ürün olması ve bu nedenle giyen kişiyi diğerlerinden ayırması ve bir biçimde ayrıcalık kazandırması olarak yorumlamaktadır. Dönemin çoğu ünlü ressamı portrelerinde dantelleri özenli bir biçimde resmetmiştir. Resimler üzerinden dantellerin kullanımı ise 16. yüzyıl itibarıyla gözlenebilmektedir. Daha öncesinde dantelin net bir şekilde yer aldığı resimlere henüz rastlanamamıştır. Dantelin resmedildiği ilk detaylı portre Florentine okuluna ait bir çalışma olup, bu kanıt dantelin ilk kez İtalya'da yapıldığı ve giyildiği iddialarını güçlendirmektedir. 1500'ler öncesinde, Ferrara Katedrali'ne ait olan ve papazların giysileri üzerinde kullanılan dantellerin onarılması ve ütülenmesi için ödenecek bedel bilgilerinin yer aldığı bir belge bilinen önemli yazılı kanıtlar arasında yer almaktadır. İtalya'nın yanı sıra

dantelin resmedildiği bir diğer erken çalışma ise Fransa'ya ait, II. Henry'nin Versailles'da resmedildiği bir portredir (Jackson ve Jesurum, 1900:13).

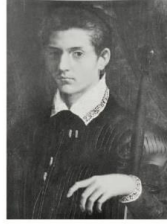
Danteller 18. yüzyılın sonlarına kadar hem erkek hem de kadın giyiminin bir parçası olarak varlığını sürdürmüştür; kullanım biçimleri ve desen karakterleri ile de çoğu zaman benzerlik göstermiştir. Danteller çoğunlukla kralların, kraliçelerin, hanedan üyelerinin, soyluların ve zengin insanların ulaşabileceği ve kullanabileceği ürünler olmuştur. Bunun sebebi dantel yapımının zahmeti olması ve maddi değerinin çok yüksek olmasıdır. Sanayi Devrimi, değişen siyasi görüşler, demokratikleşme süreçleri ve genel olarak modernleşme kapsamında yaşanan sadeleşme hareketleri dantelin kadınsı bir ürün olarak yorumlanmasına neden olmuştur. Sonrasında erkek giyiminde oldukça az yer alan danteller, genellikle özel üretim erkek giysileri ya da baskı tasarımı yorumları ile varlığını sürdürmüştür.

2. Erkek Giyiminde Dantel Kullanımının Tarihi

2.1. 16. – 18. Yüzyıllar Arasında Dantel ve Moda Etkileşimi

16. ve 18. yüzyılları arasında erkek modasında danteller etkin bir rol oynamıştır. Bu döneme ait portreler ve yazılı kaynaklar, dantel tarihine ait araştırmalar erkeklerin dantelleri hangi biçimlerde, hangi çeşitlerde ve hangi boyutlarda kullandıklarına dair zengin bilgiler sunabilmektedir. Dantellerin kendi karakteristik gelişimi ve uzmanlığı kullanılan dantelin çeşidini etkilerken, dönemin modaları ise kullanım biçimlerinin şekillenmesinde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Tablo 1'de Santina Levey'in kitabında yer verilen dönemin ünlü ressamlarının tablo görselleri, erkek örnekler seçilerek ve kronolojik bir biçimde sıralanmıştır. Tabloda dantel kullanımlarında yaşanan değişim karşılaştırmalı bir şekilde genel hatları ile gözlemlenebilmektedir.

Tablo 1. Erkek Dantel Modasının Dönem Portelerine Yansımaları (1550-1762), (Levey, 1983).



y.1550, De Capri,
Alfonso II d'Este



1568, British School,
Ambrose Dudley
(muhtemelen)



y.1610, Johnson,
Sir John Gage



y.1612, Pourbus,
çocuk XIII. Louis



y.1613, Larkin,
Edward Sackville



y.1600-50
Cosimo II de' Medici'nin annesi
ve erkek kardeşi ile resmedildiği
portreden bir detay



Miereveld,
Prince of Orange (1584-1647)



1630, Tinelli,
Count Lodovico Vidmano



1634, Johnson,
Thomas Bruce



1634, Jackson,
Sir Willoughby Hickman



1660, Wright,
Earl of Bath



y.1660-70, Terboch
(kişisi bilinmiyor)



1684, Blockh,
Kasier I. Joseph
(detay)



y.1690, Trevisani,
Cardinal Ottoboni



1699, Masson,
Henri de la Tour d'Auvergne



y.1700, Fratellini,
Giuseppe Vanni



y.1710-20, (sanatçısı bilinmiyor),
Fransız bir adam



1740, Van Meytens,
Frans Stephan von Lothringen



1762, Batoni,
Cardinal Jean de
Rochechouart

Tabloda, 1550, 1568'yıllarına ait çalışmalarda dantellerin daha çok kenar ve yüzey süslemelerinde küçük boyutlarda kullanıldığı görülmektedir. Kıрма yakalar Fransa'da ilk kez II. Henry tarafından boynundaki bir yara izini gizlemek için kullanılmıştır. Daha sonrasında kadınların da sıkça kullandığı bu yakaların modası aslında bir erkek tarafından ortaya çıkmış ve yayılarak tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır (Jackson, 1903:167-168). 16. yüzyılın sonlarında İtalya'nın etkisi ile tüm Avrupa'ya dönemin geometrik dantellerinin bolca kullanıldığı ruff yaka modası yayılmış;

mantoların, cübbelerin ve diğer giysilerin kenarları altın ve gümüş iplikler ile yapılan dantellerle süslenmiştir. 17. yüzyıla kadar altın iplikle üretilmiş danteller büyük miktarlarda ve özellikle krallar tarafından sıkça tercih edilmiştir (Jackson ve Jesurum, 1900:23-24) Palliser kitabında I. Charles ve Queen Henrietta Maria'nın ruff yaka bezemelerinin benzerlik gösterdiğinden bahsetmektedir (Palliser, 1881:13). Bu durum genel olarak dönemin erkek ve kadın ruff yaka dantel bezemelerinde çok büyük bir farklılık gözlenmediğinin bir örneğidir.

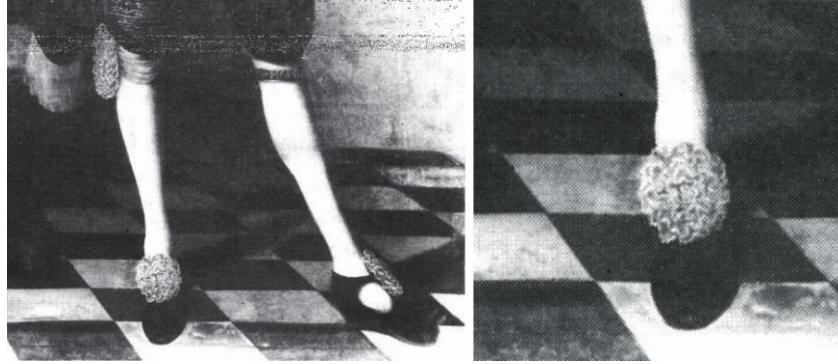
Genel olarak ruff yakalar giyen kişinin başını dik tutabilmesine yardımcı olmuş ve kişiye daha gururlu, kibirli ve güvenli bir ifade kazandırmıştır. 1570'lerin ortalarında ruff yakaların kıvrımları dikey olarak yükselirken 1570'lerin sonlarına doğru yakaların genişliği artmıştır (Ok, 2016:236). Tablo 1'deki örneklerde görüldüğü ve beraberinde dönemin tüm portrelerinden anlaşıldığı üzere dönemin ruff yakalarını ya da düşen yakalarını süsleyen danteller abartılı örnekler barındırmasına karşın, usta ellerden çıkan güzel ve zarif çalışmalardır (Jackson, 1906:109). Modada yaşanan değişim ile geniş duran yakalar omuzlara düşmüş ve ruff yakaların popülaritesi sona ermiştir. Bu değişim dantellerin gelişimi için de oldukça önemli görülmektedir (Levey, 1983:23).

17. yüzyılın ilk zamanlarında sert ruff yakalar yerini düşen yakalara bırakmıştır (Milliken, 1922:156). 17. yüzyıl genel olarak giyim konusunda oldukça abartılı bir dönem olmuştur. Tüm Avrupa hanedanları, özellikle Paris, lüks giyimde sınır tanımamıştır (Jackson, 1906:112). 17. yüzyılda dantellerin kendi tasarımları da değişmiş, sert geometrik formlar yerini XIV. Louis'nin stili olan akıcı çizgilere bırakmış ve beraberinde çiçekli ve kıvrımlı motifler dantellerde bolca kullanılmıştır (Palliser, 1881:15). O günlerden günümüze kadar yapılan tüm danteller çoğunluklu olarak çiçekli motifler ile çalışılmıştır (Conway, 1997:113). Tablo 1'de Mireveld, Tinelli, Johnson ve Jackson'a ait portreler, 17. yüzyıl dantel kullanımlara dair çeşitli örnekler sunmaktadır. Portrelerde özellikle yaka ve manşetlerde kullanılan danteller dikkat çekmektedir.

17. yüzyılda danteller erkek giyiminde kol bitim süslemelerinde, çorap ve bot bitimlerinde, elbise süslemelerinde ve ayakkabı üzerinde büyük rozetler biçiminde sıkça kullanılmıştır. Varlıklı kişilerin beraberinde rahip giysilerinde ve hizmetkar giysilerinde de kullanımlarına rastlanmaktadır (Jackson ve Jesurum, 1900:26-27). Dönemin resimleri, Rubens Van Dyck ve Rembrandt portreleri, Watteau ve Franoard'ın figürleri ve iç mekanları, Abraham

Bosse'nun gravürleri dantellerin hem erkek hem de kadınların evlilik, vaftiz, cenaze gibi birçok durum ve ortamda sıkça kullanılan süslemeler olduğunu göstermektedir (Jackson ve Jesurum, 1900:32).

Dantellerin ayakkabılarda kullanımı yuvarlak rozetlerle başlamıştır. Bu rozetler genellikle ayakkabının eninin iki katını aşmayacak ölçülerde kullanılmıştır (Görsel 1). Earnshaw'a göre ayakkabı ve dantelin birlikte kullanımı görselden çok sembolik bir anlam taşımaktadır. Dönem şartlarına göre yolların çamurlu ve taşlı olması, kanalizasyon ve çöp pisliklerinin yolları kirletmesi bu ayakkabıların yolda giyilmesini mantık dışı kılmaktadır. Esasen dantel rozetli ayakkabı bir çeşit varlık sembolü olarak görülebilmektedir. Bu naif süslemeli ayakkabıyı giyen kişinin; bir at ve at arabası ya da onu taşıyabilecek hizmetkarlara sahip olduğu düşünülmektedir (Earnshaw, 1987:21).



Görsel 1. George Geldorp, James Hay - Ayakkabı ve Çorap Bağı Süslemeleri, 1628.

1630-1645 arasında dantel kravatlar modayı takip eden tüm Avrupalılar tarafından kullanılan bir aksesuar haline gelmiştir, bu modanın kaynağı ise Fransa'dır. Fransa'da dantel üretiminin Colbert ve XIV. Louis ile desteklenmesi ve kullanılmasının bu modanın ortaya çıkmasında etkisi büyüktür. Dantel kravatlar ya tamamı dantelden oluşan ya kenar süslemelerinde dantel kullanılan ya da dantel bitimli şekilde çalışılabilmektedir (Jackson, 1904:226-230). Dantel kravatların moda olmasındaki bir diğer etken ise erkeklerin değişen saç stilleridir. Perukların moda olması ile perukların uzun bukleleri dantellerin görünürlüğüne azaltmıştır. Bu durum uzun kırmalı göğüslüklerin ve düşen yakaların terk edilmesi ve yerine dantel kravatların tercih edilmesine neden olmuştur (Palliser, 1881:14; Jackson ve Jesurum, 1900:33). Hanedan ve modayı takip eden kişiler dantel kravatların beraberinde; kollar ve diz

kenarlarında dantel fırfırlar da kullanmaya başlamıştır (Milliken, 1922:156). Dantel kravatlar 1690'larda ordu subaylarının isteği üzerine askeri giyimde de yerini almıştır. 1692'de Steinkirk Savaşları'nda, askerler giysilerini düzenleme konusunda vakit kaybetmemek için dantel kravatlarını özenli bir şekilde giymek yerine hızlıca düğümlemiş ve düğme iliklerinden geçirmiştir. Daha sonraları ise dantel kravatların bu şekilde kullanımı moda olmuş ve 50 yılı aşkın süre moda olarak kalmaya devam etmiştir (Jackson ve Jesurum, 1900:32).

1700-1715 yılları arasında dantel kullanımı Avrupa'da daha küçük boyutlarda seyretmiştir. Bu doğrultuda erkek ve kadın kol fırfırlarının boyutları küçülmüş, keten ya da muslin kumaşlara eğilim artmış ve beraberinde müslinler kravatlarda, dantel önlüklerde ve gömlek fırfırlarında daha çok öne çıkmıştır. Genel olarak bu sadeleşme 1720'lere kadar sürmüş ve sonrasında dantele olan ilgi geri gelmiştir (Levey, 1983:72).

18. yüzyıl fırfırların ve yoğun süslemelerin dönemi olmuştur. Oldukça gösterişli ve pahalı olan dantel süslemeler çoğunlukla giysiden ayrı tutulan ve dikişlerle tutturulan eklentiler olarak kullanılmıştır. Jackson, erkek giysilerinin kol bitimlerinde yoğun olarak kullanılan ve el üzerine düşen dantellerin modasının başlangıcı ile ilgili ilginç bir yorumdan bahsetmektedir. İddiaya göre kart ve zar oyunlarında hilebazlık yapan kişilerce bu moda ortaya çıkmış ve daha sonra kullanımı yaygınlaşmıştır (Jackson ve Jesurum, 1900:39-40).

1750'ler modası dantel ticaretini de radikal bir biçimde etkilemiştir. Bu etkide; dantel başlıkların küçük kepler ile değiştirilmesi, erkek ve kadın kol fırfırları boyutlarında yaşanan ciddi büyüme, dantel gömlek fırfırlarının kullanımında yaşanan artış, dantel farbaların geri dönmesi ve neredeyse tüm küçük keplerde kullanılması bu durumda etkili olmuştur (Levey, 1983:73). Aynı zamanda dantel modası 18. yüzyılda sadece asillere özgü olmamış, İngiltere başta olmak üzere kıtanın tümünde uşakların da günlük giysilerinin bir parçası haline gelmiştir (Jackson ve Jesurum, 1900:40).

Fransız Devrimi ile beraber kıyafetlerin bir insanı önemli ölçüde tamamladığı düşüncesi kabul edilmiş ve moda politik bir ifade haline gelmiştir. Erkekler her ne kadar zengin olursa olsun normal gelir düzeyine sahip bir insan gibi giyinmeye yönelmiştir. Demokratik idealler de aristokratik sembollerden uzaklaşmaya neden olmuş bu durum da giyimi etkilemiştir. Dantel

manşetler, dizlikler, yakalar, farbalar, fraklar ve beraberinde açık renkli giysiler, yüksek topuklar, büyük peruklar geride bırakılmıştır. Yerine ise daha koyu giysiler, bilek boyunda pantolonlar ve ona uyan ceketler, takımlar, kısa ve doğal saçlar gelmiştir. Bu modern ve erkeksi bir tarzın oluşumu olarak görülebilmektedir (Cadeau, 2016).

Dantel, 18. yüzyıl boyunca önemli bir moda aksesuarı olarak kalsa da özellikle yüzyılın son on beş yılında tasarım bakımından oldukça sadeleşmiştir. Küçük çiçekli motifler ile bezenmiş basit zeminli çalışmalar moda olmuştur. Dantel tasarımlarında yaşanan bu sadeleşme tüketim ve teknolojiyi ve dolaylı olarak moda ve tekstil ticaretini de etkilemiştir. Yaşanan bu sadeleşme, insanların arzuladıkları giysilere ulaşmalarını kolaylaştırmış, dantellere olan talep artmış ve beraberinde daha ucuza ve hızlı üretilen dantellere olan ilgi arttırmıştır. Sanayi Devrimi'nin etkisi ile dantel üretimini makineleştirecek girişimler de bu dönemde başlamıştır (Parmal, t.y.) Makine dantellerinin ortaya çıkması ile danteller 18. yüzyılın sonunda lüks bir ürün olmaktan çıkmıştır. Ucuzlayan danteller sosyal sınıflarda yaşanan genişleme ile bir ayrıcalık ürünü olmaktan uzaklaşmış ve kadınsı bir ürün olarak tanımlanmaya başlamıştır. Fransız Devrimi bu değişimin başrolleri arasında yer almaktadır.

Erkekler her ne kadar zengin olursa olsun normal gelir düzeyine sahip bir insan gibi giyinmeye yönelmiştir. Demokratik idealler aristokratik sembollerden uzaklaşmayı beraberinde getirmiş ve modayı etkilemiştir. Dantel manşetler, dizlikler, yakalar, farbalar, fraklar ve beraberinde açık renkli giysiler, yüksek topuklar, büyük peruklar geride bırakılmıştır. Yerine ise daha koyu giysiler, diz boyunda pantolonlar ve ona uyan ceketler, takımlar, kısa ve doğal saçlar gelmiştir. Bu gelişmeler özünde modern ve maskülen bir tarzın gelişi olarak yorumlanmıştır. Erkek giyiminden uzaklaşan danteller daha çok kadın iç çamaşırlarında, gece kıyafetlerinde ve aksesuarlarında makine üretimi versiyonları olarak varlık göstermiş ve günümüze kadar ulaşmıştır (Cadeau, 2016; Parmal, t.y.).

2.1. Dantel Modasının Güncel Yorumları

Danteller yapımı oldukça zahmetli, belirli bir ustalık ve zaman gerektiren çalışmalardır. Geçmiş yüzyıllarda özellikle kadınların hayatında ve günlük rutinlerinde çok fazla yer alan dantel yapımı, günümüzde özel tasarımlar ya da hobi kursları ile az da olsa devam etmektedir. Gelişen

teknoloji ve makinelerin artan kabiliyeti, dantel tercihlerini daha çok makine üretimlerine yönlendirmiştir.

21. yüzyılda makine dantelleri daha çok kadın giysilerinde ve ev tekstili ürünlerinde kullanılmaktadır. Makine dantelleri haute couture (özel tasarım) giysilerde, gelinliklerde, iç çamaşırlarında sezon gözetmeksizin sıklıkla yer alabilirken; hazır giyim ürünlerinde, çanta ya da ayakkabı gibi aksesuarlarda ise sezonlara ve trendlere bağlı olarak farklı yorumları ile tercih edilmektedir. Ev tekstili ürünlerinde de sezonlara ve trendlere bağlı, benzer bir tasarım döngüsünden söz edilebilmektedir.

Erkek giysilerinde ise kadın giysilerine oranla çok daha az sayıda örneklerine rastlanmaktadır. Dantellerin kadınsı bir ürün olduğu kabulü 19. yüzyıldan bugüne geçerliliğini kaybetmemiştir. Yine de dünyaca ünlü markalar ve tasarımcılar bu algının üzerine giderek farklı ve iddialı tasarımlarında dantellere vermeye devam etmektedir. Makine dantellerinin erkek hazır giyim ürünlerinde kullanımı üst grup ürün örnekleri ile öne çıkmaktadır (Görsel 2). 19. yüzyıl ve öncesi kullanımlarına görece üst grup odaklı bu güncel yaratımlar, dantelin mevcut kadınsı imajının değiştirilmesinde ılımlı bir adım olarak yorumlanabilmektedir. Makine danteli olarak özel tasarımlar, aksesuarlar ve diğer giysi kategorilerinde ise oldukça nadir kullanımları mevcuttur.

Görsel 2'de Burberry, Alexander McQueen ve Gucci gibi büyük firmaların makine dantellerinin farklı yorumlarını içeren üst giyim kategorisinde yer alan ürün örneklerine yer verilmiştir. Makine dantelli ürünlerin daha çok ilkbahar ve yaz sezonlarında tercih edildiği gözlemlenebilmektedir. Dantel tasarımları ise ait olduğu firmanın tasarım kimliği ve sezonun trendlerine bağlı olarak farklılık göstermektedir. Bir ve üç numaralı örneklerde ceket, gömlek tasarımlarına entegre edilen tasarımlar, ikinci ve üçüncü tasarımlara göre daha yalın bir etki yaratmaktadır. İkinci ve üçüncü tasarımlarda ise kalıplaşmış erkek üst giyim ürün özelliklerinden farklı olarak transparan ve görece daha iddialı kullanımları görülmektedir.



Görsel 2. 1. Burberry Dantel Ceket ve Gömlek - İlkbahar/Yaz 2016, 2. Burberry Chantilli Danteli Gömlek Tasarımı - 2020, 3. Alexander McQueen Dantel Kaban - İlkbahar 2014, 4. Gucci Dantel Gömlek - İlkbahar/Yaz 2016.

Dantel çalışmaları özgün kompozisyonları, zengin desen ve doku karakterleri ile tekstil yüzey düzenlemelerine ilham olmuştur. Dantel desenlerinin öncül taklitleri 19. yüzyıla dayanmaktadır. İlk zamanlarında baskı metodu olarak tahta blok baskı kullanılmış fakat baskı kabiliyeti dantelin ince detaylarını yansıtmada yetersiz kalmıştır. Daha sonraları gravür baskı denemelerinde daha başarılı sonuçlar elde edilse de en gerçekçi ve başarılı sonuçlara günümüz teknolojileri ile ulaşılmıştır (Meller ve Elffers, 1991:282). Dijital baskı teknolojileri; başarılı, hızlı, ekonomik üretimleri ile tekstil yüzey tasarımlarında sıkça tercih edilen uygulamalar arasında yer almaktadır. Dantel baskılı ürünler çoğunluğu kadın giysileri olmak üzere genellikle; günlük giysiler, abiye tasarımlar, iç giyim, pijamalar, spor giysiler, aksesuarlar üzerinde görülmektedir. Dünyaca ünlü markalardan Dolce & Gabbana, Valentino, Dior, Alexander McQueen, Michael Kors, Tory Burch, Prada, Moschino, Vivienne Westwood, Christopher Kane, Dsquared, Marc Jacobs ve BCBG MAX AZRIA dantel tasarımlı ürünleri ya da koleksiyonları ile öne çıkan markalar arasındadır (Yıldız, 2019:17). Tasarımları çoğunlukla kadın ürünleri üzerinde yoğunlaşsa da erkek ürün örneklerine de rastlamak mümkündür. Dantel etkili baskılar erkek giysilerinde dantel ürünlere kıyasla daha zengin bir kullanıma sahiptir. Görsel 3'te Vivienne Westwood ve Alexander McQueen'in dantel efektli baskıların yer aldığı ürünlere yer verilmiştir. Çalışmalarda daha çok geçmiş dantel tasarımları taklit edilmiş ya da geleneksel dantel tasarımları çeşitli motifler ile az da olsa değiştirilmeye çalışılmıştır.

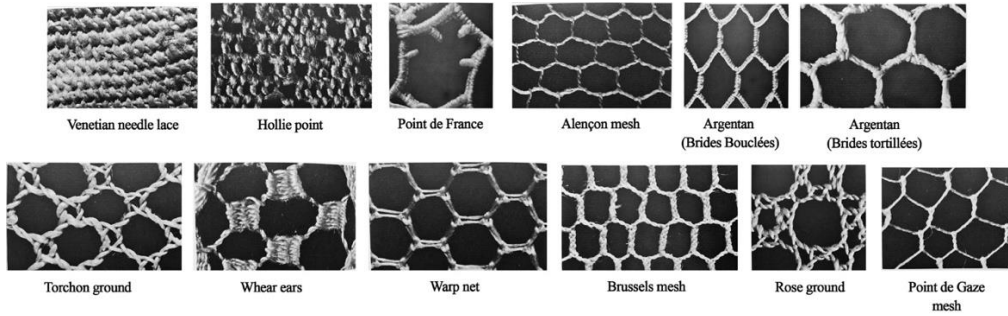


Görsel 3. 1. Vivienne Westwood Dantel Desenli Gömlek 2. Alexander McQueen Dantel ve Kurukafa Desenli Pantolon 3. Alexander McQueen Dantel Desenli Gömlek, 4. Alexander McQueen Dantel ve Kurukafa Desenli Ayakkabı.

3. Dantel Dokularının Dijital Baskı Teknolojileri ile Yorumlanması Üzerine Bir Erkek Üst Giyim Koleksiyonu, “Cross Section”

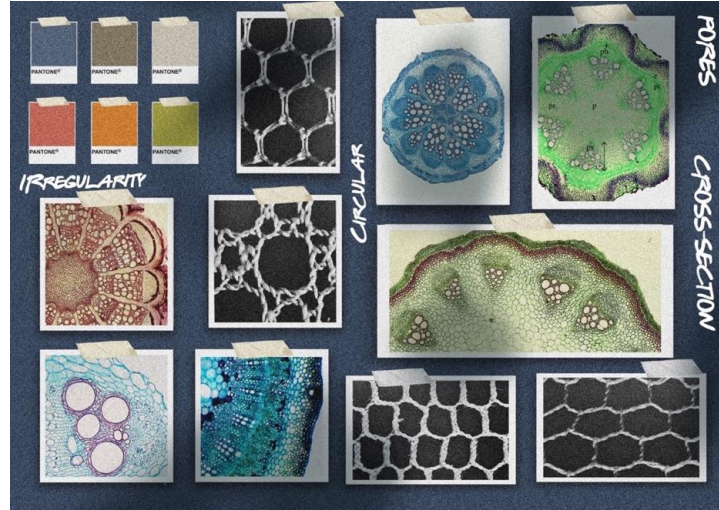
Danteller Avrupa başta olmak üzere dünyanın birçok yerine ulaşmış ve ulaştığı bölgelerin kültürleri ve coğrafyalarından etkilenerek farklı malzeme ve tasarım yorumları kazanmıştır. Bu çalışmada baskı tasarımları ile yorumlanacak dokular Avrupa dantelleri ile sınırlandırılmış; bu danteller arasından belirli zemin ve yüzey örnekleri seçilmiştir. Çalışmada Santina Levey'in kitabında yer alan yakın çekim dantel dokuları referans alınmıştır (Tablo 2).

Tablo 2. Taklit Edilen Dantel Dokuları (Levey, 1983).



Dantel baskıların güncel modalar arasında yer alan örnekleri çoğunlukla geleneksel dantel tasarımlarının taklididir. Geleneksel dantellerin mevcut tasarımları ya direkt bir biçimde ya da çok az değişiklikler ile baskı tasarımlarına aktarılmıştır. Bu çalışmada mevcut çalışmalardan farklı olarak dantellerin özgün dokuları ve bağıntılarının yenilikçi bir konsept ile yeniden yorumlanması amaçlanmıştır. Tasarımlar ilhamını bitki hücrelerinin mikroskop altındaki renklendirilmiş kesit görsellerinden almıştır. Kesit görsellerinin düzensiz/yarı düzenli gözenekleri,

boşlukların birbirleri ile oluşturduğu örüntü kendi içerisinde bir çeşit dantel örneğini de andırmaktadır. Görsel 4'te tasarımların ilham paftasında yer verilmiştir. Pafta 2021 sonbahar/kış trend renk öngörülerini, mikroskopik görüntüleri ve dantel dokuları/bağıntıları görselleri bir referans alanı oluşturmaktadır.



Görsel 4. Cross-Section İlham Paftası (Sciencephoto, 2020; Levey, 1983).

Çalışma kapsamında 2021 sonbahar/kış sezonu için bir erkek üst giyim kapsül koleksiyon önermesi hazırlanmıştır. Erkek hazır giyim ürünlerinde mevcut üst giyim odağı bu koleksiyonun sınırlandırılmasında etkili olmuştur. 2021 sonbahar/kış erkek modası renk ve tasarım öngörülerini referans alınarak koleksiyon çalışmasında toplam 8 ürün tasarımına yer verilmiştir. Çalışma Tablo 1'de yer alan Avrupa dantelleri dokuları, Görsel 4'te yer alan trend renkleri ile sınırlandırılmıştır. Bitki kesitlerinin mikroskop altındaki örüntüleri karakteristik ve gözenekli yapıları tasarımlar için görsel bir ilham kaynağı oluşturmaktadır. Tema kapsamında ise bitki kesitleri doğal ve cinsiyetsiz bir yaratım alanı sunmaktadır.

Seçilen tema kaybolmaya yüz tutmuş ve erkek giyiminden neredeyse tamamen uzaklaştırılmış bir tekstil sanatı ürünü olarak dantellerin karakteristik yapısı ve beraberinde zengin doku ve desen tasarımlarının yeniden yorumlanma ve modernize edilmiş örnekler sunabilme kapasitesi göstermek istenmiştir. Bu çalışmada dantel etkili baskı çalışmaları trend renklerle yeniden yorumlanmış, genç ve soyut tasarımlar yaratılmak istenmiştir. Baskıların net görünürlüğü ve tasarımın daha yalın tutulabilmesi için temel giysi kalıpları üzerinden ilerlenmiştir.

Hazırlanan koleksiyon aynı zamanda dantelin uzun süredir süregelen kadınsı imajına karşıt bir önerme niteliğindedir.

Kumaş tasarımlarında Tablo 2'de yer alan hollie point, Alençon mesh, Torchon ground, warp net, Brussels mesh, Rose ground, Point de Gaze mesh dokularından faydalanılmıştır. Bu dokular öncelikle bilgisayar destekli çizim programlarında yeniden yorumlanmış ve seçilen renk varyasyonları ile çeşitlendirilmiştir. Hazırlanan dokular bitki kesitlerinin mikroskobik görüntülerinden ilham alınarak bir örüntü haline getirilmiştir. Hazırlanan dantel dokuları farklı kombinasyonlar ve renkler ile bir araya getirilerek toplamda 5 farklı tasarım oluşturulmuştur.

Görsel 4'te ve 5'te kısa kollu tişört tasarımlarına yer verilmiştir. Görsel 5'te hazırlanan kumaş ürünün daha çok sol kısmında yoğun duracak şekilde kullanılmıştır. Kumaş deseninde Rose ground (Tablo 2) ve klasik dantel tekniği olan buttonhole dikiş etkileri yoğun olarak kullanılmış koyu bej ve turuncu ile renk geçişleri yaratılarak farklı boyutlarda birleştirilerek bir araya getirilmiştir. Görsel 6'da ise üzerinde dikiş detayları yer alan, reglan kol detaylı bir tişört tasarımı tercih edilmiştir. Tişört yeşil renk üzerinde çoklu renk geçişli dantel etkilerin yer aldığı kumaş tasarımı kullanılarak oluşturulmuştur. Kumaşın kendi tasarımında Torchon ground, Alençon mesh, Point de Gaze mesh, Brussels mesh (Tablo 2) dokuları taklit edilmiş ve bitki hücrelerinin mikroskobik görüntülerinden ilham alınarak bir motif oluşturulmuştur.



Görsel 5. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Kısa Kollu Tişört Uygulaması I, Gözde AĞCA, 2020.



Görsel 6. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Kısa Kollu Tişört Uygulaması II, Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 7 ve 8'de uzun kollu tişört tasarımlarına yer verilmiştir. Görsel 7'de kumaş tasarımı Görsel 5'te verilen tasarımın motifinin bir varyasyonudur. Görsel 8'de yer verilen tasarımda Point de Gaze, Alençon, Venetian needle lace (Tablo 2) dokularından ilham alınan bir kumaş tasarım uygulaması görülmektedir. Her iki tişört tasarımında dantel etkisi ve kumaş zemini aynı renk kullanılmış, gölge etkisi ile zemin ve dantel katmanlı bir efektte dönüştürülmüştür.



Görsel 7. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Uzun Kollu Tişört Uygulaması I, Gözde AĞCA, 2020.



Görsel 8. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Kısa Kollu Tişört Uygulaması II, Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 9 ve 10'da gömlek tasarımlarına yer verilmiştir. Bu tasarımların desen çalışmaları Görsel 6'da kullanılan motifin farklı varyasyonlarıdır. Görsel 9'da farklı zeminli fakat benzer

desenli kumaştan faydalanılmıştır. Görsel 6'daki kullanımından farklı olarak motif tek renk ve aynı boyutta tekrar edilmiştir. Görsel 10'da ise Görsel 6'da kullanılan motif aynı renklerde fakat daha büyük boyutta ve kiremit rengi zemin üzerinde kullanılmıştır. Her iki tasarımda da blok renkli etkiler tercih edilmiştir.



Görsel 9. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Gömlek Uygulaması I, Gözde AĞCA, 2020.



Görsel 10. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Gömlek Tişört Uygulaması II, Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 11 ve 12'de ise sweatshirt tasarımlarına yer verilmiştir. Görsel 11'de kullanılan motif Görsel 8'de kullanılan motifin farklı boyutlardaki bir yorumudur. Bu çalışmada siyah zemin tercih edilmiştir. Görsel 12'de diğer tasarımlardan farklı olarak, bitki kesitlerinin makro görüntüsünden ilham alınmış ve warp net (Tablo 2) etkisi ile yorumlanarak çok renkli bir motif oluşturulmuştur. Dikiş detaylarının da yer aldığı sweatshirt üzerinde baskılı kumaş ön ve arka orta parçalarında kullanılmıştır.



Görsel 11. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Sweatshirt Uygulaması I, Gözde AĞCA, 2020.



Görsel 12. Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Sweatshirt Uygulaması II, Gözde AĞCA, 2020.

4. Sonuç

Dantel süslemeler geçmişten günümüze gelişen tasarımları, teknikleri ve beraberinde oluşan farklı yorumları ile kadın ve erkek giyiminde sıkça karşılaşılan ürünler arasındadır. Danteller 16. – 18. yüzyılları arasında, özellikle krallar, hanedan üyeleri, soylular, din adamları gibi gelir düzeyi yüksek ya da prestij sahibi kişilerin giysilerinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Bu dönemde hem kadın hem de erkek modalarında aktif bir rol oynamıştır. Dantellerin kullanımları dönemin portre çalışmalarına da yansımış ve günümüzde dantel kullanımlarının incelenmesinde önemli görsel referanslar oluşturmuşlardır.

17. yüzyılda danteller altın çağını yaşamıştır. 16. yüzyıldan farklı olarak daha kıvrımlı ve daha akan desenler tercih edilmiştir. Geometrik motifler yerini çiçek motiflerine bırakmıştır. Gelişen dantel becerisi ve yayılan dantel uğraşısı tüm Avrupa'yı etkisi altına almıştır.

18. yüzyılın başlarında dantel kullanımında ve dantel motiflerinde genel olarak bir sadeleşme dönemi yaşanmıştır. Beraberinde 19. yüzyıl ile Sanayi Devrimi etkisini belirgin bir şekilde göstermiş ve dantel pahalı bir ürün olmaktan yavaşça uzaklaşmıştır. Ucuz makine

dantelleri daha büyük boyutlarda daha sade tasarımlar ile tercih edilmiş ve gelir düzeyi daha düşük kesimlere ulaşmıştır. Fransız Devrimi'nin ardından danteller daha kadınsı bir ürün olarak görülmeye başlanmış ve etkisi günümüze kadar ulaşmıştır.

21. yüzyılda danteller hala kadınsı bir süsleme olarak kabul görmektedir. Güncel tasarımlar ve tasarımcılar bu algıyı değiştirmek üzere dantelli süslemelere erkek koleksiyonlarında az da olsa yer vermektedir. Makine dantelleri kullanımları yanı sıra dantel efektli baskı tasarımları da bir çeşit dantel yorumu olarak hem kadın hem de erkek tasarımlarında kullanılmaktadır. Mevcut dantel baskı tasarımlar daha çok geleneksel desenlerin benzerleri biçiminde oluşturulmaktadır. Az da olsa güncel motifler ya da görseller ile birleştirilerek de kullanılabilir. Zengin desen, karakter ve dokulara sahip danteller daha sınırlı örnekler ile karşımıza çıkmaktadır.

Danteller ait oldukları coğrafyalara, kültürlere, zamana ve dönemin sanat eğilimlerine göre oldukça zengin bir ilham kaynağı oluşturmaktadır. Erkek giyim ürünlerinde mevcut cinsiyetçi algı nedeni ile dantel ya da dantel ilhamı olan tasarımlardan uzak durulmaya çalışılmıştır. Erkek tasarımlarına çekinik duruşu ya da mevcut tasarımların cüretkâr bulunması dantel kullanımının geçmişi ile kıyaslandığında oldukça negatif bir gelişim olarak görünmektedir. Bu algının yıkılması ve giyimde cinsiyetçi ayrımın kaldırılması amacı ile bu çalışmada dantel efektli tasarımlar önerilmiştir. Çalışmada tercih edilen dantel etkileri baskı tasarımları ile pratik üretim süreçlerine uyarlanmaya çalışılmıştır. Hazırlanan tasarımlar ile dantellerin ve dantel ilhamlı ürünlerin yeni yorumlara açık zengin bir alan oluşturduğu ve cinsiyetçi algısının kırılarak daha nötr tasarımlar yaratılabileceği gösterilmek istenmiştir. Gelecek tasarımlarda danteller moda ve tekstil tasarımcılarına geleneksel ya da modern yaratımlar sunabilme potansiyeline sahip bir ilham oluşturmaktadır.

Kaynakça

Conway, G. L. (1997). *Garment and Textile Dictionary*, Albany: Delmar Publishers.

Earnshaw, P. (1987). *Lace for Your Shoes: The Impractical Vanity*, İngiltere: The Bulletin of the Needle and Bobbin Club, Sayı: 70, s.21-24.

- Jackson, F. N.ve Jesurum E. (1900). *A History of Hand-Made Lace*, London: L. Upcott Gill.
- Jackson, F. N. (1903). "Ruffs", *The Connoisseur*, Sayı: 6.
- Jackson, F. N. (1904). Cravats, *The Connoisseur*, Sayı: 9.
- Jackson, F. N. (1906). "Lace of the Vandyke Period", *The Connoisseur*, Sayı: 16.
- Levey, S. (1983). *Lace – A History*, England:V&A Museum.
- Meller, S. & Elffers, J. (1991). *Textile Designs*, USA: Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- Milliken W. M. (1922). "Lace and Its Development, III. Venetian Point and Punto di Milano", *Antiques*, Sayı: 2.
- Ok, M. (2016). "Rönesans Dönemi Ruff Yaka'nın Günümüz Modasına Yansımaları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (13).
- Palliser, B. (1881). *The Collection of Lace*, London: George E. Eyre & William S. Pottiswoode.
- Yıldız, G. (2019). *Dantel Teknikleri ve Tek Renkli Dantel Efektlerinin Dijital Baskı Tekniği ile Uygulanması*, Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil ve Moda Tasarımı Anasanat Dalı.
- Yıldız, G. ve Öğüt L. (2020). "Tanım, Terim ve Kavramları ile Dantel", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (1), s.126-142.

İnternet Kaynakları

- Cadeau, C. (2016). "Men's Fashion During and After the French Revolution (1790-1810)", <https://cdnhistorybits.wordpress.com/2016/01/05/mens-fashion-during-and-after-the-french-revolution-1790-1810/>, Erişim tarihi: 20.06.2020.
- Parmal, P. A. (t.y.) "Needle and Bobbin Lace Origins", <https://fashion-history.lovetoknow.com/clothing-closures-embellishments/lace>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. George Geldorp, "James Hay - Ayakkabı ve Çorap Bağlı Süslemeleri", 1628.
- Earnshaw, P. (1987). *Lace for Your Shoes: The Impractical Vanity*, İngiltere: The Bulletin of the Needle and Bobbin Club, Sayı: 70, s.21.

Görsel 2. "Burberry Dantel Ceket ve Gömlek - İlkbahar/Yaz 2016, Burberry Chantilli Danteli Gömlek Tasarımı - 2020, Alexander McQueen Dantel Kaban - İlkbahar 2014, Gucci Dantel Gömlek - İlkbahar/Yaz 2016".

<https://www.thefashionisto.com/burberry-makes-a-lace-style-proposal/>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

<https://tr.burberry.com/chantilly-lace-oversized-tie-neck-shirt-p45630261>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

<https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2014-menswear/alexandermcqueen/slideshow/collection#3>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

<https://www.vogue.co.uk/shows/spring-summer-2016-menswear/gucci/collection>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

Görsel 3. "Vivienne Westwood Dantel Desenli Gömlek, Alexander McQueen Dantel ve Kurukafa Desenli Pantolon, Alexander McQueen Dantel Desenli Gömlek, Alexander McQueen Dantel ve Kurukafa Desenli Ayakkabı",

<https://tr.pinterest.com/pin/171488698292723091/>, Erişim tarihi 10.04.2020.

<https://tr.pinterest.com/pin/188517934376642762/>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

<https://www.lyst.com/clothing/alexander-mcqueen-lace-placement-print-shirt/>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

<https://tr.pinterest.com/pin/367395282074635986/>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

Görsel 4. "Cross-Section İlham Paftasında kullanılan Mikroskopik Görüntüler, Dantel Doku Görüntüleri",

<https://www.sciencephoto.com/>, Erişim tarihi: 10.04.2020.

Levey, S. (1983) Lace – A History. England:V&A Museum.

Görsel 5. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Kısa Kollu Tişört Uygulaması I", Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 6. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Kısa Kollu Tişört Uygulaması II", Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 7. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Uzun Kollu Tişört Uygulaması I", Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 8. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Kısa Kollu Tişört Uygulaması II", Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 9. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Gömlek Uygulaması I", Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 10. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Gömlek Tişört Uygulaması II", Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 11. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Sweatshirt Uygulaması I", Gözde AĞCA, 2020.

Görsel 12. "Dantel Etkili Kumaş Tasarımı ve Sweatshirt Uygulaması II", Gözde AĞCA, 2020.

ENSTALASYON SANATINDA DOĞU İZLERİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME: HEIKE WEBER, RUDOLF STINGEL VE MARTIN ROTH ÖRNEKLERİ

A SEMIOTIC ANALYSIS ON THE EASTERN PATTERNS IN INSTALLATION ART: HEIKE WEBER, RUDOLF STINGEL AND MARTIN ROTH EXAMPLES

Uğur Yılmaz *, Ece Nur Demir Yılmaz **, Meliha Yılmaz ***

Öz

Bu araştırmanın amacı, postmodern sanat ortamında yer alan halı-kilim enstalasyon çalışmaları üzerinden Doğu ve Batı kültürleri arasındaki sanatsal etkileşimi incelemektir. Araştırma, postmodern sanat ortamında karşımıza çıkan Heike Weber, Rudolf Stingel ve Martin Roth'un halı-kilimler üzerine kurguladıkları enstalasyon çalışmaları üzerine odaklanmaktadır. Araştırmada veriler, incelemeye konu olan Batılı sanatçıların halı-kilim enstalasyon çalışmaları üzerinden göstergebilimsel çözümleme ve literatür taraması yoluyla toplanmıştır. Göstergebilim çözümlemeleri betimsel, anlatımsal ve izleksel düzeyde gerçekleştirilmiştir. Araştırma sonucunda, Doğu halı-kilimlerinin geçmişten günümüze Batılı sanatçılar için esin kaynağı olageldiği; Doğu halı-kilimlerinden Batılı sanatçılar tarafından postmodern enstalasyon uygulamalarda kavramsal ve teknik açıdan yararlanıldığı; enstalasyonlarda Doğu halı-kilimlerinden yararlanmanın Batılı sanatçılar için kültürel göstergeler üzerine yeni, özgün ve çağdaş bir söylem inşa etmeye yardımcı olduğu; söz konusu enstalasyonlarda Doğu halı-kilimlerinin sanatsal yeniden üretim yoluyla ve hazır nesne özelliğinde sanatsal formlar olarak tekrar karşımıza çıktığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Enstalasyon Sanatı, Postmodern Sanat, Göstergebilim, Sanat Eleştirisi, Görsel Sanatlar.

Abstract

The purpose of this study is to analyze the artistic interaction between Eastern and Western cultures through carpet-rug installation artworks in the postmodern art environment. The study focuses on Heike Weber's, Rudolf Stingel's and Martin Roth's installation artworks which they fictionalized on carpets-rugs within the environment of postmodern art. The data in the study were collected through the semiotic analysis and literature review through the carpet-rug installation artworks of the Western artists subject to the study. Semiotic analysis were carried out at a descriptive, narrative and deep-structure level. As a result of the study, it was found that Eastern carpet-rugs have been a source of inspiration for Western artists from past to present; they were used conceptually and technically by Western artists in postmodern installation applications; the use of Eastern carpets-rugs in the installations helped to build a new, original and contemporary discourse on cultural indicators for the Western artists; in addition, they reappear as artistic forms through artistic reproduction and ready-made objects.

Keywords: Installation Art, Postmodern Art, Semiotics, Art Criticism, Visual Arts.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi:28.01.2021 - Kabul tarihi:10.05.2021.

* Arş. Gör. Dr., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, uyilmaz.rssm@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0435-5012>.

**Arş. Gör., Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, ecenur.dmr@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0240-1804>.

***Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı, mel.yilmaz0637@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7732-2660>.

1. Giriş

Sanatın ilk izleri olarak nitelendirdiğimiz mağara duvarlarında yer alan tasvirlerden postmodern dönem temsillerine, sanatçı doğaya karşı her zaman ilgi duymakta, doğadan her zaman bilgi almakta ve her iki durumdan elde ettiklerini sanat eserine dönüştürmektedir. Sanatçı, kendini ifadesi bağlamında bazen görüneni olduğu gibi yansıtma eyleminde bulunmakta, bazen de çağın iletileri doğrultusunda teknik ve düşünsel anlamda farklı yönlere yol almaktadır. Bu süreçte, pek çok kaynaktan beslenmekte, deneysel uygulamaların peşine düşmektedir. Bu bağlamda kendi toplumunun birikiminden faydalanırken, başka toplumların inançları, kültürleri ve sanatları ile etkileşim kurabilmektedir. Buradan hareketle, sanat tarihinde Batı sanatı ve Doğu sanatının etkileşimi üzerine düşünmek değerli görülmektedir. Özellikle, 1950'lerden sonraki sanatsal gelişmeler göz önünde bulundurulduğunda bu durum daha çekici bir hale gelmektedir.

1950-1960'lı yıllardan sonra küreselleşmenin doğurduğu kitlesel iletişim, belirli bir kültüre özgü göstergeler, değerler, yaşam biçimleri ve ritüelleri küresel kitlenin deneyimine ve kullanımına açmıştır. Bireyin sosyal yaşam içerisinde kendi kültürü dışında farklı kültürler ile kurduğu ilişkiler düşünme biçimlerini ve doğal olarak sanatsal üretimin kaynaklarını da etkilemiştir. Küresel ölçekli bu etkileşim ve iletişimdeki yaygınlık, özgünlük arayışı içerisindeki pek çok sanatçıya esin kaynağı bulma konusunda çeşitli olanaklar sunmuş ve sunmaktadır. Sanatçı farklı kültürlerle dair sanatsal anlayışları gözlemleyerek estetik repertuarını geliştirmekte ve sanatsal üretimin olanaklarını çeşitlendirmektedir. Tüm bu durumlarla ilgili olarak bu araştırma, Doğu halı ve kilimlerinin Batılı postmodern enstalasyon sanatçılarına nasıl esin kaynağı olduğu ve enstalasyon çalışmalarında ne şekilde yeniden yorumla dönüştüğü üzerine odaklanmaktadır. Kültürlerarası etkileşim temelinde ele alınan bu konu, sanatsal çalışmalar üzerinden metaforik ve teknik açıdan Doğu-Batı etkileşimini sorgulamakta ve konu üzerinde literatür taraması sonucu karşımıza çıkan üç Batılı enstalasyon sanatçısı Heike Weber, Rudolf Stingel ve Martin Roth üzerinden tartışılmaktadır. Araştırma kapsamında Doğu halı ve kilimlerinin Batı sanatında kullanımı, postmodern sanatsal anlayışın genel karakteristiği ve enstalasyon sanatının postmodern yapısı bağlamında kuramsal boyutta açıklanmıştır.

2. Batı Sanatında Doğu Halı ve Kilimlerin Kullanımı

Doğu-Batı etkileşiminden doğan ve bir kültüre ait bir sanatın yeniden yorumu, sadece postmodern sanata özgü bir durum değildir. Postmodernizm öncesinde de bu duruma özgü çarpıcı örnekler Rönesans dönemi ve modern sanat akımlarındaki (post-empresyonizm, kübizm, fovizm vb.) eserlerde, özellikle de resim sanatında karşımıza çıkar. Batılı sanatçılar için Doğu'nun yaşam biçimi, dini inanç ve ritüelleri, kültürel ve sanatsal ürünleri esin kaynağı olagelmektedir. Kılıç (1996:49)'ın belirttiği üzere Batılı sanatçılar, "...Afrika yerli kabile mask ve resimlerinden, buzul çağı öncesi kaya resimlerinden, eski astek kültüründen tutunda, Japon baskı resimlerine ve Japon kaligrafisine, İslam minyatürü, İslam kaligrafisi ve doğu kilimlerine kadar ne bulmuşlarsa değerlendirmişler..."; burada yer alan Orta Asya, Uzak Doğu, Afrika gibi Doğu kültürlerinin sanatlarını, üslup arayışlarında kullanmışlardır. Özellikle 20. yüzyıl başlarında Batı'da açılan Doğu ve İslam sanatları sergilerinin, Batılı sanatçıların sanatsal ifade arayışlarına yeni ve farklı fikirler sunduğu görülür (Kılıç, 1996:49). Sanat tarihsel süreçte kimi Batılı sanatçıların Doğu kültürlerinden edindikleri estetik deneyimler, sanatsal yaklaşımlarının şekillenmesinde önemli rollere sahip olmuştur.

Batı sanat anlayışı içerisinde Doğu kültürlerine dair izler, Rönesans dönemi eserlerinde kültürel objelerin tasviri şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Avrupalı ressamlar, özellikle İtalya'da Doğu halı ve kilimlerini resimlerinde tasvir etmişlerdir. "Doğu halıları İtalyan resimlerinde ilk defa 14. yüzyılın başında görüldü; halıların hem sayısı hem tasvir kaliteleri 15. yüzyılın ortası ile 16. yüzyıl arasında önemli ölçüde arttı" (Mack, 2005:127). Bu halılar daha çok 15-16. yüzyıl sanatçılarından Alman ressam Hans Holbein ve İtalyan ressam Lorenzo Lotto'nun adlarıyla gündeme gelmektedir. Hans Holbein ve Lorenzo Lotto'nun eserleri, plastik ve konu bağlamında Batılı bir sanatsal anlayış özelliği gösterirken, eserin içeriğini oluşturan bilgi objelerinde Doğu kültürlerine ait halı tasvirlerinden söz etmek mümkündür. Bu isimlerin yanı sıra söz konusu halılar Gentile ve Giovanni Bellini, Paris Bordone ve Carpaccio gibi ressamların resimlerinde de tasvir edilmiştir. Konu ile ilgili olarak Lorenzo Lotto'nun *Aziz Antoninus Sadaka Dağıtıyor* ve Hans Holbein'in *Elçiler* isimli eserlerinde, Doğu kültürünü temsil eden halıların merkezi bir konuma sahip oldukları gözlemlenmektedir. Resimlerin kompozisyon şemasını destekleyen bu halı

tasvirleri, Rönesans döneminde Doğu'nun kültürel yansımaları olarak sanatsal çalışmalardaki mevcudiyetini niteleyen bir özellik göstermektedir.



Görsel 1. Lorenzo Lotto, *Aziz Antoninus Sadaka Dağıtıyor*, 1542, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 351 cm x 237,2 cm, Santi Giovanni ve Paolo Kilisesi, Venedik.



Görsel 2. Hans Holbein, *Elçiler*, 1533, 207 cm x 209.5 cm, National Gallery, Londra.

Yukarıdaki Rönesans dönemine ait eserlerde Doğu halılarının taklitçi (mimetik) bir anlatım ile tasviri bizlere, Doğu kültürüne dair desenlerin, motiflerin ve renklerin Batılı bir sanat anlayışına nasıl esin kaynağı olabileceği gerçeğini göstermektedir. Söz konusu esinlenme Rönesans dönemi sonrası sanat anlayışlarında da çeşitli biçimlerde kendini gösterir. Özellikle

post-empresyonizm, fovizm, kübizm, soyut-ekspresyonizm vb. Batı kökenli modern sanat akımları içerisindeki pek çok sanatçının, kendi kültürü dışındaki farklı kültürlerden esinlendikleri ve beslendikleri bilinir. Örneğin; Pablo Picasso'nun Afrika masklarından (Krausse, 2005; Spence, 2011b; Walther, 2005), Paul Gauguin'in Tahiti kültüründen (Antmen, 2013; Spence, 2011a), Vincet Van Gogh'un Uzak Doğu resimlerinden (Metzger ve Walter, 2008), Jackson Pollock'un Doğuların sanat üretim tekniklerinden (O'Connor, 2016) esinlenmeleri ve beslenmeleri, söz konusu etkilenmenin en bilindik olanlarıdır. Fakat konu Doğu kilimleri olduğunda, fovist sanatçı Henri Matisse'in Moskova'da bulunduğu yıllarda Doğu'dan ilham aldığı, kilim ve oryantal eşyalardan etkilendiğinden söz edilir (Crepaldi, 2011). Matisse'nin *Kırmızı Uyum*, *Zorah Teresta* ve *Arap Kahvehanesi* isimli eserleri konu ve plastik bağlamlarda Doğu'dan etkileşimin izlerini taşır. Modernizm öncesi ve sonrası Batı sanatında Doğu izleri şu şekilde değerlendirmektedir:

Modern resim sanatında iz bırakanlar halı ve kilimlerimizi görmemiş olamazlar. Halılar daha 13. ve 14. yüzyıllarda Venedik'li tacirlerle Avrupa'ya yayıldığı ünlü ressam Hans Holbein'in 15. yüzyılda resimlerinde kullandığını düşünürsek, daha sonraki yüzyıllarda sanatçıların halı ve kilimlerle haşır neşir oldukları gerçeğini kabul etmek zorunda kalırız. Burada ele alınan asıl sorun, hangi sanatçının hangi halı ve kilimlerden nasıl yararlandığı değil, resimsel unsurlar ve düzenlemeler arasında bulunan yakın benzerliklerdir (Bingöl'den akt. Kılıç, 1996:56-57).

Batı resim sanatında Doğu kültürlerine ait kilim ve halılardan yararlanma durumu daha çok plastik etkiler bağlamında karşımıza çıkmaktadır. Boya resminin dışına çıkan postmodern sanatsal anlayışlarda ise kilim ya da halılardan yararlanma durumu, teknik anlamda çeşitlenmiş kullanımlar ve kavramsal yapısıyla dikkat çekmektedir. Postmodern sanatın bu anlatım biçimlerini, postmodern felsefenin genel karakteristiğiyle ilişkili olarak düşünmek gerekmektedir.

3. Postmodern Sanata Genel Bir Bakış

1950-60'lı yıllardan günümüze sosyal yaşam içerisinde eğitim, siyaset, medya-iletişim, kültürel çalışmalar vb. alanlarda gerçekleşen çeşitli değişim, dönüşüm ve yönelimleri nitelendirmek için kullanılan postmodernizm kavramı, sosyolojik ve felsefi bağlamlarda yarattığı tartışmalar kadar, sanatsal açıdan da çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiştir. Postmodernizmin en önemli savunucularından Lyotard (1984)'a göre postmodernizm, meta-anlatılara (üst/büyük-anlatılara) karşı güvensizliği ifade etmektedir. Konu üzerine Barrett (2015:261) çalışmasında "postmodernistler Modernizm'in, modernist "nesnellik" kavramlarının eleştirisi, akılcı düşüncenin gücü, onu tanımlamak için düşünülen dilden farklı olarak varsayılan

gerçekliği, teknolojiye güveni, bireyin biricikliğini ve dünyayı açıklamak için kullanılan her türlü “büyük anlatı” ilkeleriyle karşı karşıya geldiler” şeklinde belirtir. Postmodernistlerin bu genel eğilimleri ile ilgili olarak Lyotard (2016), postmodern sanatçıyı (yazar ya da ressam) bir tür filozof olarak nitelendirmiş, postmodern eserlerin de önceden belirlenen kurallar ya da yasalara dayandırılmadan kuralsızca meydana getirildiğini ileri sürmüştür. Postmodernistlerin gerçekliğini her zaman mutlak olmadığına yönelik iddiaları (Milbrandt, 1998:47), onları kuralcılık ve yasalaraştırmaya yönelik karşıt eylemler meydana getirmeye yardımcı olmuştur. Bu yüzden postmodernizm Smith ve Riley (2016:301)'in de belirttiği gibi “özellikle, modernizmin estetik ve sanatsal kodlarını reddeden estetik ve sanatsal bir tarzı anlatır”. Tüm bu konular şu şekilde değerlendirilmektedir:

Sonuç olarak postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecra ya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleri ile yeni bir kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının –örneğin resmin- diğerlerine egemenliğine son vererek, disiplinler arası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir (Antmen, 2013:277).

Sanat alanında postmodernist dönüşümü açıklayabilmek; sanatçı, eser ve tüketici ilişkilerindeki değişim ve dönüşümleri okumakla mümkündür. Bu bağlamda, kültürel ve kitlesel üretim ilişkilerini değerlendiren sosyolojik eğilimlerin (Baudrillard, 2014; Benjamin, 2015; Horkheimer ve Adorno, 2002), görsel kültüre mal olmayı sorgulayan incelemelerin (Barnard, 1998; Duncum, 2001; Mirzoeff, 2009; Tavin, 2005), sanatın ya da estetiğin sonuna yönelik tartışmaların (Danto, 2014; Kuspit, 2010) vb. söz konusu değişim ve dönüşümleri okumaya kaynaklık yaptığı söylenebilir. Bu kaynaklardan hareketle, modernizmin aşamalı ve sistemli gelişiminin, postmodernizmde yerini karmaşa ve düzensizliğe bıraktığı gözlemlenmektedir. Postmodernist sanatçının, bir yandan kuramsal temelleri bulunan deneysel çalışmalar üretirken diğer yandan tuval üzerine yağlıboya, bronz heykel, gravür baskı, desen vb. geleneksel teknikleri kullanıyor oluşu, postmodern sanat ve sanatçı için sıradan bir durumdur. Dahası alışıldık sergi alanları dışında (galeri, müze, fuar alanlar vb.) sergileme yöntemleri ve mekanlarının kullanılması, sanatçıların dışında izleyicilerin üretim sürecine dahil edilmesi, kolektif çaba ile üretilen projeler, inisiyatif eğilimler, eleştirel söylemler vb. yaklaşımlar, postmodernizmin karakteristik yapısını karşımıza çıkarmaktadır. Tüm bu değişimler ile ilişkili olarak postmodernizmi, modernizmin sanatsal üretim ve dağıtım ilişkisinden ayıran özelliklerin başında sanatın felsefeyle yaklaşması

ve estetiğin yerine kavramsal içeriğin değer kazanması gösterilebilir. Bu konu ile ilgili Antmen (2013:193) çalışmasında “1960’lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır” şeklinde belirtir.

Postmodernizm bağlamında değerlendirilen sanatsal hareketleri minimalizm, kavramsal sanat, fluxus, yoksul sanat, performans sanatı, feminist sanat, arazi sanatı, vücut sanatı vb. şekilde sıralamak mümkündür. Bu sanatsal hareketlerin genel karakteristik özelliklerinin, modernist ve modernist öncesi sanatsal anlayışlara göre farklılıklar içerdiği açıktır. Bu farklılıkları temsil eden postmodernist eğilimlerden biri de enstalasyon sanatıdır.

4. Enstalasyon Sanatı

Enstalasyon (yerleştirme), postmodern sanatta tek bir obje veya çoklu objeler ile mekâna yayılmış sanatsal bir düzenlemeyi temsil eder. Pek çok disiplinden beslenir ve melez bir eğilim olarak karşımıza çıkar. Burada söz konusu melezlik resim, heykel, video, müzik, mimari vb. sanatların birbirleriyle ilişkilendirilmesinden meydana gelmektedir. Enstalasyon sanatını Bishop (2005:6) çalışmasında “enstalasyon sanatı, izleyicinin fiziksel olarak içine girdiği ve genellikle ‘temsili’, ‘üç boyutlu’ veya ‘deneyimsel’ olarak tanımlanan sanat türünü, genel hatlarıyla ifade eden bir terimdir” şeklinde tanımlamıştır. Enstalasyon sanatı aynı zamanda mekân ile bütünleşik bir yapıya sahiptir. Bu yapı, mekânsal düzenlemeler ile izleyicileri sanata dahil etmektedir ve izleyicilerin sanatsal yaratımı deneyimlemesine olanak sunmaktadır. Bu durum üzerine Reiss (2000) çalışmasında enstalasyon sanatının, izleyiciye etkinlikler sunan ve izleyicilerin katılımlarını sağlayan bir yapıya sahip olduğuna dikkat çekmektedir. Yine enstalasyon sanatı üzerine Saaze (2013:17) çalışmasında “...bir olayın yaratılması, sahaya özgüllük, üç boyutluluğa odaklanma, süreç, seyirci ve zamansallık gibi 1960'lardan ve sonraki belli başlı özellikleri paylaşan çalışmalarını tanımlamak için kullanılır” şeklindeki ifadesi bu sanatsal eğilimin karakteristiğini özetle bizlere sunmaktadır.

Enstalasyon sanatı, canlı deneyimlere olanak sağlayan bir medyumdur (Fineberg, 2014:450). Günlük yaşamda karşılaştığımız sıradan nesnelere (kitap, ütü, masa, canlı bitki, koltuk, bavul vb.) enstalasyon sanatını meydana getiren araçlar olarak karşımıza çıkabilmektedir. Buradaki malzeme çeşitliliği sanatsal yaratım olanaklarını zenginleştiren bir unsurdur.

Enstalasyon sanatında bu tür malzemeler çoğunlukla tanımlardan da anlayabileceğimiz üzere mekân ile bütünleşik bir yapıdadır. Gay (2001)'in da belirttiği üzere çoğu enstalasyon sanatçısı, mekâna özgü sanat eserleri geliştirerek mekânın yarattıklarının anlaşılmasını sağlamıştır. Enstalasyonu üzerine düşünen ve bu anlamda sanatsal uygulamalar gerçekleştiren sanatçılar için postmodern temsilin gündeme getirdiği malzeme çeşitliliği ve deneysel uygulamalar üretim biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Castellano (2014:156)'nın da ifade ettiği gibi “enstalasyon sanatı, çoklu bilgi ve duyarlılık katmanlarıyla ilgilenen sürükleyici bir uygulamadır”.

Enstalasyon sanatında Christian Boltanski, David Hammons, Ilya ve Emilia Kabakov, Haim Steinbach vb. isimlerin çalışmaları, kavramsal içeriğiyle ön plana çıkmaktadır. Bu anlamda enstalasyon sanatında malzemenin/objenin ve mekânın sunduğu olanaklarla izleyiciye kavramsal içerikli anlatılar sunulduğu görülmektedir. Malzemenin/objenin ve mekânın sunduğu çağrışımlarından yararlanarak sosyo-kültürel pek çok konu enstalasyon sanatına konu olabilmektedir. Bunlar arasında savaş, cinsiyet, politika, ideoloji vb. sosyolojik konular yer almaktadır. Yine bu araştırmanın kapsamıyla da ilgili olarak, enstalasyon uygulamalarında ele alınan konular arasında kültürel yapılara dair anlatılardan da bahsetmek mümkündür. Bu konulardan birinin de Doğu halıları aracılığıyla ele alınan kültürel anlatılar olduğu görülmektedir.

5. Enstalasyon Sanatı ve Doğu Halı/Kilim Sanatının Etkileşimi: Halı-Kilim Enstalasyonlar

Enstalasyon sanatı, Batı kökenli postmodern sanatsal bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Batılı enstalasyon sanatçılarının sanatsal üretim anlayışlarına bakıldığında, sanatçıların Batı kültürünün yanı sıra farklı kültürlerden de beslendiği, farklı kültürlere dair olgu, olay ve nesnelerin enstalasyona özgü yöntemlerle işledikleri görülür. Batılı enstalasyon sanatçılarının kendi kültürleri dışında farklı kültürlere dair arayışlarında ise Doğu kültürlerine dair izlerin önemli bir paya sahip olduğu düşünülmektedir. Bu noktada Doğu kültürlerine ait halı ve kilimlerin Batılı sanatçılar tarafından enstalasyon çalışmalarında ele alınışı, bir kültüre ait değerlerin başka bir kültürde sanat ürününe dönüştürülmesi noktasında dikkat çekici örnekleri karşımıza çıkarmaktadır. Buradan hareketle araştırmada, üç çağdaş Batılı sanatçı Rudolf Stingel, Heike Weber ve Martin Roth'un halı-kilimler üzerine kurguladıkları enstalasyon çalışmaları üzerinden Doğu kültürlerine dair izlerin incelenmesi amaçlanmıştır.

6. Yöntem

Bu araştırmada göstergebilim anlam çözümleme aşamalarından yararlanılmıştır. “Göstergebilim, anlam sağlayıcı her türlü yapıda anlamın işleyişiyle, anlamın oluşum ve düzenleniş mekanizmasıyla ilgilenir” (Günay, 2012:19). Bir diğer ifadeyle “göstergebilim göstergelerle ilintili kültürel anlamları anlamak için mitleri, ritüelleri, öyküleştiren ve cinsiyetleştirilmiş bir dili araştırmaya ve elde edilen bulguları birleştirmeye dayanan bir bilim dalıdır” (Smith-Shark, 2016:57). “Anlamın oluşum sürecini tamamıyla tanımlayıp, açıklayabilme niteliği olan bu bilim dalı başka bir deyişle; bir metnin, görüntünün, sözcüğün ya da bir imgenin, ifade ettiği anlamın keşfedilmesini sağlamaktadır” (Ertan ve Sansarcı, 2016:21). Göstergebilimin dilbilimciler tarafından (bkz. Barthes, 2014; Eco, 2016; Saussure, 1998) şekillendirilmiş olması, göstergebilimsel çözümlerinin edebiyat alanında ön plana çıkmasına neden olmuştur. Fakat bu durum görsel sanat eserlerinin göstergebilim anlam çözümleme aşamalarıyla çözümlenemeyeceği anlamına gelmemektedir. Görsel sanat eserlerine ilişkin görüntüsel göstergelerin çözümlenmesinde de tıpkı edebi metinlerde olduğu gibi göstergebilimden yararlanılabileceği (Ertan ve Sansarcı, 2016; Günay, 2012; Küçükerdoğan, 2012); görüntüsel göstergelere dair anlam katmanlarının benzer anlam çözümleme aşamalarına tabii tutulabileceği görülmektedir (Günay, 2008; Soylu, 2018; Uysal, Demir ve Uysal, 2015). Yazılı, sözlü ve görsel göstergelerin anlam katmanlarını çözümlenmeye yardımcı olan bu bilimden araştırmada, Heike Weber, Rudolf Stingel ve Martin Roth’un halı-kilim enstalasyonlarını çözümlenmek amacıyla yararlanılmıştır. Araştırmada göstergebilimden yararlanmanın temel nedeni, göstergebilimin söz konusu enstalasyon çalışmalarının görsel anlam katmanlarını çözümleme konusunda araştırmacıya sistemli bir çözümleme yaklaşımı sunmasıdır. Araştırma kapsamında inceleme konusu olan enstalasyonlar, Günay (2002)’in çalışmasında belirttiği betimsel, anlatımsal ve izleksel düzeylerde incelenmiştir. Söz konusu aşamalar şu şekildedir:

Betimsel düzey: Bu aşamada ele alınan bütüncedeki¹ göstergeler sözceleme durumu² açısından yeni, gerçek dünyadaki karşıtlıkları ile eleştirilerek tanımlanır. Bütüncenin ilk okunuşu ile fark

¹ *Bütünce* (Fr. *corpus*, İng. *corpus*): “Bir gösterge dizisini betimlemek, çözümlenmek ve yorumlamak amacıyla derlenen tutarlı örnekler (tümceler, sözcükler, metinler) bütünü” (Rıfat, 2013:51).

² *Sözceleme durumu*: “En kısa anlatımı ile sözce, sunulan içerik ya da anlatılan öyküdür. Sözceleme ise; bu içeriğin, öykünün, kısaca, sözcenin anlatılış biçimidir” (Günay, 2002:187).

edilebilecek göstergebilimsel yapıların betimlendiği bu aşamada, bildiri³, söylemsel yanıyla ele alınır. Betimsel çözümlenme, doğrudan gerçek dünyadaki nesnelere göndermede bulunarak yapıldığından en kolay aşama olduğu söylenilebilir....

Anlatımsal düzey: Betimsel düzeyde yer alan metinle ilgili anlatısal öğelerin ele alınıp incelendiği alandır. Anlatısal düzeyde, anlatımın işleyiş biçimi ortaya konulur. Eyleyenler şeması, anlatı izlencesi bu aşamada gerçekleştirilir....

İzleksel düzey: Anlamın en derin, dolayısı ile en soyut aşamasının ortaya konduğu izleksel aşama, göstergebiliminin en çok önem verdiği çözümlenme kısmıdır. Çözümlemenin son ve en zor aşaması izleksel düzeyde gerçekleştirilir. Bir bakıma, bütüncenin derin aşamasında bulunabilecek yan anlam, çağrışımsal değer, simgeleştirme gibi soyut durumların ortaya konulması aşamasıdır. Bu aşamada, gerek betisel, gerekse anlatısal düzeyde ortaya konulan durumların, dönüşümlerin, nesnelere, uzamların ve eyleyenlerin göstergeleri dışında, göstermek istedikleri açısından ele alınır (Günay, 2002:187-189)⁴.

Araştırma kapsamında incelenen halı-kilim enstalasyon çalışmaları öncelikle betimsel ve anlatımsal düzeylerde ele alınmaktadır. İlgili kaynaklardan yararlanılarak desteklenen bu aşamalarda eserlerin teknik ve içeriksel özellikleri bir tür tanımlama işlemine tabi tutulmuştur. Bu aşamalarda, sanatçı, eser ve mekân ilişkisi ekseninde enstalasyon çalışmaları üzerine kuramsal bir içerik sunulmaktadır. Betimsel ve anlatımsal düzeylerin bütünlüklü bir yapıda irdelenmesinin ardından incelemenin izleksel düzeyine geçiş yapılmıştır. İzleksel düzeyde halı-kilim enstalasyon çalışmalarının düz anlam ve yan anlam gösteren gösterilen örüntüleri üzerinde durulmuştur.

Araştırmada göstergebilimsel çözümlenmeye konu olan enstalasyonlara dair görsellerin (enstalasyon fotoğraflarının), söz konusu sanatçıların ilgili enstalasyon çalışmalarının genel özelliklerini ve yapısını temsil ettiği varsayılmaktadır. Bu araştırma bir geleneksel sanat araştırması değildir; halı/kilim örneği sınırlılığında enstalasyon sanatı üzerine temellendirilmiş bir incelemedir.

7. Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde Heike Weber, Rudolf Stingel ve Martin Roth'un halı-kilimler üzerine kurguladıkları enstalasyonların göstergebilimsel çözümlenmelerine yer verilmiştir.

³ Burada "bildiri", yazarın ilgili çalışmasında göstergebilim çözümlenmesine konu olan bir tanıtım bildirisini ifade etmektedir.

⁴ Görsel sanat eserlerine ilişkin -resim örneğinde- betimsel, anlatımsal ve izleksel düzeylerde gerçekleştirilen göstergebilimsel çözümlenme için ayrıca bkz.: Günay, V. (2008). "Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması", *Art-e Sanat Dergisi*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, Sayı 1(1), s.1-29. <https://dergipark.org.tr/pub/sduarte/issue/20720/221479>.

7.1. Heike Weber'in Halı-Kilim Enstalasyon Çalışması Üzerine Çözümleme

Alman enstalasyon sanatçısı Heike Weber, Anadolu kilimlerinin çizgisel değerlerinden ve motiflerinden esinlenerek, çizimin çağdaş sanatta yorumunu yansıtan çalışmalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Weber çalışmalarında, geleneksel çizer malzeme (kurşun kalem, mürekkepli kalem, kuru kazıma, füzen vb.) ve yöntemlerden farklı olarak, postmodern sanat kapsamında değerlendirilebilecek çizgisel bir sanatsal anlayış ve üretim tekniklerinden yararlandığı görülmektedir. Bu kapsamda sanatçının, 2012-2018 yılları arasında, kilimler üzerine gerçekleştirdiği bir seri çalışması (*Kilims*), sanatçının sanatsal üslubunu özetler niteliktedir. Sanatçının, *Kilimler (Kilims)* isimli bu seri çalışmasında yapay malzeme olarak silikondan yararlandığını ve çizgisel öğelerin hâkimiyetinde sanatsal bir uygulama meydana getirdiğini görmekteyiz. Söz konusu uygulamayı temsil eden Görsel 3 örneğinde görüldüğü üzere, enstalasyon çalışmasının gerçekleştirildiği mekân, bir nevi tuval özelliği göstermiş; sanatsal anlatım ile malzeme ilişkisini sentezleyen bir ifade alanına dönüştürülmüştür. Çalışmada, zemine yayılan, silikon malzemeyle tasarlanmış motifler, Anadolu ve Doğu uygarlıklarına ait kilimler üzerine çizgisel bir yeniden yorum kazandırmıştır. Sanatçının kilim enstalasyonları algılanma açısından gerçeklik ve soyutlama arasında bir özellik gösterirken, mekânsallık ise enstalasyonun söz konusu soyut yapısını algılamaya katkı sunduğu ifade edilmektedir (Heinrich, 2015:31). Ayrıca, Weber'in kilim enstalasyon çalışmalarına ek olarak, kâğıt üzerine akrilik boya tekniğiyle, akıtmalarla oluşturduğu çizgisel kilim çalışmalarına da rastlamak mümkündür.⁵

Heike Weber'in Görsel 3'de belirtilen *Kilim* isimli enstalasyon çalışması, silikon malzemeyle oluşturulmuş bir halı-kilim enstalasyon örneğidir. Söz konusu enstalasyonun kurgusunu, eski bir halıya dair desen ve motifler oluşturmaktadır. Kumaş dokumadan arındırılmış bu desen ve motifler, silikon uygulamayla zemine doğrudan bezenmiştir. Enstalasyondaki bu bezemeler, izleyen üzerinde tarihsel bir duyumsama meydana getirmektedir. Bu durum, izleyeni içinde bulunduğu an ile geçmiş arasında zamansal bir bağ kurmaya yönlendirmektedir. Çalışmanın icra edildiği mekânın eşyalardan arındırılmış oluşu da, bu zıtlık ilişkisini güçlendiren etmenler arasındadır. Çalışmanın ana kurgusunu oluşturan halı desen ve motiflerinin bir diğer

⁵ "Heike Weber", http://www.heikeweber.net/paperworks_en.html, Erişim tarihi: 22.11.2020.

çağrışımı da oryantalizm üzerinedir. İran kültürünün bir göstergesi olan halı desenlerinin Weber'in enstalasyon çalışmasıyla ilişkileri, etnografik unsurlar çerçevesinde karşımıza çıkmaktadır. Enstalasyondaki bazı göstergelere dair çözümler şu şekildedir:



Görsel 3. Heike Weber, *Halı Üstünde Uçuş-Kilim Serisi*, 2015/2012, Silikon, 10.5 x 5.40 m, Kunstverein Rosenheim, Almanya.

Tablo 1. İzleksel düzey düz anlam ve yan anlam gösteren gösterilen ilişkileri

Düz Anlam Gösteren ve Gösterilen İlişkisi	Düz Anlam Göstergeleri	Düz Anlam Gösterilenleri
	Motif/Desen	Gelenek-Görenek
	Çizgisellik	Desen-Çizim
	Beyaz Renk	Saf, Temiz
	Silikon (Malzeme)	Yapaylık
	Mekân	Kapalı Alan
Yan Anlam Gösteren ve Gösterilen İlişkisi	Yan Anlam Göstergeleri	Yan Anlam Gösterilenleri
	Motif/Desen	Doğu Kültürü
	Çizgisellik	Estetik Örüntü
	Beyaz Renk	Algılamaya Konu Olan
	Silikon (Malzeme)	Temsil Aracı
Mekân	Sanatsal Uzam	

Yukarıdaki Tablo 1'den anlaşıldığı üzere, Heike Weber'in halı-kilim enstalasyon çalışmaları üzerine göstergebilim çözümlerine çalışmasının izleksel düzeyi toplam 5 görüntüsel gösterge ifadesi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu göstergeler: Motif/desen, çizgisellik, beyaz renk, silikon (malzeme) ve mekân şeklindedir. Söz konusu göstergelerin düz anlam gösteren ve

gösterilen ilişkilerine bakıldığında halı-kilim tasvirinde yer alan motif/desenlerin gelenek-göreneği; halı-kilim tasvirini oluşturan çizgisel yapının desen-çizimi; motiflerde kullanılan beyaz rengin saf ve temizliği; motifleri oluşturan silikon malzemenin yapaylığı ve son olarak, enstalasyonun kurgulandığı mekânın ise kapalı alan anlamlarına karşılık geldiği görülmüştür. Yan anlam gösteren ve gösterilen ilişkisinde ise motif/desen göstergesinin Doğu kültürü içerisindeki halı desen/motiflerini çağrıştırdığı; çizgiselliğin, halı-kilim enstalasyonu kurgulayan estetik örüntüyü temsil ettiği; beyaz rengin, izleyiciye mekân içerisinde enstalasyonu algılatan iletişimsel bir görev üstelendiği; silikon malzemenin, temsil aracını ifade ettiği; son olarak mekânın ise enstalasyonun kurgusuyla bütünleşen ve enstalasyonun bir parçası olan sanatsal bir uzam yan anlam gösterilenlerine karşılık geldiği görülmüştür. İzleksel düzeyde gerçekleştirilen yan anlam gösteren ve gösterilen ilişkilerinde Heike Weber'in halı-kilim enstalasyon çalışmasının motif/desenlerinin izleyiciye Doğu kültürlerinde üretilen halı-kilim desenlerini çağrıştıran görüntüsel göstergeler sunduğu anlaşılmıştır. Son olarak; betimsel, anlatımsal ve izleksel düzeylerde gerçekleştirilen göstergebilimsel çözümlemelerinden yola çıkarak Heike Weber'in söz konusu halı-kilim enstalasyon çalışmasının Doğu kültürlerine dair görüntüsel göstergeler içerdiğini ifade etmek mümkündür.

7.2. Rudolf Stingel'in Halı-Kilim Enstalasyon Çalışması Üzerine Çözümleme

İtalyan sanatçı Rudolf Stingel, 2013 Venedik Bienali'nde Palazzo Grassi'de gerçekleştirdiği halı-kilimi içeren enstalasyon çalışmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Tipik Venedik mimarisi özelliği sergileyen Palazzo Grassi (Grassi Sarayı), ünlü koleksiyoner François Pinault'a aittir ve Pinault'un koleksiyonunun yanı sıra 2013'den beri çeşitli sanatsal sergilerin ve etkinliklerinin gerçekleştiği bir çağdaş sanat merkezidir.⁶ Palazzo Grassi web sayfasında⁷ yer alan bilgiler doğrultusunda araştırmaya konu olan halı-kilim enstalasyonunu ele almak gerekirse; enstalasyonun Stingel tarafından 2013 Venedik Bienali için bina mimarisine göre tasarlandığı görülmektedir. Orta Asya

⁶ Daha detaylı bir okuma için bkz. "Pinault Collection, Palazzo Grassi", <https://www.palazzograssi.it/en/about/history/>, Erişim tarihi: 12.09.2020.

⁷ Daha detaylı bir okuma için bkz. "Palazzo Grassi", <https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/rudolf-stingel>, Erişim tarihi: 12.09.2020.

kültürüne ait Oryantal halı ve kilimleri referans alan bu enstalasyon (Ebony, 2013)⁸, Palazzo Grassi'nin iç mekanını zeminden tavana kaplamaktadır. Enstalasyonun mimari yapıyla bütünleşen bu özelliği, izleyicileri çalışmanın bir parçası olmaya davet etmektedir. Kırmızı rengin hâkimiyetindeki enstalasyonun kurgusal yapısını ise, geometrik motifler ve desenler oluşturmaktadır. Enstalasyonun, müze duvarlarını kaplayan bölümlerine sanatçı tarafından çeşitli portre, antik heykel, desen, soyut renk alanları vb. oluşturulmuş 40 adet resim ve fotoğraf çalışmasının asıldığı bilinmektedir. Bu görsel çalışmaların, enstalasyonun mekâna yayılan yapısını tamamlayıcı bir unsur görevi üstlendiği görülmektedir. Stingel, söz konusu enstalasyonun genel yapısıyla- ki buna izleyicileri de dâhil etmek mümkündür- İtalya'nın Rönesans'tan bu yana Anadolu halı ve kilimlerine duyduğu ilgi ve merakı, 21. yüzyıl bakış açısıyla yeniden yorumlamıştır.

Rudolf Stingel söz konusu halı-kilim enstalasyon çalışmasını her ne kadar Venedik'in tarihsel geçmişine ışık tutan bir mekân içerisinde gerçekleştirmiş olsa da bir izleyici olarak çalışmadan oryantalist geleneğin izlerine dair duyuşal deneyimler elde etmenin mümkün olduğu düşünülmektedir. Halının, başta İran ve Osmanlı kültürleriyle olan yakın ilişkileri Stingel'in bu enstalasyonunda Doğu ve Batı ilişkisi çerçevesinde bir etkileşimi/sentezi tartışmaya açmaktadır. Batı mimarisi özelliği gösteren Palazzo Grassi'nin iç mekânının doğu kültürlerine ait izler taşıyan halı motifleriyle kuşatılıyor oluşu, söz konusu sorgulamanın ana kaynağını oluşturmaktadır. Bir sanatçı olarak Stingel, Doğu kültürlerine yönelik açık ve kasıtlı bir anlatımda bulunmamasına rağmen çalışmasındaki halı motif ve desenlerinin Doğu örnekleriyle ilişkilerinin bulunuşu, araştırmacı olarak bizleri bu çalışmaya yöneltmektedir. Söz konusu enstalasyon çalışmasının Doğu halı örnekleri ve oryantalizmle olan yakın ilişkilerine dikkat çeken Ebony (2013), Stingel'in dokümanlarında Antik Orta Asya halılarının büyük ölçekli fotoğraflarını kullandığını ifade etmiştir.

⁸ Ebony, D. (2013). "Rudolf Stingel's Magic Carpet Ride", *Art in America*, 2 July. <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/rudolf-stingels-magic-carpet-ride/>, Erişim tarihi: 05.09.2020.



Görsel 4. Rudolf Stingel, *İsimsiz*, 2013, Enstalasyon, Palazzo Grassi, Venedik.



Görsel 5. Rudolf Stingel, *İsimsiz*, 2013, Enstalasyon, Palazzo Grassi, Venedik.

Tablo 2. İzleksel düzey düz anlam ve yan anlam gösteren gösterilen ilişkileri

Düz Anlam Gösteren ve Gösterilen İlişkisi	Düz Anlam Göstergeleri	Düz Anlam Gösterilenleri
	Motif/Desen	Gelenek-Görenek
	Kırmızı Renk	Sıcak Renk
	Büyükölç	Dikkat Çekicilik
	Mekân	Kapalı Alan
	Tuval Resmi	Sanat Nesnesi
	İzleyici	Algılayan
Yan Anlam Gösteren ve Gösterilen İlişkisi	Yan Anlam Göstergeleri	Yan Anlam Gösterilenleri
	Motif/Desen	Doğu Kültürü
	Kırmızı Renk	Tarihsel Duyum
	Büyükölç	Ululuk-Kudret
	Mekân	Sanatsal Uzam
	Tuval Resmi	Zıtlık
	İzleyici	Sanat Nesnesinin Parçası

Yukarıdaki Tablo 2'den anlaşıldığı üzere, Rudolf Stingel'in halı-kilim enstalasyon çalışması üzerine göstergebilim çözümlemesinin izleksel düzeyi toplam 6 görüntüsel gösterge ifadesi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu göstergeler: Motif/desen, kırmızı renk, büyükölç, mekân, tuval resmi ve izleyici şeklindedir. Söz konusu göstergelerin düz anlam gösteren ve gösterilen ilişkilerine bakıldığında halı-kilim tasvirinde yer alan motif/desenerin gelenek-göreneği, enstalasyonun kırmızı ağırlıklı rengi sıcaklığı, büyük ölçekli motif/desenerin dikkat çekiciliği, mekânın kapalı bir alanı, duvarda asılı tuval resminin bir sanat nesnesini, son olarak enstalasyonun kurgusu içerisinde yer alan izleyicilerin ise algılayan anlamlarına karşılık geldiği düşünülmektedir. Söz konusu görüntüsel göstergelerin yan anlam gösteren ve gösterilen ilişkisinde ise motif/desen göstergesinin Doğu kültürü içerisindeki halı desen/motiflerini çağrıştırdığı, kırmızı rengin tarihsel duyumu, motif/desenerin büyükölçünün ululuk-kudreti, mekânın enstalasyonun bir parçası olarak sanatsal bir uzamı, tuval resminin halı-kilim enstalasyonun kurgusuyla zıtlık gösteren bir enstalasyon ögesi, son olarak izleyicilerin ise enstalasyonun kurgusunu tamamlayan sanat nesnesinin bir parçası yan anlam gösterilenlerine karşılık geldiği düşünülmektedir. İzleksel düzeyde gerçekleştirilen yan anlam gösteren ve

gösterilen ilişkilerinde Rudolf Stingel'in halı-kilim enstalasyon çalışmasının motif/desenlerinin izleyiciye Doğu kültürlerinde üretilen halı-kilim desenlerini çağrıştıran görüntüsel göstergeler sunduğu anlaşılmıştır. Bu bağlamda betimsel, anlatımsal ve izleksel düzeylerde gerçekleştirilen göstergebilim çözümlerinden yola çıkarak Rudolf Stingel'in söz konusu halı-kilim enstalasyon çalışmasının Doğu kültürlerine dair görüntüsel göstergeler içerdiğini ifade etmek mümkündür.

7.3. Martin Roth'un Halı-Kilim Enstalasyon Çalışması Üzerine Çözümleme

Avusturyalı sanatçı Martin Roth, organizmalar ve organik formlardan yararlanarak oluşturduğu enstalasyon çalışmalarıyla karşımıza çıkan postmodern bir sanatçıdır. Çeşitli bitki, hayvan, taş-toprak, enkaz, ahşap, cam, halı vb. canlı ve cansız formlar, Roth'un enstalasyonlarının kurgusunu oluşturmaktadır. Sanatçının çalışmalarının genel yapısı ise, canlı organik formların doğal yaşamda kendiliğinden gösterdiği gelişim, değişim ve tepkiler üzerine kuruludur. Enstalasyonlarda bu organik formlara çoğunlukla belirli bir mekân ya da konstrüksiyon içerisinde yer verildiği görülmektedir. Bu yapı ise, doğal yaşama yönelik insan müdahaleleri konusunda izleyenlere çeşitli anlamlar ve duyular sunmaktadır. Bir anlamda sanatçı, doğal yaşamda zamanla değişen şartlar, kontrol edilmesi güç durumlar ile deneysel sürecin işleyişi ve bu süreçlerin nasıl sonuçlanacağı konusunda bilinmezliğin peşinden gitmektedir. Bu konuda Roth'un halı ve bitkilerden yararlanarak oluşturduğu halı-kilim enstalasyon çalışmaları, araştırma konusuyla da ilgili olarak dikkat çekici örnekleri karşımıza çıkarmaktadır.

Martin Roth'un 2012 yılında Avusturya'nın Graz şehrinde bulunan Kalsdorf Kalesi'nde ve 2016 yılında Londra'daki Kore Kültür Merkezi'nde Doğu kültürüne ait İran halılarını konu aldığı enstalasyonları, sanatçının konumuz bağlamında ele aldığımız örnekleri oluşturmaktadır. Sanatçı bu enstalasyonlarında, doğrudan doğruya doğadan seçtiği ve pratik olarak yetiştirilebilen organik bir form olan çimden yararlanmıştır. Roth'un söz konusu halı-kilim enstalasyonları üzerine gerçekleştirdiği bir röportajında⁹ bu çalışmalarla, halıların doğanın bir temsili ya da röprodüksiyonu olduğu fikrini vurgulandığını ifade ettiği görülür. Halılar üzerinde yetiştirilen

⁹ Daha detaylı bir okuma için bkz. Silverton, L. (2016). "Transforming Ancient Carpets into Living Works of Art", *CNN style*, 12 October, <http://edition.cnn.com/style/article/martin-roth-korean-cultural-center/index.html>, Erişim tarihi: 04.10.2020.

çimler, halıların bahçe metaforuyla ilişkilendirilmesine yardımcı olmaktadır. Bu anlamda halılar, dekoratif bir obje olmaktan uzaklaştırılarak parsellenmiş arazileri temsil etmektedir. Çimlerin İran halıları üzerinde doğal olarak kendiliğinden gösterdiği gelişim ise, enstalasyonun gerçekleştiği mekânın kurgusal yapısıyla karşıtlık içerisindedir. Aynı zamanda, bir bütün olarak enstalasyonu oluşturan Doğu kültürüne ait halılarla Batı kültürüne ait mekânlar, alımlayan üzerinde ikincil bir karşıtlık ilişkisi yaratmaktadır. Roth'un kendi ifadesinde de görüldüğü üzere İran Halıları "güzel, el yapımı bir kültürel ikon olduğu için onun politik ve kültürel anlamı var. Bu eserden yeni bir şey yaratarak, bir anlamda kültürel bir öğeyi tahrip ediyorum" (Silverton, 2016) şeklinde belirtmektedir. Ayrıca halılar üzerinde yetiştirilen çimler, halıların parsellenmiş bahçe metaforu olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu yaklaşım Roth'un halı-kilim enstalasyonunun kültürel göstergelerini yok ederek, yeni bir kurgusal metaforu karşımıza çıkarmaktadır (Silverton, 2016). Bu bağlamda Roth'un, söz konusu enstalasyon çalışmasıyla farklı kültürlerin formlarından yararlanarak sanatsal yeniden üretime postmodern bir yaklaşım kazandırdığı söylenebilir.



Görsel 6. Martin Roth. 2012, Enstalasyon, Kalsdorf Kalesi, Avusturya.



Görsel 7. Martin Roth, 2016, Enstalasyon, Kore Kültür Merkezi, Londra.

Tablo 3. İzleksel düzey düz anlam ve yan anlam gösteren gösterilen ilişkileri

Düz Anlam Gösteren ve Gösterilen İlişkisi	Düz Anlam Göstergeleri	Düz Anlam Gösterilenleri
	Motif/Desen	Gelenek-Görenek
	Çim	Bahçe
	Mekân	Kapalı Alan
	Yeşil	Doğa
Yan Anlam Gösteren ve Gösterilen İlişkisi	Yan Anlam Göstergeleri	Yan Anlam Gösterilenleri
	Motif/Desen	Doğu Kültürü
	Çim	Yenilenme-Dönüştürme
	Mekân	Sanatsal Uzam
	Yeşil	Zıtlık

Yukarıdaki Tablo 3'den anlaşıldığı üzere, Martin Roth'un halı-kilim enstalasyon çalışmaları üzerine göstergebilim çözümleme çalışmasının izleksel düzeyi toplam 4 görüntüsel gösterge ifadesi üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu göstergeler: Motif/desen, çim, mekân ve yeşil şeklindedir. Söz konusu göstergelerin düz anlam gösteren ve gösterilen ilişkilerine bakıldığında halı-kilim tasvirinde yer alan motif/desenlerin gelenek-öğreneği; halı-kilim enstalasyonunun kurgusuna hizmet eden çimin bahçeyi; enstalasyonun kurgulandığı mekânın kapalı alanı; enstalasyondaki çimlerin yeşil renklerinin ise doğa anlamlarına karşılık geldiği görülmüştür. Yan anlam gösteren ve gösterilen ilişkisinde ise motif/desen göstergesinin Doğu kültürü içerisindeki halı desen/motiflerini çağrıştırdığı; çimin yenilenme-dönüştürmeyi ifade ettiği; mekânın, enstalasyonun kurgusuyla bütünleşen ve enstalasyonun bir parçası olan sanatsal uzamı; son olarak, çimlerinin yeşil renginin ise zıtlık yan anlam gösterilenlerine karşılık geldiği anlaşılmıştır. İzleksel düzeyde gerçekleştirilen yan anlam gösteren ve gösterilen ilişkilerinde Martin Roth'un halı-kilim enstalasyon çalışmasının motif/desenlerinin izleyiciye Doğu kültürlerinde üretilen halı-kilim desenlerine dair görüntüsel göstergeler sunduğu ifade edilebilir. Son olarak; betimsel, anlatımsal ve izleksel düzeylerde gerçekleştirilen göstergebilim çözümlerinden yola çıkarak Martin Roth'un söz konusu halı-kilim enstalasyon çalışmasının Doğu kültürlerine dair göstergeler içerdiği görülmüştür.

8. Sonuç

Sanat alanında kültürlerarası etkileşim, sanatçının sanatsal arayışına yardımcı olan kaynaklardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültürlere dair değerlerin nesnelleşmiş formlarının farklı kültürlerin sanatçıları tarafından ilgi çekici görülmesi, özgün sanatsal formların geliştirilmesine yardımcı olduğu düşünülmektedir. Bu konuyla ilgili Pablo Picasso'nun Afrika masklarından (Krausse, 2005; Spence, 2011b; Walther, 2005), Vincet Van Gogh'un Uzak Doğu resimlerinden (Metzger ve Walter, 2008), Paul Gauguin'in Tahiti kültüründen (Antmen, 2013; Spence, 2011a), Henri Matisse'in Doğu kilimleri ve oryantal eşyalardan (Crepaldi, 2011) vb. esinlenerek sanat tarihinin önemli eserlerini inşa etmeleri, söz konusu etkileşimin en bilindik örneklerini karşımıza çıkarmaktadır. Bu kapsamda bu araştırmada, Doğu halı ve kilimlerinin postmodern Batı sanatı içerisinde (Batılı sanatçılar tarafından) yeni bir kurgu ve söylem çerçevesinde enstalasyon uygulamalarına konu olma durumu, literatür taraması ve göstergebilim anlam çözümleme aşamalarıyla incelenmiştir.

Göstergebilim üzerine çalışmasında Rıfat (2014:11)'in belirttiği gibi "gösterge, genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan bir çeşit biçim, nesne, olgu, vb. olarak tanımlanır". Bu nedenle sanat eserlerinin içerdiği bilgi objelerini, izleyicinin zihninde kavramsallaşan birer gösterge olarak değerlendirmek mümkündür. Bu kapsamda araştırmaya konu olan halı-kilim enstalasyonlarının kurgusunu oluşturan bilgi objelerinin göstergeleri; enstalasyonun kurgulanma amacı, tekniği, kurgulandığı mekân, içerdiği bilgi objeleri, kavramsal yapı vb. tasarım bilgileri göz önüne bulundurularak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerde, sanatçının enstalasyona yüklediği kavramsal altyapıyla (literatürden elde edilen verilerin), enstalasyon içeriğinde yer alan bilgi objelerinin göstergebilim çözümleme sonuçlarının benzer anlam ilişkilerine karşılık geldiği anlaşılmıştır. Söz konusu benzerliklerden ilki, enstalasyon çalışmalarının ana kurgusunu oluşturan halı-kilimlerin, Orta Doğu kültürlerine yönelik, izleyicilere görüntüsel göstergeler sunduğu şeklindedir. Doğu'nun kültürel formlarını çağrıştıran söz konusu halı-kilimler, enstalasyon çalışmalarını gerçekleştiren sanatçıların Batılı kimlikleriyle karşıtlık meydana getirmekte; bu durum ise enstalasyonlara kültürlerarası bir anlam yüklemektedir. Bir diğer konu, enstalasyonlarda yer alan halıların geçmişe dair izleyicide tarihsel bir duyum yaratması, fakat bu tarihsel duyumun

enstalasyonun postmodern karakteriyle zıt bir özellik göstermesi şeklindedir. Enstalasyonlarda karşılaşılan bu karşıtlıklar, kültürel göstergeler üzerine yeni, özgün ve çağdaş bir söylem inşa etme girişimi olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu enstalasyon çalışmalarının yenilikçi yapıları, Doğu halıları üzerine gerçekleştirilen abartı unsurları, stilize etme ve tahrip etme şeklinde karşımıza çıkmıştır. Yine, enstalasyonun kurgulandığı mekân ile halı-kilim objeleri arasında tarihsel bir etkileşimin varlığından söz etmek mümkündür. Çalışmalarda mekân kavramı, enstalasyonun bir parçası olarak sanatsal uzam olarak değerlendirilmiştir. Bu anlamda Heike Weber ve Martin Roth'un enstalasyonlarının kurgulandığı mekânlar günümüzü temsil ederken, halı-kilim objelerinin ise geçmişe dair görüntüsel göstergeler sunduğu görülmektedir. Bu karşıt ilişki izleyiciyi halı-kilim objelerinin kültürel göstergelerine odaklanmasına yardımcı olmaktadır.

Doğu halı ve kilimleri el işçiliği ve duygusal içerikleriyle kendi içerisinde her biri tek olan değerlerdir. Doğu kültürlerinin sanatsal kimliğinin önemli bir parçasını oluşturan halı ve kilimlerin, Rönesans'tan postmodern sürece kadar sanat tarihi içerisinde pek çok Batılı sanatçıya ilham kaynağı olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda araştırma kapsamında, postmodern sanat ortamında karşımıza çıkan Heike Weber, Rudolf Stingel ve Martin Roth'un halı-kilimler üzerine kurguladıkları enstalasyon çalışmalarının Doğu kültürlerine (İran, Orta Doğu, Osmanlı vb.) özgü sanatlarla etkileşimlerinin bulunduğu gözlemlenmiştir. Söz konusu sanatçıların ilgili enstalasyon çalışmalarına yönelik göstergebilim çözümlerinden anlaşıldığı üzere, Doğu halı-kilimleri bu sanatçıların sanatsal yaratımlarına ilham kaynağı olduğu gibi aynı zamanda sanatsal yeniden üretim için çalışmaların kurgusuna dahil edilen bir nesne ve metaforik anlatımlar şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada Doğu halı-kilimleri, modern ve modern öncesi resim sanatında resimleme yoluyla sanatsal kompozisyona dâhil edilirken, postmodern dönem enstalasyon uygulamalarında ise doğrudan çalışmanın kurgusuna hazır malzeme yoluyla dahil edildiği görülmektedir. Postmodern enstalasyon çalışmalarında kilimlerin üretimine ait düşünsel yapının yönü değişmekte, kendi işlevi dışında bir algıya dâhil edilmektedir. Postmodern sanatta bir kültüre ait önemli bir nesnenin yeniden yorumunun elbette sanat ortamı açısından bir kazanım olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Antmen, A. (2013). *Sanatçılardan Yazarlar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 5. Basım, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Barnard, M. (1998). *Art, Design and Visual Culture: An Introduction*, New York, NY: St. Martin's Press.

Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, çev. Esra Ermert, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven*, çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Baudrillard, J. (2014). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev. Elçin Gen ve Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Kitap.

Bishop, C. (2005). *Installation Art*, London: Tate Publishing.

Bingöl, Y. (1986). "Geleneksel Halı-Kilim Sanatlarında Resimsel Unsurların Çağdaş Amerikan Sanatçılarının -Mark Rotko, Joscf Albers, Alfred Wenser, Andy Warhol, Frank Stella- Eserlerinde Yansıması", *Türkiye'de ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Çağdaş Plastik Sanatlar*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 5, s.27-34.

Castellano, C. G. (2014). "Conceptual Materialism", *Third Text*, Vol. 28(2), p.149-162.

Crepaldi, G. (2011). *Matisse*, çev. Beyza Sumer, Ankara: Dost Kitabevi.

Danto, A. C. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Duncum, P. (2001). "Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education", *Studies in Art Education*, Vol. 42(2), p.101-112.

Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*, Çev. Tolga Esmer, İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Ertan, G. ve Sansarcı, E. (2016). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*, İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, çev. Simber Atay-Eskier ve Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

- Gay, P. (2001). "Installation Art: Actual Meets Virtual", *Digital Creativity*, Vol. 12(4), p.229-235.
- Günay, V. (2008). "Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması", *Art-e Sanat Dergisi*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, Sayı 1(1), s.1-29.
- Günay, V. D. (2002). *Göstergebilim Yazıları*, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- Günay, V. D. (2012). "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması*, ed. V. Doğan Günay ve Alev Parsa, İstanbul: Es Yayınları, s.11-54.
- Heinrich, B. (2015). "Odak Noktadaki Çizgi", *Spaceliner*, ed. İlkay Baliç, İstanbul: Arter, s.25-48.
- Horkheimer, M. and Adorno, T. W. (2002). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, trans. Edmund Jephcott, Stanford: Stanford University Press.
- Kılıç, E. (1996). "Çağdaş Resim Sanatının Oluşumunda Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları, Sayı 3, s.49-70.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*, çev. Dilek Zaptcıoğlu, Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.
- Küçükdoğan, R. (2012). "Görsel İletişim, Göstergeler ve Anlam Aktarımı: Görsel İletide "Pencere" İmgesi", *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması*, ed. V. Doğan Günay ve Alev Parsa, İstanbul: Es Yayınları, s.55-79.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lyotard, J. F. (2016). "Postmodernizm Nedir?", *Sanat ve Kuram: 1990-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, ed. Charles Harrison ve Paul Wood, İstanbul: Küre Yayınları, s.1185-1191.
- Mack, R. E. (2005). *Doğu Malı Batı Sanatı: İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600*, çev. Ali Özdamar, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Metzger, R. ve Walter, I. F. (2008). *Vincent Van Gogh*, trans. Michael Hulse, Köln: Taschen.
- Milbrandt, M. K. (1998). "Postmodernism in Art Education: Content for Life", *Art Education*, Vol. 51(6), p.47-54.
- Mirzoeff, N. (2009). *An Introduction to Visual Culture*, New York: Routledge.

O'Connor, F. V. (2016). "Jackson Pollock (1912-1956) William Wright'la Görüşme", *Sanat ve Kuram: 1990-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, ed. Charles Harrison ve Paul Wood, İstanbul: Küre Yayınları, s.623-626.

Reiss, J. H. (2000). *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, New York: The MIT Press.

Rıfat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rıfat, M. (2014). *Göstergebilim'in ABC'si*, Ankara: Say Yayınları.

Saaze, V. V. (2013). *Installation Art and The Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Smith-Shark, D. L. (2016). "Görsel ve Sosyal Göstergebilim Araştırma Stratejileri", *Görsel Araştırma Yöntemleri Teori, Uygulama ve Örnek*, ed. Suzan Duygu Bedir Erişti, Ankara: Pegem Akademi, s.56-72.

Smith, P. ve Riley, A. (2016). *Kültürel Kurama Giriş*, çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu, Ankara: Dipnot Yayınları.

Soylu, R. (2018). "Göstergebilim Sanat Eseri Çözümleme Şemaları", *Güzel Sanatlarda Örnek Araştırmalar El Kitabı*, ed. Pelin Avşar Karabaş, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, s.31-56.

Spence, D. (2011a). *Gauguin*, çev. İlker Sevinç, İstanbul: Koleksiyon Yayıncılık.

Spence, D. (2011b). *Picasso*, çev. İlker Sevinç, İstanbul: Koleksiyon Yayıncılık.

Tavin, K. M. (2005). "Opening Re-Marks: Critical Antecedents of Visual Culture in Art Education" *Studies in Art Education*, Vol. 47(1), p.5-22.

Uysal, E. Demir, S. ve Uysal, A. (2015). "Beden ve Ruh Ayrımını Korkuyla Bütünleyen Organik Temsiller: Francis Bacon", *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, Sayı 5, s.1-18.

Walther, I, F. (2005). *Pablo Picasso 1881-1973 Yüzyılın Dâhisi*, çev. Ahu Antmen, İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakları

"Heike Weber", http://www.heikeweber.net/paperworks_en.html Erişim tarihi: 22.11.2020.

“Palazzo Grassi”, <https://www.palazzograssi.it/en/exhibitions/past/rudolf-stingel>, Erişim tarihi: 12.09.2020.

“Pinault Collection, Palazzo Grassi”, <https://www.palazzograssi.it/en/about/history/>, Erişim tarihi: 12.09.2020.

Ebony, D. (2013). “Rudolf Stingel’s Magic Carpet Ride”, *Art in America*, 2 July, <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/rudolf-stingels-magic-carpet-ride/>, Erişim tarihi: 05.09.2020.

Silverton, L. (2016). “Transforming Ancient Carpets into Living Works of Art”, *CNN style*, 12 October, <http://edition.cnn.com/style/article/martin-roth-korean-cultural-center/index.html>, Erişim tarihi: 04.10.2020.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. Lorenzo Lotto, “Aziz Antoninus Sadaka Dağıtıyor”, 1542, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 351 cm x 237,2 cm, Santi Giovanni ve Paolo Kilisesi, Venedik.
https://arthive.com/artists/240~Lorenzo_Lotto/works/561362~The_Alms_of_Saint_Antoninus_of_Florence, Erişim tarihi: 20.01.2021.

Görsel 2. Hans Holbein, “Elçiler”, 1533, 207 cm x 209.5 cm, National Gallery, Londra.
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Elçiler_\(tablo\)#/media/Dosya:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Elçiler_(tablo)#/media/Dosya:Hans_Holbein_the_Younger_-_The_Ambassadors_-_Google_Art_Project.jpg), Erişim tarihi: 20.01.2021.

Görsel 3. Heike Weber, “Halı Üstünde Uçuş-Kilim Serisi”, 2015/2012, Silikon, 10.5 x 5.40 m, Kunstverein Rosenheim, Almanya.
http://www.heikeweber.net/installations_en_work.html?&group=61&member=0, Erişim tarihi: 21.01.2021.

Görsel 4. Rudolf Stingel, “İsimsiz”, 2013, Enstalasyon, Palazzo Grassi, Venedik.
<http://artobserved.com/2013/06/ao-on-site---venice-rudolf-stingel-at-palazzo-grassi-through-december-31st-2013/>, Erişim tarihi: 21.01.2021.

Görsel 5. Rudolf Stingel, “İsimsiz”, 2013, Enstalasyon, Palazzo Grassi, Venedik.
<http://artobserved.com/2013/06/ao-on-site---venice-rudolf-stingel-at-palazzo-grassi-through-december-31st-2013/>, Erişim tarihi: 21.01.2021.

Görsel 6. Martin Roth. 2012, Enstalasyon, Kalsdorf Kalesi, Avusturya. <http://martinroth.at/en/i-grew-grass-on-rugs-in-a-castle/>, Erişim tarihi: 21.01.2021.

Görsel 7. Martin Roth, 2016, Enstalasyon, Kore Kültür Merkezi, Londra.
<https://www.designboom.com/art/persian-rugs-grass-martin-roth-korean-cultural-centre-uk-10-18-2016/>, Erişim tarihi: 21.01.2021.

20. YÜZYIL KONUTLARINDA İÇ - DIŞ KAVRAMININ GÖRSEL TEMSİLLERİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ*

AN INVESTIGATION OF THE CONCEPT OF INTERIOR - EXTERIOR IN 20TH CENTURY HOUSES ON VISUAL REPRESENTATIONS

Setenay Karaarslan**, Yasemin Erkan Yazıcı***

Öz

Mimaride iç ve dış diyalektiği yaşam alanlarının tanımlanması ve sınırlandırılması için bir gereklilik olmuş olup 20.yüzyıl konutlarında iç-dış ilişkisinde farklı düşünceler ortaya konmuştur. Bu ilişki mimarların görsel temsillerine de yansımıştır. Görsel temsiller, modernizmin ve postmodernizmin dönemsel farklılıklarını yorumlamak için önemli veriler sunmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, mimarların iç-dış kavramı üzerine görsel temsillerini irdelemek ve mekân-temsil ilişkisini ortaya koymaktır. Çalışma yöntemi olarak, temsilin kırılma noktaları dikkate alınarak belirlenen üç dönem aralığından seçilen 6 konut örneği ve mimarların bu konutların tasarım süreçlerinde kullandığı görsel temsil araçları arasında niteliksel karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Ayrıca, dönemsel incelemeler yapılırken, mimari söylemler, söylem ve pratik ilişkisi ile yapıya ilişkin metinsel ve görsel anlatının mekânsal karşılıkları incelenmiştir. Çalışma sonucunda, mimarların görsel temsil biçimleriyle iletmek istedikleri anlamlar, bu temsillerle iç-dış ilişkisinin farklı dönemlerde nasıl vurgulandığı ortaya koyulmuş ve iç-dış ilişkisine ait yaklaşımlarının altında çeşitli alt düşüncelerin olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Görsel temsil, İç-dış kavramı, Konut, Modern, Postmodern.

Abstract

Interior and exterior dialectic in architecture has become essential for the definition and delimitation of living spaces, and different ideas were developed for interior-exterior relationships in 20th Century houses. This relationship is also reflected in the visual representations of architects. Visual representations provide important data for interpreting periodic differences between modernism and postmodernism. In this context, the study aims to examine the visual representations of architects on the concept of interior-exterior and to reveal the relationship between space and representation. A qualitative comparative analysis was conducted between the 6 residential buildings selected from the three specified periods and visual representation tools used by the architects in the design processes of these houses. Additionally, while conducting periodic examinations, the spatial equivalents of architectural discourses, discourse, and practice, and the textual and visual narrative of the building were examined, and the visual representations used by architects in their design processes were analyzed. As a result, the meanings that architects want to convey through their visual representation and how these representations are emphasized in different periods of internal-external relationship have been revealed.

Keywords: Visual Representation, Interior-Exterior, House, Modern, Postmodern.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.03.2021 - Kabul tarihi:19.06.2021.

* Bu çalışma, İstanbul Kültür Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Yüksek Lisans programı kapsamında üretilmekte olan tezin bir parçasıdır.

**Yüksek Lisans öğrencisi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, Mimari Tasarım Yüksek Lisans Programı, setenaykaraarslan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8846-5165>.

***Doç. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, y.erkanyazici@iku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1175-8445>.

1. Giriş

Hall (1997:23)'e göre temsil, “ bir şey hakkında anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı diğer insanlara anlamlı bir şekilde tasvir etmek için dilin kullanılması” demektir. Mimarlar da zihnindeki imgeyi, insanlara aktarabilmek için farklı tarihsel dönemlerde farklı temsil araçları geliştirmişlerdir. Bu temsil araçları plan, kesit, görünüş, diyagram, eskiz, perspektif gibi çizim araçları veya üç boyutlu maketler ve fotoğraf, film, dijital medya, dijital modeller gibi dijital temsil araçları olarak söylenebilir (Riahi, 2017). Modern dönemin başlamasıyla beraber doğan yeni temsil araçları, mimariyi sokaklardan kitle iletişim araçlarına taşımış olup imgelerle ifade edilen yeni bir mekân anlayışını ortaya koymuştur. Meydana gelen bu gelişmeler mahrem ile kamusal arasındaki ilişkinin değişimine yol açmış, katı sınırların yerini şeffaflık almaya başlamıştır. Modern mimari, şeffaflaşan sınırlarla beraber mekânda “iç-dış” kavramını yeniden sorgulamış ve iç ile dışın iç içe geçmesi gerektiğini, bir akış içinde olması gerektiği düşüncesini savunmuştur (Colomina, 1996). İç-dış arasındaki bu gerilim modern mimaride olduğu kadar modern sonrası yaklaşımlarda da yerini iç-dış kopması, iç ve dışta karmaşıklık gibi yeni ifadelere bırakmıştır (Venturi, 1966).

Modern ve postmodern mimarların iç-dış bütünlüğü ve iç-dış kopması gibi genelleşen sınıflandırmaların altında çeşitli alt yaklaşımlarının olduğu düşünülmüştür. Mimarların kullandıkları temsil araçları bu iki kavram üzerine ortaya koydukları düşüncelerini ve iç-dış ilişkisinin farklı dönemlerde nasıl vurgulandığını görmek için önemli veriler sağlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, mimarların iç-dış kavramı üzerine görsel temsillerini irdelemek ve mekân-temsil ilişkisini ortaya koymaktır. Çalışma yöntemi olarak, mimari temsilin tarihsel dönüşümünü ve iç-dış ilişkisinin farklı dönemlerde nasıl vurgulandığını incelemek için niteliksel karşılaştırma bir analiz yapılmıştır. Temsile yeni bir yön veren belirli kırılma noktaları dikkate alınarak, modernist hareketlerin başladığı, geleneksel temsil araçlarının kullanıldığı 1900-1944 aralığı, 2.Dünya Savaşı sonrası modernden postmoderne geçiş sürecinin yaşandığı 1945-1959 aralığı ve postmodern yaklaşımların görüldüğü, dijital temsil araçlarının yaygınlaştığı 1960-2000 dönem aralıkları belirlenmiş olup bu dönemlerden toplam 6 konut seçilmiştir. Seçilen konutlar, dönemlerinin özelliklerini daha açık bir şekilde ortaya koyduğu için ikonik konutlar içinden belirlenmiş, iç-dış ilişkisine vurgularının olması dikkate alınarak sınırlandırılmıştır. Bununla

birlikte, dönemsel incelemeler yapılırken, mimari söylemler, söylem ve pratik ilişkisi ve yapıya ilişkin metinsel ve görsel anlatının mekânsal karşılıkları incelenmiş, mimarların tasarım süreçlerinde kullandığı görsel temsillerin analizi yapılmıştır. Konutları birbiriyle karşılaştırabilmek amacıyla 20.yüzyılda en çok hakim olan 5 temsil aracı ve bu araçların sınıflandırmalarını içeren matris önerilmiştir. Matristen elde edilen sonuçlar düzeyde dönemlerin kendi içinde yorumlamalarını sağlarken, yatayda iç-dış ilişkisini yansıtmak için en çok kullanılan temsil araçlarını vurgulamaktadır.

2. Mimaride Temsilin Tarihsel Dönüşümü

Mimari tasarım, doğası gereği kelimelerle kolay tanımlanamayan ve bu sebeple kavramsal ifadelere başvurulması gereken bir süreçtir. Bina gibi mekânsal bir nesne üretebilmek için yapının ölçeği küçültülür ve bir dizi temsille soyutlanır (Evans, 1997). Bu bağlamda mimarın zihnindeki imgeyi karşı tarafa aktarabilmesi amacıyla tarih boyunca çeşitli temsil araçları geliştirilmiştir. Temsil, tarihte meydana gelen bazı önemli olayların etkisiyle sürekli kendini yenilemiştir. Mimari temsilin ilk kırılma noktası Rönesans döneminde olmuştur. Geleneksel temsil aracı olan lineer perspektifin keşfiyle mimari temsil özerklik kazanmıştır. İlk olarak Brunelleschi tarafından on beşinci yüzyılda tarif edilen lineer perspektif sayesinde görsellerin anlaşılması sağlanmış ve teknik resim yapma aracı olarak kullanılmıştır. Gomez, perspektifin fotoğrafın icadı ile düşüğe geçmesine rağmen Le Corbusier, Antoni Gaudi, Alvar Aalto gibi bazı modern mimarların perspektif çizimler kullandığını belirtmektedir (Gomez, 2005). Rönesans perspektifi, modern mimarı ilk kez mimarın mimarlık yapmaktan ziyade mimari çizimlerin yaratıcısı olarak konumlandırmıştır. Bununla birlikte lineer perspektif Rönesans'ta olduğu kadar çağdaş üç boyutlu bir imgedir. Bugün, perspektif imajlar çoğu zaman dijital olarak tasarlanmaktadır, bunun sonucunda, perspektifin inşası artık zorlu bir gösterim olmaktan çıkmıştır.

Mimari temsilin ikinci kırılması, pozitivistin etkisinin sürdürdüğü 18. yüzyılda Gaspard Monge'nin Tasarı Geometrisi ile olmuştur. Gürer ve Yücel (2005:89-90) tasarı geometriyi, "üç boyutlu nesnelere sistematik olarak iki boyutlu mekâna tam bir şekilde indirgeme aracı" ifadesiyle tanımlamaktadır. Mimarlar, sayı ve geometrinin disiplinlerindeki her türlü sorunu çözebileceğini

ve matematiksel akıl aracılığıyla tasarımı ve inşayı tamamen kontrol edeceğini varsayımlardır. J.N.L. Durand, Aydınlanma Dönemi çalışmalarında tasarı geometriyle öne çıkan önde isimlerden biridir. Aynı zamanda rasyonel ve sabit düşünce fikrini savunan pozitivist düşünce çevresinde şekillenen mimarlığı temsil şekillerine de yansımıştır. Durand, mimarlık tarihinde ilk kez araç olarak kullanılan çizimi “mimarının doğal dili” olarak tanımlamış, ayrıca mimarının ifade ettiği fikirle uyumlu olduğu durumda amacına ulaşacağını düşünmüştür. Tasarı geometri metodolojisini de mimari fikirlerin ifadesini basitleştirmek için kullanmış olup başka herhangi bir çizim aracının mimaride yanlış yargılara sebep olacağını ve hayal gücünü engelleyeceği fikrini savunmuştur (Madrazo, 1994). Tasarı geometrinin mimari üzerinde yarattığı etki uzun süre sürmüş ve 20.yüzyılın en önemli temsil aracı olan aksonometrinin de habercisi olmuştur (Gürer ve Yücel, 2005).

Endüstri Devrimiyle beraber, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı; sosyal, ekonomik, teknolojik, bireysel ve toplumsal yaşamın her alanında yenilenmenin ve gelişmenin en hızlı olduğu dönemler olmuştur. 19. yüzyılda eğitim veren Ecole Des Beaux Art, “öğrencilerini programı tam olarak okumak, çeşitli mekânların hiyerarşik ilişkilerini anlamak ve bu mekânları önce ana, sonra ikincil simetri aksı etrafına yerleştirirken, üçüncü boyutta bu akslar boyunca harekete vurgu yapmak üzere eğitmiştir” (Kırcı, 2013:13). Öğrencilerin çizim ve boyama teknikleri gelişmiş ve modern mimarlığın temelleri atılmıştır. Aynı zamanda 1900’lerde baskı teknikleri ve mimari yayıncılığın başlamasıyla çizimin bir temsil dili olmasına katkı sağlanmıştır (Porter, 1979). 20. yüzyılın öne çıkan temsil yöntemi aksonometri olsa da çeşitli temsil şekillerinin bir arada kullanıldığı bir dönem yaşanmıştır. Plandan, yükseklikten veya her ikisinden kolayca inşa edilen aksonometrik çizim, hem ortografik projeksiyonların hem de perspektiflerin niteliklerini bir araya getirdiğinden önemli bir temsil aracı olmaktadır (Dittmar vd., 1980). 1920’lerden sonra ortaya çıkan, üç boyutlu eskiz olarak nitelendirilen ve geleneksel temsil araçlarından biri olan beyaz karton maketler Uluslararası Üslup’un habercisi olmuştur. Bununla birlikte 20.yüzyılda yaygınlaşan kitle iletişim araçları modern mimariyi bir temsil sistemi haline getirmiştir. Çizim, fotoğraf, yazı vb. temsil araçları gibi modern binada bir temsil aracı olarak ele alınmıştır (Colomina, 1996). Modern mimari ve medya arasında oluşan bu ilişki mimari üretimi sadece inşa

alanında değil sergiler, dergiler, fuarlar, reklamlar için üretilen bir nesne haline getirmiştir (Colomina, 1995).

Modern hareket eleştirileri ilk defa 2. Dünya savaşı sonrasında başlamıştır. Bu eleştiriler mimarinin savaş sonrası toplumsal koşullara ve gereksinimlere mimarinin de uyum sağlaması ve cevap vermesi gerektiği üzerine olmuştur. 2. Dünya Savaşı'nın etkisiyle giderek güçlenen ve baskın hale gelen modernizm sonunda kendi tepkisini vermiştir (Birkök, 2006). Başka bir ifadeyle modernizmin yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıktığı koşullar ikinci yarısında çok fazla değişikliğe uğradığından sanat, kültür ve mimari de bu değişime ayak uydurmuştur (McHale, 2015). Temsil de bu bağlamda modern mimariyi eleştiri aracı olarak kullanılmaya başlamıştır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Sitüasyonistler 20. yüzyılın avangard hareketlerinden herhangi biri olarak kabul edilebilir. Mevcut sosyal çerçeve ve kültüre karşı bir muhalefet, dünyayı değiştirmek arzusu, yeni arayış vb. gibi birçok eski avangard hareketle benzer hedefleri paylaşmaktadır (Sadler, 1998). Aynı zamanda kübizm akımı ile ortaya çıkan kolaj, montaj gibi temsil teknikleri sitüasyonistlerin önde gelen temsil şekilleri olmuştur. Archigram, OMA ve Superstudio, kolaj kültürünün yirminci yüzyıl temsilcileri arasındadır ve katmanlama, yan yana koyma ve yeniden düzenleme gibi çeşitli temsil teknikleri ile mimariye yeni bir anlam katmışlardır. 1980'lerin sonlarına doğru çıkan Dekonstrüktivizm akımının öncülerinden Peter Eisenman'ın "kâğıt mimarlık" kavramı da mimaride temsile yeni bir bakış sağlamıştır. Buradaki fikir, bir binayı bir model ya da bir form temsili gibi göstermektir. Modeller, genellikle en basit veya etkili şekilde fikirleri göstermek için vardır. Büyük ölçüde değişebilse de, bir model genellikle yapının arkasındaki fikirleri ve formunu iletmek için tasarlanmıştır. Başka bir deyişle son ürünün basitleştirilmiş bir halidir.

1990'ların başından itibaren bilgisayar teknolojisinin hızla gelişmesiyle bilgi ve teknoloji çağı başlamış olup dijital temsilleri de beraberinde getirmiştir. Bilgisayar yazılımları, mimarların form ve biçim sınırı olmadan karmaşık geometrileri kolayca üretebilmesine yardımcı olmaktadır (Picon, 2010). Geleneksel el çizimi kullanılarak çizilemeyecek kadar zor ve karmaşık katlama, bükme gibi formlar dijital yazılımlarla kolaylıkla yapılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla, bilgisayarı bir tasarım aracı olarak kullanan mimari, yeni bir tasarım sürecini de beraberinde getirmiştir. Yeni dijital temsil yöntemleri sayesinde mimarlar tasarımlarını bir üst seviyeye taşıyabilmektedir. Aynı

zamanda insanlar bir yapının ortografik çizimini anlamak için temel bir mimari bilgisine ihtiyaç duyarken, dijital temsiller anlaşılması kolay evrensel bir grafik dil kullanmaktadır.

3. Mimari Temsil Araçları

Mimarlık görsel ifadelerle dayanan bir iletişim diline sahiptir. Steven Holl (1997)'ün de ifadesiyle "Mimarlık, kelimelerin uzanamayacağı sözsüz bir sanattır" (Holl, 1997:71). Bu sebeple mimarlar tasarımın tek başına kelimelerle aktarılması imkânsız yönlerini sunmak için pek çok türde çizim, üç boyutlu model ve günümüzde dijital tabanlı temsil teknikleri gibi görsel temsillere başvurmaktadır. Mimaride geleneksel temsil araçları "eskiz, teknik çizimler, perspektif, diyagram, maket ve fotoğraflar" diye sınıflandırılırken dijital temsil araçları "iki ve üç boyutlu anlatımlar, grafiksel ifadeler, animasyonlar" olarak sınıflandırılmaktadır. Bu temsiller, bireyin tasarım sürecine ilişkin bir öngörü sağlayabilir (Goldschmidt ve Porter, 2004). Mimar, zihnindeki fikri yapıya çevirebilmek için çizime ihtiyaç duymaktadır ve bu fikirleri geometrik projeksiyonlar, planlar ve kesitler kullanarak ifade etmektedir (Vidler, 2000a). Genellikle tasarımın ilk aşamasında eskizler kullanırken son aşamalara doğru planlar gibi iki boyutlu çizimler daha sık kullanılmaktadır. Edwards'a göre eskiz "biçimsel veya mekânsal olasılıkların keşfidir" ve ilk yapılan eskizler tasarımcının nasıl düşündüğünü yansıtır (Edwards, 2008:13). Farrelly (2008), eskizleri kavramsal, analitik ve gözlemsel olmak üzere üç kategoride incelemiştir: Kavramsal eskizler, tasarım sürecinin başında karmaşık fikirlerin temelini oluşturmakla beraber projenin fikrini açık ve net bir şekilde ortaya amacıyla kullanılır. Analitik eskizler, tasarım sürecinin herhangi bir aşamasında 'bina, mekân veya bileşeni' analiz etmek için kullanılırken gözlemsel eskizler, "yapıların özelliklerini tanımlamak, malzemeleri veya mekânı ayrıntılı olarak ifade etmek" için kullanılabilir (Farrelly, 2008:10). Başka bir ifadeyle eskizler mimarının düşünme, iletişim, yorumlama, analiz ve geliştirme aracıdır ve tasarımcılar, çizimleri aracılığıyla tasarım sürecindeki görsel veya işlevsel sorunları çözebilmektedir. Günümüzde bilgisayar destekli tasarım (CAD) ortografik projeksiyon ve perspektif çizimin potansiyellerini arttırmış olup plan, kesit, yükseklik ve perspektif çizimler gibi temsil araçlarını bir arada kullanma imkanı sağlamaktadır. Her ne kadar bilgisayar teknolojisi gelişmiş olsa da eskiz hala önemli bir temsil aracıdır ve CAD ile birlikte birbirlerini tamamlayan, geleceği tasarlamak için güçlü bir araç sağlayan mimari temsil biçimleridir (Edwards, 2008). Perspektif çizimler ise, üç boyutlu uzayın iki boyutlu (resimsel)

temsili için kullanılır. Ching (2003), perspektif çizimin, gözlemcinin tek bir gözünü temsil eden ve sabit bir noktada birleşen düz çizgiler ile tüm noktaların bir resim düzlemine yansıtılarak üç boyutlu bir formu veya yapıyı tasvir ettiğini ifade etmiştir. Perspektif, aynı zamanda mekânın derinliğini hayali bir şekilde ölçüp, algı ile oynayarak mekânı temsil etme imkânı sunar. Fakat tüm çizimler temsil ettiği şeyin kendisini tam olarak yansıtmamaktadır. Tasarımcılar çizimlerle, algılanan bir gerçekliği veya hayali bir kavramı soyut bir ifadeye indirgemektedir. Çizimden farklı olarak, diyagram, soyut bilginin daha geniş bir kısmını dahil etmek amacıyla mekânsal ve mimari düşünceyi düzenleme potansiyeline sahip, bir şeyin parçalarını ve çalışma şeklini açıklama ve karmaşık bir kavramı en basit haliyle ifade etme olanağı sağlayan ve sürekli gelişen bir görsel çalışma biçimidir. Ceylan (2010), diyagramı Aydınlanma Dönemi'nde çözümleneci, Modern dönemin ilk yarısında bireşimci ve ikinci yarısında kavramsal-makinik olmak üzere üç aşamada sınıflandırmaktadır. Ceylan (2010:506) bu diyagramları “var olan mimari nesneyi öğelerine ayırdığı için çözümleneci, sürecin akışına müdahale etmeden üretim sürecini belirli bir son biçime yönelik belirlediği için bireşimci, tasarım ve üretim sürecine müdahale ederek biçim ürettiği için kavramsal-makinik” olarak ifade eder. Çizimin diyagramatik kullanımı, Peter Eisenman gibi postmodernist mimarların çizimin olanaklarını sorgulayıp onu üretim aracı olarak kullanmasıyla zirveye ulaşmıştır. Tasarımcılar diyagramlar sayesinde görsel düşüncelerini netleştirir, özelden çok genele odaklanarak belirli bir tasarım problemine uygulanabilir yeni alternatifler getirilmesini ve çözüme hızlı bir şekilde ulaşılmasını sağlar (Ching, 2010). Vidler (2000b:84)'in belirttiği gibi “diyagramlar bir eskiz değildir (bu nedenle hiçbir şeyi çağrıştırmaz, hiçbir şeye işaret etmez) ve bir plan değildir (bu nedenle inşa edilemez)”. Vidler, dijitalleşmenin getirdiği yeni olanakların diyagramları da etkisi altına aldığını ve bu yeni sanal mimarlık kavramı içerisinde diyagramların tamamen soyut olup olmadığını tartışmaktadır (Vidler, 2000a). Çizimlerin yanı sıra modellerse mekân ve formun üç boyutlu bir soyutlamasını sağlar. Modeller, eskizlerin veya bilgisayar tarafından oluşturulan imajların yeterli olmadığı vurgulamaları gösterebilmektedir. Hem fiziksel hem de dijital modeller, bir projenin bağlamı ile ilişkisini, mekânsal ilişkilerini ve işlevlerini, formu ve malzemeleri hakkında fikir vermektedir.

Geleneksel mimari temsil araçlarından bir diğeri de fotoğraflardır. Fotoğrafın icadından beri mimarlık ve fotoğraf birbirleriyle ilişki halinde olmuştur. Hall (1997:12), fotoğrafı “belirli bir

kişi, olay ya da sahne hakkında fotoğraflık anlamı aktarmak için ışığa duyarlı kâğıt üzerindeki görüntüleri kullanan bir temsil sistemi” olarak tanımlamış ve fotoğraf imgesinin bireylerin mimarlıkla ilgili deneyimini arttırmasına olanak sağlayan güçlü bir temsil aracı olduğunu belirtmiştir. Fotoğrafçılık, 19. yüzyılın ortalarından günümüze kadar çoğu bireyin mimarının temsil edilme biçimi ile ilgili karşılaştığı bir alan olmuştur. Fotoğrafçılığın 20. yüzyılın görsel kültüründe büyük bir egemenliğe sahip olduğunu savunan Beatriz Colomina’ya göre modernist mimari kitle iletişim araçları üzerine inşa edilmiştir (Colomina, 1996).

20. yüzyılın sonunda dijital medyanın gelişinin ardından, mimari ve üretim biçimleri büyük değişikliklere uğramıştır. Çoğu analog üretim biçiminin yerini dijital olanlar almış olup gelen birçok yeni medya alışkanlığı, mimari pratiği, mimarın çalışma yöntemlerini ve tasarım süreçlerini değiştirmiştir. Paradigma değişimi, 1980'lerden önce var olmayan mimari mekânların ve çizimlerin yeni inşa etme, görselleştirme ve kompozisyon geliştirme araçlarını ortaya çıkarmıştır. Dijital temsil araçlarının gelişimi, dijital teknoloji olmadan mümkün olmayacak bir tasarıma da olanak sağlamıştır. Aslında, mimari temsildeki en son eğilimler artık yalnızca görselleştirmeye bağlı değil, bilgi veri tabanlarıyla birleşen işbirlikçi stratejilere, gerçek dünyanın nasıl çalıştığını açıklayan heterojen bilgi toplayıcılarına yöneliktir. Günümüz mimarlık pratiği ve eğitiminde kullanılan dijital temsil araçları iki ve üç boyutta olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İki boyutlu dijital temsil araçları yalnızca bilgisayar ekranlarıyla sınırlı olmaktadır üç boyutlu temsil araçları bu sınırları aşmakta ve gerçeğe en yakın görselleştirmeyi sağlamaktadır (<http> 4)¹. Fotoğraf ve video, çizim ve modelleme, animasyon ve simülasyon iki boyutluyken, sanal gerçeklik, arttırılmış gerçeklik ve hologram üç boyutlu dijital temsil araçları olarak sınıflandırılmaktadır. Mimaride çizim, 21. yüzyılda bilgisayar destekli tasarım(CAD) aracılığıyla oluşturulmakta olup çizim ile bina arasındaki analogik ilişki, yerini matematiksel algoritmalara dayalı dijital bir sisteme vermiştir. Dijital çizimin mimariye girmesi binaların sembolik özelliklerini geliştirmekten ziyade proje çizimlerinin üretimini daha verimli hale getirmiştir. CAD, basit bir şekilde el çizimini taklit etmek yerine yapı ve hizmetler de dahil olmak üzere tüm bina unsurlarının tamamen bilgilendirici bir temsilini Yapı Bilgi Sistemi (BIM)'ne dönüştürmüştür. BIM'in temelinde, her bir çizimin

¹ Uğur, A. (2002). “İnternet Üzerinden 3 Boyut ve WEB3D Teknolojileri”, <https://muhaaz.org/internet-uzerinde-uc-boyut-ve-web3d-teknolojileri.html>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

birbiriyle otomatik olarak etkileşime girdiği parametrik, dijital bilgi modellerinden oluşan bir koleksiyona dönüştüren gelişmiş bir yazılım vardır (Ridgway, 2009). Dijitalleşmenin getirdiği kolaylıklara rağmen Gomez (2005), dijital medyanın mimarlık disiplinine doğrudan olumlu etkisi olmadığını savunmaktadır. Fiziksel, üç boyutlu bir modeli görmek ile onun ekran aracılığıyla temsili arasında temel bir fark vardır. CAD yazılımı kullanıcının ortogonal, aksonometrik ve perspektif görünümler arasında geçiş yapmasına izin verse de, görüntü her zaman düzleşecek ve kullanıcı, ekranda derinlik hissini algılayamayacaktır. Gomez'e göre bu sebeplerden dolayı bilgisayar ortamında oluşturulan temsiller diğer temsil araçlarına göre daha homojen olmaktadır (Gomez, 2005). Frascari (2007)'de bu konuda Gomez ile benzer düşünceleri savunur. Frascari'ye göre dijital temsillerin çoğu fotoğrafik kamerayı taklit eden "foto-gerçekçi" imajlar üretmektedir. Modellerin ve çizimlerin dijital üretimi daha hızlı ve daha kesin olsa da dijital temsiller hayal kurmayı engellemekte ve ortaya çıkan temsiller nispeten anlamsız belgelerle sonuçlanabilmektedir (Frascari, 2007). Bu bağlamda, dijital temsillerin yanlış yorumlamalara neden olmaması için mutlak kontrol şart olmaktadır (Gomez, 2005).

4. Konutlarda İç-Dış İlişkisi

İç ve dış arasında kurulan bağlantı, içinde yaşadığımız çevreyi anlamada önemli bir rol oynamaktadır. İnsanlar, büyük ve korumasız, genellikle "dış" olarak ifade edilen, bazı kişiler içinse "tehlikeyi yansıtan ve özel hayatı tehdit eden" bir çevrede yaşamaktadır. Bu da insanları koruma, barınma ihtiyacına götürmekte ve böylece "mahremiyet" sağlayan "iç" olarak adlandırılan mekânlara yönlendirmektedir (Lo, 1986). İç ve dış mekân algısal olarak ayrı olduğundan, mimarların bu iki kavramı birbirine entegre etmesi zorlu bir görev olmaktadır (Malnar ve Vodvarka, 1992). Dolayısıyla, mimar bir yandan güvenli ve dostça bir iç mekânla, konut sakinlerini olumsuz çevresel güçlere karşı koruyan bir barınak sağlarken, öte yandan görsel olarak etkili, davet eden, engelleyen, bilgilendirici ve uyarıcı mesajlarla çevresel olarak tutarlı bir dış ortam yaratmalıdır.

İç mekân, içerideki kişi ve gruplar için kimlik duygusu yaratır ve kendi içinde kapalı bir dünyaya sahiptir. İç mekânın büyüklüğü değişken bir tutum sergilerken dış mekân bir yapının göze çarpıp çarpmayacağına, büyük veya küçük, uyumlu veya uyumsuz olmadığına karar verir

(Arnheim, 1977). İç ve dış dünyalar algısal olarak ayrı olsa da yine de birbirine doğrudan sınırları vardır (Lo, 1986). Harries (1982)'e göre iki ayrı alanı ayıran bir sınırın yaratılması, mimarlık hikâyesinin başladığı yerdir. İç ve dışı yaratan, tanımlayan ilişkinin kökeni olan mekânın temellerini ve oluşumunu anlamak bu diyalektiği anlamada bir araç görevi görmektedir. Venturi (1966), iç-dış arasında kontrast oluşturmanın mimaride çelişki yaratmada önemli bir unsuru olduğunu ve yapı içlerinin asıl amaçlarının “mekanı yönlendirmekten çok çevresini örtmek ve “içeriği dışardan ayırmak” olduğunu vurgulamıştır (Venturi, 1966:110). Norberg-Schulz ise “iç mekân” kavramının oluşumunun arkasındaki asıl niyetin “dışarıdan” uzak bir alanda olmak olduğunu ifade etmiştir. İç ve dış arasındaki bu ayrım, insanların davranışı ve algısı ile de tanımlanabilir. İnsanın bir ortam içinde yaşayabilmesi için önce bir yer ve konum duygusu geliştirmesi gerekir. Böylece, soyut bir zihinsel sınır oluşturabilir, bu da ihtiyaç duyulan alanı ifade eder (Norberg-Schulz, 1971).

Mekânla ilişki, temelde konutun içinde ve dışındaki iki durumda farklılık göstermektedir. Burada 'konut' terimi, genel anlamda, insanın içinde kalabileceği ve güvenle hareket edebileceği, kapalı bireysel alan olarak anlaşılmalıdır. Dış dünya insanların işlerinin ve görevlerinin bulunduğu alan olarak tanımlanır ve birey dış dünyada sürekli aktif bilinçte olmalıdır. Evin içi ise insanın kabul edildiği, aidiyet duygusunu oluşturduğu ve kendini rahat hissettiği alandır (Bollnow, 1963). Norberg-Schulz (1971), bir evin duvarlarını eve karakter veren unsur olarak görmektedir. Duvar, özel iç mekânı kamusal alandan ayırmaktadır. Bollnow'a göre bir evin hapisaneyeye dönüşmemesi için, bu iç dünyayı dış dünyaya bağlayan, ötesindeki dünyaya açılan açıklıkları olmalıdır (Bollnow'dan akt. Norberg-Schulz, 1963). Böylece bir duvarın pencereler ve kapılarla oluşan açıklıkları, iç ve dış arasındaki ilişkiyi tanımlayabilir. Pencerelerin boyutu ve şekli ise, bir duvarın açıklık derecesini, sürekliliğini, ağırlık veya hafiflik derecesini, ritmini ve bir mekânın karakterini oluşturmaktadır (Norberg-Schulz, 1978).

Modern ve post-modern dönemde mekânın iç-dış diyalektiğiyle ilgili farklı görüşler ortaya konmuştur. Modern mimari, cevaplanması gereken özel ihtiyaç ve koşullara göre, içeriden dışarıya gelişme yaklaşımına dayanmaktadır. Bu yaklaşım başka bir ifadeyle, iç ve dış arasında süreklilik sağlayarak içerinin kendisini dışarıda anlatması olmuştur. Bu sebeple yatay ve dikey düzlemlerden oluşan, köşelere yer vermeden kesintiye uğramayan “akan mekânlar” yaratılmış

ve iç-dış arasında bir süreklilik sağlanmıştır (Venturi, 1966). Modern mimarların iç ve dış mekân arasında temas sağlamak için kullandığı öğelerden biri de geniş camlardır. Böylelikle genişleyen pencereler artık duvar yerini almaya başlamış ve ışık, hava ve manzara için yapıya uyarlanmıştır (Zevi, 1948). Bu yeni anlayışla şeffaf bir mimari gelişmiştir. Mekânda iç ve dış ilişkisini özelleştiren alan üzerinden inceleyen Beatriz Colomina (2019), şeffaf mimari anlayışı röntgenin keşfine bağlamış ve modern mimarları etkileyen önemli bir buluş olduğunu ifade etmiştir. Röntgenin keşfiyle mekânın bir dönüşümü gerçekleşmiş, mekânın iç kısmı artık dışarı olmuştur (Colomina, 2019). Modern dönemdeki iç-dış ilişkisiyle ilgili başka bir görüşü de Sigfried Giedion ortaya koymuştur. Giedion (1928), modern mimarideki yeni mekân anlayışını *Durchdringung* (iç içe geçme) terimiyle ifade etmiştir. Birbiriyle sürekli ilişkilenen iç ve dış mekânın ayırt edilmesi güçleşmiş ve artık neresinin iç neresinin dış olduğu tanımsız hale gelmeye başlamıştır. Aynı zamanda Giedion'un modern mimarlık anlayışında iç ve dış mekânın iç içe geçmesi, eş zamanlılık, dinamizm, saydamlık ve çok yüzlülük kavramları belirleyici unsurlar olmuştur (Heynen, 1999).

1970'lerde ortaya çıkan postmodern mimari, modern dönemi eleştiren çift kodlu, çoğulcu bir dönemdir. Bu çift kodluluk, "yeni/eski, iç/dış, profesyonellik/sıradanlık, elit/popülist, soyut/ikonik ve modern olmayan/modern" gibi ifadelerle sahip olup özetle modern ve ötekinin tersidir (Jencks, 1992:22). Modern hareket, iç ve dış arasında süreklilik anlayışını benimsemişken postmodernizm bu uyum arayışını kopma, yıkım, iç-içe geçme, rastlantı, parçalama gibi çeşitli yaklaşımlar getirerek bozmuştur. Postmodernin önemli bir figürü olan Venturi (1966) iç ve dış mekânın mekânsal gereksinimlerinden doğan bir çelişki içinde olduğunu belirtmiştir. Ayrıca modernizmin "akan mekân"na ve içerisi ile dışarı arasında bir süreklilik empoze etme eğilimine karşı çıkarak modernin iç-dış mekân bütünlüğü yerine iç ve dış arasında bir farkın ortaya koyulması gerektiğini savunmaktadır. Böylece postmodern binalarda iç kabuğun dış kabuktan koptuğu yeni bir anlayış doğmuştur.

5. Örnek İncelemesi

Çalışmanın örnek incelemesi bölümünde, tarihsel sürecin belirli kırılma noktaları referans alınarak belirlenen üç farklı dönem aralığında inşa edilmiş toplam 6 adet konut seçilmiştir (Tablo 1). 1900-1944 arası dönem, modernist hareketlerin görülmeye başladığı ve geleneksel temsil

yöntemlerinin sık kullanıldığı dönemdir. 1945-1959 arası dönem, 2.Dünya Savaşı sonrası yeni arayışların olduğu modernden post-moderne geçiş dönemidir. 1960-2000 arası dönem ise toplumsal hareketlerin de etkisiyle post-modern ve avangard yaklaşımların ortaya çıktığı ve dijital temsil araçlarının kullanılmaya başladığı dönemdir.

Tablo 1. İncelenen konut örnekleri

1900-1944	1945-1959	1960-2000
1925-Schröder Evi Gerrit Rietveld	1951-Farnsworth Evi Mies van der Rohe	1964-Venturi Evi Robert Venturi
1931-Villa Savoye Le Corbusier	1954-Canoas Evi Oscar Niemeyer	1975-House VI Peter Eisenman
1918-1.Dünya Savaşı	1945-2.Dünya Savaşı	1960-Toplumsal Hareketler

5.1. Örneklerin Seçim Kriterleri


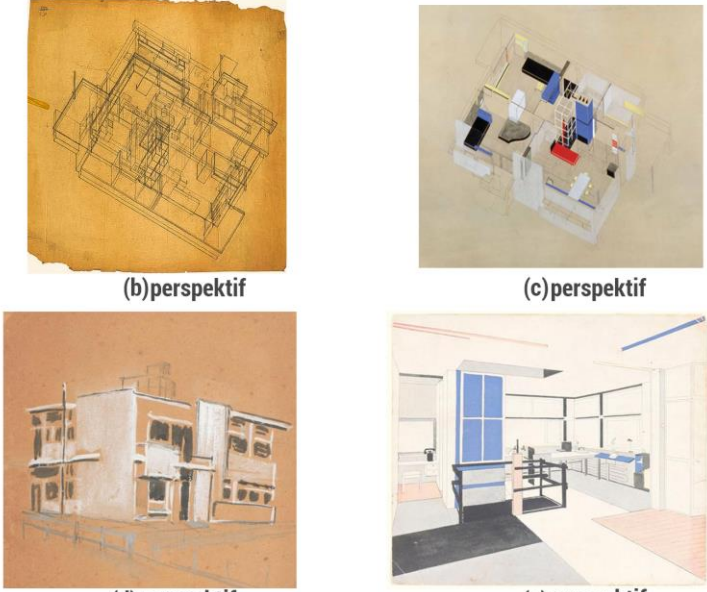
Seçilen örnekler, döneminin özelliklerini daha açık bir şekilde ortaya koyduğu için ikonik konutlar içinden belirlenmiştir. Aynı zamanda “Iconic House 2e: Architectural Masterworks Since 1900” kitabı örneklerin seçiminde referans olarak kullanılmıştır. Belirlenen örnekler ve temsilleri, iç-dış ilişkisine vurgularının olması dikkate alınarak sınırlandırılmıştır. Dönemsel incelemeler yapılırken, mimari söylemler, söylem ve pratik ilişkisi ve yapıya ilişkin metinsel ve görsel anlatının mekânsal karşılıkları incelenmiş, mimarların tasarım süreçlerinde kullandığı görsel temsillerin bir analizi yapılmıştır.

5.2. Seçilen Örneklerin Analizleri

Rietveld Schröder Evi, 1925 yılında Gerrit Rietveld tarafından yapılmıştır. Yapının karakteristik özellikleri, iç ve dış arasındaki akışkan çizgiler, yatay ve dikey çizgiler ile beyaz, gri ve siyah renklerin yanı sıra tüm ana renklerin kullanımı ile modernin simgesi olmasıdır. Çizgiler ve düzlemler gibi birincil öğelerle inşa edilen yapı, binanın kübik hacmini kırmıştır (Görsel 1a). Mekânlar çok sayıda pencereden gelen doğal ışıkla aydınlanmaktadır. Doğayı içeride karşılamak için açılan birçok pencere sayesinde iç-dış sınırları bulanıklaşmaktadır. Rietveld'in ideal evi ferah, sade ve işlevseldir. Bu fikri gerçekleştirmek amacıyla, mimar birinci katı sürgülü duvarlarla esnek bir kurguda tasarlamıştır. Böylece konut kullanıcılarına mekânı üç ayrı odaya bölebilmeye imkânı

tanımış ve herkese mahremiyet hakkı sağlanmıştır. İç mekân, hem hareketli duvarlara hem de sabit mobilya parçalarına sahip olarak renkleri kullanma ilkesini korumaktadır. Dolayısıyla, “iç ve dış mekân arasında algılanamaz bir geçiş” vardır (Bradbury, 2009).






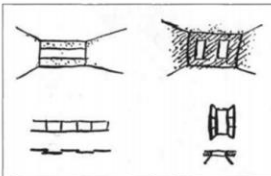
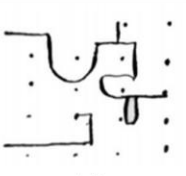

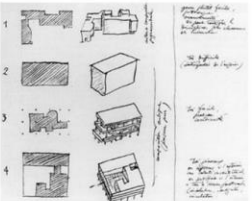

Rietveld, konutun arkasındaki fikirleri açıklamak için metin kullanmak yerine, kendine özgü mimari kavramları ifade edebilmek ve mekândaki karmaşık stratejileri karakterize etmek amacıyla perspektif çizim tekniklerini seçmiştir (Görsel 1). Rietveld çizimleri ile bir konutun mekânsal unsurları arasında geliştirilebilecek soyut kavramsal ilişkileri ön plana çıkarmaktadır. Bununla birlikte, seçilen mimari elemanlar ile konutun hem üst hem de alt katlarındaki iç mekân mobilyaları arasındaki ilişkileri özetlemek ve tasvir etmek için aksonometrik teknikleri kullanmıştır. Yaygın olarak tel çerçeveli aksonometrik olarak adlandırılan bu teknik, öğeler üzerinde “X-ışını” görüntüsü ortaya çıkarma fikrini ortaya koyar ve tek bir görünümde ortografik planları, kesitleri ve yükseklikleri paralel projeksiyonda çizer (Görsel 1b). Şekil 1c ise bu çerçeveli çizimin ikinci bir gösterim şeklidir. Kırmızı, mavi, sarı, siyah, beyaz ve gri renkler mobilya ve mimari unsurları ifade etmektedir. Bu gösterimi orijinalinden farklı kılan özellik, üst katın yüzeyinin görünür kılınarak, üst kata ve dış cepheye odaklanmasıdır (Luscombe, 2017).

Gerrit Rietveld-Schröder Evi/1925		1900-1944 dönemi	
Konut görselleri	 <p style="text-align: center;">(a)</p>		
Temsil araçları	Temsiller		
Teknik çizim	 <p style="text-align: center;">(b)perspektif</p> <p style="text-align: center;">(c)perspektif</p> <p style="text-align: center;">(d) perspektif</p> <p style="text-align: center;">(e)perspektif</p>		

Görsel 1. a) Schröder Evi dış cephe, b) Rietveld Schröder, 1927, Aksonometrik aydınlatma kâğıdına mürekkep, env.004 A 0059, Rietveld Schröder arşivi, c) Rietveld Schröder, 1927, Aksonometrik beyaz, mavi, kırmızı, gri, siyah ve sarı boya ile renklendirilmiş ve gri karton üzerine yapıştırılmış ve 004 A 059'un reprografik kopyası, Rietveld Schröder arşivi, d) Schröder Evi dış cephe perspektif çizimi, 1924, e) Schröder Evi iç mekân perspektif çizimi, 1924.

Villa Savoye, 1931 yılında pürist hareketin bir parçası olarak inşa edilmiş, insanın aklını ve teknolojinin getirdiği yeniliği yüceltmenin bir yolu olarak sanat ve mimariyi makine gibi göstermiştir. Konutun cephesi yeşil bir kaideye sahip olup beyaz göstermiştir ve çok az süslemeye sahiptir. Bu durum gözlemcinin binayı bireysel özelliklere odaklanmak yerine bir bütün olarak görmesini sağlamaktadır. Le Corbusier'e göre; "planın işleyişi içeriden dışarıya doğru olur; dış içeriğin bir sonucudur" (Corbusier'den akt. Venturi, 1966:131). Corbusier'in iç ve dış ilişkisine




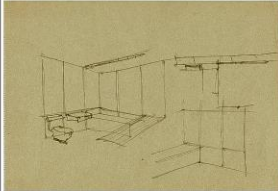
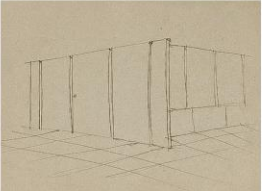
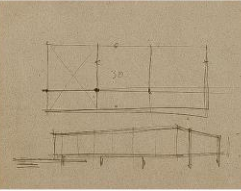
yönelik bu görüşünü fotoğraf, eskiz, diyagram ve perspektif çizimleri ile de vurgulandığı görülmektedir (Görsel 2). Le Corbusier'in fotoğraflarında “silme, bağlamdan çıkarma, seçme, oluşturma ve inşa etme” gibi sürekli fotoğraf düzenlemeye yönelik bir eylem görülmektedir (Carranza, 1994:70-78). Örneğin Villa Savoye'un yayımlanmış fotoğraflarında, ıslak sütunları griye boyayarak gizlemiştir. Sebebi ise, ıslak sütunlar mekânı deneyimlerken zararsızken, fotoğrafta insanın dikkatini dağıtabilmektedir (Colomina, 1996) (Görsel 2c). Fotoğraflarda dış mekânı tanımlayacak herhangi bir unsur gizlenir. Bu anlayış Corbusier'in Pierre Chenal ile birlikte yönettiği *L'Architecture d'aujourd'hui* (Günümüzde Mimari, 1929) filminde de göze çarpmaktadır. Filmde kadın figürü evin içinden çatı bahçesine geçmektedir. Bu durum dış mekânı iç mekân gibi göstermiştir (Colomina, 1996) (Görsel 2d). Corbusier'in iç-dış ilişkisini yansıttığı bir diğer öge de yatay pencerelerdir. Konutun fotoğraflarında net bir şekilde görülen pencereler, iç-dış mekân arasındaki ilişkilere dair fikir vermektedir (Colomina, 1996). Ayrıca Corbusier, yatay pencerelerin dikey pencerelere oranla daha fazla aydınlatma sağladığı ve dolayısıyla iç ve dış ilişkisini güçlendirdiğini eskizleriyle tanımlamıştır (Görsel 2f). Aynı zamanda modern dönemin belirleyici unsuru olan ve iç-dış ilişkisini bütünleştiren serbest plan anlayışını da eskizlerle temsil etmektedir (Görsel 2g). Le Corbusier'in dört kompozisyon tipine ilişkin diyagramında ise, her binanın içinde bağımsız, tek başına bağlam olmadan kendi kendine yeten bir dış mekânın varlığı gösterilmiştir (Görsel 2ı). Gösterilen tüm temsil şekillerinde yeni bir mekân fikrinin olduğu açıkça ifade edilmektedir.

Le Corbusier-Villa Savoye/1928-31		1900-1944 dönemi	
Konut görselleri			
	(a)	(b)	
Temsil araçları	Temsiller		
Fotoğraf			
	(c) analog	(d) analog	(e) analog
Eskiz			
	(f) kavramsal	(g) kavramsal	(h) analitik
Diyafram			
	(i) bireşimci		
Teknik çizim			
	(i) perspektif		

Görsel 2. a) Villa Savoye dış cephe, b) Çatı bahçesi, c) L'Architecture Vivante'de yayımlanmış Villa Savoye fotoğrafı, d) Günümüzde Mimari filminden kare, 1929, e) Villa Savoye mutfak görseli, f) Corbusier'in yatay-düsey pencereyi karşılaştırdığı eskizler, g) Corbusier, serbest plan eskizi, h) Villa Savoye aksonometrik eskiz, 1929, i) Corbusier, 4 konut tipi diyaframı, i) Corbusier, çatı bahçesi perspektif, 1928, Fondation Le Corbusier.

Modernin başka bir simgesi de Mies van der Rohe'nin Farnsworth Evi'dir (Görsel 3). Basit endüstriyel malzemeler ve açık alanlarla çevrelenme, Mies'in düşüncesine göre, makine çağının ruhunu içindeki insanların yaratıcılığı ile uzlaştırmanın en iyi yoludur. Mies, Farnsworth Evi'nin doğal çevresinden faydalanarak ev ve doğa arasında güçlü bir ilişki kurar. Tüm evin etrafında tabandan tavana kadar pencereler vardır ve odaları etrafındaki ormanlara açar. Böylece evde iç ve dış arasındaki görsel süreklilik sağlanmaktadır. Yapıdaki mahremiyet ise çevredeki ağaçlar tarafından oluşturulmaktadır (Bradbury, 2009). İç ve dış arasındaki bütünlüğü korumak amacıyla evin iç mekânında ve mobilyalarında doğal renkler kullanılmıştır (Görgül, 2013). "Ayrıca mimar, iç ve dış mekânları eş değer kılan camı, asli bir araç olarak kullanarak iç ve dışın bütünleşmesine yönelik ilişkileri kuvvetlendirmiştir" (Sennet'ten akt. Görgül, 2013:30). Dış mekânla çakışmış gibi görünen iç mekân sadece şeffaf değil, aynı zamanda kendi kimliğine de sahiptir. Başka bir ifadeyle bu yapıda içerisi ve dışarıyı doğuştan gelen kimliklerini sürdürür, ancak birlikte görsel olarak bütünleşmiş bir bütün oluşturur (Kim vd., 2008). Mimar Görsel 3c'deki renk kullanımıyla bu durumu anlatmak istemiştir.

Rohe, perspektifi ana temsil aracı olarak kullanırken, 1920'lerde ve 30'lu yıllarda mimaride belirgin olan aksonometri keşfine karşı durmaktadır (Mertins, 1994). Mies'in perspektif eskizleri çoğunlukla duvarların bileşimi ve tavanın dış ile bağlantısını kullanarak iç ve dış mekânlar arasındaki ilişkide bir fark yaratma girişimini göstermektedir (Görsel 3d, 3e, 3f).



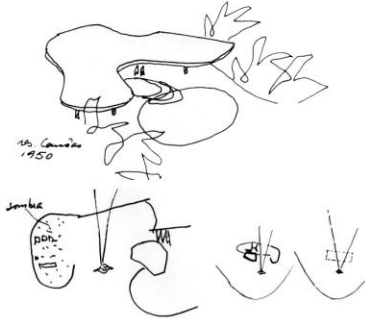
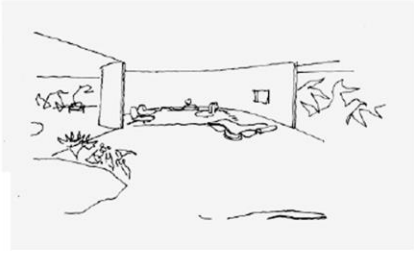
Ludwig Mies van der Rohe-Farnsworth Evi/1951		1945-1959 dönemi
Konut görselleri	 <p>(a)</p>	 <p>(b)</p>
Temsil araçları	Temsiller	
Teknik çizim	 <p>(c) görünüş</p>  <p>(d) perspektif</p>  <p>(e) perspektif</p>  <p>(f) perspektif</p>	

Görsel 3. a) Farnsworth Evi dış cephe, b) İç mekân, c) Mies van der Rohe, 1928, aydinger kağıdı üzerine suluboya ve grafit boyası, d, e, f) Farnsworth Evi iç mekân perspektifleri, 15.2 x 21.6 cm.

1954 yılında Niemeyer tarafından aile evi olarak tasarlanan Canoas evi, cam, beton, bitki örtüsü, su ve kayanın birlikte kullanımıyla modern mimarinin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Görsel 4). Canoas evinin en önemli özelliklerinden biri minimalizm ve organik mimarinin beraber kullanılmasıdır. Konutun temel düşüncesi, iç ve dışın eşit, peyzaj ve mimarinin birlik içinde olmasıdır. Yapının iç bükey formları, iç ve dışın uyumlu bir şekilde kaynaşmasına olanak sağlarken doğa ile birliktelik hissini arttıran bir mekânsallık yaratır. Ana katta, duvarlar camdan yapılmıştır. Mimar onlarla, doğa ile olan ayrılığı bulanıklaştırmaya çalışmaktadır. Görüşlerin sadece bir pencereden algılanmasına izin verir ve aynı zamanda evin dışını cam bir

duvara dönüştürür. Sadece bir cam, bireyi yeşil bitki örtüsü ve kayadan ayırırken kaya ise iç ve dışı birleştiren bir eklem görevi görür. Aynı zamanda ana katın şeffaflığı, halka açık olduğunu da ifade etmektedir. Bu yapıda Niemeyer'in ziyaretçilere teknoloji dünyasından ayrılması ve mahremiyetin doğa ile buluştuğu bir mekâna girmesini önerdiği görülmektedir (Bradbury, 2009).

Niemeyer, tasarımlarında önerilen hacimsel ve iç-dış mekânsal ifadeleri yansıtan karmaşık perspektifleri, manzaraları ve durumları eskizlerle göstermiştir. Souza (2017)'ya göre eskizlerin daha iyi anlaşılabilir olması için onları destekleyen unsurların dahil edilmesi gerekmektedir. Bu unsurlar mekânın gelecekteki kullanıcılarını temsil eden bir figür veya figürler olabilir. Niemeyer'in eskizlerinde kullandığı insan figürleri eskizlerle bütünleşmiş, tasarımın ölçeğini ve işlevlerini daha iyi anlamak için önemli bir unsur olmuştur (http 3)² (Görsel 4c, 4d).

Oscar Niemeyer-Canoas Evi/1954		1945-1959 dönemi
Konut görselleri		
	(a)	(b)
Temsil araçları	Temsiller	
Eskiz		
	(c) kavramsal	(d) analitik




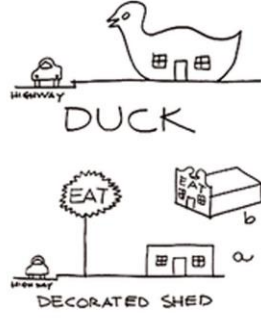
Görsel 4. a) Canoas Evi dış mekân, b) iç mekân, c) Oscar Niemeyer, Canoas Evi eskizleri, d) iç mekân perspektif.

² Souza, E. (2017). "The Importance of Human Scale When Sketching", <https://www.archdaily.com/802337/the-importance-of-human-scale-when-sketching>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Vanna Venturi Evi, modern sonrası mimarlık hareketinin en eski ve ikonik örneklerinden biri olması nedeniyle mimarlık tarihinde büyük bir role sahiptir. Venturi modernizmde reddedilen unsurların üzerinden geçmiş ve yeni bir yaklaşım geliştirmiştir. Postmodernizm olarak adlandırılan bu yaklaşımda kolaj fikri ön plandadır. Kolaj, toplum için çoğulcu, demokratik bir disiplin yaratmanın bir yoludur. Venturi'de farklı çağlardan ve tarzlardan parçalar ödünç alıp, yeni bir şey yaratmak için bir araya getirmiştir. Venturi (1966)'nin ifadesine göre bu bina karmaşık ve basit, açık ve kapalı, büyük ve küçük, içeride ve dışarıda arasındaki karmaşıklığı dengelemek için büyük ölçek kullanan küçük bir evdir. Ev, ziyaretçilere ölçek dışı mimari süs eşyalar, düzensiz gruplandırılmış pencereler, büyük şömine ve hiçbir yere götürmeyen merdiven göstermektedir. Pencereler iç mekândaki işlevlere göre tasarlanmış ve beşik çatı sürekli değil, merkezde bir açıklık ile kırılmaktadır. Ayrıca, alıntıdan da anlaşılabilir: "Postmodern mimari için bir manifesto olan Vanna Venturi evi, tartışmasız karmaşıklık ve çelişki yaratacak şekilde bir araya gelen dikdörtgen, eğrisel ve çapraz elemanların bir bileşimidir" (http 2)³. Amacı ise unsurlar arasında çelişkiler içeren yeni bir mimari anlayış oluşturmaktır (Görsel 5).

Venturi vd. (1972), Las Vegas'ın Öğrettikleri kitabında yapının formunun dışarıdan doğrudan okunması(ördek temsili) ve dış kabuğun yapının fonksiyonunu yansıtmaması(süslenmiş baraka temsili) olmak üzere iki temel yaklaşımdan söz eder (Görsel 5d). Böylece Venturi, modern harekette kaybolan bir evin tanıdık imajını geri getirmek istemiştir. Bu imaj mimarın eskizlerinde de net bir şekilde görülür. Venturi, bir fikir üretmek veya karmaşık bir fikri açıklamak için eskiz çizimleri yapar. Venturi'nin eskiz stili farklı, basit ve bize sadece birkaç hızlı ve belirsiz çizgide tamamlanmış bir çalışma gördüğümüz yanılsaması vermektedir. Yapının dış kabuğu ve iç mekân fonksiyonu arasındaki ilişkisi de eskizleri aracılığıyla betimlenmiştir.

³ Perez, A. (2010). "AD Classics: Vanna Venturi House / Robert Venturi", ArchDaily, <https://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Robert Venturi-Vanna Venturi Evi/1964		1960-2000 dönemi	
Konut görselleri			
	(a)	(b)	
Temsil araçları	Temsiller		
Eskiz			
	(c) kavramsal	(d) kavramsal	



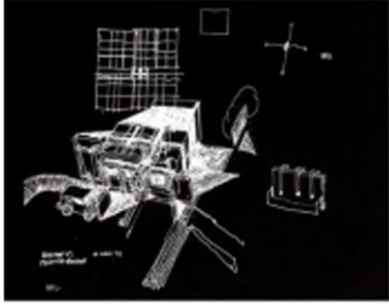
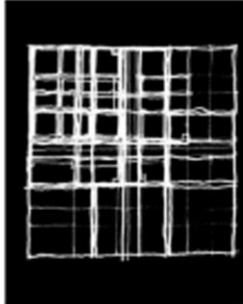

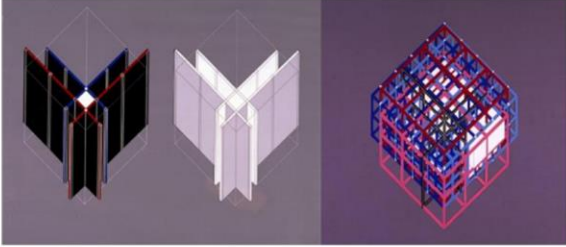
Görsel 5. a) Vanna Venturi dış cephe, b) İç mekân, c) Robert Venturi, eskiz, d) Robert Venturi ördek ve süslenmiş baraka temsili.

Peter Eisenman, 1972-1975 yılları arasında Frank çiftinin evini tasarlamıştır (Görsel 6). Peter Eisenman'ın evdeki kişisel amacı evin kullanıcılarını rahat hissettirmek değil, aksine onların evin mimarisine adapte olmasını istemiştir. Bu sebeple formun fonksiyonu izleme işlevini kasıtlı olarak görmezden gelmiştir. Örneğin; yatak odasında, duvarın ortasında, odayı ikiye bölen ve odanın her iki tarafında ayrı yataklar olmaya zorlayan bir cam bölüm vardır, böylece çift ayrılmak zorunda kalır. Mimar, mekân organizasyonunu bir cümlelerin inşasına benzediğini düşünen bir dil sistemi olarak görmüştür ve kelimelerin ilişkisini mimari öğelere uygulamıştır. Tasarımının dayandığı diyagramlar gibi, ev de zaman ve mekânda sıkıştırılmış bir dizi hareketsiz görüntüdür. Eisenman dört düzlemin kesişiminden bir form yaratmış, daha sonra tutarlı alanlar ortaya çıkana kadar yapıları tekrar tekrar manipüle etmiştir. Bu şekilde, parçalanmış plakalar ve sütunlar geleneksel modernist bir amaca sahip değildir (Bradbury, 2009). Yapıyı belirleyen öncelikli endişe

diyalektiktir. Diyalektik iç ve dış veya yukarı ve aşağı gibi kavramlar arasında kurulur. Bu yapıda Eisenman, tasarımda bilinen mekânsal ilişkilerin, mimari ilkelerin ve anlayış ile algı arasındaki geleneksel ifadelerin kopmasını (iç / dış, merkez / çevre, başlangıç / bitiş gibi) açıklamaktadır (Vaughan and Ostwald, 2016). Bu şekilde, tüm bu mekânsal ilişkilerin eşit önceliğe sahip oldukları görülmektedir.

House VI'nın çizimleri, belirli bir zamanda mimariyi tanımlayan anlayışa güçlü katkılar sağlamaktadır. Eisenman (2013) bir röportajında "mimari ve binayı" ayrı tuttuğunu ifade eder. Gerçek binanın çizimlerin dışındayken gerçek mimarinin sadece çizimlerde olduğunu belirtmiştir (http 1)⁴. Dolayısıyla, bina ya da son tasarım ürünü, yazı ve çok sayıda karmaşık çizim ile birlikte geliştirilen bir kavramsallaştırmanın yan ürünüdür. Mimar, temsil araçları olarak çalışma eskizleriyle birlikte aksonometrik perspektifle oluşturulmuş analitik diyagramlar ve maket kullanmıştır. Eisenman (1999) diyagramlarını dijital araçlarla üretir ve kullandığı diyagramları "mimariyi kendi söylemine açmayı amaçlayan bir sürecin parçası" olarak ifade eder (Eisenman, 1999:37). Eisenman'ın diyagramları zihinsel kararlara dayanan tüm tasarım aşamalarının bir temsiliyi oluşturmaz, ancak yaratıcı dürtülerin, deneysel işlemlerin bir yansımasıdır ve nihai nesne tüm süreç kadar öngörülmemektedir (Somol, 2007) (Görsel 6f).

⁴ Ansari, I. (2013). "Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity", ArchDaily, <https://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Peter Eisenman-House VI/1975		1960-2000 dönemi	
Temsil araçları	Temsiller		
Konut görselleri			
Fotoğraf	(a) dijital	(b) dijital	
Eskiz			
	(c) analitik		(d) kavramsal
Model			
	(e) fiziksel		
Diyagram			
	(f) kavramsal		

Görsel 6. a) House VI dış cephe, b) iç mekân, c) Peter Eisenman, eskiz, d) Peter Eisenman, strüktür eskizi, e) Maket, f) Eisenman, House VI diyagramları.

6. Araştırma Bulguları

Makalede incelenen iç-dış kavramları 20. yüzyılın temel çatışmalarından biridir. Erken modern ve savaş sonrası modern dönem iç ve dışın “iç içe geçmesi” konusunda hem fikirdir. Erken modern dönem mimarları, iç ve dış bütünlüğünü korumak için evin çeşitli yerlerine pencereler getirme, iç ve dış mekân mobilyalarını birlikte kullanma, renkte ve malzemede süreklilik sağlama yaklaşımlarını benimsemiştir. Savaş sonrası modern dönemde ise öne çıkan unsur “cam duvarlar”ın kullanımı olmaktadır. İç ve dış mekân arasında görsel sürekliliğin sağlanması mimarların konutlarındaki en önemli kaygıları olmuştur. Postmodern mimarlar bu ilişkiyi çeşitli yaklaşımlarla bozmuştur. Postmodernin genel düşüncesi iç ve dış arasında karmaşıklık yaratmaktır. Venturi Evi’nde ve House VI’da bu karmaşıklık net bir şekilde görülmektedir.

Makalede incelenen üç dönem aralığında da mimarların tasarım sürecinde ve sonrasında çeşitli temsil araçlarıyla bu ikili ilişkiye dair benzer veya zıt yaklaşımlarla fark yaratma arzularının olduğu görülmüştür. Bu sebeple konutları birbirleriyle karşılaştırabilmek için matris önerilmiştir (Tablo 2).

Tablo 2.Genel Bulgular

DÖNEMLER		1900-1944 dönemi		1945-1959 dönemi		1960-2000 dönemi		SONUÇ
Konutlar Temsil araçları		Schröder Evi	Villa Savoye	Farnsworth Evi	Canoas Evi	Vanna Venturi Evi	House VI	
Eskiz	kavramsal		●		●	●	●	%67
	analitik		●		●		●	%50
	görsel							%0
Diyagram	bireşimci		●					%17
	kavramsal						●	%17
Model	fiziksel						●	%17
	dijital							%0
Teknik çizim	perspektif	●	●	●				%50
	plan/kesit görünüş			●				%17
Fotoğraf	analog		●					%17
	dijital						●	%17
SONUÇ	Kavramsal eskiz	%50		Kavramsal eskiz	%50	Kavramsal eskiz	%100	
	Analitik eskiz	%50		Analitik eskiz	%50	Analitik eskiz	%50	
	Bireşimci diyagram	%50		Perspektif çizim	%50	Kavramsal diyagram	%50	
	Perspektif çizim	%100		Görünüş	%50	Fiziksel model	%50	
	Analog fotoğraf	%50				Dijital fotoğraf	%50	

20. yüzyılda en çok hakim olan 5 temsil aracı ve bu araçların sınıflandırmaları satırlarda gösterilirken incelenen 6 konut örneği sütunlarda gösterilmektedir. Matris doldurulurken

konutta iç-dış ilişkisini en iyi yansıtan temsil araçları işaretlenmiştir. Sonuç olarak matris hem yatayda hem düşeyde yorumlamalara açıktır. Örneğin Tablo 2'deki 1900-1944 dönemi perspektif çizim parametresi, dikeyde 2 konuttan 2'sinde mevcuttur ve %100 oranına karşılık gelir (Tablo 2). Yatayda ise 6 konuttan 3'ünde bulunur ve %50 oranına karşılık gelir. Başka bir deyişle düşeyde verilen yüzdeler dönemlerin kendi içinde yorumlanmasını sağlarken yataydaki yüzdeler iç-dış ilişkisini yansıtmak için en çok kullanılan temsil araçlarını vurgular. Matristen elde edilen sonuç şudur: Mimarların geneli iç-dış ilişkisi ile ilgili yaklaşımlarını 3 dönemde de tasarım sürecinin başında, kavramsal eskizlerle ifade etmektedir. Kavramsal eskizlerle birlikte mekânsal ilişkileri netleştirmek için de analitik eskizlere başvurmuşlardır. Bu durum şunu gösterir ki yüzyıl boyunca teknoloji gelişse de mimarlar hala eskizi önemli bir temsil aracı olarak kullanmaktadır. Modern dönemde kullanılan bireşimci diyagram ve eskizler mimarların modern döneme getirdiği iç-dış sürekliliği, akışkan mekân, serbest plan anlayışı gibi yeni mekân tanımlamalarını ifade etmektedir. Erken modern dönem mimarları iç ve dış mekân bağlantılarını kurmak amaçlı en çok perspektif çizim temsil aracını tercih etmiştir. Fakat çizimler son iki yüzyılda mimaride temsilin ana aracı iken, fotoğraf, film ve son zamanlarda dijital medya gibi 20.yüzyılda gelişen kitle iletişim araçları mimari temsilin ufkunu genişletmiş ve mimaride hayal gücünün sınırlarını kaydırmıştır. Modern dönem mimarları kullandıkları fotoğraf temsillerinde de iç-dış ilişkisine yönelik düşüncelerini yansıtmıştır. Konutların fotoğraflarında mimarın kendi yorumlamasına göre çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Dışarıyı iç gibi gösteren ve aynı zamanda insan eylemlerini içermeyen çeşitli fotoğraf ve film sahneleri öne çıkmaktadır. Postmodern dönemde ise analogdan dijital fotoğraflara geçiş yapılmıştır. Bu fotoğraflarda dikkat çeken, mekânın herhangi bir düzenleme olmadan olduğu gibi yansıtılmasıdır. Bireyler, yapıyı kendi düşünceleri ve deneyimleriyle anlar. Ortaya koyulan yaklaşımlarda bu düşünceye yöneliktir. 1960-2000 döneminde teknik çizimin yerini dijital diyagramların aldığı görülür. Diyagramlar ve modeller yeni mekân ve formların üreticisi olmuştur. Dönemler arasında görülen farklardan birisi de modern mimarların eskizleri, teknik çizimleri ve fotoğraflarında iç ve dış mekânı tanımlayacak mobilyalar ve figürler kullanmasıdır. Bu unsurlar renklendirmelerle de öne çıkarılmaktadır. Fakat postmodern konut temsilleri yoğun olarak kabuk ve fonksiyon arasındaki ilişkilere odaklanır (Tablo 3).

Tablo 3.Kullanılan temsil yöntemleri ve mekânsal karşılıkları

DÖNEMLER	MODERN DÖNEM	POSTMODERN DÖNEM
TEMSİL YÖNTEMLERİ		
Renk kullanımı	iç ve dış mekan öğeleri	strüktür ve kabuk
Katmanlama	perspektif çizim	diyagram
Yüzeyle ayırma	perspektif çizim, diyagram	diyagram
Yeniden düzenleme	fotoğraf	X
Temsillerde kullanılan ana unsurlar	iç ve dış mekan unsurları	strüktür ve kabuk öğeleri
MEKANSAL KARŞILIKLAR	mekanlar arası bağlantı kurma	mekanlar arası bağlantı kurma
	yeni mekan anlayışı getirme	yeni mekan anlayışı getirme
	mekan-mobilya ilişkilerini tasvir etme	kabuk-fonksiyon ilişkilerini tasvir etme

7. Sonuç

Çalışmada ortaya konan genel sonuç şöyledir: İç-dış kavramı üzerine görsel temsillerin ve mekân-temsil ilişkisinin irdelendiği çalışmada üç dönem aralığında 6 konut analiz edilip mimarların sık kullandığı temsil araçları karşılaştırılmıştır. Mimarlar yüzyıl boyunca eskizi önemli bir temsil aracı olarak kullanmaktadır. Fakat dijitalleşmenin getirdiği olanaklar mimarın iç ve dış mekân bağlantılarını tanımlamasında kolaylıklar sağladığı görülmüştür. İncelenen konut temsillerinde modern dönem mimarlarının mekân-mobilya ilişkisine, postmodern mimarların ise kabuk-fonksiyon ilişkisine vurgularının olduğu belirtilmiştir. Çoğu kitap ve makale modern mimarları “iç-dış bütünlüğü”, postmodern mimarları ise “iç-dış kopması” ifadeleri altında sınıflandırsa da bu yaklaşımları iki gruba ayırmak yetersizdir. Mimarların tasarım süresince kullandıkları temsil araçları incelendiğinde bu yaklaşımların altında da farklı alt düşüncelerin vurgulandığı görülmektedir. Fakat belirtilen bulguların, örneklem grubu ve sayısına göre değişebileceği unutulmamalıdır. Gelecek çalışmalarda aynı yöntem, farklı örneklem grubu ve sayısı belirlenerek uygulanabilir.

Kaynakça

Arnheim, R. (1977). *The Dynamics of Architectural Form*, California: University of California Press.

Birkök, M. C. (2006). "From Modernism to Post-modernism: New Problems", *Journal of Human Sciences*, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Vol. 8, No.1, p.1-16.

Bradbury, D. (2009). *Iconic House 2e: Architectural Masterworks Since 1900*, 1. Edition, Londra: Thames & Hudson.

Carranza, L. E. (1994). "Le Corbusier and the Problems of Representation", *Journal of Architectural Education*, UK: Taylor & Francis, Vol.48, No. 2, p.70-81.

Ceylan, E. (2010). *Modern Bir Mimari Temsil ve Performans Aracı ya da Mimarlıkta Diyagram*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Anabilim Dalı.

Ching, F. (2003). *Architectural Graphics*, 6. Edition, New Jersey: John Wiley & Sons.

Ching, F. (2010). *Design Drawing*, 2. Edition, New Jersey: John Wiley & Sons.

Colomina, B. (1995). "The Media House", *Assemblage*, Cambridge: MIT Press, Vol. 27, p.55-66.

Colomina, B. (1996). *Mahremiyet ve Kamusalılık-Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, çev. Ahmet Ufuk Kılıç, İstanbul: Metis Yayınları.

Colomina, B. (2019). *X-Ray Architecture*, Zürich: Lars Müller Publishers.

Dittmar, G., Kenneth R., and Emmanuel G. (1980). "Architecture and Depiction." *Design Quarterly*, USA: Walker Art Center, No. 113/114, p.4-7.

Edwards, B. (2008). *Understanding Architecture Through Drawing*, 2. Edition, UK: Taylor & Francis.

Eisenman P. (1999). *Diagram Diaries*, New York: Universe Publishing.

Evans, R. (1997). *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, London: Architectural Association Publications.

Farrelly, L. (2008). *Basics Architecture: Representational Techniques*, İsviçre: AVA Publishing.

Frasconi, M. (2007). *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, Oxfordshire: Routledge.

Giedion, S. (1928). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, Translator: J. Duncan Berry, Los Angeles: The Getty Center for the History of Art.

Goldschmidt, P. and Porter, W. (2004). *Design Representation*, Berlin: Springer.

Gomez, A. (2005). "Questions of Representation: The Poetic Origin of Architecture", *Architectural Research Quarterly*, UK: Cambridge University Press, Vol. 9, No. 3-4, p.217-225.

Görgül, E. (2013). "Mahremiyetin Teşhiri-Gizli Olanın Gösterilmesi: Kadın-Oluş Kavramı ve Farnsworth Evi Üzerine Eleştirel Bir Okuma", *Mimar.İst*, İstanbul: Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, Güz 2013, Sayı 48, s.28-34.

Gürer, T. K. ve Yücel, A., (2005). "Bir Paradigma Olarak Mimari Temsilin İncelenmesi", *İTÜ Dergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları, Cilt 4, Sayı 1, s.84-96.

Hall, S. (1997). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*, çev. İdil Dündar, 1. Basım, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Harries, K. (1982). "Building and the Terror of Time", *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, Cambridge: The MIT Press, Vol. 19, p.58-69.

Heynen, H. (1999). *Architecture and Modernity*, Cambridge: MIT Press.

Holl, S. (1997). *Pamphlet Architecture #5: The Alphabetical City*, 1. Edition, New York: Princeton Architectural Press.

Jencks, C. (1992). *The Post-Modern Reader*, 2. Edition, New Jersey: John Wiley & Sons.

Kırcı N. (2013). *20. Yüzyıl Mimarlığı*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kim, D. , Jeon, Y.and Kim, S. (2008). "A Study on Spatial Characteristics of the Living Room in Mies van der Rohe's Resor House", *Journal of AsianArchitecture and Building Engineering*, UK: Taylor & Francis, Vol. 7, No. 2, p.163-170.

Lo, R. (1986). *Between Two Worlds: The Window and the Relationship of Inside to Outside*, Yeni Zelanda: Victoria University of Wellington.

Luscombe, D. (2017). "Illustrating Architecture: The Spatio-temporal Dimension of Gerrit Rietveld's Representations of the Schröder House", *The Journal of Architecture*, Vol. 22, No. 5, p.899-932.

Madrazo, L. (1994). "Durand and the Science of Architecture", *Journal of Architectural Education*, Washington: Association of Collegiate Schools of Architecture, Vol. 48, No. 1, p.12–24.

Malnar, J. M. and Vodvarka, F. (1992). *The Interior Dimension: A Theoretical Approach to Enclosed Space*, New York: Van Nostrand Reinhold.

McHale, B. (2015). "Before Postmodernism", *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge: Cambridge University Press, p.8-21.

Mertins, D. (1994). *The Presence of Mies*, 2. Edition, New York: Princeton Architectural Press.

Norberg-Schulz, C. (1963). *Intentions in Architecture*, Cambridge: The MIT Press.

Norberg-Schulz, C. (1971). *Existence, Space and Architecture*, 1. Edition, Westport: Praeger Publishers.

Norberg-Schulz, C. (1978). *Mellom jord og himmel: En bok om steder og hus*, Norveç: Scandinavian University Press.

Picon, A. (2010). *Digital Culture in Architecture: An Introduction for the Design Profession*, 1. Edition, Basel: Birkhäuser.

Porter, T. (1979). *How Architects Visualize*, New York: Studio Vista.

Riahi, P. (2017). "Expanding The Boundaries of Architectural Representation", *The Journal of Architecture*, UK: Royal Institute of British Architects, No. 22, p.815-824.

Ridgway, S. (2009). "The Representation of Construction", *Architectural Theory Review*, UK: Taylor & Francis, Vol. 14, No.3, p.267-283.

Sadler, S. (1998). *The Situationist City*, Cambridge: The MIT Press.

Sennet, R. (1990). *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*, New York: Norton Company.

Somol, R. E. , (2007). "Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture", *Diagram Diaries*, New York: Universe Publishing, p.6-25.

Vaughan J. and Ostwald M. J. (2016). *The Fractal Dimension of Architecture*, Berlin: Springer.

Venturi, R. (1966). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, çev. Serpil Merzi Özaloğlu, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Venturi, R. , Izenour S. ve Brown D.S. (1972). *Las Vegas'in Öğrettikleri*, çev. Serpil Merzi, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

Vidler, A. (2000a). "Diagrams of Diagrams: Architectural Abstraction and Modern Representation", *Representations*, California: University of California Press, No. 72, p.1-20.

Vidler, A. (2000b). "Diagrams of Utopia", *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, Cambridge: The MIT Press, p.83-91.

Zevi, B. (1948). *Mimarlığı Görebilmek*, çev. Alp Tümertekin, 1. Basım, İstanbul: Daimon Yayınları.

İnternet Kaynakları

http 1: Ansari, I. (2013). "Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity", ArchDaily, <https://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

http 2: Perez, A. (2010). "AD Classics: Vanna Venturi House / Robert Venturi", ArchDaily, <https://www.archdaily.com/62743/ad-classics-vanna-venturi-house-robert-venturi>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

http 3: Souza, E. (2017). "The Importance of Human Scale When Sketching" ArchDaily, çev. Matthew Valletta, <https://www.archdaily.com/802337/the-importance-of-human-scale-when-sketching>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

http 4: Uğur, A. (2002). "İnternet Üzerinden 3 Boyut ve WEB3D Teknolojileri", <https://muhoz.org/internet-uzerinde-uc-boyut-ve-web3d-teknolojileri.html>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1a. Rego, "Schröder Evi Cephe Görselleri", Wikimedia Commons, <https://www.arkitektuel.com/rietveld-schroder-evi/>, Erişim tarihi: 26.02.2021.

Görsel 1b. Rego, "Gerrit Rietveld, Schröder evi", 1924, aksonometrik; aydinger kâğıdına mürekkep. Rietveld Schroder Arşivi, Centraal Museum, Utrecht, Env.004 A 059.

Görsel 1c. Rego, "Gerrit Rietveld, Schröder evi", 1924, aksonometrik; beyaz, mavi, kırmızı, gri, siyah ve sarı boya ile renklendirilmiş ve gri karton üzerine yapıştırılmış 004 A 059 reprografik kopyası. Rietveld Schröder Arşivi, CentraalMuseum, Utrecht, Env.004 A 104.

Görsel 1d. Rego, "Schröder evi dış cephe perspektif çizimi", 1924, Rietveld Schröder Arşivi, Centraal Museum, Utrecht, Env.004 A 103.

Görsel 1e. Rego, "Schröder evi iç mekân perspektif çizimi", 1924, Rietveld Schröder Arşivi, Centraal Museum, Utrecht, Env.004 A 105.

Görsel 2a. Rego, "Villa Savoye dış cephe". <https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier/5037e69428ba0d599b00035d-ad-classics-villa-savoye-le-corbusier-image>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 2b. Rego, "Villa Savoye çatı bahçesi". https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier/5037e6b928ba0d599b000364-ad-classics-villa-savoye-le-corbusier-image?next_project=no, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 2c. Rego, "L'Architecture Vivante'de yayımlanmış Villa Savoye fotoğrafı", 1931, Editions Albert Morance, 1994 Artists Rights Society, SPADEM, Paris.

Görsel 2d. Rego, "Günümüzde Mimari Filminden Kare", 1929, Yönetmenler: Pierre Chenal ve Le Corbusier, 1995 Artists Rights Society, SPADEM, Paris.

Görsel 2e. Rego, "Villa Savoye Mutfak", 1929, L'Architecture Vivante, Editions Albert Morance, 1994 Artists Rights Society, SPADEM, Paris.

Görsel 2f. Rego, "Corbusier'in yatay-düşey pencereyi karşılaştırdığı eskizler", *Mahremiyet ve Kamusalılık-Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari*, İstanbul: Metis Yayınları, s.131.

Görsel 2g. Rego, "Le Corbusier Serbest Plan Eskizi", 1910-1929, Oeuvre Complète, Le Corbusier.

Görsel 2h. Rego, "Villa Savoye Aksonometrik Eskiz", 1929, Fondation Le Corbusier/ADAGP, FLC 33493, Paris.

Görsel 2i. Rego, "4 Konut Tipi Diyagramı", 1910-1929, Oeuvre Complète, Le Corbusier.

Görsel 2i. Rego, "Villa Savoye çatı bahçesi perspektif çizim", 1928, Le Corbusier, Fondation Le Corbusier, Paris Birkhäuser. <https://www.phaidon.com/resource/savoyeroof.jpg>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 3a. Rego, "Farnsworth Evi dış cephe", Çekim: Jon Miller/Hedrich Blessing. <https://www.arkitektuel.com/farnsworth-evi/#jp-carousel-5715>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 3b. Rego, "Farnsworth Evi iç mekân", Chicago Architecture Foundation. <https://www.arkitektuel.com/farnsworth-evi/#jp-carousel-5709>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 3c. Rego, "Farnsworth görünüşü", Aydinger üzerine suluboya ve grafit, 33 x 63.5 cm, MoMa Mies Van der Rohe Koleksiyonu, Nesne numarası: 1002.1965, 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst.

Görsel 3(d, e,f). Rego, "Farnsworth evi iç mekân perspektifleri", Not kâğıdı üzerine kurşun kalemle çizim, 15.2 x 21.6 cm, MoMa Mies Van der Rohe Koleksiyonu, Nesne numarası: MR4505.52, 2021 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst.

Görsel 4a. Rego, "Canoas Evi cephe". <https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer/dia191-25>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 4b. Rego, "Canoas Evi iç mekân". https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer/14512_15187?next_project=no, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 4c. Rego, "Oscar Niemeyer'in eskizleri". <https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer/esquissos>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 4d. Rego, "Oscar Niemeyer iç mekân eskizi". <https://www.archdaily.com.br/br/01-14512/classicos-da-arquitetura-casa-das-canoas-oscar-niemeyer/croqui-2-2>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 5a. Rego, "Vanna Venturi Evi cephesi". <http://www.statelystats.com/wp-content/uploads/2011/04/MH-outside5.jpg>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 5b. Rego, "Vanna Venturi Evi iç mekân". https://interactive.wttw.com/sites/default/files/styles/tenbuildings_hero/public/tenbuildings/TB905ss.jpghttps://interactive.wttw.com/sites/default/files/styles/tenbuildings_hero/public/tenbuildings/TB905ss.jpg, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 5c. Rego, "Robert Venturi'nin Vanna Venturi Evi eskizi", 27.94 x 43.18 cm, Marion Boulton Kippy Stroud Foundation, Philadelphia.

Görsel 5d. Rego, "Ördek ve Süslenmiş Baraka", Venturi, Scott Brown and Izenour. https://static.wixstatic.com/media/b58587_d34d64f0394044508720e1aac38fb402~mv2.png/v1/fit/w_300,h_300,al_c,q_5/file.png, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 6. Rego, "House VI temsil analiz tablosu". <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

TİPOGRAFI VE MEKÂNSAL ALGI

TYPOGRAPHY AND SPATIAL PERCEPTION

Akif Şahin^{*}, Erol Kılıç^{}, Salih Denli^{***}**

Öz

İnsanoğlunun mağara duvarlarında başlattığı iletişim serüveni, günümüze kadar çeşitli evrimler geçirmiş, kullandığı teknik ve yöntemler süregelen teknolojilerle birlikte biçimsel değişikliklere uğramıştır. Bugün tüm mekânlarda, iletişimin omurgasını oluşturan tipografi, mekânların atmosferini tamamen değiştirerek bir iletişim aracından çok daha fazlasını teşkil etmeye başlamıştır. Bu sebeple tipografiye yalnızca salt bir iletişim aracı gözüyle bakamayacağımız gibi, onun biçimsel estetik özelliklerini ve sonucunda oluşturduğu duygusal etkileşimi de asla göz ardı edemeyiz. Öyle ki tipografi mekânda fiziksel bir unsur olmaktan öteye geçip, çoğu zaman izleyicisiyle kurduğu duygusal etkileşimle, mekânın kalbi, dili ve ruhu olmaktadır. İşte tipografi bütün bu süreçte alışlagelmiş kâğıt yüzeyinden çıkarak, bazen iki boyutlu bir biçimde duvarları, sütunları kullanır, bazen de üç boyutlu bir formla mekânın bizzat kendisi olur ve izleyicisiyle daha farklı bir duygusal bağ kurar. Bu çalışmayla, mekânlarda farklı malzeme ve tekniklerin birlikte kullanıldığı tipografiden örnekler seçilerek, bu örnekler üzerinden tipografinin mekânla iletişimi, etkileşimi çözümlenmeye çalışılmış ve mekân estetiğindeki önemine dikkat çekilerek oluşturduğu zihinsel ve duygusal etkileşim amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tipografi, Mekân, Üç Boyutlu Tipografi, Tasarım, Mimari.

Abstract

Since cave walls, communication among Humankind has evolved and the techniques and methods adopted have gone through stylistic changes with technologies. Typography has transformed communication by changing the spaces' atmosphere. Typography also affects communication through its stylistic aesthetic features and emotional interactions. Typography establishes emotional interaction with its audience and often becomes the spaces' heart, language and spirit. Typography can use walls, ceiling etc. in a two-dimensional way, turn into a three-dimensional form and establish unique emotional bonds with audience. It can also change its dimensions and becomes the space itself by entering massive forms or shapes. In this study, typographic examples reflecting various materials and techniques were selected, the communication and interaction of typography with space were tried to be resolved through such examples and it was aimed to draw attention to the significance of typography in the aesthetics of space and the mental and emotional interactions with audience.

Keywords: Typography, Place, Three-Dimensional Typography, Design, Architecture.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 27.01.2021 - Kabul tarihi: 18.05.2021

^{*} Akif ŞAHİN, Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü YL. Öğrencisi, cwakademi@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8408-7937>.

^{**} Prof. Dr. Erol KILIÇ, Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, ekilic@fsm.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7347-8505>.

^{***} Dr. Salih DENLİ, Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, sdenli@fsm.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9243-732X>.

1. Giriş

Mekân kavramı tarihsel süreci içerisinde Antik Yunan filozofları olan Platon ve Aristoteles'ten çok daha öncelerine dayanan, felsefenin, sosyal bilimlerin, doğa bilimlerinin temel konularından biridir. 19. yüzyıldan itibaren mimarlık, peyzaj mimarlığı ve iç mimarlık bilimlerinin mesleki konularının temel problemi olan mekân, aynı zamanda tarihsel süreçte sanatın da ilgi ve odak noktalarından biri hâline gelmiş; grafik tasarım, resim, heykel gibi sanatlarında çalışmalarında önemli bir yer tutmuştur. Yine birçok sosyal bilimci, psikolog ve çevre bilimciye göre mekân insanla birlikte ele alınmış, mekânı biçimlendirerek toplumu biçimlendirmenin mümkün olabileceği varsayımları ve yaklaşımları ortaya konulmuştur. Ancak bu çalışmada mekânın epistemolojik kronolojisi veya olgusal varlığından daha çok, sanat ve mimari alanındaki ilişkiler ağından yola çıkarak, tipografi sanatının mekâna kattığı duygusal faydayı ve estetiği göstermeye çalışıp yine bu bağlamda değişen ve gelişen tasarım anlayışının mekânlara yansımalarının örnekleri aktarılacaktır.

Baktığımız zaman insanoğlunun mekân ve tipografi ilişkisi bundan tam 40.000 yıl öncesine gitmekte ve ilk önce mağara duvarlarında nesnelere ve hayvanların sembollerine karşımıza çıkmaktadır (Sarıkavak, 2014:3). Aslında bu durum insanoğlunun o günden bugüne mekânlarda semboller üzerinden bir iletişim başlattığı ve bu iletişimin kesintisiz bir biçimde günümüze geldiğinin güzel bir örneğidir. Tarihin o dönemindeki bu iletişim ihtiyacı, kama, toz boyalar, kemik, boynuz, kamy ve kaz tüyü kalemler vb. malzeme ve tekniklerle duvarlara, çamur tabletlere, papirüslere, tahta yüzeylere, ipek kumaşlara aktarılmıştır. Günümüze gelene kadar bu durum piktogramlara, ideogramlara ve nihayetinde fonetik alfabelerin ortaya çıkışına kadar çeşitli evrimler geçirmiş, farklı teknik ve malzemelerin kullanımıyla etkin bir iletişim dili doğuran tipografik uygulamalar hâline gelmiştir.

Tasarımcılar, antik çağlardan günümüze dek mevcut sınırlarında kalmamış; hep daha yeniyi bulma, kalıplarının dışına çıkma ve beklenilenin ötesine geçmek için devamlı yeni arayışlarda bulunmuşlardır. Tıpkı, tipografinin bir kâğıt yüzeyinden dışarı çıkması yine mimari mekânlara yalnızca korunma ve barınma odaklı bakılmadığını ve yeni arayışların disiplinler arası yaklaşımlarla birlikte çok farklı boyutlara geldiğini gözlemlemekteyiz. Çağımızda alanların daha estetik ve etkileşimi yüksek mekânlar hâline gelmesi yalnızca mimari veya iç mimarinin temel

unsurlarıyla açıklanabilecek bir durum değildir. Renk, doku, ışık, malzeme vb. mimari unsurlar mekâna biçimsel olarak fiziki bir estetik değer katacaktır ancak mekâna duygu ve ruh veren, mekânın atmosferini tamamıyla değiştiren temel unsurlardan biri de mekânda doğru ve etkin bir şekilde kullanılan tipografiyle gerçekleşebilir. Burada tipografi bu işlevini yerine getirirken mekânı bir iletişim ve etkileşim alanı olarak kullanır ve mekânı ziyaret edenlerde bir mekân algısı oluşturur. Bu algı mimariden farklı olarak fiziksel etkiden öteye geçerek daha çok zihinsel ve duygusal etkiler gösterir. Goleman bu etkileri, bir his ve bu hisse özgü belirli düşünceler, psikolojik ve biyolojik haller, bir dizi hareket eğilimi olarak tanımlar (Goleman, 1996). Mekân algısı yaratma sürecinde ise mimarlık, iç mimari ve tipografi yine disiplinler arası bir ilişkiyle çalışır. Bu ilişki, ortaya mükemmel bir sonuç çıkarmak ve oluşan algının pozitif anlamda sürekliliğini sağlayabilmek için tipografik iletişim dilini en iyi şekilde kullanmakla oluşabilir. Ters bir durumda mekân için negatif bir algı oluşacağı için burada kullanılan tipografik dil yetkin olmayı gerektirir.

Bu bağlamda mekânlarda kullanılan tipografi, bulunduğu mekânı diğerlerinden farklılaştıran ve adeta konumlandığı atmosferle mekâna ruh veren iyi bir usta sanatkar gibidir. İzleyicisini şaşırtmak ve düşündürmek için her türlü matematiksel hesabı yapmakla birlikte, bulduğu her yüzeyi bir tuval, bir afiş gibi maharetle kullanır ve hedef kitesinde mekânsal olumlu algıyı ve estetiği en üst seviyeye yerleştirerek görsel iletişimi de etkin ve güçlü hâle getirir.

2. Tipografi ve Mekân İlişkisi

Tipografi esas itibarıyla harfleri, sembolleri, imgeleri ve metni, okunaklı, net ve görsel olarak okuyucuya estetik ve çekici kılacak şekilde düzenleme sanatıdır. Ancak terim itibarıyla Gutenberg'in geliştirdiği baskı tekniğinin (hareketli hurufat tekniği) kitap üretiminde daha sonları ise basım ve çoğaltım alanında kullanımıyla birlikte ilk defa Avrupa'da karşımıza çıktığını görmekteyiz. Tipografi, çeşitli disiplinlerde bir öge olarak ele alınmış ve farklı kavramsal açıklamalarla ortaya konulmuş olsa da özünde Grafik Tasarımın çalışma alanlarından hatta temel unsurlarından biridir. Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğü'nde tipografi "Kabartma biçimlerle ilgili baskı yöntemi" olarak belirtilmektedir. Başka bir tanımda;

Tipografi harf biçimleri ve onların işaretel anlamları arasındaki ilişkiyi temel alan bir sanattır. Görüntüsel olarak harfler gruplanarak kelimelere, kelimeler satırlara dizilir ve satırlar sütunlar hâlinde sıralanır. Sütunlar sayfalara ayrılır ve sayfalar bir araya getirilerek kitapları oluşturur. Bu görsel nesnelere oluşturduğu bir organizasyonun katmanlarıdır. İşaretsel anlamlar olarak

harfler kelime yapılarını, kelimeler cümleleri, cümleler paragraflarda birleşerek metinleri oluşturur. Böylece fiziksel ve anlamsal nesnelere meydana gelir (Bigelow, 1989:1-14).

Becer (2007) tipografinin, yazı karakterlerinin ve metin bloklarının tasarlanması, dizilmesi ve düzenlenmesi ile ilgili bütün uğraşları ve bu alandaki teknolojik gelişmeleri kapsayan bir terim olduğunu ifade etmektedir.

Sarıkavak "Çağdaş Tipografinin Temelleri" adlı kitabında klasik ve geleneksel sanatların, çağın gereksinimlerini yerine getiremediğini ve tipografinin teknik süreçten ve zanaattan çıkıp kavramsal bir tanıma dönüşeceğini bahsetmektedir. Yine bu temel bağlamda "Modernizmin, tipografiyi bir tavır, bir duruş ve bir tasarım anlayışı -dili- olarak ele aldığı görülmektedir." demekle birlikte tipografiyi "Harflerin ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlemesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili ve anlayışıdır." şeklinde tanımlamaktadır (Sarıkavak, 2014:10).

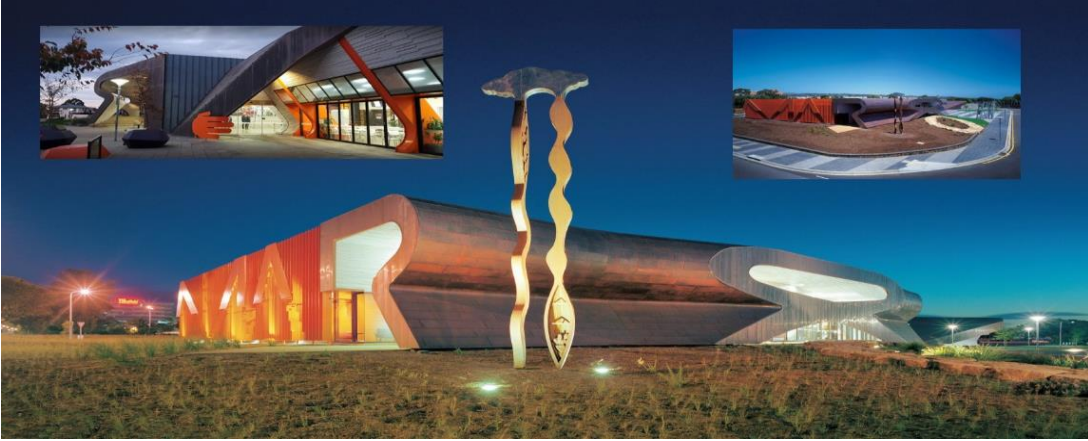
İşaretler, harfler, göstergeler üzerinden bir anlatım ve tasarım dili oluşturan tipografi, iletişim alanına ciddi katkılar sağlar ancak anlatılan bu dilin ve kullanılan yöntemlerin bir de estetik bir boyutu vardır. Bu estetik boyutta harflerin veya sembollerin bir iletişim kurma çabası olduğu bilinse de psikolojik anlamda zihin dünyamıza ve tutumlarımıza etkisi olacak bir beğeni durumu teşkil etmesi kaçınılmazdır. Buna en güzel örnek de yine farklı dillerde gördüğümüz alfabelerdir. Okunulan dil anlaşılmasa bile iletişim kurulmaya çalışılan kişide tipografi biçimselliğiyle bir hoşnutluk oluşturabilir ve bu hoşnutluk ve beğeni durumu kişinin zihin dünyasında bir anlam ifade edebilir. Helmut Schmid'in tipografinin işitilebilmesi, hissedilebilmesi ve tipografinin yaşanılabilir (Ambrose ve Harris, 2018:100) olması düşüncesinden yola çıkılırsa işte bu noktada tipografi, estetiği de temele alarak bir mesaj iletmenin ötesine geçer. Yazılı bir fikre görsel bir biçim vererek alıcısıyla görsel bir iletişim kurmaya başlar ve alıcısına zihin dünyasında bulunan imgeler göndererek duygusal bir fayda sağlar. Aydınli ise bu konuda duygusal süreç kavramını kullanır ve uyarıcıların oluşturmuş olduğu etkinin, eski deneyimler ve yeni hislerle birleşerek algısal bir organizasyon oluşturduğunu ve süreç sonunda "duygu"ların ortaya çıktığını söyler (Aydınli, 1986:56).

Tasarımcı ve sanatçılar tarihe ilk çıkış sahnesinden günümüze kadar bu duygusal etkileşimi oluşturabilmek için çeşitli yollar ve metaforlar aramıştır. Çevreyi algılama ve

yorumlama yeteneği ile farklı malzeme ve teknikleri kullanan bütün disiplinlere ait tasarımcılar hep bilinenin ötesine geçme isteğiyle hareket etmişlerdir. Becer, el yazıları, kaligrafi, duvar grafitileri, mimarideki yazı uygulamaları, afiş, simge sistemleri, reklamcılık, sinema ve televizyonda izlenen hareketli yazılar gibi birçok alanda harf kullanılarak yapılan uygulamaların hepsini tipografi kapsamında ele almamız gerektiğini söyler. Bu durum bizlere günümüzde tipografinin kapsam ve alanlarının fazlasıyla genişlediğini ve öneminin arttığını göstermekle birlikte hem yüzeylerin hem de malzemelerin çeşitlenerek izleyicisiyle farklı boyutlarda da iletişime girdiğini gösterir.

20. yüzyıla kadar temelde tipografi, ağırlıklı olarak masaüstü yayıncılıkta iki boyutlu yüzeylerde dinamik olmayan, tekdüze heyecansız ve ruhsuz bir kompozisyon diliyle belli başlı standart matbaa kalıplarıyla konumlandırılıyordu. Ancak bu tipografide dinamik unsurların olmadığı ya da tasarımda dinamizmin olmayacağı anlamına gelmez. Burada kastedilen, tasarımcılar dinamizmi boyutta değil ihtiyaç hâlinde tasarımın kendi iç disiplininde kullanırlar. Ancak bu durum özellikle 1910'larda Fütürist şairler tarafından radikal değişikliklere uğramış sonradan çıkan sanat akımlarına da öncülük etmiştir. Geometrik soyutlama anlayışıyla özgür ve dinamik bir ifade hâline dönen kompozisyonlar gün yüzüne çıkmış, bildiğimiz alışlagelen söz dizimi ve gramer kuralları alaşağı edilmiş ve tipografi sanatsal bir uygulama alanı hâline gelmiştir (Becer, 2007:15). İşte tasarımın belirli kalıpların dışına çıkması ve endüstriyel çağdaki teknolojik unsurlarla beraber, iki boyutlu yüzeylerde uygulanan tasarımlar, kendi alanlarının haricinde diğer disiplinlerle de alışverişe girmiş ve çok boyutlu, bazen hacmin ve zihninde sınırlarını zorlayan deneysel biçimlerle hayatımızın her alanına girmiştir.

Sayısal ekran teknolojisi, masaüstü yayıncılık, serigrafi, tekstil ve duvarlardaki kullanımlar çoğunlukla baskı teknolojisinin de yapısı itibarıyla iki boyutlu yüzeye yapılan çalışmalardır. Yine bilimsel buluşların ve teknolojinin getirileri ile iletişim sahasını genişletmek isteyen sanatçılar, iki boyutlu yüzeylerin de dışına çıkarak bazen üç boyutlu formlarda, tipografik tasarımların taşıyıcı unsurlarını sergileyebilmektedirler. Mimari yapılar, endüstriyel ürünler, mobilyalardaki kullanımlar izleyicisini eserin içine dâhil eden tipografik bir sanat ürününe dönüştürebilmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Marion Kültür Merkezi, Avustralya, “Marion” harfleriyle oluşturulan tipografik formlu mimari yapı.

Ayrıca her geçen gün mekânın atmosferine uygun bir dil geliştirmek veya olağan sürprizler yaratarak izleyicisinde farkındalık yaratmak için, deneysel tipografiler görebiliyoruz. Bunlar anamorfik görüntülerle oluşturulan tipografik tasarımlar, hareketli ve kinetik tipografiler, elektronik yüzey tipografileri, holografik tipografi olarak gün yüzüne çıkmakta, tipografiye biçimsel ve zihinsel yeni anlamlar yüklemektedirler.

Altan, insanların fiziksel bir alana yönelik, oranın belirli bir bölümünü belirginleştirmesi ve sınırlandırmasıyla mimari mekânın oluştuğunu ve bu şekilde mimari mekânın hissedilir ve izlenir bir duruma geldiğini belirtir. Bu durumu daha iyi anlayabilmek için ise bir gözlem yapar. Gözlemde üç farklı ortamda bulunduğumuzu ve ilk ortamın her yönde açık, göz alabildiğine uzanan, hudutsuz, sonsuz görünen bir tabiatın ortasında olduğumuzu, ikinci ortamda kısmen ağaç ve ağaç gruplarının ve muhtelif yükseklikte çalılarla kuşatılmış bir ortamın, üçüncü ortamda ise ağaç gövdelerinin çok sık olduğu bir ormanda bulunduğumuzu hayal etmemizi ister. Burada ilk olarak ikinci ortamın bize mekân kavramını düşündürdüğünü söyler ve mekân hissini korunmuşluk ve çevrelenmişlikle ortaya çıktığını açıklar. Yine bu örnekten yola çıkarak gerek doğal ve gerekse mimari mekânda ayaklarımızın altında bir yatay düzlem (toprak; döşeme), başımızın üzerinde doğal mekânda gökyüzü, mimari mekânda ise tavan düzlemi olduğunu belirtir. Yine doğal ve yapay elemanlar ile belli mekân oluşumları tanımlar. Doğal elemanlarla oluşan mekânlara (yeryüzü, gökyüzü, ufuk, çalılık, ağaçlar) doğal mekân, yapay elemanlar ile oluşan mekânlara ise (duvarlar, tavanlar, kirişler, kolonlar) yapay mekân, mimari mekân veya şehirselsel mekân demiştir. Aynı zamanda doğal ve yapay elemanların birlikteliği ile karma mekânlara

elde edilebileceğini aktarmıştır (Altan, 2012:78-79).

Joedicke ise mimari mekânı, kişi tecrübelerinin nesne ile olan ilişkileri üzerinden tanımlar ve ortada bir sınırlama varsa mekân vardır yoksa mekân algılanmaz demektir. Yani algılanabilecek sınırlayıcı öğelerin yokluğu söz konusu olduğunda mekânın boşluk, sınırlayıcı öğelerin aralıklarının algılanamayacakları kadar küçükse mekânın yerini cismin aldığı söyler. Dolayısıyla Joedicke'ye göre *boşluk* ve *cisim* mekân kavramının üst ve alt sınırları olarak düşünülebilir (Joedicke, 1968:13). Mekân bu ve benzeri birçok araştırmacının da en saf anlatımı ile sınırları olan bir boşluğu ifade etmektedir. Aynı zamanda "iç mekân, dış mekân, kentsel mekân gibi çeşitlere ayrılabilir ve kültür, alt kültür sosyo-ekonomik düzey, sahiplenme, zaman, mimari akımlar veya moda gibi çok sayıda faktörden etkilenerek şekillenir" (İmamoğlu, 2003:77).

İşte mekân tasarımları yapılırken bu hacimsel boşlukların düzenlenmesi veya yeniden inşası söz konusudur. Tıpkı tipografi de mesajını iletirken veya estetik bir duygu oluştururken bu düşünce yapısıyla hareket eder. Sarıkavak (2006:82-85)'a göre; tipografi yalnız harflerle ve çizgilerle yapılan düzenlemeler değil, temel sorunsalı bunların ötesinde, aslında boşluğun düzenlenmesidir. Sarıkavak, 'boşluğu tanımlama' ve 'boşlukta konumlandırma' sorununu aslında yazı öğeleriyle ya da tipografik karakterlerle yapılan düzenlemelerle çözülebileceğini söyler. Tipografik olarak yapılan her türlü değerlendirmede etkili ve işlevsel sonuç elde etmenin temel yöntemi boşluğun farkında olmak ve boşluğu biçimlendirmektir. Bu bağlamda tipografi, mekânda boşluğa yeni bir form kazandırmak ya da yüzeyde bir biçim oluşturmak amacı ile düzenlenmekte ve tasarlanmaktadır. Ancak burada unutulmamalıdır ki tipografi yetkin kişilerin ellerinden çıkmadığı sürece oluşturacağı duygusal etkileşim ve iletişim negatif yönde gelişebilir ve bir anlam kargaşasıyla birlikte görsel çirkinliğe de yol açabilir.

Yazının bir araç ve görsel tasarım ögesi olarak kullanıldığı mekân tasarımlarında, mekân yüzeylerinin birbirleriyle olan ilişkisi tipografik çözümlerle daha da güçlendirilebilir veya belirginleştirilebilir. Bu çözümler, mekâna derinlik duygusu vermek dışında, kullanılan yazının anlamı veya tipografik düzenlemeler sayesinde mekân içi iletişimi de artırıp aynı zamanda mekânın atmosferine uygun bir dil yaratır. Bu dil yaratılırken tipografi burada bazen biçimsel bir rol üstlenir bazen de formun bizzat kendisi olur. Ve nihayetinde ortaya çıkan bu dil bulunduğu mekâna ruh ve hayat verirken diğer taraftan mekâna bir kimlik katarak izleyicisiyle mekân

arasında bir aidiyet hissi oluşturur.

Tipografinin kişilerde oluşturduğu estetik, görsel ve işlevsel düzenlemeler sonucundaki duygusal etkileşim, çoğu zamanda mimari tasarım öğelerinden olan 'doku, renk, form' kavramlarıyla çok yakın bir ilişki içindedir. Ancak özellikle doku, mekânın oluşturmak istediği algıyı bizzat yöneten unsurlardan biridir (Castell vd., 2019:1). Burada bahsedilen doku kavramı tipografik harf veya sembollerle oluşturulan ritmi sağlayan biçimsel doku değil mimari dokudur yani algılanan yüzeyin özelliğidir; malzeme ölçekli doğal veya yapay dokudur. Tipografi mekândaki duygusal etkileşimi, kendi iç disiplini içinde tasarım diliyle uygular ancak bu uygulamanın mekâna yansıtılmasında kullanılan malzeme örüntüsü göz ardı edilmemelidir. Grafik tasarımcı, mimar ve iç mimar bu disiplinler arası süreçte mekânın oluşturacağı atmosferi bir bütün hâlinde düşünmesi gerektiği için, ortaya çıkan tipografik ürün mekânda uygulanacak dokudan bağımsız olmamalıdır. Dokunun ihmal edilmesi durumunda, oluşturulmak istenen duygusal etkileşimin tüm yükü tipografide kalacak, ortaya çıkan tipografi tasarımı kusursuz ve mükemmel olsa bile doku faktörünün ihmalinden dolayı, mekânla ve izleyicisiyle bütünleşmesi gerçekleşmeyecektir. Bu konuda doku kullanımının psikolojik etkileri üzerine Aytuğ tarafından yapılan deneysel araştırmada: Dokunun mekânın algılanmasında çok önemli bir rolü olduğu ve doku yüzeylerinin sertlik derecelerinin, mekânın büyüklüğü ve anlamında ciddi etkiler yarattığı görülmüştür. Araştırmada cinsiyet farklılıklarının pek etkili olmadığı belirtilmiştir. Mekân ve biçimi oluşturan yüzeylerin dokusu, fiziksel ve duygusal açıdan kabul edilebilir, estetik doygunluk sağlayan hem çevrenin yaratılması esnasında hem tasarım aşamasında hem de mekândan beklenen etkiye uygun malzeme seçiminde "dokunun" yüzey rengi veya ışıkla birlikte dikkate alınması gereken bir öğe olduğunu vurgulamıştır (Aytuğ, 2012:37-46). Örneğin Toronto'da 2013 yılında yapılan EXHIBITOR 2013 fuarında, düşük bütçeli kategoride yer alan fuar standı tasarımında ödül alan Rhoddy Design Inc., katılımcılara diğer sergi evlerine benzemediğini anlatmaya çalışmıştır. Bunu yaparken inşaatçıların köpük malzemesinden arka duvarlara sahte tuğla etkisi kullanmış ve tipografik unsurlarda ise mekânın dokusuna uygun sac metal malzemeler kullanarak doku uyumunu mekâna yansıtmayı başarmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Rhoddy Design Inc, Toronto EXHIBITOR 2013 Fuarı'nda sergilenen ödüllü stand tasarımı.

Kenya Hara tarafından tasarlanan diğer bir örnekte ise Tokyo'da bir doğum hastanesinin yönlendirme tabelalarında kullanılan tipografide minimalist sitilin tipografiye yansıdığını ve yine doğru kullanılan uyumlu dokunun ve sıcak duvar renklerinin hastanenin soğuk ve ürkütücü havasını tamamen kırdığını görüyoruz. Ayrıca kullanılan kumaş malzemesinin yıkanabilir yönü, hastane ölçekli hijyen kavramını da pekiştirmiştir (Taşçıoğlu, 2020:91) (Görsel 3).



Görsel 3. Kenya Hara tasarımı, Tokyo Kadın Doğum Hastanesi.

Yaratıcı yönetmeni Kyosuke Nishida olan diğer bir mekândaki tipografi tasarımı ise "Still Life Comes Alive" adlı çalışmadır. Bu çalışma aslında yerleştirmenin tipografik unsurlarla geliştirildiği ustaca planlanan estetik bir çalışmadır. Sanat yönetmenleri Brian Li ve Sean Yendry tarafından yapılan bu tipografik yerleştirme basit bir kâğıdın mekânın duvar yüzeyinde izleyicisine kattığı duygusal etkileşimine güzel bir örnektir. Tasarımcı, tipografik kavramı tanımlayan ve gösteren cümleleri oluşturmak için kesilen, katlanan ve yapıştırılan binlerce kâğıt parçası kullanmıştır. Tipografik formda, geometrik karakter korunarak kâğıdın durgun olan yapısından dağınık ve dinamik bir organik yapıya geçiş yapılmıştır. Çalışmayla aslında mekân içindeki boş,

durgun ve anlamsız duran mekân koridoru, tasarımın ismiyle de (Durgun Yaşam Canlanıyor) bağlantılı olarak anlamlı ve konuşabilen bir mekâna dönüşmüştür (Görsel 4).



Görsel 4. Sanat yönetmenleri: Brian Li ve Sean Yendrys, Still Life Comes Alive.

Aslında doku ve tipografi mekânlarda birbirinden ayrılmaz bir ikili ve birbirlerinin tamamlayıcısı gibi düşünülürse bırakılmak istenen etki izleyicisinde uzun süreli ve kalıcı olabilir. Bazen izleyicinin algısında doku amaç iken bazen araç olabilir. Aynı durum tipografik düzenleme için de geçerlidir. Ancak her ikisinin birlikte oluşturacağı duygusal bir etkileşim mükemmel olan sonuca varmak için en iyi yoldur. Hatta estetik beğeniye en üst seviyeye çıkartmak için Kuban'ın da dediği gibi ışık ve gölgeyi, dış biçimi, iç sınırları, rengi ve ölçüyü de bu bütünlüğün içine tam olarak yerleştirirsek sonuç gerçekten inanılmaz keyif verici bir hâle dönüşür (Kuban, 1998:57).

Tipografi, çevresel düzenlemelerde de mükemmel bir işbirliği oluşturarak yine bulunduğu mekâna farkındalıklar bırakmayı çok sever. Bazen bir caddede, bazen bir ofiste, alışveriş merkezinde, parkta veya herhangi bir mekânda fiziksel bir varlık olarak karşımıza çıkabilir.

Avustralya'nın Victoria eyaletinin başkenti olan Melbourne'da, Victoria Şehir Konseyi, disiplinler arası bir tasarım merkezi olan HeineJones firmasından, Leeds caddesinin yeniden geliştirilmesini ve yağmur bahçelerinin işlevini ve amacını açıklayan yorumlayıcı bir çözüm tasarlamasını istemiştir. HeineJones'in çözümü ise bu su bahçesinin işlevini ve amacını 10 mm'lik bir çelik plaka üzerinde lazerle kesilmiş bir şiir bulutu olarak sergilemek olmuştur. Plaka üzerinde farklı dillerde farklı ölçeklerle sunulan şehir şiirleri yer almaktadır. Sunulan bu şiirlerin tamamı daha küçük tipte yazılmış, yağmur bahçesi hakkında ise büyük soyut bilgi parçaları oluşturan sözcükler tümevarım mantığıyla plaka üzerine konumlandırılmıştır. Pürüzsüz kullanılan bu sert metal plaka, renk itibarıyla caddenin kaldırım ve taşlarıyla kopuk durmadığı gibi mekânın doğal atmosferine uyum sağlamış ve caddeye ekstradan bir dinamizm katmıştır. Yapılan bu tasarımdaki amaç, izleyicisiyle duygusal ve okunabilir bir şekilde meşgul olan bir iletişim aracı yaratmak ve yağmur bahçelerindeki suyun geçişi ve sirkülasyonu bilgisinin izleyici tarafından uygulanmasını sağlamaktır (Görsel 5).



Görsel 5. Tasarım: HeineJones, Ağaç Izgarası.

Diğer örneğimiz tipografinin fiziksel bir unsur olarak kamusal alanda konumlandırılmış "Evergreen" örneğidir. Hollanda'nın Oldenzaal şehrinde Thij Koleji tarafından yaptırılan bu tipografik bahçe, suni çimle kaplı dokuz harften oluşturularak okul için dış mekân mobilyası olarak kullanılmıştır. Ortaokul çocukları için ilgi çekici bir alan olarak hizmet veren bahçe, suni çimin genellikle düz olan malzemesi, 20 metrelik bir daireye yayılan büyük boyutlu harfler aracılığıyla üç boyutlu bir form hâline dönüştürülmüştür. Dokuz büyük harf, hem oturma alanını hem de

projenin adını oluşturmuş ve gençlerin rahatlayıp sosyalleşebileceği bir dizi eğlenceli dinlenme alanı hâline getirilmiştir (Görsel 6).



Görsel 6. Thij Koleji Bahçesi, Hollanda.

Yine tipografiyle minimal ve ilginç bir sanat alanına dönüşen kaçınılmaz bekleme noktalarını görmek ferahlatıcıdır. Reklamlar, ilan panoları ya da başka bir şekilde dikkat çekmeyen New York'taki bu otobüs durağı, "şehrin ritminin ortasında bir eğlence alanı" hâline gelmiş. Çok işlevli, kışları kar ve yağmura bir blok olarak hizmet eden bu uygulama, yaz sıcaklığında gölge yapıyor ve sonbahar yağmurlarından koruyor. Harfler aynı zamanda ustaca planlanan bir kentsel mobilya parçalarıdır ve bu uygulama yalnızca çocuklar için değildir. S harfi, beklerken uzanmanıza izin vermek için özel olarak tasarlanmıştır; B harfi, sert havalarda barınak görevi görmek için planlanmıştır. Daha da önemlisi bu uygulama, yeni insanlarla tanışmak ve bir topluluk olarak etkileşimde bulunmak için ikonik bir nokta hâline dönüşmüştür (Görsel 7).



Görsel 7. Meeting Bowls tasarımı, Newyork Otobüs Durağı, Amerika.

Başka bir örneğimizde ise tipografik tasarım ve uygulamaların, adeta mekânın atmosferini yeniden yarattığı ve ritim ilkesinin baştan ayağa doyurucu bir tipografiyle uygulandığı, Lizbon'daki bir bilim müzesi olan Bilgi Pavyonu'dur. Mekân, kullanılan tipografik formlarla derinliği çok etkili bir şekilde ortaya koymaktadır. Kullanılan doku ve tipografik

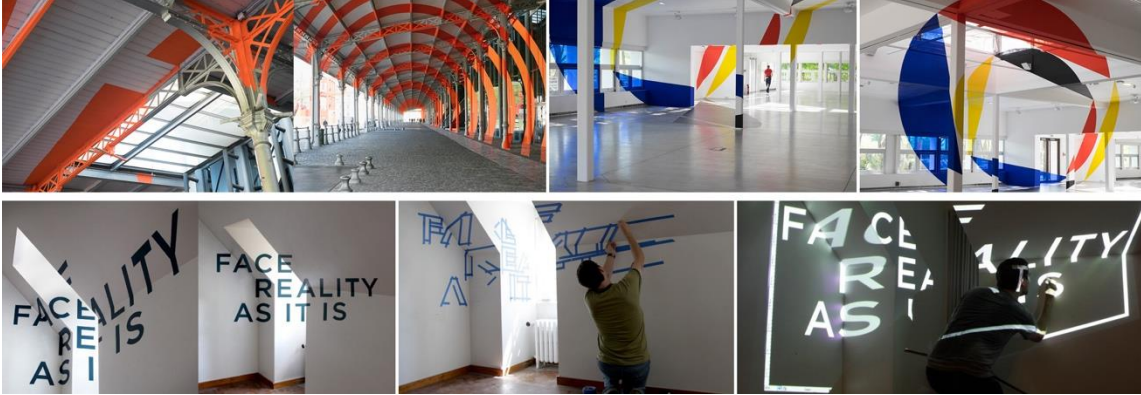
tasarımlar, adeta izleyicisinin kulağına fısıldarcasına bir iletişim dili oluşturmayı başarmıştır. Mekânda ilk müdahale fuaye alanına yapılmış ve çevresel bir tasarım projesi planlanmıştır. Mekânın kullanımındaki çok yönlülük nedeniyle, akustik ve aydınlatma amaçlı delikli bir duvar için doku oluşturmak amaçlanmıştır. Buradaki ritim ve aydınlığı sağlayan doku tipografik doku, malzeme ölçekli doku ise alüminyum kompozittir. Duvar ve kaplamalar arasındaki led beyaz aydınlatmalar doğal ışıkla dengelenerek, tipografik uygulamalar duvarlarda ve zeminde büyük bir ölçekte yeniden düzenlenmiştir. Mekândaki tipografiyi şekillendiren ve akışı sağlayan biçim - form, bilgi alışverişinde bilgisayarlar tarafından sık kullanılan OCR-A yazı karakteridir. Piktogramlar ise, kullanılan OCR-A yazı karakterine göre tasarlanmış ve binanın ölçeğine bağlı olarak büyük boyutlarda kullanılmıştır. Yine binanın girişi, renkli şeffaf filmle kaplanmış, büyük pencere açıklıklarına, asılı akrilik renkli paneller yerleştirilmiş ve uygulanan tipografi ile ritim ve birlik (uyum) eş zamanlı sağlanmıştır. Aynı zamanda kullanılan bilgi levhalarında bir destek görevi görecek gökkuşağı vitray efekti yaratılmak istenmiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Mimar: João Luís Carrilho, Pavilion of Knowledge, Bilgi Pavyonu Bilim Müzesi, Lizbon.

Bazen mekânların dili izleyicisinde farklı algılar yaratarak dokuyu bir miktar öteleyebilir ve yalnızca iletişim kurma veya ilgi oluşturma üzerine odaklanabilir. Burada amaç izleyiciyi şaşırtmak ve mekânın farklı bir odak noktasına ilgiyi çekerek mekânın kimliğine artı bir değer katmaktır. Bu artı değer ise izleyicide oluşturulan olumlu algıyla ilintilidir. Cevizci (2000) algıyı dış

dünyadan duyu organları aracılığıyla edindiğimiz malumatlar olarak açıklarken Norberg-Schulz (1968) ise algının mekânla ilintili olduğundan, mekânı oluşturan sınırlayıcı unsurların mekânın algısında önemli bir rol oynadığından bahseder. Bu unsurların yatay ve dikey bölmeler, yüzeyler olabileceği gibi araştırmamda üzerinde fazlasıyla durduğum doku ve renk kavramına dikkat çeker. Bu noktada dokudan kısmen ya da tamamen bağımsız denilebilecek mekânlarda, izleyiciyi bir noktaya yönlendirmek, mekânda hareket ve yön kavramına dikkat çekmek, derinlik hissi ve merak uyandırmak için yalnızca renkle boyama şeklinde veya üç boyutlu parçadan bütüne gitmeye çalışılan anamorfik tipografik görüntülerde mevcuttur. Bu görüntülerde izleyici belirli bir noktadan görüntüye baktığı zaman ilk etapta bir şey anlamaz ve yüzeylerde gördüğü renkler veya parçalar bir anlam ifade etmez yani bütünlük algısı anında gerçekleşmez. Ancak daha sonra merak duygusuyla, tesadüfen veya istekli olarak özel bir alet veya yöntem sayesinde doğru perspektifli bir bakış noktasından görselin doğru konumlanmış hâlini görür. Yani anamorfik görüntülerle yapılan tipografik uygulamalar bazen mekânlarda üç boyutlu olarak sergilediğimiz unsurların yanında mekâna ilgiyi artırma düşüncesiyle uygulanabilmektedir (Görsel 9a, 9b).



Görsel 9. a: Sanatçı Felice Varini, Anamorfik Mekân Uygulamaları (üst), **b:** Sanatçı Thomas Quinn, Anamorfik Mekân Uygulamaları (alt).

Anamorfik görüntünün tipografiyle mekân içinde şık bir şekilde kullanıldığı diğer bir mekân ise New York'taki Modern Sanat Müzesinde yapılan çalışmadır. MoMA Reklam ve Grafik Tasarım Bölümü tarafından tasarlanan ve uygulanan "German Expressionism Exhibition Title Wall" adlı sergi 250'den fazla baskı, çizim, resim, heykel, resimli kitap ve süreli yayından oluşan, toplamda 3.000 parçalık koleksiyonun sergilendiği bir mekândır. Ziyaretçiler, özel sergi galerisine girdiklerinde duvardaki başlık net ve okunabilirdi, ancak içeri yaklaştıklarında duvarlar arasındaki

geçiş keşfettiler ve başlığın ikiye bölündüğünü gördüler. Kırmızı duvar rengiyle vurgulanan bu kesit, aynı zamanda Alman Ekspresyonist hareketi ve sanatçılar için önemli bir nokta olan Birinci Dünya Savaşı'nı da simgeliyordu. Sergiyi gezmeye devam eden ziyaretçiler bu duygusal etkileşimin galeri duvarlarının düzeninde ve renginde tekrarlandığını görebiliyorlardı. Yine Ekspresyonist dönemin özelliklerinden ahşap baskının önemi, tasarım ekibi tarafından dikkate alınmış, büyük ölçekte baskıların kusurlu olduğunu vurgulayan, ancak yine de cesur ve çağdaş hissettiren eski bir ahşap türü alfabeden harfler kullandı. Daha yakından bakıldığında, sergideki birçok baskının dokusuna atıfta bulunarak siyah harflerin büyütülmüş bir tahta baskı dokusuyla nasıl boyandığı görülmekteydi. Serginin atmosferini oluşturan, sergi girişiyile interaktif bir deneyim sunan, basit ama güzelce uygulanan bu fikir aynı zamanda jüri üyelerinin de ortak görüşü olmuştur. Yine tasarımcı ekip sergi başlığının uzun olmasını ve mekânı göz önüne alarak orantıyı iyi kullanmış ve mekânın atmosferine katkı sunacak punto büyüklüklerini doğru bir ölçüğe oturtmayı başarmıştır (Görsel 10).



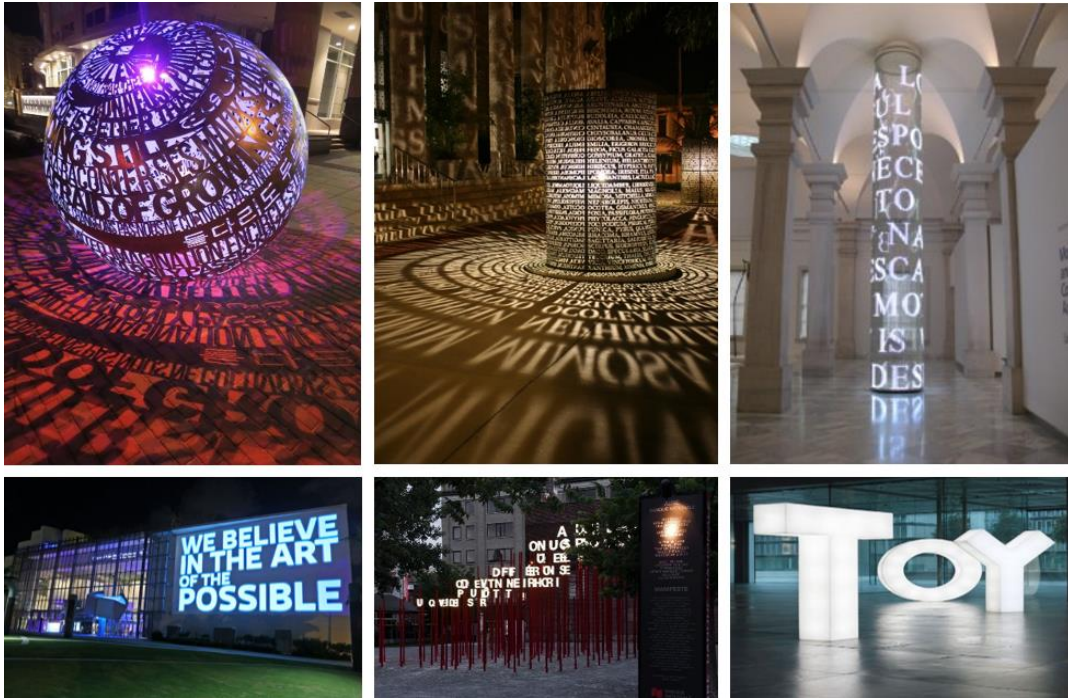
Görsel 10. Tasarımcı Ajans:Moma "German Expressionism Exhibition Title Wall" Sergisi, Newyork.

Bazen mimari yapıların formları, tipografiyle şekil alır ve mimari plan tipografiyle uygun bir biçimde şekillendirilir. Tipografi bu yapılarda yer yer bir taşıyıcı sütun, aydınlatma unsuru olarak veya formun yapısıyla birlikte izleyicisini de içine alan etkili bir iletişim aracı olarak kullanılmaktadır (Görsel 11a, 11b, 11c).



Görsel 11. a: Alfabe Binası, Hollanda, b: Kore Pavyonu, Çin, c: Minnaert Binası, Utrecht Üniversitesi, Hollanda.

Son olarak tipografi bazen mekânlarda ışıklandırma işleviyle ön plana çıkmaktadır. Gelişen teknolojiyle birlikte elektronik dünyanın şekillendirilebilen ve hareketlendirilen ürünleri, tipografik tasarımlarla birlikte elektronik ilmini de bu disiplinlere dâhil etmiştir. Özellikle ışığın işlevselliğini kullanarak tipografi, mekânlarda duygusal çağrışımları bu tarz uygulamalar üzerinden de çok daha belirgin ve net bir şekilde ruh hallerindeki değişikliklerle ortaya koyabilmektedir. Özellikle ışığın kullanım şekli, tipografiye ve kullanılan dokuya uygun bir biçimde sergilendiği takdirde, mekânlarda oluşan ambiyans izleyici ve mekân arasındaki duygusal bağı güçlendirebilir (Görsel 12a, 12b, 12c, 12d, 12e, 12f).



Görsel 12. a,b: Fort Myers, ABD c: Amerikan Sanat Müzesi, ABD, d: Miami Beach, ABD, e: Montreal, Kanada, f: Design-milk, ABD.

3. Sonuç

Metinde de görüleceği üzere çeşitli mekan-yazı tasarımları incelenmiş; mekân tasarımlarında ve düzenlemelerinde, doku, renk, form, gibi uyarıcı elemanların, mekânı ziyaret eden bireyler üzerinde pozitif veya negatif yönde birçok his ve etki bıraktığı anlaşılmıştır. Öyle ki bu etkiler mekâna bir anlam yüklenmesine sebep olurken, mekân algısının da zihnimizde oluşmasını sağlamaktadırlar. Ancak oluşan bu duygusal etkileşimin ve bu sürecin sabit bir bilimsel kuralı yoktur, çünkü estetik haz öznel bir olguyla duygulara yön verir ve konuyu doğal olarak sosyal bilimlerle de ilişkilendirir. Bu nedenle duygusal etkileşimlerde kesin bir analitik yöntem kullanılmadığı gibi net sınırları olan bir kalıp da çizilemez. Yani bu doğru ya da yanlış olmuş, iyi veya kötü olmuş diye kesin bir yargı belirtemeyiz. Ancak bu duygusal etkileşimin temelinde estetik bir hoşnutluk yaratacak şekilde ortaya konulması için mekânda kullanılan tüm uyarıcı unsurları, temel tasarım ilkeleri kapsamında bir bütünlük oluşturacak şekilde tasarlayarak gerçekleştirebiliriz. İşte tipografi ise bu bütünü oluştururken mekânda dokuyu, rengi, ışığı kullanarak forma veya biçime yepyeni anlamlar katmakta ve olağanüstü görsel tatminler oluşturmaktadır. Yani temelinde doku bir malzeme, ışık bir aydınlatma, renk bir kimyasal iken tipografi bu unsurları bir forma veya biçime sokarak estetik hazı ortaya çıkaran bir uyaran hâline getirmektedir. Tipografi mekânların atmosferini değiştirmekte ve farklı ambiyanslar ortaya çıkartarak izleyicileri ile mekân arasında bir duygusal bağ kurmalarına sebep olmaktadır. Yine bunun haricinde izleyicisiyle mekân arasında bir iletişim kuran tipografi mekânların adeta dili ve sesi olmaktadır. Oluşan bu iletişim dili sayesinde mekâna bir kimlik katan tipografi, mekânların zihinlerde kalıcı bir etki yaratmasında da fazlasıyla etkili olmaktadır. Dolayısıyla çalışmada bazı örneklerden de görüleceği üzere tipografi, özelde mekânlarda duygusal etkileşim ölçeğini üst düzeye çıkararak forma verdiği anlamsallıkla farkındalıklar oluşturmaya çalışır. Aslında tipografi tasarım ve tasarımcı bağlamında mekânlarda bir sınırsızlığı ve sonsuz bir dinamizmi de ifade etmektedir. Bu durum tasarımcıların esasen uçsuz bucaksız hayal dünyasının uygulama sahalarını genişletmektedir. Yani tipografinin uygulanmadığı mimari veya çevresel mekânlar, bir süre sonra aynı tasarımların tekrarlandığı, tek düze, sıkıcı, dinamik olmayan, alışlagelmiş bir görüntü verir ve tasarımcıyı uygulama noktasında sınırladığı gibi mekâna yeni dokunuşlar yapmayı da çoğu zaman zorlaştırır. İşte tipografi sayesinde mekândaki formların veya biçimlerin tasarımcılara

sonsuz bir alan açtığı gerçeği kaçınılmazdır. Çünkü biçimsel anlamda tipografik tasarımın bir sınırı yoktur ve tasarımcının öznel yetkinlikleri her seferinde farklı bir dokunuşla mekânlara yansıyabilir.

Sonuç olarak tipografi, günümüz dünyasında salt bir iletişim aracı olmanın yanında görünürlüğüyle mekânlara bir hayat ve kimlik kazandırmaktadır. İşlevselliği ile biçim ve formlara girerek mimariyi adeta yeniden yaratan, sonsuz ve dinamik yapısından ötürü hayatımıza yeni dokunuşlar yapabilen, estetiği merkeze alarak şehirleri ve yaşam alanlarımızı yeniden şekillendirebilen ve yeni teknolojilerle farkındalığı en üst seviyeye çıkaran bir tasarımsal örüntüler yumağı olarak hayatımızda olmaya devam edeceği görülmektedir.

Kaynakça

- Altan, İ. (2012). "Mimarlıkta Mekân Kavramı", *Psikoloji Çalışmaları*, 19(0), s.75-88.
- Ambrose, G. Harris, P., (2018). *Tipografinin Temelleri*, 2. Basım, İstanbul, Literatür Yayınları.
- Aydınlı, S. (1986). *Mekânsal Değerlendirmede Algısal Değerlere Dayalı Bir Model*, Doktora Tezi, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aytuğ, A. (2012). "Mimaride Doku Kullanımının Psikolojik Etkileri Üzerine Bir Araştırma", *Psikoloji Çalışmaları*, 17(0), s.37-46.
- Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Bigelow, C; Duensing P.H.; (1989). "Gentry L. Fine Prim Magazine on Type and Typography", *Bedford Arts*, San Francisco.
- Cevizci, A. (2000). *Felesefi Terimler Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Castell, C. Hecht, H. ve Oberfeld, D. (2019). "Wall patterns influence the perception of interior space", *Quarterly Journal of Experimental Psychology*.
- Goleman, D. (1996). *Duygusal Zekâ; Neden IQ'dan daha önemlidir*, çev: Banu Seçkin Yüksel, Varlık Yayınları.
- İmamoğlu, V. (2003). "Mekân ve İnsan Psikolojisi", *Mimarlık Dergisi*, Sayı 2, İstanbul: Küre Yayıncılık.

Joedicke, J. (1968). "Worbemerkungen zu einer Theorie des Architektonischen, Zugleich Versucheiner standen bestimmung der Architectur", *Btwhonen*, No: 9.

Kuban, D. (1992). *Mimarlık Kavramları*, İstanbul: YEM Yayınları.

Norberg-Schulz, C. (1968). *Intentions in Architecture*, USA: MIT Press.

Sarıkavak, N. K., (2006). "Tipografi Yazıları 3", *Photoshop Magazin Dergisi*, Eylül, No. 14.

Sarıkavak, N. K. (2014). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Taşçıoğlu, M. (2020). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân*, Ankara: Dost Kitapevi Yayıncılık.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Marion Kültür Merkezi, Avustralya. "Marion" Harfleriyle Oluşturulan Tipografik Formlu Mimari Yapı, <https://www.marion.sa.gov.au/venues-and-facilities/marion-cultural-centre>, Erişim tarihi: 02.10.2020.

Görsel 2. Rhoddy Design Inc., Toronto EXHIBITOR 2013 Fuarında sergilenen ödüllü Stand Tasarımı, <https://www.exhibitoronline.com/topics/article.asp?ID=1622>, Erişim tarihi: 04.10.2020.

Görsel 3. Kenya Hara Tasarımı, Tokyo Kadın Doğum Hastanesi, <https://www.ndc.co.jp/hara/en/works/2014/08/umedahospital.html>, Erişim tarihi: 03.10.2020.

Görsel 4. Sanat yönetmenleri: Brian Li ve Sean Yendrys, Still Life Comes Alive, <https://briansf.com/still-life-comes-alive>, Erişim tarihi: 17.10.2020.

Görsel 5. Tasarım HeineJones, Ağaç Izgarası, <http://lepamphlet.com/2013/01/03/grille-darbre/>, Erişim tarihi: 21.10.2020.

Görsel 6. Thij Koleji Bahçesi, Hollanda, <https://vollaerszwart.com/evergreen>, Erişim tarihi: 04.11.2020.

Görsel 7. Meeting Bowls tasarımı, Newyork Otobüs Durağı, Amerika, <http://www.knstrct.com/art-blog/2014/8/5/mmmms-b-u-s-baltimores-type-driven-bus-stop>, Erişim tarihi: 08.11.2020.

Görsel 8. Mimar: João Luís Carrilho, Pavilion of Knowledge, Bilgi Pavyonu Bilim Müzesi, Lizbon, http://archityperewiew.com/project/skin-pavilion-of-knowledge/?issue_id=1314, Erişim tarihi: 11.11.2020.

Görsel 9. a,b: Sanatçı Felice Varini, Thomas Quinn , Anamorfik Mekân Uygulamaları, <https://www.jenesaispaschoisir.com/2015/04/30/felice-varini-la-villette/>, Erişim tarihi: 16.11.2020.

Görsel 10. Tasarımcı Ajans:Moma, “German Expressionism Exhibition Title Wall” Sergisi, Newyork, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1090?>, Erişim tarihi: 26.10.2020.

Görsel 11. a: Alfabe Binası, Hollanda, <http://www.architecturelist.com/2011/05/24/alphabet-building-in-amsterdam-by-mvrdv/>, Erişim tarihi: 12.12.2020., b: Kore Pavyonu, Çin, <https://architectenweb.nl/nieuws/artikel.aspx?ID=23392>, Erişim tarihi: 15.12.2020., c: Minnaert Binası, Utrecht Üniversitesi, Hollanda, <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Minnaertgebouw.jpg>, Erişim tarihi: 16.10.2020.

Görsel 12. a,b: Fort Myers, ABD, <https://www.flickr.com/photos/gaspictures/5487057219/in/photostream>, Erişim tarihi: 24.11.2020., <http://m.osogoo.com/article/a498f9e55df09ca9.html>, Erişim tarihi: 27.12.2020. c: Amerikan Sanat Müzesi, ABD, <https://americanart.si.edu/artwork/saam-76771>, Erişim tarihi: 14.11.2020., d: Miami Beach, ABD, <https://worldredeye.com/2014/02/new-world-symphony-2014-the-art-of-the-possible/>, Erişim tarihi: 28.11.2020., e: Montreal, Kanada, https://www.archdaily.com/247542/5th-annual-creative-spaces-event/993-01_24_sc_v2com?next_project=no%3E, Erişim tarihi: 08.12.2020., f: Design-milk, ABD, <https://design-milk.com/futura-by-modo-luce/>, Erişim tarihi: 03.12.2020.

MEKAN VE VAROLUŞ İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA CHARLES SİMONDS'UN KÜÇÜK İNSAN MESKENLERİ

CHARLES SIMONDS' LITTLE PEOPLE DWELLINGS IN THE CONTEXT OF THE RELATIONSHIP OF SPACE AND EXISTENCE

Mert Barlas*

Öz

Bu araştırmada, Amerikalı heykeltıraş Charles Simonds'un, 70'li yıllardan günümüze şekillendirdiği, kaynağını Simonds'un kendi yarattığı Küçük İnsanlar mitolojisinden alan eserleri, mekân ve var oluş/ yok oluş ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Sanatçının, Küçük İnsanlar'ın varoluş alanları olarak biçimlendirdiği küçük ölçekli mekân yaratıları olan eserleri, kimi zaman kamusal alana sanat aracılığıyla müdahale eden pratikler kimi zaman galeri mekânlarına yönelik kurgular olarak ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda araştırma, Simonds'un, sokak sanatının bir örneği olarak da ele alınan Dwelling serileri ile sınırlandırılmıştır. Bu serilere ait eserler, Küçük İnsanlar mitolojisinin ve onların yerleşkelerinin yaratılışını temsil eden Birth ve Landscape/Body/Dwelling performansları ile birlikte, doğum, yaşam, yok olma/ölüm gibi varoluşsal olguların mekân fenomeni ile olan ilişkileri dikkate alınarak incelenmiştir. Ayrıca, Simonds'un eserlerinde ele aldığı malzemenin geçicilik bağlamıyla olan ilişkisi ve eserlerde tercih ettiği ölçek unsurunun mekanların deneyimlenmesi üzerindeki etkisi araştırma sürecine dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Charles Simonds, Heykel, Mekân, Ev, Küçük Ölçek.

Abstract

In this research, the works of American sculptor Charles Simonds from the '70s to the present, based on the Little People mythology created by Simonds himself, are examined in the context of space and existence/extinction relationship. Time to time his works, which are small-scale spatial creations shaped by the artist as the existence of Little People, appear as practices that intervene in the public space through art, and sometimes as installations for gallery spaces. Accordingly, the study was delimited to Simonds' Dwelling series that also was considered as an example of street art. The works belonging to this series have been studied by taking into account the Birth and Landscape/Body/Dwelling performances representing the creation of the Mythology of Little People and their settlements, and their relations with the space phenomena of existential phenomena such as birth, life, extinction/death. Besides, the relationship between the materials Simonds used in his works and their phenomenon of transience, as well as the effect of the scale element he preferred in his art on the experience of spaces were included in the research process.

Keywords: Charles Simonds, Sculpture, Space, House, Small Scale.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.02.2021 - Kabul tarihi: 19.06.2021.

*Araştırma Görevlisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, mert.barlas@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1524-4425>.

1. Giriş

Dünya üzerinde insan tarafından bırakılan en belirgin referans, fiziksel iz, temel bir gereksinim olarak ortaya çıkan mekânlardır. Varoluşun bir dışavurum ifadesi olan bu iz, yaşamın devamlılığı adına kurulan, insan olmanın en ilkel, en öncül öğelerinden biri olarak belirginlik kazanmaktadır. Amacı ne olursa olsun mekânın inşası, varlığın somutlaşmasına karşılık gelir ve dünya üzerinde bilgisine sahip olunan her türlü yaşam biçimi mekândan soyutlanarak düşünülemez. Dünyaya dair algı, zaman kadar mekân üzerinden elde edilen bir deneyimdir. Mekanla ilişkili bu deneyim, yalnızca varoluş süreci ile sınırlı kalmamaktadır. Mekân; adı ister ebedi istirahatgâh ister bir mezarın altında toprak olmak olsun, yok oluşla da özdeşleşen, yok oluşun da üzerinden sürekliliğe girdiği bir fenomendir. Mekân fenomeninin, daha açık bir ifadeyle dünya üzerinde fiziksel olarak yer edinme çabasının kökeninde, varoluşun en primitif ve dominant korkusu olan ölüm korkusuna karşı gelişen; korunma, sığınma çabası yer almaktadır. Varoluş ve mekân ilişkisine yönelik süregelen tarihin en ucuna dair mitsel bir ifade ile söylemek gerekirse, mekân; ölümlü olarak ilkel insanın, tanrıdan gelenler ile arasına, dışı ve içi birbirinden ayıran bir sınır koyma çabasıdır.

Dünyada yerin bir mesken olarak algılanmasıyla başlayarak gelişen süreçte, varoluşun primitif benliğinde hissedilen ölümlü olarak ikamet etme dürtüsü, zaman içerisinde mekân oluşturmaya dair daha bilinçli bir davranış biçimine dönüşmüş olsa da mekân kurmanın temelinde yer alan bu arketip dürtü, insanlık tarihinin hiçbir döneminde değişiklik göstermemiştir. Yerleşme bilinciyle dünya ile kurulan ilişki türlerinden biri haline de dönüşen mekân, diğer bir deyişle; dünyevi yer'in evcilleştirilmesi, ona insansı nitelikler ekleme eylemselliği, medeniyet kurmaya doğru atılan ilk adım da olmuştur. Mekanların, bir sistem üzerinden kolektif olarak bir araya gelmesiyle kurulan medeniyetlerde, varoluş süreçlerini tamamladıklarında, çoğu zaman kendilerinden geriye yine mekanlar kalır. Bu mekanlar, kimi zaman geçmiş ile gelecek arasında varoluş ve yok oluş mitinin sonsuz döngüsüne has pastoral dili konuşan haneler, kimi zamansa fani olan insanın, tanrısal olan dünyaya karşı hükmetme çabasıyla içine düştüğü kibrin göstergelerine dönüşen hayalet imgeler gibidir. Dolayısıyla mekân, her anlamda varoluşun fiziksel ve simgesel ağını oluşturan; kimi zaman dünyevi yaşam gerçeğinin salt

yansıması kimi zaman söylence ve mit arasında *fantazmagorik*¹ düşlem alanları yaratan, yaşamın karmaşık dokularıdır.

Bu anlamda, 1945 doğumlu Amerikalı sanatçı Charles Simonds, 1970'lerden itibaren kendi yarattığı, varoluş ve yok oluş arasında yer alan yaratılış mitolojisinin izleğinde, *Little People/Küçük İnsanlar* adını verdiği kurgusal, göçebe bir toplumun düşsel medeniyetleri için terkedilmiş oturma alanları olan *Dwelling* serilerini inşa etmektedir. Dünyanın farklı şehirlerinde ortaya çıkan *Dwelling*'ler; Simonds'un, heykel, mimari, performans ve sokak sanatını kapsayan sanat pratiğinin temelini oluşturan, dünyevi yaşamla ilişkilendirilen toprağın, çamurun bir yaratılış mitiyle eklektik hale geldiği imgelerdir. Simonds'un mekân ve saf doğanın organik malzemeleriyle geçicilik üzerinden ilişki kurduğu, korunması zor ve kısa ömürlü olan küçük ölçekli eserleri; insanın, insan tarafından kurulan her yapının, medeniyetlerin gelip geçiciliği üzerine bir fanilik söylemine ulaşarak şekillenmektedir. Dolayısıyla, organik, doğal materyallerle örülen sanat eserlerinin çıkış noktaları; zaman, değişim, korunmasızlık, bozulma gibi, var oluş ve yok oluş, bakılık ve fanilik üzerine temellenen bağlamlardır. Küçük İnsanların mekanları *Dwelling*'ler, kamusal alanda biçimlendiğinden dolayı, eserlerin kısa ömürlü olmasında etkili olan doğa şartlarının yıkıcılığının yanında, aynı zamanda şehir insanların müdahaleleri ve saldırıları da yapıları yok olmaya açık bir hale getirmektedir. Bu nedenle ortadan kaybolmaları veya kısmen de olsa değişime uğramaları öngörüsüyle inşa edilmektedirler. Şehirlerin günlük yaşamları ile doğrudan, dinamik bir ilişki kuran, kamusal alan dokusuna dolaysız müdahale eden, küçük ölçekli, savunmasız yerleşkelerin yaşama alanları olan mahalleler ve sokaklar, yapıların bozulmasında bir diğer doğal etken haline gelmektedirler.

Simonds tarafından dünyanın farklı şehirlerine göç eden *Küçük İnsanlar*'ın terk edilmiş meskenleri olarak kurgulanan eserleri; insanın mekânsal düzlemde varoluş hikayesinin bir bölümünü, doğanın acımasızlığına karşı barınaklar inşa ederek yaşama çabasını, istemli ya da zorunlu göç unsurunu, inançların mekân yaratma sürecine etkilerini, belirsiz bir nedenle yok oluş durumunun mekanları nasıl tekinsizleşen yapılara dönüştürdüğünü anlatan, aslında dünyevi

¹ Fantazmagorik: "Muhtemelen Fransızca, *phantasm* ile ilgili bu sözcük, bir rüyada görülüyormuşçasına, değişken/hareketli, gerçek veya hayali görüngüler silsilesi" (The Oxford Dictionary of Current English, 1993:668) anlamındadır.

yaşamın gerçeklerinden uzak olmayan söylemlerin inşasıdır. Bu inşa süreci, sadece sanatçı ile sanat eserleri arasında kurulan üretim diyalogu ile sınırlı kalmamaktadır. Simonds, çalışmalarını kurmak için özenle seçtiği mekanlarda, yoldan geçen mahalle sakinlerinin, özellikle çalışmalarını merakla izleyen çocukların da sürece dahil olmalarına izin vermektedir. Onlara, *Küçük İnsanlar*'ın evlerini inşa ederken kullandığı kil tuğlalardan vererek, sakinlerin küçük meskenlere ekleme yapmalarına ya da izleyicinin tamamen kendi düşlem konutlarını inşa etmelerine imkân sunmaktadır. Böylece, izleyiciyi de katılımcı olarak doğrudan sanat eserinin yaratım sürecine davet etmekte ve izleyiciyi sanat alanı içerisinde aktif bir konuma taşımaktadır. Simonds'un izleyici ve sanat nesnesi arasındaki ilişkiyi, mekanların yaratım sürecinin başında etken kılması, onu; bir sokak sanatçısı, land art sanatçısı, performans sanatçısı olarak anılmasının yanında, katılımcı sanat pratikleri üreten bir sanatçı olarak da çok yönlü bir sanat kimliğine ulaştırmaktadır.

2. Dünya Düzleminde Mekân Aracılığıyla Ölümlü Olarak İkamet Etmek

Doğanın yıkıcılığına karşı, yaşamın sürekliliğine elverişli bir barınak meydana getirmek, kişisel uzamı oluşturma amacıyla mekân inşa ederek içerisinde yaşam bulmak, en basit anlamda oturmak; dünya üzerinde var olmanın, dünya ile kurulan diyalogun belki de en önemli kanıtıdır. Bu diyalog, oturmak üzere dünyayı, "tanıdık bir nesneye, sahip olunan bir nesneye indirgemek" (Abadie, 1981:31) kadar yalın bir anlam taşımaktadır. Heidegger (1951:55)'e göre, ölümlülere özgü bir nitelik olan oturmak, varlığında temel niteliğidir. Ölümlü, dünyada ikamet eden varlıktır. Bununla birlikte, şüphesiz terk edilmiş, oturma eylemine dair belirteçlerini yitiren mekânların adeta bir mezar sessizliğine bürünerek, yok olmayla, ölüm ve fanilikle özdeşleşiyor oluşu; zaman-mekân-bellek ilişkisine dair huzursuz ediciliğiyle, tekinsizleşen bir gerçekliktir. Çünkü yapısal nitelikleriyle ayakta dursa dahi, terk edilmiş bir yaşama alanı, bir ev, insanın hayat içerisindeki hareketliliğine, devingenliğine dair tüm eylemselliğini yitirmektedir. İçeride var olma hali; yerini, ölüm sonrası durağanlığa benzer bir biçimde yok oluşa terk ettiğinde, mekân faniliğin diğer bir imgesine dönüşmektedir. Bu durum mekânın; "dünyanın yüzeyine ve anılarımıza aynı anda yazılmış kozmolojiler olan insan yapılarının, insanın gelip geçiciliğinin, hem yaşama hem de ölümü yenme yolunun kalıcı kaydı" (Abadie, 1981:31) olmasından ileri gelmektedir. Dolayısıyla mekân, içinde varlıklarını sürmesine olanak sunduğu insanın herhangi bir nedenden ötürü ortadan kaybolmasıyla, bir zamanlar içerideki canlı zamanın akışkanlığına, yaşamın kanıtı olmasına dair

görünür olma özelliklerinden uzaklaşır. İçerideki zaman durağanlaşarak, dışarıda fiziksel olarak var olan mekânı yaşamın dilini konuşamaz hale getirir. Sonuç olarak mekân adeta bir hayaletin belli belirsiz imgesi gibi, varlık ve yokluk arasında sıkışan zamanda asılı kalır.

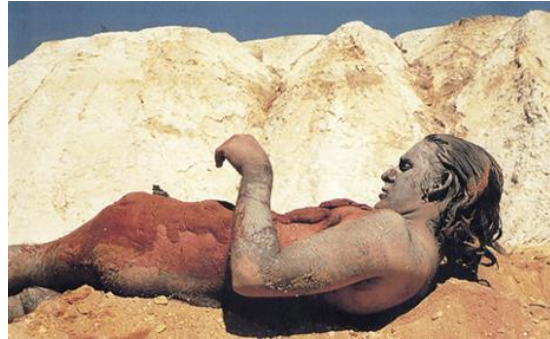
İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek (1951) başlıklı makalesinde bir anlamda üstü kapalı olarak ev kavramı üzerinden hareket eden Heidegger (1951:47)'e göre oturmak; içeride olan ölümlünün huzur içerisinde etrafının çevrili olması, huzur ve özgürlüğünün bu şekilde korunması demektir ve "oturmanın temel niteliği, bu korumadır". Heidegger'in bu çözümlemesinden yola çıkarak, durum çift yönlü düşünüldüğünde; dünya uzamı içerisinde içi boşalmış, an içerisinde yaşama dair bir ipucu veremeyen mekanların, örneğin; terkedilmiş, oturma eyleminden kopmuş, harabeleşen bir evin, bir barınağında, huzursuzluğu, korunmasızlığı çaresizliği hatırlatabileceği ve bastırılmış olan yok olma hissi ile bir yüzleşme anı yaratabileceğini söylemek mümkündür. Ayrıca içerideki yaşamdan yoksun kalan mekânda koruma özelliğini yitirerek, zaman içerisinde dışta kendi de korunmasız bir hale düşmektedir. Heidegger (1951:47)'e göre; koruma oturmanın temel niteliğidir ve bu koruma oturmanın bütün genişliğini doldurur. Bu genişlik, insan varlığının oturmasında, yani ölümlülerin yeryüzünde ikameti anlamında oturmayı içerdiğini düşündüğümüzde bize kendini gösterir. Korunma ve huzur duygularının deneyimlenmesine olanak sunan mekân aynı zamanda ölümsüzlük yanılması yaratan, ölüm gerçeğinin bastırıldığı bir alandır. Hayatın devamlılığına imkân vererek varoluşsal bütünlüğü sağlayan mekânlar, doğuma ve yaşama olanak sunduğu kadar aynı zamanda ölüm, kaybetme, yerinden olma korkularının da içeriden deneyimlendiği, yaşam üzerinde iz bırakan hatıraların yaşandığı, hem kişisel hem kolektif bilinçte yer eden uzamlardır. Ölümlü olarak ikamet etme, varlığın uzam yardımı ile devam ettirilmesi sürecinde insan ve mekân arasındaki dil her anlamda bir diyaloga dönüşmektedir. İnsan mekâna anlamlar yüklediği gibi mekânda insana anlamlar yüklemektedir. Ölüm ve yaşam arasında geçen zamanda, mekân-insan ilişkisinde oluşan korunma da çift yönlüdür. Mekân, insanı koruyabildiği ölçüde insan da mekânı korumakta, mekân insanın yaşamasına olanak sağladığı ölçü de kendi de yaşama tutunmaktadır. Gaston Bachelard, kişisel uzamın, yaşam kadar ölümlü de simgeleşen fenomenolojik yapısını; Boris Pasternak'ın bir yazısında yer alan kırlangıç yuvası metaforu üzerinden "(...) yerle gökten, ölümlü yaşamdan (...) karılmış bir yuva" (Bachelard, 2013:138) cümleleri ile dile getirmektedir. Mekânın varoluşa

dayanan bu fenomenolojik yapısına mimari disiplini üzerinden daha genel bir tutumla yaklaşmak gerekirse; mimari anlamda inşa etmekte, “(...) insanın dünyadaki varlığıyla ilgili metafizik ve varoluşsal” (Pallasmaa, 2011:58) sorulara yanıt aramasıdır. Bu bağlamda Charles Simonds’un, sebebi bilinmeyen bir nedenle *Küçük İnsanlar* tarafından terk edilerek yok olmak üzere geride bıraktıkları hayalet mekanları olan *Dwellinger*, sanat alanında varoluş ve mekân ilişkisine yönelik göndermeler biçiminde okunduğunda, eserlerin; insanın, mekanların ve dünya üzerinde insan elinden çıkarak yaşama dair iz bırakan hemen her şeyin faniliği üzerine şekillenen sanat imgelerine dönüştüğü söylenebilir.

3. Küçük İnsanların Uzamlarından Büyük Anlatıların İnşasına

Eserlerinde, toprağı ve ölümlü bedenini, yaratılış mitlerinde süregeldiği gibi varoluşsal unsurlar olarak kullanan Charles Simonds’un çalışmaları, “*Küçük İnsanlar* için bir efsanenin köken hikayesi olan” (Colosi, 2013:5) *Birth* (1970) performansı ile başlamaktadır. *Birth*'de, kendini bir kil ocağında yüzüstü çukura gömen Simonds, dünyanın rahminden dışarı atılırcasına, gömüldüğü olduğu yerden yeryüzüne doğru yavaşça yükselmektedir. Doğumla ilişkili, ilkel kabile ayini görünümünde ki performansta Simonds “dünyanın dokusundan gün yüzüne çıkan ilk insan olur ve biz, kendimizi ilkel kökenimize dikkatle bakar bir şekilde buluruz” (Delahoyd, 1985:71). Simonds’un *Birth* performansı, sonraki dönemlerde çalışmalarını şekillendirecek *Küçük İnsanlar* mitinin kökenine dair bir başlangıç aşaması olduğu kadar, aynı zamanda; semavî dinlerde insanın topraktan yaratılmasına, dünyanın farklı bölgelerine ait mitolojilere, örneğin; Sümerlerde Ninmah ve Nammu’nun insanı balçıktan yaratması, Yunan mitolojisinin farklı aktarım biçimlerinden bazılarında; Prometheus’un insanı kilden yaratması, Çin’de tanrıça Nüwa/Nügua’nın sarı kilden, Yeni Zelanda Maori mitinde tanrı Tane’nin ilk insan olan kadını kızıl çamurdan yaratması gibi, ölümlülerin yaratılış tasvirlerine yönelik de bir atıf niteliğindedir. Simonds, *Birth* performansının hemen ardından, dünya uzamında yabancılıkla şaşkın ve savunmasız kalan ilk insana dair, arketip bir dürtü ile, varoluşunun sürekliliğine yönelik bir barınak inşa edecek, kendisinin de belirttiği üzere, “tarihin sonsuz bir çağrısı olarak hem kendisi hem de *Küçük İnsanlar* için” (Simonds’dan akt. Lyon, 1982:56) ev yapacaktır. Nitekim, *Birth* çalışmasını, bir devam niteliğinde olan 1973 yılına ait *Landscape/Body/Dwelling* takip etmektedir (Görsel 1). Bu performansında Simonds, yine çamura bulanmış çıplak vücudu üzerine, bu sefer küçük tuğlalardan inşa ettiği şehirleri

kurdu. Bu çalışma, *Birth* ile dünya üzerinde varlık bulan *Küçük İnsanlar*'ın, başlangıçta doğanın karşısında, ancak, doğa ile uyumlu barınaklar inşa ederek medeniyet kurmalarına doğru atılmış ilk adım olarak okunabilir. "Kişisel din ifadeleriyle bu filmler, Simonds'un yapıtlarının özel tarafıdır ve mesken ile benlik arasındaki ilkel analoginin altını çizerler" (Linker, 1979:34). *Landscape/Body/Dwelling* performansında da açıkça görüldüğü üzere, Simonds tarafından üretilen birçok eserde, John Beardsley (1994:20)'ye göre "(...) aldatıcı derecede basit bir benzetme vardır; beden, yeryüzü ve mimarinin hepsinin farklı ikamet biçimleri olduğu. Hepsinde yaşıyoruz; hepsi refahımız için çok önemli ve hepsi bir şekilde içsel benliklerimizin dışsal ifadesi". Diğer bir yandan, topraktan, çamurdan biçim alarak başlangıçta ölümlü/geçici bir beden üzerine yerleşen, insanın geçmiş zamanlarda doğa ile uyumlu mekanlar kurduğu yaşamına dönük hatırlatmalar olarak okunabilecek küçük yapıların; Simonds tarafından daha sonra şehirlerde - distopik bir öngörüyle, insan doğasına aykırı örgütlenen, insanı değersizleştirerek hiçleştiren ve belki de insanın sonunu hazırlayacak şehirlerde- oturan göçebe, yoksul halklarının yaşadığı yerleşim bölgelerinde konumlandırılmasıyla, geleceğin karamsar kurgularına yönelik alegorilere de dönüştüğü söylenebilir.



Görsel 1. Charles Simonds, *Landscape/Body/Dwelling*, 1973.

Simonds, beden, toprak ve çamurla oluşturduğu ritüel-vari performanslarının yanı sıra 70'li yılların başından itibaren, *Lilliputyan*² bir ırkın yaşama alanlarına dönüşen, şehirlerin göz ardı

² Lilliputian: İrlandalı edebiyatçı, Jonathan Swift'in, 1726 yılına ait, ilk başta yazarın adı kullanılmadan; *Travels into Multiple Remote Nations of the World / Dünyanın Birden Fazla Uzak Ülkesine Yolculuk* ismiyle dört kısımda yayınlanan, daha sonra, *Gulliver's Travels/Gulliver'in Seyahatleri* olarak bilinen eserinde, baş kahraman ve hikayelerin aktarıcısı olan Lemuel Gulliver'i esir olarak tutan, Lilliput adlı bir adada yaşayan, çok küçük boylu insan benzeri ırk. Sözcük, İngilizceye, "küçük kişi veya şey" (The Oxford Dictionary of Current English, 1993:513) olarak yerleşmiştir.

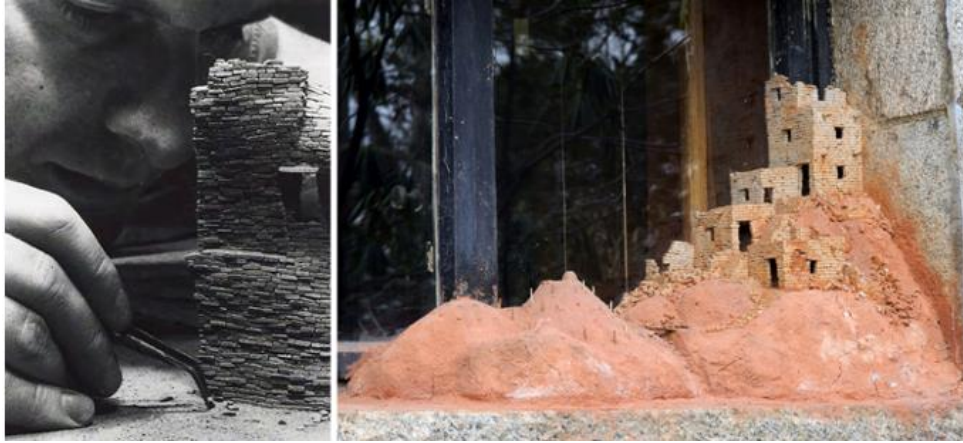
edilmiş, ücra köşelerinde küçük ölçeklerde oluşturduğu *Dwelling* serilerini de inşa etmektedir (Görsel 2). Bu mekanlar kaynağını, sanatçının kişisel bir mitoloji haline getirdiği fantastik, insan benzeri bir ırkın kurduğu medeniyetten; *Little People*/"Küçük İnsanlar'dan almaktadır. Bu medeniyet dünya uzamının herhangi bir yerinde ansızın belirmektedir. Hiçbir zaman ortada görünmemekle birlikte sürekli bir göç halinde olan Küçük İnsanların, oturdukları mekanları neden terk ettikleri de bir sır olarak kaldı. "Peripatetik³ varoluşlarının göstergeleri" (Volz, 2014:1) ve medeniyetlerine dair tek ipucu, kendilerinden geriye, geçmişe - geleceğe dönük bir iz olarak bıraktıkları sığınakları, küçük yerleşkeleridir. Yerleşkeler genellikle çöl yüzeyine benzer bir habitatta ya da kayalık arazilerde kurulu olarak tasvir edilmektedir. *Dwelling*'lerin tamamı evlerden ibaret değildir; birçoğu "Simonds'un, Küçük İnsanlar'ın simyaya benzer mistik bir süreçte, sebzeleri ve çiçekleri ortaya çıkardığı, (...) cansız yaşam biçimlerinin yavrularını vücuda getirdiklerini hayal ettiği ritüel alanlarıdır" (Castle, 1983:95). Küçük İnsanlar, varoluş ve yok oluş arasındaki bu mitte varlık bularak, kendilerini saran ve koruyan küçük mekanlarda, izole bir biçimde, ikamet ettiler. Simonds, *Küçük İnsanlar* ve onların, fantastik edebiyatın mekân betimlemelerinden imgelenmişçesine görünen yerleşkeleriyle "kendisini de tanımlayan bir göçebelik metaforunu ve göçebeliğin en belirgin mekanları olan köylere ve evlere ait mikro-yapıları, büyü ve görülmeyen karakterleri aracılığı ile herkese anlatmaya çalışmaktadır" (Celant, 2011:46). Simonds'un bedeniyle yaptığı performanslar gibi *Dwelling* serileri de zaman içerisinde bir varoluş ritüelinin formlarına evrildi.



Görsel 2. Charles Simonds, *Dwelling P.S. 1, Long Island City, New York, 1975.*

³ Peripatetic: Sözcük, bu metinde yer alan alıntıda "bir yerden bir yere gitmek; gezgin" (The Oxford Dictionary of Current English, 1993:663) anlamında, gezgin manasında kullanılmaktadır.

Dünyanın hemen her köşesinde, metropollerin fakir mahalle aralarında, evlere ya da sokaklara ait duvarların çatlaklarında göç eden *Küçük İnsanlar*'ın hayali medeniyetleri için mimari mekanlar, arkeolojik buluntular görünümünde konutlar yaratan Simonds, *Dwelling* formlarını oluşturma aşamasında kendi şekillendirdiği, pişmemiş kil tuğlalardan, kumdan, kemik ve dal gibi doğal malzemelerden yararlanmaktadır. Yerleştirme için öncelikle uygun mekânı arayan Simonds, zeminin üzerine düzensizce serpiştirilmiş kum ve kil tabakası atar ve daha sonra kilden tümsekler, tepeler oluşturur. Kum ve kilden meydana getirdiği bu hassas coğrafya üzerine, kendi eliyle modellediği, kil tuğlaları cımbız yardımıyla dizerek Küçük İnsanların konutlarını, köylerini çoğu zaman görünüşte harap olmuş yapılar biçiminde inşa etmektedir (Görsel 3a). Böylece Küçük İnsanlar yeni mekanlarına; bazen sıvası dökülmüş bir evin ortaya çıkmış tuğlasının çatlağında, bazen hasarlı bir kaldırımın kenarında, bazen çok sık kullanılmadığı anlaşılan bir pencerenin pervazında, bazen de yıkılmış bir binadan geriye kalan yığıntı üzerinde, medeniyetlerini kurmak üzere kavuşmaktadırlar (Görsel 3b). Küçük insanların konutları “en tipik biçimde, ihmal edilmiş veya terk edilmiş binalara ait şehir merkezinde yer alan duvarlardaki düzensiz, tesadüfi boşluklarda inşa edildi. Küçük İnsanlar, sanki başka türlü değerlendirilmesi mümkün olmayan bölgeleri seçmiş gibiydiler” (Danto, 2011:7).



Görsel 3a. Charles Simonds çalışırken, 1986. **Görsel 3b.** Charles Simonds, *Dwelling*, New York, 1980.

Simonds'un çocukluk döneminde yaptığı gezilerden itibaren, bir anlamda sanatının şekillenmesinde, harabe mimarisinin ortaya çıkmasında esin kaynağı olan, coğrafi ve mimari unsurların; Teresa Millet'la *Interview with Charles Simonds* (2003) ya da Christopher Lyon'la *Oral*

History Interview with Charles Simonds (2012) gibi, sanatçıyla yapılan röportajlarda kendisinin belirttiği üzere; Güney Amerika yerlilerinin, özellikle Pueblo halkının yerleşkelerini kurmalarına olanak sunan, Colorado Mesa Verde bölgelerinin kayalık ve dağlık coğrafik yapısı ya da New Mexico'nun çöl dokusunu andıran toprağı ve bu jeolojik oluşumların, kimi zaman yüksek arazilerde kimi zaman açık alanlarda kurulmuş Pueblo medeniyetinin çamur mimarisine etki eden karakteristik özellikleri olduğu söylenebilir⁴. Simonds'un kırmızı kilden oluşan Küçük İnsan yerleşkeleri de tıpkı Pueblolar'ın bu bölgelerde kurduğu medeniyetlerin izleri olan, çamur/kerpiç barınakları anımsatacak görsellikte şekil almaktadır. Çöl yüzeyine benzeyen bir doku üzerinde, genellikle yüksek yerlere kurulan; yapıların, rampalı yollar, geçitler, merdivenler ile birbirine bağlandığı *Dwelling* arazileri, bir zamanlar yerli halkların anayurdu olan, Güneybatı Amerika'nın kızıl kumlu engebeli coğrafyasını çağrıştırmaktadır. Ancak, Simonds (1974:38)'a göre, "bir *Dwelling'i*, geleneksel doğrultuda, bilgilendirme amaçlı sanat amacıyla seyretmek hatadır. *Dwellingler'i*, anımsattıkları Amerikan Yerlisi imgesiyle ilişkilendirmek, daha verimlidir. Çünkü, Amerikan Yerlileri gibi, Küçük İnsanların da yaşamları, inançları, doğaya ve toprağa yönelik tutumlar etrafında merkezlenmektedir". Ayrıca Simonds (1974:38), bu kırılğan yapıların, New York şehrine karşı, bir ısrarı barındırdığını da özellikle dile getirmektedir. Sanatçının, eserlerine yönelik bu açıklamalarından yola çıkarak, açıkça ifade edilebilir ki; Küçük İnsanların meskenlerine, belirli bir coğrafyaya işaret eden, didaktik sanat nesnelere olarak yaklaşmak, *Dwellingler'i* yeryüzünün tanımlı bir bölgesine ait coğrafyayla ilişkilendirerek değerlendirmek yerine, eserleri; şehir düzleminde kendi coğrafyalarını yaratan ve hatalı politik yaklaşımlar sonucu; ekonomik, sosyal, kültürel yıkımla şekillenen bir şehrin mimari coğrafyasına meydan okuyan yapılar şeklinde okumak, daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Daha açık bir ifadeyle; 1970'lerde ortaya çıkan *Dwellingler'in*, her anlamda sefaletle sürüklenen New York şehrine ve daha sonrasında benzer şartlardaki her coğrafyaya ait olduğu açıktır. Öyle ki, Simonds (1974:36-37)'a göre; "Küçük İnsanlar önce Soho'da yaşadılar ve ardından 1972'de Aşağı Doğu Yakası'na göç ettiler. Şehir

⁴ Simonds, Teresa Millet ile yaptığı söyleşide, çocukluk döneminde New Mexico'ya ve özellikle Frijoles Kanyonu'na yaptığı gezilere dair canlı anılara sahip olduğunu, 70'lerde hemen her yıl Yerli danslarını izlemek için bölgeye geri döndüğünü ve Zuni'deki yeni inşa edilen evlerin kutlanıp, kutsandığı Shalako Festivaline katıldığını ifade etmektedir. Amerika'nın güneybatısına yapılan bu ziyaretlerin; çocukluk döneminde kardeşiyle kurduğu kovboy-yerli oyunu fantezilerine dair gerçek bir çevre sunduğunu belirten Simonds, bu çevrenin etkisinde gelişen fantezilerin de çalışmaları üzerinde etkileri olduğunu dile getirmektedir.

mimarisinin onlara ev sunduğu her yerde yaşadılar". Bu anlamda, Küçük İnsanların ilk vatani, Manhattan/SoHo'da döneme ait yaşam şartlarına bakıldığında; 70'li yıllarda New York'un hemen her bölgesi gibi, üretim açısından yerel yönetimlerin maddi beklentilerine karşılık veremeyen SoHo'da da üretim sahaları ve işgücünü oluşturan kitle, New Jersey'e taşındı. Bölgesel göç ardından, sosyo-ekonomik çöküntü yaşayan, iflas eşiğindeki şehirde birçok insan, işsiz ve evsiz kaldı. Bölgenin kentsel dönüşüm planları doğrultusunda boşaltılmasıyla, geride kalan boş evlerin, harabelere dönüşen mekanların; sonradan SoHo'ya yerleşen birçok sanatçı gibi, mekân ve varoluş diyalogunda eserler üreten Simonds'un sanat pratiklerinin şekillenmesinde de harekete geçirici gerçeklikler haline geldiğini söylemek mümkündür. Bu anlamda, *Dwellinger*, göçmenlerin ve evsizlerin yoğun olduğu mahallelerin, bakımsız kalan mimari örgülerden oluşan şehrin, çökmekte olan fiziksel yapısını mikro yaşama alanlarına dönüştürdü. Bu mekanlar Simonds'un "Küçük İnsanlar" efsanesinin sakinleri için bir varoluş alanı sağladı ve dolayısıyla; Simonds, bu mekanları, kendi deyişiyle "(...) belirli bir coğrafyayı ve belirli bir mahalleyi fanteziyle istila" (Simonds, 2012) etti.

Kamusal alanda konumlanan bu hassas yapılar, genellikle bitmemiş bir formda ya da harabeler halinde ele alınmaktadır. Öyle olmasalar bile er ya da geç insanlardan, doğanın rüzgâr, yağmur, aşırı sıcak gibi tanrısal etmenlerine karşı savunmasız bırakılarak terk edilmekte ve yavaş yavaş aşınmaya mahkûm hale gelmektedirler. "Görünmez sakinler için olan küçük konutların, yağmurla sürüklenmekten veya gecekondu mahallelerine özgü vandalizmden başka korkacak çok az şeyi vardı" (Danto, 2011:7). Kamusal alana yönelik yaratılan bu yapılar, varoluşun bir sonucu olarak, nedeni ister doğa ister insan elinden olsun kaçınılmaz bir sona doğru sürüklenmekte ve Simonds'un sanat formları, başlangıçtan sona yaşamın bir parçasına dönüşmektedir. "Simonds'un pratiğini diğerlerinden ayıran şey, Simonds da eserin bir kamu malı olarak var olması önceliğidir. Bu niyet, eserin salt maddeselliğiyle pekiştirilir. Çünkü kilin kaçınılmaz olarak parçalanana ya da aşınan yapısı konutları o kadar kırılgan hale getirir ki; yapıları yerinden oynatmak onları yok edecektir" (Simonds ve Haafte-Schick, 2018:12). Malzemenin doğasında olan geçicilik etkisiyle, Simonds tarafından inşa edilen her bir küçük yapı, bir süreliğine, yalnızca kurulduğu sokağa, mahalleye ait kalmaktadır. Zamanla harabelere dönüşerek, bir süre sonra malzemenin özüne geri dönüp yok olmaktadır. Bu nedenle saldırıya ve yıkılığa maruz olan

küçük yapılar, sanatçının tercih ettiği malzemenin doğal yapısı gereği de "(...) asla özel mülkiyete ait olamaz ve aynı zamanda asla korunamazlar" (Simonds ve Haaften-Schick, 2018:12). Simonds'un da belirttiği üzere, "ister onları korumak için yürekten bir yardım arzusu ile harekete geçilmiş olsun, ister açgözlülük veya kişisel kazanç gibi masumane bir arzuyla birine sahip olmak" (Simonds, 2015:34) *Küçük İnsanlar*'ın mekanları, insanın ve mekânın dünya üzerinde geçici halde var olduklarını kanıtlamak üzere, zaman içerisinde kaybolmaya daima mahkûmdurlar. Eserlerin varoluş kadar ölümlü doğasına dayanan bağlamıyla ilişkili tercih edilen malzemenin, dış etkenler karşısında kısa ömürlü olması sebebiyle, çoğu durumda Simonds'un sahiplenilemeyen ya da bir başkasına devri mümkün olmayan kamusal mekân müdahalelerinden geriye yalnızca video ve fotoğraf kayıtları kaldı. Dolayısıyla, eserlerin; varoluş, yok oluş, geçicilik gibi yaşamsal parametrelerle olan bağlamları, "etkileri, yok edilmeleri ve ortadan kaybolmalarıyla pekiştirilir" (Simonds ve Molderings, 1978:19'dan akt. Colosi, 2013:1)⁵.

"Hareket ve yerleşim, istikrarsızlık ve güvenlik arasındaki ilkel salınımda" (Linker, 1979:34) canlanan Simonds'un mekanları, ölçek unsuru da göz önüne alındığında, ilk karşılaşma anında izleyicisinde *fantasmagorik* öğelerle yüklü bir ütopyaya dönük; masalsı, düş ve mekân ilişkisiyle kurulmuş, yerleşke görüntüleri izlenimi uyandırabilir. Bir "çocuğun hayal gücünün etrafını saran yetişkinin kabuğu" (Patton, 1983:90) görünümünde yükselirken, gerçeklikten bir tür kaçış gibi algılanabilecek eserlerin alt metni ise, izleyiciyi; mekân üzerinden insana, medeniyetlere dair distopik bir çöküşe, yaşam, ölüm, yok oluş süreçleri ile ikamet etme arasında bir yere sürüklemektedir. Öyle ki bu küçük yerleşkeler, geçmişte var-olan medeniyetlerin ortadan kayboluş nedenlerine benzer olarak; belki bir savaş, doğal bir felaket, salgın bir hastalık, nedeni belirsiz bir göç ya da benzeri etkenler sonucu terkedilmek zorunda bırakılarak, zaman içerisinde harabeye dönüşen yapılardır. Bu bağlamda, *Dwelling* serisine ait yapılar, Simonds'un mitinin, insanın dünya üzerindeki varoluşunun/yok oluşunun tarihsel döngüsü ile örtüşmesini mümkün kılan imgelere dönüşmektedir. Çünkü; dünya üzerinde var olma çabası, toprağa şekil verme, topraktan mekanlar inşa etme dürtüsü ve medeniyet kurma arzuları gerçekte doğaya, dünyanın tanrısallığına karşı verilen bir savaş şeklinde süregelmektedir. Şüphesiz, geçmiş medeniyetlerin

⁵ The Legends Of Charles Simonds, shorturl.at/cjpPT, Erişim tarihi: 06.11.2020.

tarihsel süreçlerine bakıldığında, büyüme, ilerleme tutkusuna yönelik açgözlülüğün; beraberinde doğanın yıkımını, er ya da geç diğer toplumların reddini ve nihayetinde medeniyetlerin sonunu getirdiği görülmektedir. *Küçük İnsanlar* mitinde olduğu gibi, onları var eden doğa ile uyumunu yitirmiş medeniyetlerden geriye, geçmişle gelecek arasında yıkımın görüngüleri şeklinde uzanan; varoluşun bir kanıtı olduğu kadar yok oluşun anıtsal harabelerine de dönüşen, mekanlar kalmaktadır (Görsel 4). Dolayısıyla *Küçük İnsanlar*, insan medeniyetlerinin yaşadığı değişimlere, varoluş ve yok oluş süreçlerine paralel bir yol izlemekte ve belki de günümüz insanlığına, dünyevi her şeyin geçici olduğuna dair uyarılarda bulunmaktadır. Lukas (2016:33)'e göre, bu küçük yapılar, tarihsel anlamda gerçekliğe dair bilgiler vermemekle birlikte, sakinlerinin artık geride kalmış yaşantılarına yönelik, mekân imgeleri üzerinden izleyicisinin kültürüyle bağlantılar oluşturan, hikayeler sunan minyatür yerleşkelerdir. Simonds malzemenin kırılma yapısı ve dış faktörlerin yapılarıdaki doğal bozulma sürecine olan etkileriyle izleyicisine kendi medeniyetinin, kültürünün nasıl ve ne sebeple sona ereceğini ve mekanlar tamamen yok olduğunda hem fiziksel varlığa hem de anılara dair geride ne kalacağını sorgulatmaktadır.



Görsel 4. Charles Simonds, *Dwelling*, Munich, Nikolaiplatz, 2017.

Asla görünmeyen *Küçük İnsanlar*, bir meskenden diğerine doğru göç ederek, doğanın ve şehir yaşamının tehlikeli koşulları altında hayatta kalmak için mücadele verirken, hayal ürünü olan mitleri, *Dwelling*'lerin kurulduğu mekanlarda benzer bir biçimde varoluş mücadelesi veren bölge sakinleri için, dünyanın geri kalanın göz ardı ettiği gerçek *küçük insanlar* için, değerli

metaforlar haline gelmektedir. *Sıradan* insanların gösterişten uzak mimarisine benzeyen, New York'un işçi sınıfı ve yoksul mahallelerindeki binaların çatlaklarında, “Manhattan'ın⁶ nispeten bakımsız bir kısmında, sanayileşmiş terk edilmiş imalat binalarının” (Danto, 2011:6) bulunduğu bir bölgede, ilk kez ortaya çıkan *Dwelling*'ler, dünyanın hemen her şehrinin *sefil* mahallelerinde yaşayan azınlıkların barınakları gibi; savunmasızlık ve cesaret, iyimserlik ve çaresizlik gibi, varoluş ve yok oluş arasında konumlanan ikilem duyguların etkisinde inşa edildi. “Romantiklerin kayıp Doğal Cenneti'ne yönelik bir nostaljiyi” (Hess, 1976:104) işaret eden, dış dünyanın günlük yaşam ortamına yapılan bu müdahaleler, mahalle sakinleri olan halkın, Simonds'un çağdaş sanat pratikleri ile doğrudan etkileşime girmesine olanak tanıdı. “Her zaman sanat dünyasının ötesinde daha geniş bir kitleye ulaşmakla ilgilenen” (Patton, 1983:86) Simonds, izleyicilerini galeri mekânı gibi kapalı bir alana davet etmektense, onları bu küçük mekanlarla sokakta, ilk elden deneyimlemeye teşvik etti. Böylece makro evren içerisinde bağımsız gibi duran bu mikro evren tasarıları, yoldan geçen meraklı mahalle sakinlerinin ilgisi etrafında bir kez daha yaşayan mekanlara dönüştü. Simonds mahalle sakinlerini, çoğu kez çamur yapılarla oyun oynamak isteyen çocukları, Küçük İnsanların küçük konutları hakkında sohbet etmeye ve hatta onları inşa etmeye davet etti (Görsel 5). Dolayısıyla, Simonds'un yerleşkeleri için tercih ettiği sokak ve mahalleler ve de buralarda yaşayan yerel halk, detaylarından koparılmış bu küçük ölçekli mekanlar için bir “(...) yankı odası işlevi görüyordu. Küçük İnsanların gerçek mitolojisinin formüle edilmesine yardımcı olan yoldan geçenlerin, mahalle çocuklarının yorumları vardı. İzleyiciler kolektif bir projeksiyonla bu insanların kronolojisini formüle ettiler, geleneklerini açıkladılar, yapılarını meşrulaştırdılar” (Abadie, 1981:32-33). Şehirli yoksullar olarak sokaktaki insan, Simonds'un zihnindeki minyatür medeniyetin göçüne, arkeolojik kalıntıları *Dwelling*'ler üzerinden tanıklık ederken, Simonds'un masalsi haneleri de; günümüz dünyasında varoluş adına en kritik sorunlar arasında yer alan göçebeliğin, dünya üzerinde yersiz olmanın, yaşamın sürekliliği amacıyla güvenli bir sığınak, barınacak bir alan arayışının yansıtıcı imgelerine dönüştü. “*Dwelling*'ler hakkında düşünen insanlar, geçmişlerinde geride bıraktıkları, kökenlerini temsil eden evlerine dair bir nostalji

⁶ 80'li yıllarda sanatçıların gözde mekânı haline gelen SoHo, yerel yönetimler tarafından otomobiller için bir otoban şehri olarak hayal edilirken, karşı görüşte olanlar bölgenin orada büyüyen insanlara ait olduğunu savunmaktaydı. Simonds ise “bölgenin aslında yetmişli yılların başlarında kentsel sefaletin ve çürümenin bir parçası olduğu alanları işgal eden Küçük İnsanlara ait olduğunu düşünüyordu” (Danto, 2011:7).

yaşarlar. Bazı insanlar, *Dwelling*'leri; gelecek için, duygusal vatanlarına bağlanmaya yönelik bir dilek olarak görüyor” (Simonds, 2017:3)⁷. Simonds, şehir sakinleriyle kurduğu bu çift yönlü etkileşimi daha da ileriye taşıyarak; La Placita/ Project Uphill (1973-75) gibi çalışmalarında yerel halkla beraber çalışarak, göçebe, sığınmacı toplulukların ihtiyaçlarını, beklentilerini anlamaya ve onların varoluş problemlerini izleyicisine aktarmaya çalıştı.



Görsel 5. Charles Simonds, Berlin- Kreuzberg'de çocuklarla bir "Dwelling" inşa ederken, 1978.

Eserlerinde figür kullanmayan, ancak minyatür mekanlar üzerinden mevcudiyeti öneren Simonds'un, uygulamalarında tercih ettiği ölçek yaklaşımının sonucu olarak, izleyicinin uzaktan görülmesi zor olan mekanlara izometrik ya da kuş bakışı görüş açıları ile yaklaşması zorunluluğu doğmaktadır. *Küçük İnsanlar* miti de göz önüne alındığında, küçük şehirler karşısında deneyimlenen görsel iletişim, bir başka ifadeyle izleyicinin mekâna, mevcut tüm yapıyı göreceği biçimde tepeden bakması, tanrısal bir gözle aşağıyı izlemeye dair bir metafora yaratmaktadır. Küçük, harabe şehirleri gözlem altına alan izleyici kendini; tanrısal olan karşısında, tanrısallığın bir uzantısı olan doğa karşısında, ölümlülerin var olma çabasından geriye kalan boş ayak izlerini izlerken bulmaktadır. Bu eserlerde, Simonds'un bilinçli olarak ölçekle oynaması, sadece kurmaca mitinin gerekliliği üzerinden gelişen bir unsur olmakla kalmamaktadır. Simonds kamusal alana yerleştirdiği minyatür mekanlar ve izleyici arasındaki fiziksel mesafeyi kullanmaktadır. İzleyicisini, oyun ve gerçeklik arasında, tanrısal bir noktaya taşıyarak psikolojik olarak da etkilemektedir.

⁷ "Çoğu insan, Küçük İnsanlar'ın *Dwelling*'lerini; kendi kültürlerinin ilkel geçmişinin düşsel bir görüntüsü olarak tasavvur eder. Amerikalılar, *Dwelling*'lerin Pueblo Kızılderililerini temsil ettiğine inandılar, Belleville'de yaşayan Kuzey Afrikalılar onları Fas köyleri olarak gördüler, Kreuzeberg'de yaşayan Türklere, Anadolu'daki evleri temsil ettiklerine varsaydılar" (Simonds, 2017:3, <https://dwellingmunich.de/Dwelling-Munich-Zeitung.pdf>, Erişim tarihi: 26.11.2020).

İzleyicisini şaşırtan, mekân karşısında büyük hissettiren Simonds, fiziksel ve duygusal bir algı ortamı yaratarak, gerçekte dünya uzamı karşısında küçük kalan bu mekanların etki alanlarını genişletmektedir. Ayrıca, Simonds'un çalışmalarına dönük daha genel bir ifadeyle, bağlamın ve anlatının küçük ölçekler içeresine sıkıştırıldığı, mekânsal gerçekliğin bir modeli olan *Dwelling*'ler, varoluş/mekân/ikamet etme ilişkileri perspektifinde ele alındıklarında; göç unsuru sonucu varlıktan soyutlanan mekanların zaman içerisinde harabelere dönüşerek nasıl tekinsizleştiğine dair göstergeler olarak da okunabilir. Birçok sanat formu ve sanat anlayışının aksine, galeri mekânının fiziksel olarak sahiplenme ve korunmasından uzak, muhafaza edilmesi çok zor olan ve bağlamı, sanat yapıtının büyüklüğü üzerinden kurduğu aura ile aktarmaktansa küçük ölçek yoluyla aktarmayı tercih eden bu eserler; izleyicisine, varoluşa dair mekân/yaşam iletişimini bütüncül halde deneyimletmektedir. Dolayısıyla Simonds'un eserlerinde küçük ölçek; varoluş tarihinin farklı dönemlerinde nefes bulan insan hayatlarının, nasıl fani bir yolda ilerlediğini, dünyevi kurgunun nereye gittiğini, yaşam ve mekanla kurulan bağı sanat nesnesi üzerinden izleyicisine aktarmada, izleyiciye bir tahmin ve telakki ortamı sunmada, güçlü ve etkili bir unsura dönüşmektedir.



Görsel 6. Charles Simonds, *Dwelling*, Rue des Cascades, Paris, 1975.

Öte yandan, Simonds'un eserlerini, yalnızca mimari yapıların küçük boyutlara indirgenmiş örnekleri olarak, sınırlayıcı bir yaklaşımla ele almak, yapıların ardına gizlenmiş varoluşsal fenomenolojilerin göz ardı edilmesi demektir. Varoluşun diğer bir imi olan hayal

gücünün etkisiyle, fiziksel olarak küçük ölçeklere sıkıştırılmış mekanların duyumsal geçirgenlikleri; eserlerin dış gerçeklikle bağını, şehirlerin sosyolojik dokuları üzerinden varoluş düzleminde kurmasıyla, kendini göstermektedir. Dolayısıyla Simonds'un varoluş/yok oluş mitine, sokakların, mahallelerin peyzajıyla eklektik hale gelen küçük mekanlar aracılığıyla tanıklık eden sokaktaki izleyici, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki sınırın müphemliğini, büyük ve küçük arasındaki çift yönlü iletişimle deneyimlemektedir. Özünde yaratıcı dürtüyle *minyatürize* edilen bu yapılar, öngördüğü bağlamların önemini daraltmamakta; daha ziyade onu yüceleştirmektedir. Küçük yapıların değeri o kadar genişler ki artık nihai olan; mekanların fiziksel varlıklarından ziyade, içeride var olan ya da bir zamanlar var olduğu hissedilen yaşamdır. Bu anlamda Simonds'un meskûn/metruk mekanlarının gerçeklikle kurduğu bağı, Bachelard'ın edebi minyatür üzerinden benzerlik fenomenolojisi ile aktardığı gibi; "(...) küçük olan, kapısı dar da olsa, bir dünya açar bize (...) Minyatür büyüklüğün kovuklarından biridir" (2013:193) sözlerinden yola çıkarak da anlaşılabilir kılmak mümkündür. Varoluşun sembolik sığınakları olarak da öne çıkan bu mekân önermeleri, Simonds'a göre "gerçek mekân ve zamanın metaforlarıyla sınırlandırılmış yaşam hikayeleridir. Yaratılmış ve yok edilmiş olanın, yaşam ve ölüm dramasıyla iç içe geçmiş süreçleridir, fanidirler" (Millet, 2003:154). Bununla birlikte, kimi zaman basit yerleşkeler, kimi zaman karmaşık planlar ve şekillerle karakterize edilen şehirler, ilerleyen dönemlerde mastaba, tümülüs ve labirentler gibi anıtsal görünümler kazanan bu yapıların zamanın hangi dilimine ait olduğu belirsizdir. Simonds, birbirine asla benzemeyen her bir yapının, insanlık tarihinin hangi zamanına ait olduğuna yönelik belirteçler sunmak yerine, *Küçük İnsanlar*'ın arketip mitlerinin sembolleri olan, geçmişin arkeolojik alanları ve şimdiki zamanın göçebe mimari kalıntılarına ait varoluş görüngüleri arasında gidip gelen eserleri ile zaman kavramıyla da oynamaktadır. Ayrıca şunu da belirtmekte fayda vardır ki; mekanla kurulan fiziksel ilişki, günlük yaşam içinde çoğu zaman farkındalıktan uzak olarak deneyimlenmektedir. Bu ilişkinin varoluşsal önemine dikkat çekildiğinde; mekânda var olmanın duygusal ve kavramsal hissini yaşamak, dış dünyadan anlık geri çekilmeyi gerekli kılmaktadır. Çünkü; "(...) bu dünyamızda, bir şeyleri sevmek ve onları yakın mesafeden, kendi küçüklüklerinin bütünlüğü içinde görmek için zamanımız yoktur" (Bachelard, 1994:163). Bu anlamda, *Küçük İnsanlar*'ın kendi mekanlarını, kendi varoluş biçimlerini sergilediği, medeniyetlerinin kalıntıları olan Simond'sun *Dwelling*'leri, varoluşun mekân üzerinden

duyumsanması ya da hatırlanması için de örnek modeller haline gelmektedir. Öyle ki *Dwelling*'ler; küçük strüktürleriyle bir tür algı, duyum yanılması yaratarak dikkati, büyük olan dış uzamdan koparmakta, kendi üzerlerine odaklanmaktadır. Böylece izleyici/katılımcı, minyatürleştirilmiş mekanlarda; büyük ve küçük arasında ortaya çıkan gerilimde, gerçeklik ve düşlem arasında varlık bulurken, dış dünyaya ait mekânsal varoluş gerçekliğini sanat aracılığı bir kez daha deneyimlemektedir. İzleyici, mekân ve varoluş ilişkisinde ki yaşamsal döngüye, minyatür yapılar üzerinden tanıklık ederken, Simonds'un *Küçük İnsanlar* mitolojisi ve bu mitolojinin görüngüleri olan *Dwelling*'ler de; sanatçı, izleyici, sanat nesnesi ilişkisinde kurulan diyalogla somutlaşan deneyimlere dönüşmektedir.

3. Sonuç

Charles Simonds'un küçük ölçekli mekanlar aracılığı ile kamusal alana sanatla müdahale etme pratiği, sanatçının zihninde varlık bulan bir fantasmanın yapısal dışavurumları biçiminde ortaya çıkan imgeler olarak sınırlı kalmamaktadır. Simonds'un, sanat, izleyici ve sanat nesnesiyle ilişki kurma biçimleri sorgulandığında, eski medeniyetlerden geriye kalan, arkeolojik mimari kalıntılar, *cansız* haneler görünümündeki eserlerinin; mekânın sadece insanın dünya üzerindeki yaşam biçimini temsil eden fiziksel yapılar olmadığını, yavaş yavaş harabeye dönüşen yapıların kaybolmaya maruz kalan dünyevi varoluş anlayışını yansıtanın da bir biçimi olduğunu gözler önüne seren, ikonik yapılara dönüştüğünü dile getirmek mümkündür. Dolayısıyla Simonds'un, heykel, mimari, arkeoloji disiplinleri arasında kendine özgü bir dile ulaşan, kırılabilir ve kaçınılmaz olarak yok oluşlarıyla geçiciliğin temsillerine dönüşerek yaşam içerisinde aktifleşen, yaşayan nesnelere evrilen yerleşkeleri; mekân/şehir, insan, toplum, uygarlık ilişkileri ile şekillenen günümüz toplumsal gerçekliği göz önüne alındığında, geleceğe dair distopyan uyarıcılar olarak da okunabilir. Üretim ve yok oluş aşamalarıyla, dünyada mekân inşa ederek *yaşamak nedir* sorusuna, dört duvar arasında ikamet etmek cevabından öte; varoluş-mekân ilişkisi perspektifinden daha karmaşık yanıtlar sunabilen bu hassas eserler, insanın yüzyıllar boyunca, dünyayı bilindik bir forma, evcilleştirilmiş bir imgeye dönüştürmek için ne yaptığını özetleyen tarihsel, arkeolojik kesitler görünümüne ulaşmaktadırlar. Bununla birlikte, mekânın varoluş ve zaman sınırlarıyla bütünleştiği, tarihin mekan aracılığıyla kayıt altına alınmış kesitleri görünümündeki bu minyatür yapılar üzerinden söylemek mümkündür ki, Simonds'un

Dwelling'leri; dünyanın geçici varlıkları olan insan tarafından, varlığın sürekliliği amacıyla dünyevi inançlar doğrultusunda nelerin inşa edildiği ve inşa edilenlerle dünyada nelerin yok edildiği/edileceği ve de insanın yok oluşuyla dünya üzerinde geride ne bırakacağı ya da insandan geriye ne kalacağı gibi varoluş-mekan ilişkisine yönelik sorunsallara dair sanat alanında görsel bir söyleme dönüşmektedir.

Kaynakça

Abadie, D. (1981) "Simonds: Life Built to Dream Dimensions", *Charles Simonds*, Museum of Contemporary Art, p.31-34.

Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları.

Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*, transl. Maria Jolas, ed. John R. Stilgoe, Boston, Massachusetts: Beacon Press.

Beardsley, J. (1994). "Charles Simonds: Inhabiting Clay", *American Ceramics*, 11, No. 3, p.18-27.

Beardsley, J. Pillsbury, J. Reynolds, A. Celant, G. Lott, L. (2011). "A Nomad in the City", *Landscapebodydwelling, Charles Simonds at Dumbarton Oaks*, ed. John Beardsley, Harvard University Press, China: Everbest Printing Company.

Castle, T. (1983). "Charles Simonds: The New Adam", *Art in America*, 71, No. 2 p. 94-103.

Danto, A. C. (2011). "Charles Simonds and the Versatility of Clay", *Mental Earth, Growths and Smears*, Knoedler Gallery, Verona: Trifolio.

Delahoyd, M. (1985). *A New Beginning, 1968-1978*, Syracuse, NY: Salina Press.

Haafte-Schick, L. V., Simonds, C. (2018) "To Offer/To Exchange", *Performance Research*, 23:6, p.12-19.

Heidegger, M. (1951). "İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek", çev. Erdal Yıldız, Neslihan Behramoğlu, Nesibe Gönül, Ali Kaftan, İmge Oranlı, Çiğdem Utlu, *Kutadgubilig, Felsefe-Bilim Araştırmaları*, Ekim 2004, Sayı 6, s.45-55.

Hess, T. B. (1976). "This and That Side of Paradise", *NewYork Magazine*, Vol. 9 No. 47, p.104-106.

Linker, K. (1979). "Charles Simonds' Emblematic Architecture", *Artforum* 17, No. 7, p.32-37.

Lyon, C. (1982). "Charles Simonds: A Profile", *Images and Issues* 2, No. 4 (Spring 1982), p.56-61.

Millet, T. (2003). "Interview with Charles Simonds", *In Charles Simonds*, p.142-159, Valencia: Institut Valencià d'Art Modern.

Molderings, H. (1978). "Kunst als Gedächtnis/Art as Memory", *Charles Simonds: Schwebende Städte und andere Architekturen/Floating Cities and Other Architectures*, Munster: Wesfälischer Kunstverein, p.7–13.

Pallasmaa, J. (2011). *Tenin Gözleri Mimarlık ve Duyular*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Yem Yayın.

Patton, P. (1983). "The Lost Worlds of the 'Little People'", *Artnews* 82, No. 2. p.84-90.

Simonds, C. (2015). *Dwelling*, Cologne: Buchhandlung Walther König.

Simonds, C. (1974). Charles Simonds, Lucy Lippard, "Microcosm to Macrocosm/Fantasy World to Real World", *Artforum* 12, No. 6 (February 1974), p.36-39.

The Oxford Dictionary of Current English, (2nd ed.). (1993). US, NY: Oxford University Press.

Volz, S. (2014). *Between Here and There: The Ambiguous Ecologies of Charles Simonds*, Yayınlanmış Master Tezi, NY: Stony Brook University, Master of Arts in Art History and Criticism.

İnternet Kaynakları

Colosi, D. (2013). *The Legends Of Charles Simonds*, shorturl.at/cjpPT, Erişim tarihi: 06.11.2020.

Simonds, C. (2012). Charles Simonds, Christopher Lyon, *Oral history interview with Charles Simonds*, 2012 July 31-August 14, shorturl.at/IDFKM, Erişim tarihi: 01.05.2021.

Simonds, C. (2017). *Munich Dwellings*, <https://dwellingmunich.de/Dwelling-Munich-Zeitung.pdf>, Erişim tarihi: 26.11.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Charles Simonds, "Landscape/Body/Dwelling", 1973. shorturl.at/kBJ89, Erişim tarihi: 12.11.2020

Görsel 2. Charles Simonds, "Dwelling P.S. 1, Long Island City, New York", 1975. shorturl.at/oCQZ1, Erişim tarihi: 14.11.2020.

Görsel 3a. Charles Simonds çalışırken, 1986. Charles Simonds, Galerie Enrico Navarra, Paris, France. Catalogue, p.17.

Görsel 3b. Charles Simonds, "Dwelling, New York", 1980. shorturl.at/ehxBW, Erişim tarihi: 12.11.2020.

Görsel 4. Charles Simonds, "Dwelling, Munich, Nikolaiplatz", shorturl.at/gtEPQ, 2017. Erişim tarihi: 14.11.2020.

Görsel 5. Charles Simonds, Berlin - Kreuzberg'de çocuklarla bir 'Dwelling' inşa ederken, 1978. shorturl.at/cyLV4 ve shorturl.at/gmDM8, adreslerinden alınan görseller Adobe-Photoshop 2021 programıyla birleştirilmiştir, Erişim tarihi: 12.11.2020.

Görsel 6. Charles Simonds, "Dwelling, Rue des Cascades", Paris, 1975. shorturl.at/nuP12, Erişim tarihi: 17.11.2020.

KİTAP TASARIMINA ÇAĞDAŞ BİR YAKLAŞIM: IRMA BOOM

A CONTEMPORARY APPROACH TO BOOK DESIGN IRMA BOOM

Çiğdem Tanyel Başar*

Öz

Yüzyıllar boyunca fikirlerin ve kültürlerin aktarımında önemli rol oynayan kitaplar; geçmiş, şimdi ve gelecek ile bağlantı kurma konusunda önemli bir iletişim aracıdır. Kitabın bizlere ne anlattığının yanı sıra tasarımı da titiz bir araştırma, incelik ve özen isteyen bir alandır. Bu anlamda çağdaş kitap tasarımlarına cesur deneysel yaklaşımlar sergileyerek, basılı içeriğin geleneksel ve bilindik yapısının dışına çıkan Hollandalı grafik tasarımcı Irma Boom'un çalışmaları dikkat çeker. Bu araştırmanın amacı, kitap tasarımı alanında uzmanlaşan ve bu alanın ilerlemesine yönelik önemli katkılar sunan sanatçı Irma Boom'un tasarımları aracılığıyla çağdaş kitap tasarımlarının üretim sürecini yansıtmaktır. Nitel desene göre yapılandırılan araştırmada veriler, sanatçının müze arşivlerinde yer alan tasarımlarından, dergi ve gazetelerde yer alan sanatçıya ait haberlerden, sanatçı ile yapılan röportajlardan elde edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel olarak yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Irma Boom, Kitap Tasarımı, Çağdaş Tasarım, Deneysellik.

Abstract

Books that have played an essential role in transmitting ideas and cultures for centuries are a crucial communication tool for connecting with the past, present, and future. In addition to what the book tells us, its design is a field that requires meticulous research, refinement, and care. In this sense, Dutch graphic designer Irma Boom's work draws attention by taking bold, experimental approaches to contemporary book designs, leaving the traditional and familiar structure of printed content. This research aims to reflect the production process of contemporary book designs through the designs of the artist Irma Boom, who specializes in book design and makes significant contributions to this field's progress. The study data, which was structured according to the qualitative pattern, was obtained from the artist's designs in museum archives, news about the artist in magazines and newspapers, and interviews with the artist. The obtained data were interpreted descriptively.

Keywords: Irma Boom, Book Design, Contemporary Design, Experimentation.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 15.03.2021 - Kabul tarihi: 21.06.2021.

*Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, cigdem.tanyelbasar@idu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5740-336X>.

1. Giriş

Arşivlemenin en eski formlarından olan kitaplar; fikirleri, bilgileri ve inançları alıcısına aktarır. Kitaplar biçim ve içerikle beraber bir bütün olarak varlığını ortaya koyar. Türk Dil Kurumu'na (TDK) göre kitap "Ciltli veya ciltlessiz olarak bir araya getirilmiş, basılı veya yazılı kâğıt yapraklarının bütünü" olarak tanımlanmaktadır.¹ Andrew Haslam (2006:9) ise kitabı "Bilgiyi koruyan, duyuran, açıklayan ve zaman ve mekân boyunca okur yazarına aktaran bir dizi basılı ve ciltli sayfadan oluşan taşınabilir bir kap" sözleriyle anlatmıştır. Her iki tanım da günümüzün dijital ve kavramsal yapısı göz önünde bulundurulduğunda doğru olmakla beraber içerisinde eksiklikler barındırmaktadır. Bugün basılı kitapların yanı sıra dijital platformlarda yayınlanan "e-kitap" olarak adlandırılan kitapların kullanımı, çağın teknolojik yapısı ve kolay ulaşılabilir olması sebebiyle yaygındır. Ancak ister basılı isterse dijital olarak yayınlansın, kitaplar okurlara ve grafik tasarımcılara yeni olanaklar sunmakta ve deneyselliğe açık alanlar yaratmaktadır.

Tarihsel süreçte kitaplar çok eski yıllara tarihlense de özellikle 20. yüzyılda, Sanayi Devrimi'nin yarattığı makineleşme ile daha geniş kitlelere ulaşma imkânı sağlamıştır. Devamındaki dönemde teknolojideki gelişmelerin hız kazanmasıyla beraber deneysel bir alan içerisinde gelişmiş ve sanatsal bir ifade niteliği kazanmıştır. Günümüzde hemen her şeyin dijital ortam üzerinden görüntülenip okunması mümkün olsa da fiziki olarak kitap, hiçbir zaman etkisini yitirmemiş aksine dijital yapının sağladığı imkanlar ile sanatçıların deneysel üretim imkanları genişlemiştir. Yayıncıların ise çoğaltım teknolojisindeki sınırları esnemiştir.

Kitapların içeriğinin yanı sıra tasarımı da mesajın kitlelere iletiminde oldukça etkilidir. Bir kitabın tasarlanma biçimi okuyucunun deneyimini de etkileyecektir. Tasarımda kullanılan yazı karakteri, sayfanın boyutu, metnin sayfa içerisindeki yerleşimi, kullanılan renk gibi daha birçok etmen kitabın algılanışında önemli rol oynayacaktır.

Çalışmanın amacı, kitap tasarımı alanında uzaman sanatçı Irma Boom'un tasarımları üzerinden çağdaş kitap tasarımı üretim sürecini ortaya koymaktır. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine göre gerçekleştirilmiştir. Bir araştırmacının herhangi bir

¹ "Kitap", <https://sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 02.02.2021.

müdahalesi olmadan kaydedilen yazılı ve görsel doküman kaynakları içeren doküman analizi; kitaplar, broşürler, gazeteler, sanat eserleri, fotoğraf albümleri gibi materyallerin tümünü kapsamaktadır (Labuschagne'den akt. Kırıl, 2020:174). Araştırmada elde edilen veriler, sanatçının müze arşivlerinde yer alan tasarımlarından, dergi ve gazetelerde yer alan sanatçıya ait haberlerden, sanatçı ile yapılan röportajlardan oluşturularak, betimsel olarak yorumlanmıştır. Bu anlamda kitap tasarımı ve sanat olarak kitap nesnesi hakkında bilgilere yer verilerek, sanatçının en bilindik ve özel tasarımları üzerinden çağdaş kitap tasarımının deneysel yapısı gözler önüne koyulmuştur. Dijital çağda Irma Boom'un kitapları, fiziksel kitap okuyucularına sunacağı çok şey olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan araştırmanın sanat öğrencilerine, tasarımcılara ve bu alanla ilgilenen araştırmacılara katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2-Kitap Tasarımına Kısa Bakış

Teknolojinin hızla değiştiği ve dönüştüğü bir çağda, iletişimin en eski biçimlerinden biri olan kitap, hala fiziki varlığını sürdürmektedir. Günümüzün dijital kitap okuma araçlarından kindle, iPad, e-kitap gibi araçlara rağmen kitleler fiziki olarak kitap okuma alışkanlığını terk etmemişlerdir. Durum ne olursa olsun, kitaplar hala grafik iletişim ve genel iletişim ile ilişkilidir. Kitapların en önemli yönlerinden birisi kitabın tasarımıdır. Kitap tasarımı; kapak tasarımı, içerikteki tüm metnin düzeni ve genel işlevselliğini içinde barındırır. İyi bir tasarım okuyucuların bir kitapta gezinmesine yardımcı olabilir, kitapların konusunu tamamlayabilir, detaylandırabilir ya da sadece göze hoş görünebilir (Trapani, 2010:5).

Kitap tasarımı denildiğinde ilk akla gelen genellikle kitabın kapak tasarımı olmaktadır. Ancak bir kitap tasarımına karar verirken birçok etkeni bir arada düşünmek ve planlamak gerekir. Kitap kapağının tasarımı ilk aşamada alıcıyla ilişki içinde girdiği ve alıcının kitaba yönelik algılarına hitap ettiği için önemli olmakla beraber, kitabın tüm içeriğinin tasarımı bu ilginin devamını sağlamakta önemli yer tutar. Bir kitap tasarımından bahsederken, iç sayfa düzeninden içerisinde kullanılacak yazı karakterlerine, kâğıdın cinsinden cilt biçimine kadar pek çok öğeyi bir arada düşünmek gerekir. Emre Becer'e (2006:239) göre bir kitap öncelikle yazarın kafasında tasarlanır ve buna göre metin içeriği çoğunlukla bölümler halinde oluşturulur. Ancak metin en iyi halinde bile yazarın kafasındaki düşünceyi okuyucuya tam anlamıyla aktaramaz ve bu noktada devreye tasarımcı girer. İyi bir kitap tasarımcısı; yazar, yayınevi ve okuyucu arasında bağ kuran kişidir. Kitap tasarımcısı ideal olarak seçtiği karakterlerin yapısına hâkim, seçtiği fotoğraf ve

illüstrasyonlar ile ilgili olarak da bilgi sahibi olmalıdır. Benzer bir ilişkiden bahseden Kavuran ise (2016:17), kitabın üretilip çoğaltılmasında tasarımın teknik uygulamalarının yeterliliğine dikkati çeker. Buna göre tasarım, niteliğini ve işlevini korumak adına teknik uygulamalar esnasında çok iyi ilişki kurularak uzman kadro tarafından yapılmalıdır. Kavuran'ın burada bahsettiği teknik yeterlilikler; illüstrasyonların reproduksiyonu, dizgi, montaj, kalıp, baskı, katlama, harmanlama ve ciltlemedir.

Kitap üretiminde kalitenin günümüz koşullarında korunması ve iletilmesi planlama ve tasarım aracılığıyla olur. Bu bakımdan kitap tasarımı, kitabın görsel ve yapısal özelliklerini belirleyen tüm planlamayı kapsamaktadır (Williamson, 1956:7). Kitap tasarımı yapmadan önceki en önemli şey kitabın amacını ne olduğu, hangi kitleye hitap ettiğidir. Her durumda olduğu gibi, kitabın içeriğini tasarımcının okuması, içselleştirmesi ve onunla bağ kurması gerekir. Kitap tasarımı konusunda uzman olan Richard Hendel, *On Book Design (1998)* isimli kitabında, tasarıma dair şu sözleri aktarır:

Kitapların tasarımı, diğer tüm grafik tasarım türlerinden farklıdır. Bir kitap tasarımcısının gerçek işi, bir şeyleri iyi, farklı veya güzel göstermek değildir. Yazarın sözlerinin sayfadan fırlamış gibi görünebilmesi için bir harfin, diğerinin yanına nasıl konulacağını bulmaktır. Kitap tasarımı kendi zekâsından hoşlanmaz; kelimelerin hizmetinde yapılır. İyi kitap tasarımı yalnızca okuyan kişiler tarafından yapılabilir- sözcükler yazıya dönüştürülmediğinde ne olduğunu görmek için zaman ayıranlar tarafından (Hendel'den akt. Trapani, 2010:10).

Kitap tasarımcısı, içeriğe kattığı güçlü ifade ile metnin ifadesini anlaşılır ve daha görünür hale getirmektedir. Kitabın hitap ettiği kitleye yönelik mesajın iletilmesini sağlamada etkin rol oynamaktadır. Günümüzün dijital araçlarıyla birlikte de hem tasarımcıya hem de yayıncılara deneysel üretim olanakları oluşmaktadır.

3. Sanat Olarak Kitap

Sanat olarak kitap kavramı, kitabın bilgi içeren ve aktaran yapısının dışında bütün olarak bir tasarım nesnesi olma özelliğini ifade eder. Bir sanat nesnesine dönüşen kitap, sanatçının da deneysel malzemesi haline gelir ve sanatçının elinde yeniden şekillenir. Çağdaş sanatın ifade biçimleri arasında sıklıkla görülen bu ifade formunda tasarımcının aracı kitabın kendisidir.

Sanatçı kitabı, esin kaynağı olarak kitabın biçimini veya işlevini kullanan sanatsal bir ifade biçimidir. Onu bir sanat nesnesi yapan, malzeme seçiminde, illüstrasyon biçiminde, yaratma

sürecinde, düzen ve tasarımda görülen sanatsal girişimdir.² Gümüştekin (2018:94)'e göre sanatçı kitapları kitap formunun resim, heykel gibi bir sanatsal ürüne dönüşmüş halidir ve birçok sanatçı kitap formunu kullanarak, başka hiçbir araçla ifade edemedikleri biçimde yaratıcı ürünler ortaya koyabilir. Taşçıoğlu (2013:123) ise sanatçı kitaplarının farklı anlayışlarla ve tekniklerde ortaya koyulabileceğinden bahsederek, geleneksel baskı türleri, dijital baskı teknikleri ya da elle üretilen kitapların tekniğinden bağımsız olarak sanatçı kitabı kategorisine girebileceğini belirtir.

Çağdaş sanatçıların kitapları, farklı formlarıyla dikkat çekmekle beraber, çok sayıda etkiye sahiptirler. Tarihsel sürecine baktığımızda, Orta çağ döneminde tezhipli el yazmaları geliştirildiğinden beri sanatçılar, yazılı sözcükle ilişkilendirilmiştir. Bu sanatçılardan birçoğu kitaplarla sanatsal bir girişim olarak ilgilenmiştir. Özellikle 18. yüzyılın sonunda sanatçı William Blake, 1890'lardan ise William Morris bu konuda üretim yapmışlardır. 20. yüzyıl boyunca avangard sanatçılar da sanatsal çabalarının bir parçası olarak pek çok kitap üretmişlerdir.³ Dündar (2011:182)'a göre 20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak günümüze değin devam eden süreçte çoğu teknolojik gelişmelerin ortak noktası, fiziksel yapılarının giderek azaldığı bir süreçte yer almalarıdır. Tipografi üretimi, görüntü işlenmesi, sayfa mizanpajı gibi kitap üretimine dair tekniklerin çoğu, 1960'lı yıllardan kişisel bilgisayarların kullanımının arttığı 1980'li yıllara kadar hız kazanarak, sayısal alternatiflere dönüşmüş ve bu durum yalnızca kitabın üretim teknikleri ile sınırlı kalmamıştır.

Sanatçı kitapları, genellikle sınırlı sayıda üretilip arşiv niteliğinde kullanılmaktadır. Ancak Grafik Tasarımcı Irma Boom, sanatçı kitaplarına çağdaş bir yorum getirerek adını uluslararası platformlarda duyurmayı başarmıştır. Sanatçı, tasarladığı kitabın aynı zamanda yazarı konumunda yer alarak içeriğe de müdahale eder. Sınırlı sayıda sanatçı üretimine karşılık, endüstriyel yollarla çoğaltılan ancak tamamı tasarım olan kitaplar ortaya koyarak bu konuda diğerlerinden sıyrılır. Lupton'un üretimi ilgi odağı olarak ele aldığı *The Designer as A Producer* (Üretici Olarak Tasarımcı) başlıklı makalesinde *yazar* kelimesinin, tasarım bağlamı içerisinde yeni anlamları ifade ettiğini savunur. Buna göre tasarımcı, danışmanlık stil ve biçimlendirme gibi daha pasif işlevlerin ötesinde içerik oluşturan bir pozisyonda bulunur (Luppon'dan akt. Boom ve Ojeda, 2016:57).

² Evenhaugen, A. (2012). "What is an artist's book?", <https://blog.library.si.edu/blog/2012/06/01/what-is-an-artists-book/#.YE8a7y3Ons0>, Erişim tarihi: 22.02.2021.

³ "Artist's Books", <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>, Erişim tarihi: 22.02.2021.

Birçok kişi, *tasarımcı* başlığının sanatçılara yaratıcılık ve girdi için sınırsız izin verdiğini düşünmektedir, ancak bir kitap tasarımcısının sürecini öğrendikten sonra, tasarımcının müşterisinin hizmetkarı olduğu, kendi niyetini yerine getirdiği anlaşılmaktadır (Trapani, 2010:6). Bu noktada sanatçı Irma Boom tavır olarak diğerlerinden ayrı bir noktada konumlanmaktadır. Çünkü sanatçı, müşteri- tasarımcı ilişki biçimini reddederek kendisini sadece tasarımcı değil, kitabın içeriğine de müdahale edebilen bir statüde düşünmektedir. Altıntaş (2020:197) da Irma Boom'un, müşteriler için değil de onlarla birlikte kitap yapma fikrini savunduğunu belirterek kendisini birlikte içeriğe yön veren, kurgulayan ve içeriği yeniden oluşturan bir konumda tuttuğunu ifade etmektedir. Sanatçı Irma Boom'un tasarım anlayışını ve sürecini anlayabilmek için, eserlerini incelemek ve yorumlamak gerekmektedir.

4.Irma Boom' u Tanımak

Kitap tasarımlarıyla tanınan birçok tasarımcıya ilham olacak kitaplara hayat veren sanatçı Irma Boom, 1960 yılında Hollanda'da dünyaya gelmiştir. Her biri eşsiz yüzlerce basılı kitap tasarımlarına imza atan sanatçı *kitapların kraliçesi* ismiyle de anılmaktadır. Yaptığı kitap tasarımlarının önemli bir kısmı New York'ta yer alan Museum of Modern Art'ın (MoMA) arşivinde yer almaktadır.

Enschede'nin deki AKI Güzel Sanatlar Okulu'nda grafik tasarım eğitimi alan Boom, Hollanda Hükümeti Yayın ve Basım Bürosunda beş yıl çalışmış ve 1991 yılında Amsterdam'da kendi grafik firması olan Irma Boom Office'i kurmuştur. Sanatçı; Ferrari, Camper, Vitra International, Rijksmuseum gibi alanında ulusal ve uluslararası birçok önemli firmaya tasarım yapmıştır. Yale Üniversitesi'nde 1992 yılından beri hem ders veren hem de aynı zamanda atölye çalışmaları gerçekleştiren Boom, 2001 yılında yapmış olduğu çalışmalarla Gutenberg ödülünü alarak bu ödülü alabilen en genç sanatçı unvanını da elde etmiştir.⁴

2014 yılında Hollanda'nın prestijli sanat ödülü olan Johannes Vermeer ödülünü ve daha pek çok ödül kazanan sanatçı (Görsel 1), yaptığı tasarımları sanat olarak kabul etmemektedir. Bu konuyla ilgili olarak 2018 yılında Auckland'de düzenlenen, Google ve Airbnb gibi küresel

⁴ "Irma Boom", <https://collection.cooperhewitt.org/people/18065193/bio>, Erişim tarihi: 05.03.2021.

şirketlerin en iyi tasarımcıları ile dünyanın dört bir yanından bağımsız tasarımcıların konuşmalarının yer aldığı *Semi Permanent Symposium* etkinliğinde şunları söyler:

İşimi mimariyle kıyaslıyorum. Ben villa yapmıyorum, sosyal konut yapıyorum. Kitaplar endüstriyel olarak yapılmış ve çok iyi yapılması gerekiyor. Ben endüstriyel üretimden yanayım. Bir kereye mahsus olmaktan nefret ederim. Bir kitapta her şeyi yapabilirsiniz, ancak bir baskı çalışması yaparsanız, bu bir meydan okumadır. Asla sanat değildir. Asla, asla, asla.⁵

Irma Boom'un sanatçı olmadığı yönündeki açıklamalarına karşılık, yakın arkadaşı ve birlikte çalıştığı mimar Rem Koolhaas "sanatçı olmadığına yönelik inancı bir kültür meselesi olabilir-Hollanda titizliğinin bir ürünü olabilir" ifadeleriyle bu açıklamaya karşı bir tavırda bulunur.⁶



Görsel 1.Irma Boom' ait portre fotoğrafı.

Irma Boom'un odak noktası endüstriyel üretilmiş baskı kitaplardır ancak sanatçı, sadece görsel olarak tasarım boyutunun dışında tasarladığı kitabın içeriğinde de etkinliğini sürdürür. Lommen'in bahsettiği gibi sanatçı, kendisinin de yazdığı ve görüntü düzenlemesinin ötesine geçen içerikle ilgili önemli rol oynadığı kitaplar tasarlamayı tercih etmektedir. Bu anlamda Boom'un ilk atılımı iki ciltlik *Nederlandse Postzegel 87 + 88* (1988) isimli kitaptır (Görsel 2).

⁵ Charlton, E. (2018). "Architecture of the book", <https://dowse.org.nz/news/blog/2018/architecture-of-the-book>, Erişim tarihi: 03.03.2021.

⁶ Barone, J. (2017). "Irma Boom's library, where pure experimentalism is on the shelf", <https://www.nytimes.com/2017/01/16/arts/design/irma-boom-bookmaker-vermeer-prize-amsterdam-library.html>, Erişim tarihi: 05.03.2021.

Devlete ait posta pulu kataloglarından yararlanan sanatçı, kişisel özgürlük alanı olarak seri üretilmiş kitap tasarımını tuval olarak kullanmıştır.⁷



Görsel 2. Irma Boom, *Nederlandse Postzegel*, 1987, Ofset baskı kitap, Museum of Modern Art, New York.

Nederlandse Postzegel çalışması sanatçının ününü duyurmasında önemli rol oynasa da bir diğer önemli ve bilinen çalışması *SHV Think Book 1996-1896* isimli kitaptır (Görsel 3). Hollandalı bir holding olan SHV'nin CEO'su Poul Fentener van Vlissingen, şirketin yüzüncü yılını anmak amacıyla Irma Boom' dan bir kitap hazırlamasını istemiştir ve sanatçıdan tek isteği alışılmadık bir şey yapmasıdır. Boom, beş yıllık süreç boyunca şirketi araştırmış, hissedar toplantılarına katılmış, çalışanlarla röportaj yapmış ve kayıt ve görüntü arşivlerini gözden geçirmiştir. Tüm bu araştırmalar sonucunda ortaya ters kronolojik sırayla sunulan 2,136 sayfalık şirket geçmişini derlemesi ortaya çıkmıştır. Şirketin sanatçıdan istedikleri *alışılmadık bir şey yapma* koşulunu fazlasıyla sağlayan sanatçı sadece yaklaşımıyla değil, aynı zamanda kitabın tipografisinde, düzeninde, materyallerinde ve baskısında da alışılmadık tavır sergilemiştir. Okuyucuları doğrusal olmayan bir okuma biçimine yönlendiren sanatçı, sayfa numaralarını, içindekiler tablosunu ve bir dizini atlamıştır. Bunun yanı sıra kitabın tasarımı, soldan sağa çevrildiğinde lale tarlasının görüntüsünü ve sağdan sola çevrildiğinde bir Hollanda şiirinin satırlarını ortaya çıkarmak için basılan sayfalarının kenarlarına kadar uzanmaktadır.⁸

⁷ Lommen, M. (2015). "Irma Boom: Autonomously assigned", <http://www.fpba.com/parenthesis/about.html>, Erişim tarihi: 08.03.2021.

⁸ "Irma Boom SVH Think Book 1996-1896", <https://www.moma.org/collection/works/110948>, Erişim tarihi:26.02.2021.

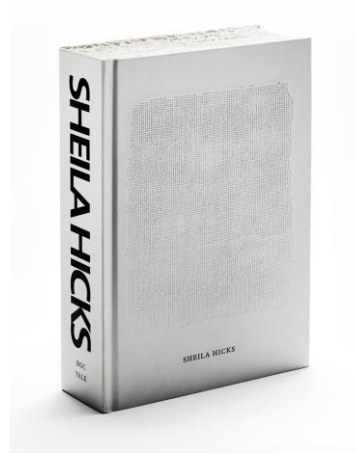


Görsel 3. Irma Boom, *SHV Think Book 1996-1896*, 1996, Ofset baskı, 22,5x 17x 11 cm., Museum of Modern Art, New York.

Irma Boom, *SHV Think Book* isimli çalışmasında kullandığı malzemeleri yüzyıllar boyunca dayanması için özenle seçmiştir. Bu amaçla Boom, kitabın omurgası için en iyi yapıştırıcıyı, kâğıdı ve paslanmaz çeliği kullanmıştır. Aynı zamanda sanatçı, çevresel bir duyarlılıkla ağaçları korumak adına kitabın 2136 sayfası pamuk bazlı banknot kâğıdına bastırmıştır. *SHV* kitabının baskıları, kitapların cilt rengine göre farklılık göstermiştir. Buna göre beyaz ciltli İngilizce versiyonu, siyah ciltli ise Çince versiyonu basılmıştır. Bu kitaplar için ayrıca özel koruyucu kılıf da kullanılmıştır (Zaborov, 2013:54-55). Akgül'e (2018:202) göre, Irma Boom'un tasarımı bir malzeme manipülasyonu olarak eleştirilmiş ve bu kitaptaki tavrı hiper metin olarak algılanmıştır. Aynı zamanda dijital ortamın algı sistemiyle örtüşen tasarım, geleneksel kitap karşısında anlamını zenginleştirmiş ve metne yeni bir dil oluşturmuştur.

Sanatçıdan 2006 yılında tekstil sanatçısı Sheila Hicks'in *Weaving as Metaphor* isimli sergisi sırasında sunulacak bir kitap tasarlanması istenmiş ve ortaya çıkan kitap Leipzig kitap fuarında *Dünyanın En Güzel Kitabı* ödülüne layık görülmüştür (Görsel 4). Herkese açık ve özel koleksiyonlardan yüz kadar minyatür duvar halısına odaklanan kitapta, Hicks'in deneysel üretim süreçleri gözler önüne serilmiştir. Irma Boom kitapta, Arthur C. Danto, Joan Simon ve Nina Stritzler Levine'in denemelerinin yanında sanatçının çalışma araçlarının çizimlerine, fotoğraflarına ve kronolojik sıralamasına da yer vermiştir. Kitabın iç sayfalarında sol tarafta yazılar, sağ tarafta ise sanatçıya dair çalışmalar yer almıştır. Lommen'e göre Sheila Hicks kitabının kenarları, yeniden üretilen tekstil işine bir gönderme olarak yıpranmış doku ile kesilmiştir. Beş inçten daha büyük tasarlanan kitabın biçim ve içeriği birdir ve her bir kopyası biriktir.

Kitabın kapağının beyaz ve kabartmalı olmasından kaynaklı olarak yayıncıların satış kaygısıyla karşı çıkmasına rağmen sanatçı kendi tasarım anlayışından taviz vermeyerek kitabı bu haliyle yayınlamıştır.⁹



Görsel 4. Irma Boom, *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor*, Ofset baskı, 22,5x 15,4x 5,5 cm., 2006.

Irma Boom'un çalışmalarını incelediğimizde her zaman bir sonraki projesinde şaşırtmayı başaran bir yaratıcılık ortaya koyduğunu görürüz. Sanatçının büyük ve yaratıcı projelerinden birisi de Chanel için yaptığı *N°5 Culture Chanel* isimli kitaptır (Görsel 5). Paris moda evi, 2013 yılında sanatçının da küçük yaşlardan itibaren kullandığı parfümle ilgili olarak kitap talebinde bulunmuştur. En titiz kavramsal çalışmalarından biri olan bu kitapta sanatçı kendi deyimiyle *neredeyse var olmayan, ancak çok mevcut* bir şey yapmak istemiştir. Ortaya çıkan sonuç tamamen mürekkepsiz bir kitaptır.¹⁰



Görsel 5. Irma Boom, *N°5 Culture Chanel*, Ofset baskı, 2013.

⁹ Lommen, M. (2015). "Irma Boom: Autonomously assigned", <http://www.fpba.com/parenthesis/about.html>, Erişim tarihi: 08.03.2021.

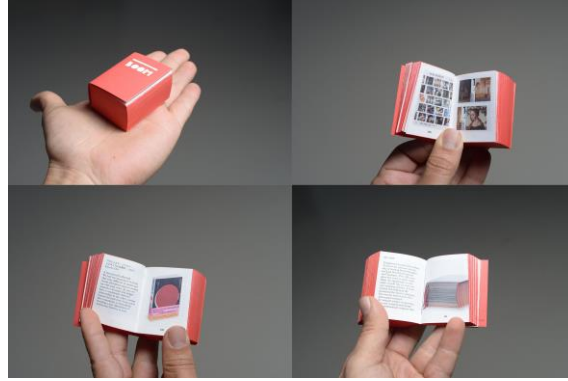
¹⁰ Lommen, M. (2015). "Irma Boom: Autonomously assigned", <http://www.fpba.com/parenthesis/about.html>, Erişim tarihi: 09.03.2021.

Amerikalı yazar Liz Stinson, 11 Kasım 2013 tarihinde yazdığı *A Genius of Book Design Creates a Tome With No Ink* (Bir kitap tasarımı dehası mürekkep içermeyen bir kitap yaratır) isimli yazısında Irma Boom'un N°5 Culture Chanel kitabından bahsetmektedir. Stinson'a göre Boom'un yarattığı her şey bildiğimiz bir kitap görünümünün fazlasını içermektedir. Boom'un kitabı başlı başına bir deneyimdir ve teknik olarak başka bir sanatçı için araç olsa bile kendi başına takdir edilmesi gereken nesnedir. Sanatçı bu tasarımında 300 sayfalık bir kitabı hiç mürekkep kullanmadan, Gabrielle Chanel'in hikayesinin ortaya çıkmasını sağlayacak öğeleri kabartmalarla yansıtmaktadır. Stinson, sanatçının bir kitap üzerinde çalışmaya başladığında kendisini tamamen o işe kaptırdığından da söz etmektedir. Chanel kitabın ortaya çıkmasında Boom'a sınırsız yetki vermiş ve ona olabildiğince bilgi sağlamıştır. Hatta öyle ki sanatçı Chanel'in Paris'teki dairesinde vakit geçirmiş, hayatını incelemiş, parfümün şişeleme sürecine dahil olmuştur. Fransa'da gülleri toplarken Chanel ekibine katılan ve kitaba dair fikirlerin o esnada aklında belirlediğini ifade eden Sanatçı "Orada kokladığım şey o kadar yoğun, heyecan vericiydi ki...Görünmüyordu." sözleriyle duygularını aktarmıştır.¹¹

Irma Boom'un önemli çalışmalarından birisi de 2010 yılında yayınladığı *Architecture of the Book* isimli, boyut olarak birbirinin kontrastı olan 800 sayfalık birbiri içine geçmiş iki kopya kitaptır (Görsel 6-7). Bu eserin 2013 yılında güncellenen yeni versiyonuna 96 sayfa daha eklenmiş ve kitap mimar Rem Koolhaas'ın yeni önsöz yazısıyla sunulmuştur. Sanatçının atölyesinde bir gün geçiren Winston (2018), bu eserle ilgili olarak sanatçının boyuta ve ölçeğe takıntılı olduğunu ifade etmiş ve kararlarının çoğunda üç rakamına olan ilgisini fark etmiştir. Sanatçı ise bunu Hint numerolojisinde mükemmel birliği temsil ettiğini ve temelde yaptığı kitapların bu fikre dayandığını belirtmiştir.¹²

¹¹ Stinson, L. (2013). "A genius of book design creates a tome with no ink", <https://www.wired.com/2013/11/a-beautiful-book-printed-without-ink/>, Erişim tarihi: 05.03.2021.

¹² Winston, A. (2018, August 22). At the Office with Irma Boom, Queen of Books. *AnOther*. <https://www.anothermag.com/design-living/11090/in-the-office-with-irma-boom-queen-of-books>. Erişim tarihi: 05.03.2021.



Görsel 6. Irma Boom, *Architecture of the Book*, Ofset baskı, 2010, MoMA, New York.



Görsel 7. Irma Boom, *Architecture of the Book*, Ofset baskı, 2013, MoMA, New York.

Tasarımlarında kavrama önem veren sanatçı, ele aldığı kavramın çerçevesinde tasarımına yön verir. Tasarımlarının prototiplerini dijital değil fiziki ortamda üretmektedir. Dijitalleşen çağın sağladığı avantajlarla birlikte, baskı teknolojilerin de olanakları genişlemiş ve deneysel yapıdaki üretimleri mümkün kılmıştır. Ekranda düz bir yüzeyde tasarım yapmaktansa üç boyutlu olarak fiziki bir nesne yapmayı tercih eden sanatçı, bu konuyla ilgili olarak şu ifadelerde bulunmuştur:

Üç boyutlu kitap sadece bir kült nesne değil, internetteki bilgiler birbirine çok benziyor, ayrıntıya girmiyor. Kitabın canlılığı, ekranların farklı anlarda yansımalarıyla birlikte, birinde hız, diğerinde kavramların ve bilginin özümsemesiyle genişliyor. Bu samimiyet yaratıyor ve günümüzde yakınlığa ihtiyacımız var.¹³

Irma Boom'un üretim biçimi incelendiğinde kendisini, yazar- üretici- girişimci üçlüsü ve bu gösterimler arasında örtüşen marjlar arasında konumlandırmaktadır. Bunların ilki tasarım

¹³ Santamaria, M. (2020). "The BOOM of the architecture of books", <https://www.porcelanosalifestyle.com/en/architecture-books-irma-boom/>, Erişim tarihi: 07.03.2021.

yazarlığıdır ve bir tasarımcı amaçlarını kitlelere iletmek için içerik üretmek durumundadır. Gerek teknik gerekse malzeme ve uygulama biçimleriyle olsun kendini ifade etmek için farklı yolları kullanmaktadır. İkincisinde üreticinin rolünü üstlenen sanatçı, yapılan işin doğası gereği Walter Benjamin'in terimleriyle işin mekanik yeniden üretimi için hazırlanmakta ve bunun sonucunda bu teknolojiye ustalaşarak nesnelere ve malzeme aracılığıyla anlam üreterek iletmektedir. Üçüncüsünde ise sanatçının girişimci rolüne vurgu yapmaktadır. Bu durum tasarımcının yüksek derecede bağımsız çalıştığı, planlamanın yanı sıra önceki durumların tümünü mümkün kılan yönetimsel sorumlulukları çözdüğü bir iş modeli ile ilgilidir. Irma Boom'un kitap tasarım uygulama örnekleri, onun yaratıcı sürecinin nasıl ortaya çıktığını, prototiplendiğini, geliştirildiğini ve sonunda ustalaştığını vurgulayarak bu yazar- yapımcı- girişimci yönünün önemini ve etkilerini ortaya koymaktadır (Boom ve Ojeda, 2016:56). Sanatçının üretim süreçlerine olan yakınlığı, onun grafik tasarım uygulamalarının hayati bileşenlerini kanıtlamaktadır.

5. Sonuç

Çağdaş kitap tasarımlarına sergilediği yaklaşımlarla ve ortaya koyduğu etkileyici tasarımlarıyla Irma Boom, bu alanda kendisine önemli bir yer edinmiştir. Günümüzün kitap tasarımı biçimlerini derinlemesine anlamak için, sanatçının tasarladığı kitapları incelemek fikir verecektir. Genelde elde üretilen ve fazla baskısı yapılmayan sanatçı kitaplarının aksine Irma Boom, kitap tasarımlarında endüstriyel üretimi savunur. Çağımızın gereği her şeyin dijital bir yapı içerisinde var olmasına karşı olmayan sanatçı, dijitalleşmenin kendi yaptığı üretimlerde deneyimselliğinin sınırlarını genişlettiğini ve yayın aşamasındaki sınırlılıkların da böylelikle azaldığını vurgular. Böylelikle okuyucunun deneyimini geliştirmek için fiziki kitabın potansiyelini tam olarak kullanır. Sanatçı ayrıca kitapların dijital platformlarda yer alıp okunmasının, fiziki kitap üretimlerinin değerini daha da artıracığını düşünür. Zaborov'un (2013:90) da ifade ettiği gibi Irma Boom, son yirmi beş yılda kitap tasarımındaki yolculuğunda kitabın fizikselliğini defalarca yeniden tanımlar. 1980'lerde kitabın okunabilirliği yerine formunu kullanarak içeriği iletmeyi araştırmalarını yapmıştır. 1990'lara ise içerik okunaklı olsa dahi, geleneksel kitap okuma biçimimizi yeniden tanımlamıştır. Teknolojik gelişmelerin yapısıyla birlikte ana malzeme olarak kitabı kullanarak yeni iletişim biçimleri arayışına devam etmiştir.

Sanatçı, tasarım yapacağı kişiyle ya da kurumla uzun vakit geçirmekte ve dolayısıyla gerçekleştireceği çalışma ile ilgili geniş bilgi sahibi olmaktadır. Tasarım öncesi sanatçının araştırma süreci, tasarımın çok boyutlu ve etkili olmasında önemli bir yere sahiptir. Bunun yanı sıra sanatçının müşteri kavramına karşı çıkan tavrı ile kendisini tasarımın içeriğinde de etkin görerek fikir alışverişi yapabileceği tamamen eşit bir ortam yaratmak istemesi, ortaya çıkan tasarımın niteliğini de olumlu yönde etkilemektedir.

Tarihsel dönemler içerisinde kitapların yapısı, içeriği, sunuş şekli sürekli değişim geçirmiştir. Çağımızda kitapların dönüşümünde dijitalleşmenin etkisi büyüktür. Fakat bu dijitalleşme fiziksel kitapların değerini önemli kılabılır. Bu anlamda Irma Boom'un kitap tasarımları, geleceğin tasarımcıları için temel oluşturacaktır.

Kaynakça

Akgül, R. F. (2018). "Grafik Tasarımı Bağlamında Sanatçı Kitapları", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (40), s.187-206.

Altıntaş, U. (2020). "Kitap Tasarımında Ortak Yazarlık", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(44), s.181-201.

Becer, Emre (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara:Dost Kitabevi.

Boom, I. ve Ojeda, D. (2016). "On the Name of Book Wrighting: Irma Boom's "Transformative Crossover" Production", *The Journal of Modern Craft*, 9:1, s.55-70.

Dünder, B. (2011). *Grafik Tasarım Bağlamında Kitap Nesnesi ve Nesne Olarak Kitap*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Gümüştekin, N. (2018). "Bir Kavram ve Bir Sanat Dalı Olarak "Sanatçı Kitabı" Üzerine Bir İnceleme", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8 (18), s.82-97.

Haslam, A. (2006). *Book Design*, Londra:Laurence King.

Hendel, R. (1998).*On Book Design*, New Haven:Yale University Press.

Kavuran, T. (2016). "İletişim Aracı Olan Kitapların Grafik Ürün Olarak Tasarlanması ve Şiir Kitaplarında Tasarımın Önemi", *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 6(2), s.1-22.

Kıral, B. (2020). "Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi", *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), s.170-189.

Lupton, E. (2011). "The Designer As Producer in Graphic Design: Now in Production", ed. by Andrew Blauvelt and Ellen Lupton (Minneapolis: Walker Art Center), p.12–13.

Taşçoğlu, M. (2013). *Bir Görsel Platformu Olarak Kitap*, İstanbul: YEM Yayın.

Trapani, K. (2010). *Dissecting The Science of Book Design*, California Polytechnic State University, San Luis Obispo.

Williamson, H. (1956). *Methods of Book Design*, London: Oxford University Press.

Zaborov, V. (2013). "The History of The Hook Case Study: Irma Boom", Leiden University, ResMA Thesis, ResMA Arts & Culture Programme.

İnternet Kaynakları

"Artist's Books", <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>, Erişim tarihi: 22.02.2021.

Barone, J. (Jan 16, 2017). "Irma Boom's Library, Where Pure Experimentalism is on the Shelf", <https://www.nytimes.com/2017/01/16/arts/design/irma-boom-bookmaker-vermeer-prize-amsterdam-library.html>, Erişim tarihi:05.03.2021.

Charlton, E. (2018). "Architecture of the Book", <https://dowse.org.nz/news/blog/2018/architecture-of-the-book>, Erişim tarihi:03.03.2021.

Evenhaugen, A. (2012). "What is an Artist's Book?", <https://blog.library.si.edu/blog/2012/06/01/what-is-an-artists-book/#.YE8a7y3Ons0>, Erişim tarihi:22.02.2021.

"Irma Boom SHV Think Book 1996-1896", <https://www.moma.org/collection/works/110948>, Erişim tarihi:03.03.2021.

"Irma Boom", <https://collection.cooperhewitt.org/people/18065193/bio>, Erişim tarihi:05.03.2021.

"Kitap", <https://sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi:02.02.2021.

Lommen, M. (2015). "Irma Boom: Autonomously Assigned", *Parenthesis*, <http://www.fpba.com/parenthesis/about.html>, Erişim tarihi:08.03.2021.

Santamaria, M. (2020). "The BOOM of the Architecture of Books", <https://www.porcelanosa-lifestyle.com/en/architecture-books-irma-boom/>, Erişim tarihi:07.03.2021.

Stinson, L. (2013). "A Genius of Book Design Creates a Tome With No Ink",
<https://www.wired.com/2013/11/a-beautiful-book-printed-without-ink/>, Erişim
tarihi:05.03.2021.

Winston, A. (2018, August 22). At the Office with Irma Boom, Queen of Books. *AnOther*.
<https://www.anothermag.com/design-living/11090/in-the-office-with-irma-boom-queen-of-books>. Erişim tarihi:05.06.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel1. Irma Boom' a ait portre
fotoğrafi.<https://www.nytimes.com/2017/01/16/arts/design/irma-boom-bookmaker-vermeer-prize-amsterdam-library.html>, Erişim tarihi:01.03.2021.

Görsel 2. Irma Boom, *Nederlandse Postzegel*, 1987, Ofset baskı kitap, Museum of Modern Art, New York.
https://www.moma.org/collection/works/110956?artist_id=33693&locale=en&sov_referrer=artist,
Erişim tarihi:06.03.2021.

Görsel 3. Irma Boom, *SHV Think Book 1996-1896*, 1996, Ofset baskı, 22,5x 17x 11 cm., Museum of Modern Art, New York. <https://www.moma.org/collection/works/110948>, Erişim tarihi:05.03.2021.

Görsel 4. Irma Boom, *Sheila Hicks: Weaving as Metaphor*, Ofset baskı, 22,5x 15,4x 5,5 cm., 2006.<https://www.artic.edu/artworks/222584/sheila-hicks-weaving-as-metaphor>, Erişim
tarihi:04.03.2021.

Görsel 5. Irma Boom, *N°5 Culture Chanel*, Ofset baskı, 2013.
<https://i.pinimg.com/originals/d4/e9/27/d4e92767aa23d59e2544cb44b3d693e4.jpg>, Erişim
tarihi:03.03.2021.

Görsel 6. Irma Boom, *Architecture of the Book*, Ofset baskı, 2010, MoMA, New York.
https://www.typotheque.com/books/irma_boom_biography_in_books, Erişim
tarihi:27.02.2021.

Görsel 7. Irma Boom, *Architecture of the Book*, Ofset baskı, 2013, MoMA, New York.
<https://www.wolf.at/produkt/the-architecture-of-the-book/>. Erişim tarihi:11.06.2021.

KARTON MAKET YAPIMCILIĞI VE KARTON MAKET ÜRETİMİNDE GRAFİK TASARIMIN ROLÜ

CARDBOARD MODEL MAKING AND THE ROLE OF GRAPHIC DESIGN IN CARDBOARD MODEL PRODUCTION

Bayram Bozhüyük*

Öz

Kâğıdın iki boyutlu görünen yüzeyinin yazışmalarda, çizimlerde, kitapların üretiminde, vs. kullanılması, uygarlığın gelişimini hızlandırmıştır. Fakat kâğıt, üç boyutlu tasarımların üretilmesine de olanak sunmaktadır. Özellikle kâğıdın belirlenmiş alanlar üzerinden katlanıp birleştirilmesi sayesinde karton kutular ve ambalaj tasarımları üretilmektedir. Kâğıdın bilimsel ve endüstriyel ihtiyaçlar için kullanılması amacıyla hazırlanan tasarımlar grafik tasarımın konusudur. Çeşitli konuların kâğıt üzerinde ifade edilmesi, hesaplanması, boyanması, yazılıp çizilmesi, basılması gibi süreçlerde de grafik tasarımcıların etkin bir yeri bulunmaktadır.

Kartonun üç boyutlu nesnelere haline getirilerek kullanımı Ortaçağ'dan günümüze kadar eğlence, oyuncak, promosyon, koleksiyonculuk ve bilimsel amaçlı konuları kapsamaktadır. Karton maket yapımının çoğaltılma şekli geleneksel baskı tekniklerinin rolünden, matbaacılığın gelişimine ve 21. yüzyıldaki dijital baskı sistemlerine uzanan bir serüvendir. Ayrıca karton maket yapımı konusunda şimdiye dek Grafik sanatlar kapsamında yeterli akademik çalışmanın yapılmamış olması da önemli bir eksikliktir. Bu yüzden bu araştırma makalesi karton maket yapımındaki bilgi eksikliği gidermek için hazırlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kâğıt, Grafik Tasarım, Baskı Teknikleri, Maketçilik, Karton Maket.

Abstract

The two-dimensional surface of the paper is used in correspondence, drawings, production of books, etc. Its use has accelerated the development of civilization. However, paper also allows the production of three-dimensional designs. Cardboard boxes and packaging designs are produced, especially by folding and combining the paper over specified areas. Designs prepared to use paper for scientific and industrial needs are the subject of graphic design. Graphic designers have an active role in processes such as expressing various subjects on paper, calculating, painting, writing and drawing, and printing.

The use of cardboard into three-dimensional objects covers entertainment, toy, promotion, collecting, and scientific purposes from the Middle Ages until today. The way in which cardboard mock-up is reproduced is an adventure that stretches from the role of traditional printing techniques to the development of printing and digital printing systems in the 21st century. In addition, it is an important deficiency that there has not been enough academic work within the scope of graphic arts on cardboard model making. Therefore, this research article has been prepared to fill the lack of knowledge in cardboard model making.

Keywords: Paper, Graphic Design, Printing Techniques, Modeling, Cardboard Model.

Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 20.01.2021 - Kabul tarihi:06.06.2021.

*Öğretim Görevlisi, Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, bayramb@gantep.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3958-5072>.

1. Giriş

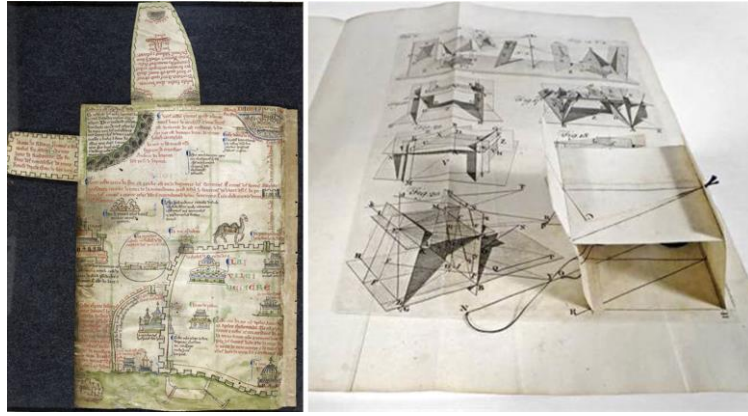
Birçok katı nesneyi bükme yapıştırmak kolay değildir. Oysa kâğıt, bir ürünü tasarlayıp, şekil verip ortaya koymak için son derece kolay bulunan bir araçtır ve yapısı itibarıyla kâğıdın şekil alması basittir. Bunun yanında kâğıdın imal edilmesinden, kâğıdın katlanmasına, oradan da şekillerin tasarlanması sırasındaki algoritmalar hesap işi gerektiren bir konudur. Bu bağlamda kâğıt mühendisliği temel olarak kâğıt veya karton ile şekillerin kesilmesi ve üretiminde önemli bir yeri vardır. Kâğıt mühendisliği ile açılır ve hareketli kartlar yapılabilir ve ilginç üç boyutlu şekilleri kullanarak zarif ve sofistike biçimler oluşturulabilir. Hatta mekanizmaları için sadece kâğıt kullanan tam çalışan makineler bile yapılabilir (Ives, 2009:23). Ayrıca kâğıt üzerinde oluşturulan illüstratif ifadeleri güçlendirmek için kâğıdın katlanması, birbirine yapıştırılması, kesilmesi şeklindeki tekniklerle üç boyutlu hale getirilmesi gibi yöntemlerden faydalanılmaktadır. Kâğıdın üç boyutlu olarak kullanılması için ayrıca geometri kuramlarından da faydalanılmaktadır. Ayrıca kitaplarda kullanılan üç boyutlu kâğıt tasarımlarının oluşturduğu üç boyutlu anlatımlar metinlerin içeriğinin akılda kalıcı olmasını da sağlamaktadır. Kâğıt mühendisliğinin yanında şekillere imaj, renk, doku, montaj kılavuzunun oluşturulması ve baskı sürecinde grafik tasarım teknikleri devreye girmektedir. Bunların en önemlisi tasarım yüzeyindeki illüstrasyonlar ve parçaların nereden yapışacağını gösteren uçların gösterilmesidir. Makalede kâğıt modellerin tasarım zenginliğini arttırmak için grafik unsurdan yararlanılması anlatılarak, grafik tasarımın, kâğıt mühendisliğine yapmış olduğu katkının fark edilmesi amaçlanmıştır.

Kâğıttan tasarım yapmak eski bir gelenektir ve teknikleri günümüze kadar gelmiştir. Son zamanlarda daha da rağbet görmeye başlamıştır. Bunun yanında kâğıttan yapılan tasarımlar, tasarım dünyasında eski günlerin bir trendi olarak kabul edilmektedir (Jordão, 2015:57). Pop-up türü kitaplar ve kâğıt katlama sanatı denilen origami ve bunlara örnektir. Üç boyutlu kâğıt tasarımının farklı türleri de bulunmaktadır. Kolaj ve kartbord teknikleri de kâğıdın üç boyutlu kullanım şekillerinden üretilebilmektedir. Pop-up türü kitapların üretimi kâğıdın katlanarak üç boyutlu halde kullanımıyla oluşturulmaktadır. Bu kitaplar iki boyutlu yüzeysel malzemelerin çeşitli birleştirme ya da katlama yöntemleri ile üç boyutlu ve hareketli mekanizmalara dönüştürülmesi ile elde edilir (Keş ve Sarıca, 2014:268). Pop-up ile oluşturulan üç boyutlu kitaplar, eğitim ve öğretim için ideal kaynaklardır (Uygun, 2010:44).

Karton maketler ile Pop-up arasındaki farklardan birisi; Pop-up'ta kişi sayfa aralarındaki üç boyutlu görselleri hazır halde bulmaktadır, karton maketlerde ise montaj işleri bulunmaktadır. Kâğıttan üretilmiş karton maketlerden hareketli animasyonlar da üretilebilmektedir. Dolayısıyla karton maketler üç boyutlu algıyı güçlendirir, zekâ ve çaba gerektirir. Karton maketler birleştirilmiş halde hazır olarak sunulmamaktadır. Sadece baskı aşaması öncesinde maketin birleşmemiş parçaları tasarlanmaktadır. Karton maketler veya ambalaj tasarımlarının açılmış hali çizilip sunulmaktadır. Bu süreçte tasarımcının üç boyutlu düşünce gücünün gelişmiş olması ve geometri bilgisi de gerekmektedir. Bazen de kişiler hazır karton maketleri almaktansa çeşitli teknik çizim aletleri veya grafik programlarıyla kendi maketlerinin iki boyutlu açılmış halini tasarlayabilmekteler. Karton bir maketin grafik tasarım ürünü olduğunu ve birçok alanda kullanıldığını bilmek gerekmektedir. Özellikle makalede karton maket örneklerinin matbaanın icadından, günümüze kadar uzanan süreçte incelenmesiyle, karton maketçiliğin tarihsel süreç içerisinde kullanım alanlarından bahsedilerek kendi başına nasıl bir kültür haline geldiği anlatılmaktadır. Bu sayede karton maketlerin sadece çocukların yaratıcılığını geliştirmek için değil, aynı zamanda yetişkinlerinde bu konuya dikkatinin çekilmesi sağlanmıştır.

2. Karton Maketlerin Tarihsel Süreçte Gelişimine Bakış

Bilimsel alanlarda kâğıdın üç boyutlu hallerinin kullanılmasına Orta Çağ'da başlandığı örneklerden görülebilmektedir. 1225 yılında yazılmış "Chronica Majora" isimli harita sayfaları, Petrus Apianus'un 1495 yılına ait "Cosmographia Liber" isimli astronomi kitabı, 1500 yılında Henry Billingsley'in "Elements" isimli matematik kitabı, daha sonraki yıllarda Johan Remmelin'in yazıp tasarladığı 1614 yılına ait "Catoptrum Microcosmicum" isimli anatomi kitabı ve Thomas Malton, the Elder'in Treatise on Perspective (1775) isimli kitabı ilk kâğıt modelleme türlerine örneklerdir (Görsel 1).



Görsel 1. Solda *Chronica Majora*'dan bir sayfa örneği,
Sağda Thomas Malton the Elder'in *Treatise on Perspective* isimli kitabı (1775).

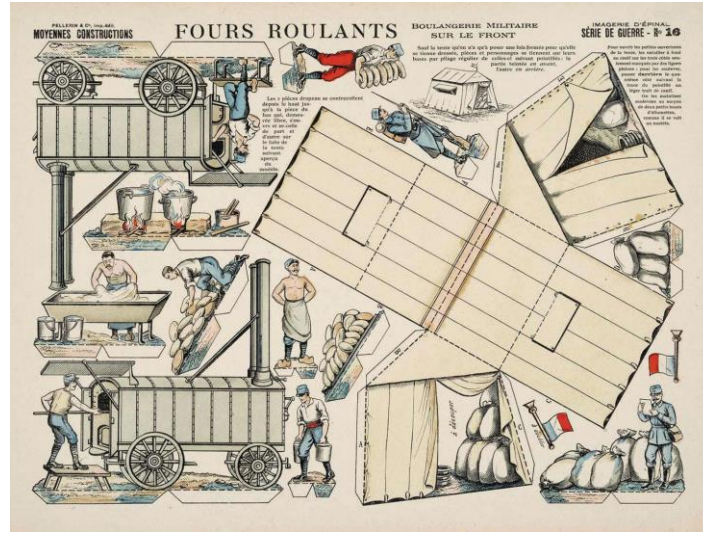
18. yüzyıl sonlarında başlayan sanayi devrimi kâğıt modellerinde değişime uğradığı dönemler olmuştur. Çünkü 19. yüzyılda güçlenen sanayi devriminden sonra üretim ve küresel hammadde dolaşımı arttıkça birçok ürünün maliyeti ucuzlamıştır. Kâğıtta elbette ucuzlayan ve geçmiş yüzyıllara göre daha kolay bulunan bir materyal olmuştur. 18. yüzyıldan itibaren Kromolitografi baskı tekniğinin artması, 20. yüzyıl başındaki ofset baskının icadı, matbaacılıktaki önemli gelişmeler; gazeteciliğin artması, karton kutuların üretilmesi ve karton maket yapıcılığı bunların birkaçı gibi kâğıdın kullanımına yönelik değişik yaklaşımların ortaya konulmasını sağlamıştır. Ayrıca Avrupa'daki bazı yayınevleri 18. yüzyıldan itibaren çocuk oyuncakları üretmek amacıyla Litografi baskı tekniğinin kullanılmasıyla karton maketler üretmeye başlamışlardır (Görsel 2a).

Avrupa'daki ve özellikle İngiltere'deki Sanayi Devrimi orta sınıfın önemini artırmış ve böylece moda daha yaygın olarak ulaşılabilir ve elitist bir zevk haline gelmiştir. Tüketicilerin artan taleplerini karşılamak için el yapımı üç boyutlu bebeklerin yerini daha ucuz, endüstriyel olarak üretilmiş, iki boyutlu kâğıt bebekler ve dergi ve dergilerde resimli moda baskılar almıştır (Nachman, 2014:138) (Görsel 2b). Fransa'nın Epinal şehrindeki "Imagerie D'épinal" isimli köklü matbaa 19. yüzyıldan, 21. yüzyıla kadar karton maketlerin basımına devam etmiştir (Görsel 2c). Matbaada bulunan yaklaşık 200 yıllık taş kalıpların saklanmasıyla halen eski baskıların üretilmesinin yanında günümüzde yeni baskılar da üretilmektedir.



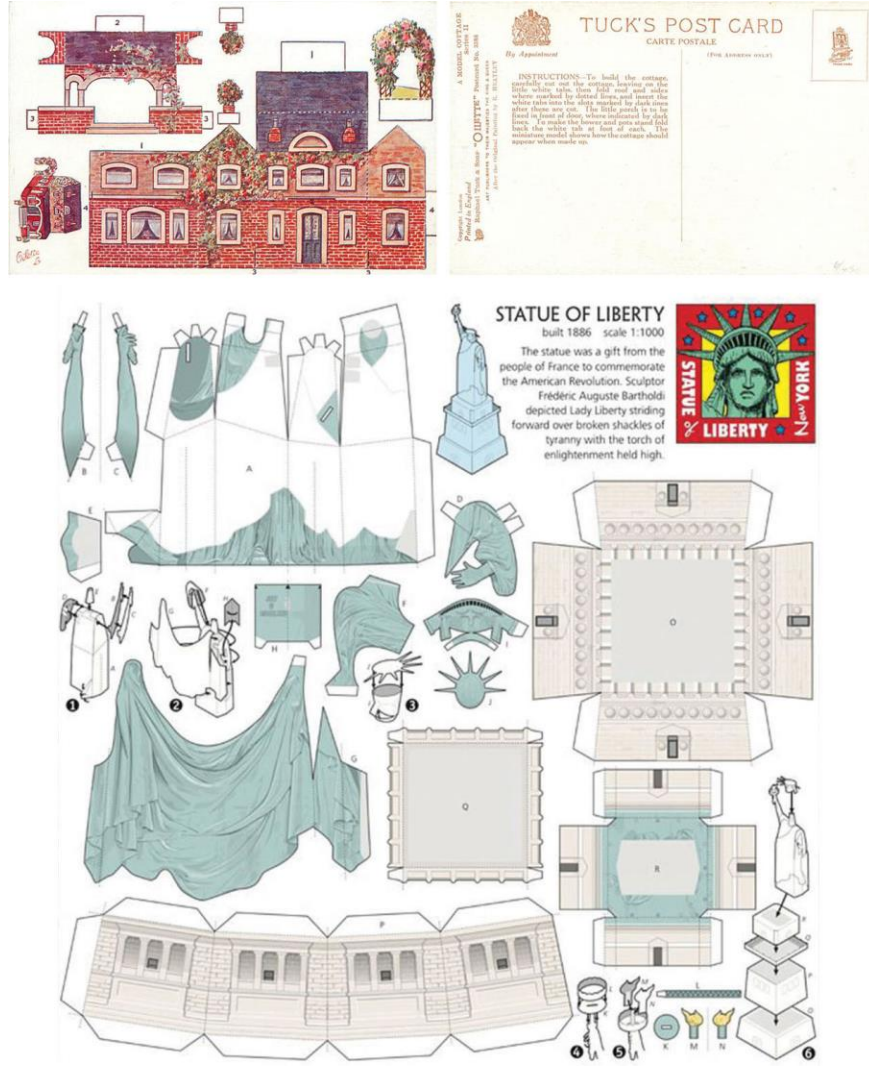
Görsel 2. a. Almanya’da Gustav Kühn tarafından kromolitografi ile basılmış *Modellircarton: Palais* isimli karton maketin forması (1895). b. Ortada 1820 yılında basılmış bir karton bebek kataloğu. c. Altta Imagerie D’Épinal’de basılmış bir maket forması örneği.

Avrupa'da eskiden kurulmuş birçok matbaa gibi Imagerie D'épinal'de de üretilmiş karton maketler arasında; Fransız Devrimi, Napolyon Savaşları, Kırım Savaşı, Endüstri Devrimi, icatlar çağı, I. ve II. Dünya Savaşı vs. gibi tarihsel olayların işlendiği baskılar bulunmaktadır. Buna bir örnek I. Dünya Savaşı'nda Fransız ordusunun kumanya ekibinin olduğu karton maket formasıdır (Görsel 3).



Görsel 3. Imagerie D'épinal'de basılmış I. Dünya Savaşı yıllarına ait *Boulangerie Militaires, Sur Le Front* isimli maketin forması (1914).

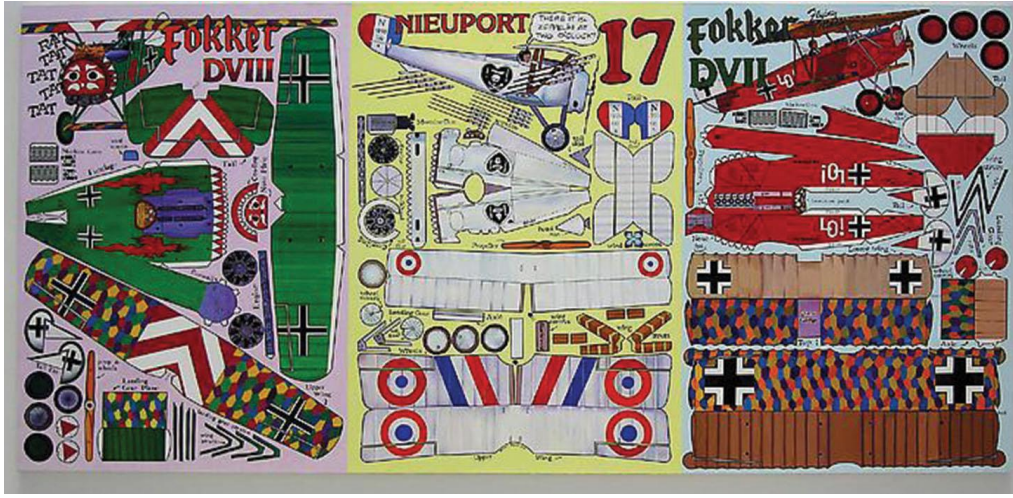
18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar üretilmiş karton maketlerin ve baskı kalıplarının üzerine işlenmiş oldukları konuların tarihsel değerler açısından eski fotoğraflar kadar kanıt belgesi olduğu da düşünülmelidir. Çünkü Avrupa basımcılığı tarihsel olguları fotoğrafın gelişim evresinde gerek kartpostallarla, gerek illüstrasyonlarla, gerekse de karton maketlerle görsel anlamda kâğıda dökmeyi başarmıştır. Karton maket fikrinin postacılıkta da kullanıldığını gösteren tasarımlar bulunmaktadır. Tuck's Post Card'lar Birleşik Krallıkta üretilmiştir. Çift taraflı bu kartpostalların bir yüzünde yazışma alanı bulunurken diğer yüzünde ev maketlerinin formları bulunmaktadır (Görsel 4a). Uluslararası seyahatlerin 21. yüzyıla göre az olduğu dönemlerde, dünya coğrafyasındaki önemli tarihi ve turistik göstergeleri insanların tanımaya çalışmasında kullanılan materyallerden birisi de karton maketler olmuştur (Görsel 4b). Ayrıca karton maketler halen turistik ürün amacıyla müze gibi yerlerde satılmaktadır.



Görsel 4. a. Üstte Tuck's Post Card örneği. b. Altta New York'taki Özgürlük Heykeli'nin maket forması.

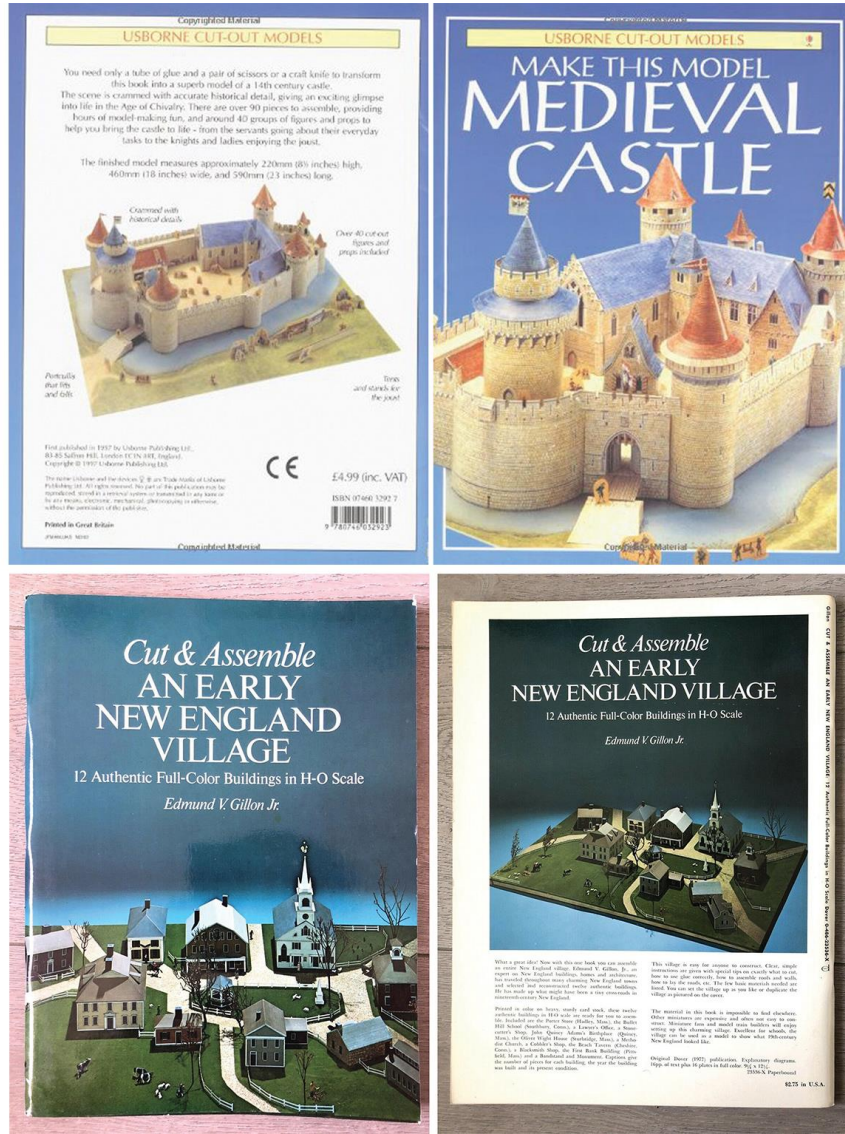
Karton maketlerin kompozisyon şeklinde tasarlanmış halleri olan dioramalar da, gerçeğe benzer bir görüntü oluşturmak amacıyla üç boyutlu tasarlanan yapılardır. Alt zemin insanlar, araçlar, hayvanlar, binalar ve araçlar gibi nesnelere oluşurken, arka planda fotoğraf, çizim veya resim gibi gerçeğe yakın imgeler kullanılmaktadır.

Kâğıdın kesilip, birleştirilip farklı kullanımları sanatsal alanlarda da kendini bulmuştur. Edmund Gillon, Henri Matisse ve Malcolm Morley gibi sanatçılar kâğıt ve kartonu kesip birleştirip kullanarak eserler vermişlerdir (Görsel 5).



Görsel 5. Malcolm Morley, *Rat Tat Tat*, 2001, 94 x 197 inch, yağlıboya, Hayward Gallery.

Diorama genellikle bir kutu içerisinde tek bir açıdan görünecek şekilde sergilenir. Derinlik hissi yaratmak amacıyla arka planı veya köşeleri yuvarlak olarak kullanılabilir ve ışık efektleri eklenebilir (Smaldino vd., 2007). Karton maket tekniğini diorama şeklinde kullanan ve çeşitli olayların sergilendiği Paris'teki askeri müze, New York Metropolitan müzesi, Londra'daki Dickens and London gibi müzelerde bulunmaktadır. Bu fikirle karton maketler ayrıca stant veya sergileme unsuru olarak ta kullanılmaktadır. Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da karton maket kitapçıkları satılmaktadır. Bu kitapçıklardaki parçalar birleştirilerek diorama şeklinde maketler oluşturulabilmektedir. Özellikle Usborne Publishing isimli yayınevinin birleştirilecek parçaları, zordan kolay seviyeye olacak şekilde basılmış çeşitli yayınları bulunmaktadır. Usborne Publishing'in yayınladığı maket kitapçıklar bir dönem Türkiye'de gazete eki olarak ta verilmiştir (Görsel 6a). Öte yandan çocuk gelişimi üzerine yayınlar yapan A. G. Smith Books isimli yayınevinden çıkan çeşitli karton maket kitaplar da bulunmaktadır. Karton maket kitapçıklarının tasarımlarını yapan Amerikalı grafik sanatçısı Edmund V. Gillon Jr.'ın "Cut & Assemble" isimli karton maket serilerinin halen satışı yapılmaktadır (Görsel 6b).



Görsel 6. a. Üstte Usborn Publishing'in yayımladığı karton maketlerinden örnek. b. Altta Edmund V. Gillon Jr.'ün *Cut & Assemble* maket serilerinden örnek.

İnternetin yaygınlaşması ile birlikte karton modelleme ile ilgilenen tasarımcılar daha fazla örneğe ulaşabilmektedirler. "Papermodelsquare.com" gibi birçok paylaşım sitesinden grafik tasarımcılar işlerini paylaşmaktadır. Canon ve Yamaha gibi ticari şirketler son zamanlarda indirilebilir kâğıt modelleri için internet siteleri kurmuşlardır. Sadece Canon ve Yamaha değil internet ortamında çok sayıda karton modelin çok az bir maliyetle satılması veya ücretsiz olarak forumlarda paylaşılması, paylaşılan maket formlarının indirilmesi ve indirilen formanın

mürekkep püskürtmeli yazıcılarla yazdırılabilmesi, karton maketlerin dünya çapında popülaritesinin 21. yüzyılda da devam ettirmesine neden olmuştur.

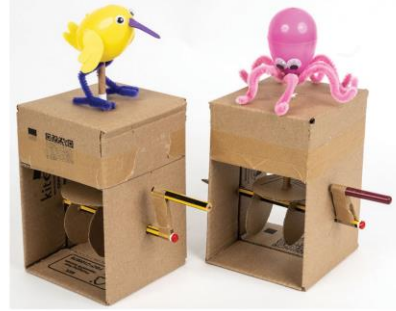
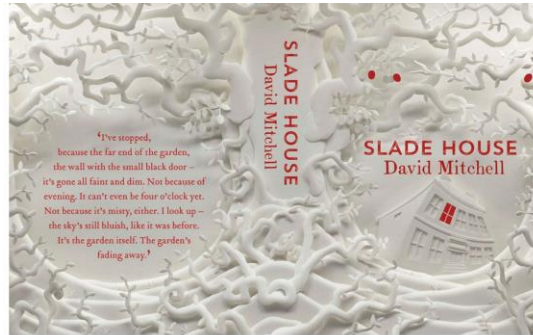
3. Karton Maketlerin Grafik Tasarımla İlişkisi ve Basımı

Paper Art ya da Structural Graphic adı verilen kâğıdın üç boyutlu kullanılmasıyla oluşturulmuş tasarım çalışmaları endüstriyel anlamda da karşımıza çıkmaktadır. Endüstriyel alanlarda da, üç boyutlu kâğıt uygulamaları; ambalaj maksatlı kullanılmaktadır. Özellikle karton koliler, kutular, değişik tasarımlı ambalajlar; ürünlerin saklanmasında veya tanıtımının yapılmasında kullanılmaktadır.

Maket kartonların üretim şekli en basitiyle boş kâğıt üzerine formlar çizip, kesip yapıştırmaktır. Seri üretim için dijital ortamda hazırlanmış maket formalarının dijital veya ofset baskı tekniklerinden yararlanılarak basılması ve montajlanması gibi işlemler grafikerler tarafından hazırlanmaktadır. Ayrıca karton maketlerin üretiminin grafik tasarımla ilişkisini açıklamak için makalenin “Karton Maketlerin Tarihsel Süreçte Gelişimine Bakış” bölümündeki örneklerin çoğunun matbaaların ve grafik tasarımcıların sorumluluğunda olduğu anlaşılmaktadır. Kâğıt/Karton modellerin endüstriyel alanlarda seri üretime geçişi sanayileşme ile birlikte kâğıdın bir saklama ünitesi amacıyla kullanılmasıyla söz konusu hale gelmiştir. Fakat yine endüstriyel üretimde bir kutunun tasarımından, yüzeyinin grafiklerine kadar grafik uygulamalara ihtiyaç vardır. Bu bağlamda ister bilgisayar ortamında olsun, ister fırça boya şeklinde olsun tasarlanan her kartonun illüstrasyonlar ve katlama kesme işleri grafik tasarım çalışmalarının kapsamındadır. Bir nesnenin şeklini tanımlayabilmek için, şeklin tüm geometrik formlarının grafiksel olarak nasıl üretildiklerini anlamak gerekir. İki boyutlu düzlemlerde karmaşık formlar oluşturmak için nokta, çizgi, renk gibi basit formlara kullanılmaktadır. Bir şeklin üretimindeki gerekli görüntüler, grafiksel, resimsel veya diğer izdüşüm teknikleriyle geliştirilir (Bertoline vd., 2006:92). Söylenebilir ki; karton maketlerin üretim aşamasında ciddi hesap işi ve grafik bilgisi gerekmektedir.

Karton illüstrasyon yöntemi, illüstrasyon yapımının değişik bir türüdür. Bu türe Kâğıt sanatı "Paper Art" da ya da yapısal grafik tasarımı "Structural Graphic" denilmektedir. Paper art, el sanatları olduğu kadar grafik tasarımında bir ifade türüdür. Bu tür yapısal grafik çalışmalarıyla

ünlü Jeff Nishinaka kartonlar üzerinde 30 yıldan uzun süredir çalışmaktadır. Sanat okulunda deneylerle başlayan kariyer boyunca Jeff'in çalışmaları, moda dergilerinde, reklam panolarında, müze enstalasyonlarında ve havayollarından kahveye kadar her şey için televizyon reklamlarında binlerce kez yer almıştır¹. Jeffrey Nishinaka'nın David Mitchell tarafından yazılan "Slade House" için hazırlanmış olduğu kitap kapağı Association of Illustrators tarafından 2016 yılında ödül almıştır (Görsel 7a). Kâğıdın üç boyutlu kullanımı ile salt şekil vermenin yanı sıra, kâğıt heykeller hatta mekanizmaları olan tasarımlar yapılmıştır. Bu tasarımlara "kâğıt animasyon" denilmektedir. Kâğıttan üretilen dişliler ve kol sistemleri ile çeşitli kâğıt mekanizmaları oluşturulmaktadır. Kâğıt animasyonlarda, tüm parçalar kâğıttan yapılmıştır ve hikayeyi anlatmak için birlikte çalışmaktadırlar (Ives, 2009:19). Kâğıt animasyonlar çocuk gelişiminden, basit mühendislik çözümlmelerine kadar çeşitli fonksiyonlara sahiptir (Görsel 7b). Çocuk kitaplarında da kullanılan üç boyutlu mekanizmalar eğitimde de önemli bir rol üstlenmektedir.



Görsel 7. a. Üstte Jeff Nishinaka'nın Slade House kitabı için tasarladığı kitap kapağı, 2016. b. Altta Kâğıttan üretilmiş mekanizmalı animasyon örnekleri.

¹ "Paper Sculpting with Jeff Nishinaka", <http://adcglobal.org/paper-sculpting-with-jeff-nishinaka/>.

2020 yılında İtalya'nın Lucca bölgesinde yapılan "Lucca Bienali"nde kâğıt/karton eserler sergilenmiştir (Görsel 8). Lucca Bienali, kâğıt aynı zamanda Lucca bölgesinde yerel olarak üretilen eski bir malzeme olduğu için sanat, tasarım, mimari ve yaratıcılığa uygulanan kağıda adanmış en önemli etkinliklerden biridir².



Görsel 8. Lucca Kâğıt Tasarım Bienalinde üretilmiş eserler.

Maket kartonların formlarını oluşturmak için bazı yazılımlar da bulunmaktadır. Bir takım basit maket modelleme programları olsa da karton maket tasarımı yapmak grafik tasarım amaçlı üretilmiş programlar sayesinde daha çok mümkündür. Özellikle vektörel tabanlı çalışan grafik programları yapılacak maketin bıçak denilen kesim ve katlama hatlarının oluşturulmasından illüstrasyon yapımına, oradan formlanıp baskıya gönderilmesine kadar ki süreçte önemli bir yer tutmaktadır. Maket yapımını ve kâğıt katlama işindeki üretim sürecinin benzeri aynı zamanda pop up kitapların üretimi için geçerlidir. Bu durumu anlamak için pop up kitapların karton maketler olan ilişkini de incelemek gerekmektedir.

3.1. Pop-Up Kitapların Karton Maket Yapımıyla Olan İlişkisi

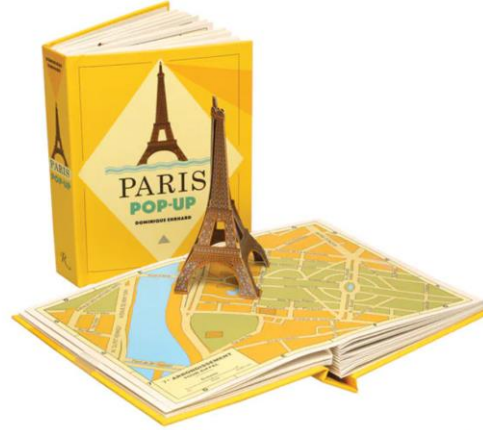
Pop-up, karton modellemenin makalede tarihsel gelişimi kısmında anlatıldığı üzere öncüsü olarak görülebilir. Orta Çağ'dan günümüze kadar Pop up yapımı kullanıla gelmiştir. Halen de pop-up tasarımlar her yaştan insanı büyüleyen ilginç üç boyutlu kitaplardır. Pop up kitaplar,

² "The Greatest Festival Dedicated To Art And Design In PaperLucca Bienalle", https://www.luccabiennale.com/en/edition-2018/the-festival?gclid=EAlaIQobChMljbXRwMP17gIVj9_tCh1w8AbVEAAAYASAAEgK_dvD_BwE.

okuyucu tarafından elle hareket ettirilen ya da sayfalar açıldığında kendiliğinden otomatik hareket edebilen sayfalardan bağımsız parçalara sahip kitaplardır (Keş ve Sarıca, 2014:268).

Pop-up kitapların tasarımı geleneksel anlamda el ile yapılırdı ve çok fazla zaman ve çaba gerektirirdi. Fakat pop up kitap tasarımları zamanla bilgisayar destekli programlarda da hazırlanan bir hal almıştır (Ruiz vd., 2014:1). Bu bağlamda bilgisayarda bir pop up tasarım çizmeniz, metin eklemeniz, illüstrasyon veya içe aktarılan görüntüler gibi yüzey grafikleri eklemeniz gerekecektir. Öncelikle tüm kâğıdın katlama ve açılır yerlerinin çizilmesi genellikle herhangi bir temel vektör grafik yazılımıyla çok basittir (Jackson, 2014:13). Vektör yazılımı ile bir pop-up yapının doğru bir şekilde tasarlanması hesaplanması kolaydır ve bu yüzden grafik yazılımları, hayal edebileceğiniz herhangi bir basılı yüzeyi oluşturmada yardımcı olmaktadır (Jackson, 2014:126). Pop up tasarımının üretimi de bu bağlamda grafik tasarımın uğraşı alanıdır. Pop up kitapların baskı ve montaj işlemleri de matbaalarda sürdürülmektedir. Pop up'larda tıpkı karton maketlerin üretimindeki gibi değişik teknik hesaplamalardan sonra seri üretim aşamasına geçerken; ofset baskı şirketi, bir kalıp kesim şirketi ve grafik dosyalarını baskıya hazırlamak için bir grafik tasarımcı arasında üç veya dört yönlü bir üretim süreci bulunmaktadır (Jackson, 2014:127). Ayrıca pop up ve maketler ikisi de kâğıdın üç boyutlu hali kullanılarak elde edilmektedir. Pop-up yani hareketli kitaplar ve karton maket yapıcılığının genellikle günümüzde turizm ve eğitim alanlarında kullanılmaktadır (Görsel 9a).

Pop up kitaplarla birçok ünlü tasarımcı da çalışmalar yapmıştır. Bunlardan birisi de grafik ressam ve mimar Vojtěch Kubašta (1914-1992)'dir. Yapmış olduğu pop up tasarımları sayesinde Vojtěch Kubašta, dünyadaki en tanınmış kitap tasarımcılarından birisidir. Pop up kitap tasarımları birçok ülkede farklı dillerde yayınlanmıştır. Vojtěch Kubašta'nın bir sanatçı ve tasarımcı olarak gelişimi, muazzam bir sanatsal mirasa sahip Prag'da yaşamakla açıklanmasının yanında çalışmalarındaki en güçlü yanı, illüstratif resmi güzel sanatların büyüteçlerinden çıkarıp popüler kültürün adeta kaleydoskopuna (çiçek dürbününe) yerleştirmesine borçludur (Findlay ve Rubin, 2005:15). Vojtěch Kubašta'nın kitaplarının orijinal baskıları önemli galerilerde sergilenmektedir (Görsel 9b).



Görsel 9. a. Üstte Pop up şeklinde hazırlanmış Paris turist rehberi. b. Altta Vojtěch Kubašta'nın "Prag'dan Pop-Up Grafik Sanatının Yüzüncü Yıl Kutlaması"nda sergilenen eserlerden biri olan "Columbus Amerika'yı Nasıl Keşfetti?" isimli tasarımı (2014).

Pop up ve karton maket yapımının uygulama grafiksel üretimleri ayırdır. Fakat kullanım yerleri farklılık gösterebilir. Pop up'lar daha çok kitap tasarımlarında kullanılmakta iken maket karton yapımının mimari dâhil birçok alanda kullanılabilmesi de mümkündür. Pop up kitaplar; promosyon ürünlerinde, çocuk eğitim materyallerinde veya kataloglama işlerinde sayfa içlerinde kullanılmaktadır.

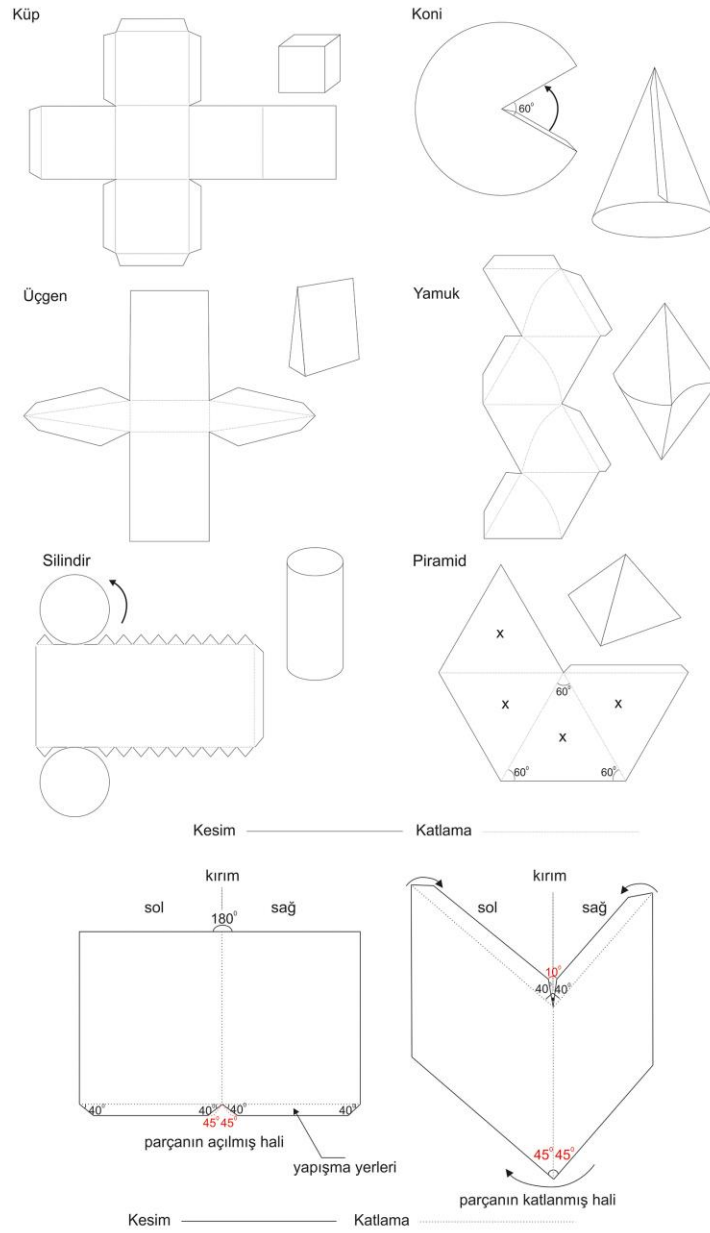
İnsan, bilgiyi özümsemek ve işlemek için duyularımıza başvurmaktadır. Öğrenmeye hareket eklemek; okuyucuların eğlenmesi için bir yol sağlar. Bu maksatla uygulamalı ve kinetik özelliği olan pop up kitaplar ellerle ve gözleri, eylem ve tepkiyi, keşif ve merakı birleştirir (Smithsonian Libraries, 2010:5). Başka bir deyişle pop up'lar, bilgi aktarımı ve alımının alfabetik metinden farklı olduğu bir hiper metindir; görsel, dokunsal, hatta entegre edilmiş koku alma ve ses bileşenlerine atıfta bulunurlar. Kitap, içeriğin, görselliğin, materyallerin, grafik kuralların ve

okunabilirliğin etkileşimli kodlara yöneldiği bir tasarım nesnesi halindedir (Raffa, 2020:128). Pop up'ların üretimi çocukların el becerisi sağlamak için yapılan faaliyetler olmasının yanında grafik alanında eserler üretmek mümkündür. Ayrıca grafik programları ve matbaacılık teknikleri pop up kitapların üretimini üstlenmektedir.

3.2. Üç Boyutlu Karton Modellerin Üretim Aşaması

Bir karton maketi kesip, birleştirip, yapıştırarak montajlayan (üç boyutlu hale getirecek kişi) kişiler ise aslında aynı zamanda üretimin son halkasıdır denilebilir. Grafik tasarımın karton maket yapımı ile olan ilişkisini biraz daha açıklamak için üretim aşamasından bahsetmek gerekmektedir.

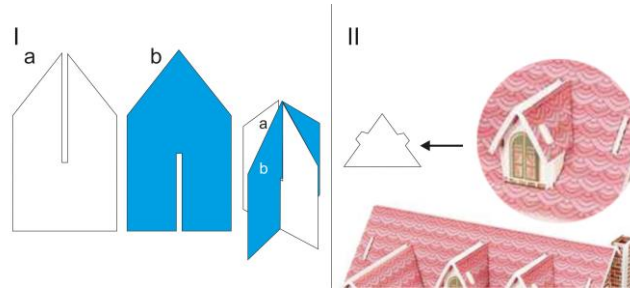
Öncelikle üretilecek maketin baskısında kullanılacak kâğıdın kalınlığı ve türü de son derece önemlidir. II. Hamur veya düşük gramajlı kâğıtlar maket yapmak için uygun değildir. Mikro ölçekteki maketler için ince ve düşük gramajlı kâğıtlar kullanılabilir. Çünkü esneme veya deforme olması problem değildir. Fakat büyük ebatlı bir maket için düşük gramajlı karton veya kâğıt kullanımı esneme yapacağından ürün için elverişli olmaz. Makette kâğıt kullanımında dikkat edilecek başka bir unsur da kâğıdın ebatlarıdır. Tabaka veya standart karton/kâğıt ölçülerinden yola çıkılması gerekmektedir. Maket için, karton/kâğıt yüzeyinde en az fire verecek şekilde maketin bileşenleri formalanıp yerleştirilmelidir. Makette başka bir unsur da eğer teknik bir maket hazırlanacaksa bu maketin teknik ölçeklerine uyacak ebatlardaki kâğıt ölçülerinden yararlanılmalıdır. Ayrıca makale için çizilmiş özgün şemalar üzerinden katlama, kıvrım gibi yöntemler için örneklemeler yapılmıştır. Karton üzerinde değişik açılarla verilmiş katlama alanları farklı nesnelerin oluşturulmasını sağlamaktadır (Görsel 10a). Maketin en önemli ögesi şüphesiz parçaların birleştirilme ve katlama kısımlarıdır. Yapıştırma tekniğinde ürünün yapışacak yanlarına uzantı veya dil denilen fazlalıklar yerleştirilmelidir. Bu uzantılar maketin katlanma doğrusuna göre değişmektedir. Örneğin 90'lik bir yapı oluşturulacaksa parçaların tabana yapışma alanları en fazla 40 derece olmalıdır. Yapışma alanları eğer 45 derece veya daha fazla olursa yapışma alanları birbirinin üstüne binecektir. Bu da bazı katlamalarda hata yapmamıza yol açacaktır. Ayrıca yapışma uzantılarının içi boş renksiz olarak bırakılır (Görsel 10b).



Görsel 10. a. Üstte basit geometrik nesnelerin açılmış şekli ve sonuçlarının görünümü.
b. Altta kenar katlama ve yapışma yerleri.

Maketin parçalarının birleştirilme türüne göre çeşitleri bulunmaktadır. Bunlar yapıştırma veya boşluklardan geçme tekniğidir. Buna göre maket yapımında başka bir tür de parçaları yapışkan kullanmadan birleştirmektir. Bunun için makete geçme ve takılma yerleri eklenmelidir.

Geçmeli şekildeki parçalarda iki parçanın birisi boşluklardan oluşur diğeri ise çıkıntı şeklindedir. Diğer geçme türü ise birleştirilecek iki parça da gedikler bulunmaktadır. Bu gedikleri birbirine takarak birleştirilmelidir. Geçmeli tür genelde kalın gramajlı kartona basılmış maketlerde, mukavvalar için daha uygundur. Ambalaj tasarımlarında sık sık kullanılır. Montajlama aşamasında yapışkan gerektirmediğinden sağlık açısından olumludur. Bu durum özellikle çocuklar için idealdir. Geçmeli modeller aynı zamanda sökülüp tekrar monte edileceğinden tekrar tekrar üzerinde birleşme yapılabilir (Görsel 11).

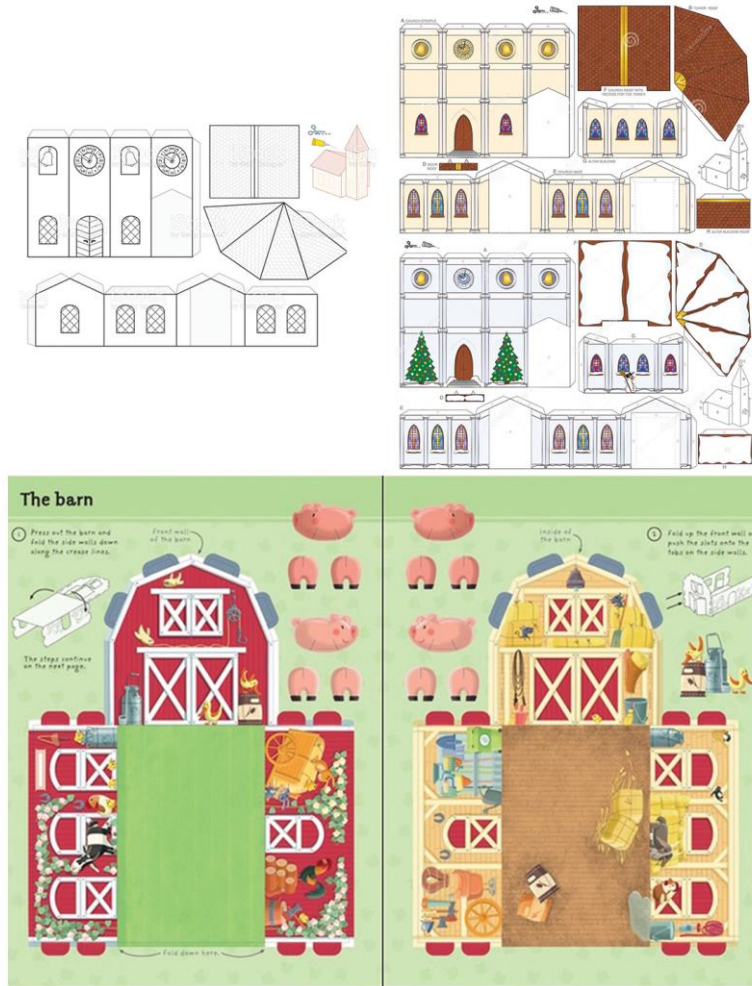


Görsel 11. Yapışkansız birleştirme yerlerine örnekler.

Ayrıca maketçiliğin en zor yanı biten işlerin bakımı ve nereye konulacağı konusunda yer bulmaya çalışmaktır. Geçmeli modeller bu konuda da işlevseldir. Söküldüğünde yer kaplamamaktadır. 3 boyutlu puzzle denilen ürünler de, aslında geçme mantığı üzerine hazırlanmış maketlerdir.

Maketin ebatlandırılması, kesim izlerinin hazırlanması gibi süreçler görüntünün dış hatlarının oluşturulmasını sağlamaktadır. Bu işlemlerden sonra bir de maketin yüzeyindeki dokusu ve tasarımı hazırlanmalıdır. Maketin üzerine gelecek illüstrasyon için grafik uğraş gerekmektedir. Boyama veya çizim maketin teknikten çıkıp estetik bir hale gelmesini sağlamaktadır (Görsel 12a). Eski yöntemler arasında en başarılısı sulu boya ya da akrilik boyadır. Kromolitografi denilen renkli taş baskı kalıplarında da illüstrasyonun sadece dış hatları ve taramaları yapılmaktadır. Bilgisayarlı ortamda ise vektör çizimler üzerine dolgu renkleri, fotoğraf görüntüleri, hazır dokular veya dijital boyama tekniği ile çalışmalar hazırlanmaktadır. Maketin yüzeyinin dokusunun tasarlanması mutlaka maketin montajlanmamış açık hali üzerinden yapılmalıdır. Çünkü tasarlama işleminde her parçanın birbiriyle renk ve doku özellikleri aynılık ve

süreklilik gerektirmektedir. Parçaları birbirinden bağımsız olarak tasarlamak yüzeylerde görsel bütünlüğü bozacaktır. Maket kartonların formları eğer matbaa ortamında basılıyorsa arkalı önlü şekilde de renklendirme ve modelleme halinde üretilebilir. Bazı maketlerin dış tarafları ile beraber iç kısımlarında da illüstrasyon olabilmektedir. Usborne Publishing'e ait birçok arkalı önlü baskılı maket tipi bulunmaktadır (Görsel 12b).



Görsel 12. a. Üstte solda benzer tasarımın çizgisel hali ve sağda illüstrasyonla tasarlanmış varyasyonları. b. Altta Arkalı önlü hazırlanmış bir tasarım. Makette mekânın içi ve dışı arkalı önlü basılmıştır. Tasarım geçmeli sistemle hazırlanmıştır, yapışkansız montajlanacak şekildedir.

Katlamaları, birleşenleri ve montaj yerleri hazırlanmış bir karton maketin forma hali ve montajlanmış bir örneğinin incelemesi yapıldığında, illüstrasyon ve kesim katlama izlerinin karton yüzeyinde birbirleriyle nasıl çalışması gerektiği ve bütünlüğü olması fark edilebilir

Karton bir modelin tasarlanma aşamasının yanında, endüstriyel anlamda üretimi için grafik tabanlı bilgisayar uygulamalar kullanılmaktadır. Karton model üretiminde vektörel veya piksel bazlı grafik programlarının haricinde bazı özel yazılımlar da kullanılmaktadır. Pepakura Designer, Dunreeb Cutout veya Ultimate Papercraft 3D gibi üretilmiş yazılımlar karton modellerin, bilgisayarda tasarlanarak iki boyutlu yazdırılabilir şablonlara dönüştürmek için kullanılmaktadır. Ayrıca kâğıt maketlerin üretim şekli bunlar; katlama, kesme ve yüzey işlemleri masaüstü yayıncılığın üretim alanına da girmektedir. Karton maketler üretiminden tasarlanmak aşamasıyla, illüstrasyonu ve basım teknikleriyle başlı başına grafik tasarımın konusudur. Üç boyutlu nesnelere ifadeyi güçlendirecek görsel içeriği sağlayan grafik tasarımdır.

4. Sonuç

Kâğıdın üç boyutlu kullanımına, günümüzde ambalaj tasarımlarında, hareketli kitapların üretilmesi gibi birçok alanda başvurulmaktadır. Ayrıca kâğıdın üç boyutlu şekilde kullanılmasıyla üretilen grafik çalışmaların; bölgelerin tarihi, turistik ve coğrafi özelliklerinin tanıtılmasında etkili bir yöntem olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla karton maketlerin kullanım alanlarının geniş bir kümeyi barındırdığı görülmüştür.

Karton maketlerin üretimindeki teknik özellikler grafiklerle anlatılmıştır. Ayrıca bir maket kartonun açılmış ve bitmiş hali ve montaj şemasıyla ürünün üretim aşaması incelenmiştir. Endüstriyel alanda matbaaların karton kutu, ambalaj ya da formalanmış maket ürünleri üretirken başvurduğu baskı, hesaplama ve renklendirme şekilleri ise grafik tasarımcıların yetkinlik alanlarındadır.

Maketçilik birçok mesleki alanda kullanılmaktadır. Bununla beraber maketçilikle, özellikle karton maketlerle grafik tasarımın da ilgilendiği ve grafiğin maket yapımında da bir ifade türü olduğu çeşitli eser örnekleriyle anlatılmıştır. Kâğıt veya kartonun kesip yapıştırılmasıyla çeşitli amaçlar doğrultusunda maketler üreten kimi resim ve grafik sanatçılarının tasarımlar yaptığı görülmüştür. Bu bağlamda hem sanatsal form olarak hem de endüstriyel üretim açısından karton maket üretimi grafik tasarımın uğraşı alanıdır.

Kaynakça

Bertoline, G., Wiebe, E., Hartman, N., Ross, W. (2006). *Fundamentals of Graphics Communication: Engineering Graphics*, The McGraw-Hill Companies, America: Inc. United States.

Findlay, J., A., Rubin, E. G.K. (2005). *Pop-ups, Illustrated Books, and Graphic Designs of Czech Artist And Paper Engineer*, Vojtech Kubaşta (1914-1992), Florida: Bienes Center For The Literary Arts Press.

Ives, R. (2009). *Paper Engineering & Pop-Ups For Dummies*, Indiana: Wiley Publishing.

Keş, Y., Sarıca, S. (2014). "Hareketli Kitap İllüstrasyonlarının Tarih Boyunca Farklı Kullanımları Üzerine Bir İnceleme", *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (14), s.264-284.

Jackson, P. (2014). *Cut And Fold Techniques For Pop-Up Designs*, Londra: Laurence King Publishing Ltd.

Nachman, C. S. (2014). "The Queen of Denmark: An English fashion doll and its connections to the Nordic countries", Tove Engelhardt Mathiassen, marie - Loise Nosch, Maj Riggaard, Kirsten Toftegaard and Mikkel Venborg Pedersen (Ed.). *Fashionable Encounters, Perspectives and Trends in Textile and Dress in the Early Modern Nordic World. Ancient Textiles Series, 14*, p.133 - 138. Oxford: Oxbow Books.

Raffa, P. (2020). "Pop-Up Books, Three-Dimensional Books", *Proceedings of the 2nd International and Interdisciplinary Conference on Image and Imagination*, p.128-139.

Ruiz, C. Jr., Le, S., Low, K. (2014). Multi-style paper pop-up designs from 3D models, *Computer Graphics Forum*. 33, p.1-11.

Smaldino, S., Lowther, D., Russell, J. (2007). *Instructional Technology and Media for Learning*, Londra: Pearson Education.

The Smithsonian Libraries, (2010). *Paper Engineering: Fold, Pull, Pop & Turn*, The Smithsonian Libraries Exhibition Gallery, National Museum of American History, Washington DC.

Uygun, E. (2010). *Üç Boyutlu Kitap İllüstrasyonlarının İlköğretim Birinci Kademe Öğrencilerinin Yaratıcılıklarını Geliştirmekteki Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

"Paper Sculpting with Jeff Nishinaka", <http://adcglobal.org/paper-sculpting-with-jeff-nishinaka/>, Erişim tarihi: 19.02.2020.

Jordão, A. (2015). Discovering Paper Design. Porto Üniversitesi, İntörn Rapor Tezi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erişim tarihi: 19.02.2020.

"The Greatest Festival Dedicated To Art And Design In Paper Lucca Biennale", https://www.luccabiennale.com/en/edition-2018/the-festival?gclid=EAlaIqobChMIjbXRwMP17gIVj9_tCh1w8AbVEAAYASAAEgK_dvD_BwE, Erişim tarihi: 19.02.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Solda Chronica Majora'dan bir sayfa örneği, Sağda Thomas Malton the Elder'in Treatise on Perspective isimli kitabı (1775). Soldaki: <https://britishlibrary.typepad.co.uk/.a/6a00d8341c464853ef01910426ca1f970c-500wi>, Erişim: 24.08.2020., Sağdaki: <https://cdn.globalauctionplatform.com/9765109b-7918-448e-ac78-a72700c3bbcf/12e31a4a-98e0-4cf1-b792-cc471f1ad330/540x360.jpg>, Erişim tarihi: 24.08.2020.

Görsel 2a. Almanya'da Gustav Kühn tarafından kromolitografi ile basılmış Modellircarton: Palais isimli karton maketin forması (1895). https://www.kartonmodellbau.org/neuruppin/g/09381-kuehn___palais.jpg, Erişim tarihi: 26.10.2020.

Görsel 2b. 1820 yılında basılmış bir karton bebek kataloğu. <https://www.theriaults.com/circa-1820dutch-paper-doll-book-louize-j-guykens>, Erişim tarihi: 15.01.2020,

Görsel 2c. Imagerie D'épinal'de basılmış bir maket forması örneği. <https://i.pinimg.com/originals/73/91/f0/7391f0dcc7d5ba19654fbe15c046c28a.jpg>, Erişim tarihi: 24.08.2020.

Görsel 3. Imagerie D'épinal'de basılmış I. Dünya Savaşı yıllarına ait Boulangerie Militares, Sur Le Front isimli maketin forması (1914). http://www2.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0878/m053701_018953_1.jpg, Erişim tarihi: 24.08.2020.

Görsel 4a. Tuck's Post Card örneği. <https://tuckdbpostcards.org/items/91678/pictures/163324>, Erişim tarihi: 25.08.2020.

Görsel 4b. New York'taki Özgürlük Heykeli'nin maket forması. <https://i.pinimg.com/originals/2c/9e/a0/2c9ea05590657918d5f9217a6f96e09e.jpg>, Erişim tarihi: 24.08.2020.

Görsel 5. Malcolm Morley, Rat Tat Tat, 2001, 94 x 197 inch, yağlıboya, Hayward Gallery. <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/117143>, Erişim tarihi: 18.08.2020.

Görsel 6a. Usborn Publishing'in yayımladığı karton maketlerinden örnek. <https://www.amazon.com/Medieval-Castle-Usborne-Cut-Out-Models/dp/0746032927/> Erişim tarihi: 26.08.2020.

Görsel 6b. Edmund V. Gillon Jr.'in Cut & Assemble maket serilerinden bir örnek.

Görsel 7a. Jeff Nishinaka – Slade House.

<https://nickwalkersite.files.wordpress.com/2018/11/sladehouse.jpg>, Erişim tarihi: 19.02.2020.

Görsel 7b. Kâğıttan üretilmiş mekanizmalı animasyon örnekleri. <https://www.robives.com/wp-content/uploads/2020/03/644-a1000c.jpg>, Erişim tarihi: 28.08.2020.

Görsel 8. Lucca Kâğıt Tasarım Bienalinde üretilmiş eserler.

https://www.luccabiennale.com/en/edition-2018/the-festival?gclid=EAlaIqobChMIjbXRwMP17gIVj9_tCh1w8AbVEAAYASAAEgK_dvD_BwE.

Erişim tarihi: 19.02.2020.

Görsel 9a. Pop up şeklinde hazırlanmış Paris turist rehberi.

<https://www.basbleu.com/US4532.html>. Erişim tarihi: 03.04.2021.

Görsel 9b. Vojtěch Kubašta'nın "Prag'dan Pop-Up Grafik Sanatının Yüzüncü Yıl Kutlaması"nda sergilenen eserlerden biri olan "Columbus Amerika'yı Nasıl Keşfetti?" isimli tasarımı. 2014. <https://www.nytimes.com/2014/01/31/arts/design/pop-ups-from-prague-celebrates-vojtech-kubasta.html>. Erişim tarihi: 04.04.2021.

Görsel 10a. Kişisel arşiv.

Görsel 10b. Kişisel arşiv.

Görsel 11. Kişisel arşiv.

Görsel 12a. Solda benzer tasarımın çizgisel hali ve sağda illüstrasyonla tasarlanmış varyasyonları. <https://media.istockphoto.com/vectors/church-paper-craft-sheet-unpainted-cutout-template-for-children-for-vector-id1031909794>, Erişim tarihi: 28.08.2020.

Görsel 12b. Arkalı önlü hazırlanmış bir tasarım. Makette mekânın içi ve dışı arkalı önlü basılmıştır. Tasarım geçmeli sistemle hazırlanmıştır, yapışkansıız montajlanacak şekildedir. https://seeinside.usborne.com/common_code/create_spread.aspxspread=2&xml=10508.xml&height=1000, Erişim tarihi: 28.08.2020.

BİR SANAT PRATIĞİ OLARAK “ARŞİV”

“ARCHIVE” AS AN ART PRACTISE

Muhammet Fatih Gök*

Öz

Bu makalede güncel bir sanat pratiği olarak karşımıza çıkan arşiv sanatının ne olduğu, sınırları ve olanakları üzerine bir araştırma yapmak amaçlanmıştır. Makalede, bir dokümantasyon ve belgeleme sistemi olarak arşiv meselesinin sanatla olan diyalogu ve kesiştiği noktalar gösterilmeye çalışılmıştır. Bu araştırma biçimsel olarak salt arşivsel malzemeye dayanan bazı sanat çalışmaları incelenerek gerçekleştirilmiştir. Özellikle 90'lardan günümüze gelen süreç içerisinde farklı bir bağlama oturduğu düşünülen arşiv sanatı üretimleri araştırılmıştır. Bununla ilgili Türkiye’de ve dünyada yapılmış olan çalışmalardan çeşitli örneklerle bu yöntemin nasıl kavramsallaştırıldığı içerik analizleriyle anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arşiv Sanatı, Arşivsel Sanatçı, Arşiv, Güncel Sanat

Abstract

In this article, it is aimed to make a research on what is archive art, its limits and possibilities which appears as a contemporary art practice. In the article, as a documentation and documentation system, the dialogue and intersection points of the archive issue with art were tried to be shown. This research was carried out by examining some artworks based on purely archival material. Archival art productions, which are thought to be in a different context especially in the period from the 90s to today, have been examined. In this respect, how conceptualize of this method has been described via content analysis with several examples that are made from Turkey and the world.

Keywords: Archival Art, Archival Artist, Archive, Contemporary Art.

1. Giriş

1980 sonrası dönemde gerçekleştirilen sanat uygulamalarına bakıldığında bunların amaca yönelik yaratıcı malzeme kullanımları ve zengin içerik üretimleriyle ayrışma yoluna gittiği görülür. Bu bağlamda özellikle 1990’ların sonundan başlayarak günümüze uzanan bu süreçte bazı sanatçılar arasında yöntem bakımından arşivsel bir eğilim görülmektedir. Bu arşivsel eğilim veya Hal Foster’ın deyimiyle *Arşivsel Dürtü* (2004:3) temelde fotoğraf gibi arşivsel materyallere; arşivin saklama, belgeleme, sınıflandırma ve sergileme gibi sistematik yöntemlerine duyulan

Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 20.02.2021 - Kabul tarihi:12.05.2021.

* Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, m.fatihgok@msn.com, <https://orcid.org/0000-0001-9686-7888>.

ilgiye dayanmaktadır. Bu sistematik, sanatçılar için bir araç ve yöntem olarak kullanılmış ve zaman zaman paradoksal olarak sanatsal kaygılarla bilinçli olarak manipüle edilmiştir¹. Bu paradoks, arşivin belge-delil niteliği olmasına rağmen manipüle edildiğinde bu niteliğini kaybetmesidir. Böyle olduğu durumda elimizde arşivsel sistematik dışında bir şey kalmamaktadır. Picasso'nun (1939:10) "Sanat, gerçeği anlamamızı sağlayan bir yalandır" dediği gibi aslında sanat, yalan söylemek ve söylediği yalana inandırmak ise bu yol pek de yanlış görünmemektedir.

Bir sanat pratiği olarak arşiv sanatını kavramsallaştırma üzerine yazılan ilk metinlerden olan Arşivsel Dürtü makalesinde Foster (2004:3), o yıllarda bu mantıkla üretim yapan sanatçıların çalışmaları üzerinden bir analiz gerçekleştirmiştir. Foster makalesinde benzer çalışmaların önceki dönemlerde de yapıldığını fakat arşivsel dürtünün kendi ayırt edici karakteri olduğunu ve bu durumun onun başlı başına bir eğilim olarak kabul edilmesinde yeterli olduğunu savunmuştur. Benzer şekilde Nicolas Bourriaud (2018a:45) da bu eğilimi 80'lerin sanatından şu sözlerle ayırır: "Seksenlerden doksanlara geçiş, iki fotoğrafın yan yana koyulması ile temsil edilebilir: biri bir dükkân vitrini, diğeri ise bitpazarı ya da havaalanındaki bir alışveriş merkezi". Aslında bu tanımlamayla Bourriaud arşiv sanatının hazırlanıp sunulmuş – icat edilmiş bir şeyden öte, bulunmuş, kurgulanmış ve gerçeklikten beslenen bir olgu olduğu ayrımını ortaya koymaktadır. Bu makalede ise bu tespitlerden yıllar sonra arşiv sanatının bugünkü durumu, arşiv yöntemini kullanan bazı sanatçı örnekleri üzerinden incelenmiştir.

Hal Foster ve Nicolas Bourriaud gibi teorisyenlerin tanımlarının sonrasında günümüzde tarihsel açıdan bakıldığında Türkiye'de de belli önemli değişimler olduğu görülmektedir. Arşive ilginin Türkiye'deki yansımaları çeşitli kültürel, siyasi ve sanatsal etkinlikler şeklinde gerçekleşmektedir. Bu eğilimin evrensel açıdan işleyişine bakılacak olunursa, önce arşiv araştırmalarının, sonra sanat üretimlerinin geldiği görülür. Bu bağlamda 1997 yılında Lübnan'da Arap diasporasını geliştirmek amacıyla kurulan Arap Görsel Vakfı² örnek gösterilebilir. Vakıf, bünyesindeki binlerce anonim imgeyle sanatçıların arşiv içeriklerine kaynak oluşturmuştur. Türkiye'de ise kurumsal anlamda bakıldığında SALT Araştırma Türkiye'nin yakın tarihsel

¹ Bu şekilde çalışan sanatçılara önemli bir örnek Lübnan'lı sanatçı Walid Raad'dır. Raad Lübnan'ın yakın tarihindeki iç savaş gerçeğinden yola çıkarak kurgusal çalışmalar ortaya koyar.

² Vakfın orijinal ismi; Arab Image Foundation'dır. Metin içerisinde Türkçe AGV kısaltması kullanılmıştır.

geçmişine dair alternatif tarih ve belge araştırmaları yapmakta ve etkinlikler düzenlemektedir. Bir diğer örnekte, 2016 – 2017 yılları arasında *Arşivden Sonra?* konuşmaları ile silinen gazete arşivleri üzerinden toplumsal belleğin güncel durumu tartışılmıştır. Bireysel bağlamda gerçekleştirilen sanat üretimlerine bakıldığında ise, Tayfun Serttaş'ın buluntu malzeme olarak kullandığı fotoğraf çalışmaları örnek verilebilir. Serttaş, 2018 yılında gerçekleştirdiği *FLASHBLACK* sergisinde stüdyo fotoğrafçısı Maryam Şahinyan'ın fotoğraf arşivinden yola çıkarak İstanbul'daki azınlıklar meselesine değinmiştir.

Tüm bunlara bakıldığında; ortak dürtünün kayıp, bastırılmış veya alternatif bir tarih arayışı ile toplumsal, sosyolojik, kültürel olandan beslenerek yeni bir şey söyleme arzusu olduğu görülmektedir.

2. Hal Foster'dan Bir Örnek Sanatçı: Thomas Hirschhorn

Foster 2004 tarihli makalesinde arşiv sanatını açıklarken zamanının üç sanatçısından bahsetmiştir. Bu sanatçıların üretimlerindeki ortak ruhtan yola çıkarak tespitler yapmıştır. Bu sanatçılardan birisi İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn'dur. Arşiv sanatını Hirschhorn'un 1999 ve 2016 tarihli iki çalışmasından yola çıkarak incelemek, aynı üretim ruhunun aynı sanatçı üzerinden iki farklı zamanına bakma şansı doğurması nedeniyle önemlidir.

Hirschhorn'un 1990'ların sonlarında gerçekleştirdiği çalışmaları genel olarak 4 gruba ayrılmaktadır. Bunlar doğrudan heykeller, sunaklar, kiosklar ve anıtlar olarak sınıflandırılmıştır. Hirschhorn bu çalışmalarını çeşitli sanatçı ve yazarlara ithaf etmiştir. Bu makalede ele alınan Ingeborg Bachmann Kiosk'u ise İsviçreli yazar Ingeborg Bachmann'a ithafen yapılmış, arşivsel materyallerle oluşturulmuş bir çeşit yerleştirme çalışmasıdır. Çivilenip bantlanarak bir araya getirilmiş kontrplak ve kartondan yapılmış bu yapılar; görseller, metinler, kasetler ve televizyonların yanı sıra mobilyalar ve diğer gündelik nesnelere içermektedir.



Görsel 1. Thomas Hirschhorn, *Ingeborg Bachmann Kiosku*, 1999, Yerleştirme, New York.

Peki Hirschhorn tarafından seçilen ve isimlerine sanat eserleri adanan bu kişilerin ortak noktaları nelerdir? Muhtemelen ortak noktaları, bir ortak noktalarının olmamasıdır. Seçilen isimler politik anlamda uç radikal fikirleri temsil etmektedir. Komünist Leger'den Nazi Parti üyesi Nolde'a uzanan bu seçim, Hirschhorn'un farklılıklara olan ilgisini göstermektedir (Foster, 2004:9-10). Hirschhorn bu çalışma serisini bir röportajında şöyle açıklamıştır; "Bağlanamayanı birbirine bağlamak, sanatçı olarak yaptığım iş tam olarak bu" (Hirschhorn'dan akt. Foster, 2004:10).

Hirschhorn'un kamusal alandaki bu yerleştirmesi Zürih Üniversitesi'nin Beyin Araştırma ve Moleküler Biyoloji Araştırma Bölümü'nün yeni binası için tasarlanmıştır (Görsel 1). Altı ayda bir yenilenen kiosk, süreç içinde olgunlaşan bir proje olarak tasarlanmıştır. Kartonlarla kaplı bu küçük yapı, yeni binanın modern ve sağlam mimarisiyle tezat oluşturmaktadır. Yapının içeriği o kadar karmaşıktır ki Hirschhorn, "Kioskla ilgili her şey, kişinin bambaşka bir dünyaya dalması için yapılmıştır"³ diyerek, izleyicilerin bu yapıyı bir süre hissedip tamamlamasını istemektedir. Yapıt kendini gerçekleştirmek için izleyici deneyimine ihtiyaç duymaktadır. Yapıtın bir diğer özelliği, 1960'lardan bu yana var olan "insanları bir araya getiren ilişkilere bir form kazandırılmasıdır" (Bourriound, 2018b:47). Çünkü kiosk biçimi normalde kamusal alanda bir işlev görmektedir. Bu

³ Hirschhorn, T. (2000). "Statement: Kiosks", <http://www.thomashirschhorn.com/statement-kiosks/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

şekilde bağlamından koparılmakla birlikte insanları⁴ bu deneyime davet eder. Yapıt bir galeride izleyicisini beklemek yerine, izleyicinin günlük yaşam pratiğinde kendisine bir yer açar. Orada bitmiş ve sunulan bir eser olarak değil, yaşayan ve dönüşen bir deneyim alanı olarak var olur.



Görsel 2. Thomas Hirschhorn, *Pixel-Collage n°106*, 2016, Kolaj, New York.

Hirschhorn'un yakın tarihli piksel-kolaj serisi çalışmaları da yine arşivsel yöntem bağlamında ele alınabilecek içeriğe sahiptir. Sanatçı kaynak olarak anonim fotoğraf imgelerini kullanır. Bu seride genellikle şiddet imgeleri ile birlikte günlük ve sıradan olana dair görüntüleri birleştirir. Hirschhorn'un kullandığı anonim parçalanmış beden görüntüleri her haliyle yeterince rahatsız edici olmasına rağmen, bu imgeleri devasa boyutlarda sergilemesi çalışmalarının çarpıcı etkisini artırmaktadır.

Pixel-Collage n°106 isimli çalışmasında bir tarafta sıradan bir kent görüntüsü içerisinde yürüyen kadınlar, diğer tarafta ise parçalanmış beden imgeleri vardır (Görsel 2). Kadın imgesi olan fotoğraflar sebepsiz ve ironik olarak sansürlenmişken, şiddet imgesi rahatsız edici ölçüde açıktır. Hirschhorn burada birbirine zıt iki imgeyi bir araya getirerek oluşturduğu bu serisiyle ilgili olarak "Pikselleştirme otoriter bir eylemdir⁵" diyerek, sansürü dışarıdan dayatılan bir zorlama olarak algıladığını göstermektedir. Bu noktada sorulacak soru şudur: Sansürün amacına, niteliğine ve şiddetine kim, nasıl karar vermektedir?

⁴ İzleyiciyi değil, özellikle kamusal alanda ve gündelik zamandaki *insanları*.

⁵ Hirschhorn, T. (2017). "De – Pixelation", <http://www.thomashirschhorn.com/de-pixelation>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Yine aynı örnekte iki farklı mekân, zaman ve gerçeklik bağlamından koparılmış ve yan yana getirilmiştir. Mekân perspektifinin illüzyonu sayesinde, birbiriyle alakasız görünen bu iki mekân bir an için aynı mekanmış hissi vermektedir. Her iki sahne de içerik olarak anonimdir. İzleyici ne sol taraftaki savaşın ne olduğunu bilebilir ne de sağ taraftaki modern kent görüntüsünün. İzleyici için bu birleşme sadece ölüm ve yaşamı temsil etmektedir. Guy Debord (2016:183) Gösteri Toplumu'nda, gösteri söyleminin gösterdiği her şeyi bağlamından, geçmişinden, amaçlarından ve sonuçlarından tecrit ettiğini söylemiştir. Hirschhorn'un Piksel serisi çalışmalarında da artık gündelik hayatın sıradanlaştırdığı şiddet, gösteri toplumunun bir yansıması haline gelmiştir. Savaşlar, ölümler ve mülteci sorunları gibi kitlesel olaylar artık çarpıcı bir imge ile kamuoyunda görünür olabildiği ölçüde gerçektir. Hirschhorn belki de burada 18+ denilebilecek şiddet görüntülerini devasa ölçülerde gözümüze sokarcasına steril beyaz küpün⁶ içine sokarak sonuçlarını görmediğimiz şiddeti yok sayma tutumumuza dikkat çekmek istemiştir.

3. Arap Görsel Vakfı

Arşivsellik sanat alanındaki temsilin bir fraksiyonu ise fotoğraf şüphesiz bunun en önemli araçlarından biridir. Fotoğraf ve arşivsellik ilişkisinde önemli bir tarihsel nokta Arap Görsel Vakfı'nın kurulmasıdır⁷.

Arap Görsel Vakfı fotoğrafçı Samer Mohdad, Frouad Elkoury ve sanatçı Akram Zaatarı tarafından 1997 yılında Beyrut'ta kurulmuş kâr amacı gütmeyen bir kuruluştur. Kuruluş amacı Orta Doğu, Kuzey Afrika ve Arap diasporasındaki fotoğrafların izini sürmek, onları toplamak, korumak ve incelemek olarak açıklanmıştır⁸. Bu açıdan bakıldığında yapılan çalışmaların etnik temelli bir ayırım üzerinden sınıflandırıldığı görülmektedir. Bu noktadaki tavır, sanatsal üretimden ziyade kültürel ve antropolojik olarak görülebilir ancak bu arşivin sanatçı üretimlerine ilham ve kaynak oluşturması bakımından önemlidir. Tüm dünyadan Arap diasporasına dair yaklaşık 600.000 fotoğraf burada saklanmakta ve vakıf bünyesindeki

⁶ Beyaz küp metaforundan kasıt galeri mekanıdır.

⁷ Türkiye'de de benzer bir kaygı ile kurulan ve çalışan *SALT Araştırma* önemli bir örnektir. Benzer şekilde bir diğer örnek, Türkiye'nin yakın geçmişi üzerinden bir 35mm film arşivi araştırmasına girişen *Artıkışler Kolektif'* dir.

⁸ "Arabimagefoundation.com",

<http://arabimagefoundation.com/getEntityFront?page=PageDetails&entityName=PageEntity&idEntity=1>, Erişim tarihi: 05.09.2020.

sanatçılar tarafından sanatsal çalışmalarda kullanılmaktadır. Bu belgeleri Akram Zaatarı gibi tamamen ham olarak kullanan sanatçılar olduğu gibi, Yasmine Eid-Sabbagh gibi müdahale edip dönüştüren ve Walid Raad gibi müdahale etmekle kalmayıp manipüle eden sanatçılar da vardır.



Görsel 3. Akram Zaatarı, *Ein al-Hilweh'den Filistinli çift*, 2007, Fotoğraf, 39,1x26,5 cm, Tate Müzesi Koleksiyonu⁹.

Akram Zaatarı'nın çalışmaları aynı zamanda temellük sanatının önemli bir örneği olarak ele alınabilir. Tate koleksiyonunda yer alan örnekteki resme benzer 117 fotoğraf, mesleği fotoğrafçılık olan Hashem El Madani tarafından çekilmiş; Zaatarı ise bunları sadece derlemiş ve gruplandırmıştır (Görsel 3). Madani'nin Saida'daki fotoğraf stüdyosunda çekilmiş olan bu fotoğraflarda yeni evli çiftler, direniş savaşçıları, birbirine sarılan insanlar gibi sıradan konular ve bazı esprili kurgusal fotoğraflar bulunmaktadır. Zaatarı, AGV projesi olarak 1999'da Madani'nin

⁹ Fotoğraf 1973-74 yıllarında Lübnan'ın Sayda kentinde Studio Shehrazade'de fotoğrafçı Hashem el Madani tarafından çekilmiştir.

koleksiyonundaki binlerce fotoğraftan bazı kişilerin resimlerini seçmiş, hepsini belirli bir şekilde monte edip çerçevlendirmiş ve Madani bu sürece hiç karışmamıştır¹⁰.

Zaatari dosya isimlerini; fotoğraflardaki kişilerin isimleri, fotoğrafın yeri, tarihi ve fotoğrafçının adı olarak kategorize etmiştir. Bu durumda her resmin iki tarihi ve iki sanatçısı olmaktadır. Zaatari bu durumu şöyle açıklar: “Fotoğraflar orijinal bağlamlarından çıkarıldıklarında ve ‘başka zaman, başka bir gelenek, başka bir ekonomi’ ile yer değiştirdiklerinde farklı anlamlar alırlar¹¹”. Zaatari’nin bu sanat yaklaşımı, sanatta özgünlük ve orijinal imge yaratımı konusunda ilginç bir örnektir. Zaatari kendisine ait olmayan ticari fotoğrafları olduğu gibi alır ve sergiler. Bu yöntemiyle uluslararası müze ve bienallerde de yer almaktadır. Katıldığı bu jürili-davetli uluslararası etkinlikler Zaatari’nin yöntemini meşrulaştıran bir özellik olarak görülebilir. Her ne kadar fotoğrafları çeken Madani’nin bilgisi ve rızası dahilinde yapılırsa da bir konsept bağlamında başkasına ait fotoğrafların alınıp doğrudan kullanıldığı ve sanatçının kendisini bir küratör gibi bunları seçen ve derleyen olarak konumlandırıp sanatını temellendirdiği bu gibi örnekler azdır. *Küratör olarak sanatçı* kavramına dair daha eski bir örnek de sanatçı Marcel Broodthaers’tir. Atakan (2015:32-33), Broodthaers’in *Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü* isimli çalışmasını *Eylemler* başlığı altında bir performans olarak ele almış ve Broodthaers’in müze mitine dahil olmaktansa onu dönüştürmeyi arzuladığını savunmuştur. Broodthaers bir eser üretip onu sergilemektense, içerisinde ticari ve dekoratif imge ve nesnelerin de olduğu yeni bir bağlam yaratmıştır. Sanat nesnesi olan ve olmayan arasındaki ilişki ve gösterme pratiği açısından Broodthaers ve Zaatari’nin sanatında benzerlikler bulunur. Bir biriktirme ve sergileme sistematiği olarak müze miti, gerçekten de nadire kabinelerinden bu yana sanat ve arşivsellik ilişkisi açısından önemli bir sorgulama alanı olmuştur.

Sonuç olarak Zaatari sadece arşivden beslenmez; arşivi olduğu gibi kullanır. Özellikle Lübnan tarihinin gündelik alanına ait bu kaynaklarda Zaatari, insanların stüdyo ortamında sergiledikleri doğal ve bastırılmış anlarını vurgulamaktadır. Stüdyo ortamının kapalı alanının

¹⁰ Hodge, David. (2014). Palestinian couple from Ain El Helweh. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1973-74. Hashem el Madani, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-palestinian-couple-from-ain-el-helweh-studio-shehrazade-saida-lebanon-1973-74-p79451>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

¹¹ Zaatari, A. (2007), “Ahmad el Abed, a tailor. Madani’s parents’ home, the studio, Saida, Lebanon, 1948-53. Hashem el Madani”, <https://goo.gl/6fn41S>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

mahremiyeti altında insanlar kişisel hatıraları için zamanın toplumsal normlarını görmezden gelme imkânı bulmuşlardır. Kamusal alanın düzenlenmiş yapısının aksine burada insanlar birbirleriyle öpüşerek (ya da -miş gibi yaparak) veya mizansen kıyafetler ile kurgusal görünen fotoğraflar çekirmişlerdir. Zaatari ise yıllar sonra bu arşiv vasıtasıyla günlük hayatta görünür olmayı görünür kılar.



Görsel 4 - 5. Hrair Sarkissian, *Zebiba*, 2007, Fotoğraf Yerleştirme, Arşivsel Baskı, 60x60 cm (her biri).

Bir diğer AGV üyesi olan Hrair Sarkissian'ın sanat pratiği de benzer şekilde arşivselidir. Fakat Sarkissian'ın çalışmaları biçimsel olarak daha fazla belgeleme niteliği taşıdığı için arşivsel sanat bağlamında değerlendirilmektedir. Anonim arşivden yararlanmayan Sarkissian, çektiği fotoğrafları kendi sanatsal kaygıları bağlamında çeker ve düzenler. Örneğin Zebiba isimli çalışmasını Sarkissian şöyle açıklamaktadır (Görsel 4 - 5);

Zebiba dizisi, Mısır'daki dindar erkeklerin hepsinin seccadeye veya Mussallah'a diz çökmesi ve zemine dokunması sonucu alında *Zebiba*¹² bulunan portrelerinden oluşuyor. Bir düzeyde, inanan kişi kendini dünyevi kültürden arındırmak istemektedir. Paradoksal olarak, Tanrı ile yüzleşirken görünmez olma arzusu, kendisini sosyal çevresi içinde daha görünür kılmaktadır¹³.

İslam inancında ibadetin gizliliği esastır. Bu çalışmasında Sarkissian, gizli olması gereken ibadet esnasında oluşan izlerin ibadetin emaresi ve hatta kişiler arasında bir hiyerarşi göstergesi olmasına gönderme yaparak bu paradoksal durumu arşivsel bir yöntemle sergilemektedir. Sarkissian konularını bir etnograf gibi ele alır. Çalışmalarının içeriğini oluştururken kültürel

¹² Arapçada alnın seccadeye değmesi sonucu zamanla oluşan bir çeşit yara izine verilen özel ad.

¹³ Sarkissian, H. (2007), "Zebiba", Hrairsarkissian.com, <http://hrairsarkissian.com/work/zebiba>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

kodlardan da yararlanmaktadır. AGV üyesi olması ve çalışmalarını belgesel sergileme biçimiyle Sarkissian'ın sanatı arşiveldir denilebilir.

4. Türkiye’de “Nerden Geldik Buraya” Sergisi Özelinde Kurumsal Bir İçerik Üretici Olarak SALT

Türkiye özelinde bakıldığında, günümüzde arşivelliğin sanatsal bağlamda kullanıldığı en önemli etkinlikler SALT tarafından gerçekleştirilmektedir. 2011 yılında kurulan SALT, İstanbul ve Ankara merkezli olarak faaliyet göstermektedir. AGV ile benzerliği tarih, kültür ve sanat alanındaki çalışmalarından kaynaklanmaktadır. Bireysel ve kurumsal arşivlerden faydalanan SALT, bir bakıma farklı ve alternatif bir tarih yazımıyla karşımıza çıkar. Bu noktada ortaya çıkan üretilere iki bakış açısıyla bakmak mümkündür. Birincisi belirli dönemlere ışık tutan tarihsel panoramalardır. Bunlar adeta birer müze gibi işlev görürler. İkincisi ise dönüştürülmüş ve yorumlanmış sanatçı üretimleridir.

Bu sergilerden birisi olan ve 2015 yılında İstanbul’da, 2016 yılında da Ankara’da gerçekleştirilen *Nerden Geldik Buraya* sergisi, geçmişte bir döneme odaklanarak günümüzü anlamayı amaçlamaktadır. 1980’ler Türkiye’sinde İstanbul’u merkeze alan sergi bu dönemi reklam filmleri, fotoğraf, video, dergi, sinema gibi arşivsel materyaller yoluyla ele almaktadır. Sergideki belgeler aracılığıyla, 1980 darbesinden günümüze gelen süreçte Türkiye’nin değişen yapısı ve değişen tüketim politikaları popüler kültür öğeleriyle birlikte ele alınmıştır.



Görsel 6. *Nerden Geldik Buraya* sergisinden bir görüntü.

1989-1990 yılları arasında yayınlanan Sokak dergisi kapakları üzerinden dönemin sosyal, politik ve kültürel meselelerinin neler olduğu ve bunların nasıl açık bir dille yansıtılabildiği görülmektedir (Görsel 6). Sergide kullanılan bu basılı materyaller SALT'ın kendi arşivi ve sahalardan toplanan belgelerden oluşmaktadır.

SALT sergileri, gerçek anlamıyla arşivsel malzemelerin sunulduğu bir etkinlik olmasının yanı sıra kavram çerçevesinde davet edilen sanatçıların işleriyle birlikte karmaşık bir sanatsal etkinlik halini alır. Gerçek tarihsel belgeler ve sanatçıların konu ile ilgili yorumlarıyla birlikte ortaya çıkan bu yöntem, izleyiciye yeni bir sergi deneyimi sunmaktadır.



Görsel 7. Halil Altındere, 2015, *Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz (detay)*, Karışık Teknik.

Nerden Geldik Buraya sergisi için davetli sanatçılardan birisi olan Halil Altındere, Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz isimli çalışmasıyla kendi sanat pratiğini serginin konseptiyle birleştirmektedir (Görsel 7). Çalışma 1980'li yılların daha çok politik içerikli kayıp insanlar meselesini tekrar günümüze taşır. Posta pullarının üzerinde kayıp kişilerin fotoğrafları, isimleri ve kaybolma tarihleri yazmaktadır. Aydınlatılmamış kayıplar meselesini hükümetlerin bir zaafı olarak gören Altındere bu durumu resmîyetin, adresin –yani var olmanın- temsili olarak algılayabileceğimiz pullar üzerinden sorgular. Bu çalışmasında kullandığı malzeme, fotoğraf, tarih gibi unsurlar arşivsel sistematığe işaret etmektedir.

Bu bilgiler ışığında SALT'ın stratejisi, düzenlediği sergilerin konsepti içerisinde dönemin ruhunu yansıtabilecek tarihsel referansları günümüze taşımak ve bunu sanatçılarla birlikte kolektif çalışmalarla gerçekleştirmek olarak düşünülebilir.

5. Sonuç

Arşiv sanatı 1990'lı yıllardan günümüze gelen bir yaklaşım olmakla birlikte, biçimden beslenen bir sanatsal üretim yöntemidir. Bu sanat yapma yöntemi, sanatçı tarafından bilinçli olarak seçilen bir tercih olmaktan öte, dışarıdan bir gözle kategorize etme girişimi olarak görülmüştür. Yaptığı çalışmalar tamamen veya kısmen arşiv sanatına girebilecek nitelikte olan sanatçıların pek azı kendisini arşiv sanatçısı olarak kimliklendirmiştir.

Bu arşivsel yönelimin 1990'larda yoğun olarak ortaya çıkması ve gelişmesinde muhtemelen gelişen ve yaygınlaşan internet teknolojisinin de payı vardır. Globalleşme, sınırların sanal anlamda kalkması ve anlık olarak her şeyden haberdar olma durumu enformasyon anlamında da hızlı bir tüketim ve bellek yitimine neden olmaktadır. Toplumsal belleğin yitilmesi tehlikesi karşısında sanatçıların bir önlem alma girişiminde bulunduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenlerle arşiv sanatçıları yitirme tehlikesi olan, bastırılmış veya kayıp bilgi, nesne, insan ve şeyleri; yeniden ortaya çıkarmaya, yeniden üretmeye ve dönüştürmeye çalışmaktadır (Foster, 2017:8).

Kaynakça

- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. 2. Basım, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Barr, H. Alfred Jr. (1939). *"Picasso, Forty Years of His Art"*. New York: The Museum of Modern Art.
- Bourriaud, N. (2018a). *Postprodüksiyon*. 2. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bourriaud, N. (2018b). *İlişkisel Estetik*. 2. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu*. 6. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2004). *"An Archival Impulse"*. *October*, Sayı 110, s. 3-22.
- Foster, H. (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. 1. Basım, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

İnternet Kaynakları

“Arab Image Foundation”, <http://arabimagefoundation.com/getEntityFront?page=PageDetails&entityName=PageEntity&idEntity=1>, Erişim tarihi: 05.09.2020.

Hodge, David. (2014). *Palestinian couple from Ain El Helweh. Studio Shehrazade, Saida, Lebanon, 1973-74*. Hashem el Madani, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/zaatari-palestinian-couple-from-ain-el-helweh-studio-shehrazade-saida-lebanon-1973-74-p79451>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Hirschhorn, Thomas. (2017). *De - Pixelation*, <http://www.thomashirschhorn.com/de-pixelation/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Hirschhorn, Thomas. (2000). *Statement: Kiosks*, <http://www.thomashirschhorn.com/statement-kiosks/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Sarkissian, H. (2007), “Zebiba”, [Hairsarkissian.com](http://hairsarkissian.com), <http://hairsarkissian.com/work/zebiba>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Zaatari, A. (2007), “Ahmad el Abed, a tailor. Madani’s parents’ home, the studio, Saida, Lebanon, 1948-53. Hashem el Madani”, <https://goo.gl/6fn41S>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Thomas Hirschhorn, “Ingeborg Bachmann Kiosku”, 1999, Yerleştirme, New York. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQVJfsTp3NkOzgBl_gswdtCA3BLDIdamLszNijvl2gvDZt7WxSi, Erişim tarihi: 11.01.2021.

Görsel 2. Thomas Hirschhorn, “Pixel-Collage n°106”, 2016, Kolaj, New York. <https://museomagazine.com/features/2017/12/20/current-feature-thomas-hirschhorn>, Erişim tarihi: 06.02.2021.

Görsel 3. Akram Zaatari, “Ein al-Hilweh’den Filistinli çift”, 2007, Fotoğraf, 39,1x26,5 cm, Tate Müzesi Koleksiyonu. https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P79/P79451_10.jpg, Erişim tarihi: 10.01.2021.

Görsel 4. Hrair Sarkissian, “Zebiba”, 2007, Fotoğraf Yerleştirme, Arşivsel Baskı, 60x60 cm (her biri). <http://hairsarkissian.com/work/zebiba>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Görsel 5. Hrair Sarkissian, “Zebiba”, 2007, Fotoğraf Yerleştirme, Arşivsel Baskı, 60x60 cm (Detay). <http://hairsarkissian.com/work/zebiba/>, Erişim tarihi: 04.02.2021.

Görsel 6. “Nerden Geldik Buraya sergisinden bir görüntü”. http://2.bp.blogspot.com/-oGaz5tmHm9Y/vfWAKZk0BrI/AAAAAAAAAYk/fZbSBEMzA2o/s640/DSC_0005.JPG, Erişim tarihi: 03.01.2021.

Görsel 7. Halil Altındere, 2015, “Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz”, Karışık Teknik. <http://www.radikal.com.tr/kultur/seksenli-yillarin-sinir-ucclarini-birlestiren-sergi-1428822>, Erişim tarihi: 21.01.2021.

DİJİTAL ÇAĞDA MİMARLIK VE SÜSLEME İLİŞKİSİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK

RETHINKING THE RELATION OF ARCHITECTURE AND ORNAMENT IN THE DIGITAL AGE

Sevgin Aysu Balkan*, Arife Koca**

Öz

Süsleme, dönemin koşullarının ve toplumun estetik beğenilerinin bir yansıması olarak tasarım pratikleriyle yakından ilişkili bir ifade aracıdır. Tasarım ve üretim araçlarının teknolojik gelişmelerin etkileri doğrultusunda dönüşüme uğraması, mimarlıkta süsleme alanında yeni tartışma konularının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çalışmanın amacı, mimarlık ve süsleme ilişkisini dijitalleşen dünya çerçevesinde tekrar düşündürmektir. Tarihsel süreçte mimarlıkta süslemenin nasıl ele aldığına dair veriler ortaya konulmuştur. Bu veriler üzerinden, süslemenin mimarlık pratiği için ifade ettiği değişken durumdan bahsedilmiştir. Çalışma kapsamında günümüz teknolojileri kullanılarak üretilen parametrik tasarımların, etkileşimli medya yüzeylerinin, kinetik cephelerin yapıdaki süsleme anlayışına nasıl etkileri olduğu, örnekler üzerinden açıklanarak çıkarımlar yapılmaktadır. Dijitalleşme ile tasarım sürecinde meydana gelen ekonomik, sosyal ve kültürel anlamdaki değişimlerin estetik algı ve dolayısıyla süsleme anlayışı üzerindeki etkileri incelenmiştir. Yapı teknolojilerinin gelişmesiyle soyut ve dinamik bir hal alan bu kavram; dijital çağın entelektüel yönelimi, tasarım – üretim yöntemleri ve estetik anlayışı bağlamında tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijitalleşme, Süsleme, Mimarlık, Etkileşimli Yüzeyler.

Abstract

Ornament is a means of expression, closely related to design practices as a reflection of the conditions of the period and the aesthetic tastes of the society. The transformation of design and production tools in line with the effects of technological developments has led to the emergence of new topics of discussion about ornament in architecture. The aim of the study is to rethink the relationship between architecture and ornament within the framework of the digitalizing world. In the historical process, data on how ornament is handled in architecture has been revealed. Based on these data, the variable state of the ornament for architectural practice is mentioned. Within the scope of the study, the effects of parametric designs, interactive media surfaces, and kinetic facades on the concept of ornament are discussed. Inferences are made by explaining the examples. The effects of the economic, social and cultural changes occurring in the design process with digitalization on the aesthetic perception and consequently the concept of ornamentation was examined. This concept, which has become abstract and dynamic with the development of building technologies, is discussed in the context of the intellectual orientation of the digital age, design-production methods, and aesthetic understanding.

Keywords: Digitalization, Ornament, Architecture, Interactive Surfaces.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.09.2020-15.05.2021.

* Araş Gör., Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, sevginaysuoryasin@eskisehir.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8695-3897>.

** Eskişehir Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, arifekoca@eskisehir.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1739-1699>.

1. Giriş

Süsleme, insanın çevresiyle etkileşim içerisinde olduğu her dönemde varlığını sürdürmektedir. Mağara oymalarından başlayan süreçten günümüzdeki süsleme anlayışına kadar, her çağda tartışma konusu olmuştur. Bazen sadece ifade şekli olarak, bazen güç göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Süslemenin insan arzularını, faaliyetlerini ve inançlarını açığa çıkardığı söylenmektedir (Abercrombie, 1990; Brodin, 1985; Focillon, 1948; Grombrich, 1979). Süsleme, insanların çevreleriyle ilişki kurmak istemelerinin ve nesnelere çeşitli izler bırakarak onları içselleştirmelerinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır (Sağlam, 2014). Süslemenin sınırlayıcı olabileceğine dair söylemler bulunmaktadır, ancak içerdiği anlam ile üretilen nesnenin/yapının bağlamsal olarak bir düzleme tutunmasını da sağlamaktadır (Lilic & Diez, 2009). Yani tasarım nesnesinin insan ile kurduğu bağı kuvvetlendirmektedir. Farklı tarihsel dönemler boyunca süslemenin bir çerçeve gibi gerçeklik ile kurgu arasında bir uzlaşma yarattığı, vurgulanmak istenen nokta ve kullanıcı arasında bir köprü olduğu söylenebilir. Bitkiler, insan bedeni, hayvanlar gibi canlı varlıklar veya geometrik desenler, armalar, yazılar gibi cansız öğeler sanatçının zihin süzgecinden geçirilerek ve yorumlanarak yeniden ifade edilmektedir. Bu canlı ve cansız varlıkların soyutlanarak tasarım nesnesiyle birleşmesi, yeni bir deneyim oluşturmaktadır.

21. yüzyılda da mimarlık ve süsleme ilişkisi üzerine tartışmalar kesintisiz bir biçimde devam etmektedir. Literatüre ilişkin yapılan araştırmalar sonucu, süslemenin tanımı konusunda bir fikir birliğinin olmadığı görülmektedir. Süslemenin doğası ve işlevinin kapsamı o kadar geniştir ki, bu durum kavramın net bir şekilde tanımlanmasını zorlaştırmaktadır. Herhangi bir kesin tanıma direnen, çok yönlü bir doğaya sahip olmasından kaynaklı olarak, süslemenin tanımı belirsizdir (Bothireddy, 2007; Balık & Allmer, 2016). Çağlar boyunca akışkan ve farklı anlamlar sunan süsleme kavramı, çağrışımsal anlamlarındaki farklılıklar ve karakterlerle yüzyıllar boyunca değişik şekillerde ifade edilmiştir.

“De Architectura” adlı kitabında Vitruvius, mimarlık eğitimi için gerekli tarih bilgisini ‘süslemenin altındaki gerçeği açıklama’ olarak ifade etmektedir (Vitruvius, 1998:4). Süslemenin altında yatan anlamın tarihsel süreç boyunca mimari yapılar üzerinden okunması mimarlık pratiğinin temelini oluşturmaktadır. Süsleme, yaşanan yere estetik değer katmak için dönemin

anlayışına göre şekillenmektedir. Kullanılan malzeme ve detaylar, yüzeyin ne anlama geldiğini de ortaya koymakta; dönemin kültürel, fiziksel ve sosyal izleri de bu süslemeler aracılığıyla okunmaktadır. 1598'de Wendel Dietterlin, "Architecture of Division Symmetry and Proportion of the Five Columns" kitabında süslemenin "forma sonradan eklenen bir eleman değil, tam aksine klasik düzenin mantıksal çıkarımından gelişen, zengin ve hayal gücüne dayalı mimari bileşenler" olduğundan bahsetmektedir (Mallgrave, 2006:93). Dietterlin, süslemeyi önemli bir mimari bileşen olarak görmeyi yanı sıra, yapıyla beraber düşünülmesi gerekliliğinin altını çizmektedir. Dietterlin'in görüşlerine paralel olarak mimarının süsleme ile ilişkisinin toplumsal ve psikolojik açıdan bağlamını en açık tasvir edenlerden birisi ise Christopher Wren olmuştur. Wren "Mimarlığın siyasi bir işlevi var. Kamu binaları bir ülkenin süsüdür. İnsanlara memleketini sevdiren de işte bu yapılarıdır" söylemiyle süslemenin estetik, fiziksel, sosyal ve kültürel yönünün yanı sıra, siyasi ve psikolojik bir bağlamı olduğunu altını çizmektedir (Mallgrave, 2006). Tarihsel süreç boyunca çeşitli aşamalardan geçtiği görülen ve çok yönlü olduğu belirtilen süsleme kavramı, günümüzde ise teknolojik gelişmelerin etkisiyle tasarımla kurduğu ilişki bakımından farklı bir noktaya doğru ilerlemektedir.

2. Süsleme ve Mimarlık İlişkisi

Tarihsel süreç boyunca süsleme ve mimari, etkileşim içerisinde olmuştur (Jones, 1856; Thrilling, 2001; Jespersen, 2008). Süsleme bir motif olarak, bir yüzeyde veya nesne olarak herhangi bir ölçekte karşımıza çıkmakta; insan bedenini, bitkisel motifleri, hayvansal figürleri, geometrik desenleri neredeyse her şeyi mimari söyleme dâhil etmede bir yöntem olarak kullanabilmektedir. Tarihsel ve kültürel açıdan bakıldığında süsleme, gelenek ve ifade yöntemi arasında bir araç olarak tanımlanmaktadır. Farklı koşullar altında biçim değiştirmekte, dönemin sosyal ve kültürel değerlerine göre maddi dönüşümlerle tasarıma eklenerek yeni bir hal almaktadır. Süslemenin görsel, duyuşsal ve algısal önemi olduğu kadar; işlevsel, tarihsel ve sosyal anlamı da yadsınamamaktadır. Wölfflin (1886)'e göre süsleme, zamanın bir göstergesidir ve sürekli değişen durumları formülize ederek yorumlamaktadır. Ayrıca bir toplumun biçim duygusunun yansıması olan mimarının güçlü bir ifade aracı olarak da tanımlanmaktadır.

Çağdaş sanat akımları, ortaya çıktığı dönemin sanat dünyasını, sonrasında oluşan modern sanatı ve günümüzdeki sanat anlayışlarını da etkilemektedir. Bazı sanat tarihçilerine göre 19. yüzyılın son çeyreğinde, Avrupa'yı etkisi altına alan, romantik bir süsleme akımı olan ve özgün bir üslup yaratmaya çalışan Art Nouveau, önemli sanat akımlarından birisidir (Ayaydın, 2015). Bu sanat akımında, birbirini izleyen akıcı biçimler, bitkisel formlar, keskin olmayan yumuşak hatlar ve doğadan ilham alan organik formlu yapılar kullanılmaktadır. Bu akımın öncülerinden olan, John Ruskin ve William Morris gibi düşünürler eski üslupları taklit etmek yerine, özgün bir üslup yaratmayı hedeflemişlerdir. Bu akımın ilk örneklerini oluşturan Anthony Gaudi ise, geleneksel ve normatif süslemeye, rasyonel dekorasyona karşı çıkmaktadır (Han & Chang, 2018). Malzeme ve yapının birlikte düşünüldüğü form önerileri sunmaktadır. Süslemenin, amaçlanan atmosferi yaratmak için kullanıldığını ve yapıya eklemlenmesiyle mimariyi daha etkin bir hale getirdiğini savunmaktadır.

Süslemenin binaların yüzeyine sonradan eklenen ve uygulanan bir unsur olduğunu savunan Alberti ise süslemeyi doğal malzeme ile mimarın yaratım gücü arasında bir araç olarak tanımlamaktadır (Alberti, 1988). Bina yüzeyine eklemlenmiş bu unsurların yapının görsel anlamda etkisini artırdığından söz etmektedir. "Süsleme mimarının kaynağıdır" diyen John Ruskin de, süslemenin her zaman onu şekillendiren elin izlerini taşıdığından söz etmekte; süslemenin yapı üzerine giydirilen bir örtü olmasından ziyade mimarın özünü ve iç güzelliğini yansıttığını ileri sürmektedir (Brooks, 1987). Süslemeyi yapısal kararların mantıksal sonucuna indirgeme eğiliminde olan Viollet-le-Duc'ün aksine Ruskin, oluşturan tasarımcının özgür düşünce ve yaratma gücüne bağlı olarak şekillendiğine işaret etmektedir.

Sanayileşmeden sonra Modern Hareketin de etkisiyle süslemelerin cephelerdeki etkileri yoğun olarak tartışılmaya başlanmıştır. Modern mimarlıkta evrensellik, işlevsellik ve rasyonellik ön plana çıkarken; geleneksel ve kültürel kalıpların dışında bir yaklaşım sergilenmiştir. Bu durum endüstriyelleşmenin de etkisiyle, şehir dokusunun daha homojen bir hal almasına sebep olmuş ve mimarlık-süsleme ilişkisinde değişiklikler meydana getirmiştir. 1908'de Avusturyalı mimar Adolf Loos'un "Ornament and Crime" adlı dekorasyona karşı bir makale yayınlamasıyla süslemeye karşı etkili bir söylem oluşturulmuştur. Loos bu makalesinde; süslemenin insan gücü, malzeme ve sermaye israfı olduğunu söylemekte ve süslü nesnelere ne kadar çabuk modasının

geçtiğinden söz etmektedir. Ayrıca üretken bir ülkede, süslemenin kültürün doğal bir ürünü olmadığını, hatta geri kalmışlığı temsil etmekte olduğunu iddia ederek ilkel toplumlarla özdeşleştirmektedir (Loos, 1998). Süsleme anlayışına getirilen modernist bakış, yaklaşan uluslararası üslup ve zanaatkarlığın yerini seri üretime bırakması gibi durumlar, süslemenin daha farklı yönleriyle tartışılmasına neden olmuştur (Loveridge & Strehlke, 2006).

20. yy'a kadar süsleme ve mimarlık ilişkisi birbirini tamamlayıcı yönde ilerlerken; Bauhaus ile birlikte süsleme karanlık, kirli ve sağlıksız olması gibi gerekçelerle eleştirilmiştir (Balık & Allmer, 2010). Sanat, bilim ve tekniğin dengeli birlikteliğiyle, çağın gereklerine uygun tasarımlar yapmayı hedefleyen Bauhaus, salt estetik anlayışından ziyade yapının işlevsel olması gerektiğinden bahsetmektedir. Mimarlıkta formun, işlev ve teknolojiyi birleştiren bir unsur olduğunu belirtmektedir. Formun sade ve geometrik yapısı ön planda olurken, binanın cephe ve yüzeylerinde dekorasyon ve süsleme unsurları kullanılmamaktadır. Biçim, renk, doku, malzeme gibi öğelere dikkat çekerek, ancak bu detayların süsleme olabileceğini savunmaktadır (Tunali, 2004:59-62). Modern dönemde ısrarla kullanılan sade biçimlere ya da Bauhaus akımı etkisiyle renk, doku ve malzemelerle yeni tasarımlar yaratılması da süsleme olarak değerlendirilebilir mi? Bauhaus'ta mimarlık-süsleme ilişkisinde karşı çıkılan nokta, yapının bir parçası haline gelememiş ve cephe yüzeyinde bir kaplama gibi görünen bezemeler olabilir mi? sorularını sormak, süsleme ve mimarlık ilişkisinin gelişimini anlayabilmek için önemlidir.

Postmodern söylemin etkin olduğu döneme kadar modern mimarlar malzemenin saflığını ve işlevselliğini ön planda tutmuşlardır. Postmodernizmle birlikte işaret ve semboller kullanılarak, karmaşıklığa ve belirsizliğe yönelme görülmüştür. Kullanıcıyla form ve kalıplar aracılığıyla etkileşim kurulmuştur. Venturi tarafından yazılan "Complexity and Contradiction in Architecture, 1966" kitabı ve Venturi'nin Denise Scott Brown ve Steven Izenour'la birlikte yazdığı "Learning from Las Vegas, 1977" kitaplarıyla birlikte süsleme konusunda yeni bir mimari söylem için zemin hazırlanmıştır (Venturi, 1977; Venturi, Scott & Izenour, 1977). Yapılardaki cephelerin yalın, basit formlar olmasına karşı çıkmış; karmaşık, sembol ve işaretler taşıyan cephelerin bir temsil aracı olduğunu savunulmuştur. Yapılarda sembolik anlamları olan süslemelerin kullanımı modernizmi eleştirmenin bir yolu olarak düşünülmüştür.

Çağdaş mimaride ise süsleme ve mimarlık ilişkisi yeniden gündeme gelmektedir. Süsleme, tasarım sürecinde geliştirilen yöntem ve bilgi teknolojileri aracılığıyla yeni anlamlarıyla tasarımda var olmaya devam etmektedir. Dijitalleşmeyle gelişen tasarım-üretim teknolojileri ve malzeme esnekliği sağlayan sistemlerle birlikte, işlevsel ve estetik niteliklerin bütüncül olarak düşünüldüğü, yeni formların oluşumuna izin veren anlayışlar geliştirilmeye başlanmıştır. UNStudio'nun kurucu ortağı Caroline Bos, süslemenin önemli bir işlev üstlendiği tasarımlarda mümkün olduğunca yeni şeyler keşfetmek ve denemek istediklerinden; Theatre Graz örneğinde kullanılan akustik panellerin 'gerçekten yeni bir süs denemesi' olduğundan söz etmektedir (Sedrez & Celani, 2017). Dijital teknolojiler aracılığıyla üretilecek olasılıkların ve tasarımların artırılmasıyla günümüzde farklı denemeler yapılmaktadır. Kinetik, parametrik, etkileşimli ve robotik tasarımlar süslemeye yeni bir bakış açısı getirmekte; dijital dünyanın sunmuş olduğu imkanların kullanılmasıyla soyut, kavramsal ve daha dinamik bir hal almaktadır. Süsleme, tarih boyunca çizilmiş olan sınırlarını aşarak dijital çağın entelektüel yönelimi, tasarım ve üretim teknikleri, estetik değerleri bağlamında yeniden tartışılmaktadır.

3. Dijital Çağda Süsleme Kavramı

Çağımızda tasarım ve sanatta disiplinlerarası sınırlar ortadan kalkmaya başlamış; çizgisel ayrımı olmayan, birbirlerini biçimlendirerek etkileşim içerisinde bulunan; zamansal(müzik), yüzeysel(resim) ve mekânsal(mimari) kavramların birbirinden ayrı düşünülmemeyeceği yeni bir anlayış geliştirilmiştir (Winegard, 2019). Müzik, resim, mimari gibi alanlarda oluşturulan bu bütüncül yaklaşım, çağın teknolojileriyle de birleştirilerek tasarımlara yansımakta ve çeşitliliğinin artmasına da yardımcı olmaktadır. Ayrıca, sanat yapıtının nesnesi ortadan kalkarak, sanal ortamda var olmaya ve dijital platformlarda sunulmaya başlamıştır. Tasarım ve sanattaki bütüncül tavır, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olan dinamizm kavramından da etkilenerek, günümüzün estetik anlayışını meydana getirmektedir. Değişim ve hız, sanat ve tasarım alanında da ifade bulmaya başlamakta ve dijitalleşen dünyanın bir getirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde süsleme anlayışı da bu hız ve değişim kavramlarından etkilenmekte, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle içeriği farklılaşmaktadır. Geleneksel sanat ve süsleme anlayışının yerini dijital sanat, görselleştirme teknolojileri, animasyonlar, sanal gerçeklikler, 3D projeksiyon haritalama yoluyla yapılan üretimler almaya başlamıştır.

3D projeksiyon haritalama enstalasyonu mimari, sanat, ticaret, moda ve teknolojinin bir çarpışması olarak tanımlanmaktadır (Krautsack, 2011). Bu bağlamda tasarım ve sanat dünyasında disiplinlerarası bir arayüz oluşturduğu söylenebilir. Çevrimiçi olarak sunulan bu platformlar, kamusal alanlarda kullanıcı ile etkileşim kurmayı hedefleyen, kullanıcının kültüre dair görsel anlamda algılarını canlandıran, mesaj veren, dijital ve fiziksel ortam arasında (medya ve mimari) karma bir form tanımlayan yardımcı yüzeylerdir. Medya performansları, yapının cephesinde kalıcı ve geçici yerleştirmeler şeklinde olmaktadır. Bu yerleştirmelerle birlikte kamusal alan bir gösteri merkezi ve etkileşim mekânı haline gelmektedir.

Paris'te bulunan Saint-Eustache Kilisesi'nin iç mekânına uygulanan, Miguel Chevalier'in Voutes Célestes/Kutsal Kubbe adını verdiği enstalasyonda, mevcut mimari ile uyumlu 35 farklı ışık ağı ile dinamik ve hayali bir gökyüzü tasarlanmaktadır. Yapıyla etkileşim kuran, farklı görsel etkiler yaratan bu sanal enstalasyon örneği, kullanıcının hareketlerini takip ederek şekillenmektedir. Kilisenin kubbesine, nefine ve kolonlarına yansıttığı hayali gökyüzü, dinamik bir koreografi sunmaktadır (Azzarello, 2016). Kullanıcının dikkatini dijital gökyüzüne çeken bu enstalasyon; sanal ortam aracılığıyla ışığın, rengin ve hareketlerin yarattığı atmosfer ile yapının anıtsallığını, yüceliğini ve yarattığı huzuru vurgulamaktadır.



Görsel 1. Saint-Eustache Kilisesi iç mekânı için Dijital Sanatçı Miguel Chevalier'in 2016 Nuit Blanche Festivali kapsamında ürettiği *Voûtes Célestes* adlı enstalasyon, Paris.

Tarihi bir yapı ve görselleştirme teknolojilerinin entegre olmasıyla oluşturulan bu ışık gösterisinin yapıya kazandırdığı anlam ve imge değeri tartışma konusudur. Cephe üzerine yapılan bu tür enstalasyonlar (geçici veya kalıcı) süslemenin dijital çağdaki yorumu mudur? Yapının üzerini tamamen kapatarak yeni ve dikkat çekici dijital bir yüzey oluşturulmuştur. Bu durumu tasarımın üzerini örten bir süs tabakası olarak mı nitelendirmeliyiz? Yapıldığı döneme

ait birtakım verileri bünyesinde barındıran yapının yüzeyini dijital bir gösteri alanı haline dönüştürmek, yapının anlamsal ve imgesel değerini ne yönde etkileyecek? gibi soruların cevapları da merak konusu haline gelmektedir. Ayrıca Voutes Célestes'te olduğu gibi görsel öğelerin işitsel öğelerle desteklendiği, birden çok duyuya hitap eden yerleştirmeler de yaygınlaşmıştır. Hatta bu durum bir adım daha ileriye taşınarak kullanıcıların tepkilerine göre şekillenebilir olmasıyla tartışma başka bir boyut kazanmaktadır. Dijitalleşen dünyada süslemenin deneyimle bütünleşmesi ve kullanıcıyla kurulan ilişkinin farklılaşması sonucunda daha etkileşimli bir hal aldığı söylenebilir. Bu gibi örnekler süslemenin gelecekteki durumu konusunda ipuçları vermektedir.

3.1. Dijital Çağda Süsleme ve Mimarlık İlişkisi

Süsleme tasarımdan ayrı düşünülemez.

Süslemenin mimari ile ilişkisi sürekli değişmektedir ve yüzyıllar boyunca örüntü, biçim, desen, malzeme, teknik, estetik açıdan farklı şekillerde ele alınmaktadır. İçinde bulunduğumuz dijital çağda; tasarlama aşamasında sanal ortam kullanılmakta, bu durum düşünme pratiğinin ve aktarma biçiminin farklılaşmasına neden olmaktadır. Tasarlama kısmının yanı sıra yapının üretimi kısmında da yeni yapı teknolojilerinden faydalanılmaktadır. Çağdaş mimaride süsleme anlayışı da bu dijitalleşmeden etkilenmekte, bu duruma bağlı olarak farklılaşmaktadır. Dijitalleşme ile birlikte yeni araçlar, yöntem ve tekniklerin çeşitlenmesi, tasarım potansiyellerini de artırmaktadır. Çağdaş mimarideki bu farklılaşma durumu dijital, yapısal, duysal, temsili ve sembolik olarak süslemeyi bir ifade aracı haline getirmektedir (Balık & Allmer, 2016). 21. yy mimarlığında süsleme; işlev- estetik boyutlarıyla tartışılan bir konu olmayı sürdürmekte, fakat dijital teknoloji ile birlikte de bir paradigma haline dönüşmektedir.

Di Palma, Picon, Schumacher, Moussavi, Kolarevic ve Klinger gibi teorisyenler geleneksel süsleme tanımının değiştiğinden ve günümüzde çağdaş süslemenin “etki üretmek” amacıyla yapıldığından bahsetmektedirler (Maussavi & Kubo, 2006; Kolarevic & Klinger, 2008; Picon, 2016; Di Palma, 2016). Mimaride süsleme kullanımının büyük ölçüde değiştiğinden söz eden Picon (2016) ise geleneksel süslemenin yapının yüzeyinde ve belirli alanlarda yoğunlaştığından, fakat günümüzde bu durumun farklılaşarak yapının tüm yüzeyine doğru bir yayılma gösterdiğinden söz etmektedir. Bu durum strüktür, cephe yüzeyi, çatı gibi mimariyi

oluşturan elemanların tek başına ele alınmadığı, aksine bir bütün şeklinde tasarlanan ve üretilen bir mimarlık anlayışına işaret etmektedir. Bu bütüncüllük, süslemeyi eleştirildiği işlevle ve strüktürel yapıyla ilişkilinmeyen yönünden uzaklaştırmakta, yapının bir parçası haline gelmesini sağlamaktadır. “Süslenmemiş bir nesne veya bina, görsel ve plastik bileşimi olduğunda genellikle kendi başına bir süs olarak görülmelidir” (Riisberg & Munch, 2014). Bu durum mimari süsleme alanında farklı görüşleri beraberinde getirmektedir. Yapının bütününe yayılmış bir tasarımda süsleme yoktur diyebilir miyiz? Yapının kendisini bir süsleme olarak mı nitelendirmeliyiz? gibi sorular üzerinden mimari tasarım alanında süsleme konusu son yıllarda yeniden tartışılmaktadır. Mimari tasarım alanındaki bu bütüncül yaklaşım; son zamanlarda gelişen parametrik, fraktal vb. tasarım anlayışlarıyla birlikte daha da çok gündeme gelmektedir. Dijitalleşme süreciyle birlikte mimarlıkta süsleme bağlamında yapısal ve dinamik cepheler, doğal ve organik formlar, algoritmik, fraktal ve geometrik desenler, örüntüler, soyut yüzeyler şeklinde karşımıza çıkabilmektedir. Strüktürel ve dekoratif unsurların birlikte düşünülmesiyle, yapıyla bütünleştiği söylenebilen süsleme anlayışının nasıl tasarlandığı ve yapı teknolojileriyle ne gibi bir ilişki içerisinde olduğu da önem kazanmaktadır.

Süslemenin çağdaş mimaride daha geniş ve çeşitli yönlerden ele alınması, farklı tasarımlara ve üretimlere olanak sağlamaktadır (Balık & Allmer, 2016). Esnek bir bakış açısı sunan bu yaklaşımların tasarıma yansıma şekilleri de farklılaşmaktadır. Gelişen teknoloji, mimari tartışmaların ve üretimlerin belirleyici unsuru haline gelmektedir. Yüksek performanslı bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve üretim (CAM) programları, tasarımlarda belirleyici rol oynamaktadır (Gardner, 2019). Çağımızda mimari süsleme, yeni malzemelerin potansiyelleri kullanılarak yüzey efektlerinde, bazı duylara hitap ederek etkileşimli cephelerde karşımıza çıkmaktadır. Malzemenin farklılaşarak kabuklaşması ile bütüncül bir yapıya da dönüşebilmektedir. Parametrik tasarımlarda üretilen biçimler bilgisayar destekli tasarım programları aracılığıyla oluşturulmakta, yüzeyin biçimi organik veya inorganik formlar ile ifade edilmektedir. Daha önceki dönemlerde analog yöntemlerle tasarlanan ve üretilen mimari süslemelerde ise yapan ustanın yeteneği ve mimarın düşünme becerisi dâhilinde bir tasarım üretiminden söz edilmektedir. Fakat şu anda dijital yollarla üretilen yapılarda, teknolojik yöntemler ve araçlar kullanılarak tasarım ve üretim aşamasında tasarımcının hayal gücü

çerçevesinde, hatta bazen oluşturulan parametreler sayesinde bu hayal gücü de aşılıp birçok olasılık üretilebilmektedir. Dolayısıyla düşünsel olarak bir sınır söz konusu değildir. Bu durum artık yapı teknolojisinde gelinen noktanın düş gücünü yansıtmaya yönüyle tasarımcılara ne kadar destek olduğunun bir göstergesidir. Özetle; dijital tasarım ve üretim teknolojilerinin hızla gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla, 21. yüzyıl mimarisinde süsleme kavramı tasarlamaya ve üretmeye yardımcı olan araçlar ve kullanılan malzemeler ile birlikte şekillenmektedir. Fakat bu sınırsız tasarım ortamında verilen mesajın, ulaşılmak istenilen imgenin kaybolmaması ve anlamını yitirmemesi noktası kritik hale gelmektedir.

Dijital çağın getirileri aracılığıyla yapılan süslemeler, mimarının kolektif anlamına ve değerlerine katkılar sunmaktadır. Bu bağlamda, sürdürülebilirlik gibi konulara değinmenin yanı sıra süsleme, politik ve sosyal taleple de oldukça ilişkilidir (Picon, 2013:12). Yapısal ve işlevsel özelliklerinin yanı sıra süsleme ekonomik, sosyal ve kültürel anlamda da imgeler oluşturabilmekte, bir mesaj, anlam ya da estetik değer ifadesi yaratabilmektedir. Dolayısıyla içinde bulunulan çağın koşullarından etkilenen; ekonomik, sosyal ve kültürel durumla birlikte dönüşen bir yapısı vardır. 1960'lı yıllar ile başlayan dönemde tüketim kültürü yaşamımızı yönlendirerek gündelik hayatımızın bir parçası haline gelmiştir. Tüketme arzusu toplumu yönlendirmeye başlamış, dolayısıyla sahip olduğumuz değerler, anlamlar değişmeye başlamıştır. Tüketim toplumu olarak nitelenen günümüz anlayışında iletişim ve ilişki kurma durumu nesnelere aracılığıyla sağlanmaktadır. Baudrillard'a göre nesne ile kurulan ilişki, o nesneyi zihnimizde nasıl bir gösterge haline getirdiğimiz ve ne ile ilişkilendirdiğimiz ile alakalıdır. Dolayısıyla arzular, istekler gibi soyut kavramlar veya projeler, yapılar gibi somut kavramların tüketilebilmek amacıyla bir şeye benzemek, zihnimizde bir uyarana dönüşmek zorunda olduğundan söz edilmektedir (Baudrillard, Adanır & Karamollaoğlu, 2010). Mimarlıkta süsleme kavramı da bu durumdan etkilenmiş, günümüz kültür anlayışı ile yoğurularak farklı bir noktaya ulaşmıştır.

Günümüz teknolojik koşullarının ve kültürünün etkisi ile tasarım-üretim alanında gelinen sınır tanımaz tavır, tasarımcının süslemeye nasıl bir yaklaşım geliştirdiği ile doğrudan ilişkilidir. İmge değeri oluşturmak istiyorsa nasıl üreteceği, vereceği mesaj kıymetli hale gelmektedir. Meta olarak görüyorsa ve amacı metalaştırılmış nesne üretmekse, teknolojinin

sunduğu imkânların da etkisiyle tekdüzeleşme ve anlamsızlaşma tehlikesi taşımaktadır. Bu bağlamda, dijital dünyanın süsleme anlayışını yansıttığı düşünülen parametrik tasarımlar, etkileşimli medya yüzeyleri, kinetik ve robotik yüzeyler, projeksiyon yoluyla üretilen kalıcı/geçici dijital cepheler ve grafiksel iletişim araçlarıyla üretilen sanal yüzeylerden oluşan örnekler incelenecektir. Bu örnekler üzerinden dijitalleşen dünyamızda süsleme kavramının nasıl bir yer edindiği tartışılacak, yeni anlamları sorgulanacak ve yeni anlamlarının hangi değişkenlere bağlı olarak şekillendiği incelenecektir.

3.2. Dijital Çağda Süsleme Ve Mimarlık İlişkisinin Farklılaşan Yönleri: Örnekler Üzerinden Bir İnceleme

Günümüzde cepheler statik bir mimari unsur olmasının yanında farklı ihtiyaçlara, duylara da cevap verebilmektedir. Cephe üzerindeki süslemeler iklime, teknolojiye, rüzgâr ve güneş ışığı gibi doğal unsurlara ve çevreye göre değişkenlik gösterebilmektedir. Malzeme ve teknolojinin kullanımıyla hareketli elemanlardan oluşan bu yüzeyler çağdaş mimaride kinetik(dinamik) cepheler olarak tanımlanmaktadır. UNStudio'nun (2014) kurucu ortağı Ben Van Berkel ise "teknoloji ve tasarım stratejilerinin entegre olmasıyla, günümüz cepheleri hem bağlamsal hem de kavramsal olarak çevresine tepki veren, iç ve dış arasında bağlantıyı sağlayan duyarlı ve performansa dayalı üretimler" olarak betimlemektedir (Arch20, 2014). Teknoloji ve deneyime duyulan ilginin artması, mimari söylemin de önemli bir parçası haline gelmektedir. Bu gelişmeler, mimari tasarımda birçok olasılık ve çeşitlilik meydana getirmektedir.

Örneklerden ilki, One Ocean, Thematic Pavilion EXPO 2012, Soma tarafından tasarlanmıştır. Kentsel bağlamla bütünleşmek ve bulunduğu yer için bir ikon yaratmak hedeflenmiştir. Tematik Pavilion'un ana konsepti olarak, yaşayan okyanus ve sahil teması belirlenmiştir. Yapıda okyanusun çağrıştırdığı sonsuz yüzey ve derinlik yorumu ile biyomimetik bir yaklaşım geliştirilmeye çalışılmıştır. Kinetik cephenin bu biyomimetik yaklaşımı, LED'lerle donatılmış solungaç benzeri, hareketli bir medya cephesiyle karakterize edilmektedir. Bitki hareketlerinde bulunan esnek deformasyon ilkelerinden esinlenen lamel cephe; güneş ışığının geliş açısına, rüzgârın yönüne ve şiddetine göre biyonik çalışma prensibi sayesinde sürdürülebilir olarak tanımlanmaktadır. Bir dizi hareketli desene dönüştürülebilen cam elyaf

takviyeli polimerlerden (GFRP) oluşan son teknoloji ile kurgulanmış cephe sistemi çok yönlü bir mimari deneyim sunmayı amaçlamaktadır (Soma, 2012). Geçmişte geleneksel cephe süslemelerinde bitkisel motiflerin, doğa elemanlarının görsel öğeler olarak tasarıma yansdığı bilinmektedir. Günümüzde bu durumun devam ettiği görülmekte; çağdaş mimaride doğadan parçalar soyutlanarak tasarımın bir parçası haline gelmektedir. Doğadan edinilen bilgi aracılığıyla çağrışım yapan nesnenin çalışma prensibinin yeniden ele alınması tasarımın çıkış noktasını oluşturabilmektedir. Gelişmiş teknolojiler ile tasarıma yansıtılan, doğadan esinlenen durumlar yapıya yeni bir yorum getirmeye olanak tanımaktadır.



Görsel 2. Soma tarafından tasarlanan *One Ocean, Thematic Pavilion EXPO 2012, Kore*

Thematic Pavilion örneğinde bitkisel, hayvansal formlar veya doğal öğeler olduğu gibi tasarıma dâhil edilmek yerine, hareket etme prensibinin yorumlandığı görülmektedir. Çalışma prensipleri ve doğa ile kurulan ilişkiler doğrultusunda çıkarımlar yapılarak, tasarımın ana çıkış noktası oluşturulmaktadır. Dolayısıyla doğadan esinlenme durumu sadece belli elemanlarla sınırlı kalmamış, çıkarılan öz bilgi ile birlikte yapının bütününe (tasarım ve üretim aşamaları dahil olmak üzere) yansıyan bir ele alış biçimine dönüşmüştür. Ayrıca cephenin güneşin hareketlerine göre farklılaşabilmesi, yapıyı değişken bir imge haline getirmiştir. Tüm bu bahsedilen durumlar, dijitalleşen dünyada mimarlık ve süsleme tartışmalarına yönelik yeni açılım potansiyelleri barındırmaktadır. Yapının tasarımsal yönden edinilen öz bilgi ile birlikte bir soyutlama üzerinden yola çıkılarak tümel olarak üretilmesi (duvar, çatı gibi mimari elemanların olmayışı, tek bir hacim şeklinde kabuk olarak ele alınması), bu yapıda süsleme kavramına yeni bir bakış açısı getirebilir mi? Cephenin doğal koşullara göre hareket edebilen yapısı, yeniden

biçimlenebilir oluşu süslemenin yeni bir yorumu olabilir mi? Süsleme dijital dünyada dinamikleşen bir kavram mı? gibi sorular gündeme gelmektedir.

İkinci bir örnek; Kore'nin Cheonan şehrinde olan, UNStudio (2010) tarafından tasarlanan Galleria Centercity projesidir. Tasarım yaklaşımında optik bir yanılsama yaratmak amaçlanmaktadır. Cephede özelleştirilmiş kompozit alüminyum kaplama kullanılmaktadır. İki katmanlı olan alüminyum profilin ön katmanındaki profiller düz, arka katmandaki profiller ise açıktır. Bu durum izleyicinin bakış açısına göre değişen (Moire etkisi) dalgaya benzer bir görünüm sunmaktadır. Medya cephesi trompe l'oeil deseniyle ifade edilmektedir (Cilento, 2011). Bina gündüz tek renkli bir görünüme sahip olurken gece birden farklı renge ve hareketli görünümlere dönüşmektedir.



Görsel 3. UNStudio tarafından tasarlanan *Galleria Centercity*, 2010, Kore.

Gece ve gündüz durumlarında değişen cephe tasarımı yapıyı hareketli bir imge durumuna getirmektedir. Görsel ve mekânsal bağlantıların uyarıcı bir ortam oluşturduğu cephede UNStudio tarafından özel olarak tasarlanan, bilgisayar teknolojileriyle oluşturulan aydınlatma tasarımının bu yapı için bir dijital süsleme niteliği taşıdığı söylenilebilir mi? Dinamik yüzey alana farklı bir kimlik kazandırarak markalaşmaya yönelik bir yaklaşım sergilemektedir. Ticari bir alan olan Galleria Centercity'nin aydınlatma elemanlarıyla sağladığı dinamik görsel etkisi, yapıya imge değeri katarak yapıyı gösteri ve cazibe merkezi haline getirmektedir. Bu bağlamda yapıya farklı bir kimlik kazandırarak, onu kentsel bir odak haline dönüştürme ve bilinirliğini arttırma açısından olumlu bir gelişme olarak nitelendirilebilir. Ancak bunu yapma

yöntemi olarak dijital bir ekran üzerinden tüketim merkezli bir yol izlediği için eleştirilebilir. Dijital çağda süslemenin mimari ile kurduğu ilişkinin meta odaklı olması, yapı ile ilişkilenemeyen reklam içerikli ekranlar ile gösteri merkezi haline dönüşmesi tasarımda neyin anlamlı olduğunun sorgulanmasına sebep olmaktadır. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak elbette süsleme kavramının mimarlık ile kurduğu alaka farklılaşacaktır, fakat popüler kültürün ve neoliberal politikaların tasarım-süsleme ilişkisini yönlendirme konusunda bu denli etkin olması, tasarım düşüncesinin özgürce ifade edilmesi açısından olumsuz durumlara sebebiyet verebilmektedir.

Al Bahr Towers (2012), Aedas Architecture tarafından yapılan, geleneksel İslam mimarisinde kullanılan ahşap kafes sistemlerinden ilham alan, günümüz teknolojileriyle yorumlanarak tasarlanan bir yapıdır. Cephenin hareketli bileşenleri olan altıgen forma sahip birimler, güneşin konumuna doğrudan cevap veren, yarı şeffaf politetrafloroetilen panel sistemlerinden oluşmaktadır. Bu paneller güneşin hareketi doğrultusunda açılıp kapanmakta, kullanıcıları ısıdan korumaktadır. Yapının aydınlatma ve soğutma ihtiyacını karşılayan, ısı dengesini korumasına yardımcı olan bu yüzeyler, sürdürülebilirlik ilkeleri açısından değerlendirildiğinde de olumlu durumlar yarattığı gözlemlenmektedir (Arch20, 2012). Tasarım fikri, kültürel bir değerın günümüz koşulları ve teknolojik altyapısı ile yeniden yorumlanması üzerine gelişmiştir.



Görsel 4. Aedas Mimarlık tarafından tasarlanan *Al Bahr Towers*, 2012, Birleşik Arap Emirlikleri.

Ahşap kafes sistem, sadece görsel bir imge olarak ele alınmamış, strüktürel olarak yeniden yorumlanmıştır. Bu durum, yapının sembolik çağrışımlarla anlamsal ifadesini

güçlendirmesini sağlamıştır. Ayrıca, tasarımın süsleme ile iç içe geçkin bir durumda ele alınmasını sağladığı gibi, kültürle de bağlantı kurma çabasıdır. Ahşap kafes sistemini yeniden yorumlaması yönüyle geçmiş ve günümüz arasında bir köprü kurmaya çabalamasının yanı sıra, cephelerinin değişkenliği ile gün içinde farklılaşan bir imge değeri oluşturmaktadır. Bu durum yapının fark edilebilirliğini arttırarak, onu güçlü bir imge haline getirmektedir. Kültürle kurulan bağ esas alınarak, geçmişte kullanılan strüktürel elemanın modern bir yorumla yeniden tasarlanması; yapıya işlevsel (güneş kırıcı, strüktür) ve estetik (imge değeri oluşturması) açıdan, günümüz süsleme anlayışı bağlamında yeni açılımlar getirebilme potansiyeli barındırmaktadır.

Eski bir sanayi bölgesinde tasarlanan Museo Soumaya, yeni bir kültür kurumu yaratmayı amaçlamaktadır ve kentsel algının dönüşümünde önemli rol oynamaktadır. Bina kabuğu her biri farklı form ve geometrilere sahip olan 28 çelik kavisli kolon tarafından desteklenen, alüminyum altıgen modüllerden oluşmaktadır. Parametrik modelleme ve diğer algoritmik teknikler kullanılarak cephe kabuğu ve strüktürü oluşturulmaktadır (Soumaya Museum, 2017).



Görsel 5. Fernando Romero fr-ee Mimarlık tarafından tasarlanan *Museo Soumaya*, 2011, Meksika.

Bu örnekte sayısal kodların bir araya gelmesiyle malzeme, farklı şekillerde yorumlanarak organik ve inorganik biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Malzemenin teknolojik araçlarla doğru birleşimi sonucu formun esnekliği ve sunduğu imkanlar artmaktadır, bu durum süsleme ile kurulan ilişkiyi de doğrudan etkilemektedir. Bu bağlamda parametrik tasarımların, tüm olasılıkları araştırması ve teknolojik imkanlarla malzemeye farklı şekiller verilebilmesinin,

mimarlık ve süsleme ilişkisine farklı bir bakış açısı getirdiği söylenebilir. Esnek formlar geliştirmeye yardımcı bu yöntemlerin kullanımının hem strüktürel hem görsel imge oluşturma anlamında etkileri yadsınamamaktadır. Tasarım, alüminyum cephesi ile gündüz güneş ışığını çeşitli açılardan alması, gece ise çevredeki yapıların ışıklarını yansıtmasıyla, cephede farklı etkiler oluşmasına olanak sağlamaktadır. Çevresel faktörlerin doğrudan yansımıyla dinamikleşen cephenin, süsleme ile kurduğu ilişki ise çağımızın süsleme anlayışına dair yeni tartışma konuları açma potansiyeli taşımaktadır.

Aegis Hyposurface (2001), dECOi Architects tarafından, dinamik ve akışkan bir form oluşturmak amacıyla yapılan, tasarımın yeni olasılıklarını sorgulayan etkileşimli bir yapıdır. İnsan sesleri ve hareketleri, dokunma, ışık, sıcaklık ve elektronik bilgi gibi çevresel uyarılara cevap verebilen bir yüzeyden oluşmaktadır. Çevre ile kullanıcı arasında etkileşimli bir arayüz tanımlayan bu yüzey, matematiksel olasılıklar dahilinde herhangi bir desen veya formu üretebilmektedir (Transmetarial, 2007). Bullivant (2005)'e göre etkileşimli tasarımda amaç, tasarımın nasıl şekillendirildiği değil gelişen teknoloji ve üretim araçlarının yeni kültürleri nasıl etkileyeceği, sosyal ilişkilere nasıl yansıtacağı ve yapının oluşturacağı değeri kurgulamaktır. Yüzeylerin yapıyı görünür kılmasının yanı sıra, oluşturduğu ilişkiler ağı ve kattığı anlam, önemli hale gelmektedir.



Görsel 6. dECOi Architects tarafından yapılan *Aegis Hyposurface*,2001.

Mimarlık pratiğinde, fiziksel üretimlerin yerini, etkileşimli ve dijital dünyanın sunduğu imkanlarla oluşturulan tasarımların alması, yapma ve üretme biçimini de etkilemektedir. Dijital dünyada geliştirilen görselleştirme ve tasarım modelleri, formun oluşması ve üretilmesi aşamasında yeni olasılıklar ortaya çıkararak tasarım potansiyellerini artırmaktadır. Aegis

Hyposurface, hareket faktörünü içermesi bakımından, dokunma, hareket, ses gibi verilerle sürekli değişim içerisinde olan bir tasarım sunmaktadır. Kullanıcı ile etkileşerek ortamdan aldığı verilere karşı tepkiler oluşturarak, bu tepkilerin görselleştirilmesine yardımcı bir ekran/yüzey haline gelmektedir. Tepkilere göre biçim değiştiren yapısı ile mimarlık ve süsleme tartışmasına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Süslemenin dijital çağ ile birlikte dinamiklik kazanan yapısını bir adım daha ileriye götürerek, kullanıcı ve çevreyle kurulan ilişkiyle şekillenebilir bir duruma taşımıştır. Ayrıca dış uyaranlara göre biçimlenebilir oluşu, sosyal ilişkiler açısından da yeni bir yorum getirme potansiyeline sahiptir.

BUGA Fibre Pavillion (2019), ICD/ITKE University of Stuttgart Architecture Office tarafından yapılan, hesaplama teknolojileri kullanılarak üretilen, dijital fiber kompozit yapı sistemi örneğidir. Mimari tasarım, mühendislik ve robotik sistemlerin birlikte ürettiği, yeni bir dijital yapı sistemi geliştirilmiştir. Biyolojik yapılardaki lifli sistemlerin organizasyonları ve çok yönlülüklerinden esinlenilmekte, bu biyolojik prensipler mimari yapıya aktarılmaktadır. Pavilionun şeffaf dalgali formu, ayrı modüller şeklinde tasarlanarak birleştirilen cam ve karbon liflerinden oluşmaktadır. Lifli filamentler, robotik sistemler tarafından iki döner sarma iskelesi arasına serbestçe yerleştirilmektedir (BUGA Fibre Pavilion, 2019). Dijital yapım yöntemleri kullanılarak üretilen robotik imalatlar ile yeni tasarım stratejileri geliştirilmektedir.



Görsel 7. ICD/ITKE University of Stuttgart Architecture Office tarafından tasarlanan *BUGA Fibre Pavillion*, 2019, Heilbronn, Almanya.





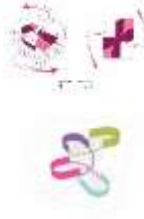
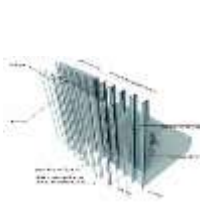












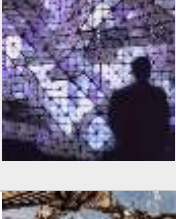

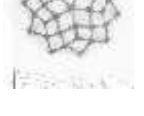



Hesaplama teknolojilerini, doğada bulunan yapısal ilkelerle birleştirerek, yeni ve dijital yapı sistemlerine olanak tanıyan bu tasarımda, malzeme ve teknoloji odaklı bir süsleme anlayışı

geliştirilmektedir. Biyolojik yapılardaki lifli sistemlerin çok yönlülükleri ve bir araya gelişleri yorumlanarak robotik sistemlerle üretilmektedir. Cepheyi bir bütün olarak değerlendiren bu çalışmada, yapı eklemlenebilir olmasıyla farklı örüntüler meydana getirmekte ve estetik (imge değeri) bir etki yaratmaktadır. Malzeme özellikleri, üretim ve robotik imalatın imkân sunduğu şekilde tasarlanan bu yapının, üreteceği süsleme yaklaşımın sınırlarının da tartışılması gerekmektedir.

4. Değerlendirme

Yapı teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ve dijitalleşen dünyanın koşullarıyla birlikte mimarlık ve süsleme ilişkisi son yıllarda tekrar gündeme gelmiş ve yeni içeriğiyle birlikte tekrar tartışılmaya başlanmıştır. Picon (2016), süslemenin yeniden tartışılmaya başlanmasını, 1990'lı yıllar ile birlikte gelişimi hız kazanan bilişim teknolojilerine ve bu teknolojilerin yaygınlaşarak tasarımla daha da ilişkili olmaya başlamasına bağlamaktadır. Bu durumun sebebini ise tasarımların çoğunlukla sanal ortamda yapılması olarak ifade etmektedir. Günümüzde tasarımın temsili noktasında bilgisayar teknolojilerinin yaygınlaşması ile tasarımcıların karmaşık geometriler üretebilecek duruma geldiği belirtilmektedir. 1980'lerden itibaren kullanılmaya başlayan CAD sistemlerinin ortaya çıkışı ile birlikte, mimarların ve tasarımcıların daha karmaşık sistemleri çözebilir duruma geldiğinden bahsedilmektedir. Bu bağlamda karmaşık sistemlerin üretilen tasarımlara yansıtılarak tasarımın içeriğini farklılaştırdığının altı çizilmektedir (Picon, 2016). Tüm bu bahsedilen teknolojik gelişmelerle farklılaşan tasarım süreci, yeni bir estetik algının gelişmesine neden olmuştur. Yaşanan algı değişimi, tasarım ve süsleme ilişkisinin dijitalleşen dünyanın koşullarıyla yeniden tartışılmasını sağlamıştır. İncelenen örnekler süsleme-mimarlık ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, çağımızda teknolojinin ilerlemesiyle örüntü, malzeme, yüzey, görsel etki ile kurduğu ilişkilerin değiştiği görülmektedir. Bu konuyu daha detaylı ele almak amacıyla incelenen örnekler aşağıdaki tabloda bu kavramlar üzerinden görselleştirilmiştir.

Tablo 1: Seçilen örneklerin parça/örüntü, malzeme/üretim, yüzey/form, görsel etki/reng ilişkileri bağlamında değerlendirilmesi:

	PARÇA/ ÖRÜNTÜ	MALZEME/ ÜRETİM	YÜZEY/ FORM	GÖRSEL ETKİ/ RENK
One Ocean Expo 2012 Thematic Pavilion (Görsel 2)				
Galleria Centercity (Görsel 3)				
Al Bahr Towers (Görsel 4)				
Museo Soumaya (Görsel 5)				
Aegis Hypo-surface (Görsel 6)				
Buga Fibre Pavillion (Görsel 7)				

Örüntü, iki boyutlu veya üç boyutlu parçaların tekrarlanması ve birbiriyle ilişkilmesiyle oluşmaktadır (Alexander, 1977). Tüm örneklerde, küçük parçaların birleşerek bir örüntü oluşturduğu ve bu örüntünün yüzeylere dönüştüğü, cephe kurgusunu meydana getirdiği görülmektedir. One Ocean Expo'da doğa ile ilişki kurmaya çalışan, solungaçtan esinlenen bir örüntü oluşturulmuştur. Al Bahr Towers'da ise ahşap kafes sisteminin günümüz şartlarıyla tekrar yorumlanarak yinelenen birimlerden oluşan bir sistem tasarlanmıştır. Bu iki örnekte parça-örüntü kurgusunun anlamsal bir ilişki kurma çabasında olduğu gözlemlenmektedir. Ancak diğer örneklerde ise bu durum ön plana çıkmamaktadır. Malzeme yönüyle incelendiğinde ise, yeni yapım yöntemlerinin gelişmesiyle kinetik/dinamik, etkileşimli cephelerin üretildiği, parametrik sistemlerin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca, teknolojinin gelişmesiyle tasarlama sürecinin farklılaşmasıyla birlikte üretim sistemlerinde de değişiklikler meydana gelmektedir. Buga Fibre Pavillion örneğinin robotik sistemlerle üretilmesiyle tasarlama-üretim aşaması ve tasarım-tasarımcı ilişkisi farklılaşan yapının günümüz süsleme-mimarlık tartışmalarına yeni bir boyut kazandırdığı söylenebilir. Yüzey-form ilişkisi açısından değerlendirildiğinde ise cephe elemanlarının çeşitli durumlara göre (rüzgâr, güneş, vs) değişim gösteren, hareketli öğeler olarak kurgulandığı görülmektedir. Bu durum teknolojik imkânlarla, malzemenin yüzey/form ilişkisi açısından dinamik bir tasarım ögesi olarak kullanılmasını sağlamaktadır. Mimarlık-süsleme açısından da dinamik ve etkileşimli bir ilişki oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Görsel etki-renk açısından incelendiğinde ise tüm örneklerde ışığın da cephe tasarımında önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Aydınlatma tasarımı da yüzeyin bir parçası haline gelmekte ve tasarım bir gösteri merkezine dönüşmektedir. Yapıların, zaman dilimine göre yansımalar, farklı renklerde ışıklandırmalar, hareketli yüzeyler ile görsel etkisinin farklılaşması söz konusudur.

Çağdaş mimaride süsleme; kimi zaman yapıyı temsil eden ve görsel yönünü öne çıkararak imge değerini güçlendiren, kimi zaman ise duyuşal, işitsel, yapısal veya estetik değer katan bir öge olarak nitelendirilebilir. Ayrıca sosyal ve kültürel anlamda yapıyı güçlendirme potansiyeli bulunmaktadır. Bu bağlamda çalışma, dijital dünyada mimarlık ve süsleme ilişkisini yeni bir soluk getirebilecek yapılar üzerinden tartışmakta, farklı açılardan ele almayı hedeflemektedir. Örnekler üzerinden yapılan değerlendirmede mimarlık-süsleme konusunda öne çıkan yönler aşağıdaki tabloda görselleştirilmiştir.

Tablo 2: Dijital çağda mimarlık ve süsleme konusunda öne çıkan tartışma konuları/yönler

DİJİTAL ÇAĞDA MİMARLIK VE SÜSLEME İLİŞKİSİNİN YAPILAR ÜZERİNDEN İNCELENMESİ	
YAPI	ODAK NOKTASI
One Ocean Expo 2012 Thematic Pavilion	Doğadan esinlenme durumunun yansıması sadece belli mimari elemanlarla sınırlı kalmamış, çıkarılan öz bilgi ile birlikte yapının bütününde görülmesi
	Hareketli yapı ile değişen imge değeri
	Dijital teknolojilerle çeşitlenen yapı malzemeleri
Galleria Centercity	Dinamik yüzeylerle farklılaşan imge
	Yapı yüzeyinin reklam odaklı ekranlarla meta haline dönüşmesi
	Tüketim nesnesi haline gelerek bir cazibe ve gösteri merkezine dönüşmesi
	Görsel ve mekânsal bağlantıların farklı duyularla ilişkilenecek kullanıcıları uyaran bir ortam oluşturması
	Yeni medya yüzeyleriyle kurgulanan yapının anlamsal ilişkisinin sorgulanabilirliği
Al Bahr Towers	Kültürel değerlerin günümüz koşulları ve teknolojisiyle yeniden yorumlanması
	Geçmişte kullanılan strüktürel elemanın modern bir yorumla yeniden tasarlanması
	Dinamik cephelerle gün içinde farklılaşan imge
Museo Soumaya	Tasarlama ve yapma biçiminin gelişen teknolojiyle birlikte esnek form oluşturabilme potansiyeli
	Yapılı çevrenin gece ve gündüz farklılaşma durumunun yapının yüzeyine doğrudan yansıyan bir öge olması
	Teknolojik imkânlarla malzemenin dönüştürülebilir potansiyelinin artması
Aegis Hypo-surface	Uyaranlara karşı tepki oluşturan etkileşimli yüzey
	Kullanıcı ve çevre ile doğrudan ilişki kurmaya çalışan cephe
	Hareket faktörünü içermesi bakımından, dokunma, hareket, ses gibi verilerle sürekli değişim içerisinde olması
	Sosyal ilişkilere yeni yorum getirebilme potansiyeli
BUGA Fibre Pavillion	Üretim aşamasında robotik sistemlerin kullanılması
	Biyolojik lifli sistemlerin soyutlanarak yapıya aktarılması
	Disiplinlerarası yöntemlerle üretilen yapı sistemi

Tabloda görüldüğü gibi örnekler mimarlık-süsleme ve dijitalleşme bağlamında incelendiğinde, gelişen teknolojiye bağlı olarak bazı değişimlerin yaşandığı görülmüştür. Yapı teknolojilerinin gelişerek malzemelerin farklı potansiyellerini ortaya koyması ile tasarımların farklılaşması neredeyse tüm örneklerde karşımıza çıkan bir durum olarak nitelendirilebilir. Bu durumun yanı sıra yine yapı teknolojilerindeki gelişmelere bağlı olarak dinamiklik kazanan cephelerin, yapının değişken bir imge olmasını desteklediği söylenebilir. Hareket, cephelerde farklı şekillerde kullanılan bir öğeye dönüşmüştür. Etkileşimli yüzeyler yaratmanın bir aracı olduğu gibi, yapının çekim merkezi olmasını sağlayacak bir uyaran olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yüzeyde meydana gelen hareketin yanı sıra görme, işitme ve dokunma ile de desteklenerek farklı duylara hitap eden, kullanıcının deneyimlerini zenginleştiren etkileşimli bir ortam sunulmaktadır. Kültür ile kurulan ilişki de mimarlık-süsleme ilişkisinde her daim önemli bir yer tutmaktadır. Dijitalleşmenin öne çıktığı çağımızda da kültür ile kurulan bağı, doğrudan veya dolaylı olarak ele alan ve güçlendirmeye çalışan örnekler olduğu görülmektedir. Rykwert (1982)'nin de bahsettiği gibi tasarım ve süsleme ilişkisinde anlam ve içerik oldukça önemlidir. Günümüz kültürünün etkisi ise neredeyse tüm örneklerde karşımıza çıkmaktadır. Bu durum yapının süsleme ve dijitalleşme ile bağını hangi yönden kurduğu ile bağlantılı olarak değişkenlik gösterebilmektedir.

5. Sonuç ve Tartışma

Süsleme, diğer tasarım ve sanat alanlarında olduğu gibi mimarlık pratiğinin içerisinde de yer alan önemli öğelerden biridir. Yapılma biçimi ve tasarımla arasındaki bağı nasıl kurulması gerektiği yönüyle tarih boyunca tasarım-süsleme ilişkisi tartışmalı bir noktada yer almıştır. Günümüzde dijitalleşen çağın koşullarıyla birlikte ise çağdaş mimaride süsleme konusunda yeni düşünme biçimleriyle, çeşitli düşünceler oraya konularak tasarım-süsleme tartışması farklı noktalarda geliştirilmektedir. Yeni ve teknolojik çözümlerin üretilmesiyle mimarlık pratiği, yapının süsleme ve diğer bileşenleriyle bir bütün olarak algılandığı bir noktaya doğru gitmektedir. Bu durumun yanı sıra, gelişen teknolojiyle birlikte tasarım aşamasında olduğu kadar üretim aşamasında da farklı yöntemler kullanılmaktadır. Yapım sürecinde robotik sistemlerin kullanılmasıyla birlikte, yapım ve üretimin sınırları da tartışılmaya başlanmıştır.

Dijital araçlar kullanılarak yapılan cephe düzenlemelerinde çeşitli geometrik şekillerde modüler düzenlemeler, alüminyum kaplamalar, kabuk sistemlerin yanı sıra; yüzeye yansıtılan görseller, farklı duyularla desteklenen etkileşimli yüzeyler de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. İnteraktif yüzeyler kullanıcıyla etkileşime geçmekte, kullanıcı-yapı ilişkisini farklı bir noktaya taşımaktadır. Günümüz teknolojik yapı malzemeleri, farklı kullanımlara imkân sağlayarak tasarımın malzeme ve yapı bilgisine bağlı sınırlarını gittikçe belirsizleştirmektedir. Ahşap, beton gibi malzemelerle yapı teknolojilerinin el verdiği ölçüde inşa edilebilen yapılar, artık malzemedен bağımsızlaşarak sanallaşmaktadır. Süslemenin ifade şekli ve anlamı değişkenlik göstermekte, farklı ve yenilikçi çözümler sunmasıyla soyut bir hal almaktadır. Bu noktada tasarımcının teknolojiyi anlamlandırma çabasını ne yönde kullandığı ve nasıl bir bakış açısı geliştirdiği önemli hale gelmektedir.

Dijital sanatın, animasyon ve grafik tasarımın, 3D projeksiyon haritalama gibi görselleştirme araçlarının mimari yapı üzerindeki ifadesinin yapısal anlamda olmasa da estetik açıdan yapıya etkileri yadsınmamaktadır. Çeşitli yüzeylere bilgi teknolojileri aracılığıyla (3D projeksiyon, grafik, animasyon) sanal yansımalar yapılmakta, bu durum tasarımın bir parçası haline gelmektedir. Görselleştirme teknolojilerinin imkânları dâhilinde çok duyulu deneyimler sunmaya başlayan mekânlar, kamusal bir odak ve gösteri merkezi haline dönüşmüştür. Bu durum dışarıdan okunan ve o yapının işlevi, konsepti konusunda fikir veren durumunun bozunmasına ve hakkındaki bilgilerin okunabilir olma durumunun zedelenmesine yol açmaktadır. Dijitalleşmenin etkisiyle cepheler üzerinde kullanımı artan etkileşimli yüzeylere yansıtılan görüntülerde reklam yapma amacı, rant ve ticari kaygı olması birbirinin benzeri yapıların ortaya çıkmasına sebebiyet vermektedir. Bu durumlar mimarlık pratiği açısından, imge değeri ve anlamsal içerik yönüyle çeşitli problemlerin oluşmasına zemin hazırlamaktadır.

Kültür, içinde bulunulan toplumu diğerlerinden ayıran ve ona özgü bir kimlik kazandıran, öğrenim, deneyim ve yaşantı yoluyla oluşmaktadır. Günümüzde oluşan yeni medya kültürü, bazı değerleri standartlaştırarak kitlelere teknolojik araçlar ve eğlence yoluyla iletmektedir. Yaşadığımız çağın getirdiği yeniliklerle dijital kültür gündelik yaşam pratiği içine dâhil olmaktadır. Teknolojinin günlük hayatta çok fazla yer kaplamasıyla birlikte, yaşam tarzı ve alışkanlıklar üzerindeki etkisi artmaktadır. Geleneksel kültür anlayışının yerini dijital kültürün

almaya başladığı günümüzde toplumdaki tüketim tutkusu da gittikçe artmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, ticari kaygı ve kapitalizmin etkileri yapılar üzerinden de okunabilmektedir. Yapının görsel bir objeye dönüşmesi, odak haline getirilmesi söz konusudur. Diğer alanlarda olduğu gibi mimarlık alanında da meta değeri olan öne çıkarılmaya başlanmıştır. Bu duruma aracı olan parça ise yapının görünen yüzü olan cepheler olmaktadır. Görsel anlamda etkileşimli cephe tasarımı ve dijital süsleme unsurları yapıyı yoğun ilgi gören bir yer haline getirirken, yaratılmak istenen algı ve imajlar yapılar üzerinden okunmaya başlanmıştır. Dolayısıyla yapılar politikaların ve dijital kültürün istekleri doğrultusunda şekillenebilir hale gelmektedir. Bu durum tasarımın özgünlüğü ve özgür tavrı üzerinde olumsuz etkilere sebebiyet verebilmektedir.

Kaynakça

- Abercrombie, S. A. (1990). *Philosophy of Interior Design*, New York: Harper & Row Publishers.
- Alexander, C. (1977). *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, Oxford University Press.
- Alberti, L. B. (1988). "Ornament" in *On the Art of Building in Ten Books*, The MIT Press, Cambridge, p.154-188.
- Ayaydın, A. (2015). "Art Nouveau Akımına 21. Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", *Ulak Bilge*, 3(6).
- Balık, D., & Allmer, A. (2010). "Çağdaş Mimarlıkta Bezeme: Kısa Bir Tarihçe ve Bibliyografya", *Arredamento Mimarlık*, 241, s.69-74.
- Balık, D., & Allmer, A. (2016). "A Critical Review Of Ornament In Contemporary Architectural Theory And Practice", *ITUJ Faculty Arch*, 13(1), p.157-169.
- Baudrillard, J., Adanır, O., & Karamollaoğlu, A. (2010). *Nesnel Sistemleri*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bothireddy, H. (2007). *Syntactic And Semantic Role Of Ornament In Architecture* (Doctoral Dissertation, University Of Cincinnati).
- Brolin, B. C. (1976). *The Failure of Modern Architecture*, New York: Van Nostrand Reinhold Co.
- Brooks, M. W. (1987). *John Ruskin and Victorian Architecture*, Rutgers University Press.
- Di Palma, V. (2016). *Histories Of Ornament: From Global To Local, A Natural History of Ornament*. In A. Payne, & G. Necipoglu eds. Princeton: Princeton University Press.
- Focillon, H. (1948). *The Life of Forms in Art*, New York: George Wittenborn Inc.

- Gardner, G. (2019). *Interface/Ornament: Enabling Engagement Through Digital Design and Fabrication* (Master's Thesis, Environmental Design).
- Grombrich, E. H. (1979). *The Sense of Order*. New York: Cornell University Press.
- Han, S. H., & Chang, Y. S. (2018). "A Comparative Study of the Theory of Ornament of Adolf Loos and Antonio Gaudí". *Korean Institute of Interior Design Journal*, 27(3), p.41-48.
- Jespersen, J. K. (2008). "Originality and Jones' the Grammar of Ornament of 1856". *Journal of Design History*, 21(2), p.143-153.
- Jones, O. (1856). *The Grammar of Ornament: 1856*, Day.
- Kolarevic, B., & Klinger, K. R. (2008). *Manufacturing Material Effects: Rethinking Design and Making in Architecture*. New York: Routledge.
- Loos, A. (1998). *Ornament and Crime*. Selected Essays. Riverside CA.: Ariadne Press
- Loveridge, R., & Strehlke, K. (2006). "The Digital Ornament Using CAAD/CAAM Technologies", *International Journal Of Architectural Computing*, 4(1), p.33-49.
- Mallgrave, H. F. (Ed.). (2006). *An Anthology From Vitruvius To 1870*. Blackwell Publishers.
- Moussavi, F., & Kubo, M. (Eds.). (2006). *The Function Of Ornament*. Barcelona: Actar.
- Picon, A. (2013). "Learning From Utopia: Contemporary Architecture and The Quest For Political And Social Relevance", *Journal Of Architectural Education*, 67(1), p.17-23.
- Picon, A. (2016). "Ornament And Its Users: From The Vitruvian Tradition To The Digital Age", *Histories Of Ornament: From Local To Global*. eds. In A. Payne, & G. Necipoglu, Princeton University Press, p.10-19.
- Riisberg, V., & Munch, A. V. (2014). "Decoration And Durability: Ornaments And Their "Appropriateness" From Fashion And Design To Architecture", *Artifact: Journal Of Design Practice*, 3(3), p.5-1.
- Rykwert J. (1982). *The Necessity of Artifice*, London: Academy Editions.
- Sağlam, H. (2014). "Re-thinking the Concept of "Ornament" in Architectural Design", *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 122, p.126-133.
- Bullivant, L. (2005). "Mediating Devices for a Social Statement: Tobi Schneidler, Interactive Architect", *Architectural Design*, 75(1), p.72-78.
- Thrilling, J. (2001). *The language of ornament*, New York, Thames & Hudson.
- Tunalı, İ. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*, Yapı-Endüstri Merkezi.
- Venturi, R. (1977). *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art Papers on Architecture. New York.

Venturi, R., Scott Brown, D., & Izenour, S. (1977). *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass: Mit Press.

Vitruvius. (1998). *Mimarlık üzerine on kitap*. çev. Dr Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Winegard, E. (2019). *Dijital Medya Teknolojilerin Sanatın ve Tasarımın Yaygınlaşmasındaki Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Wölfflin, H. (1886). "Prolegomena to a Psychology of Architecture". *From Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics*. 1873-1893.

Wilkinson, R. (1995). "Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893, *The British Journal of Aesthetics*, 35(4), p. 417-420.

İnternet Kaynakları

Azzarello, N. (2016) "Miguel Chevalier Projects A Universe of Digital Constellations Onto Paris' Saint-Eustache Church", <https://www.designboom.com/art/miguel-chevalier-digital-constellations-paris-saint-eustache-church-nuit-blanche-10-10-2016/>, Erişim tarihi: 23.08.2020.

Arch20, (2014) "Dynamic Facades: The Story", <https://www.arch2o.com/dynamic-facades-the-story/> Erişim tarihi: 30.08.2020.

Arch20, (2012). "Al Bahr Towers, Aedas, <https://www.arch2o.com/al-bahr-towers-aedas/> Erişim tarihi: 22.08.2020.

Cilento, K.(2011). "Galleria Centercity / UNStudio", <https://www.archdaily.com/125125/galleria-centercity-unstudio> Erişim tarihi: 4.09.2020.

Krautsack, D. (2011). "3D Projection Mapping and its Impact on Media & Architecture in Contemporary and Future Urban Spaces. Media-N": <http://median.newmediacaucus.org/> Erişim tarihi: 25.08.2020.

Lilic, R. & Diez, M.A. (2009). "The Quest for Ornament <http://blog.la76.com/2009/06/the-quest-for-ornament/>", Erişim tarihi: 01.12.2020.

Sedrez, M., & Celani, G. (2017). "The new ornament in architecture: generation of complexity and fractals. *Arquitextos*", <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.204/6549>, Erişim tarihi: 4.09.2020.

"Soma", (2012). One Ocean, Thematic Pavilion EXPO 2012/<https://www.archdaily.com/236979/one-ocean-thematic-pavilion-expo-2012-soma>, Erişim tarihi: 3.09.2020.

Soumaya Museum, (2017). "FR-EE Fernando Romero Enterprise", <https://www.archdaily.com/452226/museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise>, Erişim tarihi: 25.08.2020.

“Transmetarial”, (2007). Environmentally-Responsive Architectural Surface, <http://transmateriam.net/aegis-hyposurface/>, Erişim tarihi: 24.08.2020.

Görsel Kaynakları

Görsel 1. “Voûtes Célestes, Miguel Chevalier”, (2016), Paris https://www.archdaily.com/797193/artist-miguel-chevalier-projects-imaginary-starscapes-onto-the-ceiling-of-a-gothic-cathedral-in-paris_Erişim tarihi: 26.08.2020.

Görsel 2. “Soma Architect, One Ocean, Thematic Pavilion EXPO” (2012), Kore https://www.archdaily.com/236979/one-ocean-thematic-pavilion-expo-2012-soma_ Erişim tarihi: 26.08.2020.

Görsel 3. “Unstudio, Galleria Centercity”, 2010, Kore https://www.archdaily.com/125125/galleria-centercity-unstudio_Erişim tarihi: 27.08.2020.

Görsel 4. “Aedas Architecture, Al Bahr Tower”s, (2012), Birleşik Arap Emirlikleri <https://www.arch2o.com/al-bahr-towers-aedas/>, Erişim tarihi: 27.08.2020.

Görsel 5. “Fernando Romero fr-ee Mimarlık”, Museo Soumaya,(2011),Meksika <https://tr.pinterest.com/pin/459578336975303248/>, Erişim tarihi: 27.08.2020.

Görsel 6. “dECOi Architects, Aegis Hyposurface”, (2001) <https://tr.pinterest.com/pin/570549846515500577/>, Erişim tarihi: 27.08.2020.

Görsel 7. “ICD/ITKE University of Stuttgart Architecture Office”, BUGA Fibre Pavillion, (2019), Heilbronn, Almanya <https://www.archdaily.com/916650/buga-fibre-pavilion-icd-itke-university-of-stuttgart/>, Erişim tarihi: 24.12.2020.

DİJİTAL KURULUMLAR VE ETKİLEŞİMLİ MEKÂNLAR

DIGITAL INSTALLATION and INTERACTIVE SPACES

Semih Çınar*, Özkan Köse **

Öz

Doğası gereği sanat, tarihin hiçbir döneminde değişimin hiçbir türüne kayıtsız kalmamış; hatta bilakis toplumların ihtiyatla yaklaştığı, mesafeli bir tutum sergilediği değişim ve ilerlemelere ilk reaksiyonu daima sanatçılar göstermiştir. Bütün toplumsal üst yapı unsurlarını canlı bir organizma gibi düşündüğümüz takdirde sanat, doğası gereği değişimin en küçük titreşimleri bile, töreselliğin hislerini körelttiği devasa ölçekli toplumsal aygıtlar ve kurumsallaşmanın beraberinde getirdiği hantallığın esnek hareket kabiliyetinden yoksun bıraktığı kültürel yapılanmanın aksine; elindeki verileri sezgiselliğin büyük rol oynadığı karmaşık bir dizi bilişsel süreçlerden geçirerek süzer ve öngörülerini çoğu zaman hoş karşılanmasa da toplumla paylaşır. Kaçınılmazı dile getirdiği için bir önceki döneme ait kabul görmüş, risk içermese de güncel olanla örtüşmenin uzağında kalmış normlarla yargılanmak ve dolayısıyla tepkilerin hedefi olmak sanatçı için hiç de beklenmedik bir sonuç değildir üstelik. Sanatın bu etkin tavrı Günümüz sanat anlayışında teknoloji ve sanat ilişkisi, teknolojinin insan yaşamı üzerindeki hakimiyeti ile paralellik gösteren bir yapıya bürünmüştür. Gelişen teknoloji, birçok unsuru dijitalleştirdiği gibi sanatta da kullanım aracı olarak ele alınması kaçınılmaz olmuştur. Bu durum sonucunda yeni deneyimler ortaya koyması açısından önemli olan “dijital sanat” kavramı ortaya çıkmış olup, beraberinde birçok yeniliği de getirmiştir. Disiplinlerarası sanat anlayışına yeni bir bakış açısı ile dijital ortamı mekan ile bütünleştirip, mekan algısını değiştirerek yeni bir boyuta taşımıştır. Bu çalışmada Dünyanın çeşitli yerlerinde oluşturulan dijital enstalasyon örnekleri ve farklı bakış açıları incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dijital sanat, Dijital enstalasyon, Etkileşimli mekan, Sanat.

Abstract

By its very nature, art has never been indifferent to any kind of change in any period of history; On the contrary, artists have always shown the first reaction to the changes and developments that societies approach with caution and take a distant attitude. If we consider all the elements of the social superstructure as a living organism, art is inherently even the smallest vibrations of change, the gigantic social apparatuses that blunt the feelings of ritualism and the cultural structuring in which the clumsiness brought about by institutionalization deprive it of flexible mobility; it filters his data through a complex series of cognitive processes in which intuition plays a major role, and shares its predictions with the public, although it is often unwelcome. Because it expresses the inevitable, being judged by the accepted norms of the previous period, which are far from overlapping with the current, even though it does not involve risk, and therefore being the target of reactions is not an unexpected result for the artist. The

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 20.02.2021 - Kabul tarihi:22.06.2021.

* Arş. Gör. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, semih00@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5942-3241>.

** Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, ozkankose1981@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9353-9149>.

relationship between technology and art in understanding of art and art has taken on structure that parallels technology with human life. As developing technology digitized many elements, it become inevitable that it should be considered as the use of intermediaries in art. This situation, “digital art”, which is important to reveal new experiences, has emerged and brought many innovations with it. With a new perspective on the interdisciplinary understanding of art, digital environment has been integrated with space, changing the perception of space and taking it to a new dimension. Different perspectives have been studied in various parts of the World.

Keywords: Digital art, Digital installation, Interactive space, Art.

1. Giriş

Sanat, tarih boyunca çeşitli teknikleri ve olanakları kendine araç edinmiştir. Dönemlere göre bu araçlar ve ifade biçimleri, insanların yaşam biçimlerine paralel bir düzlemde ortaya çıkmıştır. Endüstri Devrimi ile teknolojik gelişmelerin hızla artması, insanın yaşamında teknolojik cihazların kullanımı giderek artmış ve teknoloji insan yaşamına doğrudan müdahalede bulunmuştur. Bu durum sanatın bakış açısına da etki ederek yeni anlatım olanakları ortaya çıkmasını sağlamıştır.

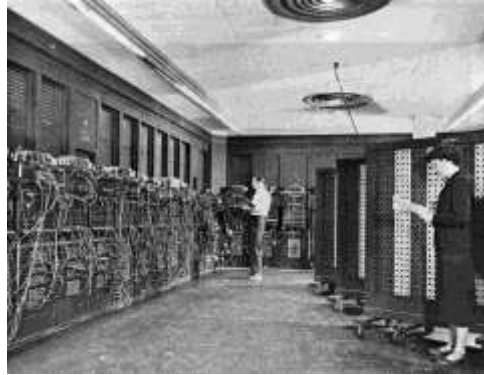
1960'lı yıllarda bilgisayar kullanımının yaygınlaşıp, sanatçıların bilgisayar ortamında deneysel çalışmalara başlamasıyla dijital sanatın ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Sayısal Sanat olarak da adlandırılabilen dijital sanatın uygulanmasında bilgisayarlar üretimin ana unsuru olarak yer alır. Sanatçılar öncelikle televizyon, sinema ve fotoğraf alanında, 1980'li yıllarda bilgisayar ve video kamera, 1990'lı yıllardan itibaren ise interneti yaratım aracı olarak merkeze almışlardır. (Yücel, 2012:30).

Walter Benjamin'e göre teknolojideki bu ilerleme kültür, toplum ve sanat için yeni olanaklar ve ifade biçimleri ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Teknik olanaklardaki gelişme tekrar üretimi demokratik bir hareket olarak ifade etmiş, bilimsel bir olgu olmaktan sıyrılmanın yanı sıra sanatsal bir anlatım biçimi olarak da değerlendirilmelidir (Wands, 2006:12).

Sayısal Sanat ile vücut bulmaya başlayan günümüz sanat çalışmalarında, dijital kurgular etkisini arttırarak, ses, yazılım ve animasyon gibi üretim araçları bir arada kullanılarak sanatta multidisipliner yaklaşımların oluşmasının önünü açmıştır.

2. Sanatsal Üretim Aracı Olarak Bilgisayar

Tarihte ilk bilgisayar, Çinliler tarafından M.Ö 1000'li yıllarda icat edilen “abaküs” olarak kabul edilir. Bildiğimiz anlamda ilk bilgisayar ENIAC ise II. Dünya savaşında kullanılmaya başlanmış ve günümüzde gelişerek modern bilgisayar haline gelmiştir. Bilgisayarın kişisel kullanıma geçişi 1977 yılında Apple bilgisayarların satışa sunulması ile başlamıştır. Teknolojik gelişmeler bilgisayarın donanımsal özelliklerini daha hızlı ve fazla işlem yapabilir hale getirmesinin önünü açarak, kullanım alanlarının genişlemesini ve insan yaşamındaki yerini arttırmıştır. Bilgisayar kullanımının giderek yaygınlaşması ve birçok işin dijital imkanlar ile gerçekleştirilebilmesi, beraberinde dijital bir dünya oluşturmuştur. Bilgisayar birçok şeyi dijitalleştirdiği gibi, sanatta da dijitalleşen dünyada bir kullanım aracı olması kaçınılmazdır. Bilgisayarı merkeze alan bu sanat anlayışı “Dijital sanat” ya da “Sayısal sanat” olarak adlandırılmaktadır.



Görsel 1. ENIAC (*Electronic Numerator Integrator Analyzer and Computer*), 1946.

Sanal terimini “on sekizinci yüzyılın başında, bir nesnenin kırılmış ya da yansımış görüntüsünü/imgesini tasvir etmek için optikte kullanılmıştır” (Woolley, 1992:60). Yani kırılan ya da yansıyan imge nesne değildir. Sanal olan, gerçek bir nesneye doğrudan ihtiyaç duymayan, bir kırılma veya yanılısamadır. Simülasyon hayal gücünü, insanları bilinmeyene ve fantezi ile oluşturulmuş mekanlara yerleştirecek kadar genişletir (Lenoir, 2000:218-335). Bilgisayarların oluşturma imkanları tanıdığı bu sanal dünya, gerçek dünyayı simüle edilebilirliğinin yanı sıra hayal gücünün sınırlarını zorlayan yeni mekanların ve dünyaların yaratımına olanak tanımıştır.

Savaş teknolojilerinden sinemaya ve sanata kadar geniş bir yelpazede etkisini gösteren bu teknoloji, sanal gerçeklik kavramını ortaya çıkartmıştır.

Sanal gerçeklik, kavram olarak ilk defa 1970'li yıllarda Jaron Lanier tarafından kullanılmıştır. Bilgisayar yazılımlarıyla gerçekte var olmayan nesnelerin ve mekanın sanal bir dünyada üç boyutlu bir şekilde oluşturulmasıdır. Dijital olarak modellenen bu nesneler deneyimlediğimizde gerçekte varmış hissi oluşturan bir mekana dönüşür (Bayraktar, 2007:3).

21. yüzyılın başlarından itibaren yaygınlaşan Sanal gerçeklik teknolojisi üç boyutlu tarama, hologram, görüntü yakalama gibi teknolojiler üzerine yoğunlaşarak çok yönlü bir görüntüleme teknolojisi sunmuştur. Günümüzde kullanılan sanal gerçeklik (VR) gözlüklerinin ilk örneğini Amerikalı bilgisayar mühendisi Ivan Sutherland ve öğrencisi Bob Sproull 1968 yılında geliştirmiştir. Günümüzde ise Sanal Gerçeklik (VR) teknolojisi daha küçük boyutlara gelerek daha kullanışlı bir hal almış ve dijital sanata, birçok bakış açısını da beraberinde getirmiştir. 1990'lı yılların başında dijital interaktif sanat, sanat dünyasında oldukça yeni bir alan olmuş ve birçok sanatçı kendi çalışmalarını üretmek için farklı donanım ve yazılım ara yüzlerini kullanmışlardır.

2016 yılından itibaren Sanal gerçeklik teknolojisinin gelişmesi ile, sanal ortamda da 3 boyutlu mekanlar oluşturularak sanal ile gerçek arasındaki ilişkiyi ileri boyuta getirme fırsatı doğmuştur. Düz bir yüzeye bakmak izleyici için sınırlı ekranın ve gerçek ortamın farkında olan pasif bir deneyim olmuştur. Sanal Gerçeklikte, kullanıcı artık çevreyi üçboyutlu olarak 360 derecelik çok yönlü bir açı ve kişisel bir bakış açısıyla algılar. Başa monte bir ekran, bir kontrol cihazı ve vücut hareketi kullanarak bunları inceler. Aktif bir bileşen ve merkezi nokta olan izleyici, kurgulanan alanın içinde hareket eder ve çevrenin orantılarını ve boyutlarını olduğu gibi kendi varlığını da algılar. Bu durum sanat üreticisinin oluşturabileceği üç boyutlu sanal bir dünya yaratma imkânı tanımıştır ve bu dünyada sanatçı istediği gibi hareket edebilir istediği deneyimi yansıtabilmektedir. Oluşturulan sanal ortamda renklerin, biçimlerin perspektifin istenildiği gibi şekillendirilebilmesi ve etkileşime girilebilir boyuta taşınması, sanatsal üretimin sınırlarını sorgulamaya götürebilecek bir hal almıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Anna Zhilyaeva, 2020, 3 boyutlu dijital Çizim (VR).

Oluşturulan yeni medya sanatı, sanatçıların mekan algısına farklı bir perspektif ile bakma fırsatı sunmuş, yeni yaratım alanları ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Dijital ortamda oluşturulan eserleri mekan ile bütünleştiren sanatçılar, yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sadece sanat eseri üretimi anlamında değil sergileme anlamında da yeniliklere yok açmış etkileşimli dijital mekanlarda sanal sergilerin ortaya çıkmasına fırsat tanımıştır.

3. Sanatta Dijital Enstalasyon ve Etkileşimli Mekan

Norbert Elias, Uygarlaşma Süreci adlı yapıtında insanın biyolojik ihtiyaçlarını toplumsal gereklere göre yeniden düzenlenmesine ilişkin bir perspektif sunmaktadır. Buna göre 16. Yüzyılda değişmeye başlayan ve günümüz modern kent yaşantısının temellerini oluşturan idari, siyasi ve kültürel değişimler insanın koku alma ve dokunma gibi kimi duyu organlarını baskılayıp sınırlandırırken iştme ve görme duyuorganlarının etkinliğini arttırmıştır.

Şimdi, karmaşık ilişkiler ağı içinde yer alan bir başka duyu organının, yani gözün uygarlaşmış toplumda özel bir anlam kazandığı görülmektedir. Göz de aynen kulak gibi, belki de kulaktan daha çok, bir zevk aracı haline gelir, çünkü uygar toplumda zevk talebinin karşılanması birçok kural ve yasak ile sınırlanmıştır (Elias, 2017:322).

Dilimizde “yerleştirme sanatı” olarak da adlandırılan enstalasyon sanatı mekana özel olarak üretilen yani bir diğer anlamı site spesifik olarak üretilen bir anlayışı temel alan sanat olarak tanımlanmaktadır. Enstalasyon bir sanat akımı ya da dalı olmasından ziyade mekan içerisinde nesnelere planlanarak kurulduğu bir sanat pratiği olarak tanımlanır ve bilinir. Site spesifik kavramı, fizik yasalarını temel alan bir anlayışla bir yerde bulunma, orada olma durumu yani mekana özgü olma durumunu belirtmek için kullanılmaktadır (Kwon, 2002:11).

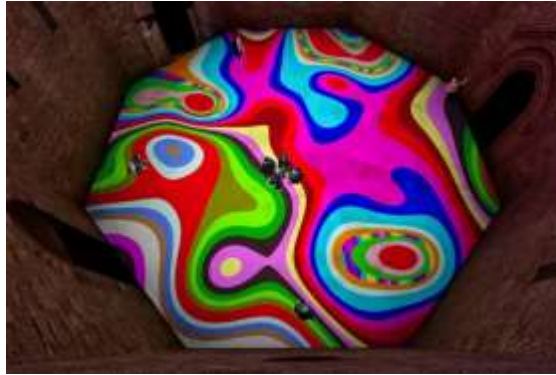
Lisa Moran ise, yerleştirme sanatı hakkında, mekan içerisinde bulunan nesnelerin belirli bir anlayış ile organize edilmesiyle, içinde bulunulan mekanın ve organize edilen nesnelerin bir bütün olarak tamamının enstalasyon olarak sanat eseri şeklinde bütünleştiğini ve tamamlandığını öne sürmektedir. Enstalasyon sanatı Moran'a göre çizim, heykel, resim gibi geleneksel olan ve bunun yanı sıra buluntu nesne, hazır nesne ve metin gibi geleneksel olmayan sanat anlayışlarını ve formlarını içermektedir bunun dışında izleyiciyi de içerisine dahil eden aktif katılımlı durumları da içinde barındırabilmektedir (Moran, 2003:7).

Bu anlayışlar bakımından disiplinler arası bir sanat anlayışını içinde barındıran yerleştirme sanatı izleyicinin de esere dahil olması gerektiğini de belirtmektedir. Mekanın özelliklerini inceleyip araştıran ve izleyiciye dahil olmasının bir zorunluluk olduğunu hissettiren, geleneksel sanat çalışmalarının dışında kalıp çevreden bağımsız bir sanat nesnesi içermeyen belirli bir mekan için yaratılan bir sanat biçimidir (Yerce, 2007:7).

Sanal ve dijital sanatın öncüsü olarak adını duyuran Meksikalı sanatçı Miguel Chevalier, 1978'dan bu yana sanatında bilgisayarı merkez alan bir yaratım anlayışı benimsemiştir. Sanat tarihinden referanslar alan ve bunları bilgisayar araçlarını kullanarak yeniden düzenleyen çalışmaları, doğal ve yapay, akışlar ve ağlar, sanal şehirler ve süslü tasarımlar gibi temaları konu edinmiştir. İmgelerin de kendimiz ve dünya ile olan ilişkilerimizi vurgulayan zengin bir iç görü kaynağını barındırmaktadır. 1980'lerden bu yana, Miguel Chevalier etkileşimli imaj üzerine çalışmalar yapmıştır. Çeşitli boyutlarda gerçekleştirilmiş, Led ekranında veya LCD ekranda gösterilen, 3D yazıcıyla ya da lazerle kesilmiş, holografik görüntülerle ve diğer şekillerle oluşturulan heykelleri içeren, üretken ve etkileşimli sanal gerçeklik kullanarak çeşitli projeler yaratmıştır.

2014 yılında gerçekleştirdiği 'Magic Carpets (Büyülü Halılar)' eseri, 13. yüzyıldan kalma mimari Castel Del Monte' deki sekizgen iç avlunun tabanında gerçekleştirdiği bir kurulumdur. Castel del Monte, sekizgen şeklini benimseyen, matematiksel ve astronomik bir bilgi ile oluşturulmuş bir yapıdır. Sekizgen sekiz açısının her biri, sekizgen olarak tasarlanmış bir kuleye karşılık gelir. Castel del Monte'nin konumu, gündönümü günlerinde özel ışık simetrileri oluşturmak için dikkatlice tasarlanmıştır. Bu sembolik mimari, tuhaflık ve ezoteriklik yüzünden uzmanların ve sanatçıların ilgisini çekmesine sebep olmuştur. Magic Carpets (Büyülü Halılar),

dijital sanat aracılığıyla pikseller ile mozaik geleneğini yeniden ele almaktadır. Mozaikler, kalede de büyük oranda mevcuttur. Dengesiz siyah-beyaz mega mozaikler / piksellerden oluşan resimler, arka arkaya, Jacopo Baboni Schilingi' nin müziği ile gerçek koreografik hareketleri gerçekleştiren, doygun renklerde spiraller oluşturur. Buradaki sekizgen formun sembolizmine odaklanılmış, pikseli yapay bir atmosfer oluşturur. Bu yapay evrende, her şey bir araya gelir, ayrılır ve şekli en yüksek hızda değişir. İzleyiciler hareket ettikçe, ayaklarının altında bu hareketli ve geçmeli şekiller rahatsızlık yaratırlar. Rengarenk kıvrımlı eğriler dalgalanır, böylece Orta Çağ'ın ışıltılı halılarına da bir referans olur. Bu durum, tamamen yeni görsel deneyimler üretir. Hareketli renklerin ve şekillerin bu dünyası, hayali ve şiirsel bir yolculuğa çıkmamızı sağlar. Klasik Halılar ve Kuzey Avrupa'nın Cistercian Gotik 'inden esinlenerek, formlarının kusursuzluğunun İslam dünyasından esinlendiği Magic Carpets kurulumu, Orta Çağ'ın fantastik ve gizemli evrenine bürünür (Görsel 3).



Görsel 3. Miguel Chevalier, *Magic Carpets (Büyülü Halılar)*, 2014, Dijital Enstalasyon, İtalya.

Miguel Chevalier'in 2015 yılında gerçekleştirdiği diğer bir kurulumu ise "Trans-Natures" dir. Doğa ve yapaylık arasındaki ilişkiyi şiirsel bir şekilde ele almaktadır. Bitki dünyasının ve onun dijital dünyaya hayali aktarımının gözlemine dayanır. Oluşan bu yapay doğa, bitki örtüsündeki bitki formlarını hatırlatır, farklı ağaç türlerini, çalıları, dalları ve yapraklarını dijital olarak yeniden oluşturur. Gelişimi ve biçimi, kökler ve dallar ilişkisini kullanan, organize veri sistemlerinden ilham almıştır. Gerçekçi ve soyut biçimlerden oluşan bu tür doğa hiç durmadan kendini tekrar üretir. Bitkiler rastgele görünür, farklı "morfogenetik kodlara" göre büyür ve ölürler. Bahçe sürekli kendini yeniler ve dönüştürür. Bitkisel formlar eğrilerini uzaya doğru yuvarlarken, keskin dallar bozulmaz ve ekrandan çıkıyor gibi görünür. Bazıları serbest düşüş

sırasında devasa hale gelirken, diğerleri tozlaşarak kaybolurlar. Yeşillikler, dikenli çiçeklerin yayılması, kaybolan gizemli bitkisel oluşumların içine girer ve iç içe geçerler (Görsel 4).



Görsel 4. Miguel Chevalier, *Trans-Natures (Doğa Ötesi)*, 2015, Dijital Kurulum.

Rafael Lozano-Hemmer ise mimarlıktan teknolojiye, performanstan ve tiyatroya kadar geniş sanat alanlarına yayılan işler üretmektedir. Sıklıkla teknolojiyi, ışığı ve kamusal alanların mimarisini içeren büyük ölçekli eserleri ile tanınmaktadır. Eserlerinde şiirsel ve politik bir bakış açısı hakimdir. Birlikte yaşama kavramı ile ilişkili olan bu anlayış öncelikle Lozano-Hemmer'in eserlerinde seslerin, bakış açılarının ve tekil deneyimlerin bir arada bulunmasına atıfta bulunur: yabancılar arasındaki etkileşimlere, diyalog cihazlarının ortaya çıkardığı durumlara, bununla birlikte, bir arada bulunma, zorla birlikte yaşama ve güç ilişkileri gibi diğer daha asimetrik ilişkileri de uyandırmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Rafael Lozano-Hemmer, *Airborne Newscast (Hava Haber Bülteni)*, 2013, Etkileşimli Mekan.

Metin ve dilin görsel olarak kültürel ve dini referanslarla görselleştirilmesiyle yarattığı resimler ve multimedya enstalasyonları ile bilinen Tsang Kin-Wah, kötü dili güzel ve hoş çiçek desenleriyle harmanlayarak eserlerini ortaya koymaktadır. Düşüncelerini ve duygularını dile getirerek, öfke ve korku da dahil olmak üzere kendisini sanat aracılığıyla ifade eder ve aynı anda ahlaki kavramına da itiraz eder. Mekan alanını duvarda süzülen ve zeminde dolaşan kelimelerle doldurur. Tsang Kin-Wah'ın sanatı, video, resim, metin ve fotoğrafçılığı canlı bir ahlak ve sanat etiği sorgulamasında birleştirmiştir. İncil'den esinlenerek kutsal ve saygısız olanı birleştirerek ikisinin de sınırlarını sorgulamıştır.

2009 yılında, Tsang Kin-wah, metinleri beyaz bir kutu içindeki duvarlara ve zemine yansıtarak devam eden ruhsal ve felsefi seri olan 'Yedi Mühürler' i çalışmaya başladı. Provokatif metinlerden oluşan, her izleyicide farklı değişken hisler oluşturan animasyonlu metinler sürekli bir döngüde tüm odayı artarak doldurmaktadır. Bu metinler ile artan çılgınlıkları ve acıları andıran ortamın sesi giderek hızını arttırmaktadır. Vahiy Kitabı'ndan¹ alınan Yedi Mühür serisi, Havari Aziz John'un görüşünde değişim sağlayan yedi sembolik mühür anlamına gelir. Bir mühür kırıldığında, bir karar verilir ve yedi mührün tümü açıldığında Mesih geri döner. Kitaba göre kıyamet, savaş, terörizm ve doğal afetler şeklinde gelir.



Görsel 6. Tsang Kin- Wah, *Dördüncü Mühür- O Gayesiz ve O İkinci Defa Ölmek İstiyor*, 2010, Dijital Enstalasyon.

Tsang Kin-Wah'ın, 2016 yılında gerçekleştirdiği 'The The End Is The Word (Dünya'nın Sonu)', isimli enstalasyonun da ise video görüntülerini, hareketli görüntüleri, metinleri ve ortam

¹ "Vahiy kitabı", https://tr.wikipedia.org/wiki/Vahiy_Kitab%C4%B1, Erişim tarihi:18.02.2021.

sesini birleştirir. Eser hem Çin hem de Japonya tarafından iddia edilen Tayvan'ın kuzeydoğusunda bir takımada olan Diaoyu Adaları'nın (Japonya'daki Senkaku Adaları olarak da bilinir) yakınındaki kayaların sakin deniz manzarasıyla başlar. Tanımlanamayan bir kaynağı olan tekneler adalara yaklaşırken, savaş gemileri onları uzak tutmaya çalıştığından barışçıl manzara kısa sürede kesintiye uğrar. Video ilerledikçe, çatışma, füze ve bomba saldırılarıyla gerilim tırmanır. Bu hayali deniz savaşı, animasyonlu metin şeritleri, duvardaki ana projeksiyonda denizin ufkundan akarken ve senkronize video projeksiyonlarının yarattığı görsel bir efekt olan galeri tabanına yayıldığına sona erer. Bir tsunami gibi bu metinler görüntüdeki her şeyi siler. Eserin başlığını yineleyen bu optik fenomen, sembolik olarak tarihin inşasına işaret eder: bir olayın fiziksel deneyimi sona erdiğinde ve hafızanın kaybolması durumunda, hikayeler geçmişini yaratmak, yaymak ve tartışmak için kalan her şeydir.

Basitçe ortadan kaybolmak yerine, iç içe geçmiş metinler, deniz orijinal sakin durumuna dönmeden önce neredeyse kör edici bir ışık hilesi haline gelir. Videonun sağ alt köşesinde, bir balina belirir ve dalgalarla birlikte döner. Bir yandan, hayvan, Jonah'in² kutsal hikayesini ve Jonah'ın üç gün boyunca ilahi bir ceza olarak yutulduğu balınayı ifade eder. Bu sahne, balina Tanrı'ya itaatsizlik etmekten nefret ettikten sonra Jonah'ı kusarken yeniden doğuş ve yeniden diriliş fikirleriyle ilgilidir (Görsel 7).



Görsel 7. Tsang Kin-Wah, *In The End Is The Word (Dünya'nın Sonu)*, 2016, Dijital Enstalasyon.

Kurucusu Toshiyuki Inoko olan Japanese collective teamLab ise sürükleyici deneyimler yaratmak için projeksiyonları, sesi ve dikkatle tasarlanmış alanları birleştiren yenilikçi dijital

² "Jonah", [https://tr.wikipedia.org/wiki/Yunus_\(peygamber\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Yunus_(peygamber)), Erişim tarihi:18.02.2021

sanatlarıyla uluslararası üne kavuşmuştur. Japanese Collective TeamLab, 2018'de Tokyo'da kendi dijital sanat eserlerinden oluşan bir müze açmışlardır. Ziyaretçileri saran ve etkileşime girilen alanlardan oluşan sanat eserlerine sahip dijital bir müze oluşturulmuştur. Mekanların içerisine dahil olduğunda tamamen farklı bir dünyaya geçiş hissi veren bir deneyim yaşatan enstalasyonlar, görüntü ve dijital teknolojinin imkanlarının sanatta kullanılabileceği sınırları zorlayan fantastik tasarımlardan oluşur (Görsel 8).



Görsel 8. Japanese Collective TeamLab Müzesi, 2018, Dijital Enstalasyon, Tokyo.



Görsel 9. Toshiyuki Inoko, *Crystal Universe (Kristal Evren)*, 2018, Etkileşimli mekan.

Arşiv nitelikli yerleştirmenin ve “Katılımcı performansın” öncüsü olarak nitelendirilen Amerikalı sanatçı Susan Hiller, çalışmalarını ‘kültürümüzün bilinçdışına yönelik bir dizi araştırma olarak açıklamıştır. Yeni teknik olanakları her zaman benimsemiştir ve eserleri korku temalı filmleri, mitolojik, esrarengiz ve tekinsiz olayları konu edinir.

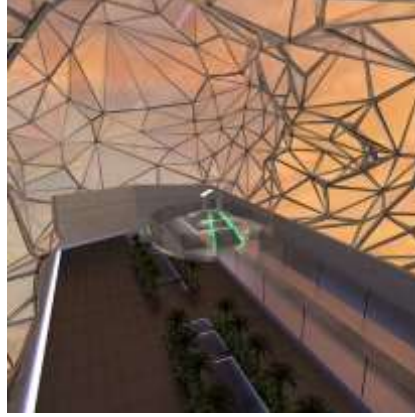
'Witness (Tanık)' isimli yerleştirmesinde ise, karanlık bir mekanda tavandan kablolar ile sarkıtılan farklı yükseklikte yüzlerce küçük hoparlörlerden oluşur. Bu durum takımyıldızlarını anımsatır ve bu bileşeni oluşturan parçaların tasarımı bir uçan daireye benzer yani UFO fenomenini irdelediği açıkça görülür. Hoparlörleri dinlediğinizde 'Dünya dışı bir teknoloji' ile karşılaşma hikayesini anlatan farklı dillerde sesler duyulur. Ara ara sesler aniden kesilerek sadece bir ses duyulmaya devam eder, bu sesi anlamanız o sesin dilini bilmenize bağlıdır. 'Tanık'ı oluşturan metinler internet aracılığıyla toplanmış ve çok farklı yerlerde, farklı zamanlarda meydana gelmiş olaylardır. Bazılarının kaynağı belirtilmişken bazıları anonim hikayelerden alınmıştır. Hiller, koleksiyona benzeyen bu sıra dışı çalışmayı daha eski çağlarla ilişkilendirilen 'melekleri görme deneyimlerine' eşdeğer bir 'modern' görü deneyimi arşivi olarak tanımlar (Görsel 10).



Görsel 10. Susan Hiller, *Witness (Tanık)*, 2000, Enstalasyon.

2016 yılının başlarında Sanal Gerçeklik (VR) teknolojilerinin geliştirilerek piyasaya sunulması birçok sanatçının dikkatini çekmiş ve yeni bir sanatsal deneyim oluşmasının önünü açmıştır. Sanatçılar kendi sanat anlayışlarını bu teknoloji ile harmanlamışlardır. Avrupa'nın elektronik sanat kurumu olan HeK (Basel Elektronik Sanat Evi), Avrupa'da ilk büyük ölçekli olan Sanal Gerçeklik (VR)'in sanatsal kullanımı üzerine bir gösteri düzenlemek için dijital sanat küratörü Tina Sauerlaender'ı görevlendirmiştir. Sergi, dördü ABD'den olmak üzere dokuz uluslararası sanatçının farklı sanatsal ifade biçimlerini sunmaktadır: Martha Hipley, Rachel Rossin, Rindon Johnson ve Alfredo Salazar-Caro. Rachel Rossin ayrıca New Museum'un ve Rhizome'un yeni yayınlanan VR App sergisi First Look'un bir parçasıdır. Alfredo Salazar-Caro,

Wiliam Robertson ile, VR sanatına yönelik ilk VR müzesi DiMoDA'yı (Görsel11) ABD ve Avrupa'da yaygın olarak bilinmektedir.



Görsel 11. *Dimoda Müzesi, Sanal müze, Dijital.*

Sergide VR deneyimleri The Unframed World: 21. Yüzyıl için sanatsal bir ortam olan Sanal Gerçeklik, sergi alanındaki her sanatçının enstalasyonlarına, projeksiyonlarına, video eserlerine veya heykellerine yerleştirilmiştir. Bu nedenle, sergi yalnızca sanal ve sürükleyici bir deneyim değil, aynı zamanda gerçek ve fiziksel bir deneyim sunmuştur. Sergideki sanatsal çalışmalar Sanal Gerçekliğin estetik potansiyelini yansıtmaktadır ve rolünü bugün dünyadaki durumlara yansımaları için bir araç olarak inceler. Çalışmalar mimarlık ve şehircilik, bedensel algı ve fiziksel yasalar, sosyal konular, performans, cinsiyet ve kimlik konularını ele alır. Sergide, ziyaretçi sanal sanat eserlerinin bir parçası haline gelmektedir.

4. Sonuç

Sanat teknoloji ilişkisi yalnızca bugünün konusu değildir. Günümüzde bu durumun bir fenomen olarak görünür olmasının belki de en önemli sebeplerinden biri; aslında bütünüyle soyut bir kavram olan sanatın geçmiş örnekler üzerinden somutlanabildiği, bir başka deyişle geçmişe ait sanat biçimlerinin sanata dair bir ön kabul oluşturduğu ve dolayısıyla alışkanlıkları ve beklentileri belirleyebileceği yanılgısından ileri gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında dijital sanat yalnızca çağını yansıtmakla kalmaz, sanatın özünü teşkil eden; yenilikçiliğiyle güncelliği, formel katılıktan uzaklığıyla dinamizmi ve avangart anlayışa karşılık gelen teknolojiye ilişkili bağlamında devrimciliğiyle eylemin sanata dönüşme şartlarını gerçekleştirir. Teknoloji ve sanat ilişkisinin giderek iç içe geçmesi sanatı da yapısal anlamda farklılaştırmıştır. Günümüzde

dijitalleşen bir yapıya büründürülen örnekleri görülen sanat, mekan içerisinde de etki alanını genişletmiştir. Bu durum sanatın algılanış biçiminde ve yöntem biçiminde çeşitli deneysel sıfatlara büründüğü görülmüştür. Dijital enstalasyonda güncel sanat, teknolojinin imkanları kullanarak ortaya izleyicinin de dahil olduğu ve etkileşime girdiği deneysel sanat anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sesin, hologramın, sanal ve gerçek mekanın bir arada bulunduğu interdisipliner ve multidisipliner bir anlayışın oluşmasına sebep olmuştur. Bu sayede sanatsal deneyimleri en üst seviyeye taşımak ve birey ile sanat ilişkisi arasında dijital bir etkileşim oluşturmak amaçlanmıştır. Bireyin tüm duyu organlarına hitap eden bir sanat anlayışı ortaya konulması ve kurgulanan sanatın tüm unsurlarına bir deneyim niteliği kazandırması bakımından önemli bir yere sahiptir Dijital Enstalasyonlar.

Yeni anlatım olanaklarının yani sıra geleneksel sanat anlayışını da sanal dünyanın içerisinde harmanlaması tüm sanat disiplinlerini ve olgularını bünyesinde barındırabilmesi açısından dikkat çekmektedir. Hem sanat anlayışları hem de yaratım araçları arasındaki bağı zenginleştiren bir anlayışa zemin oluşturan dijital enstalasyonlar, sanatın geleceğinde yeni anlatım olanaklarının da sınırlarını genişletmekte olduğu günümüzde gerçekleştirilen çalışmalar ile de ortaya konmuştur. Bu perspektif doğrultusunda, göremediklerimiz tarafından kuşatıldığımız (wi-fi, manyetik alanlar, frekanslar ve bunların yeniden biçimlendirdiği sosyal, kültürel ve ekonomik ilişkiler) böylesi bir çağda dijital sanatın, duyu organlarımızla algılayamadıklarımızın perdelenen gerçekliğini, yeniden filtreleyerek görsel ve işitselliğiyle holografik bir anlayışla yeniden algılanabilir hale getirdiği söylenebilir. Öyleyse sorulması gereken yegâne soru; kimi zaman geleneğin, kimi zaman ideolojinin öncelendiği çalışmaların, günümüz insanının içinde yaşamasına karşın bileşenleri parçalara ayrılmış hayatına dair bütüncül bir bakış açısı sunmayı başarıp başaramadığıdır.

Kaynakça

Bayraktar, E. ve Kaleli, F. (2007). "Sanal Gerçeklik ve Uygulama Alanları", *Akademik Bilişim*, s.1-6.

Çokokumuş, B. (2012). "Dijital Ortamda Kültür ve Sanat", *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, Sayı 1, s.51-66.

- Elias, N. (2017). *Uygarlık Süreci*, çev. Ender Ateşman, İstanbul: İletişim yayınları.
- Kutup, N. (2010). "İnternet ve Sanat, Yeni Medya ve Net.art", Muğla Üniversitesi Akademik Bilişim Konferansı, 10-12 Şubat, Muğla: Muğla Üniversitesi Basımevi, s.9-20.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another-Site-Specific Art and Loational Identitiy*, London: The Mit Press.
- Lenoir, T. (2000), "All But War is Simulation: The Military-Entertainment Complex", *Configurations* 8:289-335.
- Moran, L. (2003). *What is Installation Art, What is Series*, Press of Irish Modern Art Museum.
- Wands, B. (2006). *Dijital Çağın Sanatı*. çev: Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları:
- Wilson, M. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur? 21. yüzyıl sanatını yaşamak*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest yayınları.
- Woolley, B. (1992), *Virtual Worlds*, Oxford: Blackwell.
- Yerce, N. E. (2007). *Enstalasyon ve Mekân*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yücel, D. (2021). "Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze, Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi", İstanbul: TC. İstanbul Kültür Üniversitesi.

İnternet Kaynakları

"Vahiy Kitabı", https://tr.wikipedia.org/wiki/Vahiy_kitab%C4%B1, Erişim tarihi: 18.02.2021.

"Jonah", https://tr.wikipedia.org/wiki/Vahiy_kitab%C4%B1, Erişim tarihi: 18.02.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "ENIAC (Electronic Numerator Integrator Analyzer and Computer)", 1946. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Eniac.jpg>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

Görsel 2. Anna Zhilyaeva, 2020, 3 boyutlu dijital Çizim (VR). <https://fahrenheitmagazine.com/life-style/tecnologia/anna-zhilyaeva-el-arte-de-pintar-con-realidad-virtual>, Erişim tarihi: 10.09.2020.

Görsel 3. Miguel Chevalier, "Magic Carpets (Büyülü Halılar)" 2014, Dijital Enstalasyon, İtalya, <https://www.annamonteverdi.it/digital/miguel-chevalier-digital-artist/>, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 4. Miguel Chevalier, "Trans-Natures (Doğa Ötesi)", 2015, Dijital Kurulum, https://medium.com/@janiqu_elaudouar/retour-au-jardin-fran%C3%A7ois-orne-317f9413afc9, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 5. Rafael Lozano-Hemmer, "Airborne Newscast (Hava Haber Bülteni)", 2013, Etkileşimli Mekan, <https://macm.org/en/exhibitions/rafael-lozano-hemmer-unstable-presence/>, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 6. Tsang Kin- Wah, "Dördüncü Mühür- O Gayesiz ve O İkinci Defa Ölmek İstiyor", 2010, Dijital Enstelasyon, https://blog.peramuzesi.org/tr/wp-content/uploads/2017/10/Bienal_18F.jpg, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 7. Tsang Kin-Wah, "In The End Is The Word (Dünyanın Sonu)", 2016, Dijital Enstalasyon. <https://artssummary.files.wordpress.com/2016/11/talesinstall-tsangkinwah.jpg>, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 8. "Japanese Collective Teamlab Müzesi", 2018, Dijital Enstalasyon, Tokyo. <https://www.teamlab.art/e/?type=pickup>, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 9. Toshiyuki Inoko, "Crystal Universe (Kristal Evren)", 2018, Etkileşimli mekan, <https://www.teamlab.art/e/?type=pickup>, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 10. Susan Hiller, "Witness (Tanık)", 2000, Ses-Enstalasyon, <https://www.timeshighereducation.com/features/culture/the-pick-susan-hiller/415159.article>, Erişim tarihi: 18.01.2019.

Görsel 11. "Dimoda Müzesi", Sanal müze, Dijital, <https://www.creativeapplications.net/environment/everything-old-is-new-again-dimoda-a-digital-native-platform-for-digital-art/>, Erişim tarihi: 18.01.2019.

AYASOFYA MOZAIKLERİNİN GİZLENMESİNE YÖNELİK TEKNOLOJİ TABANLI BİR ARAŞTIRMA**A TECHNOLOGY-BASED RESEARCH ON THE VEILING OF THE HAGIA SOPHIA MOSAICS****Erdem Köymen^{*}, Fatma Zehra Dabbagh^{**}****Öz**

Ayasofya, Bizans'ın hayatta kalan en önemli sanatsal bileşenlerini içeren örneklerinden biridir. Kilise, müze ve cami fonksiyonları arasında dönemsel geçişler yaşamasının da etkisiyle farklı dönemlerde çeşitli müdahaleler geçirmiştir ve barındırdığı sanat eserleri bu müdahalelerden etkilenmiştir.

2020'nin Temmuz ayı itibarıyla tekrar camiye çevrilmesiyle birlikte toplu ibadet faaliyetleri başlamıştır. Bu fonksiyon değişikliği, mekân içindeki "ibadetin sıhhatini engellemesi" gerekçesiyle, apsis bölümünün üstündeki mozaiklerin örtülmesini gerekli kılmıştır. Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından bu amaca yönelik çeşitli girişimlerde bulunulmuştur. "Karartma" gibi teknikler gündeme getirilse de sonuç olarak hareketli bir perde sistemi ile mozaikler örtülmüş ve bu yaklaşımla yapının iç karakteristiği ve sanatsal bütünlüğü zedelenmiştir.

Bu çalışmada, bahsi geçen mozaiklerin ibadet vakitlerinde gizlenmesi için günümüz teknolojisinin imkânları taranmış ve projeksiyon haritalamanın bu amacı en iyi karşılayan teknik olduğu analizlerle birlikte ortaya koyulmuştur. Tekniğin sağladığı avantajların yanında yaydığı ışığın mozaiklere zarar verme ihtimali, koruma yaklaşımları açısından makalenin araştırdığı alanlardan biridir. Optik bilimini referans alarak ilerleyen bu özgün çalışma, mozaik eserlerin ışıktan korunmasının matematiğine odaklanarak elde edilen sonuçları sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya, İkona, Mozaik, Restorasyon-Koruma, Projeksiyon Haritalama.

Abstract

Hagia Sophia is one of the examples that contain the most important surviving artistic components of Byzantium. It has undergone various interventions in different periods with the effect of periodic transitions between church, museum and mosque functions, and the artworks it contains have been affected by these interventions.

As of July 2020, collective worship activities have started with the conversion into a mosque. This change of function made it necessary to cover the mosaics on the abscissa on the grounds that "it prevents the health of worship" in the space. Various initiatives have been taken by the Directorate of Religious Affairs towards this goal. Although techniques such as "blackout" were brought to the agenda, as a result, the mosaics were covered with a moving curtain system, and with this approach, the interior characteristic and artistic integrity of the building was damaged.

In this study, the possibilities of today's technology to hide the mentioned mosaics during the prayer times were evaluated and it was revealed with the analysis that projection mapping is the technique that

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 23.02.2021 - Kabul tarihi: 18.05.2021.

^{*} Dr., İstanbul Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Mimarlık Bölümü, erdem.koymen@izu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6924-421X>.

^{**} İstanbul Zaim Üniversitesi, Mühendislik ve Doğa Bilimleri Fakültesi, Mimarlık Bölümü, zahradabbagh5@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2055-250X>.

best meets this purpose. In addition to the advantages provided by the technique, the possibility of the light emitted to damage the mosaics is one of the areas that the article investigates in terms of protection approaches. This original study, which proceeds with the science of optics as a reference, presents the results obtained by focusing on the mathematics of protecting mosaic works from light.

Keywords: Hagia Sophia, Icon, Mosaic, Restoration-Conservation, Projection Mapping.

1. Giriş

Ayasofya, yüzyıllar boyunca gördüğü dönüşümlerle birlikte farklı onarımlar geçirmiştir. Fatih Sultan Mehmet döneminde kiliseden camiye çevrildikten sonra İslam inancına göre “ibadetin sıhhati” açısından mozaikleri kapatmak için dönemsel olarak çeşitli örtme uygulamaları yaşamıştır. Günümüzde ise ikinci defa camiye dönüştürülmesiyle birlikte benzer bir “örtme” yaklaşımı tekrar gündeme gelmiştir.

Sanatsal bütünlüğü bozması açısından hali hazırda yapılan perdeleme sisteminin eleştirildiği makalede, teknolojinin desteği ile bu işleve yeni bir çözüm arayışına girilmiştir.

2. Ayasofya

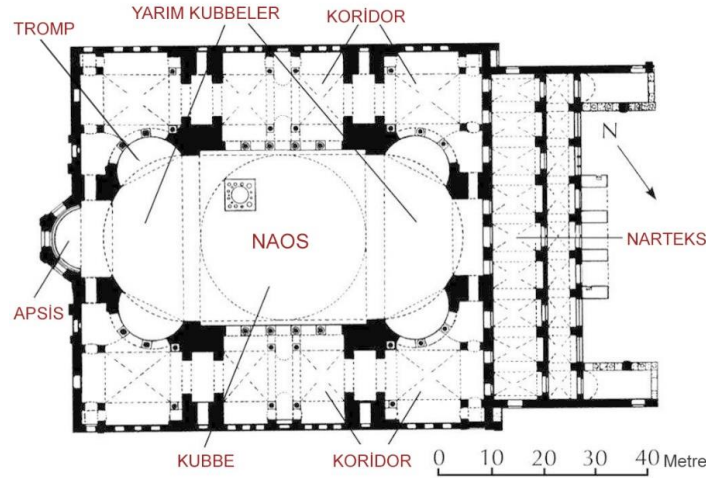
Dünya mimarlık tarihinin önemli eserlerinden biri olan Ayasofya, İstanbul'un tarihi yarımadasında ve Fatih ilçesine bağlı Sultanahmet meydanında bulunmaktadır. Dönemin Doğu Roma'sının başkentinde, mimarisiyle kendi döneminin bir “şaheseri” olmuş, imparatorluğun yıkılışına kadar da önemini korumaya devam etmiştir (Dabanlı ve Tökmeci, 2020).

Kayıtlara göre Ayasofya, farklı dönemlerde olmak üzere aynı yerinde üç kere inşa edilmiştir. I. Konstantinos'un 324-337 yıllar arasında yapımını başlattığı birinci Ayasofya, oğlu II. Konstantios (337-361) tarafından tamamlanmıştır. Bu ilk yapı, siyasi rekabet sonucu çıkan isyan ve yangında büyük ölçüde tahrip olmuştur. İkinci Ayasofya yapısının inşaatı İmparator Arkadios (395-408) tarafından başlatılmış ve II. Theodosius (408-450) tarafından tamamlanarak 415 yılında kilise olarak tekrar ibadete açılmıştır. 532 yılında çıkan Nika ayaklanması sırasında Ayasofya bir kez daha yanmıştır (Doğan, 2009).

Yangından kısa bir süre sonra I. Justinianus tarafından üçüncü Ayasofya yapısının inşasına yeniden başlanmıştır. Beş yıl süren inşaat sonrası 537 yılında tekrar ibadete açılmıştır. Günümüze ulaşan Ayasofya'nın bu üçüncü yapı olduğu bilinmektedir. Yaklaşık dokuz yüz sene

kilise olarak kullanılan yapı, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'un 1453 yılında fethedilmesi ile birlikte camiye dönüştürülmüştür (Kinci, 2014).

Yaklaşık beş yüz sene cami olarak hizmet veren yapı, Bakanlar Kurulu Kararı ile (1934) müzeye çevrilmiştir.¹ 2020 yılına kadar müze olarak kullanılan yapı, 10 Temmuz 2020 tarihinde yine Bakanlar Kurulu Kararı ile camiye çevrilmiştir.



Görsel 1. Ayasofya zemin kat planı².

Ayasofya kubbeli bazilikal plan tipindedir. Narteks ve apsis bölümleri dışında 69,50 x 73,50 metre iç hacme sahip dikdörtgen bir plan şeması üzerine yerleştirilmiştir. Binanın inşaatında genel olarak tuğla ve taş kullanılmıştır (Akgündüz vd., 2006: 85-86). Merkezi kubbesi dört büyük fil ayağa oturmaktadır. Kemer ve payandalarla desteklenen büyük kubbe yaklaşık 31 metre çapında ve zeminden 58 metre yüksekliktedir (Ousterhout, 2019:205). Kubbenin iki yanında yarım kubbeler bulunmaktadır. Binanın Doğu cephesinde bulunan apsis içten dairesel, dıştan üç cephelidir. Köşelerde tromplar ve kubbeli ana hacmi üç yandan çeviren galeri bulunmaktadır. Yan nefler, dış duvarlara saplanan kemerlerle alt bölümlere ayrılmıştır. Çapraz tonozla örtülü olan bölümlerden batı galeri bölümü beşik tonozludur (Doğan, 2009) (Görsel 1).

¹ Eyice, S., "Ayasofya", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ayasofya#1> Erişim tarihi: 21.02.2021.

² "Ayasofya", <https://www.kutsalkitap.org/ayasofya/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

3. Ayasofya'daki Mozaikler

Ayasofya'da günümüze kadar ulaşabilen çeşitli renk ve malzeme ile üretilmiş ikonalar bulunmaktadır. Bu ikonaların yapımında çoğunlukla mozaik tekniğinin kullanıldığı görülmektedir.

Mozaik, farklı renklerdeki küçük taş, cam, tuğla veya metal parçacıkların bir yüzey üzerinde yan yana getirilmesiyle oluşturulan bir tür resim veya bezeme sanatıdır.³

Ayasofya mozaiklerinde de çeşitli tür ve renklerde parçacıklar kullanılmıştır. Bunlar arasında cam, gümüş, altın, taş, pişmiş toprak ve mermer bulunmaktadır. Beyaz, yeşil, sarı, mor, turkuvaz, pembe, kırmızı, mavi, siyah, kahverengi bu mozaiklerde kullanılan renklerdendir (Kinci, 2014).

Ayasofya mozaikleri üst ve alt katta bulunmalarına göre ikiye ayrılarak aşağıdaki gibi sınıflandırılabilir:

Alt kattaki mozaikler

- Vestibül Mozaiği
- İç narteksteki mozaik
- İmparator Kapısı Mozaiği
- Apsis yarım kubbesindeki Meryem Mozaiği
- Kuzey tympanondaki Aziz Mozaikleri
- Bema kemerindeki mozaikler
- Pandantiflerdeki mozaikler

Üst kattaki mozaikler

- Güney galerideki Deesis Mozaiği
- Güney galerideki Komnenoslar Mozaiği
- Kuzey galerideki İmparator Alesandros Mozaiği
- Güney galerideki İmparatoriçe Zoe Mozaiği

³ "Mozaik", <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

3.1. Apsis Yarım Kubbesindeki Meryem Mozaïği

Makale kapsamında araştırmanın odaklandığı apsis yarım kubbesinin içindeki Hz. Meryem Mozaïği, yine altından olan mozaik bir zemin üzerine işlenmiştir. 9. yüzyıla ait olan bu mozaikte Hz. Meryem koyu mavi elbisesiyle kucağındaki çocuk Hz. İsa ile birlikte inci ve gümüşlerle süslenmiş bir taht üzerinde oturmaktadır (Key ve İnanan, 2005).



Görsel 2. Apsis yarım kubbesinde bulunan Hz. Meryem Mozaïği. (M. Yılmaz arşivi).

Bu mozaik İkonoklazm Dönemi'nden sonra Ayasofya'da yapılmış en eski mozaik olarak bilinmektedir.⁴ Hz. İsa'nın giysisinin sarı renkli kısımlarında altın, beyaz renkli kısımları ise gümüş tercih edilmiştir⁵ (Görsel 2). Mozaik, 867 yılında Partik Photios tarafından açılmıştır ve 14. yüzyılda büyük onarımlar geçmiştir (Akgündüz ve Öztürk, 2005:210).

3.2. Mozaikler Üzerindeki Müdahaleler

Yunanca "eikon" kelimesinden türeyen "İkona", tasvir veya benzeşim anlamına gelmektedir. Kilise veya katedral yapılarındaki Hz. İsa, Hz. Meryem, Hz. Yahya, Aziz(e) ve Şehit'lerin yassı resim veya ahşap üzerine yağlı boya ile yapılan dini içerikli resimleri veya mozaikleri olarak tarif edilmektedir (Küçük, 2019).

Mozaikler üzerindeki en büyük bilinçli müdahalenin İkonoklazma döneminde yaşandığı söylenebilir. İkonoklazma, "tasvir kırmak" anlamına gelmektedir. 7. Yüzyılda Bizans devletinde bulunan kiliselerde ikonların yüceltilmesi gittikçe artmıştır. Bunun üzerine 692 yılında Bizans

⁴ "Ayasofya Müzesi ve Mozaikleri", <https://www.tarihiistanbul.com/ayasofya-muzesi-ve-mozaikleri/>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

⁵ "Ayasofya", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ayasofya>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

imparatoru II. Justinianos İstanbul'da bir konsil toplamıştır. Toplanan konsil, tahta veya herhangi bir nesne üzerine tasvir üretmeyi, "görüşü büyülemesi" ve "aklı bozması" gerekçeleriyle yasaklamış, bu yasağa uymayanların da afroz edileceğini ilan etmiştir (Aydın, 2002). Böylece 726-843 yılları arasında iki farklı dönem halinde yaşanan İkonoklazma hareketinde Hz. İsa, Hz. Meryem ve Azizler'in tasvirleri müdahaleye açık hale gelmiştir. Sonrasında Ayasofya'daki mozaik, ikona ve resimlerin çoğu ya ortadan kaldırılmış ya da üzeri sıvanmıştır. Bu dönemde yapı yoğun olarak haç motifleriyle süslenmiştir. Günümüze erişen Ayasofya'daki insan sureti tasvirlerini içeren tüm mozaikler İkonoklazma Dönemi sonrasına aittir. Ancak insan sureti içermeyen bazı süslemelerin 6. yüzyılda yapılan ilk mozaikler olduğu bilinmektedir (Geyik, 2020).

Ayasofya, III. Mihail (842-867) yönetimi altındayken onarıma alınmıştır. 859'da çıkan yangın bu çalışmaları kesintiye uğratsa da III. Mihail, imparatorluğunun son yılında (867) apsisteki büyük Theotokos Mozaığının yapımını tamamlattır. 10. yüzyıla geldiğinde Ayasofya, İmparator II. Basileos'un emriyle mimar Trdat tarafından bir onarıma alınmış ve bu onarımda süslemeler üzerine de çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. 11. yüzyıla denk gelen III. Romanos döneminde (1028-1034) güney galerinin doğusundaki duvar üzerine İmparatoriçe Zoe'nin mozaığı pano şeklinde yapılmıştır. Patrik İoannes Ksiphlinos döneminde (1064-1075) kilisenin bemasındaki zarar görmüş mozaikler yenilenmiştir. 1122 yılı civarı II. Komnenos Dönemi'nde Ayasofya'nın batı galerisinin güney duvarı üzerine eşi Eirene ve oğulları Aleksios'un mozaikleri yapılmıştır. Bizans Devleti'nin son yıllarında ise Ayasofya bakımsız ve tamiratsız kalmıştır (Diker, 2010).

1453 yılında İstanbul'un fethiyle birlikte Ayasofya Müslümanların eline geçmiş ve Fatih Sultan Mehmet'in emriyle camiye çevrilmiştir.

İslami literatürde, içerisinde resim/heykel bulunan eve meleklerin girmediğine dair Hadis-i Şerifler bulunmaktadır.⁶ Bazı İslam âlimleri tarafından Hadis-i Şeriflerde bulunan

⁶ Buhari, Libas, 92, 88; Ebu Davûd, Libas, 48.

uyarıların İslam inancına uymayan “tapınma” ve “tazim” gösterme gibi amaçları kapsadığı ve bu suretlerin sadece kible yönüne getirilmesinin “mekruh” olduğu ifade edilmiştir.⁷

Osmanlı döneminde Ayasofya, insan suretlerinin yukarıdaki bağlamda örtülmesi için çeşitli müdahaleler görmüştür. Bu dönemde Osmanlılar tarafından Ayasofya'nın korunması için gösterilen çaba dikkat çekmektedir. İslam dini insan resimlerini ibadet yerlerinde menetmesine rağmen suretler, yapıya ve kendilerine zarar vermeden ince bir kireç tabakasıyla kapatılarak korunmuştur. Hatta çok fazla namaz kılınan yerlerde, göz önünde veya dikkati çekecek bir bölgede değilse hiç dokunulmamış veya sadece figürlerin yüzleri kapatılmıştır. Böylelikle Ayasofya mozaiklerinin günümüze ulaşması sağlanmıştır (Akgündüz ve Öztürk, 2005:199).

Kubbedeki Pantokrator Mozaiği yüksek bir yerde olduğundan dolayı müdahale edilebilmesi için iskelenin kurulması gerekmiştir. Bundan dolayı bu mozağin kapatılması ertelenmiştir. Kubbeye geçişi sağlayan dört pandantiftteki “Kerubim” ve “Seraphim” melek figürlerinin ise sadece yüz bölgeleri silinmiş kanatları ise açık bırakılmıştır (Doğan, 2009).

Kariye Camii'nde de kiliseden camiye dönüşüm sürecinde benzer örtme yaklaşımlarına rastlanmaktadır. İstanbul'un önemli anıtlardan biri olan Kariye Camii, 1453 ile 1510 yılları arasında kiliseden camiye çevrilmesiyle birlikte birçok onarım çalışmaları geçirmiştir. Cami işlevini taşıdığı süre içinde Hıristiyan tasvirlerini örtmek için yüz, el, ayak, haç ve yazıtlar en çok 5 mm kalınlığında badana uygulaması ile örtülmüştür (Çağlar, 2015).

Daha yakın dönemde Sultan Abdülmecid tarafından Ayasofya Camii'nin onarımı için Fossati Kardeşler görevlendirmiştir. Bu dönemde Ayasofya duvarlarındaki sıvalar bozulmuş ve altındaki mozaiklerin bir kısmı ortaya çıkmıştır. Fossati Kardeşler, Sultan Abdülmecid'den izin alarak sıvaları çıkartıp tespit edilen mozaiklerin onarımını yaptıktan sonra suluboya ve karakalemle rölevesini alıp önce belgelemiş daha sonra sıva ile tekrar örtmüşlerdir. Bazı mozaiklerin eksik olan kısımlarını ise alçı ile tamamlamışlar ve üzerlerini de geometrik veya bitkisel bezemelerle kapatmışlardır (Doğan, 2009).

⁷ Fetavay-ı Hindiyeye, I, 107.

Cumhuriyet döneminde 1931 yılındaki bakanlar kurulu kararından sonra Ayasofya'daki mozaikler temizlenmeye başlamıştır. 1932 yılında ise Fossati'nin kapattığı mozaikler sıvaların altından çıkartılmıştır. Bu çalışma 1970'e kadar devam etmiştir (Akgündüz ve Öztürk, 2005:807).

1993 yılında Ayasofya ana kubbesinin en çok zarar gören kuzeydoğu çeyreğinde büyük bir iskele kurulmuş ve mozaiklerin onarımı yapılmıştır. Bu iskele 4 defa yer değiştirmiştir. 2009 yılında kubbenin son çeyreğindeki çalışmalar tamamlanmış ve 2010'da kubbenin altındaki iskeleler sökülüştür (Gökçe, 2010).



Görsel 3. Hali hazırda kullanılan perde sistemi. (M. Kurt arşivi).

2020 yılının Temmuz ayında Ayasofya'nın tekrar camiye çevrilmesiyle birlikte Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından kible tarafına gelen mozaiklerin namazın sıhhatini engellemesi gerekçesiyle örtülmesi için çözüm arayışına girmiştir. Mozaiklerin lazerle karatılması düşüncesi öne çıkmakla birlikte bu eserlere zarar verme endişesiyle bu fikirden vazgeçilmiştir. Buna alternatif olarak apsis üstü yarım kubbe ve bema kemerindeki mozaiklerin önüne, namaz vakitlerinde kapatılıp sonradan tekrar açılacak nitelikli dinamik bir perde sistemi yerleştirilmiştir (Görsel 3).

4. Mozaiklerin Gizlenmesine Yönelik Araştırma

Yapının ibadete açılmasından sonra kible yönündeki mozaiklerin örtülmesi için tercih edilen ve üçgen parçalar şeklinde üretilen perde sisteminin renk ve form açısından yapının genel estetiğine uymadığı görülmüştür. Ayrıca sistemin çalışması sırasındaki dinamiği ve titreşimi ile birlikte yapıya zarar verme ihtimali de bulunmaktadır. Bunun yanında bu sistemin

pratik kullanım açısından da oldukça hantal olduğu düşünülmektedir. Öngörülen bu problemlerle birlikte sanat tarihi açısından önemi belli olan Ayasofya'nın bu iç odak merkezinin örtülmesi için, modern bilim ve teknolojinin imkânları ile makale kapsamında daha doğru ve bilimsel bir çözüm arayışına girilmiştir. Araştırmalar sonucunda üç yöntem tespit edilmiş ve incelemeye alınmıştır.

4.1. Sistem Araştırmaları

Sistem araştırmalarına başlarken öncelikle aşağıdaki kriterler belirlemiş ve araştırmalar bu kriterlere dikkat edilerek ilerletilmiştir:

- Sistemin; “yüzey gizleme” eylemi içermesi
- Yüzey üzerinde bozulmalara sebep olmaması
- Güncel bir teknoloji barındırması
- Temel restorasyon-koruma prensiplerine karşı çıkmaması
- Yapının ana karakteristiği ve estetiğine ters düşmemesi

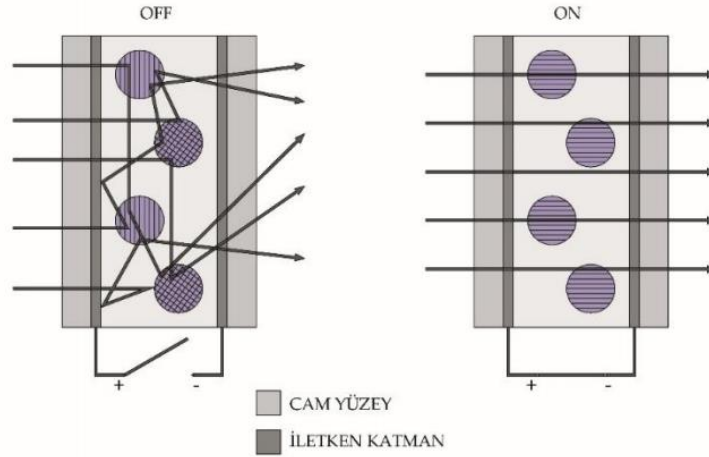
Bu kriterler doğrultusunda yapılan araştırmada amaca en yakın sonuç verebileceği öngörülen sistemler; “Akıllı Cam” (Smart Glass), “Görünmezlik Pelerini” (Invisibility Cloak) ve “Projeksiyon Haritalama” (Projection Mapping) şeklindedir.

4.1.1 Akıllı Cam (Smart Glass)

Akıllı camlar 1970-1980 yılları arasında ortaya çıkmıştır. İstenildiğinde opak istenildiğinde şeffaf görünüme geçebilen ileri teknoloji bir cam kaplama malzemesi olarak bilinmektedir. Günümüzde ofis, konut, müze, hastane, otel gibi yapılarda kullanım örnekleri bulunmaktadır. Genel olarak “aktif” ve “pasif” sistemler şeklinde iki sınıfa ayrılmaktadır. Erkol ve Sayın (2021) makalelerinde 7'si pasif sistemler olmak üzere, toplam 17 farklı akıllı cam sistemini incelemiş ve karşılaştırmalı tablolar şeklinde bu sistemleri tanıtmışlardır.

Bu araştırmaya göre ısı ve ışık gücüyle renk değiştiren “pasif” akıllı camlar, insan müdahalesi ile başlatma ve durdurma fonksiyonlarına imkân tanımamaktadır. Bundan dolayı makalemizde pasif sistemler araştırma dışında bırakılıp aktif sistemler üzerine yoğunlaşmıştır. Sonrasında çalışma konusu olan Ayasofya'daki mozaik ikonaların istenilen zaman aralığında

örtülebilmesi için akıllı cam türlerinden “Likit Kristal Cam” sistemi amaca daha yakın görülmüş ve araştırma bu yöne ilerlemiştir.



Görsel 4. Sıvı kristal akıllı camın çalışma prensibi (Erkol ve Sayın, 2021).

Likit kristal akıllı camlar Türkiye’de en yaygın olan akıllı cam sistemleri olarak polimer içerisine dağılmış sıvı kristaller içeren türleridir (PDCL) (Erkol ve Sayın, 2021). Sistem, iki cam arasına yerleştirilen ısı performansını çok yüksek olan sıvı kristallerinin elektrik akımı ile oluşan gerilimi sonucu camın geçirgenliğinin değişmesi prensibi ile çalışmaktadır (Wong ve Chan, 2014) (Görsel 4).

Sıvı kristal camların, mağaza vitrinleri, toplantı salonları, banyo hacimleri, yüzme havuzu, araba camları gibi yerlerde ortamı perdelemek amacıyla tercih edildiği görülmüştür. Bunun yanında büyük panel ekranları üzerindeki kullanımlarına da rastlanmıştır.



Görsel 5. Akıllı cam sisteminin çeşitli hacimlerde uygulama örnekleri.⁸

Görsel 5'te akıllı camın çeşitli hacmindeki kullanım örnekleri paylaşılmıştır. Görsellerde de görüldüğü gibi sistem açıldığı zaman opak, kapatıldığı zaman ise şeffaf bir görünüm almaktadır.

Dünya çapında birçok şirket dinamik akıllı cam ve geniş alanlı düz panel ekranlar geliştirmektedir. Bunun yanında çeşitli üniversiteler ve laboratuvar grupları bu ürünleri iyileştirmek için yeni malzeme ve süreçleri araştırmaktadır (Lampert, 2002).

Tablo 1. AFE Koruma ve güvenlik sistemleri firmasına ait Akıllı cam filmi teknik özellikleri tablosu.⁹

OPTİK ÖZELLİKLER	Görünürlük, ışık iletimi	Açık	> %90
		Kapalı	< %2
	Şeffaflık	Açık	% 0.90
	UV Engellemesi	Açık	% 0.50
		Kapalı	% 0.99
IR Engellemesi	Açık	% 0.30	
	Kapalı	% 0.90	
ELEKTRİK DEĞERLERİ	SGHC	Açık & Kapalı	5w/m2
	Güç Kaynağı	Açık	60 Hz
	Akım	Açık	2mA/m2
	Tepki Süresi	Açma > Kapama	0.3 s
		Kapama > Açma	0.3 s
Güç Tüketimi	Açık	5w/m2	
AYRINTILAR	Çalışma Sıcaklığı	-20 °C <> 100 °C	
	Çalışma Ömrü	10 Yıl	
	Açma - Kapama adedi	> 2 Milyon	
	Mevcut Renkler	Beyaz / Açık Gri / Siyah	
	Su geçirmezlik	Var	
	Garanti Süresi	2 Yıl	
ÖLÇÜLER	En Büyük Ebat	1800 mm * 4000 mm	
	Kalınlık	0,38 mm	

⁸ "Itecvision Glass / Cristales Inteligentes", <https://www.itecvision.com/productos/itecvision-glass-cristales-inteligentes/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

⁹ <https://www.afsakillicamfilmi.com/>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

Akıllı cam araştırmaları sırasında Türkiye’de faaliyet gösteren şirketlerden “Googlass”, “Mayacamsin” ve “AFE Koruma ve Güvenlik Sistemleri” ile görüşmeler yapılmıştır. AFE firmasının yayınladığı akıllı cam sisteminin teknik özellikleri Tablo 1’de verilmektedir. Görüldüğu gibi akıllı camlar; UV ve IR engellemesi içeren, su geçirmezlik özeliği olan, farklı renk ve boyutta tasarlanabilen, 0,3 saniye açma-kapama süresine sahip, uzun ömürlü bir malzemedir. Işık iletimi ise açıkken %90’dan büyük, kapalı haldeyken %2’den küçük olabilmektedir. Bunun yanında sadece 0,38 mm kalınlığa sahip olması da dikkat çekicidir (Tablo 1).

Aktif akıllı cam sistemlerinin çalışması için elektrik gücüne ihtiyaç duyulur. Sistem karmaşık bir yapı içerir ve sistemi oluşturan her bir bileşen için ayrı elektrik gücü hesaplanmalı ve donanımı da buna göre kurgulanmalıdır (Addington ve Schodek, 2005:48). Tipik olarak bu cihazlar 24 ile 100 V AC arasında çalışır. Güç tüketimleri 5 W / m²’den azdır, ancak çalışmaları için sürekli enerjiye ihtiyaç duyarlar (Lampert, 2002).

Makalesinde bükümlü nematik sıvı kristal camların elektro optik özelliklerini inceleyen Karapınar (2017), bu cihazların yapımı için yeni yöntem araşışlarına dikkat çekerek 90 derecelik büküm yerine 270 dereceye ulaşan bir “süper büküm” aygıtının geliştirildiğinden bahsetmektedir. Karapınar’a göre sıvı kristal akıllı camlarda “siyanobifenil” bileşenini yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu bileşen verdiği hızlı tepkiden dolayı birçok elektro optik devrede tercih sebebi olmuştur. Bileşenin gösterdiği faz geçiş niteliğinden dolayı katı halden sıvı kristal hale 23 °C’de geçmektedir. Bunun yanında 34 °C’de ise erimekte ve izotropik hal almaktadır (Karapınar, 2017).

4.1.2. Görünmezlik Pelerini (Invisibility Cloak)

Yüzeylerin gizlenmesine yönelik teknoloji tabanlı araştırmada ikinci olarak Duke Üniversitesi’nden David R. Smith tarafından geliştirilen bir sistem dikkati çekmiştir. Sistem “Görünmezlik pelerini” olarak isimlendirilmiş ve sonrasında bu isimle kavramlaşarak birçok araştırmaya konu olmuştur.



Görsel 6. Görünmezlik pelerinin uygulama örnekleri.¹⁰

“Pelerin” olarak isimlendirilen yüzey, mikrodalga ışınlarını saptırarak küçük bir bozulma ile arkasındaki nesnenin etrafından bu ışınları akıtır. Bu prensibine dayandırılan sistem ile pelerin arkasında kalan nesne yerinde yokmuş gibi görünür. (Görsel 6) Bu çalışmalarla birlikte yeni bir elektromanyetik tasarım paradigması ortaya atılmış ve “görünmezlik” kavramı bilim camiası için pratik bir konu haline gelmiştir (Landy ve Smith, 2013). Sonralarda iki boyutlu ve tek yönlü bir bakış sağlayan sistem, elektromanyetik dalga saçılım teorisine dayandırılarak silindirik formlar üzerinden geliştirilmiş ve böylelikle açısız bir zenginlik yakalanmıştır (Zhang vd., 2007). Fotokopi makineleri, elektrostatik püskürtme sistemleri, elektrik empedans tomografisi (EIT) ve ayrıca kamufraj gibi askeri uygulamalarda kullanılması uzmanlarca öngörülmektedir (Yang vd., 2012).

4.1.3. Projeksiyon Haritalama (Projection Mapping)

Teknoloji tabanlı araştırmanın üçüncü kısmında ise projeksiyon haritalama tekniğine odaklanılmıştır. Projeksiyon cihazları dijital görüntüleri bir nesne veya bir yüzeye “yansıtma” prensibiyle çalışmaktadır. Genellikle video ve ışık yansımalarıyla mekânın atmosferini geçici olarak dönüştürmek için kullanılır (Karayılınoğlu ve Arabacıoğlu, 2020). Bunu yaparken görsel ve işitsel elemanları birleştirerek fiziksel bir görüntü yansımalarını hedefler (Ekim, 2021).

Arttırılmış Gerçeklik¹¹ teknolojisine yakın bir mantık taşıyan “Projeksiyon Haritalama” tekniği ise aydınlatılacak nesneyi yakalamak için kameralar ve renklendirmek için de projeksiyon

¹⁰ “Esiste un materiale che rende invisibile oggetti e persone: ecco come funziona”, <https://www.deejay.it/articoli/esiste-un-materiale-che-rende-invisibile-oggetti-e-persone-ecco-come-funziona/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

¹¹ Detaylı bilgi için: Azuma, R. T. (1997). A survey of augmented reality, *Presence: Teleoperators & Virtual Environments*, 6(4), 355-385.

cihazlarına ihtiyaç duyar. Arttırılmış gerçeklikte üst üste bindirilmiş sanal ve gerçek dünyanın tek bir ekran üzerinde bireysel izlenimi söz konusu iken, projeksiyon haritalama tekniğinde herhangi bir ekran ya da gözlük bileşenine ihtiyaç duymadan sonuç ürün çıplak gözle izlenebilmektedir (Grundhöfer ve Iwai, 2018).



Görsel 7. Roma Forumu'nda projeksiyon haritalama¹², L'Atelier des Lumières Sanat Müzesi'nde projeksiyon haritalama.¹³

Konser, moda gösterisi ve festival gibi eğlence sektörüne ilişkin alanlarda, özellikle sahne tasarımlarında bu yöntem sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca son yıllarda tarihi alanlar ve nesnelere üzerinde de sistemin kullanım örnekleri görülmektedir. Örneğin 2018 Roma Forumu'nda anıtların üzerine tarihi olayların görselleri projeksiyon haritalama ile yansıtılarak forumun tarihi canlandırılmıştır (Görsel 7).

Diğer bir örnek olarak Paris'teki L'Atelier des Lumières Dijital Sanat Müzesi'nde benzer bir dijital teknik, sanal bir enstalasyon oluşturmak amacıyla müze iç mekanında kullanılmıştır¹⁴ (Görsel 7).

4.2. Sistem Değerlendirmeleri

Çalışmada incelenen üç yöntem, çeşitli kriterlere göre birer tabloda toplanarak birlikte değerlendirilmeye alınmıştır (Tablo 2, 3).

¹² "Viaggio nella Roma antica. Ai Fori Imperiali, tornano gli spettacoli di Piero Angela", <https://www.exibart.com/express/viaggio-nella-roma-antica-ai-fori-imperiali-tornano-gli-spettacoli-di-piero-angela/>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

¹³ "How This Paris Art Exhibit Lets You Step Inside a Van Gogh Painting", <http://www.iamthevoluntourist.com/oldbackupdata/paris-art-exhibit-van-gogh-painting/>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

¹⁴ "How this Paris Art Exhibit Lets You Step Inside a Van Gogh Painting", <http://www.iamthevoluntourist.com/oldbackupdata/paris-art-exhibit-van-gogh-painting/>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

Tablo 2. Teknik parametrelerin değerlendirilmesi.

Teknik Parametreler	Projeksiyon Haritalama	Akıllı Cam	Görünmezlik Pelerini
Fiyat aralığı	800 ₺ – 2000000 ₺	250\$/m ² – 500\$/m ²	Henüz endüstri boyutuna çıkmadığı için bilinmemektedir.
Avantajları	- Kolay kullanımı - Farklı yüzeylere uygulanabilme - Uzun ömürlü olma	- Kolay kullanım - Uzun ömürlü olma - Yapışkan akıllı film olarak cam yüzeylere sıvanmasına olanak sağlaması	Gerçekçi aynalama imkânı
Dezavantajları	- Uzun süreli kullanımında malzemeye zarar verme ihtimali - Parlak ve çok ışık alan yerlerde kullanım zorluğu - Cihaz maliyeti	- Eğrisel formda kullanıldığında görüntünün bozma ihtimali - Cama entegresinde oluşan yüzey bozuklukları - Yüzey üzerinde kontrolsüz yansımalar. - Aktifleşmesi için sürekli güç gerektirmesi - UV dayanımının düşük olması - Kızılötesi iletimini azaltmada yetersiz kalması	- Standart kullanıcılar tarafından tecrübe edilememesi - Sistemin iki boyutlu yüzeylere henüz cevap verememesi

Tablo 3. Temel kriterlerin karşılaştırılması.

Temel kriterler	Projeksiyon Haritalama	Akıllı cam	Görünmezlik pelerini
Yüzey gizleme fonksiyonu bulunması	+	+	+
Yüzeyde bozucu etki yapmaması	+	-	-
Güncel bir teknoloji barındırması	+	+	+
Yapı estetiğine ters düşmemesi	+	-	-
Maliyeti	+	+	?

Araştırma kapsamında incelenen yöntemlerden “akıllı camlar”, gizleme fonksiyonu için yeterli opaklığı sağlamaktadır. Ancak sağlanan opaklık, buzlu cam ya da tam beyaz bir yüzey etkisi oluşturacağı için estetik anlamda mozaik yüzeyle uyumsuz bir izlenim sunacaktır. Ters durum olan şeffaf konumdayken üzerine ışığın düşüş açısına göre parlamalara maruz kalarak mozaik görünümünü engelleyip kullanıcının izlenimini zedelemesi yüksek ihtimaldir. Akıllı camların enerji tüketimi ve dolayısıyla maliyeti Ayasofya gibi özel bir yapı için göz ardı edilebilecek seviyededir. Sistemin çalışması için gereken ısı aralığı olan 21-34 derece, mozaiklerin zarar görmesi anlamında kayda değer bir aralık değildir. Akıllı camların bükülebilir

olan fiziksel niteliği, yarım kubbeye olarak oturtulabilmesine imkân tanımaktadır. Ancak sistemin uygulamasında kubbe üzerine yapılacak tespit işleminin mozaiklere zarar verme ihtimali yüksektir. Bundan dolayı bu sistemin araştırması bu aşamada bırakılmıştır.

“Görünmezlik pelerini” ise henüz deneysel nitelikli bir çalışma olup endüstriyel boyuta çıkamamıştır. Maliyet bilgisine erişilemeyen sistemin geliştirilmesine çeşitli üniversitelerin bünyesinde devam etmektedir. Henüz “yüzey gizleme” fonksiyonuna sahip olmayıp sadece pelerin ardındaki üç boyutlu bir nesneyi belli bir uzaklıktan ve belli bir bakış açısına göre “gizleme” niteliğine sahiptir. Görünmezlik pelerini, literatüre işlevi açısından kazandırılmak amacıyla incelemelerin içine dahil edilmiştir. Fikir ve çalışma prensibi olarak sanat, mimari tasarım, restorasyon-koruma gibi alanlarda ileride kendine oldukça önemli bir yer bulacağı açıktır.

Son incelenen sistem olan “projeksiyon haritalama” ise örneklerinden görüldüğü gibi alanda sık kullanılan optik bir tekniktir. Tüm değerlendirme kriterlerini karşılamakta ve aynı zamanda bilimsel yöntemlerle optimize edilebilmektedir. Bu gibi sebeplerden dolayı makalede detaylarına inilerek araştırmasına devam edilmiştir.

4.3. Çözüm Yönelik Araştırma

Araştırmalara göre projeksiyon haritalama sistemindeki en temel sorunlardan ilki cihazdan yayılan ışığın mozaik yüzey üzerinde bozulmalara sebep olma ihtimalidir. Bunun haklı bir endişe olmasına karşın yapılan literatür taraması ve araştırmalar sonrasında cihazdan yayılan ışığın optimizasyonu ile mozaiklerdeki “gizleme” amacına yönelik kullanılmasının mümkün olabileceği öngörülmüştür.

Yüzeyin Aydınlık Değerleri:



Görsel 8. Apsise bakış yönünde parlaklık dağılımı (17 Eylül 2012, 10:15) (cd/m²) (İnanıcı, 2014).

Mozaik yüzey projektörle renklendirileceği için öncelikle yüzeyin üzerindeki ortalama aydınlık değerlerinin bilinmesi gerekmektedir. Bunun sebebi yüzeye gizleme amacıyla düşürülecek olan desenlerin, ancak yüzeyde hali hazırda bulunan ışık değerinin üzerinde bir aydınlatma ile görünür olabileceği "fiziksel" gerçeğidir. Görsel 8'de görüldüğü gibi Ayasofya'nın apsis bölümündeki yarım kubbe, doğal aydınlatma durumunda "30-80" aralığında bir lux değeri taşımaktadır.

Koruma Açısından İdeal Aydınlatma Değerleri:

Sanat eserlerinin ışıktan korunmasında ışığın yönü, rengi, seviyesi, parlaklığı kadar uygulanacak yüzeyin yapısal bileşenleri, emilimi ve inşa teknikleri de önemlidir (Lucchi, 2018). Bundan dolayı Ayasofya'daki uygulama alanının fiziksel niteliği sorgulanmıştır. Makalenin 2. bölümünde yapılan literatür taramasında uygulama yüzeyinin taş, cam, altın ve gümüş parçacıklarından oluşan bir mozaik olduğu belirlenmiştir. Bu yapılan belirlemeler sonrasında anıtsal nitelik taşıyan yüzeylerin bozulmaya uğramadan aydınlatılabilecekleri limitler araştırılmıştır.

Tablo 4. Tarihi eserler için IESNA'nın belirlediği ideal aydınlanma düzeyleri (IESNA, 2000:545).

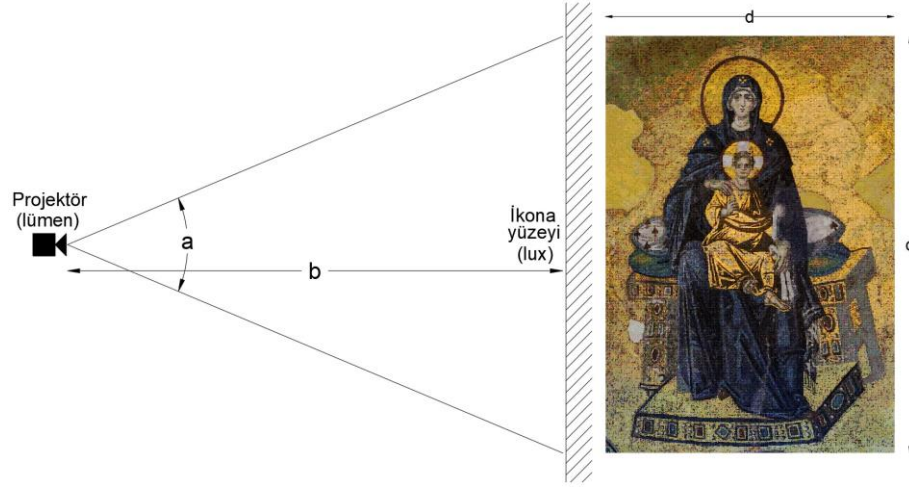
Nesne/yüzey türü	İdeal aydınlık (lux)
El yazmaları, minyatürler ve resimli tarihi kitaplar	30 lux
Halı, minyatür, baskı ve kumaşlar	50 lux
Yağlı veya tempere boyalı eserler, deri, ahşap ve kemik türevleri	150-180 lux
Taş, metal, çelik ve camı nesnelere	300-500 lux

Bilimsel çevrelerce dünya standardı olarak kabul edilen IESNA'ya göre mozaikler için Tablo 4'te görüldüğü gibi "300-500" lux arası bir aydınlanma değeri öngörülmektedir. Çalışma IESNA'nın belirlediği aralık içinde kalınarak ilerlemiştir.

Birimler:

Bir yüzeyin üzerine düşen ışık yoğunluğu, "lux" cinsinden ifade edilmektedir. Lux, bir "parlaklık" veya "aydınlık" ölçüsü birimidir ve "Candela" ölçü biriminden türetilmiştir. Candela ise bir mumun parlaklığına eşdeğer olan sabit bir değer olarak kabul edilmiştir. Candela bir enerji birimi iken insan gözü tarafından algılanması açısından aynı ışığı ölçen ve "lümen" olarak isimlendirilen eşdeğer bir birimi daha vardır. Bir lux, bir metrekairelik yüzeye yayılan bir lümen ışığa eşittir. (1 lux = 1 lümen/m²) Lux, bu ışığın yayıldığı alanı hesaba katar ve yüzeyin parlaklığını etkiler (Ismail vd., 2013). Işık, kaynağından çıktığında yüzeye ulaşana kadar dağılır ve ilerler. Bu yüzden ışığın kaynağından çıkış anındaki değeri ile yüzeye ulaştığı andaki değeri farklılık gösterir.¹⁵

¹⁵ "Lux to Lumens Calculator", <https://www.bannerengineering.com/us/en/company/expert-insights/lux-lumens-calculator.html>, Erişim tarihi: 21.02.2021.



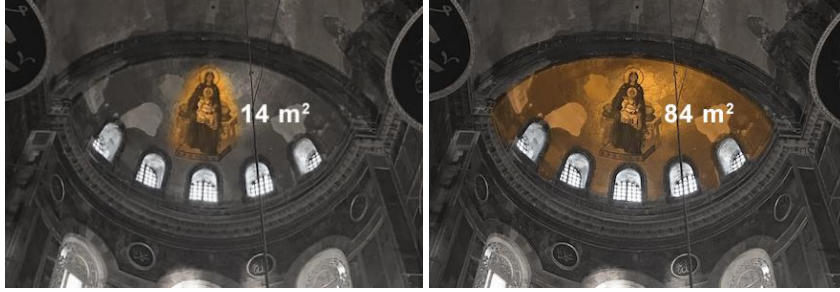
Görsel 9. Projektör ile yüzey arasındaki bağıntı (E. Köymen arşivi).

Bu bilgilerden hareketle, projektör ile yansıtacağı yüzey arasında görsel 10'da gösterilen bir bağıntı kurulabilir. Görselde "a" ile gösterilen değer projektör ışığının dağılım açısıdır. "b" ise projektör ile yansıtacağı yüzey arasındaki mesafeyi göstermektedir. Projektörlerin ışık gücü yaygın olarak "lümen" cinsinden ifade edilir. Buradaki lümen değeri, ışığın çıkış anındaki şiddeti anlamına gelir. Işık belli bir mesafeyi belli bir açı ile geçerek bir yüzeye yansırsa bu yüzeyde bir parlaklık oluşturur. Görseldeki "c" ve "d" değerinin çarpımı ile yüzey alanı bulunur. Yüzey alanında oluşan bu parlaklık da lux cinsinden ifade edilebilir. Yüzeyde bozulmaya sebep olup kontrol altına alınması gereken değer budur.

Görsel 9'da gösterilen "c x d" yani gizlenecek olan minyatürün yüzey alanı $4.5 \times 3.15 = \sim 14 \text{ m}^2$ olarak ölçülmüştür. Burada belirlenen "alan"; projektörün mozaiğe olan uzaklığı (b), yayılım açısı (a) ve lümen değerini etkileyeceği için önemlidir.

Gizlenecek Mozaik İçin Alternatif Kapsama Alanları:

Gizleme işleminin “lokal” ve “tüm yarım kubbe” olarak iki usulde yapılabilmesi mümkündür.



Görsel 10. Gizlenecek mozaik için farklı kapsama alanları (E. Köymen arşivi).

Görsel 10'da işaretlendiği gibi birinci durumda sadece ikonanın sınırlarını kapsayacak şekilde 14 m²'lik lokal bir alanın gizlenmesi; ikinci durum da ise, 84m²'lik bir alanın içine denk gelen tüm yarım kubbenin topyekün gizlenmesi önerilmektedir.

Tespit Noktalarının Belirlenmesi:

Işığın yüzeye düşüş şiddetini belirleyecek diğer önemli bir parametre ise cihazın “tespit” yani yüzeye montaj noktasıdır. Talu'ya göre tarihi doku üzerine eklenmesi planlanan aydınlatma elemanlarının göze çarpmayacak ve tarihi doku ile uyumlu olup zarar vermeyecek noktalara yerleştirilmesi gerekmektedir. Bunu sağlamak için gerektiği durumda ışık kaynaklarının maskelenmesi önerilmektedir (Talu, 2017).

Yüzey üzerinde yapılan incelemelerde bu kriterleri taşıyan üç adet tespit noktası saptanmıştır. Cihaz bu noktalardan hangisine yerleştirilirse, mozaik yüzeye olan uzaklık bağıntısına göre hesaplanan tekrardan yapılması gerekmektedir.



Görsel 11. Tespit noktaları (E. Köymen arşivi).

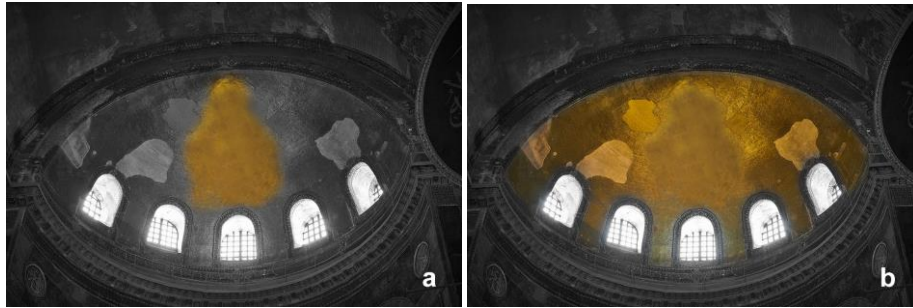
Birinci nokta, apsis yarım kümbesinin kancillik seviyesi (kedi yolu) olarak düşünülmüştür. Bu bölümde cihazın tespiti için ideal detaylar bulunmaktadır. Bu noktadan mozaiğin merkezine olan mesafe 6 metredir (Görsel 11).

İkinci tespit noktası olarak bema kemerinin sol bölümündeki metalik korkuluk bölgesi önerilmektedir. Buradan yüzeye olan mesafe yaklaşık 13.7 metredir. Bu nokta, önüne gelen levhanın arkasında kaldığı için doğal olarak gizlenmektedir (Görsel 11).

Önerilen üçüncü tespit noktası da hali hazırdaki perde sisteminin asılmış olduğu kemer üzerindeki oyuktur. Bu noktanın mozaiğe arasında 7.6 metre mesafe bulunmaktadır. Hali hazırdaki perde sistemi de bu oyuğa asılmıştır (Görsel 11).

Haritalanacak Görseller:

Projeksiyon haritama tekniği ile mozaiğe yüzeye düşürülecek görsel için ayrı bir çalışmaya ihtiyaç vardır. Her iki haritalama yaklaşımı için ayrı grafikler türetilmelidir.



Görsel 12. Haritalama için grafik çalışmalar (E. Köymen arşivi).

Görsel 12’de lokal (a) ve yarım kubbeye topyekun (b) haritalama için iki ayrı grafik denemesi yapılmıştır. Çalışmada mozaik, altın zemininin devamı olacak şekilde Photoshop programı ile silinmiştir. Böylelikle projekte edilecek desen de ortaya çıkmıştır. Bu grafik çalışmanın en temel “gizleme” yaklaşımı olduğu söylenebilir. Ancak mülakatta Doç. Dr. Hattat Yusuf Bilen, bu bölgenin silinmiş şekilde gösterilmesinin yerine “Ayasofya’nın ruhuna uygun bir tezeynatın” yansıtılmasını önermiştir. Bilen’e göre, Ayasofya’nın Bizans’tan günümüze ulaşmış süslemeleri ya da Osmanlı döneminde yapı içinde tercih edilen “rumî” motifler alternatifler arasına alınabilir (Bilen, 2021).

Hesaplamalar:

Yukarıdaki belirlemeler üzerine bir lümen/lux dönüştürücüsü¹⁶ kullanılarak, projektörden çıkan aydınlığın birim alan üzerindeki ideal aydınlık şiddetinin alternatif senaryoları tablolar şeklinde aşağıda ifade edilmiştir.

Tablo 5. Lokal bölgedeki haritalamanın üç tespit noktasına göre hesaplama tablosu.

LOKAL BÖLGE HESAPLAMA TABLOSU	1. Nokta	2. Nokta	3. Nokta
Noktanın yüzeye olan mesafesi (mt.)	6 mt.	13.7 mt.	7.6 mt.
Dağılan ışığın açısı (°)	~41°	~18°	~32°
Aydınlanan alan (m ²)	14 m ²	14 m ²	14 m ²
100 lüx için cihazın parlaklık değeri (lümen)	1400	1400	1400
300 lüx için cihazın parlaklık değeri (lümen)	4200	4200	4200
500 lüx için cihazın parlaklık değeri (lümen)	7000	7000	7000

Tablo 6. Tüm yarım kubbedeki haritalamanın, üç tespit noktasına göre hesaplama tablosu.

TÜM YARIM KUBBE HESAPLAMA TABLOSU	1. Nokta	2. Nokta	3. Nokta
Noktanın yüzeye olan mesafesi (mt.)	6 mt.	13.7 mt.	7.6 mt.
Dağılan ışığın açısı (°)	~102°	~43°	~32°
Aydınlanan alan (m ²)	84 m ²	84 m ²	84 m ²
100 lüx için cihazın parlaklık değeri (lümen)	8000	8000	8000
300 lüx için cihazın parlaklık değeri (lümen)	25200	25200	25200
500 lüx için cihazın parlaklık değeri (lümen)	42000	42000	42000

¹⁶ “Lumen Calculator”, <https://www.omnicalculator.com/physics/lumen>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

Tablo 5'te lokal olarak gizlenmesi istenen mozağin (Görsel 10) tam alanı olan 14 m²'nin haritalanması için üç noktaya göre ayrı hesaplamalar yapılmıştır. Hesaplara göre mozaik üzerinde 100 lux'lük yüzey aydınlığı elde etmek için her bir noktadan 1400 lumenlik bir ışık enerjisinin gönderilmesi gerekmektedir. Aynı şekilde 300 lux için 4200, 500 lux için de 7000 lumen'lik ışık enerjisine ihtiyaç tespit edilmiştir. Bu hesaplamalarda, her bir noktaya yerleştiren projektör cihazının kaynak açısı değişiklik göstermektedir. Buradaki açı, "Throw ratio"¹⁷ olarak isimlendirilen "mesafe/yüzey uzunluğu"na bağlı bir oran üzerinden hesaplanabilir. Makalede bu detaya girilmeyerek sadece dağılan ışık için "açı değeri" önerilmiştir.

Tablo 6'da ise aynı hesaplama "tam yarım kubbe" (Görsel 10) üzerinden yapılmıştır. Aydınlanan alan olan 84 m²'nin haritalanmasına yönelik değerleri 100, 300 ve 500 lux için sırasıyla, 8000, 25200 ve 42000 lümen olarak hesaplanmıştır.

Değerlendirme:

Yapılan hesaplamalar sonrasında, mozaik zemin üzerine görünür nitelikte bir görselin projeksiyon haritalama tekniği ile ve yüzeyi bozmayacak bir aralıkta düşürülmesi mümkün görülmektedir.

Tablo 7. Cihazların pozisyonlarına göre kıyaslanması.

	1. Nokta	2. Nokta	3. Nokta
Yüzeze zarar vermeme	+	+	-
Montaj kolaylığı	+	+	-
Cihazın gizlenebilmesi	-	+	-
Yansıtma kolaylığı	+	-	+

Cihazın 1 numaralı noktaya montajında yüzey korunabilmektedir. Buna karşın bu nokta cihazın gizlenebilmesi açısından dezavantajlıdır. 2 numaralı nokta, yüzeye uzak olmakla birlikte projektörün levha arkasına gizlenebilmesine imkân tanır. 3 numaralı tespit noktası ise erişim zorluğu ve dokuya zarar verme ihtimalinden dolayı diğerlerine göre problemlidir. 1 ve 3. noktalar yüzeyi direk gördüğü için desen yansıtma açısından avantajlıdır. 2 numaralı nokta ise

¹⁷ "Understanding Projector Throw Ratio", <https://guide.lightform.com/hc/en-us/articles/360007255294-Understanding-Projector-Throw-Ratio>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

yüzeyi direk görmediğinden, yansıtma açısından dezavantajlıdır. Ancak bu nokta ana kubbe haricinde bema kemerindeki diğer mozaği de görebilmesinden dolayı avantajlıdır (Tablo 7).

Tablo 8. Yüzey kapsamı açısından yöntemlerin kıyaslaması.

	Lokal yansıtma	Topyekün yansıtma yöntemi
Yüzeyin ışıkla daha az teması	+	-
Mozaik zeminle tasarımsal bütünlük	-	+
Desenleri yansıtma kolaylığı	+	-
Cihaz fiyatına katkı	+	-

Lokal ve topyekün yansıtma yöntemleri kıyaslandığında lokal yöntemin daha avantajlı olduğu görülmektedir. Tablo 5 ve 6'dan da kıyaslanabileceği gibi tüm yarım kubbenin aydınlatılması için daha yüksek lümen değerine sahip ve dolayısıyla daha yüksek maliyetli projektörler gerekmektedir. Topyekün yöntem yekpare bir haritalama sağlayacağı için estetik bütünlük korunacaktır. Bu durum önemli bir parametre olarak lokal yöntemde dikkate alınmalıdır ve yüzeye yansıtılacak desenlerin geçişleri özenle hazırlanmalıdır. Bölgenin anlık ışık değerlerine uyumlu ve dengeli bir projeksiyon yapılarak yapaylık görünümünden kaçılmalıdır (Tablo 8).

Jack Miller, bir sanat eserinin renginin solmasını önlemek için aydınlatma rengini eserin yansıyan rengine mümkün olduğunca yakın eşleşmesi gerektiğini savunmuştur (Miller, 1993). Eski tarihli bir çalışma olmasına karşın, modern tekniklerin incelendiği yayınlarda hala kaynaklanarak bilimselliğini koruyan bu tespitin, araştırma alanı olan Ayasofya apsisindeki mozaikler için dikkate değer olduğu düşünülmektedir. Yukarıdaki tüm teknik değerlendirmelere karşın, bu yaklaşımla yüzey üzerinde ışık kaynaklı bozulma riski daha da düşürülmüş olacaktır.

Fotoğraf Sanatçısı Murat Gür ile yapılan mülakatta, yüzey üzerine sürekli yansıtılan sabit ışığın yüzeyde bozulmalara sebep olmasını tecrübe ettikleri öğrenilmiştir. Gür mülakatında, yüzey üzerine belli zaman aralıklarında değişen farklı görsellerin yansıtılmasının yüzeyi korumada etkili olabileceğini önermiştir (Gür, 2021).

Antalya müzesi restorasyon uzmanlarından Özgür Gemici ile yapılan mülakatta, mozaik sanatında kullanılan antik malzemelerin genellikle metal, taş ve cam parçalarından

oluşmasından dolayı yağlı boya tablolara karşın ışık açısından daha dayanımlı olduğu vurgulanmıştır. Müzelerde aydınlatmanın zorunlu bir bileşen olduğunu ifade eden Gemici, sanat eserlerini aydınlatırken üzerine düşen ışığın lux değerinin yanında, yüzey üzerinde oluşturduğu “ısınma” faktörüne de dikkat ettiklerini bildirmiştir (Gemici, 2021). Isınma parametresinin matematiksel detaylarına makale kapsamında girilememiştir. Ancak projektörün uygulama yüzeyinden uzakta bulunmasının, ısınmadan kaynaklı zararı da düşüreceği düşünülmektedir. Sistemin uzun süreli açık kalma durumları oluşursa, yüzeyin ısınmaması için uygun lamba veya filtre seçimi ideal bir seçenek olabilir.

Tercih edilen cihaz kapasitesine göre fiyat değişmektedir. Fiyat parametresi, Ayasofya mozaikleri gibi sanat dünyasında niteliği belli olan eserler için önemsenmeyebilir. Ancak bu araştırmanın daha farklı sanat eserleri üzerine koruma yaklaşımı bir projeksiyon için fikir vermesi adına şunlar söylenebilir ki; cihazın yaydığı ışığın yüzeylere zarar vermemesi için düşük lümenli ve doğru orantılı olarak uygun fiyatlı bir model tercih edilebilir. Yukarıdaki analizlerde açıklandığı gibi burada dikkat edilmesi gereken bileşen, ışığın kaynaktan çıkış açısıdır. Açı daraldıkça yüzey üzerine biriken parlaklık (lux) değeri ters orantılı olarak artmaktadır.

Bu çalışmada lokal bir alan seçilerek ortalama değerler üzerinden teori üretilmiştir. Uzmanlar, müze ve türevi yapılarda ışığın, üzerine düşeceği her bir nesne için “tek tek” hesaplanarak uygulanmasını önermektedir (De Chiara ve Crosbie, 2007:329).

Pinilla ve arkadaşları, sanat eserlerinin maruz kaldıkları fotokimyasal hasarı tespit etmek için spektral bir yaşlandırma testi geliştirmişlerdir. Testin dikkat çekici bir sonucu olarak eserlerin “yaşlandıkça” spektral hassasiyetlerinin de arttığını ispatlamışlardır (Pinilla vd., 2016). Makale kapsamında mozaik eserlerin yaşları hesaba katılmamıştır. Ancak bu referanstan hareketle Ayasofya mozaiklerine hasar vermeyen gerçek lux değerinin tespit edilmesi için her bir mozaığe ayrı ve hassas birer spektral yaşlandırma testi yapılmasının gerektiği düşünülmektedir.

Benzer bir yaklaşıma ressam Vozarević'in klasik tekniklerle restore edilemeyen “Untitled” isimli tablosunun projeksiyon haritalama ile sunum sürecini anlatan bir makalede karşılaşılmıştır. Çalışmadaki önemli bir soru, resme gerçekte ne kadar radyasyon gücünün

yayılacağı üzerinedir. Çalışmada boyalardaki pigmentler önce analiz edilmiş ve sonrasında tablo üzerine günde sekiz saatle sınırlı olan kontrollü ve başarılı bir projeksiyon yapılmıştır. Ayrıca projeksiyon sisteminin sadece izleyiciler geldiği zaman otomatik olarak açılması ile ışık zararı minimize edilmeye çalışılmıştır (Aleksić ve Jovanović, 2018). Bu çalışmadaki yaklaşımlar Ayasofya için de modellenebilir. Vozarević tablosunda fotokimyasal açıdan oldukça hassas pigmentlerin bulunmasının yanında Ayasofya mozaiklerinde ağırlıklı olarak taş ve metallerin bulunması süreci kolaylaştıracaktır. Lakin IES standartlarına göre boyama tablolar, mozaiklere göre üç kat daha hassastır. Bunun yanında toplu namaz süreleri açısından günde aralıklı olarak ortalama 2 saat kadar açık kalması yine Vozarević tablosundaki yaklaşıma göre yüzeyin yaklaşık 4 kat daha az ışığa maruz kalması anlamına gelmektedir.

5. Sonuç

Bu makalede sanat ve mimarlık tarihi açısından oldukça önemli bir yapı olan Ayasofya'nın hassas yaklaşımlarla defalarca müdahaleler görmüş mozaiklerinden birinin örtülmesi için alternatiflerin uygunluğunu araştırılmaktadır.

Koruma yaklaşımları açısından oldukça hassas ve değerli bir doku üzerinden çalışılacağından dolayı ilk olarak çeşitli kriterler belirlenmiştir. Bu kriterlere göre önerilecek sistemin öncelikle yüzey gizleme eylemi içermesi ve yüzeyde bozulmalara sebep olmaması gerekmektedir. Bunun yanında güncel bir teknolojiye sahip olması, yapının ana karakteristiği ile uyum sağlaması ve temel koruma prensiplerine ters düşmemesi de dikkate alınan diğer kriterlerindedir. Bu ilk belirlemelere göre literatür taramasında onlarca teknolojik yaklaşım incelenmiş ve bunlardan; "Akıllı Cam (Smart Glass)", "Görünmezlik Pelerini (Invisible Cloak)" ve "Projeksiyon Haritalama (Projection Mapping)" olarak üç sistem değerlendirmeye alınmıştır.

Değerlendirme sonrasında birçok teknik parametresi incelenen "Akıllı Cam" sisteminin "gizleme" eylemini yerine getirmesine karşın yüzeye tespit aşamasında mozaik dokuya zarar verebileceği görülmüştür. Diğer incelenen sistem olan "Görünmezlik Pelerini"nin ise yine yüzey gizleme amacına yakın bir fonksiyona sahip olmakla birlikte henüz deneysel boyuttan çıkamadığı fark edilmiştir. Yapılan değerlendirmeler ve hesaplamalarla birlikte üçüncü sistem

olan “Projeksiyon Haritalama” diğer teknolojilerden öne çıkmış ve çalışma bu sistem üzerine derinleştirilmiştir.

Bu teknolojinin “optik” olması yani zemine fiziksel olarak temas etmemesi en büyük tercih sebebi olmuştur. Sistemin bu avantajının yanında yaydığı ışığın mozaik yüzeye zarar verme ihtimali, koruma yaklaşımları açısından makalenin odaklandığı asıl konu olduğu söylenebilir.

Yüzeye zarar vermeyen ideal projeksiyon yönteminin tespit edilebilmesi için öncelikle odaklanılan mozağin yapısı incelenmiştir. Sonrasında IESNA'nın araştırmaları sonucunda mozaik yüzeyler için ortaya koyduğu ideal aydınlatma değerlerine erişilmiştir ve bu veriler, kubbenin çeşitli zaman aralıklarındaki gerçek aydınlık değerleri üzerinden kıyaslamalar yapılarak yorumlanmıştır. Arkasından projeksiyon cihazının tespiti için üç nokta belirlenmiştir. “Projeksiyon cihazının ışık gücü”, “cihazın yüzeye olan uzaklığı”, “cihazdan çıkan ışığın dağılım açısı”, “yüzey alanı” ve “yüzeyde oluşan aydınlık değeri” üzerinden kurulan beş parametrelili bir denklem ile her üç noktaya göre hesaplamalar yapılmıştır. Sonrasında bu hesaplamaları dikkate alarak üç nokta birbiri ile kıyaslanmıştır. Bu yaklaşımla yüzeye zarar vermeyen en ideal tespit noktası, kullanılacak cihazın gücü ve ışık dağılım açısı ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Optik bilimimin temel ilkeleri üzerine yapılan araştırmalar/hesaplamalar, mozaik sanatının bileşenleri ve yapısı üzerine yapılan incelemeler/mülakatlar ve sanatsal eserlerin ışıktan korunması üzerine yapılan derin literatür taraması sonrasında projeksiyon haritalama tekniğinin doğru hesaplamalarla kullanılması ile yüzeyin korunarak örtülebileceği sonucuna varılmıştır.

Çalışma kapsamında matematiksel olarak ortaya koyulan denklemler ve alınan sonuçlar teorik aşamada kalmış, yerinde test edilememiştir. Önerilen sistemle yerinde uygulamalar yapıp verilerin tekrar gözden geçirilmesi gerekmektedir. Ancak projeksiyon haritalama tekniğinin doğru hesaplamalar ile tarihi dokuda oluşturacağı zararlarının minimize edilebileceği fikrini vermesi adına bu çalışmanın literatüre orijinal bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırma kapsamında mozaik yüzey üzerine yansıtılacak görseller için tasarım detaylarına girilmemiştir. Ayasofya'nın karakteristiğine uygun görsellerin tasarlanması için hat,

tezhip, minyatür, mozaik gibi geleneksel sanatların uzmanlarından destek alınmalıdır. Lakin makalede de değinildiği gibi mimariyle olan estetik uyumun yanında yansıtılacak görsellerin dokusu, yansıtma sıklığı, sabit veya hareketli olması yüzey koruma yaklaşımları açısından da oldukça önemlidir.

Çalışmada incelenen diğer teknolojilerin de çeşitli mimarlık, sanat veya koruma uygulamalarında uygun geliştirmeler ve hesaplamalar ile kullanılabilceği düşünülmektedir. Bu bağlamda makalede detaylandırılarak literatüre kazandırılması hedeflenmiştir.

Ayasofya'nın apsis bölümü üzerindeki yarım kubbe mozaığının örtülmesine odaklanmış olan makale, incelediği yaklaşımlarla aslında tüm antik eserlerin üzerine projeksiyon haritalama tekniğinin uygulanabilmesi için koruma tabanlı genel bir yaklaşım önermektedir.

Teşekkür

Makalenin ortaya çıkmasında ışık ve aydınlatma teknikleri konularındaki danışmanlıklarından dolayı fotoğraf sanatçısı Mustafa Yılmaz ve Murat Gür'e; mozaikler konusundaki bilgi ve desteğini esirmeyen restorasyon uzmanı Özgür Gemici'ye ve süsleme estetiğine katkılarından dolayı Doç. Dr. Hattat Yusuf Bilen'e teşekkürlerimizi sunarız.

Kaynakça

Addington, M. ve Schodek, D., (2005), *Smart Materials New Technologies For The Architecture Design Professions*, Amsterdam: Elsevier Ltd.

Akgündüz A., Öztürk, S. ve Baş, Y. (2006). *Kiliseden Müzeye Ayasofya*, İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Akgündüz, A. ve Öztürk, S. (2005). *Üç Devirde Bir Mabet Ayasofya*, İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Aleksić, M., ve Jovanović, V. (2018). "Non-physical Painting Restoration in Improved Reality", *International Conference on VR Technologies in Cultural Heritage*, Springer, Cham, s.206-214.

Aydın, M. (2002). "Bizans Kilisesinde İkonoklast (Tasvir Kırıcı) Hareketin Kökenleri", *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(13).

Azuma, R. T. (1997). "A Survey of Augmented Reality. Presence", *Teleoperators & Virtual Environments*, 6(4), s.355-385.

Buhari, Libas, 92, 88; Ebu Davûd, Libas, 48.

Çağlar, B. (2015). "Kariye Camisi'ndeki (Chora Manastırı Kilisesi) Duvar Resimlerinin Koruma ve Onarım Süreçleri Üzerine", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(15), s.45-59.

Dabanlı, Ö. ve Tökmeci, K. (2020), "İstanbul Ayasofya ve Edirne Selimiye Camilerinin Kubbeleri Hakkında Mukayeseli Bir Değerlendirme", *International Hagia Sophia Symposium*, İstanbul: FSM Vakıf Üniversitesi Yayınları, s.613-638.

De Chiara, J. ve Crosbie, M. J. (2007). *Time-Savor Standards for Building Types*, New York: Mc Graw-Hill.

Diker, H. F. (2010). *Belgeler Işığında Ayasofya'nın Geçirdiği Onarımlar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: MSGSÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Programı.

Doğan, S. (2009). "Sultan Abdülmecid Döneminde İstanbul-Ayasofya Camii'ndeki Onarımlar ve Çalışmaları Aktaran Belgeler". *Bilig Dergisi*, 49, s.1-34.

Ekim, B. (2011). "A Video Projection Mapping Conceptual Design and Application: Yekpare", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, Todiad*, s.10-18.

Erkol, E., ve Sayın, S. (2021). "Akıllı Cam Cephe Sistemleri ve Teknolojileri", *Online Journal of Art and Design*, 9(1).

Fetavay-ı Hindiyeye, I, 107.

Geyik, N. E. (2020). "Bizans Tarihinde İkonoklazma Dönemi ve İkonoklazmanın Aya Sofya'ya Etkisi", *International Journal of Social, Political and Economic Research*, 7(3), s.575-590.

Gökçe, G., (2010). "Kubbe Bezemeleri Koruma ve Onarım Uygulamaları: Ayasofya", *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, (4), 48-79.

Grundhöfer, A., ve Iwai, D. (2018). "Recent Advances in Projection Mapping Algorithms, Hardware and Applications", *Computer Graphics Forum* (37,2), s.653-675.

IESNA: Illuminating Engineering Society of North America, (2000) *The IESNA Lighting Handbook, Ninth Edition*, New York: Illuminating Engineering.

Ismail, A. H., Azmi, M. M., Hashim, M. A., Ayob, M. N., Hashim, M. M., ve Hassrizal, H. B. (2013). "Development of a webcam based lux meter", *IEEE Symposium on Computers & Informatics (ISCI)*, s.70-74.

Karapınar, R., (2017). "Bükümlü Nematik Sıvı Kristal Aygıtlar", *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 8(Ek(Supl.) 1), s.268-275.

Karayılanoğlu, G., & Arabacıoğlu, B. C. (2020). "Digiital Interactive Experiences In Contemporary Art Museums", *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 10(4), s.423-440.

Key, F., İnanan, F. (2020). "İsa'nın Mabede Takdimi Sahnesinin Görsel Anlatım Biçimleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Journal of Mosaic Research*, (13), 149-169.

Kinci, A. (2014). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Ayasofya*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü.

Küçük, M. A., (2019). "İsa'nın Doğumu-İkonografi İlişkisi Üzerine", *Dini Araştırmalar Dergisi*, s.181-212.

Lampert, C. M. (2002). "Large-Area Smart Glass And Integrated Photovoltaics In Photovoltaic and Photoactive Materials-Properties", *Technology and Applications, Springer, Dordrecht*, s.1-10.

Landy, N., ve Smith, D. R. (2013). "A full-parameter unidirectional metamaterial cloak for microwaves", *Nature Materials*, 12(1), s.25-28.

Lucchi, E. (2018). "Review of Preventive Conservation in Museum Buildings", *Journal of Cultural Heritage*, 29, s.180-193.

Miller, J. V. (1993). "Evaluating Fading Characteristics of Light Sources: Research Report", *Seaford: NoUVIR Research*.

Ousterhout, R. G. (2019). *Eastern Medieval Architecture: The Building Traditions of Byzantium and Neighboring Lands*, İngiltere: Oxford University Press.

Pinilla, S. M., Vázquez, D., Fernández-Balbuena, A. Á., Muro, C., ve Muñoz, J. (2016). "Spectral damage model for lighted museum paintings: Oil, acrylic and gouache", *Journal of Cultural Heritage*, 22, s.931-939.

Talu, A. Y. (2017), "Tarihi Binalarda Dış Cephe Aydınlatması", *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 1(20).

Wong, K. V., ve Chan, R. (2014). "Smart Glass And Its Potential in Energy Savings", *Journal of Energy Resources Technology*, 136(1).

Yang, F., Mei, Z. L., Jin, T. Y., ve Cui, T. J. (2012). "DC electric invisibility cloak", *Physical Review Letters*, 109(5), 053902.

Zhang, B., Chen, H., Wu, B. I., Luo, Y., Ran, L., ve Kong, J. A. (2007). "Response Of a Cylindrical Invisibility Cloak to Electromagnetic Waves", *Physical Review B*, 76(12), 121101.

İnternet Kaynakları

"Ayasofya Müzesi ve Mozaikleri", <https://www.tarihiistanbul.com/ayasofya-muzesi-ve-mozaikleri/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

"Ayasofya", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ayasofya>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

Eyice, S., "Ayasofya", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ayasofya#1>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

"Lumen Calculator", <https://www.omnicalculator.com/physics/lumen>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

"Lux to Lumens Calculator", <https://www.bannerengineering.com/us/en/company/expert-insights/lux-lumens-calculator.html>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

"Mozaik", <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

"Understanding Projector Throw Ratio", <https://guide.lightform.com/hc/en-us/articles/360007255294-Understanding-Projector-Throw-Ratio>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

<https://www.afsakillicamfilmi.com/>, Erişim tarihi: 21.02.2020.

Görüşmeler

Bilen, Y., (2021). Doç. Dr. Yusuf Bilen ile online yapılan görüşme, Isparta: 22 Şubat.

Gemici, Ö., (2021). Özgür Gemici ile online yapılan görüşme, Antalya: 20 Ocak.

Gür, M., (2021). Murat Gür ile online yapılan görüşme, İstanbul: 10 Ocak.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Ayasofya zemin kat planı, "Ayasofya",
<https://www.kutsalkitap.org/ayasofya/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

Görsel 2. Apsis yarım kubbesinde bulunan Hz. Meryem Mozaïği,
Mustafa Yılmaz arşivi.

Görsel 3. Hali hazırda kullanılan perde sistemi,
Mustafa Kurt arşivi.

Görsel 4. Sıvı kristal akıllı camın çalışma prensibi.
(Erkol ve Sayın, 2021).

Görsel 5. Akıllı cam sisteminin çeşitli hacimlerde uygulama örnekleri.
"Itecvision Glass / Cristales Inteligentes", <https://www.itecvision.com/productos/itecvision-glass-cristales-inteligentes/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

Görsel 6. Görünmezlik pelerininde uygulama örnekleri.
"Esiste un materiale che rende invisibili oggetti e persone: ecco come funziona",
<https://www.deejay.it/articoli/esiste-un-materiale-che-rende-invisibili-oggetti-e-persone-ecco-come-funziona/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

Görsel 7. Roma Forumu'nda projeksiyon haritalama. "Viaggio nella Roma antica. Ai Fori Imperiali, tornano gli spettacoli di Piero Angela", <https://www.exibart.com/express/viaggio-nella-roma-antica-ai-fori-imperiali-tornano-gli-spettacoli-di-piero-angela/>, ve L'Atelier des Lumières Sanat Müzesi'nde projeksiyon haritalama. "How this Paris Art Exhibit Lets You Step Inside a Van Gogh Painting", <http://www.iamthevoluntourist.com/oldbackupdata/paris-art-exhibit-van-gogh-painting/>, Erişim tarihi: 21.02.2021.

Görsel 8. Apsise bakış yönünde parlaklık dağılımı (17 Eylül 2012, 10:15) (cd/m²)
İnanıcı, M. (2014). "Lighting Analysis Of Hagia Sophia", *Annual Of Hagia Sophia Museum*,
İstanbul: Ayasofya Müzesi Yayınları: XVII, s.135

Görsel 9. Projektör ile yüzey arasındaki bağıntı.
Mozaik görseli: Erdem Köymen arşivi.

Görsel 10. Gizlenecek mozaik için farklı kapsama alanları.
Erdem Köymen arşivi.

Görsel 11. Tespit noktaları.
Erdem Köymen arşivi.

Görsel 12. Haritalama için grafik çalışmalar.
Erdem Köymen arşivi.

HAKKÂRİ'DE TESPİT EDİLEN ŞAL DOKUMALARI

WOVEN SHAWLS OF HAKKÂRİ

Gülşen Öztürk*

Öz

Hakkâri tarihten günümüze Sümerler, Asurlular, Babilliler, Medler, Persler, Romalılar, Sasaniler, Araplar ve Türklerin egemenliği altında bulunmuştur. Hakkâri'de Ertuş, Herki, Jirki, Pinyanişi aşiretlerine mensup olan yerel halk yaşamını sürdürmektedir. Şehir fiziki konumu, iklim özellikleri ve demografik yapısı ile kendine özgü bir kültürel dokuya sahiptir. Bu kültürün en belirgin özelliklerinden birini renkli el dokumaları oluşturmaktadır. Çalışma konusunu Hakkâri dokumaları içinde az bilinen ve bugüne kadar detaylı bir şekilde ele alınmamış Şal dokumalar oluşturmaktadır. Şal dokumasının özelliği yöredeki erkeklerin giydikleri "Şel şepik, Şelü Şepik" ve kadınların giydikleri "Kıras, Gıraz Fistan" adı verilen "Yerli Kıyafet" in üzerine bağladıkları el dokuması bir kuşak çeşididir. Hakkâri merkez, Çukurca ve yakın köylerde neredeyse her evde Şal dokumalara rastlamak mümkün olmakla birlikte günümüzde az sayıda kişi tarafından dokunmaya devam edilmektedir. Bu nedenle üretimi neredeyse durma noktasına gelen örneklerin kayıt altına alınması önemlidir.

Belgeleme için yörede alan araştırması yapılmıştır. Çalışma sırasında dokumayı yapan, elinde şal dokuma bulunan ve kullanan kişiler tespit edilerek görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Dokumaların geçmiş ve günümüzdeki durumuna yönelik, hammadde, dokumaya hazırlık aşamaları ve dokuma tekniği hakkında bilgiler alınarak, renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Hakkâri merkezi, Çukurca ve yakın köylerde 40 adet dokuma örneğine ulaşılmış olup bunların aynı renk, desen ve teknik özelliklere sahip olduğu saptanmıştır. Bu örnekler dokuma ve desen yönünden aynı olduğu için, farklı köylerdeki 5 adet dokumanın analizi yapılmıştır. Hakkâri'de dokunan şalların diğer yerlerde dokunan örneklerden farkı, dokumanın 3 gücü ve 3 varangelen sistemi ile yapılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, Hakkâri, Kuşak, Şal, Zili.

Abstract

Hakkâri has been under the rule of Sumerians, Assyrians, Babylonians, Medes, Persians, Romans, Sassanids, Arabs and Turks from the history until today. Local people living in Hakkâri, who are members of the Ertuş, Herki, Jirki, Pinyanishi tribes, keep living. The city has a unique cultural texture with its physical location, climate characteristics and demographic structure. One of the most distinctive features of this culture is colored hand woven fabrics. Shawl weavings, which are less known but have an important place in Hakkâri weavings, were chosen as the subject of the study. The feature of the weaving of the shawl is a hand woven type of belt that the local men wear "Şel Şepik, Şelü Şepik" and the women wear "Kıras, Gıraz Fistan" called "Native Clothing". Although it is possible to find shawl weaving in almost every house in central Hakkâri, Çukurca and nearby villages, today it is still woven by a small number of people. For this reason, it is important to record samples whose production has nearly been about to stop.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 24.04.2021 - Kabul tarihi: 02.06.2021.

* Doktor Öğretim Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, gulsenozturk@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9798-404X>.

Fieldwork was conducted in the region for documentation. In this research, interviews were made by determining the people who made, had and used the weaving. Information about the past and present conditions of weaving, raw material, weaving preparation stages and weaving technique were obtained and color, motif and composition properties were examined. In Hakkâri, the central neighborhood, Çukurca and nearby villages, 40 weaving samples were found and it was determined that they had the same characteristics. Since these samples are the same in terms of weaving and design, analysis of 5 weaving from different villages has been made. The difference of the shawls woven in Hakkâri from the samples woven in other places is that the weaving is made with 3 strengths and 3 warrants.

Keywords: Weaving, Hakkâri, Girdle, Wrap, Zili.

1. Giriş

İnsanların giyim kuşamı yaşadığı döneme ve iklim şartlarına göre değişiklik göstermiştir. Giydikleri kıyafetlerdeki renk, stil, zevk gibi unsurlar sevinç, mutluluk, üzüntü gibi duygu ve düşünceleri karşı tarafa aktarmada kimi zaman sosyal bir mesaj olmuştur. Kişinin tarzını yansıtan kıyafetlere zamanla, tamamlayıcı ve süsleyici unsur olarak başlık, kemer, gümüş toka, altın, renkli boncuk, düğme, pul, ponpon ve püskül gibi aksesuarlar eklenmiştir. Kuşak, bu aksesuarların en önemlilerindedir. Kuşak “kadın ve erkekler tarafından bele bağlanan ensiz dokuma ya da örgülere” (Özbel, t.y.:3) denilmektedir. Kıyafetin üzerine birkaç kat sarılarak kullanılmaktadır. Kuşaklar çoğu kez kış aylarında soğuktan korunmak, ağır işler yaparken vücuduna zarar vermemek, doğum sonrası fiziğin düzgün görünmesi ya da bel ağrısı gibi bazı sağlık sorunlarına tedavi amaçlı kullanılmaktadır. Anadolu'nun birçok yöresinde erkek ve kadınların özel günlerde ve günlük hayatta giydikleri yöresel kıyafetlerin üzerinde kuşak bağlanmaktadır. Bu kıyafetler ve kuşaklar dokunduğu yere göre farklılık göstermektedir. “Bu değişiklikler mahalli geleneklerden, fertler arası çeşitli zevk anlayışından, iklim şartlarından ve tarihsel nedenlerden ileri gelmektedir” (Salman, 2003:47).

Kuşak dokumaları yapıldığı ve kullanıldıkları bazı bölgelere göre; “Bitlis kuşağı”, Bitlis (Salman, 2004:45), “kuşak, kılkuyrak, kemer”, Sakarya (Aktaş, 2008:364), “bel, şal, şutik-şutik, piştbenk, pişt bêng, acem şalı”, Hakkâri-Van (Aslan, Görüşme:2021), “gayret kuşağı-bel kuşağı, bohça kuşağı, şal kuşağı”, Çorum, “Tosya kuşağı” (Salman, 2007:28-32), “bel bağı-kemer”, Ege yöresi (Tansuğ, 1977:252-253), “peştamal, kuşak”, Ağrı (Salman, 2003:49) gibi çeşitli yöresel adlar ile adlandırılmakta ve farklı tekniklerle üretilmektedir.

Hakkâri Şal dokumaları yörede yaşayan aşiret kadınları tarafından ihtiyaçlar doğrultusunda çeşitli teknik ve ebatlarda üretilmişlerdir. Hakkâri ve çevresinde yerleşik “iki büyük aşiret (Ertuşi ve Pinyanşi) vardır” (Hakkari’98, 1998:60). Yerel halkı bu iki aşiret ve onların küçük kolları oluşturmaktadır. Başka bir kaynakta ise; “Hakkâri bölgesinde yaklaşık 16 aşiret bulunmaktadır. Bunlar; Gravi, Gevdan, Mamhuran, Jirki, Kaşuran, Hani, Mırışkan, Ertuşi, Diri, Dorski, Oramari, Pinyanşi, Gerdi, Herki, Sati, ve Goyan’dır” (Tekin, 2005:19). Hakkâri’deki aşiretler geçmişte olduğu gibi bugünde kendi kültürlerini, yapısal özelliklerini ve geleneksel yaşam biçimlerini koruyarak sürdürmektedir. Şehir fiziki konumu, iklimi ve demografik yapısı ile kendine özgü bir kültürel dokuya sahiptir. Kültürel dokunun bir parçası olan dokumalar zamanla aşiretin (Jirki, Herki Dokuması) ya da dokuyucusunun ismini (gülsarya kilimi) almıştır ve bu isimlerle de günümüzde bilinmektedir. Hakkâri geçmişte önemli bir dokuma merkezi iken günümüzde artık bu önemini kaybetmeye başlamıştır. Bunun sebepleri arasında göç, hammadde sorunu, modernleşme, teknolojik gelişmeler ve dijitalleşmenin getirdiği yenilikleri saymak mümkündür. Yörede merkez ve köylerde halı, kilim, parzun, kolan gibi azda olsa çeşitli dokumalar yapılmaktadır.

Çalışma konusu olarak Hakkâri dokumaları içinde az bilinen fakat önemli bir yere sahip olan Şal dokumaları belirlenmiştir. Şal dokuması erkeklerin giydikleri şel şepik, şelü şepik ve kadınların giydikleri kıras, giraz fistan denilen yerli kıyafetin üzerine bağladıkları tamamen yünden yapılan el dokuması bir kuşak çeşididir. Yöresel olarak erkeklerin bellerine bağladıkları kuşak “Şal”, kadınlarınsı ise “Piştbenk, Pişt bêng” (Akan, Görüşme:2021) ya da “Acem Şalı” (Aslan, Görüşme:2021) olarak adlandırılır (Görsel 1).



Görsel 1. Hakkâri Yöresel Kadın Kıyafeti “Giraz Fistan” ve “Piştbenk” Dokuması, Fotoğraf: Asiye Akdağ, Pehlivan Mahallesi, Hakkâri, 2021.

Hakkâri merkezi, Çukurca ve yakın köylerde her evde Şal dokumalarına rastlamak mümkündür. Fakat günümüzde bu dokuma az sayıda kişi tarafından devam ettirilmektedir. Farklı bir dokuma tekniği olan şalların yapım aşamaları ve belgelenmesi bu açıdan önemlidir. Araştırma kapsamında belgeleme için yörede 2016 ve 2021 yılları arasında Hakkâri merkezi, Çukurca ve yakın köylerde alan araştırması yapılmıştır. Halen dokuma yapan, elinde dokuma bulunan kişiler tespit edilmiş ve sözlü görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Şal dokumanın hammadde, dokumaya hazırlık aşamaları ve dokuma tekniği hakkında bilgiler alınarak renk, motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Hakkâri merkezi, Çukurca ve yakın köylerde 40 adet dokuma örneğine ulaşılmış, aynı özelliklere sahip tek tip dokuma olduğu saptanmıştır. Araştırma yapılan yerlerde dokumalara şal, piştbenk, bazılarında ise sadece kadınlar tarafından kullanılanlara piştbenk denilmektedir.

Çalışmada, dokumaya hazırlık ve tekniğe yönelik elde edilen tüm görsellere yer verilmiştir. Tespit edilen aynı renk, motif ve kompozisyon özelliğine sahip 40 adet dokuma örnekleri içinden 5 adet örneğin analizi yapılmıştır. Hakkâri çevresi Şal dokumasını diğer yörelerde yapılanlara göre farklı kılan dokuma işleminin üç varan gelen ve üç gücü sistemi ile yapılmasıdır.

2. Şal Dokumaları

Türk el dokumaları, içerisinde birçok uygulama ve ritüeli barındıran önemli bir kültür değeridir. Türk kültüründe dokuma yaygı ve kullanım eşyası olmanın ötesinde binlerce yıllık birikimi günümüze kadar taşıması açısından da önemlidir (Genç, 2020:80).

Hakkâri dokumaları incelendiğinde, çevre illerden Van (kilim), Şırnak (parzun, çanta vb.), sınır komşularından İran (halı) ve Irak'ta (şel şepik) yapılan dokumalar ile benzer özellikler gösterdiği söylenebilir. Bu benzerlik yöreye özgü kilimlerde, giyim kuşamda, diğer küçük parzun, heybe, çanta gibi dokuma örneklerinde ve dokumaların yapımında tercih edilen hammadde gibi özellikler bakımından benzer olduğu görülmektedir. Yörede halı, kilim, kumaş, parzun, heybe (at, deve, eşek), çanta, tuzluk, mezer, kolan, şal ve piştbenk, pişt bêng gibi kullanım amacına göre değişen çeşitli dokumalar üretilmektedir.

Hakkâri’de yapılan dokumalardan biri de şaldır. Şal günlük kullanım dışında, düğün, bayram, taziye, ziyaret, cenaze törenleri gibi özel günlerde kullanılmaktadır. Şal dokuması; “yöresel ağızla piştbenk, bel bağı, kuşak” (Akdağ, Görüşme:2021), “bele sarıldığı için beleme denilen bellik adı verilmektedir (Öztürk, 2013:134).

Şal dokuması renk, desen ve teknik bakımından diğer dokumalardan farklı bir özelliğe sahiptir. Yayladan döndükten sonra kış aylarında kadınlar tarafından dokunmaktadır. Eskiden köylerde “yaşayan kadınlar keçi ve koyundan yaylada kırkım sonrası, çeşitli aşamalardan geçirerek elde ettikleri ipler ile kilim dokumanın dışında, uzun kış gecelerinde” (Akan, Görüşme:2021) bu dokumayı yapmaktaydılar. Şal dokuması farklı kullanımlar için dokunmaktadır. Kayınvalide tarafından gelinine bir düğün hediyesi olarak verilmektedir. Geçmişte daha çok erkek anneleri tarafından çocukların çeyizi için dokunmuşlardır. Dokumanın tekniğini bilen kadınların kendi dokur, bilmeyenler ise dokutmuşlardır. Ayrıca şal erkek ve kadın tarafından ağır iş yaparken, bağa bahçeye giderken bele sarılarak kullanılmaktadır. Erkekler giydiği şel şepik, şal-u şepik denilen yerel kıyafetin üzerine şalı bele dolayarak sararak üstüne bir kemer ya da bel bağı bağlamaktadır. Kadınlar ise giydiği fistan kıyafetlerin üzerine kuşak gibi bele bağlayarak veya arka uç kısmına dikilen iki, üç düğme ile kullanılmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. Piştbenk Dokuması, Fotoğraf: Asiye Akdağ, Fazilet Akan’ın Evi, Pehlivan Mahallesi, Hakkâri, 2021, Hakkâri Kız Meslek Lisesi Halk Oyunları Topluluğu, Züleyha Engin, Serpil Kayacan, Fotoğraf: Züleyha Engin Arşivi, Çorum Festivali, 1998, Çorum.

“Yörede bir erkek ya da kadın yöresel kıyafet giydiğinde ve beline şal ya da piştbenk bağladığında onu gören eş, dost ve akrabaları o kişinin özel bir yere gittiğini ya da mühim bir işi olduğunu anlamaktaydı” (Özkahraman, Görüşme:2021).

Genç erkek ve kızlar düğün dışında özellikle folklor ve yöresel halk oyunlarında şal ve piştbenk dokumasını bele bağlamaktadır (Engin, Görüşme:2021), (Görsel 2). Günümüzde şal ve piştbenk dokumaları halen erkekler, kadınlar ve gençler tarafından kullanılmaktadır.

3. Şal Dokumalarının Yapımında Kullanılan Araç, Gereçler ve Teknikler

Tezgâh: Şal dokumaları yöresel olarak "Tevni" (Aslan, Görüşme:2018) adı verilen yer tezgâhında dokunduğu gibi günümüzde kilim dokumalarının yapıldığı germe tezgâhlarda yapılmaktadır (Görsel 3).

Hammadde (ip): Şal yapımında hammadde olarak koyunyünü ve keçi kılı kullanılmaktadır. Şal dokumasının atkı ve çözüğünde çoğunlukla yün ipi bazı örneklerinde ise azda olsa keçi kılı kullanıldığı belirlenmiştir. Yün ve kıl yörede geleneksel yöntemlerle kırkım yapılarak elde edilmektedir. Kırkımı yapılan yün ve kıllar temizleme, yıkama, kurutma, tarama ve eğirme gibi işlemlerden geçirilmektedir. Geçmiş dokuma örnekleri incelendiğinde atkı ve çözüğü ipi olarak yünün ve kılın kullanımının yanı sıra günümüz örneklerinde orlon ip kullanıldığı görülmüştür.

3.1. Dokumaya Hazırlık ve Dokuma Tekniği

Çözüğü işlemi: Şal dokumasının çözüğü tezgâh üzerinde 3 kişi ile yapılmaktadır. Bu işlem sırasında dokumanın eni ve boyu dokumayı sipariş eden kişinin bel ölçülerine göre ayarlanarak çözüğü tel sayısı hesaplanır ve çözüğü çözmeye başlanır (Görsel 3).



Görsel 3. Çözüğü işlemi, Güli (Elmas) Aslan, Habibe Kalkan, Rabia Aslan, Fotoğraf: Gülşen Öztürk, Guli Aslan'ın Evi, Bulak Mahallesi, Hakkâri, 2018.

Gücü işlemi: Şal dokumaların yapımında bir sarma gücü, iki çekme gücü olmak üzere toplam üç gücü örgüsü kullanılmaktadır. İlk atılan çözümler üzerinde sarma gücü daha sonra iki adet çekme gücü örgüsü yapılmaktadır. Gücü örgüsüne başlamadan önce yan yana çözümler çözümlerinin aralıkları eşit olarak düzeltilmektedir.

Gücü örgüsü için pamuk ipe tercih edilmektedir. İpe gücü ağacının üzerine gergin bir şekilde iki ucuna düğüm atılarak sabitlenmektedir. Hazırlanan gücü ağacı tezgâh üzerinde üst levante paralel olarak uygun mesafede ayarlanarak bağlanmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4. Sarma Gücü Örgüsü İpe Hazırlama, Gücü Ağacı Bağlama İşlemi, Güli (Elmas) Aslan, Rabia Aslan, Fotoğraf: Gülşen Öztürk, Guli Aslan'ın Evi, Bulak Mahallesi, Hakkâri, 2018.

Sarma gücü örme işlemine sağ taratan başlayarak “gücü ipliği üzerine arka çözümlerin hareketini sağlayacak şekilde mesafeli bağlanarak sabitlenmesi ile gücü örgüsü örülür. Gücü örgüsü arka çözümler ipliklerini öne alarak, ikinci ağızlık açmak için örülen bir örgüdür” (Soysaldı, 2009:26).

Dokuyucu sarma gücü örgüsünü yaparken tek çözümler teli yerine çift çözümler teli olarak işlemi gerçekleştirmektedir. Bu işlemle aynı zamanda varan gelen ağacını da sarma gücü ağacının üzerindeki çözümler telleri arasından geçirmektedir. Böylece hem çözümler telleri arasında ilk ağızlık aralığını açmak için varan gelen geçirilerek hem de sarma gücü örgüsünü örülmektedir. Bu işlem sırasıyla çözümler telleri bitene kadar devam etmektedir (Görsel 5).

Sarma gücü örgüsü bitince çekme gücü işlemine başlanır. Bu işlem öncesinde dokuyucu sarma gücü örgüsünün altından ikinci bir varan gelen ağacını çözümler telleri arasından geçirilmektedir. Çekme gücü için sekiz adet aynı ebatta ahşap çubuk kullanılmaktadır.

Çözü telleri sayılarak eşit dört parçaya bölünmektedir. Bölünen her bir parça için, çubuğa bağlanan gücü ipi arkadaki çift çözgü telini öne çekip içinden geçirilerek çubuğa sabitlenerek bağlanmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Çekme Gücü İşlemi, Güli (Elmas) Aslan, Rabia Aslan, Fotoğraf: Gülşen Öztürk, Guli Aslan'ın Evi, Bulak Mahallesi, Hakkâri, 2018.

Bu işlem esnasında çekme gücü için kullanılan pamuk ipinin eşit aralıklarda ve uzunlukta olmasına dikkat edilmektedir. Birinci çekme gücü örgüsü örüldükten sonra aynı şekilde ikinci çekme gücü örgüsü de örülmekte ve varan gelen geçirilmektedir. Bu işlem çözgü telleri âdeti bitene kadar yapılmaktadır. Her gücü örgüsü arasına bir adet varangelen (toplam üç adet) geçirilmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Çekme Gücü İşlemi, Dokuma İşlemi, Güli (Elmas) Aslan, Rabia Aslan, Fotoğraf: Gülşen Öztürk, Guli Aslan'ın Evi, Bulak Mahallesi, Hakkâri, 2018.

Dokuma Tekniği: “İki veya daha çok iplik grubunun çeşitli şekillerde birbiri arasından, altından ve üstünden geçirilerek meydana getirilen ürüne “dokuma” denir” (Deniz, 1998:1).

Şal dokumaları atkısı ve çözgüsü yün olan geneli kaba olmakla birlikte ince bir görünüme sahip dokumadır. İncelik ve kalınlık dokumanın yapımında kullanılan ipin büküm sayısına göre değişmektedir. “Bu dokuma da dokuma esnasında yapılan bu gücüler çaprazlığı sağlar. Ayrıca germe tezgâh üzerine yapılan bu gücüler, eski bez dokumalarında kullanılan tezgâhlarda (çukur tezgâh ve kamçılı tezgâh gibi...) bulunan ayakçak görevini görmektedir” (Öztürk, 2014:135).

Üç gücü ve üç varan gelen ağacının dokuyucu tarafından kullanılmasının amacı çukur tezgâh sisteminin yer tezgâhına uyarlanması ile alakalıdır. Şal dokumalarına başlanırken ve bitirilirken çiti örülmemektedir. Dokumaya başlanırken yaklaşık 5 - 10 cm. ölçüsünde düz kilim dokunmaktadır (Görsel 6). Dokumayı yapan kişiler bu tekniğine “kilim dokuma (berik kirin), şal dokuma” (Aslan, Görüşme:2018) denildiği ve dokumayı büyüklerinden öğrendikleri şekilde yaptıklarını söylemektedir.

Şal dokumasında zili tekniği uygulanmaktadır (Görsel 7). Zili tekniği, “cicimlerde olduğu gibi; renkli desen ipliklerinin çözgü sisteminin arkasından öne atılması şeklinde dokunuyorsa da teknik ve görünüş olarak tamamen farklıdır” (Acar, 1975:35).



Görsel 7. Dokuma işlemi, Güli (Elmas) Aslan, Fotoğraf: İlker Öztürk, Guli Aslan'ın Evi, Bulak Mahallesi, Hakkâri, 2014.¹

¹ Makalede yer alan Görsel 3 ile Görsel 7 arasındaki uygulama fotoğrafları Hakkâri Bulak mahallesinde ikamet eden Guli (Elmas) Aslan'ın evinde çekilmiştir. Dokumaya hazırlık; çözgü atma, gücü örme ve dokuma işlemi Guli (Elmas) Aslan, kızı Rabia Aslan ve Habibe Kalkan tarafından yapılmıştır.

Şal örnekleri dokuma tekniği açısından incelendiğinde dokuma yüzeyinde kullanılan tekniğin jakarlı dokuma, çapraz zili ve çapraz dimi görseline benzemektedir. Bazı kaynaklarda bu dokumaların tekniği cicim olarak belirtilse de yörede yaptığımız çalışmalar sonunda zili tekniğinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.3. Renk, Motif ve Kompozisyon Özellikleri

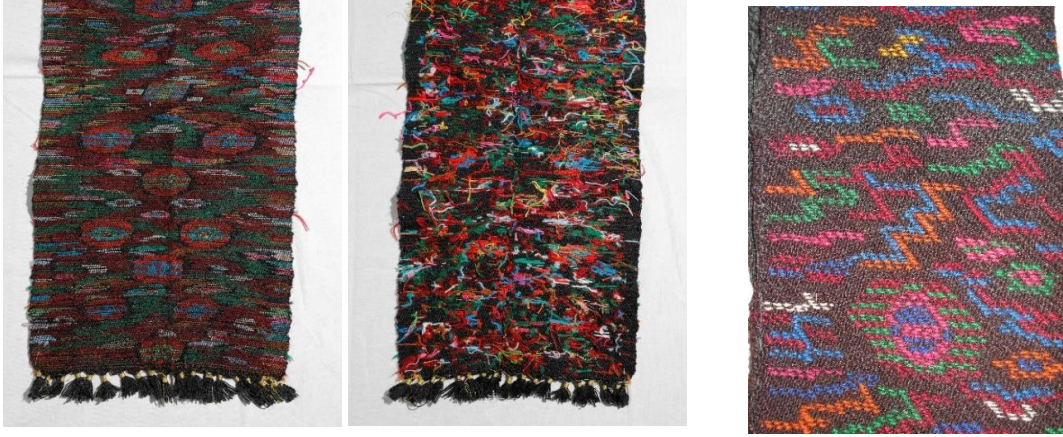
“İnsanoğlu yaşamı boyunca doğada bulunan bitkileri tanımış, ondan yararlanmış ve değişik alanlarda kullanmaya başlamıştır” (Genç, 2014:176).

Renk özellikleri: Yörede tespit edilen eski Şal ve piştbenk dokumalarda çözü ve atkı ipliği olarak yün ve kılın beyaz siyah doğal renginin kullanıldığı görülmüştür. Günümüze yakın örneklerde çözü ve atkı ipliği olarak siyah kimyasal ip kullanılmaktadır. Desen ipi olarak pembe, yeşil, sarı, kırmızı, beyaz, koyu ve açık mavi renklerin kullanıldığı belirlenmiştir. Şal ve piştbenk dokumalarının başlangıç ve bitiş bölümüne kadar bu renklerin hepsi kullanılmaktadır (Görsel 8).

Motif özellikleri: Yörede yapılan Şal ve piştbenk dokumalarının zeminleri, erkekler için dokunan şal dokumasında geometrik, kadınlar için dokunan piştbenk dokumasında bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Guli Aslan ve Kıymet Akan ile yapılan sözlü görüşmelerde; Şal ve piştbenk dokumalarında kullanılan motiflerin yörede dokunan kilimler üzerinde bulunan motiflerden örnek alındığı bilgisine ulaşılmıştır. Motifler bu kilimlerden alındığı için “Gülsarya kiliminden aldım bu motif gülsarya motifi” gibi ifadeler öğrenilmiştir (Aslan ve Akar, Görüşme:2021), (Görsel 8).

Kompozisyon özellikleri: Şal ve piştbenk dokumalarının zemininde geometrik ve bitkisel motifler kullanılmaktadır. Erkekler ve kadınlar tarafından kullanılan Şal ve piştbenk dokumalar aynı en ölçüsüne sahip olup boy uzunlukları değişmektedir. Zemine motifler serbest şekilde yerleştirildiği gibi bazı örneklerde ise tekrar eden motiflerden oluşan kompozisyonlar ile düzenlenmektedir. Dokumanın ince kalitede olması, aynı renklerin ve motiflerin tercih edilmesi bu dokumanın en belirgin karakteristik özelliğidir.

Erkeklerin kullandığı şal dokuması, kadınların kullandığı piştbenk dokumasına göre daha kısadır. Dokumayı isteyen kişinin bel ölçüsüne göre de uzunluğu değişmektedir.



Görsel 8. Şal Dokuması Ön, Arka, Motif ve Detay, Fotoğraf: Murat Adıyaman, Gülşen Öztürk, Hakkâri, 2011.

Dokumalar dikdörtgen şekilde dokunup ortadan ikiye katlanarak dikilmektedir. İki ucu üçgen şekilde dikilerek kullanılanlarda bulunmaktadır. Erkeklerin şal dokuması kadınların piştbenk dokumasına göre daha uzundur.

3.4. Hakkâri'de Tespit Edilen Şal Dokuma Örnekleri

Bu kısımda Hakkâri merkez mahalle ve köylerde tespit edilen aynı özelliklere sahip olan çok sayıdaki Şal ve piştbenk dokumalarından 5 tanesine ait fotoğraflar ve bu dokumaların boyutları, hammadde, dokuma tekniği, renk, motif ve kompozisyon özellikleri birlikte verilmiştir.

Örnek 1.



Görsel 9. Şal, Piştbenk Dokuması, Fotoğraf: Gülşen Öztürk, Halil İbrahimoglu'un Evi, Yeni Mahalle, Hakkâri, 2013.

Şal dokuması 26.05.2013 tarihinde incelenmiştir. 52 cm. x 163 cm. boyutunda olan dokuma Yeni mahallede ikamet eden Silehi aşiretine mensup Halil İbrahimoğlu'nun evinde tespit edilmiştir. Yörede erkekler tarafından kullanıldığı için "Şal" ismini almaktadır. Halil İbrahimoğlu'ndan alınan bilgiler göre, dokuma, Sedef Şeftali (merhume) tarafından Durankaya köyünde dokunmuştur. Yaklaşık 78 yıllık bir örnek olduğu tahmin edilmektedir. Atkı ve çözgüsü tamamen yün, desen ipleri ise sentetiktir.

Dokuma, zili tekniği ile yapılmıştır. Renk özelliği bakımından incelendiğinde şal dokuması siyah zemin üzerinde dikine birbirini tekrar eden serbest şekilde yerleştirilen karma motiflerle oluşan kompozisyon ile düzenlenmiştir. Motifler renkli desen ipleri ile dokunmuştur. Dokumanın geneline bakıldığında çok yoğun desenlerden oluşturulduğu görülmektedir. Dokumanın uç kısımları üçgen biçimde birleştirilerek dikilmiştir. Günümüzde iyi görünen şal dokuması halen kullanılmaktadır (İbrahimoğlu, Görüşme:2013), (Görsel 9).

Örnek 2.



Görsel 10. Şal, Piştbenk Dokuması, Fotoğraf: Murat Adıyaman Arşivi, Hakkâri, 2021.

Şal dokuması 08.01.2021 tarihinde incelenmiştir. 55 cm. x 215 cm. boyutunda olan dokuma Pehlivan mahallede ikamet eden Giravi aşiretine mensup H. Mustafa Akdağ'ın (merhum) evinde tespit edilmiştir. Yörede kadınlar tarafından kullanıldığı için "Piştbenk" ismini almaktadır. Asiye Akdağ'dan alınan bilgiler göre, dokuma, Zeynep Akdağ (merhume) tarafından Merzan mahallesinde dokunmuştur. Yaklaşık 62 yıllık bir örnek olduğu tahmin edilmektedir. Atkı ve çözgüsü tamamen yün, desen ipleri ise sentetiktir. Dokuma, zili tekniği ile yapılmıştır.

Renk özelliği bakımından incelendiğinde şal dokuması siyah zemin üzerinde dikine

birbirini tekrar eden serbest şekilde yerleştirilen karma motiflerle oluşan kompozisyon ile düzenlenmiştir. Motifler, renkli desen ipleri ile dokunmuştur. Dokumanın geneline bakıldığında çok yoğun desen kullanımı görülmektedir.

Dokumanın uç kısımları üçgen biçimde birleştirilerek dikilmiştir. Şal ortadan ikiye katlanarak bele sarılmaktadır. Kullanan kişinin bel ölçüsüne göre ayarlanmaktadır. Dokumanın zemininde kişinin bel ölçüsüne uygun üç adet düğme ve uç kısımda üç adet kumaş parçasından dikilmiş ilik bulunmaktadır. Günümüzde iyi görünen şal dokuması halen kullanılmaktadır (Akan, Görüşme:2021), (Görsel 10).

Örnek 3.



Görsel 11. Şal, Piştbenk Dokuması, Fotoğraf: Murat Adıyaman, Hüseyin Akdağ'ın Evi, Pehlivan Mahallesi, Hakkâri, 2021.

Şal dokuması 08.01.2021 tarihinde incelenmiştir. 58 cm. x 190 cm. boyutunda olan dokuma Pehlivan mahallede ikamet eden Giravi aşiretine mensup Hüseyin Akdağ'ın evinde tespit edilmiştir. Yörede kadınlar tarafından kullanıldığı için "Piştbenk" ismini almaktadır.

Hatice Akdağ'dan alınan bilgiler göre, dokuma, Siti Akdağ tarafından Çaltıköy köyünde dokunmuştur. Yaklaşık 33 yıllık bir örnek olduğu tahmin edilmektedir. Atkı ve çözgüsü tamamen yün, desen ipleri ise sentetiktir. Dokuma, zili tekniği ile yapılmıştır.

Renk özelliği bakımından incelendiğinde şal dokuması siyah zemin üzerinde dikine birbirini tekrar eden serbest şekilde yerleştirilen karma motiflerle oluşan kompozisyon ile düzenlenmiştir. Motifler, renkli desen ipleri ile dokunmuştur.

Dokumanın geneline bakıldığında çok yoğun desenden oluştuğu görülmektedir.

Dokumanın uç kısımları üçgen biçimde birleştirilerek dikilmiştir. Şal ortadan ikiye katlanarak bele sarılmaktadır. Kullanan kişinin bel ölçüsüne göre ayarlanmaktadır. Dokumanın iki uç kısmında 6 cm. uzunluğunda saçak bırakılmıştır. Günümüzde iyi görünen şal dokuması halen kullanılmaktadır (Akdağ, Görüşme:2021), (Görsel 11).

Örnek 4.



Görsel 12. a) Şal, Piştbenk Dokuması, Fotoğraf: Gülşen Öztürk, Gurbet Çiftçi'nin Evi, Merzan Mahallesi, Hakkâri, 2013.

Şal dokuması 20.02.2013 tarihinde incelenmiştir. 58 cm. x 200 cm. boyutunda olan dokuma Merzan mahallede ikamet eden Jirki aşiretine mensup Gurbet Çiftçi'nin evinde tespit edilmiştir. Yörede kadınlar tarafından kullanıldığı için "Piştbenk" ismini almaktadır.

Gülhan Ediş Öztekin tarafından alınan bilgiler göre, dokuma, Gurbet Çiftçi'nin kayınvalidesi tarafından Ceylanlı köyünde dokunmuştur. Yaklaşık 70 yıllık bir örnek olduğu tahmin edilmektedir. Atkı ve çözüğü tamamen yün, desen ipleri ise sentetiktir. Dokuma, zili tekniği ile yapılmıştır.

Renk özelliği bakımından incelendiğinde şal dokuması siyah zemin üzerinde dikine birbirini tekrar eden serbest şekilde yerleştirilen karma motiflerle oluşan kompozisyon ile düzenlenmiştir. Motifler renkli desen ipleri ile dokunmuştur. Dokumanın geneline bakıldığında çok yoğun desenden oluştuğu görülmektedir. Şal ortadan ikiye katlanarak bele sarılmaktadır.

Kullanan kişinin bel ölçüsüne göre ayarlanmaktadır. Dokumanın iki uç kısmında 5 cm. uzunluğunda saçak bırakılmıştır. Günümüzde iyi görünen şal dokuması halen kullanılmaktadır (Akdağ, Görüşme:2021), (Görsel 12/a).

Örnek 5.

Görsel 12. b) Şal, Piştbenk Dokuması, Fotoğraf: Gülşen Öztürk, Güle Öztürk'ün Evi, Kırıkdağ Köyü, Hakkâri, 2013.

Şal dokuması 26.04.2013 tarihinde incelenmiştir. 55 cm. x 250 cm. boyutunda olan dokuma Kırıkdağ köyünde ikamet eden Baziler aşiretine mensup Güle Öztürk'ün evinde tespit edilmiştir. Yörede kadınlar tarafından kullanıldığı için “Piştbenk ya da Beşbengk” ismini almaktadır. Tespit edilen örnekler içinde en uzun boy ölçüsüne sahip olan bir dokumadır. Gülhan Ediş Öztekin tarafından alınan bilgiler göre, dokuma, Güle Öztürk'ün kayınvalidesi tarafından Berçelan yaylasında dokunmuştur. Uzun süre kayınvalidesi kullandıktan sonra kendisine hediye etmiştir. Yaklaşık 50 yıllık bir örnek olduğu tahmin edilmektedir. Atkı ve çözüğü tamamen yün, desen ipleri ise sentetiktir. Dokuma, zili tekniği ile yapılmıştır

Renk özelliği bakımından incelendiğinde şal dokuması siyah zemin üzerinde dikine birbirini tekrar eden serbest şekilde yerleştirilen karma motiflerle oluşan kompozisyon ile düzenlenmiştir. Motifler, renkli desen ipleri ile dokunmuştur. Dokumanın geneline bakıldığında çok yoğun desenden oluştuğu görülmektedir. Dokumanın uç kısımları birleştirilerek dikilmiştir. Şal ortadan ikiye katlanarak bele sarılmaktadır. Günümüzde iyi görünen şal dokuması halen kullanılmaktadır (Ediş, Öztekin, Görüşme:2021), (Görsel 12/b).

Sonuç

Hakkâri'de dokumacılık çeşitli aşiretlere mensup olan kadınlar tarafından yapılmaktadır. Şal dokumaların yapımı günümüzde az sayıda kişi tarafından devam ettirilmektedir. Şal dokumanın kadın, erkek ve gençler tarafından özel günlerde kullanıldığı yapılan alan araştırması ve sözlü görüşmelerde anlaşılmıştır. Şalın yörede erkek ve kadınların giydikleri yerli kıyafetin üzerine bağladıkları bir kuşak çeşidi olduğu belirlenmiştir. Dokuyan ya da kullanan kişi tarafından şala; acem şalı, piştbenk, bel bağı, bellik, beleme ve kuşak gibi çeşitli isimlerin verildiği tespit edilmiştir. Şal dokuması incelendiğinde tespit edilen örneklerin tamamının zili tekniği ile dokunduğu saptanmıştır. Zili tekniği ile dokunan şalları, diğer yörelerde dokunan örneklerden ayırt eden özelliği yapımında 3 gücü ve 3 varangelen kullanılmasıdır. Hammadde olarak geçmiş dokuma örnekleri incelendiğinde atkı ve çözü ipi olarak yün ve kıl kullanılırken günümüz örneklerinde renkli orlon ip kullanıldığı tespit edilmiştir. Çözgü sayısı kullanacak kişinin bel ölçüsüne göre belirlenmektedir. Şallar dikdörtgen şekilde dokunarak, ortadan ikiye katlanıp arka kısmı iç tarafta kalacak şekilde dikilmektedir. Bazılarında ise arkasına uygun kumaş aynı ölçüde kesilerek dikildiği görülmüştür. Böylelikle şal örneklerinin ön yüzü kadar arka yüzünün de güzel görünmesi sağlanmıştır.

Şalı erkekler beline sardıktan sonra üstüne bir kemer taktığı ya da bel bağı bağladığı, kadınların ise 3 adet düğme ile iliklediği tespit edilmiştir. Tespit edilen şal örneklerinin boy uzunlukları, 163 cm. ile 250 cm. arasında; en uzunlukları ise 52 cm. ile 58 cm. arasındadır. Örneklerin çoğunda saçak bırakılmadığı fakat birkaç örneğin başlangıç ve bitiş kısmında 5 cm. ile 6 cm. uzunluğunda saçak bırakıldığı görülmüştür. Şal örneklerinin renk, motif ve kompozisyon bakımından incelendiğinde; siyah zemin üzerinde pembe, sarı, mavi, beyaz, yeşil ve turuncu renkli desen iplerin tercih edildiği, geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlardan yararlandığı görülmektedir. İncelenen örneklerde geometrik ve bitkisel motifler zeminde dikine, bir yöne birbirini tekrar eden ve serbest şekilde yerleştirilen kompozisyonların hâkim olduğu, örneklerin geneline bakıldığında yoğun bir desen anlayışıyla ortaya konduğu anlaşılmıştır. Şal dokumalarında kullanılan motiflerin yöre kilimlerinde kullanılan motiflerden örnek alınarak yapıldığı belirlenmiştir.

Bu dokumanın ayrı bir özelliği ise yörede dokunan diğer dokumalara göre dokuma tekniği, renk, motif ve kompozisyon bakımından tek tipte dokunmasıdır.

Hakkârî'de dokumacılık, günümüzde yalnızca bazı köylerde az sayıda tezgâhta ve Halk Eğitim Merkezinde açılan kurslarda devam etmektedir. Fakat şal dokuması teknik açıdan bazı yaşlı kadınlar tarafından bilinen bir dokumadır. Yeni nesil şalın nasıl dokunduğu bilgisini bilmemektedir. Araştırma kapsamında bu dokumayı yapan ve bilen sadece az sayıda kişi tespit edilmiştir. Bu kişilerde sağlık problemi yüzünden artık dokumayı bıraktıklarını ifade etmişlerdir. Dokumanın yeniden yapılması ve gelecek nesillere aktarılması önemlidir.

Günümüzde birçok belediye meslek edindirme kursları veya sanat etkinliği adı altında geleneksel sanat dallarıyla ilgili etkinlikler düzenlemektedir. 10 yıl öncesine göre bu sanatların bilinirliği artmıştır. Ama özden uzaklaşmıştır. Geleneksel sanatlar geçmişte estetik unsurun yanında işlevsel yönüyle de ön planda idi. Yazı, ebru, tezhip, dokuma ve diğer alanlar estetik unsur olmanın yanında kullanım alanı ile değerlendirilmelidir (Genç, 2015:152).

Teşekkür

Yazar bu çalışmada Şeyda Kolay Güleç'e, Guli Elmas, Rabia Elmas, Asiye Akdağ'a, Kıymet Akan'a, Züleyha Engin'e, Murat Adıyaman'a, Enver Özkahraman'a, Gülhan Ediş'e vermiş olduğu bilgilerden ve yardımlardan dolayı teşekkürü bir borç bilir.

Kaynakça**-Kitap**

Acar, B. (1975). *Kilim ve Düz Dokuma Yaygılar*, İstanbul: Ak Yayınları Türk Süsleme Sanatları Serisi: 3, Apa Ofset Basımevi.

Aktaş, A. (2008). *Kültürel Renkleriyle Sakarya*, Adapazarı Merkez Belediyesi Kültür Yayını, Sakarya.

Deniz, B. (1998). *Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Düz Dokuma Yaygıları (Kilim, Cicim, Zili)*, Ankara: AYK, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Soysaldı, A. (2009). *Düz Dokuma Teknikleri ve Teknik Desen Çizimleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

-Dergi

Genç, M., Solak, İ. (2020). "Kayseri Bünyan'da Tespit Edilen Halı Dokuma İle İlgili Ritüeller ve Sözlü Kültür", *Arış*, Aralık- Sayı: 17, s. 80-101.

Genç, M. (2014). Başbakanlık Osmanlı Arşiv Belgelerinde Kökboya ve Cehri İle İlgili Kayıtlar. *Art-e Sanat Dergisi*, 7 (13), 174-212.

Genç, M., Tezcan, V. (2015). Gelenek ve Yenilik Kavramlarının Felsefesi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, 3 (6), s.135-156.

Özbel, K. (t.y.). *Kuşaklar ve Kolanlar*, Ankara: El Sanatları No: X, Kılavuz Kitaplar No: XX, C.H.P. Halk evleri Bürosu, Ulus Basımevi.

Salman, F. (2003). "Ağrı ve Yöresinde Geleneksel Kadın Kıyafetlerinin Günümüzdeki Durumuna Birkaç Örnek", *Sanat: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Erzurum: Bakanlar Matbaacılık Ltd. Şti., IISN 1302-2938, Sayı: 4, s.47-56.

Salman, F. (2007). "Çorum ve Civarında Geleneksel Giysilerin Özellikleri" *Sanat: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Erzurum: Bakanlar Matbaacılık Ltd. Şti., IISN 1302-2938, Sayı: 12, s.25-38.

Salman, F. (2004). "Bitlis Geleneksel Giysileri", *Sanat: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Erzurum: Bakanlar Matbaacılık Ltd. Şti., IISN 1302-2938, Sayı: 5, s.41-53.

-Tezler

Öztürk, İ. (2014). *Hakkâri ve Çevresinde Bulunan Havsız Kirkitli Dokumalar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı.

Tekin, F. (2005). *Hakkâri Örneğinde Aşiret, Cemaat ve Akrabalık Örgütlerinin Modernleşme ve Kırsal Çözülme Sürecindeki Siyasal ve Toplumsal Sonuçları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı.

-Bildiriler

Tansuğ, S. (1977). "Türkmenlerde Giyim Gelenekleri", I. *Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yayınları: 22, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 7, V. Cilt, Etnografya, Akın Matbaası, s. 251-256.

-Görüşmeler

Akan, K. (2021). Kıymet Akan ile yapılan görüşme, Hakkâri: 20 Şubat.

Akan, H. (2021). Hasret Akan ile yapılan görüşme, Hakkâri: 31 Ocak.

Akdağ, A. (2020). Asiye Akdağ ile yapılan görüşme, Hakkâri: 18 Ağustos.

Aslan, G. (2016). Güli Elmas Aslan ile evinde yapılan görüşme, Hakkâri: 05 Mayıs.

Aslan, R. (2021). Rabia Aslan ile yapılan görüşme, Van: 01 Mart.

Aslan, G. (2021). Gülcan Aslan ile yapılan görüşme, Van: 12 Mart.

Engin, Z. (2020). Züleyha Engin ile yapılan görüşme, Hakkâri: 20 Ağustos.

İbrahimoglu, H. (2013). Halil İbrahimoglu ile evinde yapılan görüşme, Hakkâri: 21 Haziran.

Özkahraman, E. (2021). Enver Özkahraman ile yapılan görüşme, Van: 24 Şubat.

Öztürk, G. (2021). Gule Öztürk ile yapılan görüşme, Hakkâri: 16 Şubat.

Öztekin, Ediş, G. (2021). Gülhan Öztekin Ediş ile yapılan görüşme, Hakkâri: 12 Mart.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Hakkâri Yöresel Kadın Kıyafeti “Gıraz Fistan” ve “Piştbenk” Dokuması, Çekim: Asiye Akdağ, Çekim tarihi: 2021, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 2. Piştbenk Dokuması, Çekim: Asiye Akdağ, Çekim tarihi: 2021, Çekim yeri: Hakkâri, Hakkâri Kız Meslek Lisesi Halk Oyunları Topluluğu, Çekim: Bilinmiyor, Arşiv: Züleyha Engin, Çekim tarihi: 1998, Çekim yeri: Çorum.

Görsel 3. Çözgü İşlemi, Çekim: Gülşen Öztürk, Çekim tarihi: 2018, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 4. Sarma Gücü Örgüsü İp Hazırlama, Gücü Ağacı Bağlama İşlemi, Çekim: Gülşen Öztürk, Çekim tarihi: 2018, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 5. Çekme Gücü İşlemi, Çekim: Gülşen Öztürk, Çekim tarihi: 2018, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 6. Çekme Gücü İşlemi, Dokuma İşlemi, Çekim: Gülşen Öztürk, Çekim tarihi: 2018, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 7. Dokuma İşlemi, Çekim: İlker Öztürk, Çekim tarihi: 2014, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 8. Şal Dokuması Ön, Arka, Motif ve Detay, Çekim: Murat Adıyaman, Çekim tarihi: 2021, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 9. Şal, Piştbenk Dokuması, Çekim: Gülşen Öztürk, Çekim tarihi: 2011, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 10. Şal, Piştbenk Dokuması, Çekim: Murat Adıyaman, Çekim tarihi: 2013, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 11. Şal, Piştbenk Dokuması, Çekim: Murat Adıyaman, Çekim tarihi: 2013, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 12. Şal, Piştbenk Dokuması, Çekim: Gülşen Öztürk, Çekim tarihi: 2013, Çekim yeri: Hakkâri.

Görsel 13. Şal, Piştbenk Dokuması, Çekim: Gülşen Öztürk, Çekim tarihi: 2013, Çekim yeri: Hakkâri.

TÜRK MÜZİĞİ İCRALARINA YÖNELİK İNCELEME KRİTERLERİ, İCRALARDAKİ TAVİR FARKLILIKLARININ SEBEPLERİ

REVIEW CRITERIAS FOR TURKISH MUSIC PERFORMANCES, CAUSES OF STYLE DIFFERENCES IN PERFORMANCES

Burcu Avcı Akbel*

Öz

Bu araştırmada Türk Müziği icraları dinlenirken dikkat edilen hususlar, Türk Müziği icra tavrındaki değişiklikler ve bu değişikliklerin olası nedenleri, akademisyen görüşleri doğrultusunda incelenerek yorumlanmıştır. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı bu çalışma olgu bilim deseniyle kurgulanmıştır. Araştırmanın çalışma grubu ölçüt örnekleme yöntemine göre belirlenen on akademisyenden oluşmaktadır. Bu araştırmanın verilerinin toplanmasında yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Çalışmadaki veriler içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Analiz için nitel veri analizi yazılımı ATLAS.ti 8 kullanılmıştır. Bu araştırmada katılımcıların dinledikleri bir Türk Müziği eserinin icrasında entonasyon, icra tavrı, usul, nüanslar ve eser konularına dikkat ettikleri ortaya çıkmıştır. Araştırma sonucunda Türk Müziği icralarında tavrı farklılıklarının altında yatan etmenlerin, dönemsel icra-beste alışkanlık ve tercihleri, yöresel icra özellikleri ve kişisel estetik anlayış farklılıkları olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Türk Müziği İcracılığı, İcra Tavrı, Tavrı Farklılıkları.

Abstract

In this study, the points to be considered while listening to Turkish Music performances, the changes in the Turkish Music performance style and the possible reasons for these changes were examined and interpreted in line with the opinions of the academicians. This study, in which qualitative research method is used, utilized phenomenology methodology. The study group of the research consists of ten academicians determined according to the criterion sampling method. Semi-structured interview technique was used to collect the data of this study. The data in this study were analyzed by using the content analysis method. ATLAS.ti 8, the qualitative data analysis software, was used for the analysis. In this study, it has been revealed that the participants pay attention to intonation, performance attitude, method, nuances and piece in the performance of a Turkish Music piece they listen to. As a result of the research, it was revealed that the factors underlying the differences in Turkish music performances are periodic performance-composition habits and preferences, regional performance characteristics and personal aesthetic understanding differences.

Keywords: Turkish Music, Turkish Music Performance, Performance Style, Style Differences.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 26.10.2020 - Kabul tarihi: 09.04.2021.

*Doç. Dr., Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, burcuavci812002@yahoo.com, <https://orcid.org/0000-0002-3128-9295>.

1. Giriş

Türk Müziği eğitimi günümüzde çoğunlukla lisans düzeyinde Türk Müziği eğitimi veren kurumlarca yürütülmektedir. Bu kurumlarda verilen Türk Müziği eğitiminde meşk yöntemi – kısmen uygulanabiliyor olsa da- etkin rol oynamaktadır. Dolayısıyla ‘ustadan çırağa’ aktarılan icra şeklinde ustaların yani öğretim elemanlarının müzikal beklentileri ve icrada dikkat ettikleri hususlar son derece önemlidir. Bu nedenle günümüzde benimsenen ve öğretilen Türk Müziği icra anlayışının anlaşılmasında, akademisyenlerin icrada önem verdikleri ve dikkat ettikleri hususların ortaya çıkarılması son derece önemlidir.

Geleneksel müziklerin birçoğunda kültürler arası aktarımın değişime uğramadan ya da en az değişimle gerçekleştirilmesi istenir. Çünkü geleneksel olan otantik yapının korunması değerlidir. Ayrıca geleneksel müziklerde değişim aynı zamanda yozlaşmayı ve ‘öz’den uzaklaşmayı da beraberinde getirmektedir. Bu sebeple geleneksel müziklerde değişime çoğunlukla sıcak bakılmaz. Bu konuyu Ayas (2017:145), “Yüksek müzik geleneklerinin popülerleşmesinin genellikle bir seviye kaybıyla sonuçlanması sık rastlanan bir vakadır” ifadeleriyle anlatmıştır. Burada geleneksel müziğin kendine has özelliklerinin yitirilmesi, seviye kaybı olarak nitelendirilmektedir. Fakat çeşitli sebeplerle geleneksel müzikler de zamanla değişebilmektedir. Bu değişime sebep olan unsurların araştırılması, o müziğin değişim sürecinin ortaya çıkarılmasına ve bundan sonraki süreçte yozlaşmasının önüne geçilmesine yönelik girişimlere ışık tutacaktır.

Geleneksel müziklerde gözlenen bu değişim icradaki tavır farklılıkları boyutunda ele alındığında, icra tavrındaki farklılıkların altında yatan etmenlerin ortaya çıkarılması yararlı olacaktır. Başgöz (2008:28), “Hiçbir ezgi iki insan tarafından aynı şekilde söylenmez” ifadelerini kullanarak icradaki tavır farklılıklarına dikkat çekmiştir. Bu ifadede zaman, mekân, koşul farklılıklarından bahsedilmeyip, sadece iki farklı insanın aynı ezgiyi bire bir aynı seslendiremeyeceğinin altı çizilmiştir. Yani bu ifade, tüm koşullar aynı olsa bile aynı şekilde bir icranın söz konusu olamayacağı şeklinde anlaşılmaktadır. Peki bu icra tavırlarındaki farklılıkların sebepleri neler olabilir? Ya da Türk Müziği icra tavırlarındaki farklılıklarının altında yatan etmenler neler olabilir?

Bu araştırmada akademisyenlerin icrada önem verdikleri ve dikkat ettikleri hususların yanı sıra, Türk Müziği icralarındaki tavır farklılıklarının sebepleri ve geçmişten günümüze değişerek gelen Türk Müziği icra tavırlarındaki farklılıkların sebepleri -bu alanın uzmanları olan akademisyenlere sorularak- aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Literatürde müzik eserleri dinlenirken dikkat edilen hususların araştırıldığı az sayıda çalışmaya rastlanmıştır. Öğrencilerin dinleme becerilerinin geliştirilmesini 'müzik biçimleri dersi' kapsamında ele alan Özkeleş ve Nayir (2018), bilinçli bir dinleme alışkanlığının oluşturulabilmesi için müziğin yapısal öğelerini algılama ve kavrama becerilerinin öğrencilere kazandırılması gerektiği sonucuna ulaşmışlardır. Özdemir ve Can (2019) ise müzikte dinlemenin önemini, dinleme türlerini ve müzik öğretmenliği bölümü öğrencilerinin müzik dinleme yaklaşımlarını araştırmışlardır. Araştırmalarının sonucunda öğrencilerin eğitimini aldıkları müzik türlerini dinleme oranının düşük olduğu, aktif dinleme yaklaşımına yakın oldukları, dinledikleri müziği beğenme ve beğenmeme sebeplerini ifade etmede güçlük çektikleri ortaya çıkmıştır. Görüldüğü gibi dinleme konusuna yönelik çalışmaların katılımcı grubunu çoğunlukla öğrenciler oluşturmakta olup, bu araştırmalarda onların müzik dinleme alışkanlıklarına yönelik durum tespiti ya da dinleme becerilerini geliştirmeye yönelik yöntemler araştırılmıştır (Özdemir ve Can, 2019; Özkeleş ve Nayir, 2018).

Dinleme sırasında dikkat edilen hususlar, müzikal beğeni ile de bağlantılıdır. Dolayısıyla konuyla ilişkili olduğu düşünülerek müzikal beğeni ile ilgili çalışmalardan bazılarında yer verilmesinin anlamlı olacağı düşünülmüştür. Müzik türlerine yönelik beğenilerin, bireysel çalgı dersi başarısı, sınıf düzeyi, mezun olunan lise türü ve piyano dersi akademik başarısı ile anlamlı farklarının olup olmadığını araştıran çalışmalar olduğu gibi (Demirtaş ve Köse, 2018), kişilerin beğenilerini etkileyen faktörleri kişilik, cinsiyet, yaş, aile, arkadaş çevresi ve müzikal uyaran değişkenleri çerçevesinde inceleyen çalışmalar da mevcuttur (Erdal, 2009a; Erdal, 2009b). Bunun yanı sıra literatürde bireylerin müzik tercihlerinin altında yatan etmenlerin araştırıldığı çalışmalar da mevcuttur (Kaçmaz, 2017; Şenel, 2014). Düzbastılar (2017) ise müzik eğitiminin müzikal tercihler üzerindeki etkisini araştırmıştır. Belli bir müzik türü özelinde kişilerin beğeni kriterlerinin incelendiği çalışmalar da yapılmıştır (Aydiner, 2015; Kayhan, 2011).

Dinleme sırasında dikkat edilen hususlar müzikal beğeni ile bağlantılı olduğu gibi, müzikal beğeni de müziğin dönemsel değişim süreci ile bağlantılıdır. Johnson (2002:10), müziğe verilen değeri müzikal beğeni ile açıklamaktadır. Johnson, müzikal beğenin tamamen bireysel olarak değil, aynı zamanda kültürel olarak oluştuğunu belirtmiştir. Dolayısıyla müzikal beğeni ile müziğin geçmişten günümüze kadar gelen süreçteki değişiminin ilişkili olduğu söylenebilir. Belli bir müzik türünde icra geleneğinin geçmişten günümüze kadar olan değişim süreci üzerine çalışmalar da yapılmıştır. Örneğin Baba (2009), Türk askeri müzik geleneğindeki değişimi incelerken, Türkmen (2010) ise Halk Müziğindeki değişimi incelemiştir. Yıldırım (2011) ise geçmişten günümüze Türk Müziğinde toplu icra anlayışını incelemiştir. Zamanla değişen icra geleneklerini enstrüman bağlamında ele alan çalışmalar olduğu gibi (Haşhaş, 2016), ses icracılığı bağlamında ele alan çalışmalar da mevcuttur (Özpek, 2018; Zeybek, 2013). Ayrıca zamanla değişen icra geleneklerini müzik formları özelinde ele alan çalışmalar da yapılmıştır. Kasapoğlu Akyol (2014) ise değişen ninnileri ve ninni dinletme geleneğini araştırmıştır.

Belirtildiği gibi Türk Müziği icrasında süreç içindeki değişime yönelik çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Fakat Türk Müziğinin icra edilme tavrı açısından- geçmişten bu yana değişimini ve bu değişimin olası sebeplerini, yaşayan alan uzmanı akademisyenlerin gözünden değerlendiren bir çalışmaya rastlanmamıştır. Ayrıca akademisyenlerin Türk Müziği icralarını dinlerken dikkat ettikleri hususların araştırıldığı bir çalışmaya da rastlanmamıştır. Bu araştırmada geçmişten günümüze Türk Müziği icrasında yaşanan değişim ve bu değişimin altında yatan sebepler araştırılmıştır. Bu araştırma, hem Türk Müziği icralarındaki değişiklikleri icra tavrı açısından ele alması bakımından, hem de literatür taramasının yanı sıra akademisyenler ile görüşmeler yapılarak veri elde edilmesi bakımından diğer araştırmalardan farklıdır. Türk Müziği eserlerinin icrası sırasında akademisyenlerin dikkat ettikleri hususların araştırılması, günümüzde benimsenen icra anlayışının -eğitimci gözüyle- nasıl olduğunu ortaya koyması açısından önemlidir. Türk Müziği icralarının geçmişten günümüze gelen süreçteki değişimi ve bu değişimin altında yatan sebeplerin neler olabileceğinin araştırılması ise, Türk Müziği icrasında beğeni anlayışının gelişimsel sürecinin ortaya çıkarılması açısından önemlidir.

1.1. Araştırmanın Amacı: Bu araştırma ile Türk Müziği eserlerinin icra edilmesinde dikkat edilen hususların, icralardaki tavır farklılıklarının ve bu farklılıkların altında yatan etmenlerin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda şu alt problemlere yanıt aranacaktır:

- i. Türk Müziği alanında öğretim veren akademisyenlerin Türk Müziği eserlerini dinlerken dikkat ettikleri hususlar nelerdir?
- ii. Türk Müziği icra tavırlarındaki farklılıklarının altında yatan etmenler nelerdir?
- iii. Türk Müziğinin icra edilme tavrı konusunda geçmiş ile günümüz arasındaki farklılıkların sebepleri nelerdir?

2. Yöntem

Bu çalışmada akademisyenlerin Türk Müziği icralarını dinlerken dikkat ettikleri hususlar ile aynı zamanda tespit ettikleri değişiklikleri ve bu değişimin sebeplerine yönelik görüşlerini detaylı şekilde yansıtabilmek amacıyla nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır.

2.1. Desen

Bu araştırmada katılımcıların konuya ilişkin görüşlerinin ve deneyimlerinin derinlemesine incelenmesi sebebiyle olgu bilim deseni kullanılmıştır. Olgubilim deseni, farkında olduğumuz fakat derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2008:72).

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, Türk Müziği eğitimi veren ve bu konuda araştırmalar yapan on akademisyen oluşturmaktadır. Çalışma grubunun seçiminde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek'e (2008) göre ölçüt örnekleme yöntemindeki temel anlayış, önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Bu araştırmanın çalışma grubunu, Türk Müziği alanında en az lisans düzeyinde ders verme tecrübesine ve en az beş yıl mesleki deneyime sahip, Türk Müziği icracılığı ile ilgili akademik çalışmalar yapmış veya bu alana icracı olarak katkı sağlamış olan kişiler arasından ulaşılabilen ve görüşme yapmayı kabul eden kişiler oluşturmuştur. Katılımcılara ilişkin veriler Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Çalışma grubu özellikleri.

Katılımcılar	Cinsiyet	Yaş	Mesleki Deneyim	Enstrümanı
K ₁	Erkek	45	16 yıl	Tanbur
K ₂	Erkek	49	26 yıl	Bağlama
K ₃	Erkek	47	24 yıl	Bağlama
K ₄	Kadın	46	24 yıl	Ud
K ₅	Erkek	49	24 yıl	Tanbur
K ₆	Kadın	54	24 yıl	Kanun
K ₇	Erkek	42	16 yıl	Kanun
K ₈	Erkek	25	5 yıl	Ses
K ₉	Kadın	42	16 yıl	Çello
K ₁₀	Erkek	61	34 yıl	Ses

2.3. Verilerin Toplanması

Veri toplama aracı olarak yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. “Yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi, ne tam yapılandırılmış görüşmeler kadar katı ne de yapılandırılmamış görüşmeler kadar esnektir; iki uç arasında yer almaktadır” (Karasar, 1995:165). Hem belli düzeyde bir standartlık, hem de esneklik sağlıyor oluşu sebebiyle bu araştırmada yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Araştırmacı tarafından hazırlanan görüşme soruları iki alan uzmanı tarafından kontrol edilmiş ve belirtilen düzeltmeler yapıldıktan sonra son şeklini almıştır. Veri kayıplarının önlenmesi amacıyla görüşmeler, katılımcılardan izin alınarak ses kayıt cihazı ile kaydedilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Görüşmelerle elde edilen veriler ATLAS.ti 8 nitel analiz programı yardımıyla içerik analizine tâbi tutulmuştur. Analiz sürecinde öncelikle, görüşme kayıtları ve yazılı formlar deşifre edilip çözümlenmeler yapılmıştır. Yazıya dökülen görüşme verileri bu programa yüklenerek

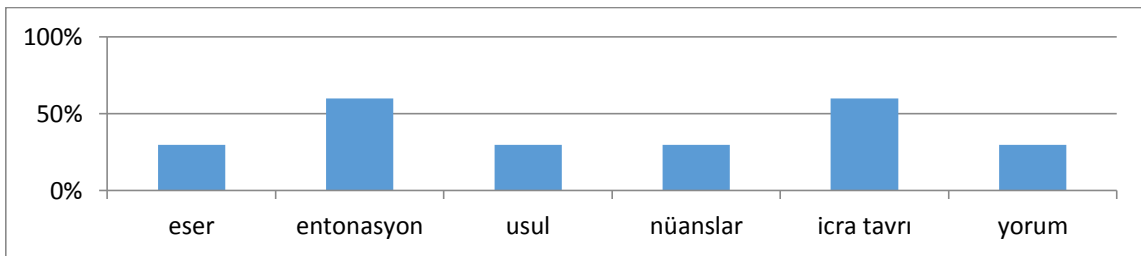
araştırmayla ilgili ifadeler etiketlenmiş, bu veriler uzman görüşleri yardımıyla analiz edilmiştir. İçerik analizi sırasında görüşmelerde belirtilen ifadeler içerdikleri anlam benzerliklerine göre gruplandırılarak temalar ve kategoriler oluşturulmuştur. Araştırmanın rapor edilmesinde görüşme yapılan akademisyenler K1, K2...K10 rumuzları ile belirtilerek katılımcıların kimlikleri gizli tutulmuştur.

3. Bulgular

Bu kısımda araştırmanın alt problemlerine yönelik bulgular sunulmuştur. Katılımcılar ile yapılan görüşmelerin içerik analizine tabi tutulmasıyla elde edilen veriler, “eserler dinlenirken dikkat edilen hususlar”, “Türk Müziği icralarında tavrı farklılıklarının altında yatan etmenler”, “geçmişte ve günümüzde icra tavrındaki farklılıkların sebepleri” olmak üzere üç tema altında incelenmiştir.

3.1. Eserler Dinlenirken Dikkat Edilen Hususlar

Bu bölümde araştırmanın birinci alt problemine yanıt aranacaktır. Katılımcılara bir eseri dinlerken eserin icrasına yönelik olarak hangi özelliklere dikkat ettikleri sorulmuştur. Katılımcılardan gelen yanıtlar neticesinde “eserler dinlenirken dikkat edilen hususlar” teması “entonasyon”, “icra tavrı”, “usul”, “nüanslar” ve “eser” ve “yorum” olmak üzere altı kategori hâlinde incelenmiştir. Bu kategoriler ve kodlanma yüzdeleri Şekil 1’de verilmiştir:



Şekil 1. Eserler dinlenirken dikkat edilen hususlar teması altında yer alan kategorilerin kodlanma yüzdelerine göre dağılımı.

Şekil 1’de görüldüğü gibi, en çok kodlanan kategoriler “entonasyon” ve “icra tavrı” olup, en az kodlanan kategori ise “eser” olmuştur. En çok kodlanan kategorilerden biri olan “entonasyon”, “Türk Müziği perdelerinin doğru ve olması gerektiği şekilde basılması” olarak algılanmalıdır. Yani bu araştırmada entonasyon, icra edilen eserin makamının ve döneminin gerektirdiği perde hassasiyetlerinin icraya yansıtılabilmesini ifade etmektedir. Entonasyon, tüm

müzik türlerinde olduğu gibi Türk Müziğinde de müziğin icrasında çok temel, olmazsa olmaz bir unsur olarak görülmektedir. Bu konuda görüş belirten K10, “Usta bir icracı bir eseri seslendiriyorsa, ses açısından onun motifleri, nağmeleri yerli yerince yapıp yapmadığına bakarım. Keza çalgısal bakımdan da o nağmelerin ustalıklı olarak doğru basılıp basılmadığına bakarım” ifadelerini kullanmıştır. Bu konuda görüş belirten diğer katılımcılar da “entonasyon” ve “perde hassasiyeti” konularına önem verdiklerini vurgulamışlardır.

Bu araştırmadan elde edilen veriler, Türk Müziğinde “icra tavrı”nın en çok kodlanan ve en çok önemsenen kategorilerden biri olduğunu göstermektedir. Hatta bu konuda K3, “Herhangi bir insanın kulağı çok sağlam, sesi çok güzel olabilir. Detonasyon, sirtonasyon, veya eserin makamsal icrasında sıkıntı olmayabilir. Fakat (bu kişi) bir eseri okurken Klasik Türk Musikisinin genel üslup ve tavrına göre değil de, bir batı eseri gibi okuduğu zaman kulağı tırmalıyor” ifadelerini kullanmıştır. K3’ün bu ifadeleri, icra tavrının entonasyondan bile daha önemli olduğunu vurgulaması açısından dikkat çekicidir. Bu konuda K10 ise, “Müzikle ilgilenen insanlar olarak bizlerinki zevkten ziyade akademik bir bakış içeriyor. İcracı burada nasıl basmış, nasıl bir taksim yapmış, nasıl bir çalım tekniği kullanmış, ister istemez ona bakıyorsun” ifadelerini kullanmıştır. K10 bu ifadelerinde, müzikle profesyonel olarak ilgilenen insanların müzik beğenilerinin ve dinledikleri müzikten beklentilerinin müzisyen olmayan insanlardan farklı olduğunu belirtmiş ve bu farklılıkları icra tavrı ile açıklamıştır. Bu konuda görüş belirten diğer katılımcılar da dinledikleri müzikte icracının icra tavrına dikkat ettiklerini ve icra tavrının beğenilerini şekillendiren en önemli unsurlardan biri olduğunu belirtmişlerdir.

Usul konusunda ise K6 ve K9 görüş belirtmişlerdir. Belirtilen görüşler doğrultusunda icracının eserin usulüne dikkat edip etmediği, usulü doğru kullanabilip kullanamadığı konularına dikkat edildiği belirtilmiştir. Yorum hususunda ise K1, K5 ve K10 görüş belirtmişleridir. Bu konuda icra edilen eserlerle ilgili olarak eserin özünün bozulmaması ve yorumda aşırıya kaçılmaması gerektiğinin altı çizilmiştir.

Türk Müziği eserlerinin çoğunda nüans işaretleri nota üzerinde gösterilmemektedir. Bu sebeple eserlerin icra edilmesi sırasında nüanslar ve süslemeler, icracıların müzikaliteleri ve müzikal birikimleri doğrultusunda şekillendirilmektedir. Bu araştırmada katılımcılar, eserler dinlenirken dikkat edilen hususlar arasında nüansları ve süslemeleri de belirtmişlerdir. Konu ile

ilgili görüş belirten K4, “Nüanslamayı ve süslemeleri çok önemsiyorum. Aktarmaya gayret ettiğim tavrın anlayışını yansıtacak süslemelerin kullanılmasını önemsiyorum, benim için öncelik bunlar. Çünkü incelik oralarda” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle K4, nüansları ve süslemeleri önemsedğini belirtirken, nüansların ve süslemelerinin kullanım şekillerini icra tavrı ile de ilişkilendirmektedir. Bu ifadeler, belirli bir icra tavrının yansıtılmasında süslemelerin ve nüans işaretlerinin etkili olduğunu belirtmesi açısından önemlidir.

Bu çalışmada “eser” kategorisi ile icra edilen eser ve özellikleri kastedilmektedir. Örneğin bu kategoriye ilişkin K5, “Öncelikle eserin ne olduğuna bakıyorum. Klasik bir eser mi yani beste mi, ağır semai mi, yürük semai mi, şarkı mı, fantezi mi, serbest bir eser mi ya da gazel mi, vb.” ifadelerini kullanmıştır. K1 ve K2 ise eserlerin güftelerine ve o güftelerin anlamlarına dikkat ettiğini belirtmiştir. Anlaşıldığı gibi “eser” kategorisi, eserin formu, güftesi, güftesinin anlamı gibi unsurları da kapsamaktadır. Eser dinlerken dikkat edilen hususlar temasında “eser” kategorisi dışındaki tüm kategoriler icra ile ilgilidir.

Katılımcılar tarafından belirtilen hususları özetler nitelikte olması bakımından K1’in ifadelerine yer verilmesi anlamlı olacaktır. K1, “Gerek enstrümanla, gerekse sesiyle icrâ etme noktasında dinlediğim icrâcılarda aradığım kriterler; entonasyona dikkat etmesi, yorumda aşırıya kaçmaması, eserin özünü bozmaması, sazendenin hanendeyi, hanendenin de sazendeyi ezmeden, öne çıkma gayreti olmadan icrâ edebilme terbiyesine sahip olması ve güftedeki duyguyu hissederek yansıtabilmesidir.” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeleriyle K1, “intonasyon”, “yorum”, “icra tavrı” ve “eser” konularına dikkat ettiğini belirtmekle kalmayıp, icra tavrı kategorisi altında değerlendirilebilecek olan “eşlik etme” konusuna da değinmiştir. Birlikte müzik yapmak “biz olma” duygusunu taşımayı ve bunun sonucu olarak birlikte müzik yaptığı kişilere eşlik edebilmeyi gerektirdiğinden dolayı K1’in bu konuya dikkat çekmesi son derece değerlidir.

3.2. Türk Müziği İcralarında Tavrı Farklılıklarının Altında Yatan Etmenler

Bu bölümde araştırmanın ikinci alt problemine yanıt aranacaktır. Katılımcılara Türk Müziği icralarındaki tavrı farklılıkları ve sebepleri sorularak; tavrı farklılıklarının altında yatan

etmenler, katılımcıların görüşlerine göre kişisel estetik anlayış farklılıkları, yöresel icra özellikleri ve dönemsel icra-beste alışkanlık ve tercihleri olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir.

3.2.1. Kişisel estetik anlayış farklılıkları

Katılımcıların yarısı, kişisel estetik anlayış farklılıklarının tavır farklılıklarında etkili olduğunu belirtmiştir. Bu konuda kişilerin eğitim düzeyleri, buldukları ortamlar, çocukluktan itibaren dinledikleri müzikler ve icracılar, duygularını aktarma şekilleri, duygusal yapıları gibi pek çok etkenin kişinin farklı icra tavırlarına sahip olmasını etkilediği belirtilmiştir.

Kişisel estetik anlayış farklılıkları K4'e göre icracının bulunduğu ortamlar, aldığı eğitim, dinlediği müzikler ve müzisyenlerle; K10'a göre ise icracının yetiştiği ortam, geleneksel yapı, dinlediği müzikler ve ustalar, bulunduğu müzik ortamları ve meşk usulünde çalıştığı ya da örnek aldığı ustalar ile şekillenmektedir. Bu konuda K1, "Herkesin aldığı eğitimin düzeyi ve yeterliliği, çocukluktan bu yana dinlediği müzikler ve kimlerden dinledikleri, nota okur-yazarlığı, yaşamışlıklarından oluşan duygusal bütünlük ve duygularını aktarabilme olgusu farklılık gösterir. Bu bağlamda tavır, üslûp ve yorumda da farklılıklar olacaktır" ifadelerini kullanmıştır. Belirtilen ifadelerden özetle katılımcılar çok çeşitli etmenlerin kişilerin estetik anlayışlarını şekillendirdiğini, kişilerin estetik anlayışlarının da icra tavırlarında farklılıklara sebep olduğunu belirtmişlerdir.

3.2.2. Yöresel icra özellikleri

Katılımcılardan iki kişi, yöresel icra özelliklerinin tavır hususunda etkili olduğunu belirtmiştir. Bu konuda K8, "...Mesela Mevlevî ayinlerinde Galata tavrı, Yenikapı tavrı, Konya tavrı var. Konya'da yetişen nâthanlarda, mevlevihanlarda, mutrip heyetinde, hatta neyzenlerinde bile farklı bir tavır var. Konya'daki neyzenler fosurtulu bir tavrıla üflerler. İstanbul'dakiler ise neyde hiçbir fosurtu istemezler, (sesin) berrak çıkmasını isterler" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, Mevlevî ayinleri özelinde yöresel icra farklılıklarına temas etmesi açısından önemlidir.

3.2.3. Dönemsel icra-beste alışkanlık ve tercihleri

Katılımcıların tamamı geçmişle günümüzde yapılan Türk Müziği icra tavırlarını çok farklı bulmaktadır. Bu konuda K10, içine doğulan müzik kültürü ortamının, tavır farklılıklarında önemli bir etken olduğunu vurgulamaktadır. K10'un bu ifadeleri, araştırmanın katılımcılarının genel görüşünü ifade eder niteliktedir.

Katılımcılar dönemsel icra-beste alışkanlık ve tercihlerin tavır farklılıkları üzerindeki etkilerine değinirken, geçmişte ve günümüzde yapılan icralara yönelik beğeni ve görüşlerini de ifade etmişlerdir. Günümüzde icra öğretiminin gerçekleştirilmesinde önemli rol üstlenen ustaların beğeni ve görüşlerinin, kuşaktan kuşağa aktarılarak devamı sağlanan Türk Müziğinin bugünü ve geleceği için yol gösterici ve aydınlatıcı olacağı düşünülmektedir. Bu sebeple katılımcıların bu konudaki beğeni ve görüşlerine de bu kısımda kısaca yer verilecektir.

Katılımcıların yarısı geçmişte yapılan müziği daha çok beğendiklerini ifade ederken, sadece iki kişi günümüzde yapılan müziği daha çok beğendiklerini ifade etmişlerdir. Buna karşın üç katılımcı ise hem geçmişte hem de günümüzde iyi müziklerin yapıldığını belirtmiştir.

Geçmişte yapılan müziği daha çok beğendiğini belirten katılımcılar genel olarak günümüz müziğinde popülerlik uğruna incelikten ödün verildiğini ve klasik üsluptan uzaklaşıldığını belirtmişlerdir. Bu konuda görüş belirten katılımcılardan biri olan K4, “...Geleneksel Türk Müziğinin yani klasik dediğimiz müziğin peşinden gideceksek o zaman bu müziğin kendine has inceliklerini koruyacağımız icralar yapmak gerekiyor. Bu da hakikaten daha az sayıda sazla, daha az sayıda sesle olabilir” ifadelerini kullanmıştır. K4'ün bu ifadeleri bir durum tespiti olmaktan öte, günümüz müziğinin daha iyi hâle getirilebilmesine yönelik bir öneri niteliğinde olması açısından önemlidir. Günümüzde yapılan icraları daha çok beğendiğini belirten katılımcılardan biri olan K10, “Beste bakımından –özellikle Türk Müziğinde- çok ilerlediğimizi söyleyemeyiz. Zaten büyük hocalara göre 17. yüzyıldan sonra Türk Müziğinde büyük eserler kalmamıştır. Ama eserlerin seslendirilmesi –hem çalgısal olarak, hem ses olarak- bugün daha ustalıklıdır” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifade ile günümüz Türk Müziği icralarında kullanılan ses ve çalgı tekniklerinin, geçmişteki icralara oranla daha gelişmiş olduğu hususuna

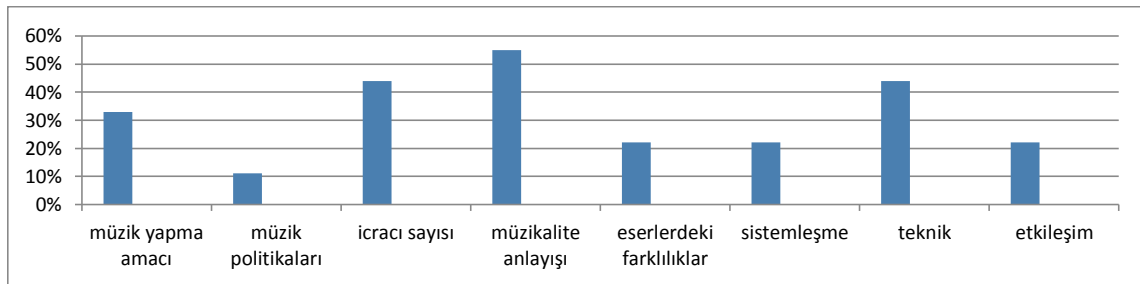
dikkat çekilmektedir. Günümüz icralarını daha çok beğendiklerini belirten diğer katılımcılar da K10'un ifadelerine benzer ifadeler kullanmışlardır.

Hem geçmişte, hem de günümüzde iyi müziklerin yapıldığını belirten katılımcılar da olmuştur. Örneğin K3, "Her dönemde kendini dönemin icra özellikleri ile ustalıkla bezemiş, ancak geçmiş ile de tutarlı bir bağlantı kurarak müziği geleceğe aktarabilen 'nitelikli usta icracılar' olmuştur" ifadelerini kullanmıştır. Bu yönde görüş bildirenlerin geneli K3'ün ifadelerine benzer ifadeler kullanmışlardır.

3.3. Geçmişte ve günümüzde icra tavrındaki farklılıkların sebepleri

Bu kısımda araştırmanın üçüncü alt problemine yanıt aranmıştır. Araştırmanın ikinci alt problemine ilişkin olarak katılımcıların tamamı geçmiş ile günümüz arasında icra anlayışı ve icra tavrı bakımından büyük farklılıklar olduğunu belirtmişlerdir. Buradan hareketle, bu farklılıkların sebeplerinin araştırılmasının yararlı olacağı düşünülmüştür.

Katılımcılar geçmişte ve günümüzde yapılan icralar arasındaki farklılıklara neden olan unsurları, konuya çok farklı açılardan bakarak ifade etmişlerdir. Geçmişten bu yana Türk Müziği icralarındaki tavrı farklılıklarının altında yatan etmenler sekiz kategori altında incelenmiştir. Bu kategoriler ve kodlanma yüzdeleri Şekil 2'de verilmiştir:



Şekil 2. Geçmişte ve günümüzde icra tavrındaki farklılıklar teması altında yer alan kategorilerin kodlanma yüzdelerine göre dağılımı.

Şekil 2'de görüldüğü gibi, en çok kodlanan kategori "müzikalite anlayışı" olup, en az kodlanan kategori ise "müzik politikaları"dır. Katılımcılar geçmişteki ve günümüzdeki icra farklılıklarından bahsederken, bu farklılıkların altında yatan etmenlerden de söz ederek konuyu daha da zenginleştirmişlerdir. Bu farklılıklar ve bu farklılıkların oluşmasında etkisi olduğu düşünülen etmenler aşağıda detaylı olarak anlatılmıştır.

3.3.1. Müzikalite anlayışı

Müzikalite anlayışı konusunda görüş belirten katılımcılar, eskiden müzikte hâkim olan incelik arayışının yerini, günümüzde virtüözite arayışının aldığını belirtmişlerdir. Örneğin K4, “Geçmişteki müzikleri dinlediğimiz zaman, oradaki estetik kavrayışın hakikaten çok daha farklı olduğunu görüyoruz... İncelik arayışının peşinde olan icracaların az olduğunu görüyoruz... Daha gürültülü bir müzik var şu anda. Rafine müziklerin daha az olduğu bir dünyanın içindeyiz” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, geçmişteki ve günümüzdeki icracaların müzikal beklentilerini ve dönemler arası müzikalite anlayışını açıkça ortaya koymaktadır. Günümüz icracalarının icra tavırlarındaki bu büyük değişim için K9, “Müzik adına bir şeyler yapan insanlar gelişim ve yenilik istedikleri için, farklı farklı yorumlar ve tavırlar üretmek için bu yola başvurmuş olabilirler... Yorumcular, ‘bu esere ne kadar yorum katabiliriz, ne kadar dinlenir, ne kadar güzel olur’ diye düşünüyor olabilirler” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerle K9, müzisyenlerin icra tavırlarındaki ve yorumlamalarındaki değişimin olası nedenlerini, müzisyenlerin yenilik isteği ve dinleyicilerin beğenisini kazanma arzusu olarak belirtmiştir. Konuyla ilgili olarak K7, dünyanın farklı bir yöne doğru gittiğinden, dinleyici beklentilerinin değişmesinden dolayı yeniliğin kaçınılmaz olduğundan bahsetmiştir. Belirtilen ifadeler doğrultusunda, günümüzde hem dinleyicilerin hem de icracaların çoğunlukla yenilik arayışı içinde oldukları, eski müzikalite anlayışının yerini farklı bir müzikalite anlayışının aldığı söylenebilir. Kişilerde müzik beğenisi farklılaştıkça, müziğin icra edilme şeklinin farklılaşması da kaçınılmaz olmaktadır.

3.3.2. Düzenlemeler

Bu konuda görüş belirten katılımcılar, Türk Müziğinin geleneksel olarak icra edilmesinde, bu müziğin kendine has inceliklerinin korunması gerektiğinden; bunun da az sayıda enstrüman ve ses icracısı ile sağlanabileceğinden bahsetmişlerdir. Bu konuda K6, “İcrada geleneksel sazların yanında batı sazlarının (gitar, bateri, yan flüt gibi) kullanılması maalesef son yıllarda oldukça yaygınlaştı. Bu da beraberinde eserler üzerinde düzenleme yapılmasına yol açtı... Çoğunlukla türkülerde yapılan bu düzenlemeler türkülerin farklı bir kimliğe bürünmesine, geleneksel tavırdan uzaklaşmasına neden olmaktadır” ifadelerini kullanmıştır. K6 bu ifadeleriyle enstrüman icracalarının çeşitlenmesiyle eserler üzerinde düzenleme yapılmasını ilişkilendirmiş; hem enstrüman sayısının çeşitlenerek artmasını, hem de yapılan düzenlemeleri eleştirmiştir.

3.3.3. Teknik

Bu konuda görüş belirten katılımcılar, ses ve enstrüman icralarının teknik açıdan geçmişe oranla daha gelişmiş durumda olduğunu belirtmişlerdir. Örneğin K10, “Eserlerin seslendirilmesi –hem çalgısal olarak, hem ses olarak- bugün daha ustalıklıdır. Bugün daha bilinçli yapılmaktadır diye düşünüyorum” ifadelerini kullanmıştır. K7, K10’a benzer ifadeler kullanmıştır. Benzer şekilde K9 da eserlerin yenilikçi bir tavırla seslendirildiğini, eskiye oranla biraz daha geliştirilerek, yenilenerek, üzerine eklenerek icra edildiğini belirtmiştir. K8 ise “Türk Müziğinde ses çok gelişmiş değil, hala Münir Bey, Hafız Sami, Hafız Kemal, Bekir Sıtkı, Kani Karaca gibi sesler yok. Ama sazlar bugün 30-40 yıl öncekinden daha gelişmiş durumda” ifadelerini kullanarak teknik gelişime ilişkin görüşlerini belirtmiştir.

3.3.4. Müzik yapma amacı

Bu konuda görüş belirten katılımcılar genel olarak müziğin eskiden maddi kaygılarla yapılmadığını, fakat günümüzde maddi gayelerle yapıldığını belirtmişlerdir. Bu konuda K4’ün görüşleri şöyledir:

Duygu toplumsal olarak bir dönüşümdür. Pek çok noktada sığlaştık, bu topyekûn bir ilişkinin neticesi... Geçmişe baktığımız zaman müzikle uğraşan insanların manevi dünyasının her şeyin önünde çok derin olduğunu görüyoruz. Tamamen kendilerini müziğe adanmış ve para kazanma amacında olmayan insanlar. Bugün maddiyat maneviyatı çok aşmış bir durumda... Dünyayı algılayış biçimi değişti artık. İnsanlar vâir olmaya çalışıyor, daha hırslılar, para kazanmaya çalışıyorlar. Geçmişte ise müzisyenlerin para kazanma kaygısı yoktu. Zaten hepsi başka meslektelerdi, bu işi sadece sevdikleri için yapıyorlardı. Sevmek de belki hafif kalıyor, daha adanarak, büyük bir aşkla yapıyorlardı. Amaçları sadece müzik yapmaktı o insanların. Bugünün dünyasında ise müzik araç oluyor, amaç değil.

Bu ifadeler, günümüz müziğinin toplumsal dönüşüm neticesinde olumsuz yönde değiştiğini ve para kazanma amacı ile yapıldığını belirtmektedir. Geçmişten günümüze değişen Türk Müziğinin maneviyattan yoksunlaştığını belirten bu ifadeler, günümüzde müzisyenliğin meslek olarak yapılmasını eleştirmesi açısından da dikkat çekicidir. Bu konuda K1 ise “Geçmişte yapılan toplu icralar dinlendiğinde, icrası yapılan tüm sesler ayırt edilir biçimde net duyulabilmektedir. Hiçbir ses ya da saz icracısı ne tavır açısından ne de volüm açısından öne çıkmaya çalışmamaktadır.” İfadelerini kullanmıştır. Konuya farklı bir açıdan yaklaşan K1’in bu ifadeleri, geçmişte yapılan müzikte “biz” duygusunun hâkim olduğu ve iyi bir müziğin ortaya çıkarılmasının amaçlandığı; günümüzde ise icracıların kendi seslerini duyurabilmeyi

amaçladıkları şeklinde yorumlanabilir. Bu durumun, kişilerin meslek olarak yaptıkları müzisyenliklerini ve icra kabiliyetlerini daha çok duyurabilme gayretinde olmaları ile ilişkili olabileceği; dolayısıyla K4'ün belirttiği ifadeleri desteklediği düşünülmektedir.

3.3.5. Eserlerdeki farklılıklar

Bu araştırmada katılımcıların bazıları, geçmişte ve günümüzde bestelenen eserlerde farklılıklar olduğunu, bu farklılıkların geçmişteki ve günümüzdeki icraların değişiminde belirleyici bir etken olduğunu belirtmişlerdir. Bu konuda K10 şu ifadeleri kullanmıştır:

Türk Müziğinde beste bakımından çok ilerlediğimizi söyleyemeyiz. Zaten büyük hocalara göre 17. Yüzyıldan sonra Türk Müziğinde büyük eserler kalmamıştır... Geçmişte daha anlamlı, daha insana etki eden, daha duygulandıran güfteler ve besteler yapılmaktaydı. Bugün 'minareden at beni, in aşağı tut beni' gibi sözler, popüler ve ticari olarak yapılan müzikler (var)... Ama Fuzuli'nin eserinin, gazeliyatının bestelenmesi başka bir şeydir. "Süzme çeşmin gelmesin müjganı müjgan üstüne. Urma zahm-ı sineme peykân peykân üstüne". Şimdi bunun manasını söyleyen de biliyor, besteleyen de biliyor, dinleyen de biliyor. İşin içinde büyük bir söz ustalığı var, zaten söz seni perişan ediyor (çok etkiliyor). Bir de bunu besteleyen kişi ustalıklı bestelemişse, ortaya çıkan eser ile bugün yapılanlar –gerek söz, gerekse bestenin yapısı bakımından- ustalıklı olmadığı için aynı etkiyi bırakmayacaktır.

K10 bu ifadeleriyle, geçmişte bestelenen eserlerin besteleri kadar güftelerinin de günümüz bestelerine göre daha çok anlam ve duygu yüklü olduğunu belirtmiştir. Böylece –duygu ve anlam bakımından daha yoğun olduğu belirtilen- geçmişte bestelenen eserlerin icra tavırlarının da günümüzdekilerden daha farklı olduğu ifade edilmiştir.

3.3.6. Sistemleşme

Sistemleşme sorunu Türk Müziğinin sistemleştirilmesi ve Türk Müziği eğitiminin sistemleştirilmesi bağlamında iki farklı yönde ele alınmıştır. Müzik eğitiminin sistemli hale getirilmesinin gerekliliğine dikkat çeken K2, "Sistemli ve düzenli bir Türk müzik eğitimimizin olmadığını düşünüyorum. Türk müziği ile ilgili ilk konservatuvar eğitiminin 1976 yılında kurulduğunu düşünürsek, ki çok geç kalınmıştır, hâlâ daha düzgün bir müzik eğitime ulaşmamız için yıllara ihtiyacımızın olduğu kanısındayım" ifadelerini kullanmıştır. K2, sistemli ve düzenli bir eğitim için bu alanda çalışan bilim insanlarının ve akademisyenlerin olağanüstü çaba sarf etmesi gerektiğini de belirtmiştir. K2'nin ifadeleri, sistemli ve düzenli bir eğitimimizin olmayışının Türk Müziğinde icra farklılıkları üzerinde etkisi olduğu yönündedir. Geçmişteki ve

günümüzdeki icra tavrı farklılıklarında Türk Müziğinin sistemleştirilme çabalarının etkisi olduğunu düşünen K8 ise şu ifadeleri kullanmıştır:

...Maalesef biz bugün Klasik Türk Musikisini sisteme koymaya çalıştığımızdan dolayı tam olarak (doğru) bir icra yapamıyoruz. Temeli sistemli olmayan bir şeyi sonradan sistemleştirdiğiniz için, bir yerlerde sıkıntı ortaya çıkıyor... Tamamen notada görüneni icra ettiğimiz zaman duygusuz ve 'yapmak için yapılmış' bir icra ortaya çıkıyor. Gördüğümüzü değil duyduğumuzu yapmak her zaman tavrı için vazgeçilmezdir.

Burada Türk Müziğinin sistemleştirilmeye çalışılmasına eleştirel açıdan yaklaşılmaktadır. Akademik bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, sistemleşmenin eserlerin kalıcı hale getirilmesi, eğitim öğretimde kolaylık sağlanması, vb. yararları anlatılmakla bitmez. Fakat sadece bir nazari sisteme ya da sadece notalara bağlı kalınarak Türk Müziği öğrenilemez ve öğretilemez. Dolayısıyla burada asıl anlatılmak istenen; sadece notaya bağlı kalınmaksızın, Türk Müziğinin en önemli öğretim yöntemi olan meşk usulüne ve dinlemeye önemli ölçüde yer verilerek öğrenmenin ve öğretimin gerçekleştirilmesinin gerekliliğidir.

3.3.7. Etkileşim

Bu konuda belirtilen tüm görüşler, diğer milletlerin müzikleriyle etkileşim hâlinde olunmasının geçmişte yapılan müzik ile günümüz müziği arasında farklılıkların doğmasına neden olduğu yönündedir. K9'un "Kulağının alıştığı, duyduğu kulak zevkin sana neyi gösteriyorsa, (eserleri) ona göre icra ediyor, ona göre okuyorsun" şeklindeki ifadeleri, kişilerin dinledikleri müziklerden etkilenecek icralarını şekillendirdikleri yönündedir. Bu noktada K7'nin ifadelerine yer vermek anlamlı olacaktır: "Yüz yıl önceki, ya da elli yıl önceki ile günümüz müziği farklı. İnternet gerçeği var artık, youtube gerçeği var. Sanatçı interneti açıp bir Hint müziğini iyice benimseyip o müzik tavrını Türk Müziğinde taksimının bir köşesinde kullanabiliyor". Bu ifadeleriyle K7, günümüzdeki teknolojik imkânların kültürlerarası etkileşime sebep olduğunu belirtmiştir. K7'nin ifadeleri, icra-beste alışkanlık ve tercihlerinin dönemlere göre değişmesini kültürler arası etkileşim ile açıklamıştır.

3.3.8. Müzik politikaları

Türk Müziği icra tavrının geçmişten günümüze değişim göstermesinin altında yatan etmenlerden biri olarak başarısız müzik politikaları gösterilmektedir. Bu konuda K4, "Son dönem batılılaşma hareketleri ile başlayan arayışlar, bizim ne Batı Müziği içindeki alanımıza ne

de Türk Müziği ilerleyişimize katkı sunamadı” ifadelerini kullanmış, değişimin büyük oranda bundan kaynaklandığını da sözlerine eklemiştir.

Görüldüğü gibi katılımcılar, geçmişten günümüze yaşanan değişikliklerin sebeplerine yönelik olarak sadece “teknik” hususunda günümüzde icra edilen müziğe dönük olumlu yönde görüş belirtmişlerdir. Bu durumda katılımcıların görüşleri, günümüzde yapılan Türk Müziğinin sadece ses ve enstrüman kullanım tekniği açısından gelişim sağladığı yönündedir. Belirtilen ifadelerden elde edilen bulgular, günümüzde geleneksel icra tavrından uzaklaşıldığını ve Türk Müziğinin “teknik” dışındaki konularda geçmişte daha iyi olduğunu göstermektedir.

4.Tartışma ve Sonuçlar

Bu araştırma ile Türk Müziği eserlerinin icra edilmesinde dikkat edilen hususların, icralardaki tavır farklılıklarının ve bu farklılıkların altında yatan etmenlerin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Araştırmanın birinci alt problemi olarak Türk Müziği alanında öğretim veren akademisyenlerin Türk Müziği eserlerini dinlerken dikkat ettikleri hususlar araştırılmıştır. Bu çalışma ile katılımcıların dinledikleri bir Türk Müziği eserinin icrasında en çok “entonasyon” ve “icra tavrı” konularına dikkat ettikleri ortaya çıkmıştır. Buradan hareketle günümüzde Türk Müziği alanında eğitim veren akademisyenlerin en çok dikkat ettikleri hususların, Türk Müziği eserlerinin perde hassasiyetine dikkat edilerek doğru şekilde icra edilmesi ve icracıların performans sırasında sergiledikleri icra tavırları olduğu söylenebilir. Belirtilen unsurların yanı sıra eserin yapısı, usulü, nüansların ve süslemelerin kullanımı ve yorum konularına da dikkat edildiği ortaya çıkmıştır.

Literatürde, akademisyenlerin Türk Müziği dinlerken dikkat ettikleri hususlara ilişkin bir çalışmaya rastlanamamış, fakat konu ile kısmen ilişkili olabilecek çalışmalar yapılmıştır. Örneğin Bişak Özdemir (2013:20), “Türk Müziği’nde makamların seyir karakteri ve perdelerin kullanımı çok önemlidir. İcracı bir eseri ister enstrümanı ile ister sesi ile yorumlasın, makamın seslerini ve özelliklerini doğru kullanabildiği ölçüde dinleyiciye aktarabilecektir” ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadeler, bu araştırmanın katılımcıları tarafından eserler dinlenirken en dikkat edilen unsurlar arasında sayılan “eserlerin doğru seslendirilmesi” ve “perde hassasiyeti” konularıyla ilişkilidir ve neden bu hususlara dikkat edildiğini açıklar niteliktedir.

Hatipoğlu (2016:423-424) ise, Türk müziği icrasında yapılan farklı süslemelerin ve eklenen ilave notaların Türk Müziğinin zenginliği olarak kabul edildiğini belirtmiştir. Bu araştırmanın katılımcıları da genel olarak Türk Müziği eserlerinin icralarında süslemelerin önemli bir yer teşkil ettiğini ve eserleri dinlerken bu süslemelerin ne şekilde yapıldığına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Bununla beraber katılımcılar, eserin yapısını bozacak derecede fazla eklemeler yapılmasını doğru bulmadıklarını ifade etmişlerdir. Selahattin Pınar, Sadun Aksüt gibi önemli müzisyenler, Türk Müziğinde nüans, vurgu ve süslemelerin yapılabileceğini, fakat eserlerin aslının bozulmaması gerektiğini ifade ederek bu konuda araştırmanın katılımcılarının görüşlerini desteklemişlerdir (Bişak Özdemir, 2013:23).

Bu araştırmanın ikinci alt problemi olarak Türk Müziği icracılarının tavır farklılıklarının altında yatan etmenler araştırılmıştır. Katılımcılar ile yapılan görüşmeler sonucunda Türk Müziği icralarında tavır farklılıklarının altında yatan etmenler, kişisel estetik anlayış farklılıkları, yöresel icra özellikleri, dönemsel icra-beste alışkanlık ve tercihleri olmak üzere üç kategoride incelenmiştir.

Araştırmada kişisel estetik anlayış farklılıklarının tavır farklılıkları üzerinde etkisi olduğu belirtilmiştir. Kişisel estetik anlayış farklılıklarının ise icracının yetiştiği ve bulunduğu ortamlarla, aldığı eğitimle, dinlediği müziklerle ve müzisyenlerle, bulunduğu müzik ortamlarıyla ve meşuk usulünde çalıştığı ya da örnek aldığı ustalar ile şekillendiği ifade edilmiştir. Canbay (2012:287), eserdeki dinamiklerin müzik icracıları tarafından o anda -estetik beğeni ve beklentiler doğrultusunda- biçimlendirildiğini belirtmiştir. Canbay'ın yaptığı çalışmanın sonuçları ile icralardaki tavır farklılıkları üzerinde estetik anlayış farklılıklarının etkili olduğunun belirtildiği bu araştırmanın verileri birbirini destekler niteliktedir.

Katılımcıların görüşlerine göre yöresel icra özellikleri de tavır farklılıkları üzerinde etkili olmaktadır. Tavır bazı kaynaklarda “yöreye has özellik gösteren icra şekli” ya da “yerel (yöresel) yapılaş özelliği” olarak tanımlanmaktadır (Eke, 2013; Eroğlu, 2010; Öztürk, 2018; Sümbül, 1997). Bu tanımlardan, yöresel icra özelliklerinin tavır farklılıkları üzerinde belirleyici etkiye sahip olduğu anlaşılmaktadır. Literatürde icra tavırlarının yörelere göre gösterdiği değişimi enstrüman özelinde ele alan çok sayıda çalışma mevcuttur (Börekçi ve Akpınar, 2020; Karkın, Pelikoğlu ve

Haşhaş, 2014; Oral, 2010). Bu veriler, araştırmamanın “yöresel icra özelliklerinin tavrı farklılıkları üzerinde etkisi olduğu” yönündeki bulgusunu desteklemektedir.

Katılımcılar icra-beste alışkanlık ve tercihlerinin dönemlere göre değiştiğini, bu durumun da tavrı farklılıklarında en önemli rollerden birini oynadığını belirtmişlerdir. Türk Müziğinde icra-beste alışkanlık ve tercihlerinin dönemlere göre değişim gösterdiğini ortaya koyan çok sayıda çalışma yapılmıştır (Aydar, 2010; Gerçek ve Akmehmedoğlu, 2017; Tohumcu ve Doğrusöz, 2013). Aydar (2010), Türk Müziğindeki değişimi yüzyıllar bazında ele alarak toplumsal etkenler bağlamında incelemiştir. Gerçek ve Ahmehmedoğlu (2017) ise konuyu Türk Sanat Müziği ve sözlü eserler özelinde ele alarak geçmişteki ve günümüzdeki eserlerde ve icralarda ne gibi değişiklikler olduğunu ortaya koymuşlardır. Tohumcu ve Doğrusöz (2013) ise Türk Makam Müziğinin geleneksel unsurlarının toplumsal değişimle birlikte geçirdiği evrimi, üretimler üzerinden incelemiştir. Belirtilen çalışmalarda dönemsel değişimlerin icra tavrındaki farklılıklar üzerinde etkisi olduğu belirtilmiştir. Belirtilen araştırmaların tümü, bu araştırmamanın “dönemsel değişimlerin icra tavrındaki farklılıklar üzerinde etkisi olduğu” bulgusunu desteklemektedir.

Bu araştırmamanın üçüncü alt problemi olarak, Türk Müziğinin icra edilme tavrında geçmiş ile günümüz arasındaki farklılıkların sebepleri araştırılmıştır. Bu sebepler, katılımcıların görüşleri doğrultusunda müzikalite anlayışı, düzenlemeler, teknik, müzik yapma amacı, sistemleşme, etkileşim, eserlerdeki farklılıklar ve müzik politikaları olmak üzere sekiz kategoride incelenmiştir. Araştırma sonucunda katılımcılar, sadece “teknik” konusunda günümüzde icra edilen müziğe yönelik olumlu yönde görüş belirtmişlerdir. Bu durumda katılımcıların görüşleri, günümüzde yapılan Türk Müziği icrasının sadece teknik açılarından gelişim sağladığı yönündedir. Sonuç olarak bu araştırmamanın katılımcıları Türk Müziği icrasının -ses ve enstrüman kullanım tekniği dışındaki konularda- geçmişte daha iyi olduğunu, günümüzde ise özellikle icra tavrı konusunda gerilediğini düşünmektedirler.

Literatürde Türk Müziğinde yaşanan değişimin nedenlerini kültür endüstrisi, müzik politikaları, dönemin siyasi yapısı, küreselleşme, kitle iletişim araçları, değişen müzikal anlayışlar, kültürler arası etkileşim, toplumun tarihi, sosyal, kültürel ve ekonomik süreçleri unsurlarının biri ya da birkaçı ile açıklayan araştırmalar mevcuttur (Aydar, 2010; Duygulu, 2002;

Tohumcu ve Doğrusöz, 2013). Bu veriler, araştırmanın üçüncü alt problemine ilişkin olarak elde edilen “etkileşim”, “müzikalite anlayışı” ve “müzik politikaları” bulgularını desteklemektedir. Fakat Türk Müziğinin icra edilme tavrında geçmiş ile günümüz arasındaki farklılıkların sebepleri arasında gösterilen diğer bulgular, araştırmanın katılımcılarının deneyim ve görüşleri doğrultusunda elde edilmiştir.

Ayas (2017:145), popülerleşmenin “geleneğin yaşayan unsurlarının ‘klasik’ usul ve kaidelerle bağlarını zayıflatması”na sebep olduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde Türkiye’de müziğin yozlaştığına ilişkin farklı çalışmalar da yapılmıştır (Kayhan, 2003; Onuk, 2009). Bu veriler, araştırmada katılımcıların çoğunluğunun geçmişte icra edilen Türk Müziğini daha kaliteli bulduklarını belirtmeleri ile desteklenmiştir.

Günümüzde Türk Müziği öğretiminin yürütüldüğü lisans kurumlarında öğreticilik yapan ve/veya Türk Müziği icracılığı konusunda araştırmalar yapan akademisyenlerin görüşlerinden yola çıkılarak hazırlanan bu araştırma ile elde edilen verilerin sosyolojik ve psikolojik yapılarının araştırıldığı farklı çalışmalar yapılması önerilmektedir. Türk Müziği icra tavrında geçmişten günümüze yaşanan değişiklikler müzik sosyolojisi bağlamında ele alınabilir ve bu araştırma ile elde edilen bulguların sosyolojik açıdan sebeplerinin araştırıldığı çalışmalar yapılabilir.

Kaynakça

Ayas, O. G. (2017). "Beğeni Hiyerarşilerinin Tesis Edilmesinde Bir Sınıflandırma Stratejisi Olarak Klasik Türk Müziğinin İcadı: Sosyolojik Bir Yaklaşım", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Malatya: İnönü Üniversitesi, Cilt 3, Sayı 1, s.139-146.

Aydar, D. (2010). *Türk Müziğinin Değişimindeki Toplumsal Etkenler Bağlamında Türk Müziğinde 21. Yüzyıl Oluşumlarının Değerlendirilmesi*, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Aydiner Uygun, M. (2015). "Öğretmen Adaylarının Geleneksel Müzik Türlerine İlişkin Algılarının Metaforlar Aracılığıyla İncelenmesi", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırması Dergisi*, Afyon: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yay., Cilt 1, Sayı 1, s.1-16.

Baba, O. (2009). *Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik*, Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Başgöz, İ. (2008). *Türkü*. İstanbul: Pan Yay.

Bişak Özdemir, G. (2013). *Sözlü Türk Müziği'nde Yorum*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Börekçi, A. ve Akpınar, M. (2020). "Bağlamada Yöresel İcra Teknikleri Eğitime Yönelik Etüt, Egzersiz ve Ön Alistirmalar", *Kalem Eğitim ve İnsan Bilimleri Dergisi*, İstanbul: Limit Ofset, Cilt 10, Sayı 1, s.167-193, doi: 10.23863/kalem,2020,153.

Canbay, A. (2012). "Türk Müziği Yorumunda Zamansal Dinamik Biçimlendirme", *Milli Folklor*, Cilt 24, Sayı 95, s.274-288.

Demirtaş, H. O. ve Köse, H. S. (2018). "Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Türlerine İlgileri Üzerine Bir İnceleme", *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Yay., Cilt 18, Sayı 3, s.1378-1403.

Duygulu, M. (2002). "Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde Türk Halk Müziğinde Kimlik, Tavır, Teknik", VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Sektör Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 113-27.

Düzbastılar, M. (2017). "Müzik Eğitiminin Müzikal Tercihler Üzerine Etkisi", *International Journal of Social Sciences and Education Research*, Cilt 3, Sayı 5, s.1485-1493.

Eke, M. (2013). "Yöresel Türkülerimizde Yozlaşma", *Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi*, Sayı 39, s.1-9.

Erdal, B. (2009a). "Müzik Tercihi ve Kişilik İlişkisi", *Cumhuriyet Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 33, Sayı 2, s.188-196.

Erdal, B. (2009b). *Müzik türlerinin tercih edilmesinde kişilik özellikleri ve beğeni ilişkisi*, Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Eroğlu, T. (2010). *Türk Dans Antropolojisine Giriş*, Ankara: Yurt Renkleri.

Gerçek, İ. H. ve Akmehmedoğlu, N. (2017). "Günümüz Türk Sanat Müziği Bestelerinin Geleneksel Türk Sanat Müziğine Göre Din-Dışı Sözlü Eser Bağlamında Değişim ve Dönüşüm", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Malatya: İnönü Üniversitesi, Cilt 3, Sayı 1, s.147-160.

Haşhaş, S. (2016). "Bağlama Öğretimi/Öğreniminde Geçmişten Günümüze Usta-Çırac İlişkisi", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Malatya: İnönü Üniversitesi, Cilt 2, Sayı 2, s.35-41.

Hatipoğlu, V. (2016). "Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada 'Beylik Aranağmelerden' Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi", *Turkish Studies*, Cilt 11, Sayı 19, s.417-442, Doi: : <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11228>.

Johnson, J. (2002). *Who Needs Classical Music? Cultural Choice and Musical Values*, New York: Oxford University Press.

Kaçmaz, D. (2017). "Müzik Tercihlerine İlişkin Kuramsal Bir İnceleme", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Malatya: İnönü Üniversitesi, Cilt 7, Sayı 15, s.141-152. Doi: 10.16950/inustd.320079.

Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Ankara: Nobel Yayınları.

Karkın, M., Pelikoğlu, M., ve Haşhaş, S. (2014). "Bağlama Enstrümanının Öğretim Yöntemleri Kapsamında Yöresel Tavrıların Değerlendirilmesi", *İsparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Art-e Sanat Dergisi*, Cilt 7, Sayı 13, s.129-148.

Kasapoğlu Akyol, P. (2014). "Kültürel Değişme ve Teknolojinin Etkisiyle Şekillenen Günümüz Ninnileri ve Ninni Dinletme Geleneği", *Bilig*, Ahmet Yesevi Üniversitesi, Sayı 69, s.127-142.

Kayhan, E. (2003). *Türk Müziği'nde Yozlaşma Sorunu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kayhan, K. (2011). *Üniversite Öğrencilerinin Klasik Müzik ile İlgili Beğeni Tutumları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Başkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Müzik Bilimi Yüksek Lisans Programı.

Onuk, Ö. (2009). "Türkiye'de Müzik ve Dil Ekseninde Kültürel Yozlaşma". Zeki Dilek ve diğerleri (Ed.), 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzay Afrika Çalışmaları Kongresi, II. Cilt, içinde. Ankara: s. 557-564.

Oral, M. (2010). *Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen İle Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özdemir, C. Ş. ve Can, A. A. (2019). "Müzikte Dinleme, Dinleme Türleri ve Müzik Öğretmenliği Öğrencilerinin Müzik Dinleme Yaklaşımları", *Elementary Education Online*, Cilt 18, Sayı 1, s.367-388. Doi: 10.17051/ilkonline.2019.527631.

Özkeleş, S. ve Nayir, A. E. (2018). "Müzik Biçimleri Dersi Kapsamında Dinlemeye Yönelik Bilgi ve Becerilerin Geliştirilmesinde İzlenecek Yöntemler", 2nd International Symposium on Innovative Approaches in Scientific Studies, 30 Kasım- 2 Aralık, Samsun. Erişim adresi: http://set-science.com/manage/uploads/ISAS2018-Winter_0039/SETSCI_ISAS2018-Winter_0039_00176.pdf.

Özpek, A. (2018). *Türk Müziği Solo Ses İcracılığında Üslûp ve Tavır İle İlgili Öğrenci Algıları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Anabilim Dalı.

Öztürk, S. (2018). Türk Müziği Saz Eğitiminde ve Eğitim-Öğretim Kaynaklarında Yöresel Tavrı Özelliklerinin Kullanılması, *İstem*, Cilt 16, Sayı 31, s.87-106.

Sümbül, M. (1997). "Türk Halk Oyunlarının Yapısal Dinamikleri Üzerine Düşünceler: İç Yapı Dinamikleri", V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Şenel, O. (2014). "Müzik Tercihinin Karmaşık Arka Planı", *Journal of International Social Research*, Cilt 7, Sayı 30, s.216-227.

Tohumcu, A. ve Doğrusöz, N. (2013). "Gelenekselden Popülere 20. Yüzyıl Türk Makam Müziği Üretimlerinde Değişimin İzleri". *Porte Akademik: Journal of Music & Dance Studies*, Müzikolojide Güncel Yaklaşımlar Özel Sayı, s.22-37.

Türkmen, E. F. (2010). "Halk Müziğindeki Değişimler ve Halk Müziği Eğitimine Etkileri", *Kuramsal Eğitimbilim*, Cilt 3, Sayı 2, s.53-68.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, F. (2011). "Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 30, s.129-143.

Zeybek, Ö. (2013) *Türk Makam Müziği'nde Üslup-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça Ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

KOMEDİDE KUSURLU FİZYOLOJİYE GÜLMEK: KONİK ANNALAR (KOMİK AYNALAR)

LAUGHING AT DEFORMED PHYSIOLOGY IN THE COMEDY: FUDDY MEERS (FUNNY MIRRORS)

Banu Ayten Akın^{*} , Gökhan Yıldırım^{}**

Öz

Gülme teorileri içinde en sık ele alınan 'üstünlük teorisi'dir. Hemen arkasından aykırılık teorisi gelir. Bu teoriler, gülenin ironik biçimde kurbanı üstünlüğünü ve bir anlamda kötü niyetli bir alaycı olmasını gösterir. Kendini iyi hissetmesi için kurbanın ortalamadan aşağı olması ve acı verici bir kusuru olmaması beklenir. Denebilir ki; kusur gülme sonuçlu komedinin asal malzemesidir. Tiyatroda Aristoteles'ten beri bu kusur, karaktere özgü ya da karakterin temsil ettiği sınıfa özgü bir kusurdur. Anomali, patolojik durumlar 'acı verici' olma durumunda trajik bir etki yaratacaktır. Cüce, şişik beden, zayıf beden, uzun burunlu beden gibi öteki türünden bir gruba üye olanlar ise komedide köle, uşak, soytarı sınıfından gelme olduğunda işlev görür. Bu çalışma, Konik Annalar oyununda asal kişilerin fizyolojik kusurlarının komik malzeme olarak kullanılmasının analizini yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Komedi, Mizah, Üstünlük Teorisi, Kusur, Konik Annalar.

Abstract

The most frequently discussed laughter theory is 'superiority theory'. Next comes the incoherence theory. These theories ironically show the superiority of the laughter over the victim and be a malicious sarcastic. It expected to be victim is below average and not have a painful defect for the laughter to feel good. It can be said that; the defect is the prime ingredient of laughing comedy. Since Aristotle, this flaw has been a character specific or a class specific defect that the character represents. Anomalies, pathological conditions will have a tragic effect if they are 'painful'. Members of another group such as dwarf, swollen body, slim body, long-nosed body, on the other hand, function when they come from the class of slaves, servants, clowns in comedy. This study analyzes the use of physiological defects of main characters as humor material in the Fuddy Meers.

Keywords: Comedy, Humor, Superiority Theory, Deformation, Fuddy Meers.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 08.03.2021 - Kabul tarihi:26.06.2021.

^{*} Doç.Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, banu.akin@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0752-5198>.

^{**} Yüksek Lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları, gokhan.yildirim@ogr.deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4877-2192>.

1. Giriş

Henri Bergson, *Gülme* (1900) adlı eserinde gülünç olanın niteliklerinin yanı sıra gülenin ne hissettiği ve neden güldüğünü incelemiştir. İnsanların grup hâlinde toplanıp zekâlarını işleterek uyguladıkları eylem/söz aracılığıyla aralarından birine yönelttikleri gülme eylemi, komedide seyirci tarafından sahnedeki olaya, duruma, kişiye, söze verilen bir tepkidir. Bergson (2015)'a göre sosyal varoluştaki belirli bir esneksizliğe tepki olarak ortaya çıkan mizahın kaynağı 'üstünlük teorisi'ne dayanır. 'Mizahta duygu değil zekâ esastır' düşüncesiyle de mizahın kalpsiz olduğunun ve bir nevi sahte bir ölümsüzlük hissi yarattığının altını çizer. Üstünlüğün getirdiği bir büyüklenme ve duyumsamadır bu.

Terry Eagleton *Mizah* (2019) adlı çalışmasında üstünlük, oyun, çatışma, kararsızlık, yatkınlık, ustalık gibi pek çok mizah teorisi olduğunu söyler. En sık ele alınan 'üstünlük teorisi'ni, birinin bir başkasının küntlüğünden veya absürtlüğünden, kırılmağından duyduğu memnuniyetten kaynaklanan ve hatta Eski Ahit'e dek uzanan bir argüman olarak açıklar. Platon *Philebus*'ta (İ.Ö.4.yy) komedinin kötü niyetli alaycılıktan kaynaklandığını söylemiştir. Thomas Hobbes *Leviathan*'da (1651) başkalarının ıstırabından elde edilen ani zaferin bir üstünlük duygusundan kaynaklı olduğunu söylemekle beraber, bunun bir korkaklık belirtisi olduğu ve bundan kaçınmak gerektiği konusunda da ısrarcı olmuştur. Jacques Lacan gülme hakkında düşüncesini 'eksik olduğu sürece ötekini severiz ve ona gülümseriz, kendi eksikliğimizle kıyaslananın ötesinde kendi kusurlarımızı da somutlaştırır' diye açıklamıştır (Eagleton, 2019:43-45).

Gülmenin üstünlük kurmayla ilişkisi ve fizyolojide yarattığı değişim de sosyolojik boyutuyla birlikte değerlendirilmiştir. Descartes'ın "anlaşılamayan, patlamaya hazır bir haykırış" (Bevis, 2018:38) dediği ve Le Brun'a göre ağız etrafındaki kasılmayla gözlerde başlayan gülme esnasında, yüzün tüm kısımları aynı doğrultuda hareket eder. Kaşlar yüzün ortasına doğru kayar, böylece burnun, ağzın ve gözlerin bu hareketi takip etmesini sağlar. Hobbes'a göre; ortaya çıkan gülmeyle birlikte ölçsüzlük kibre, boş gurura ve kendimize itibara dönüşür. Gülme denen yüz ekşimesini doğuran neşenin kaynağı işte bu büyüklenmenin faaliyetleridir. "Akıl sevincinden kaynaklı gurur, kişinin komşusundan üstün olduğunu anladığında zihni neşelendiren kıyaslananın sonucudur" der Hobbes (Parvulescu, 2017:79-81).

Tragedyanın aksine ortalamanın altındaki kusurlu karakterleriyle komedyacı; seyir yerindeki bir başkasına gülerek hatalarını fark edeceğini öngörür. Yansıtma kuramının bir tezahürü olarak gerçeğe ayna tutularak sahneye çıkartılan kusurlu karakter, gülmeyle cezalandırılmaktadır. Bergson'un bahsettiği yapay ölümsüzlük hissi devreye girer ve ironik olarak aynadaki yüzünü seyreden seyirci, sahnedeki kurban konumunda olmadığı için bu duruma gülerek haz duyar.

Üstünlük teorisi Platon'dan bugüne gülmenin referansı olarak sıklıkla ele alınmıştır. Bu çalışma 'mizahta üstünlük teorisi' bağlamında, komik olanın kusurlu bir alışkanlık, tavır, kişilik özelliği olmanın ötesinde, deforme bir beden ya da kusurlu fizyolojiden üreten bir oyunda, acı verici olan ile neşe verici olanın ince sınırını tartışacaktır. Bu noktada yorumlanacak oyun, deforme bedenleri komik unsur olarak kullanarak gülünç olanı yakalayan Lindsay-Abaire'in *Konik Annalar* (1999) oyunu olacaktır.

Yöntem: Araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yoluyla Hobbes, Bergson, Parvulescu, Eagleton, Bevis gibi incelemecilerin mizah, komedi yapısı, komik olanın niteliği ve gülme teorileri incelenmiştir. Deforme bedenin gösterimlerle ilişkisine bakılmış ancak doğrudan bir oyun metni analiziyle bu bağlamda bir incelemeye rastlanmamıştır. Bu incelemede David Lindsay-Abaire'in *Konik Annalar* oyunu örnekleminde deforme bedenin postmodern komedi yazınındaki yeri araştırılmıştır.

1. Komedyada 'Kusurlu Olan'ın İşlevi

Oxford Dictionary'nin (2020) "alay edilen ve gülünç bir karakterin zorlukların üstesinden geldiği sahne oyunu" olarak tanımladığı komedyanın biçimsel olarak sürekli değiştiği ancak kullandığı tekniklerin değişmediği söylenebilir. Üstünlük teorisi dramatik yazında kişileştirme ile işlenen bir teoridir. Aristoteles'in *Poetika*'da 'alt sınıftan karakterin taklidi' olarak tanımladığı komedyacı karakteri, Romalı Plautus'un dokunuşuyla budala köleden zeki köleye evrilecek, Shakespeare'de doğal ve yapay aptallar olarak ayrılacaktır. Profesyonel olarak aptallık işini üstlenen soytarılara on yedinci yüzyılda veda edilecek ve onların yerini almaya nice hevesliler bulunacaktır. Moliere'in açtığı yolda Beaumarchais'nin Figaro'su asillerin ruhunu kazırken kentli komedyacı için elverişli bir tip yaratmış olacaktır Howard Jacobson *Seriously Funny* (1997) adlı

incelemesinde; Dionysos'un eşlikçisi yarı insan yarı keçi Satir'in fallus imgesini ise Palyaço'nun 'batte'ı (sopası), Tıknaç'ın değneği, Soyтары'nın 'marotte'u (asası), Chaplin'in bastonu, Ken Dod'un gıdıklama çubuğunun takip ettiğini söyler (Akt. Bevis, 2018:41-105). Tiyatro tarihinde, komedyacı bir tür olarak doğaçlama oyuncu hünerlerinde de metinde de hareket ve dil komiğini elden bırakmaz. Antik komedyacı süreçte metinle ilişkisini iyice güçlendirerek bağlı olduğu kentli sınıfa sadakatini artırır. Mimus takipçisi olan halk komedyası da kesintiye uğramadan yolculuğunu kasaba kasaba dolaşarak sürdürür. Halk tiyatrosu ve kentli komedyanın yolları ödünç aldığı gelenekte ve güldürü tekniklerinde sıklıkla kesişecektir. Hünerbaz komedyacı oyuncusu -farstan dolantı komedyasına, vodvilden bulvar tiyatrosuna, trajikomediden kara komedyacı- seyirciden karaktere gülmesini ya da hiç yoktan bu trajik duruma gülümsemesini talep edecektir. Gülümsemeye geçiş uygarlığın etkisiyle gerçekleşecektir.

Kahkaha ile edeplice gülümseme arasındaki farkı elbette komostan yazılı komedyacıya, köyden kente, arabadan saraya uzanan yolda aramak gerekecektir. 'Medeni midir yabancı mı' diye sürekli sorgulanan gülmenin en çok erdemle bir derdi olmuştur. Zira erdemli beden tüm delikleri kapalı olmalıdır, her şeyi kapatan bir örtü ile sarıp sarmalanmalıdır. Uygarlaşmanın terbiye edilmiş beden tasavvuru içinde gülümsemeye evet, gereksiniminden ötürü ağız açık bir biçimde gülmenin onaylanmamasının sebebi budur. Lavater'e göre ağzın açıklığı ahlakın derecesini gösterir (Parvulescu, 2017:108). Kaldı ki ağzın açılmasıyla, düşünceyle yakın ilgisi olan gözlerin kapanması durumu, asaletin yitirilmesini de beraberinde getirmektedir. Gülen yüz artık salt bir karikatürden ibarettir. Tragedya ve komedyacı maskalarında somutlanan yüz ifadesinin kardeşliği acı ve neşenin yüzdeki tepkisinin ortak olduğunu ortaya koysa da elem, ağzın kapanmasıyla bedene hapsolmuş, neşe açık ağzın patavatsızlığıyla ortaya saçılmıştır.

Komedide, sahnedeki karikatürleştirilmiş tipler seyirci adeta bir karnavalda buluşmaktadır. Gülen kişi komşusuna, gıyabında kibir ve üstünlükle bakarken kendisi de bilinçdışı bir ölçsüzlük içerisinde. Sokrates'in "insanın şaklaban olarak görülmekten korkarak şaklabanlara gülmesi" olarak tarif ettiği eylem, bir oyuncunun taklit ettiği komik karakterle aynı özdeşleşmesine benzetilebilir (Bevis, 2018:102-103). Bu noktada tragedya yerine komedyacı izlemeyi tercih ederek gülen kişiyi, gülünenden ayırt etmek zorlaşabilir. Üstünlük duygusuyla gösterimi seyreden kişi, gülerken kendisine tam o anda ayna tutulmadığı için mutlu olmalıdır.

Muhtemelen gördüğünden hoşlanmayacaktır. Sonuna kadar açılmış bir ağız, kısılmış gözler ve çıkan sesler...

Açık ağız, asaletini dışarıda bırakmış, gülmeye tutkulu bir beden ve bunlara tezat biçimde işleyen kibir ve gurur... Üstünlük duygusu gibi yapay bir kurtarıcısı olmasa gülmenin tüm bu fizyolojik tepkimelerle uygarlığa dahil olması imkansızlaşır. Bu da olsa olsa uygarlığın ironisidir.

Bevis, "Moliere'in başarısının sırrı komedyanın, kişinin olduğu ve olmak istediği şeyler arasındaki farktan doğduğunu bilmesidir" der (Bevis, 2018:67). Yani kibarlık budalalığına gülen kalabalığın maskesi düşüp dağılır. Bu dünyada yapılan hataların içten içe insanın içinden yapmayı geçirdiği şeyler olduğu düşünülürse, 'kusurun aslı' gülmeye savunmaya geçen yüzde mevcut olabilir.

Komedyada oyunlarında komik olanın içinde kusur, hata, uyumsuzluk gibi öğeler başat malzeme olarak durmaktadır ve bu kusur kişileştirmede iki biçimde işletilir: kişilik özelliğine dayanan kusur ve fiziksel özelliğe dayanan kusur.

Aristoteles'in çoğu kayıp incelemesinden anlayabildiğimiz, komik olanın malzemesinin ortalamanın aşağıda olması ve acı verici türden olmaması gerekliliğidir. Bu sebeple komedi oyunlarında, asal kişileştirmede komik olan salt fiziksel kusura odaklanmaz, fiziksel unsurları kullanır. Aristophanes'in kendini bilmezleri, alegorik, metamorfik benzetmeleri, Plautus'un cimrileri, huysuzları, aptalları, Moliere'in köksüz, düzen bozucu tipleri düşünüldüğünde acı verici olan tragedya olduğu gibi komedyada da 'kendini bilmeme' durumunda saklıdır. Kaos neden olacak türden bir huyla eyleme egemen olmaya çabalayan komedyada karakteri düzene sokulur ve kaos bir süreliğine de olsa bertaraf edilir. Bu da cümbüşe, kutlamaya, kahkahaya değer. Bir sonraki tekrara kadar...

Fizyolojik kusur seyirci için acıma duygusunu, duygusal bir içliliği tetikleyecek bir unsur olmamak durumundadır. Tragedya yazarlarının çok da sözünü etmedikleri beden, komedyada her türden şeyin önüne geçer ve sahnede bir şekiller alemi yaratır. Sahnede ikide bir düşen, yuvarlanan, dosdoğru yürümeyi bilmeyen aptal-sakar köleler, zayıf ve şişman, uzun ve kısa ikililer, şişirilmiş kostümleriyle yusuvarlak komikler, ülkeler yöneten koca koca krallara kafa

tutan cüce soytarılar tuhaf ve deforme bedenleriyle komedide yerlerini almışlardır. Sınıfsal olarak da ortalamanın altını işaret eden köle-soytarı-uşak tiplerindeki bu deformasyon, patolojik olarak incelenecek türden bir anomalinin değil ait olduğu alt sınıfın üyesi olarak değerlendirilmenin tezahürü olarak kullanılmıştır. Aynı şekilde şişman-zayıf, uzun-kısa gibi biçimsel karşıtlıklar acıma estetiğinin destekleyicisi olarak değil, uyumsuz bir düalizm için işletilmiştir. Öyle olmasa Laurel ve Hardy'ye kahkahayla, Gogo ve Didi'ye sempatiyle, Kral Lear'ın isimsiz soytarisına acı acı gülen kişi bu türden gösterimleri çoktan tarihin kuyusuna atmış olurdu.

İnsana dair kusurlar söz konusu olduğunda önemsiz ile ciddi arasındaki sınırı çizmek zordur: Belki de bir kusur önemsiz olduğu için bizi güldürmüyordur da güldürdüğü için bize önemsiz görünüyordur, nitekim hiçbir şey bizi gülme kadar yumuşatamaz (Bergson, 2015:89).

Lindsay-Abaire'in yazdığı *Konik Annalar* adlı oyun, ismini aldığı "deforme edici ayna, lunapark aynası ya da karnaval aynası" olarak açıklanan 'distorting mirror/funny mirror'ın olası komiğini sahneye taşır. Yansıtılan normal bir görüntünün deforme halini iade eden bu aynalar, bilindiği üzere karnavalesk bir eşitlemeyle kahkahaya sebep olur. Çalışmanın örnekleme olan metinde ise asal oyun kişileri olan Claire, Phil, Gertie, Millet ve kuklası Hinky Binky zihinsel ve bedensel deformasyonlarıyla 'komik olan'ı doğrudan yaratanlardır. Deformasyon halihazırda metaforik bir aynaya bakınca görünen değil, sahnede öyle olduğu kurgusuyla baştan verilen bir durumdur. Oyuna isim veren çarpıtan ayna metaforu ise postmodern düşünceye ayna tutmaktadır: Aynaya bakan beden seyircininki olabilir mi ya da her bir oyun kişisi diğeri için bu aynanın işlevini mi görmektedir?

Sahnedeki kusurlu karakteri gören seyirci ve diğer oyun kişileri ironik bir üstünlükle donatılmıştır. Oyunda asal karakterlerin hepsinin bedensel ve zihinsel açıdan kusurlu olması seyircide üstünlük duygusunu tetikleyici, uyumsuzluğu yadırgatıcı unsurdur. Bununla birlikte patolojik açıdan okunması da pek muhtemel bu kusurların yaratacağı komiğin peşindeki yazar, oldukça zor ve riskli bir alanda dolaşmaktadır. Oyun boyunca 'belleği bir günlük çalışan, her sabah dünyaya salak gelen Claire, aksak-sağır eski kocası, felçli annesi, saftirik Millet, kaotik bir evrende bir araya toplanmışlardır.

Modernitenin merkezine 'usla dünyayı aydınlatan insanoğlu' nu alan düalist evren tasavvuru 19. yüzyılda tartışmaya açılmış ve akabinde yıkılmıştır. Ötekinin varlığının merkezde olanla açıklanmayı bırakıldığından beri budalalık, norm dışı bir hal ve dahası düzene sokulması gerekli bir durum olmaktan çıkmıştır. Komedi ilk etapta kölenin yerini alan alt sınıfa, sonra da aristokratlara özenen orta sınıfa güldürmekten vazgeçer. Son yüzyılda, evrendeki en trajik varlık olan insanoğlu komedi gibi net bir tür ayrımının içinde değildir. Tiyatronun niyeti de komiğin trajikle yan yana geldiği dünyada trajikomedî, kara komedi türünden düşünsel, acıklı komik minvalinde yeni bir biçim bulmaktır.

Postmodernizmin en sevdiği dizilim olarak yan yana duran pek çok parçayı dünyanın renkleri olarak okumak mümkündür. Harvey (1997:21)'nin dediği gibi "Postmodernizm, kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak öne çıkarır". Lindsay-Abaire bu postmodern dünyada, güldürdüğü karakterlerini böylesi bir kurgu evrenine nasıl yerleştirdiğini açıklamak durumunda kalmaz.

Komedyanın arkaik tekniklerinden olan hareket ve söz komiğini, bölük ve budalalığı tiyatro sahnesinde diriltten *Konik Annalar*, çarpıtılmış silüetleri ve kusurlu kimliklerle alabildiğine gerçekçi diyalogları buluşturmaktadır. Bedensel-zihinsel deformasyon eşiği nicel olarak katbekat aşmış ve oyunda düzen altüst edilmiş olsa da yazar, kaotik yaratımıyla postmodernizmin hoşgörülü evrenine sığınmıştır. Kusurlu bedenlerin üzerine inşa edilen komik olan da bu vasıtayla, oyun boyunca alabildiğine kusursuz işlemektedir.

2. Kritik Eşik: Konik Annalar Oyununda Kusurlu Fizyolojinin Asal Kişileştirme unsuru Olarak Kullanımı

2.1. Kusurlu Claire ve amnezinin yarattığı komik: Claire, 40 yaşlarında, geçmişinde hemşirelik yapmış, travma sonucu yaşadığı amneziden ötürü oyundaki olayların kurbanı olan asal kişidir. Uyandığı her sabah sıfırlanmış bir bellek ile güne başlar, gün içinde karşılaştığı karmaşık bilgileri ise zihninde tutmakta zorlanmaz. Eşi Richard'ın kendisi için hazırladığı defterde, bir gün sürecek belleği için hayatını kolaylaştıracak önemli ayrıntılar yer almaktadır. Claire'in kendi yaşantısına dair cehaleti, onun öğrenme arzusunu tetikler. Boş hafızasını dolduracak soruların yanıtlarını, oyundaki başat eylemi olan bulmaca gibi çözmeye çalışırken

içinde bulunduğu durumda üstünlük onda değildir. Claire'in yaşantısındaki detayları diğer kişilerin bilmesi ise ironinin ortaya çıkmasına neden olur.

Richard: Afedersin tatlım... Şey... Adım Richard Fiffle. Ben senin kocanı.
Claire: Kocam mı? Aman tanrım. (Lindsay-Abaire, 2010:5).

Muecke, dramatik ironide kurbanın henüz öğrenmemiş olduğu şeyin seyirci tarafından bilinmesini çarpıcı olarak niteler ve bunu masumiyet olgusu ile açıklar. Ironinin özelliği, iki katman arasında çatışmalı bir ilişkinin bulunmasıdır. Ironinin "içi ve dış arasındaki gerilime bağlı bir tür" olarak tanımlanmasının nedeni de ironi olgusunun bu iki boyutu arasındaki çatışma ilişkisidir. Niyetin açık edildiği durumlarda açık ironiden ve dramatik bir yapıtta dramatik ironiden söz etmek gerekir (Muecke, 1970:160-169).

Dramatik bir yapıtta karakterin ironik durumu, yazarın onu içine düşürdüğü, seyirci ve diğer oyun kişilerinin bildiği durumlarla sınırlandırılarak kurgulanır. Klasik dramatik yapıda bilgisizlik, kendini bilmeme olarak, postmodernistlerin metinlerinde kurgu olduğunu, kaderinin başka güçlerin elinde olduğunu bilmeden irade kullandığını sanma gibi durumlarla kullanılır. Bu metindeyse yazar Claire'i amnezi gibi fizyolojik bir durumla kilitlemiştir. Bilgisizliği hastalıktır. O taarruza da bilmeye olduğu gibi açıktır. Tehlikeyi fark eden felçli anne Gertie ve seyirci anbean tedirgin olurken, Claire kendi dünyasında sınırlı bir oyun alanının içinde hareket etmektedir. Claire'in bu saflığı en kötü anda bile "Hayat bazen çok eğlenceli olabiliyor anne" (Lindsay-Abaire, 2010:23) bakışına dönüşmekte ve üstün durumda olan seyirci bu çifte cehalete gülmektedir.

Claire'in geçmişinde hemşire olmasına rağmen, yara tedavisi için gerekli malzemeleri hatırlayamaması, diğer oyun kişilerinde ortaya çıkan üstünlük duygusuyla birlikte mizahı doğurur. Özellikle Claire'in hatırlamama durumunda, (sahnede eski kocasının sevgilisi) Heidi'nin üstten bakan, aşağılayıcı tavrı ve bu durumun farkında olan (oğlu) Kenny'nin durumu dengelemesi bir karşıtlık ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu karşıtlık gülmeye hizmet eder.

Claire: Sanırım bazı tıbbi malzemeler gerekecek. Bakalım neler lazım. (Sessizlik) Korkarım bunu bilmiyorum.
Heidi: Hiçbir işe yaramazsın.
Kenny: Amnezisi var salak. (Lindsay-Abaire, 2010:60-61).

Heidi'nin patetik bir düzlemdeki sözlerinin yanında Claire'in sözleri komik değildir, ironi komiğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Heidi: Bak bayan, sana ne diyeceğim. Ben bu adam için büyük bir riske girdim. Gardiyanlara ilaç yiyecek verip sonra onları bağladım. Sen onun için hiç böyle bir şey yaptın mı?

Claire: Bilmiyorum. (Lindsay-Abaire, 2010:71).

Claire, diğer oyun kişilerine karşı dezavantajlı durumunu üstünlüğe çeviremediği gibi öğrenmeye çalıştığı birçok sorunun cevabını seyirciden de sonra öğrenmektedir. Claire bu duruma kızdıka başka bir kusur edinir: dürtüsel şiddet. Claire, bu kusurunu da zaman zaman çocuksu bir oyuna dönüştürmektedir. Çocuksu bir şiddet dürtüsü, psikanalitik bir yorumla çocukluğuna indiği bodrum katında mizah malzemesi olarak kullanılmakta ve seyirci bu şiddete;

- Kaba komedi ögesi olarak,
- Sadist bir tavrın komedi oyununa sızmasına şaşarak,
- 'Nesneyi failde kullanacakmış gibi şaka yapan kurban ironisi' karşısında gülmektedir.

(Claire, Millet'in elindeki testereyi kapar.)

Millet: Ne yapıyorsun?

Claire: (Millet'i kolundan yakalar) Eğer benimle bu konuyu konuşmazsan elini keserim dersem, ne dersin?

Millet: (Çok korkmuştur.) O kuklamın eli!

...

Claire: (Hızla maskeyi çıkarır.) Şaka yaptım! (Haykırarak güler. Millet korkuyla ona bakar.) Ne oldu? (Sessizlik) Gerçekten yapmayacaktım ki. Ben öyle biri değilim (Lindsay-Abaire; 2010:37).

2.2. Kusurlu Aksak Adam ve Aksaklığın, Körlüğün, Sağırlığın, Pelteklığın Yarattığı

Komik: Aksak Adam yani Phil, Claire'in eski eşidir. Claire'in tavadaki kızgın yağı kulağından içeri dökmesinin sonucu olarak sağ kulağı işitmemekte, sağ gözü görmemekte, peltek konuşmakta ve aksayarak yürümektedir. Hapishaneden firar etmiştir. Kaçışına hapishanedeki aşçı sevgilisi Heidi yardım etmiştir. Eski eşi Claire'den özür dileyerek, onu da yanına almayı amaçlar.

Phil eylemi ateşleyen, sürdürendir. Hareket olanakları ve duyuları sekteye uğratılmış almasına rağmen eylemi yönlendiren kişidir. Durumuyla eylemi ilerleten olması karşıtlık oluşturur. Sürekli olarak devinimdedir. O normal ve kusursuz insanın deforme edilmiş halidir. Yürümesine paralel konumda aksayan ayağı, deforme bedenden kaynaklanan bir hareket komikliğe neden olur. üşen insana gülünmesi gibi bir üstünlük duygusu burada aksayan uzva

gülme şeklinde ortaya çıkar. Ancak aksamasının dışında asıl mizah unsuru, işlevini yitirmiş uzuvlarının yarattığı eksiltilmiş bedeninde yatmaktadır. Sağ gözünün görmemesi, sağ kulağının işitmemesi ve sözcükleri eksiltlen/bozan peltek dili mizah bileşenlerini devreye sokar. Hareket, durum ve dil komiği ön plana çıkar. Aksak Adam, eksikliklerine neden olan olayı hatırlamayan Claire'e göre daha üstün konumda olması dramatik ironiyi beraberinde getirir.

Claire: Kulağın, aksaman ve peltek konuşuyor olmadan dolayı kendimi çok kötü hissediyorum.

Aksak Adam: Ayrıca körüm de. (Lindsay-Abaire; 2010:84)

...

Aksak Adam: Ha. Afederthin. Thağımda oturduğun thaman yükthek thetle konuşman lâthım.

Thağ kulağım thağırdır.

Claire: (Sağ kulağına doğru bağırır.) Peki! (Lindsay-Abaire; 2010:11).

2.3. Kusurlu Gertie ve Felcin Yarattığı Komik: Gertie, felç geçirdiği için bedeni deforme bir haldedir. Claire'i uyarmak ve olayların akışını değiştirmek için gerekli istence sahip olmasına rağmen bedenindeki deformasyon konuşmasının anlaşılmasına ve hareket kabiliyetinin sınırlandırılmasına neden olmaktadır. Gertie, Claire'e Aksak Adam'ın onun eski kocası ve tehlikeli biri olduğunu, Zack olmadığını söylemeye ve Aksak Adam'ı yakalatmaya çalışmaktadır. Claire'i yanına alarak, bulunduğu yeri terk etmeye çalışır. Gertie'nin hapsediği bedeni içerisinde yaptığı eylemler, hareket komiğinin oluşmasına neden olmaktadır. Gertie gibi yürüyüşü sorunlu Aksak Adam, ona karşı bir kat üstün durumdadır, çünkü en azından istenci doğrultusunda devinebilmektedir. Seyirci ise ironistlerin sahneyi sürekli işgal ettiği bu oyunda bilen olarak her ikisinden de üstündür. Bu noktada Gertie'nin Aksak Adam'a yakalanmamak için düştüğü durumlar hem sahne üzerinde hem de sahne dışında dramatik ironinin belirginleşmesine ve mizahın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Gertie: (Telefona). Hen Geht Naso. Fee haçnış. Dadisden haçnış... (Ben Gertie Maso. Phil kaçmış. Hapisten kaçmış). Hıı? Haç... Niş... Haç... Fee dudada... Haç... Niş! Hen Geht Naso! Haç... Niş! (Kaç... Mış... Kaç... Phil burada... Kaç... Mış! Ben Gertie Maso! Kaç... Mış!) (İçeri Aksak Adam girer. Bir şey unutmuştur. Gertie hemen sıradan bir konuşma yapıyormuş gibi davranmaya çalışır).

Gertie: (Telefona). Hu dodru nu? Dok konik. (Kendince güler). (Bu doğru mu? Çok komik.) (Lindsay-Abaire; 2010:24-25).

Gertie'nin sözle açıklamaya çalıştığı gerçekler dilin anlaşılmağına takılır ve söz komiği üretilir. Muecke, 'dil ironisi' ile 'durum ironisi' arasındaki farkın altını çizerek, 'dil ironisinin'

dikkatimizi ironiyi yapanın kullandığı stratejiye; 'durum ironisinin' ise ironiyi fark eden kişinin tepkilerine yönelttiğini söyler (Cebeci, 2008:90). Burada yazarın Gertie ile kullandığı ironi stratejisi deforme konuşmasıdır. Gertie'nin felçli bedeninin ortaya çıkardığı deformasyon, dilin işlevini yerine getirememesi, dil ve hareket komiğini ortaya çıkarırken, onun bu çaresiz çırpınışı seyircide ve sahnedeki diğer kişilerde üstünlük teorisinin de haz verici biçimde işletilmesine neden olmaktadır.

Claire: Biri bana burada neler olduğunu anlatacak mı? (Sessizlik) Biriniz bana neyin doğru olduğunu söyleyebilir mi lütfen? (Sessizlik. Hepsi birbirine bakar. Bir süre sonra Gertie elini kaldırır ve konuyu açıklamak üzere konuşmaya başlar).

Gertie: Hed hada dadadadayn, Clay. Za hadadan dühdü. Döddü. O dadan Fee. Dödü did adan. Hededin hodandı. Dok dödü did adan ho. (Ben sana anlatayim, Claire. Zack ağaçtan düştü. Öldü. O adam Phil. Kötü bir adam. Senin kocandı. Çok kötü biri o.)

Claire: (Sessizlik) Neler saçmalıyorsun? (Lindsay-Abaire; 2010:58-59).

2.4. Kusurlu Millet ve Kuklası Hinky Binky Arasındaki Kişilik Bölünmesinin Yarattığı

Komik: Millet, Aksak Adam'ın hapishaneden arkadaşıdır. Aksak Adam'a yardımcı olmakta ve kaçıışı birlikte sürdürmektedir. Millet geçmişinde annesi tarafından şiddete uğramıştır ve tuhaf davranışlarıyla zekâsı pek gelişmemiş biri izlenimi yaratmaktadır. Kuklası Hinky Binky ile olan ilişkisinde ise kişilik bölünmesi yaşadığı ortadadır. Millet'in ahmak tavırlarına karşın Hinky Binky zeki, dürüst ve samimi bir tavırdadır. Oyundaki tüm kişiler kendilerini ondan üstün görürler. Bu, geçmişini hatırlamayan Claire için bile söz konusudur. Onun bir kukladan farksız, sadece kaba kuvvet aracı olarak kullanılan bu ahmak durumunu bozan ise Hinky Binky'dir. Millet bu kişilik bölünmesinde üstün olan taraf olur. Millet'in gözünde Hinky Binky gerçek bir insan gibidir. Çünkü Millet'in diğer oyun kişilerine karşı dengeyi sağlamasına neden olması başat unsurdur. Millet'in kuklasıyla olan bu ilişkisi, durum komiğine neden olarak, mizahın ortaya çıkmasını sağlar.

Hayır. Adı Twitchy olan müebbetlik bir adam vardı. Binky'i sustalı ile tehdit edip duruyordu. (Kukla) Ta..aklarını sıkıp onu ağlattım!

(Kukla olarak) Canım... Çookkk... Acıyor... (Normal) Hinky Binky'e yaptığına bak. (Kukla) Etraf kararmaya başladı. (Normal) Dayan Binky. (Kukla) Millet sen misin? (Normal) Evet, yanındayım. Güçlü ol küçük kukla.

(Kukla) Beni öldürüyor! Bu acıya dayanamayacağım!

(Güçsüz Kukla olarak) Ayak parmaklarımı hissetmiyorum. ((Lindsay-Abaire; 2010: 35-62-55-64).

Millet ve Hinky Binky arasındaki ilişkide Millet süper ego tarafından baskılanırken, Hinky Binky id ekseninde hareket eder. Bu noktada kuklanın argo kullanımı, taklit ile birleşerek sahnede mizahın ortaya çıkmasına neden olur.

Ona her sabah 'Günaydın Bayan Leone. Yüzüğünüz ne kadar güzel' derdim. (Kukla) Aptal or...pu, hayatını mahvetti! (Normal) Beni işten attı. (Lindsay-Abaire; 2010:34).

Millet'in hapisaneyeye düşmesine neden olan yüzük ise Aksak Adam'ın eski eşi Claire'dedir. Millet, yüzük nedeniyle uğradığı iftirayı finalde çözer. Kayıp nesne bulunur, saklı giz açığa çıkar, mutluluk kaçınılmazdır. Aristophanes'in Dionysos ruhu sahneye davet edilir. Esrik zihinler ve ağır deforme bedenler sahnede komik olanı, seyircide de gülmeyi kaçınılmaz olarak ortaya çıkarır.

2.5. Kusurlu Bellek Algısı: Belleğin manipülasyonu edebiyat ve sinemada yeni bir konu değildir ancak gösteri sanatlarında bellek bozukluğu kurgusu günbegün daha fazla ilgi çekmektedir. Geçtiğimiz son otuz yılda hafıza bozukluğu literatürde ve filmlerde çoğalmış görünmektedir. Amnezi, uykusuzluk, dissosiyatif kimlik bozukluğu, Alzheimer hastalığı ve diğer demans formları dramatik kurgularda daha sık karşımıza çıkmaktadır. Nitekim bellek bozuklukları ve postmodernite arasındaki ilişki edebiyat kuramı alanında doğrulanmıştır.

J. Lethem, Kafka ve Beckett'in eserlerinde iki tür edebi amnezi tanımlar:

- 1.İnsan varoluşundaki yokluğun ve kendini aldatmanın metakurgusal bir yansıması olarak görünen şey (kendini bilmeme).
- 2.Freudyan psikanalizin amneziyi suçluluk duygusunun bastırılmasıyla ilişkilendirerek ortaya koyduğu şey (suçluluk) olarak (Lethem, 2000:xiii-xvii).

1980'lerde daha güçlü bir şekilde olmakla birlikte postmodernitenin yarım yüzyıldan fazladır mevcut olduğuna dair şüphe yoktur. Postmodernin kronolojik olmadığı, daha karmaşık bir yorum tekniğiyle zamansallaştırmanın parçası olarak görüldüğü söylenebilir. Kişisel bilgisayarlarla birlikte gerçeklik kavramımız zamansal olmaktan çok uzamsal hale gelir. Birden fazla gerçekliğin yerleşimi, hafızanın manipülasyonuna ve zamansallığın bölünmesine yol açmıştır. Postmodernizm kavramının özünde geleceğe (post) karşı ön (modo) paradoksu

yatmaktadır. Samuel C. Coale, postmodern kurgunun paranoyayı sadece psikolojik ve klinik bir durumdan eleştirel bir yaratıcı bakış açısına dönüştürmede oynadığı yapıcı rolü güçlendirdiğini söylemektedir (Coale, 2005:5).

Sonuç

Lindsay-Abair metninde kişiler tuhaf çarpıtılmış fizyolojileriyle, hasarlı bellek ve unutulmuş biçimlenmiş parçalı geçmişi bugüne taşımaktadır. Bir türlü olmak istedikleri kimliği olamayan modern sonrası kişiler, kurgu evrende, 'yeniden arzu ettikleri türden bir ben' olmayı denemektedirler.

Phil karısına şiddet uygularken şiddet görmüş ve hapse düşmüştür. Fizyolojisi baştan ayağa kusurludur. Yeniden o eski dünyaya dönüp hikâyeyi yeni baştan yazıp karısını geri almak ister. Ancak kâğıdın üzerinde, silinen eski geçmiş görünmeye devam ederek onu engeller. El kuklası Hinky Binky ile aynı bedeni paylaşan Millet, zekâsı ve bölünmüş kişiliğiyle kusurludur. Kayıp bir yüzük yüzünden farklı bir hayata evrilmiş, dışlanmış. Aile ve zeka gibi kusurlarıyla biçimlenmiş ötekiliği perçinlenmiştir. Tesadüf eseri yüzüğü bulduğu ve suçsuzluğunu ispat edebildiği tek anda aslında her şey bitmiştir. Geçmiş değiştirilemez. O yine Hinky Binky ile aynı bedeni paylaşan, hapishane kaçkını eksik zekalı Millet'dir. Claire oldukça travmatik bir evliliğin sonunda hafızasını kaybetmiş amnezi hastası biridir. Yeni evliliği bile onu geçmişin karanlığından kurtarmayı başaramaz. Her gün yeniden yazılan hayatında bir önceki günün izlerini fark ettiğinde modern sonrasının en sevdiği kaos ortaya çıkar: O buna 'macera' der. Gertie hapsedildiği felçli bedeninde ne söz ne hareket yetisine tam anlamıyla sahip değildir. Geçmişte sağlıklı zamanlarında bile müdahale edemediği kızının şiddete maruz kalmış hayatını, bugün de engelleri sebebiyle değiştiremeyecektir.

Metinde 'geçmiş' bir oyun alanıdır. Karakterler orada, karnavalesk bir evrende dilediklerince devinir. Fizyolojik kusurlar ise komik aynaların yansıttığı görüngüler olarak düşer o alana. Oyun, fiziksel özelliğe dayanan kusurla donatılmış, travmatik bir geçmişi bugüne yapıştırarak trajik bir öyküyü olay dizisine yerleştiren karnaval kahkahasını arzulayan bir oyundur. Komedinin kusurlu karakter teorisi tüm oyunu işgal ederek gülmeyi çarpık görüngüler evreninde, bellek anıştırmalarıyla, geçmiş ve şimdi arasındaki müphemlikle var eder.

Bu durumda ağır kusurlu fizyolojilerle oluşturulmuş kişileştirmeleriyle Konik Annalar, politik bir argümanı, taşlaması olmasa da sadece fars öğeleri ve dolantıyla işlemez. Postmodern düşünüşe dair bir olgunun (bellek, geçmiş) acı verici kusurlarla (fizyolojik) ortak işletildiği bir farstır.

Dikotomilerin geçersiz olduğu postmodern bir üretimde dolaşmalarına karşın psiko-sosyolojik açıdan seyircinin üstünlüğü (üstünlük ve aykırılık teorileri bağlamında) teslim edilerek gülmeyi yaratması açısından ilginç bir paradoksu da içerir.

Arkaik komedi geleneğini karnavalesk bir yapıyla kurmuş postmodern bir komedi örneği olarak okunabilir. Şekiller aleminin gelip geçiciliğindeki fizyolojik kusurlar, acı sertlikleri kırılarak kimlik, beden, geçmiş, gelecek okuması yaptıracak ölçüde derinlik kazanır. Gülmenin izleyeni yumuşatma becerisine teslim edilir.

Kaynakça

- F Bergson, H. (2015). *Gülme*, çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bevis, M. (2018). *Komedy*, çev. Sinem Akşen, Ankara: Dost Kitabevi.
- Coale, S. C. (2005). "Paradigms of Paranoia", *The culture of conspiracy in contemporary American fiction*, Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Eagleton, T. (2020). *Mizah*, çev. Melih Pekdemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, F. (2011). *Postmodernizm Ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. İzmir:Nirengi Kitap.
- Lethem, J. (2000). *The Vintage Book Of Amnesia*, New York: Vintage Books.
- Lindsay-Abaire, D. (2010). *Konik Annalar (Komik Aynalar)*, çev. Ekin Tuncay Turan, İstanbul: ONK Ajans Ltd. Şti. DT arşiv-basılı olmayan oyun metni.
- Liotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*, çev. İsmet Birkan, Ankara: Bilge Su Yayınları.
- Muecke, D.C. (1969). *Irony And The Ironic*, London: Methuen Press.
- Parvulescu, A. (2017). *Gülme; Bir Tutkuya Dair Notlar*, çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Sanders, B. (2019). *Kahkahanın Zaferi*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İnternet Kaynakları

Saliba-Salman, P.H. (2019). "Memory disorders and the extension postmodern fictional boundary".<http://revuecaptures.org/article-dune-publication/memory-disorders-and-extension-postmodern-fictional-boundary>, Erişim tarihi: 02.11.2019.

Oxford Dictionary, (2020). https://www.lexico.com/definition/online_ Erişim tarihi: 28.06.2021.

MİTOLOJİK OLARAK SİMURG FİGÜRÜ VE FRANSA MİLLİ KÜTÜPHANEDE BULUNAN FIRAKNÂME ESERİNDEKİ TASVİRLERİ

THE MYTHOLOGICAL SİMURG FİGURE AND ITS DESCRIPTIONS IN FIRAKNÂME IN THE FRENCH NATIONAL LIBRARY

Sevda Emlak*

Öz

Hayvan üslubu erken devirlerden beri Türk sanatında mühim bir yere sahiptir. Üsluplaşmış hayvan figürü tasvirleri; özellikle el yazma eserlerin minyatürlerinde ve sayfa kenarlarındaki halkâr tezyinatında sıkça karşımıza çıkmaktadır. Hayvan figürleri içerisinde mitolojik özelliklere sahip olan Simurg kuşunun Fıraknâme eserindeki tasvirleri çalışmamızda incelenmiştir. Çalışmaya konu olan Fıraknâme Fransa Milli Kütüphanede Persan. 243 numara ile kayıtlıdır. Müstensih nüshası (1540-1560) olan eserin ilk nüshası (770H./1368-9)'de Salman Saveci tarafından Sultan Uveys için yazılmıştır. Fırakname nüshanın tezyinatında bulunan Simurg figürlerinin mitleri ele alınmış ve kompozisyon içerisindeki tasvirleri belirlenmiştir. Çizimleri yapılan Simurg figürleri değerlendirilerek renk ve süsleme özellikleri ortaya konulmuştur.

Araştırmanın sonucunda, Simurg kuşu tasvirleri eserin alt ve üst cilt kabında, 1b varağında Hz. Süleyman Peygamberi konu alan minyatür sahnesinde, 10b, 13a, 20a, 29a varağındaki halkâr tezyinatında görülmüştür. Fıraknâme eserindeki Simurg tasvirinin simgesel özelliklerinin değerlendirilmesi sonucunda 1b varağındaki minyatürde iyiliği sembolize eden bir figür olarak ele alınan Simurg, cilt kabında bir savaş sahnesinde güç simgesi olarak yer almıştır. Halkâr tezyinatında ise doğadan tasvir edilen ve sanatçının tasavvuru ile gelişen bir süsleme unsuru olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Fıraknâme, Hayvan Tasviri, Simurg.

Abstract

Animal style has an important place in Turkish art since the early ages. Stylized depictions of animal figures are frequently encountered, especially in the miniatures of the manuscripts and the halkâr decoration on the sides of the page. The descriptions of the Simurg bird, which has mythological features among animal figures, in the work of Fıraknâme have been examined in our study. Fırakname, the subject of the study, is registered with Persan number 243 in the National Library of France. This work, which is a copy (1540-1560), was first written by Salman Saveci for Sultan Uveys on 770H./1368-9. The myths of the Simurg figures found in the decoration of the Fırakname manuscript were discussed and their depictions in the composition were determined. By evaluating the drawings of Simurg figures, their color and ornamentation features have been revealed.

As a result of the research, the Simurg bird depictions are found in the back and front cover of the binding of the work, in 1b foil in the miniature scene about the Prophet Solomon, in the Halkâr decoration of foils 10b, 13a, 20a, 29a. As a result of the evaluation of the symbolic features of the Simurg depiction in the work of Fıraknâme, Simurg, which was considered as a figure symbolizing the goodness

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 13.03.2021 - Kabul tarihi: 15.06.2021.

*Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, sevda.emlak@idu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5311-6726>.

in miniature on 1b foil, it took place as a symbol of power in a battle scene in the cover of the binding. It was concluded that in the halkâr decorations, it was used as an ornamentation element depicted from nature and developed with the imagination of the artist.

Key Words: Firaknâme, Animal Depiction, Simurg.

1. Giriş

Mitolojik hikâyelerde yer alan kuşlar her zaman olağanüstü efsanelerinden ötürü insanoğlu hafızasında önemli bir yer almaktadır. Geçmiş zamanlarda yaşamış veya zaten hiçbir zaman var olmamış mitolojik varlıklar üzerine çeşitli hikâyeler anlatılmaktadır. Bu efsanevi hayvanlar kültürlerin destan ve hikâyelerinde sıkça işlenmektedir. Simurg figürü de toplumdan topluma farklı şekilde adlandırılarak çeşitli efsaneler ile dile gelmiştir.

Simurg figürü yazma eser tasvirlerinde sıkça işlenmiş ve betimlemelerine yer verilmiştir. Yazma eserlerde bitkisel motiflerin yanı sıra üsluplaşmış hayvan figürleri minyatür tasvirlerinin yanı sıra halkâr tezyinatında da kullanılmıştır. Çeşitli konularda işlenen ve özellikle edebi eserlerde rastladığımız hayvan üslûbunun işlendiği eserlerden biri de Fransa Milli Kütüphanesinde bulunan müellifi Selman Saveci, müstensihî Malik el- Daylami olan Firaknâme (Persan 243 env.) eseridir.

Firaknâmeler; genel anlamda ayrılık konularının işlendiği edebi eserlerdir. Bu eserlerde sevgiliden ayrı kalıp, uzak düşmenin yanı sıra eş, çocuk, kardeş ve arkadaş gibi sevilen birinin ölümünün üzerine çekilen hicran ve hasret konularını işlemektedir (Yaylalı, 2016:203-219). Firâknâmeler Fars edebiyatında ayrılığı ve özellikle sevgiliden ayrı kalmayı konu edinmiştir. Genel olarak mesnevî nazım şekliyle, bazen de mensur biçimde yazılmıştır. Bu eserlerde uzaktaki sevgilinin vefasızlığından, bahttan, yaşlılıktan ve zamandan gelen üzüntüler dile getirilir (Ziyâyî, 1376-1378:1027-1028, Tavukçu, 2004:89-122). Ayrılığı anlatan Firaknâme'ler; Firâk, Firaknâme, Fûrkâtnüma, Fûrkatnâme, Firâkiyye, Gurbetnâme, Hecrnâme ve Hicretnâme gibi isimlerle yazılmış eserlerdir (Tavukçu, 2004:90).

İlk Firâkname örneğini Enveri'nindir (ö. 583/1187). Kaynaklar Hâcû-yı Kirmânî'nin de (ö. 753/1352-1353) mesnevî nazım şekliyle bir eserinin olduğunu yazmaktadır. Ancak Klâsik Fars

Edebiyatında bu tarzın en önemli temsilcisi Selman Saveci gösterilmektedir (Tavukçu, 2004:89-122). Emir Hüsrev-i Dihlevi, Selman Saveci, Zuhûri-yi Turflizi, Mehcûr gibi şairler de İran Edebiyatının Fıraknâme yazarlarındandır. Bu alanda yazılan eserler, daha çok beşerî hassasiyetleri dile getirmektedir (Tavukçu, 2007:197-220).

Çeşitli kütüphanelerde çok sayıda yazma nüshası bulunan Selmân'ın şiirleri ilk defa Külliyyât adı altında taş baskıyla neşredilmiş (Bombay 1890) (Karaismailoğlu, 2009:446-447). Türkiye'de Süleymaniye Ktp. Hâlet Efendi, 356; İstanbul Ü. Ktp. FY., 131; İstanbul Ü. Ktp. FY., 442 (306b-332b yk.); Nuruosmaniye Ktp., 4188, 4189, 4190 gibi yazma eser kütüphanelerinde nüshaları bulunmaktadır. Bu nüshalar Abbas Ali Vefai tarafından külliyyat içerisinde neşredilmiştir (Tavukçu, 2007:197-220). Saveci'nin Fıraknamesi üzerine Davut Ali Katnik tarafından yüksek lisans tezi yazılmıştır (1993, AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü). Fars edebiyatında birçok örneğine rastlanılan iki kahramanlı aşk mesnevilerinin Türk edebiyatında birçok örneği bulunmaktadır (Tavukçu, 2004:89-122). Türk ve Fars edebiyatındaki Fırâknâmeler üzerine Orhan Kemal Tavukçu çalışmalar yapmıştır.

Fars edebiyatının önemli eserlerinden olan Fırâkname'nin müstensih nüshası 724 beyitten oluşmaktadır. Eser Sultan Üveys'in çok sevdiği dostlarından biri olan Bayram-Şah'ın Gilan savaşına katılması ve bu savaşta ölmesi üzerine sultanın sevdiği dostunun ölümü karşısında duyduğu acıları anlatmak için Selman Saveci'ye yazdırılmıştır (m. 778H./1376) (Emini, 1998:71-91). Eserde şair metinlerinde birçok tasvire yer vermiş ve betimlerinde edebî sanatlara başvurduğu görülmüştür. Şair dört mevsimin gelişini ve onların tabiatta oluşturduğu değişiklikleri ve güzellikleri farklı benzetmeler aracılığıyla etkileyici bir şekilde ele almıştır (Yaylalı, 2016:203-219).

Yazma eserlerde metnin ihtiva ettiği bilgilerin yanı sıra tezyinatın büyük önem taşıdığı aşikârdır. Yapılan tezyinat eserin yazıldığı yüzyılın sanat anlayışı hakkında bilgi vermektedir. Bu eserlerde kimi zaman metnin muhteviyatına ilişkin bir tezyinat yapılırken kimi zamanda bağımsız yapıldığı görülmektedir. Yapılan bezemeye yönelik çeşitli motifler kullanılmaktadır. Bu motifler arasında tezyinatta kullanılan hayvan figürleri çoğu zaman metaforik anlamları ile kullanılmaktadır. Hayvan figürleri yazma eserlerde minyatür tasvirlerinin yanı sıra cilt ve halkâr

tezyinatında da kullanılmaktadır. Üsluplaştırılmış hayvan figürleri özellikle İran (bilhassa Safevi dönemi) halkî örneklerinde yer almaktadır (Derman, 1997:365-367).

Hayvan figürleri arasında efsanevi bir kuş olan Simurg figürü; Arap mitolojisinde Anka, İran mitolojisinde Simurg, Türk mitolojisinde Zümrüdüanka veya Simurg (Simurg u Anka) olarak isimlendirilmektedir (Erdem, 1991:198-200). Farsça'da "otuz kuş" anlamına gelmektedir (Eliade, 2001:42). Ön Asya efsanelerinde Simurg, çoğu kaynaktan incelendiğinde Batı'da eski Mısır kökenli "Phoenix" ve İslami çevrelerde "Hüma" devlet kuşundan tamamen farklıdır. Hint mitolojisinde "Garuda", Altay mitolojisinde ise çift başlı kartaldan kısmen farklı özellikler taşıyan bir kuştur (Erdem, 1991:198-200). İran mitolojisinde geçen ve Gaokerena ağacı tepesindeki "Saena" kuşu sonraları "Simurg" ve "Senmurv" (Hinnels, 1985:22) olarak anılmıştır. Bu kuş bazı karakterleri açısından öteki kuşlarla benzerlikler taşımaktadır. İran tesiri ile Türk mitolojisinde yer alan bir figürdür. İslamiyet'ten sonra hususiyetle tasavvufla ilgili mitsel niteliklerin hissedildiği hikayeler içerisinde karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2002:132).

Simurg figürü tasvirlerde kartal başlı, pençeli, geniş kanatları olan, kuyruk bölgesinde uzunca kıvrımlar bulunan, sakallı ve ibikli olarak resmedilmiştir (Çoruhlu, 2014:23). Büyük ve çok iri şekilde tasvir edilen Simurg bin bir gece masallarında gökyüzüne yaklaştığında yağmur bulutu gibi havayı kararttığı ve iki yavrusunun da kanatlarını açtığında büyük bir gölge meydana getirdiği bilinmektedir. Simurg'un kanatlarını açtığında güneş ışığını engelleyerek bir ülkeyi karanlıklar içerisinde bıraktığı gibi pençeleriyle pars ve filleri kaldırabildiği anlatılmaktadır (Duymaz, 1998:91-97).

Şahnâme, *Avesta* ve *Pehlevice* gibi metinlerde, Simurg figürü şairtıcı ve olağanüstü özellikleri olan bir varlık olarak gösterilmiştir. Heybetli kanatları, gövdesinin iki tarafında renk cümbüşü yaratan dört kanatlı, bir kartalın gagası gibi kalın gagası olan ve yüzü insan yüzüne benzeyen bir kuş şekliyle yorumlanan bu kuş kuşların efendisi anlamına gelen "şahi-murgan" olarak geçtiği de bilinmekle beraber yazma eserlerde tasvirlerine sıkça rastlanmaktadır (Mehran, 2017:161-162).

Simurg ile ilgili diğer bir metaforik söylence de bu kuşun Kafdağı'nın tepesinde bulunan sandal, öd ve abanoz ağacından oluşan köşke benzer bir yuvasının olduğudur. İnsanlar gibi

düşünüp konuşabilen bu kuş çok parlak olduğundan bakanın gözlerini kamaştırmaktadır. Tüylerinin sürüldüğü yaralar iyileşir ve Kafdağı'nı aşmak içinde ona binmek gereklidir. Çok yükseklerden uçmak ve havada uzun süre kalabilmek Simurg'un en belirgin özelliğidir (And, 2008:321). Simurg figürünün Şehnamede geçen kutsi vasıflarının yanı sıra tüm kainattaki gizliliklerden haberi olan, güçlükleri yenebilen, geleceği sezen bir kabiliyete haiz olduğu kabul edilmektedir (Yıldırım 2013:152).

Simurg figürünü işaret eden, daha doğrusu bu efsanevi kuşun ikonografisini ve onunla alakalı tasavvurları çağrıştıran birçok tasvir mevcuttur. Tasvirlerde iyiliği sembolize eden Simurg figürleri bulunmaktadır. Yazma eserler üzerinden simurg figürüne dair betimlemelere baktığımızda Firdevsi'nin Şehname eserinde Zal'i yuvasında besleyip büyütmesi (TSM H. 1480), (And, 2008:321) sahnesi iyiliği simgelemektedir. Falname eserinde (TSM.H.1703) Bukrat'ın (Hipokrat) Simurg'a binip ilaç almak için Kafdağı'na gitmesi, yine Hz. Hamza'nın Simurg üzerinde Kafdağı'na uçuşması (TSM H. 2134) (And, 2008:322) iyilik simgelerindeki manalarını ortaya koymaktadır. Binbir gece masallarında da şehzade Elmas, Kafdağı'nın ortasında bulunan Vakak şehrine gitmek için Simurg'un üzerinde okyanusu aşmaktadır (Duymaz, 1998:91-97). Türk masallarında da Zümrüdüanka adıyla rastlanan Simurg'un sütünün şifalı olduğu ve bu süttten içen kişinin sağlığına kavuştuğu belirtilmektedir (Bilgehan, 2003:14-7). Simurg figürünün işlendiği ve iyi vasıflı söylenceleri destekleyecek başka minyatür tasvirleri de bulunmaktadır.

Efsanelerdeki bu koruyucu ve iyilikler yapan Simurg'un bir de kötü kalpli, canavar niteliğinde olanı bulunmaktadır. Bu kötü özellikli Simurg ise yüksekçe bir dağın tepesinde yaşar ve büyüklük olarak "uçan bir dağ"ı veyahut "siyah bir bulut"u andırmaktadır. Her bir yavrusu kendi büyüklüğünde olan kötü vasıflı Simurg'un yavrularıyla birlikte uçtukları zaman çok büyük bir gölge meydana getirdiği bilinmektedir (Erdem, 1991:198-200).

Kötü vasıflı Simurg'u çağrıştıran tasavvurlara bakıldığında Şehnâme eserinde İrani İsfendiyar, Yedi Menzili geçerken beşinci menzilde, dağın doruk noktalarında bir Simurg ile karşılaşır ve bu kuş İsfendiyar'a saldırır. Bu kötü vasıflı Simurg, önceden bu duruma hazırlıklı olan İsfendiyar tarafından öldürülür. Minyatür (Topkapı Sarayı Müzesi, Hazine 1512, varak 409) sahnesindeki şeytani vasıflı Simurg kutsi ve iyilik yönleri olan Simurg figüründen ayrı kötü nitelikleri olan bir kuştur. Dolayısıyla İsfendiyar'ın Dağ'da karşılaştığı Simurg, ejderha kuşu gibi

kutsi bir özelliğe sahip olmaması hasebiyle İsfendiyar tarafından öldürülüyor (Purnamdariyan, 1955:32, Dieji, 2007:121).

Simurg (Kuş) imgesi, tasavvufta ruh ile ilişkilendirildiğinde kuşların Kafdağı'na yaptıkları yolculuğun gerçekte ruhun özüne yaptıkları yolculuk şeklinde yorumlanır. Söylemde mevzusu geçen kuşun, kül, ateş, ağaç, ayna, yol ve dağ gibi metaforik tasavvurlar ile Tanrı'ya ulaşma yolunda bilge insana dönüşme araçlarını ifade eder. Kâmil insanda Simurg gibi bilgelikle ilişkilendirilmiştir (Karakuş, 2020:73). Kafdağı'nda yaşayan, yükseklerden uçan ve kolayca avlanamayan Simurg'un bu özellikleri sebebi ile erişilmesi çoğu zorlu durumları ifade etmek amacı ile kullanılmıştır (Pala, 1991:201). İslam mitinde, Simurg kuşların şahı olarak bilinir. Hz. Musa devrinde ortaya çıkmış, Hicaz'a gitmiş, Hz. Süleyman'ın meclisinde bulunmuştur. Kısas-ı Enbiyalarda Hz. Süleyman'la ilgili kısımlarda "Anka Kuşunun Öyküsü" adlı kısas da Simurg ile Hz. Süleyman arasında geçen olaylar anlatılmaktadır. Diğer taraftan rivayetlere göre Hz. Zülkarneyn, Simurg ile Kafdağı'nda görüşmüşlerdir (Batislam, 2002:185-208).

Simurg figürünün yok olmasına ilişkin söylencelerde ise Peygamberler kesiminde Hz. Hanzale bin Safvan ile ilgili bölümde Hz. Hanzale (İslâm'dan önce tevhit inancına bağlı kaldığı veya Ashâbü'r-res'e peygamber olarak gönderildiği rivayet edilen kişi) (Çağrı, 1997:53) insanların canına kasteden Simurg'un nasıl yok olduğuna dair hikâyeye iki minyatürle anlatılmaktadır. Bu kıssayı gerek Demiri'de, gerek Nüzhetûl-Kulûb'ta görmekteyiz. Demiri, "zamanın peygamberi" şeklinde yorumlayarak Peygamber'in adını vermeden öyküden kısaca söz etmiştir. Bir düğünde Simurg damat adayını havaya kaldırmıştır, bu sebeple Peygamberin duası ile Allah onu insanların arasından alarak okyanusa atmıştır. Böylece bu efsanevi kuş sadece adının var olduğu ancak kendinin yok olduğu bir hayvan olarak kalmıştır. Nüzhetûl-Kulûb'e göre de Simurg, Peygamber Hz. İsa ile Hz. Muhammed (SA.V.) arasında bir dönemde yaşamıştır. Simurg bir gelini mücevher ve giysileri ile havaya kaldırmış, Hz. Hanzale ise Tanrıya yakarmış, Tanrı da Simurg'a ateş yollamış ve Simurg yok olmuştur (And, 2008:321). Peygamberimiz Hz. Muhammed'den (S.A.V.) önce bir peygamber bedduasıyla yok olan Simurg (Batislam, 2002:185-208) figürü ile ilgili bir başka bilgiye göre, bu kuş yedi yüz yıl yaşamaktadır. Ancak öleceğini anladığında ise kendini yakarak yok edip sonra küllerinden tekrar doğduğu efsaneler arasında yer almaktadır. Böyle söylemlerde Simurg, yanarak yenilenmenin, yeniden

doğuşun, değişimin, ölümlü varlığın ölümsüz varlığa dönüşümünün simgesi olmuştur (Güler, 2014:63-72).

Kitap sanatlarında önemli bir yer tutan hayvan tasvirleri; Türk sanatının da önemli bir halkasını oluşturmaktadır. “Hayvan Üslubu” adı verilen vahşi hayvanların ve mitolojik yaratıkların mücadelelerini tasvir eden Orta Asya’ya özgü (Begiç, 2017:26) birçok eser bulunmaktadır. Mimari, tekstil, çini vb. birçok alanda yer alan hayvan üslubunun çeşitli yazma eserlerde ele alındığı görülmektedir. Bu hayvan tasvirleri arasında aslan, kaplan, pars, dağ keçisi, geyik, kartal gibi vahşi hayvanlar ile simurg ve grifon gibi efsanevi hayvanların resimleri ya da birbirleri ile mücadele sahnelerinin (Begiç, 2017:26) birçok alanda yer aldığı gözlemlenmiştir.

1. Yöntem

Araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması, analizi ve değerlendirilmesi ayrıca metotları hakkındaki bilgiler yöntemimizi oluşturmaktadır.

2. Araştırma Modeli/Deseni

Bu araştırma ile var olan durumun var olduğu haliyle betimlenmesi amaçlandığından araştırma betimsel tarama modelinde bir araştırmadır (Karasar, 2008:77) Araştırmanın verileri Fransa Milli Kütüphanesi’nin, İslam koleksiyonu dijital veri tabanından elde edilmiştir. Araştırmada Fıraknâme’deki simurg figürlerinin mitlerine yer verilerek, kompozisyon içerisindeki tasvirleri belirlenmiştir.

Yazma nüshanın genel ihtivası ve Fıraknâmeler ile ilgili bilgilere yer verildikten sonra eserin görselleri üzerinden tezyinat özellikleri değerlendirilmiştir. Eserdeki Simurg figürleri tek tek tespit edilerek kompozisyon özellikleri belirlenmiştir. Tezyinata kullanılan renkler, sayfa düzeni içerisinde figürün hangi motifler ile tasvir edildiği tespit edilmiş, kompozisyon bütünlüğü ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. Simurg figürünün çizimlerine yer verilmiş bu figüre atfedilen mitler üzerinden değerlendirme yapılarak sonuca varılmıştır. Değerlendirme sonucunda Fıraknâme eserindeki Simurg figürlerinin, nüshadaki kullanım alanına ilişkin bilgiler ortaya konulmuştur.

3. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, Fransa Milli Kütüphanesinde bulunan Fıraknâme eseri oluşturmaktadır. Araştırmada evrenin tamamına ulaşılmıştır.

4. Veri Toplama Araçları

Bu araştırma genel tarama modeli olarak yapılmıştır. Çalışmaya Fransa Milli Kütüphanesinin İslam koleksiyonu veri tabanından yazmalar incelenerek başlanmıştır. Yazma nüshalar arasından Fıraknâme eseri çalışma konusu olarak belirlenmiş ve konu ile ilgili bilimsel veriler taranmıştır. Belirlenen Fıraknâme isimli eserdeki Simurg figürleri makale kapsamında incelenmeye başlanmıştır. Yazma nüshadaki Simurg figürü ele alınarak, çizimleri yapılmış, renk ve kompozisyon özellikleri değerlendirilerek incelenen eserindeki Simurg figürü mitlerine ve tezyinatına dair bilgi verilmiştir.

5. Bulgular

Selmân-ı Sâvecî'nin Müellifi olduğu Fırakname edebiyatta farklı dönemlerde birçok şaire esin kaynağı olmuştur. Salmân Sâvecî'nin Fıraknâmesinin ilk nüshası 770 H./ 1368-9 M. tarihinde Farsça yazılmış bir mesnevidir.

Çalışma konumuz Fransa Milli Kütüphanesinde PERSAN.243 envanter numarası ile kayıtlı olan 1540-1560 (Şairin yaşadığı yüzyıl ile ilişkilendirilerek tarihlendirilmiştir) dolaylarında yazılan Fıraknâme nüshasıdır. Müstensihî Malik el- Daylami olan eser Lirik şiir şeklinde yazılmış ve 724 beyit şiirden oluşmaktadır. Farsça, Nestalîk hat yazı çeşidi ile sayfa başına 13 satır, iki sütun halinde yazılmıştır. Eser Reims baş piskoposu Marurice Le Tellier tarafından Kraliyet Kütüphanesine bağışlanmıştır. Yazma nüsha günümüzde Fransa Milli Kütüphanesi envanter kayıtlarında yer almaktadır (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc101451q>).

Yazma nüshanın cildi sağlam durumdadır. Cildinin iki kabı bulunmaktadır. Cildin hem iç hem dış kabında tezyinata yer verilmiş. Eserin 1b, 2a varağına minyatür tasviri, 2b'de klasik üslupta başlık tezhibi 3b, 4a, 5a, 6a, 6b, 7a, 12b, 13b, 14b, 16a, 17b, 18a, 19b, 20b, 23a, 25b, 26a, 27a, 28a, 29a, 29b, 30a, 31a varağında ara başlık tezhipleri, 1b ve 32a varak aralığında ise halkâr, 32a varağında ise ketebe kaydı tezyinatı bulunmaktadır. Mail yazı yazılmış bazı

varaklarda muska tezhibi ve satır arası tezhibi bulunmaktadır. Eserin 1a, 1b, 2a, 2b, 4a, 4b, 6a, 6b,7a, 7b, 9a, 9b, 10a, 10b, 11a, 11b, 12a, 12b, 14a, 14b, 15a, 15b, 16a, 16b, 17a, 17b, 18a, 18b, 19a, 19b, 20a, 20b, 21a, 21b, 22a, 22b, 23a, 23b 25a, 25b, 26a, 26b, 27a, 27b, 28a, 28b, 29a, 29b, 30a, 30b, 31a, 31b varağı nohudî renk, 3a,3b, 5a, 5b, 8a, 8b, 13a,13b, 24a, 24b, 32a, 32b somon rengindedir.



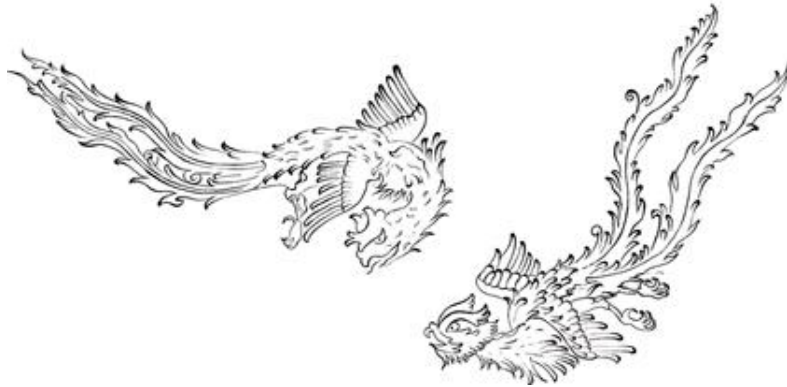
Görsel 1. *Firaknâme*, Ön ve Arka Cild Kabi, Fransa Milli Kütüphanesi, İslam Koleksiyonu, 205 × 313 mm.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f1.item.r=simurg>.

Eser kahverengi deri ile kaplı mülemma cilttir. Tüm yüzeyi altın ile kaplı olan cildin alt ve üst kabında şemse, salbek, köşebent ve dış pervazdan oluşan bir kompozisyon yapılmıştır. Şemse oval ve dendanlıdır. Şemse içine bahar dalı ağacı yerleştirilmiştir. Ağacın yanında çok zarif bir şekilde oturan ceylan figürü yer almaktadır. Aynı zamanda ağaç üzerinde kuşlar tasvir edilmiştir. Köşebent ve şemse arasında kalan zeminde ise hayvan figürleri ve bitki motifleri kullanılmıştır. $\frac{1}{4}$ simetrik oranda yapılan kompozisyonda üç gruptan oluşan hayvanların dövüş sahnelerine yer verilmiştir. Bu sahnelerden biri Ejderha ve Simurg dövüş tasviridir. Ejderha ve Simurg dışında iki ayrı dövüş sahnesi daha yer almaktadır. Ancak bu sahnelerdeki hayvan figürleri birbiri üzerinde tasvir edildiğinden hangi figürler olduğu tespit edilememiştir. Ancak

figürlerin kuyruk ve baş tasvirlerinden tilki, pars olabileceği düşünülmektedir. Dövüş sahnelerinin dışında ejderha ve simurg figürünün yanında oturur şekilde bir tilki figürü yer almaktadır. Bitkilerden ise penç, goncagül ve yer bitkileri tasvirleri görülmektedir. Dört tarafa yapılan köşebentlerde ise farklı hayvan figürleri ile bitki motiflerine yer verilmiştir. Sağ alt köşebentte tilki figürü, sol alt köşebentte ceylan figürü, bitkisel motiflerden ise yaprak, hatai ve goncagül gibi uslûplaştırılmış motifler yer almıştır. Sağ üst köşebentte leylek, kuş figürü, sol üst köşebentte ise uçar şekilde tasvir edilen iki kaz figürü ve bulut motifi tasvirleri görülmektedir. Cilt tezyinatında şemse ve köşebentleri çerçeveleyecek şekilde dış pervaz yapılmıştır. Dış pervaz paftalara ayrılmış içleri hatayi gurubu motifleri ile tezyin edilmiştir. Salbeklerin içinde tam stilize bitkilerden hatai, yaprak motiflerine, hayvanlardan ise tavşan figürüne yer verilmiştir. Cildin alt ve üst kabındaki tezyinat aynıdır. Ciltteki motiflerde bozulma bulunmamakla beraber derisi iyi durumdadır. Eserin dış kabının dışında bir de iç kabı bulunmaktadır. İç kabında, dış kabında rastladığımız hayvan figürlerine yer verilmeden deri üzerine rumi motifleri ile renkli bir tezyinat yapılmıştır.



Görsel 2. *Fıraknâme*, Varak 2a Hz. Süleyman Peygamber, Fransa Milli Kütüphanesi, İslam koleksiyonu, (148x238mm.) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f6.item.r=simur>.



Çizim 1. Emlak, 2021, Varak 2a, Hz. Süleyman Peygamber Konulu Minyatür Sahnesi Simurg Figürü.

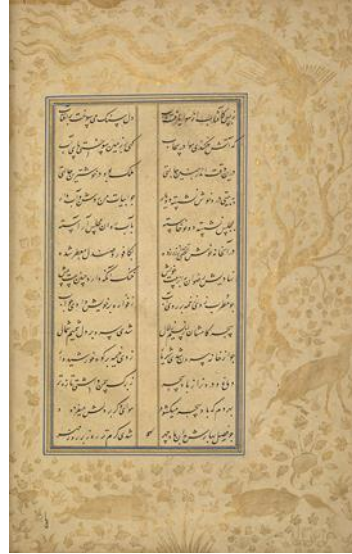
Eserin 2a varağında yer alan minyatür Süleyman Peygamberi konu almaktadır. Altın ile renklendirilen tahtta oturmuş bir şekilde resmedilen Hz. Süleyman'ın etrafında çeşitli hayvanlar tasvir edilmiştir. Bahçede yanında veziri, etrafında çeşitli hayvan ve yaratıklar ile tasvir edilmiştir. Bir kamp alanında simurg, ejderha, kuş, uzun boynuzlu keçi, koç, pars, fil, at, leylek, tilki ve çeşitli hayvanların yer aldığı minyatürde, Hz. Süleyman solunda bir melek figürü ve sağında oturan veziri ile sohbet içinde tasvir edilmiştir.

Minyatürün koyu fonu figürlerin canlı ve parlak renklerini ön plana çıkarmıştır. Minyatürde yeşil, mavi, kahverengi, sarı, krem rengi, altın, kırmızı, gri, siyah, mor, beyaz vb. renkler tercih edilmiştir.

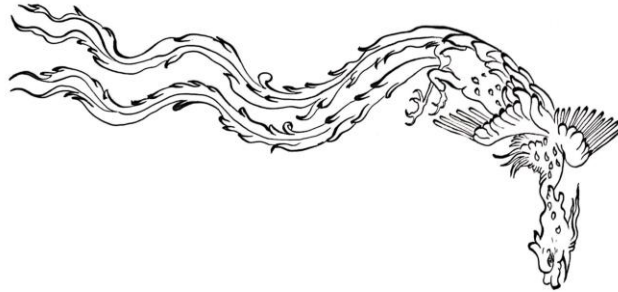
Minyatürde yer alan iki tane simurg figürü tüm varlıkları ile neredeyse bütün gökyüzüne yayılmış ve havada kanatlarını açarak, gösterişli gövdesiyle uçarken tipik bir görünümde tasvir edilmiştir. Bulutlarla dolu gökyüzü ise simurgların uçuşması ile bir uyum sergilemektedir.

Kuşların dilini bilen Hz. Süleyman'ın rüzgâr emrinde bulunuyordu. Bu yüzden istediği noktaya çok kısa zamanda gidip gelebilmekteydi. İnsanlardan, cinlerden ve kuşlardan oluşan kuvvetleri bulunmaktaydı (Aydemir; 1983:173). Kuşların Padişahı olan Hz. Süleyman'a bilgelik ve üstünlük verildiği, hayvanların, kuşların ve karıncaların dilinden anladığı söylenmektedir (Arpaguş; 2005:121-135). Bu sebeptendir ki Hz. Süleyman'ı konu alan minyatürde leylek, baykuş vb. kuşların tasvirleri yer alırken Hz. Süleyman'ın kuşlarla olan iletişiminin yanı sıra beşerî alemdeki tasavvurlarının, varlıklar ile iletişime geçebilme vasfı tasvirde yansıtılmıştır.

Minyatür tasarımının etrafına altın ile halkâr tezyinatı yapılmıştır. Altın ile renklendirilen halkâr tasarımında çift tahrir (negatif) boyama tekniği ile farklı hataî, gonca ve çeşitli yaprak motifleriyle tezyinat nihayetlendirilmiştir.

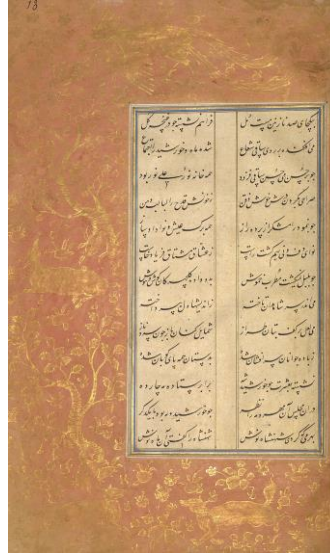


Görsel 3. *Fıraknâme*, Varak 10b, Fransa Milli Kütüphanesi, İslam koleksiyonu, Yazı alanı 103×190 mm, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f24.item.r=simurg>.



Çizim 2. Emlak, 2021, Varak 10b, Halkâr Tezînatı, Simurg Figürü.

Eserin nohudi renkte olan 10b varağında, 2 sütun 13 satırdan oluşan ve nestâlik yazı ile yazılan metin alanı bulunmaktadır. Yazı alanının dört tarafına halkâr tezyin edilmiştir. Tezyinatatta Simurg figürü ön planda görkemli bir şekilde, gökte süzülürken tasvir edilmiştir. Halkâr tezyinatında hayvan tasvirlerinden Simurg'un yanı sıra tilki ve ceylan figürlerine yer verilmiştir. Bitkisel motiflerden ise penç, gonca ve küçük yapraklı yer bitkileri tezyin edilmiştir. Minyatür ve halkâr tezyinatında rastladığımız yapraklı ağaç tasvirine yer verilmiştir. 10b varağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde figürler orantılı biçimde doluluk-boşluk oranı göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Bitkisel motifler ile tezyinat tamamlanmıştır. Halkâr tezyinatında yer alan hayvan ve bitki motiflerinin altın ile bezenmesi tezyinatı müessir ve daha parlak kılmıştır.

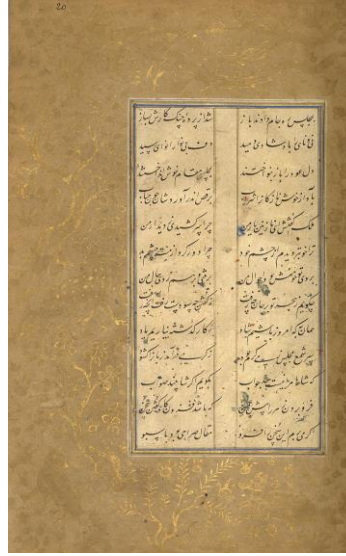


Görsel 4. *Fıraknâme*, Varak 13a, Fransa Milli Kütüphanesi, İslam koleksiyonu, Yazı alanı 103×190 mm, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f29.item.r=simurg_

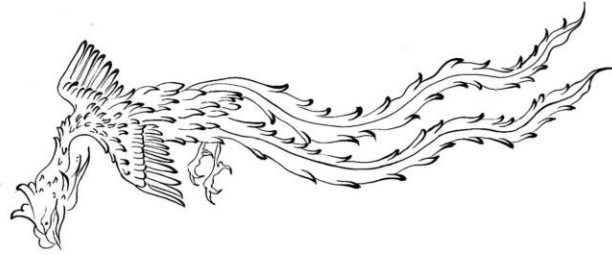


Çizim 3. Emlak, 2021, Varak 13a, Halkâr Tezyinatı, Simurg Figürü.

Eserin somon renkte olan 13a varağında, 2 sütun 13 satırdan oluşan ve nestalik yazı ile yazılan metin alanı bulunmaktadır. Yazı alanının dört tarafına halkâr tezyin edilmiştir. Simurg kuşu metnin üst kısmında gösterişli ve uçar bir şekilde tasvir edilmiştir. Halkâr tezyinatında simurg figürü ön planda gök yüzünde tasvir edilmiştir. Halkâr tezyinatında hayvan tasvirlerinden simurg, tilki ve ceylan figürlerine yer verilmiştir. Bitkisel motiflerden ise penç, gonca ve küçük yapraklı yer bitkileri yapılmıştır. Ayrıca küçük yapraklı, büyük ağaç tasvirleri kompozisyonda büyük ölçüde yer almıştır. 13a varağı tezyinatının kompozisyon düzenlemesinde figürlerin orantılı biçimde resmedildiği görülmektedir. Bitkisel motifler tamamlayıcı unsur olarak, doluluk-boşluk oranına göre süslemeye yerleştirilmiştir. Altın ile renklendirilen halkâr bezemesinde, motifler daha parlak ve münevver bir görünüme sahiptir.



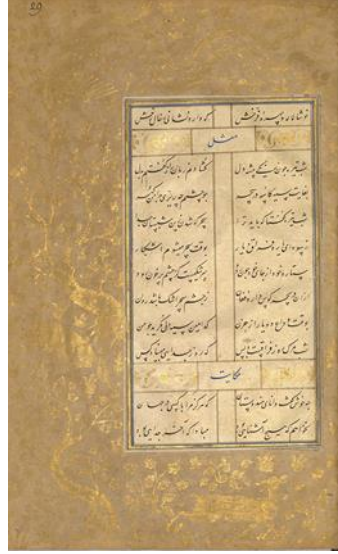
Görsel 5. *Fıraknâme*, Varak 20a, Fransa Milli Kütüphanesi, İslam koleksiyonu, Yazı alanı 103×190 mm
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f43.item.r=simurg>.



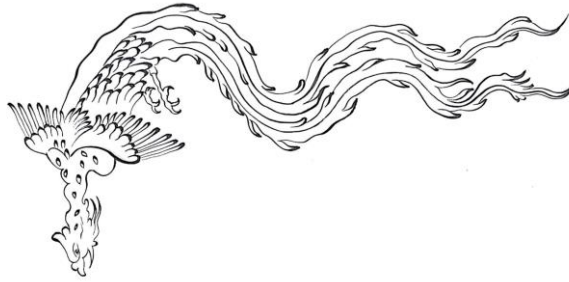
Çizim 4. Emlak, 2021, Varak 20a, Halkâr Tezyinatı, Simurg Figürü.

Eserin nohudi renkte olan 20a varağında 2 sütun 13 satırdan oluşan ve nestalik yazı ile yazılmış metin alanı bulunmaktadır. Yazı alanının dört tarafına halkâr tezyin edilmiştir. Simurg kuşu metnin üst kısmında gökyüzünde kanatları açık, uçar bir şekilde tasvir edilmiştir. Halkâr süslemesinde Simurg figürü ve ağaçlar ön planda tasvir edilmiştir. Halkâr tezyinatında hayvan tasvirlerinden Simurg'un yanı sıra tilki ve ceylan figürleri yer almıştır. Bitkisel motiflerden ise penç, gonca ve küçük yapraklı yer bitkileri bulunmaktadır. Eserin genelinde halkâr tezyinatında sıkça görülen yapraklı ağaç tasvirlerine bu sayfada da geniş ölçüde yer verilmiştir. 20a varağı kompozisyon düzenlemesinde ağaçlar ve hayvan figürleri halkâr tezyinatının büyük bir

bölümüne işlenmiştir. Bezemede küçük taşların dibinden çıkan yer bitkileri ve penç motifleri ile süslenen dallar kompozisyon bütünlüğünde tamamlayıcı unsur olarak kullanılmıştır.



Görsel 6. Fıraknâme, Varak 29a, Fransa Milli Kütüphanesi, İslam koleksiyonu, Yazı alanı 103×190 mm
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f61.item.r=simurg>.



Çizim 5. Emlak, 2021, Varak 29a, Halkâr Tezîyatı, Simurg Figürü.

Eserin nohudi renkte olan 29a varağında 2 sütun 13 satırdan oluşan ve nestalik yazı ile yazılmış metin alanı bulunmaktadır. Metin alanının ikinci ve on birinci satırlarında mavi mürekkep ile başlık yazıları bulunmaktadır. Başlık yazılarının iki tarafına altın ile penç ve yaprak motifleriyle başlık tezhibi yapılmıştır. Metnin dört tarafına halkâr süslemesi yapılan sayfada, Simurg kuşu metnin üst kısmında diğer varaklarda tasvir edilen simurg figürlerinden daha büyük betimlenmiştir. Simurg figürü kanatları açık, uçar bir şekilde tasvir edilmiştir. Tezîyatta hayvan tasvirlerinden simurg, tilki ve benekli ceylan figürlerine yer verilmiştir. Bitkisel motiflerden ise

penç, gonca ve küçük yapraklı yer bitkileri yapılmıştır. Ağaç tasvirleri ve hayvan figürleri bu varakta da ön planda yapılmıştır. 29a varağı tezyinatındaki kompozisyon düzenlemesinde figürler orantılı bir şekilde resmedilmiştir. Bitkisel motifler, hayvan figürlerinin etrafına doluluk-boşluk oranına göre yerleştirilmiştir. Altın ile renklendirilen halkâri bezemedeki motifler daha ışıklı bir görünüme sahip olmuştur.

6. Sonuç

Simurg figürü bilhassa ilmi ve edebi eserlerin tezyinatında kullanılan, en ilginç mitolojik simgelerden biridir. İslamiyet'in kabulünden önceki bazı efsanevi kuşlarla ilişkilendirilen ya da benzer nitelikler taşıyan simurg figürü, farklı kültürlerde değişik isimlerle karşımıza çıkmaktadır. Simurg'un Fıraknâme'deki tasvirlerine bakıldığında geniş kanatlı, kuyruğu uzun ve kıvrımlı bir şekilde, keskin bir yüz ifadesi, sakal ve ibikli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu figür iyi ve kötü, yeniden doğuş gibi simgeler ile bütünleşmiş toplumdan topluma farklı efsaneler ile dile gelmiştir.

Eserin tezyinatının genel olarak değerlendirilmesinde, hayvan figürlerinden simurg, ejderha, uzun boynuzlu keçi, pars, tilki, keçi, ceylan vb. hayvanların tasvirlerini görmekteyiz. Eserde simurg figürüne cilt, minyatür ve halkâr tezyinatında rastlanmaktadır. Bağımsız bir şekilde tasvir edilen simurg kuşları eserin cildinin alt ve üst kabında, 2a varağında Süleyman peygamberi konu alan minyatürde ve 10b, 13a, 20a, 29a varağındaki halkâr tezyinatında yer almaktadır. Halkâr tezyinatındaki simurg tasvirleri iri bir şekilde benzer formlarda betimlenmiştir. Eserin cildindeki simurg figürü bir ejderha ile dövüş içerisinde tasvir edilmiştir. Simurg figürünün mitolojik anlamları itibari ile bu figüre atfedilen güç unsuru savaş sahnelerinde sıkça yer verilmesine sebep olmuştur.

Simurg figürünün işlendiği 2a varağındaki Hz. Süleyman'ın hükümdarlığını temsilen yapılmış ve iyilik timsali olarak işlenen sahnede Hz. Süleyman tahta oturmuş, etrafında da her türden hayvan resmedilerek onun hem insanlar hem de hayvanlar aleminin hükümdarı olduğu vurgulamaktadır.

Eserde halkâr tezyinatında yer alan Simurg figürleri gösterişli ve gökyüzünde süzülür şekilde betimlenmiştir. Simurg figürü tasvirinin olduğu her varakta figür ön planda yapılmıştır.

Bilhassa halkâr tasarımlarının 4/1'ini kapsayacak şekilde hacimli bir şekilde sayfanın üst kısmına tasvir edilmiştir.

Eserin kompozisyon özelliklerinde sayfanın büyük bir kısmına bezeme yapıldığı ve kullanılan motiflerde bir bütünlük olduğu gözlemlenmiştir. Her sayfanın tasarımında cetveller çekilerek yazı alanı çerçeve içine alınmış ve dört tarafına tezyinat yapılmıştır. Eserin cilt, minyatür ve halkâr tasvirlerinde kullanılan hayvan figürlerinde bir üslûp birliği olduğu anlaşılmaktadır. Bitkisel motiflerde de aynı bütünlük görülmektedir. Kullanılan renklerde ise minyatür tasvirindeki koyu ve parlak renkler sahneyi canlı kılmıştır. Eserin cilt ve halkâr renklendirmelerinde kullanılan yoğun altın, tezyinatı parlak ve zengin kılmıştır.

Fıraknâme eserinde metin içeriğine özgü bir resimleme gerçekleşmiş olabileceği gibi eserin içeriğinden bağımsız bir şekilde yer alan halkâr tasarımlarında da simurg figürünü görmekteyiz. Ancak Selman Saveci'nin ele aldığı konularda tabiat olaylarını gözlemlediği ve metinlerine yansıttığı vurgulanmaktadır. Mevsimin gelişi ile doğada oluşan güzellikleri farklı benzetmeler ile metne yansıtan şairin dizelerine yönelik sanatçının bir tasavvur geliştirilmiş olabileceği ve halkâr tezyinatında doğa tasvirlerine yönelik bir tezyinat husul bulunduğu düşünülmektedir.

Çalışma konumuzun sonucunda Fıraknâme tezyinatının hayvan üslubuna dair örnek bir nüsha olmanın yanı sıra yazma eserlerde hayvan figürlerinin kullanıldığı alanlara ilişkin bilgi verdiği görülmektedir. Simurg figürünün mitleri ve söylencelerine dair bilgi veren çalışmamızda Fıraknâmenin hem ihtiva ettiği edebi niteliği bakımından hem de sanat açısından mühim bir nüsha olduğu anlaşılmaktadır.

Kaynakça

And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası*, 3. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Arpaguş, S. (2005). Tasavvufta 'Mantıku't-tayr' Mevlânâ'da Hz. Süleyman ve Kuşdili Tasavvuru, *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı 29, s.121-135.

Aydemir A. (1983). "Hz. Süleyman (A.S.)", *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1, İzmir, s.173.

Batıslam H. Dilek, (2002). "Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hümâ, Anka ve Simurg" *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, İstanbul, Sayı 7, s.185-208.

Begiç, H. N. (2017). *Türk Keçecilik Sanatı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara: Etkileşim Basın Yayın.

Bilgehan, G. (2003). *Pembe Köşkten Masallar*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, I. Baskı, Kabalıcı Yayıncılık: İstanbul.

Çoruhlu, Y. (2014). *Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi*, I. Baskı, Konya: Kömen Yayınları.

Çağrı M. (1997). "Hanzale b. Safvaân er Ressî" İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:16, s.53

Derman, Ç. "Halkâr", İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 15, s.365-367.

Dieji, A. (2007). *İran Minyatüründe Savaş Sahneleri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Erdem, S. (1991). "Anka", İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 3, s.198-200.

Emini N. G. (1998) Selman-ı Saveci ve Cemşid ü Hurşid Mesnevisi, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, Sayı 12, s.71-91.

Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*, çev. Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınevi.

Hinnels, John R. (1985). *Persian Mythology*, London.

Karakuş, G. (2020). *Simurg Söyleni Üzerine Görsel Anlatılar*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı.

- Karasar, N. (2008). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, 18. Baskı, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karaismailoğlu, A. (2009). "Selmân-ı Sâvecî", İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 36, s.446-447.
- Mehran, S. (2017). *Simurg*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fars Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Pala, İ. (1991). "Anka", İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 3, s.201.
- Purnamdariyan, T. (1955). *Didar ba Simurg, İntisarât-i Pejuhesgâhi Ulum-i İnsanı ve Mutâliat-Ferhennği*.
- Tavukçu, O. K. (2004). Türk Edebiyatında Firâk-nâme Adlı Eserler, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, İstanbul, Sayı 10, s.89-122.
- Tavukçu, O. K. (2007). *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 5, Sayı 10, s.197-220.
- Yaylalı, Y. (2017). Selmân-ı Sâvecî'nin Firâknâme'sinde Mevsim Tasvirleri, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Erzurum, Sayı 58, s.203-219.
- Yıldırım, N. (2006). *Fars mitolojisi sözlüğü*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Ziyâyi, M. "Firâk-nâme", *Dâniş-nâme-i Edeb-i Farsî*, Editör: Hasan-i Enûşe, Tahran.

İnternet Kaynakları

- Duymaz, A. (1998). Anadolu ve Balkan Türklerinin Halk Anlatmalarında Mitolojik Bir Kuş: Zümrüdü Anka, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Cilt: 1 Sayı: 1), s.91-97. <http://sbe.balikesir.edu.tr/dergi/edergi/c1s2/makale/c1s2m6.pdf> , Erişim tarihi: 21.07.2020.
- Güler, Z. (2014), "Şeyh Galip Divanında Anka-Simurg Sembolü", *International Journal of Language,Academy*,<https://earsiv.kmu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11492/791/%c5%9eeyh%20Galib%20Divan%c4%b1nda%20AnkaSimurg%20Sembol%bc.pdf?sequence=1&isAllowed=y> ,Erişim tarihi: 23.07.2020.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. *Firaknâme'nin eserinin ön ve arka cildi, Fransa Milli Kütüphanesi'nin, İslam koleksiyonu*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f1.item.r=simurg>.
- Görsel 2. *Firaknâme, Varak 2a Hz. Süleyman Peygamber, Fransa Milli Kütüphanesi'nin, İslam koleksiyonu*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f6.item.r=simurg>.

Görsel 3. Fıraknâme, Varak 10b, Fransa Milli Kütüphanesi'nin, İslam koleksiyonu, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f24.item.r=simurg>.

Görsel 4. Fıraknâme, Varak 13a, Fransa Milli Kütüphanesi'nin, İslam koleksiyonu, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f29.item.r=simurg>.

Görsel 5. Fıraknâme, Varak 20a, Fransa Milli Kütüphanesi'nin, İslam koleksiyonu, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f43.item.r=simurg>.

Görsel 6. Fıraknâme, Varak 29a, Fransa Milli Kütüphanesi'nin, İslam koleksiyonu, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6001244v/f61.item.r=simurg>.

GALERİCİ-SERĞİ YAPIMCISI OLARAK RENÉ BLOCK VE FLUXUS SANATI*

RENÉ BLOCK AS GALLERIST-EXHIBITION ORGANISER AND FLUXUS ART

Hatice Özdoğan Türkyılmaz**

Öz

Bu makalede, küresel sanat ortamının önemli aktörlerinden biri olan Alman galerici, sanat yayıncısı, sanat koleksiyoncusu, sanat danışmanı, sergi yapımcısı ve küratör René Block'un erken dönem galericilik faaliyetleri ile Fluxus sanatçılarıyla kurduğu ilişkilerin başlangıcı ve süreç içerisindeki gelişimi ele alınacaktır.

Çalışmamız kapsamında kaynak ve verilere ulaşma sürecinde, başlıca iki yöntem izlenmiştir: Öncelikle, çeşitli ulusal ve uluslararası arşivler ile veri tabanlarında kapsamlı bir araştırma ve literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra başta René Block'un kendisi olmak üzere Block'la ortak projelerde, sergilerde çalışmış ya da herhangi bir şekilde o süreçleri gözlemleme, deneyimleme imkânı olan sanatçılar, küratörler, müze yöneticileri ve diğer uzmanlarla iletişime geçilerek görüşme ve/veya yazışmalar gerçekleştirilmiştir. Kütüphane ve arşivlerden ulaştığımız her türlü yazılı-basılı-görsel-işitsel doküman ile gerçekleştirmiş olduğumuz kişisel görüşme/yazışma ve söyleşilerden elde ettiğimiz yeni bilgi ve veriler makalede değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: René Block, Fluxus Akımı, Joseph Beuys.

Abstract

In this article, one of the important actors of the global art scene, German gallerist, art publisher, art collector, art consultant, exhibition organiser, and curator René Block's early gallery activities and the beginning and development of the relationships he established with Fluxus artists will be discussed.

Within the scope of our study, two main methods were followed in the process of accessing resources and data: First of all, a comprehensive research and literature review was carried out in various national and international archives and databases. Then, artists, curators, museum directors and other experts who had worked on joint projects, exhibitions or had the opportunity to observe and experience those processes in any way, especially René Block himself, were contacted and interviews and/or correspondence were carried out. All kinds of written-printed-audio-visual documents we have obtained from libraries and archives and new information and data obtained from the personal interviews/correspondences and interviews we have carried out have been tried to be evaluated in the article.

Keywords: René Block, Fluxus Movement, Joseph Beuys.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 15.03.2021 - Kabul tarihi:22.06.2021.

* Bu makale, yazarın Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda 2019 yılında tamamladığı "Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir. Bu çalışmanın araştırma sürecinde, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu (TÜBİTAK) tarafından verilen 2211/A Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı'ndan destek alınmış ayrıca 2214/A Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Bursu kapsamında Freie Universität Berlin'de misafir araştırmacı olarak araştırma-incelemeler gerçekleştirilmiştir.

**Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Çağdaş Sanat ABD, ozdoganhat@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9357-7383>.

1. Giriş

René Block Alman bir galerici, sanat yayıncısı, sanat koleksiyoncusu, sanat danışmanı, sergi yapımcısı ve küratördür. 1964'te, daha 22 yaşındayken, *Cabinet René Block* isimli galerisini açarak Almanya'nın en genç galericisi unvanına sahip olmuştur. Daha sonra, o dönemde henüz tanınmayan Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas ve Wolf Vostell gibi Fluxus sanatçılarıyla aksiyonlar, happeningler, sergiler ve konserler düzenlemiştir. Intermedia sanatı ve happeninglerin tanıtımında öncü isimlerden biri olan René Block, neo-avangard ve Fluxus hareketinin tanınırlığı ve popülaritesinin artmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Galerilerinde organize ettiği etkinliklerle Fluxus akımının ve başta Joseph Beuys olmak üzere bu akıma bağlı sanatçıların önce Almanya daha sonra da Amerika'da tanınıp ün kazanmasında etkili olmuş, sanat dünyasında, bu sanatçıların galericisi olarak tanınırlık kazanmıştır. Block, galerilerini kapattıktan sonra farklı kurumlar için büyük ölçekli sergiler organize etmeye başlamıştır. 2008 yılında, Berlin'de yeniden açtığı Edition Block ile tekrar galerici ve yayıncı köklerine dönüş yapmıştır.

Bu çalışmada, René Block'un erken dönem galericilik faaliyetleri, Fluxus sanatçılarıyla kurduğu ilişkilerin başlangıcı ve süreç içerisindeki gelişimi irdelenecektir. Bu doğrultuda öncelikle ilk gençlik yıllarında Block'un müzik ve görsel sanatlar alanlarına olan merakı ve ilgisinin nasıl oluştuğu ele alınacaktır. Daha sonra Block'un Berlin'de (1964-1979) ve New York'ta (1974-1977) açtığı galerilerde Fluxus sanatçılarıyla gerçekleştirdiği etkinlikler üzerinde durulacaktır. Son bölümde ise, 2008 yılında Berlin Tiergarten'da TANAS - Çağdaş Türk Sanatı İçin Alan/Proje Alanı ile aynı binada tekrar açılan Edition Block'un faaliyetlerine değinilecektir.

2. René Block'un İlk Gençliği: Müzik ve Görsel Sanatlar İlgisinin Başlangıcı

René Block¹ 1942 yılında, Almanya'nın Düsseldorf kenti yakınlarındaki Velbert'te doğmuştur. Çok fazla kültürel etkinlik olmayan Aşağı Ren Bölgesi'ndeki bir köyde yetişen Block, ilk gençlik yıllarından itibaren müziğe ilgi duyar, okul yıllarında konserlere gider. Erken gençlik yıllarında, okulunun konferans salonunda Bayer-Uerdingen Werksorchester'ın verdiği konserleri izler (Baum, 1989:254). Kültürel bilgilenme aracı olarak radyonun kullanıldığı o yıllarda, Block da

¹ Gerçek ismi Rainer Martin Block olup sanat dünyasında René Block olarak tanınmaktadır (Babias vd., 2015:525).

oldukça erken bir tarihte bir radyo edinir. Özellikle uluslararası yayın yapan Hollanda radyo kanalı Hilversum'dan Anton Bruckner, Antonín Dvořák, Richard Wagner, Wolfgang Amadeus Mozart ile Nordwestdeutscher Rundfunk'un (NWDR) gece programlarını dinler; 50'ler ve 60'larda düzenli olarak deneysel müzik yayını yapan Kölner Studio'yu takip eder. Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono, Erik Satie gibi isimlerle tanışıklığı bu yıllara dayanmaktadır (Knapstein, 2011:9).

On altı yaşındayken arkadaşlarıyla çıktığı bisiklet gezisinde, Amsterdam'a doğru giderken yolda uğradıkları Kröller-Müller Müzesi [Kröller-Müller Museum]² Block'un ilk ziyaret ettiği müze olur. Bu müzenin özellikle modern sanat bölümü ilgisini çeker; röprodüksiyonlarından tanıdığı Vincent van Gogh'un resimlerinin yanı sıra James Ensor, Piet Mondrian, Pablo Picasso gibi sanatçıların eserlerini ilk kez yakından görme olanağı elde eder. Amsterdam'daki müzelerde ise, van Gogh'un başka eserleri, büyük boyutlu informel, taşist yapıtlar ve COBRA ressamlarının eserleriyle karşılaşır. Bu müze ziyaretleri sonucunda, Block'ta müziğin yanında görsel sanatlar ilgisi oluşur, Amsterdam'dan yağlı boya, kağıt, fırça gibi malzemeler satın alır. İlerleyen süreçte, Kleve'de yaşayan tanıştığı ilk sanatçı Hanns Lamers³ ile kişisel ilişkileri, Block'un sanat dünyasına olan ilgisini arttırarak meslek seçiminde etkili olur (Baum, 1989:254-55).

Block, sık sık ressam Lamers'in evine ziyaretler gerçekleştirir. Sanatçı, Block'a Paris yıllarından bahseder, cam arkası boyama resimleri ile arkadaşı Beuys'un çizimlerini gösterir. Böylece Block, Beuys'a ait birkaç küçük obje ve pek çok çizimi, ilk kez Lamers'in atölyesinde görür; ancak bunlar Block'un çok fazla ilgisini çekmez onun asıl ilgisini Lamers'in sanatçı kişiliği çeker. Block, saatlerce Lamers'in sanat kartpostalları koleksiyonunu inceler (Baum, 1989:255;

² Hollanda'nın Otterlo kentindeki Hoge Veluwe Millî Parkı içinde yer alan Kröller-Müller Müzesi, yaklaşık 90 resim ve 180'in üzerinde çizimle Amsterdam'daki Van Gogh Müzesi'nin ardından dünyanın ikinci büyük van Gogh koleksiyonuna sahiptir. Müzede ayrıca Claude Monet, Georges Seurat, Pablo Picasso ve Piet Mondrian gibi modern sanatçıların eserleri sergilenmektedir (Kröller-Müller Museum, t.y.).

³ 1920'lerde Paris ve Berlin'de eğitim gören ressam Hanns Lamers'in (1897-1966) ilk eserleri güçlü bir dışavurumcu etkiye sahiptir. Ardından natüralist bir döneme girmiş, savaş sonrasında, resimlerine büyük bir aydınlatma gücü/parlaklık veren cam arkası boyama resmini [Alm. Hinterglasmalerei] bulmuştur. Sanatı 1960'larda tekrar soyuta dönmüştür. Kleve'deki evinde, arkadaşları Willy Maywald, Joseph Beuys ve Fritz Getlinger ile sergiler, konserler üzerine tartışmalar, toplantılar gerçekleşmiştir. Lamers'in kapısı her zaman özellikle genç sanat çevresine açık olmuş, Heinrich Böll, René Block gibi isimler sık sık misafiri olmuştur. Lamers tecrübelerini paylaştığı, arkadaşı Beuys ve diğer genç sanatçılar Ute Klophaus, Rudolf Schoofs, Hildegard Weber'i öğrencileri olarak görmüştür (Grass, 9 Şubat 2016).

Herzog, 2009:9). Bu dönemde, ilk başta sanatçı olmayı düşünen Block'u o günlerde izlediği bir film derinden etkiler ve bu fikrinden vazgeçirir. Başrolünü Kirk Douglas'ın oynadığı Vincent van Gogh'un hayatını anlatan Hollywood filmi "Yaşama Tutkusu"nu⁴ [Lust for Life, 1956] izledikten sonra, Block sanatçı olmak için asla yeterli güce sahip olamayacağını fark eder; ama *daha kolay bir rolle* kendini özdeşleştirir: Sanatçıya yardım eden, tacir [Alm. Händler] Theo van Gogh. Bu tarihten itibaren sanat taciri olma isteği, Block'ta bir tutkuya dönüşür (Baum, 1989:255).

1959-1961 arasında, Werkkunstschule Krefeld'de cam boyama [Alm. Glasmalerei] okur.⁵ O dönemde, Paul Wember'in direktörlüğünü yürüttüğü Museum Haus Lange'de gerçekleşen Yves Klein, Jean Tinguely, Arman, Alberto Burri gibi dönemin uluslararası avangard sanatçılarının yer aldığı sergileri görme imkânı bulur (Ruttimann ve Seinsoth, 2014:73; Leuthäuser, 2015).

1961-63 arasında çıraklık eğitimini tamamlar. Bu dönemde gerçekleştirdiği bir illüstrasyonla Kuzey Ren-Vestfalya Eyaleti genelindeki bir gençlik yarışmasında [Jugendwettbewerb des Landes Nordrhein-Wesfalen] birincilik ödülü kazanır (Jans, 2014:15, dipnot 2; Leuthäuser, 2015). Bu ödül, bir haftalık iki kişilik bir Paris gezisidir. Kazandığı ödül kapsamında, 1963 yılında yakın arkadaşı KP Brehmer⁶ ile birlikte Paris'e giderler. Gündüzleri müzeleri ve galerileri gezip akşamları da konser, gösteri, tiyatro gibi etkinliklere katıldıkları bu gezi Block'u oldukça etkiler. Bu yıllarda Paris ya da Amsterdam'a taşınmak konusunda kararsızlık yaşarken 1963 yazında, KP Brehmer'in daveti üzerine onunla birlikte Batı Berlin'e taşınır (Baum, 1989:255).

⁴ Film, Türkiye'de "Ölmeyen İnsanlar" adıyla piyasaya sürülmüştür.

⁵ Block, on yedi yaşındayken Werkkunstschule'ye girmek için başvuru yapar. Başvuru yapanlar arasında en genç aday olması nedeniyle başvuru esnasında, sekreter eğer okula girmek istiyorsa cam boyama bölümünü seçmesini tavsiye eder; çünkü o bölüme başvuran başka aday yoktur. Block bu tavsiyeye uyarak daha çok sosyo-ekonomik olarak üst kesimden kız öğrencilerin tercih ettiği cam boyama bölümünü seçer (Baum, 1989:255).

⁶ Düsseldorf Sanat Akademisi'nden [Kunstakademie Düsseldorf] mezun olan Alman ressam ve grafik sanatçısı Klaus Peter Brehmer (1938-1997), ismini KP şeklinde kısaltarak kullanır; çünkü bu ifade Almanya Komünist Partisi'ni (Kommunistische Partei Deutschlands [KPD]) akla getirmektedir (B. Egging'ten akt. Abdullah, 2017:173). Sigmar Polke, Gerhard Richter ile birlikte Kapitalist Gerçekçilik akımının önde gelen temsilcilerinden biri olarak, zamanının koşullarıyla eleştirel bir biçimde yüzleşmek için tamamen kendine has bir biçim dili geliştirmiştir (Heinrich, 2010). Sanatçı, işlerinde genellikle sosyo-politik temaları ele alır (Leuthäuser, 2015), soyut motifleri gerçek objelerle harmanlayarak kullanır (Can, 2011). 1964'ten itibaren düzenli olarak Galerie René Block'ta gerçekleşen sergilerin yanı sıra documenta 5 (1972) ve documenta 6'da (1977) yer almıştır (Leuthäuser, 2015).

3. Berlin'den New York'a: René Block'un Fluxus Sanatçılarıyla Gerçekleştirdiği Etkinlikler

1961 yılında Duvar'la çevrelenmiş, Soğuk Savaş nedeniyle jeopolitik olarak izole edilmiş bir ada görünümündeki Batı Berlin'de yaşamaya başlayan René Block, serbest projeler ve avangard sanat etkinlikleri için bir galeri açmaya karar verir (Babias ve Rollig, 2015:6). Nisan 1964'te daha yirmi iki yaşındayken, Batı Berlin'de yer alan Schöneberg semtindeki Kurfürstenstraße 149'da *Cabinet René Block. Grafisches Kabinett der Freien Galerie* isimli galerisini açar (Babias vd., 2015:457-458). Cabinet René Block'ta, Brehmer'in küçük ölçekli denebilecek *oyma baskı* [Alm. Radierungen] ve *klişe baskılarını* [Alm. Klischeedrucke] gösterdiği "Klaus Peter Brehmer. Druckgraphik" başlıklı sergiyi açar, ardından Gerresheim'in *tahta baskılarını* [Alm. Holzschnitte] gösterdiği "Bert Gerresheim. Comic Strips" başlıklı sergiyi düzenler (Leuthäußer, 2015).



Görsel 1. Galerie René Block, *Frobenstrasse 18*, Berlin-Schöneberg, 1964.

Daha sonra yine Berlin-Schöneberg'te yer alan Frobenstraße 18'e taşınarak galerisinin ismini *Galerie René Block* şeklinde değiştirir (Görsel 1). Bu yeni galerinin açılışı, 15 Eylül 1964'te, "Neodada. Pop. Dekolaj. Kapitalist Realizm" (Neodada. Pop. Décollage. Kapitalistischer Realismus)⁷ başlıklı Block'un *ilk dikkat çekici sergisi*⁸ ile sanat eleştirmeni Heinz Ohff⁹ tarafından yapılır (Babias vd., 2015:457-458). René Block ve sergideki sanatçılardan daha yaşlı bir kuşağa

⁷ Bu sergi, 16 Eylül – 5 Kasım 1964 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.

⁸ Serginin davetiyesinde "Die erste demonstrative Ausstellung" ifadesi kullanılmıştır (Babias vd., 2015:458).

⁹ Sanat eleştirmeni ve gazeteci Heinz Ohff (1922-2006), 1961-1987 yılları arasında Berlin'deki *Der Tagesspiegel* gazetesinin kültür sanat bölümününün şef editörlüğünü yapmıştır.

mensup olan Ohff, o yıllarda *Der Tagesspiegel* gazetesinin kültür sanat sayfasının şef editörüdür. Genel olarak sanat çevrelerince Galerie René Block'ta gerçekleşen etkinliklerin göz ardı edildiği bir dönemde, tecrübeli sanat eleştirmeni Ohff tarafından galerideki çalışmaların takdir edilerek desteklemesi istisnai bir durumdur (Leuthäuber, 2015).

René Block, Galerie René Block'ta kendi kuşağından Federal Almanya Cumhuriyeti'nde (Batı Almanya) çalışmalarını sürdüren sanatçıları temsil etmek şeklinde bir galeri programı belirler (Abdullah, 2017:164). Gerçekleştirdiği ilk sergide de KP Brehmer (1938-1997), Karl Horst Hödicke (d. 1938-), Herbert Kaufmann (1924-2011), Manfred Kuttner (1937-2007), Konrad Lueg (1939-1996), Siegmund Lymasik (1920-1996), Lothar Quinte (1923-2000), Sigmar Polke (1941-2010), Gerd Richter¹⁰ (d. 1932-) ve Wolf Vostell'in (1932-1998) işlerine yer verir. Sanatçılar bu sergideki işleriyle Demokratik Almanya Cumhuriyeti'nin (Doğu Almanya) "Sosyalist Gerçekçilik" söylemine karşıt biçimde formüle ettikleri "Kapitalist Gerçekçilik" söylemiyle yanıt vermişlerdir. Bu yeni söylemle Batı Almanya'nın savaş sonrası dönemde ortaya çıkan tüketim odaklı ve yüzeysel toplumsal yapısının gerçek yüzünü ortaya çıkararak bir çeşit "Alman Pop"u oluşturmak istemişlerdir (Buchmaier, 2015:29).

Block'un birlikte çalışmak için galerisine davet ettiği en yaşlı sanatçı, o yıllarda Düsseldorf Sanat Akademisi Heykel Bölümü'nde profesör olan Joseph Beuys'tur (1921-1986) (Foote, 1975). Aslında Block'un galerisine davet ettiği diğer sanatçılarla Beuys arasında çok fazla yaş farkı olmamasına rağmen hem profesör hem de *documenta*'ya katılmış bir sanatçı olduğu için Block ilk başlarda Beuys'u yeni açmış olduğu galerisine davet etmeye cesaret edemez. O yıllarda bile ün sahibi olan Beuys'a duyduğu saygıdan dolayı ilk başta mektup yazma girişiminde de bulunmaz. Daha sonra sanatçı Wolf Vostell aracılığıyla Beuys'un Köln'deki atölyesinde ilk buluşma gerçekleşir (Herzog, 2009:10-11). Ardından Galerie René Block'un ikinci sergisi olarak Joseph Beuys'un katılımıyla konusu *çizimler* [Alm. Zeichnungen] olan bir sergi planlanır; ama çeşitli nedenlerden dolayı bu sergi gerçekleşemez. René Block bu sergi yerine, "Gerd Richter: Kapitalist Realizm Resimleri" (Gerd Richter. Bilder des kapitalistischen Realismus)¹¹ başlığı altında galerisinin ilk büyük solo sergisini düzenler ve Richter için bir katalog hazırlar. Sergi

¹⁰ Sanatçı ilerleyen yıllarda ismini Gerhard Richter şeklinde kullanmaya başlamıştır.

¹¹ Bu sergi, 18 Kasım 1964 – 5 Ocak 1965 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.

kapsamında basılan bu katalog, Richter hakkında yayımlanmış ilk katalog olur¹² (Leuthäuser, 2015).

Block'un Batı Berlin'de galericilik faaliyetlerine başladığı yıllarda, Federal Almanya'nın farklı kentlerinde, sanatçılar tarafından organize edilen Fluxus festivalleri kapsamında gösteri ve konser gibi çeşitli etkinlikler gerçekleşir. 1962 yılında ilk Fluxus Festivali, Almanya'nın Wiesbaden kentindeki Städtisches Museum'da gerçekleşmiştir.¹³ "Fluxus – Uluslararası En Yeni Müzik Festivali" (Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik) başlığı altında bir konser dizisi şeklinde tasarlanan bu etkinlik, Litvanya kökenli ve New York'ta eğitim almış George Maciunas (1931-1978)¹⁴ tarafından organize edilmiştir. Bütünleştirici tek bir üslup yerine sanatçıların bireysel performanslarıyla herkese açık demokratik bir ortam ve yaratıcılık şekli olarak müzik, plastik sanatlar, şiir gibi farklı sanat disiplinleri veya hayat-sanat arasındaki sınırları kaldırmayı amaçlayan bu oyunsu, nükteli, eğlenceli ve anti-ticari etkinliklerin ismi, Latince "akıcı, akış" anlamına gelen "fluxus" sözcüğünden Maciunas tarafından türetilmiştir¹⁵ (Block, 1980:136). Bu tarihten itibaren "Fluxus" terimi, özellikle Avrupa, ABD ve Japonya'da gerçekleşen konserler, gösteriler ve diğer etkinlikler ile yayımlanan manifestolar ve edisyonlar için kullanılmaya başlanır. Fluxus hareketinin kökleri 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan

¹² Bkz. Manfred de la Motte, (1964). *Gerd Richter. Bilder des kapitalistischen Realismus* (Sergi Kataloğu), Berlin: Galerie René Block.

¹³ Bundan daha önce, George Maciunas'a ait olan New York'taki AG Gallery'de, besteci John Cage (1912-1992) ve öğrencileri tarafından ilk Fluxus etkinlikleri sayılabilecek, deneysel müzik dinletileri ve gösteriler gerçekleştirilmiştir. Dick Higgins (1938-1998), George Brecht (1926-2008), Jackson Mac Low (1922-2004), Al Hansen (1927-1995) gibi sonradan Fluxus'un en önemli isimleri arasında sayılacak gençlerin tümü, o yıllarda New York'ta deneysel kompozisyon dersleri veren Cage'in öğrencisi olmuştur (Kahraman, 2005:169).

¹⁴ Maciunas, bu etkinliği ABD ordusundaki askerlik görevini yerine getirmek için, Wiesbaden'de tasarımcı olarak bulunduğu süreçte organize etmiştir (Block, 1980:136; 1983).

¹⁵ Esasında, Maciunas "Fluxus" terimini "Uluslararası En Yeni Sanat, Anti-sanat, Müzik, Anti-müzik, Şiir, Anti-şiir vs." isimli bir derginin adı olarak düşünmüştür. Bu dergi hiçbir zaman basılamamış; ama "Fluxus" terimi gerçekleşen çeşitli sanatsal etkinlikleri tanımlamak için kullanılmıştır (Block vd., 2002:4). Başak Şenova'ya (2003:121) ait bir makalede ise, Maciunas'ın New York'ta Lithunian Cultural Club için çıkarmayı planladığı dergiye ad olarak sözlükte on yedi farklı anlama gelen "Fluxus" sözcüğünü seçtiği, derginin ilk altı sayısı için bu anlamlardan beş tanesi üzerinde durmayı planladığı ve sanatçının hem yayıncı hem de yazı işleri müdürü olarak bu tasarımı 1962 yılında gerçekleştirdiği belirtilmektedir. Tasarlanan bu dergide yer alan metinler Amerika, Japonya, Doğu ve Batı Avrupa'daki elektronik müzik, deneysel sinema, nihilizm, anarşizm, happeningler, ses şiiri, resim gibi konulara odaklanmış; ancak umulanın aksine işlediği konular açısından zamanına göre çok çağdaş bir söylem içermediği, toplanan metinler yüzünden daha çok bir antolojiyi andırdığı için eleştirilmiştir. 1964 yılında, "Fluxus 1" başlıklı çoğu dosya şeklinde sunulan değişik formatlar ve küçük nesnelereyle alternatif bir iş olarak, birbirine üç metal cıvatayla sıkıca bağlı bir formatta sadece yüz adet hazırlanan dergi ise, tahta kutuların üzerine damgalanmış ya da mühürlenmiş olarak dağıtılmıştır. Böylece Maciunas, sürekli bir bülten olarak, üç boyutlu, birbirlerinin yerine geçen nesnelere oluşturduğu yeni ve farklı bir dergi tanımı ortaya koymuştur.

avangard ve deneysel sanat akımlarında yatmaktadır. Fluxus sanatçılarının temellerini dayandırdıkları anti-sanat akımları arasında Marcel Duchamp'ın fikirleri, New York'taki Neo-Dada, Paris'teki Yeni Gerçekçilik akımları ve Düsseldorf'taki ZERO Grubu yer almaktadır (Zeller, 2002). 1960'lardan itibaren, Fluxus ile ilişkilendirilen George Maciunas, John Cage (1912-1992), Joseph Beuys, Robert Filliou (1926-1987), Nam June Paik (1932-2006), Wolf Vostell, Emmett Williams (1925-2007), Ben Vautier (d. 1935-), Gerhard Rühm (d. 1930-) ve Daniel Spoerri (d. 1930-) gibi sanatçılar müzikten şiiire, görsel sanatlardan dansa uzanan farklı sanat biçimlerinin iç içe geçtiği aksiyonlar, konserler, performanslar, happeningler gerçekleştirmeye başlar¹⁶ (Block vd., 2002:4-5).

Block, 1962 yılında Wiesbaden'de, 1963 yılında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde veya o dönemde başka şehirlerde gerçekleşen büyük Fluxus Festivalleri'nden hiçbirini görmemiş; Fluxus etkinliklerini sadece haberlerden ve fotoğraflardan takip edebilmiştir. Kendisinde merak uyandıran Fluxus sanatçılarıyla şahsen tanışmak; galerisinde bu sanatçıların Fluxus-konserleri, happeningleri, aksiyon ve performanslarına yer vermek için onları Berlin'e davet eder (Baum, 1989:257). Böylece Galerie René Block, "Suare" (Soiree)¹⁷ başlığı altında, tek gecelik kişisel performanslar ve aksiyonlar şeklinde gerçekleşen bir dizi etkinliğe ev sahipliği yapar. 1964'ten itibaren düzenli olarak gerçekleşen *Soiree* dizisinde, Joseph Beuys, Bazon Brock (d. 1936-), Charlotte Moorman (1933-1991), Alison Knowles (d. 1933-), Dick Higgins (1938-1998), Nam June Paik ve Wolf Vostell gibi uluslararası Fluxus sanatçıları yer alır (Eusterschulte, 2015:18; Scharrer, 2015b:10-11). René Block, bu dizi kapsamında gerçekleşen Stanley Brouwn'un (1935-2017) "Bu Taraftan Brouwn" (This Way Brouwn) ve Joseph Beuys'un "Şef/Patron" (Der Chef) başlıklı aksiyon ve gösterileriyle (Görsel 2) ilk aksiyon deneyimlerini yaşar (Leuthäußer, 2015).

¹⁶ Almanya'da 1962-1994 yılları arasında gerçekleşen Fluxus etkinlikleri üzerine Gabriele Knapstein ve René Block eş küratörlüğünde gerçekleşen "Çok Düğümlü Uzun Bir Öykü. Almanya'da Fluxus 1962-1994" (Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994) başlıklı sergi için hazırlanan kapsamlı bir katalog için bkz. Block ve Knapstein, (2002a; 2002b). Fluxus sanatçıları tarafından hazırlanan gazete ve dergiler, yayımlanan manifestolar ile gerçekleştirilen performanslar ve diğer etkinlikler hakkında Türkçe bir derleme için bkz. Şenova, (2003).

¹⁷ Fransızca kökenli "soirée" sözcüğü akşam yapılan gösteri, toplantı, eğlence anlamlarına gelmektedir.



Görsel 2. *Soiree* dizisi, Galerie René Block

sol: Joseph Beuys, *Şef* (1964) sağ: Stanley Brouwn, "Bu Taraftan Brouwn" (1964).

Block'un uluslararası Fluxus sanatçılarıyla yakın ilişkiler kurduğu, galerisinde bu sanatçıların işlerine yer verdiği bu tarihlerde, Beuys ve Fluxus koleksiyonu da oluşmaya başlar (Can, 2011). Genellikle büro-galeri tarzında, bodrum katlarda yer alan küçük mekânlar şeklindeki bu ilk galerilerinde (Görsel 1, 3) René Block, çok fazla satış gerçekleştiremez. Galerıcilik yaptığı ilk yıllarda, galerisine daha çok meraklı insanlar gelen ve arada tek tük eser satışı gerçekleştirme imkânı bulan Block'un Berlin'de yalnızca bir tane koleksiyoncusu olmuştur (Leuthäuser, 2015). Block, galerisine gelerek Hödicke, Lueg, Polke ve Richter'in eserlerinden satın alan ancak oldukça cimri olan bu kişinin, bazı işler 800 Mark olsa dahi, her zaman bir iş için sadece 400 Mark ödediğini belirtmektedir (Baum, 1989:257). Dolayısıyla o yıllarda, sergisini gerçekleştirdiği sanatçıların pek çok eseri elinde kaldığı için, Block'un Fluxus koleksiyonu kendiliğinden oluşmaya başlar (Eusterschulte, 2018). Block hayatını idame ettirmek ve galerisini finanse etmek için gerekli olan parayı ise, bir şarap restoranında bulaşıkçı olarak çalışarak, garsonluk yaparak ve haftalık pazarlarda bal satarak kazanır¹⁸ (Baum, 1989:255, 259; Ruttimann ve Seinsoth, 2014:73; Babias ve Rollig, 2015:6).

Aralık 1966'da, Galerie René Block, Berlin-Wilmersdorf'ta bulunan Schaperstraße 11'e taşınır ve galerinin hemen yanına *Edition Block* kurulur¹⁹ (Heinrich, 2008b:143; Scharrer

¹⁸ Block yaptığı işler için "Spandau'daki bir şarap restoranında bulaşıkçı" [Alm. Tellerwäscher in einem Weinrestaurant in Spandau], "garson" [Kellner], "Berlin'deki haftalık pazarlarda bal satışı" [Honigverkauf auf Berliner Wochenmärkten] ifadelerini kullanmaktadır (Baum, 1989:255, 259). Rachel Jans (2014:14) ise doktora tezinde, Block'un işi için "gündüzleri garson geceleri galerici" [İng. waiter by day, gallerist by night] ifadesini kullanmaktadır.

¹⁹ *Galerie René Block*, kapandığı tarih Eylül 1979'a kadar aynı adreste faaliyetlerini sürdürürken *Edition Block*, 1973 yılında kendi mekânına taşınmıştır.

2017:16). Edition Block, Edition MAT, Multiples Inc., New York ve Mailänder merkezli Edition del Deposito'nun yanında uluslararası çağdaş sanatçıların sınırlı sayıdaki edisyon objelerini ve baskılarını piyasaya sunan en eski yayımcılar arasında yer almaktadır. Görsel sanatlar ve müzik alanlarını birleştiren işleri odağına alan Edition Block tarafından Galerie René Block ile birlikte çalışan Wolf Vostell, Joseph Beuys, KP Brehmer, KH Hödicke, Sigmar Polke, Palermo, Konrad Lueg, Richard Hamilton gibi sanatçıların yanı sıra uluslararası Fluxus hareketinin üyeleri olan Nam June Paik, Addi (Arthur) Köpcke²⁰, Dieter Rot ve Robert Filliou gibi sanatçıların *edisyonları* [Alm. Auflagen/İng. Editions] yayımlanır (Heinrich, 2008b:143-144).

René Block 1966 yılında, Almanya'nın en genç galericisi olarak *Yenilikçi Alman Sanat Tacirleri Derneği/Birliği*'nin [Verein Progressiver Deutscher Kunsthändler] kurucu üyesi olur (Buchmaier, 2015:30). Bu derneğin 1967'de düzenlediği dünyanın en eski sanat fuarlarından olan *Kölner Kunstmarkt*'in (Köln Sanat Pazarı)²¹ da kurucu ekibi arasında yer alır (Eichhorn, 2014:77-78).²²

²⁰ Sanatçının soyadı, farklı kaynaklarda Köpcke/Koepcke şeklinde de geçmektedir.

²¹ Günümüzdeki adı *Art Cologne*'dur. Bu ilk sanat fuarının başlangıcından günümüze geçirdiği değişim hakkında Block'un yorumları şu şekildedir:

Kölner Kunstmarkt, 18 Alman galerinin katıldığı kültürel politik bir girişimdi. Yılda bir kez Almanya'nın bir şehrinde buluşmayı ve değiş-tokuş yapmayı planlamıştık. Amacımız genç Alman çağdaş sanatı hakkında ziyaretçilerle ve kendi aramızda bilgi değiş-tokuşuydu. Bu eylemimiz Köln şehri Kültür Dairesi [Kulturamt der Stadt Köln] tarafından destekleniyordu. Gürzenich, Kunsthalle ve Kunstverein gibi kamuya açık mekânlarda gerçekleştirdiğimiz bu buluşmalarda her galeri büyük stantlar için aynı ücreti ödüyordu. Ödüller çekilişle belirlenirdi. İlk fuarlar kültürel etkinliklerdi. Bunun yıldan yıla ticari bir hal alması, uluslararası galerilerin de katılıma ilgi göstermeleri, ilk yıllarda planlanmış şeyler değildi ya da bu yönde bir beklentimiz yoktu. "Lange Museumsnächte" [Uzun Müze Geceleri], bienal veya sanat fuarı gibi iyi fikirler kopyalanırken, bununla birlikte yeni ziyaretçinin beklenti ve ihtiyaçlarına göre değişim de gösterdi. Yerelden küresele doğru bir geçiş oldu (Eichhorn, 2014:70, 77-78).

²² Maria Eichhorn'un René Block'la "The Unanswered Question. İskele2" sergisi için yaptığı bu söyleşi, "Variations on a Theme: Gallerist, Collector, Curator and Director René Block Talks to Artist Maria Eichhorn About Ambition in Art, the Unexplored Diversity of Fluxus and the Importance of Music in a Career Spanning 50 Years / Variationen eines Lebens: Die Künstlerin Maria Eichhorn Spricht mit René Block über Ehrgeiz in der Kunst, die Aufarbeitung von Fluxus, die Unverzichtbarkeit von Musik und 50 Jahre Arbeit als Gallerist und Kurator" başlığıyla ilk kez *Frieze* dergisinin Eylül-Ekim 2013 tarihli, 11. sayısında (s.100-109) İngilizce ve Almanca olarak yayımlanmıştır.



Görsel 3. René Block bürosunda,
sol: René Block bürosunda Gerhard Richter'in *Prinz Sturza* yapıtının önünde, 1967,
sağ: René Block bürosunda *Hommage á Berlin* afişinin önünde, 1969 .



Görsel 4. 3. Kölner Kunstmarkt
sol: Joseph Beuys *Sürü* yerleştirmesi ile birlikte 3. Kölner Kunstmarkt'ta, 1969,
sağ: René Block Joseph Beuys'un *Sürü* yerleştirmesiyle 3. Kölner Kunstmarkt'ta, 1969.

Block, 1969 yılında gerçekleşen 3. Kölner Kunstmarkt'ta²³ Joseph Beuys'un "Sürü" (The Pack/Das Rudel) başlıklı işini²⁴ (Görsel 4) rekor bir fiyatla 110.000 DM'ye (Alman Markı) satar.²⁵

²³ İlk başta, Kunstmarkt'ın her yıl başka bir şehirde gerçekleşmesi planlanır. Ancak Köln'deki ilk sanat fuarının Almanya ve yabancı kamuoyundaki başarısı beklenmedik ölçüde iyi olunca, dernek Kunstmarkt'ın yerini değiştirmeyerek Köln'de gerçekleştirme kararı alır (Baum, 1989:259).

²⁴ Block, KP Brehmer'in bir resmi karşılığında genç bir yönetmenden aldığı Volkswagen (VW) marka minibüsüyle uzun yıllar boyunca hem sanatçıları hem de sanat yapıtlarını taşımıştır. Kendisi için oldukça değerli olan bu minibüsü eskিয়েnce atmaya kıyamamış ve Beuys'a bununla bir şey yapıp yapamayacağını sormuştur. Beuys VW minibüse bir ready-made gözüyle bakmış, önceki "kızak" işiyle de bağlantı kurarak ilkel transport araçları kızaklardan, 32 tanesini - minibüse 32 kızak sığabildiği için- yan yana getirmiştir [Bazı yayınlarda bu sayı 24 olarak geçmektedir]. Beuys'un

Dönemin önemli Amerikan sanatçıları Robert Rauschenberg, Jasper Johns veya Andy Warhol'un eserlerinin ücretine eşdeğer olan bu fiyat, o zamana kadar Alman bir sanatçının eseri için ödenen en yüksek miktar olup (Foote, 1975) Alman sanat pazarının büyümesinde çok önemli bir kırılma noktası oluşturur (Jans, 2014:7).



Görsel 5. 4. Kölner Kunstmarkt ve Kunstmesse Basel

sol: René Block Joseph Beuys'un *Keçe Takım Elbise* edisyonuyla 4. Kölner Kunstmarkt'ta, 1970,
sağ: René Block Kunstmesse Basel'de, 1971.

yaptığı yerleştirmede minibüs kızakları taşımakta, kızaklar da Beuys'un tipik malzemeleri; keçe, yağ ve el feneri taşımaktadır ki bunlar insan yaşamı için temel gereksinimler olan sıcaklık, yiyecek ve ışığı sembolize etmektedir (Baum, 1989:259-260; Block, 1992:85).

²⁵ René Block, ilk başta Beuys'a işi için ne kadar fiyat belirlemeleri gerektiğini sorar. Beuys işlerine alıcı çıktığı zaman mutlu olmakta; ama fiyat konusunda kararsızlık yaşamakta, genellikle işlerine sembolik fiyatlar koymayı tercih etmektedir (Baum, 1989:260). Bu yerleştirmesi için de "Benim için fark etmez. Şimdi pazardasın ve fiyatı sen belirle!" [Alm. "Das ist mir egal. Du hast das jetzt auf dem Markt und du bestimmst den Preis!"] cevabını verince (Leuthäuser, 2015) Block, sanatçının bu önemli yapıtını Alman sanatı için bir şans olarak değerlendirme hevesiyle sanat fuarının kuruluşu sırasında bir araştırma yapar. Robert Rauschenberg ile Andy Warhol'un eserlerinin fuardaki en pahalı eserler olduğunu ve Rauschenberg'in bir resminin 110.000 DM olarak fiyatlandırıldığını görünce Beuys'un işine de aynı fiyatı koyma kararı alır (Baum, 1989:260; Knapstein, 2011:15; Jans, 2014:7). Sanat taciri Alfred Schmela fuar süresince her gün gelerek Beuys'un bu işini 40.000 DM [Bazı yayınlarda bu rakam 30.000 DM olarak geçmektedir] karşılığında satın almak ister; ancak Block bu fiyatı kabul etmez. Beuys tereddüt ederek acaba fiyatı düşürsek mi demesine rağmen Block fiyatı düşürmez. Fuarın üçüncü ve son günü Schmela tekrar gelerek teklifini yineler. Aslında galerisi için hayal edilemez bir miktar olmasına rağmen Block bu teklifi de reddeder; riske girip şansını sonuna kadar zorlamayı tercih eder. Fuarın son günü sanat koleksiyoncusu Jost Herbig gelerek eseri 110.000 DM'ye satın alır. Alman avangard bir sanatçının bir eserinin ilk defa 100.000 DM sınırını geçmesi sanat ortamında büyük sansasyon yaratır. Gazetelerde "Şimdi, 8 DM ile 100.000 DM arasında Beuys bulunmakta" yorumları yer alır (Baum, 1989:260).



Görsel 6. Conrad Schnitzler, Kluster-Musik, 1970, *Akustische Räume III* dizisi kapsamında, sol arkada René Block, Galerie René Block, Berlin.

René Block, 1974 yılında Berlin'deki on yıllık galeri programında sansasyonel başarılar yerine sanatta yeni olanı desteklemesi ve sunması; galerisinde Fluxus, Pop, Minimal, Happening, Environment gibi akımları ilk kez sergilemesi (Görsel 5, 6) nedeniyle *Alman Eleştirmenler Birliği* [Verband der deutschen Kritiker] tarafından görsel sanatlar alanında verilen 1973 yılı eleştirmen ödülünü kazanır. Ödülü duyuran yazıda, başlıca devlet kurumlarının bile bu görevi yerine getirmekten çekindiği bu on yıllık süreçte, Block'un bu örnek davranışıyla kamusal bir görevi yerine getirdiğine dikkat çekilmektedir (Block, 1974:30).

Aynı yıl Joseph Beuys ile birlikte New York'a gider. Orada Beuys'un "Koyote/Kır Kurdu"²⁶. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor" (Coyote. I Like America and America Likes Me)²⁷ başlıklı performansıyla *René Block Gallery*'nin²⁸ açılışını gerçekleştirir (Taraba, 1986:14).

²⁶ İngilizce "coyote" sözcüğü bazı yazarlar tarafından Türkçeye "çakal" şeklinde de çevrilmiştir.

²⁷ Prodüksiyon: René Block Gallery, New York, 1974/78 Kamera: Helmut Wietz, Yardımcılar: Ursula Block, Caroline Tisdall, Irene von Zahn, Ernst Mitzka, 35 dk, siyah beyaz, konuşmasız, 16 mm film (Minas, 1990a:6; 1990b:11; Beykal, 1992:96).

²⁸ Mayıs 1974-Haziran 1977 arasında açık kalan René Block Gallery'nin adresi 409 West Broadway, New York'tur. Açık kaldığı sürede René Block Gallery'de gerçekleşen tüm sergi ve diğer etkinliklerin kronolojik bir dökümü için bkz. Babias vd., (2015:469-474).



Görsel 7. *Koyote/Kır Kurdu. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor*, 1974, 35 dk, siyah beyaz, konuşmasız, 16 mm film, René Block Gallery, New York.

23-25 Mayıs 1974 tarihleri arasında²⁹ gerçekleşen bu performans, Beuys'un istekleri doğrultusunda René Block tarafından organize edilir. Beuys, yalnızca bir "kır kurdu" (Coyote)³⁰ ile diyaloga girmek istediğini ve bunun dışında Amerika hakkında hiçbir şey görmek, bilmek istemediğini dile getirir. Beuys Amerika topraklarına basmadan bu performansı gerçekleştirmek ister. New York'taki galeri mekânı René Block'a ait olmasından dolayı, izole edilmiş, dışa kapalı [İng. enclave] bir Avrupa mekânıdır. Bu nedenle Beuys Amerika'ya gelmeyi kabul eder (Foote, 1975; Block, 1992:92).

Beuys Amerika'ya girdiği andan itibaren gözlerini kapar, pasaport kontrolünden geçemez de bir keçeyle sarılır. Sanatçı havaalanından ambulansla alınır, ambulansın yol boyunca sirenleri çalar ve keçeyle sarılı vaziyette, sedye üzerinde René Block'un galerisine götürülür (Görsel 7), bir kafesle seyircilerden ayrılmış bu galeri mekânında üç gün boyunca vahşi bir kır kurdu ile aynı ortamda kalır. Beuys'un bu gösterisindeki 'kır kurdu' bronz ya da taştan yapılmış bir 'kurt heykeli' değil, gerçek bir kurttur. Aksiyonu oluşturan diğer elemanlar sanatçının kendisi, keçe, fener, baston, deri eldiven, metal üçgen, saman, türbin sesi yayan bir cihaz ve Wall Street gazeteleridir (Block, 1992:92; Yılmaz, 2012:295-300; Merdaner, 2016:90). Sanatçı, aksiyonu sırasında döngüler halinde eylemler gerçekleştirir; keçeyle sarılarak samanların üzerinde yatar, ayağa kalkarak bastonunu havaya kaldırır, metal üçgene üç defa vurur, düzenli bir şekilde kurda yaklaşır, eldivenlerini atarak hayvanla ilişki kurmaya çalışır (Görsel 7). Beuys'un aksiyonu aynen başladığı gibi, sanatçının keçeyle sarılı bir şekilde, sedye üzerinde tekrar ambulansla havaalanına götürülmesi ve gözlerini kapayarak uçağa binmesi ile sonlanır (Block, 1992:88-89; Schneede, 1992:117-120; Martin, 2012:513). Gösteride kullanılan kır kurdu, Amerika yerlilerinin inanışına göre kutsal kabul edilen bir hayvandır (Schneede, 1992:120). Bu kurt, beyaz adam tarafından ayrımcılığa uğrayan, katledilen Amerika'nın ilk sahipleri

²⁹ Davetiyesinde "bir haftalık performans"ın 21-25 Mayıs tarihleri arasında gerçekleşeceği duyurulmuştur. Bkz. Babias vd., (2015:469). Aksiyon, 20 Mayıs tarihinde Beuys'un John F. Kennedy Uluslararası Havaalanı'na inmesinin ardından ambulansla Manhattan'a gelerek kır kurduyla (Coyote) ilk karşılaşması ile başlamıştır (Schneede, 1992:117-119). Ancak Sağlık Müdürlüğü tarafından verilmesi gereken izin ve onayın gecikmesi gibi, yaşanan bazı aksilikler nedeniyle (Baum, 1989:261-62) Beuys'un aksiyonunun izleyiciler önünde, kafesin içinde gerçekleştireceği bölümü 23-25 Mayıs tarihleri arasında, ayrılış gününe kadar sürmüştür (Schneede, 1992:117-118).

³⁰ Beuys ilk başta bu aksiyonda bir "geyik" [Alm. Hirsch] ya da "büyük kuzey geyiği/mus" [Alm. Elch] kullanmayı düşünür; ama bunlar Avrupalı hayvanlar oldukları gerekçesiyle Amerika yerlisi [Alm. ur-amerikanisch] bir hayvan olan "kır kurdu"nu [Alm. Kojote/Coyote] kullanmaya karar verir (Baum, 1989:261). Bazı yayınlarda Beuys'un bu aksiyonda kullandığı kır kurdunun ismi "Little John" olarak geçmektedir (Taraba, 1986:14).

Kızılderililer ile siyahilere gönderme yapmakta, Beuys için baskı/zulüm ve özgürlük karşıtlığını sembolize etmektedir. Beuys performansında, ayrımcılığa uğrayan bu grupları simgeleyen kurtla bir diyalog kurmaya çalışmıştır (Foote, 1975). Sanatçı, kır kurdunun ilk Amerikan yerlileri tarafından Bering Boğazı üzerinden Asya'dan getirildiği görüşündedir. Bu nedenle kır kurdu Beuys için Doğu ve Batı'yı birbirine bağlayan [sanatçının Eurasia/Avrasya düşüncesiyle bağlantılı] efsanevi bir hayvandır (Schneede, 1992:120). Gösteride kullanılan diğer malzemeler metal üçgen, bilinç; türbin sesi, teknoloji; el feneri, depolanmış enerji; eldivenler, her türlü eylemi yapabilen eller ve Wall Street gazetesi de ABD ekonomisinin acımasızlığına gönderme yapmaktadır. New York sanat piyasasının şovenist tavrı, Amerikan emperyalizmi, Vietnam Savaşı vb. konulara karşı eleştiriler taşıyan Beuys'un bu şamanist performansı, aynı zamanda yerel kültürün değersizleştirilmesine de dikkat çekmektedir (Baum, 1989:261-262; Yılmaz, 2012:295-299; Martin, 2012:513).

Block kendi galericilik faaliyetlerinin yanı sıra 1970'lerden itibaren, farklı kurumlar için daha büyük sergilerin küratörlüğünü üstlenmeye başlar. 1972 yılında, Stuttgart'taki Württembergischer Kunstverein için "Szene Berlin Mai 72" (Berlin Sahnesi Mayıs 72) başlıklı sergi kurumlar için gerçekleştirdiği ilk sergidir. Ardından Neuer Berliner Kunstverein için, "Grafik Teknikler" (Grafische Techniken) (1973) ve "Çoğaltmanın Tarihi" (Geschichte des Multiples) (1974) başlıklı iki büyük sergi düzenleme olanağı bulur. Bu sergiler, *baskı resimler* ([Alm. Druckgraphik] ve *çoğaltmaların* [İng./Alm. Multiples]) başlangıcından 1970'lere uzanan tarihsel sürecini toplu bir bakışla sunmayı amaçlamıştır. Sergilere konu olan *Multiples/Çoğaltmalar* terimi genellikle edisyonlar ya da baskılar halinde sınırlı sayıda üretilmiş, orijinallik konusunu tartışmaya açan ve tekil üretim yapıtlara nazaran daha ucuza satılan yapıtları ifade etmektedir. Yeni teknik ve üretim yöntemleri kullanılarak üretilen çoğaltma yapıtlar; George Maciunas, Joseph Beuys, KP Brehmer gibi sanatçılar tarafından düşüncelerini yaygınlaştıran, sanat pazarını demokratikleştiren araçlar olarak görülmüştür (Kuo, 2014:230; Glaser, 2014:49-51).

1976'da Berlin'deki Sanatlar Akademisi [Akademie der Künste] ve Berliner Festspiele için New York sanat ortamını anlatan "New York – Downtown Manhattan: SoHo"³¹ başlıklı çok büyük bir sergi düzenler. Block'un New York'ta edindiği deneyimlerini ve yeni karşılaşmalarını

³¹ Bu sergi, Akademie der Künste Berlin'de, 5 Eylül – 17 Ekim 1976 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.

dahil ettiği bu sergi, New York'un avangard sanatçı semti SoHo üzerine yoğunlaşmıştır (Leuthäuser, 2015). Block, bu sergiyle Laurie Anderson³², Joan La Barbara, Joan Jonas, Lucinda Childs, Philip Glass Ensemble gibi müzisyenleri, dansçıları ve performans sanatçıları ilk kez Berlin'e davet eder (Scharrer, 2015a:45). *New York – Downtown Manhattan: SoHo* sergisi daha sonra, Kopenhag yakınlarındaki Louisiana Modern Sanat Müzesi'nde [Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk] gösterilmiştir.

Block 1979 yılında, "Gözler ve Kulaklar İçin: Müzik Kutusundan Akustik Ortama" (Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum Akustischen Environment)³³ başlıklı büyük bir projenin hazırlıklarına başlar. Aynı yıl, açılışından tam on beş yıl sonra 15 Eylül 1979'da, Berlin'deki galerilerini "Evet, şimdi bu boku burada bitirelim" (Ja, jetzt brechen wir hier den Scheiß ab) başlıklı dev bir Beuys enstalasyonu ile kapatmaya karar verir³⁴ (Görsel 8). Berlin sanat piyasasındaki büyük patlamanın [Alm. Kunstmarkt-Boom] hemen öncesinde (Babias, 2001:13; Leuthäuser, 2015), bu kararı almasının en büyük nedeni olarak resmî kurumlar için daha büyük ölçekli sergiler organize etme isteğine, galeri faaliyetlerinin engel teşkil etmesini gösterir (Ursprung, 2015:15). Aynı zamanda, bağımsız sergi yapımcısı olarak farklı kurumlarla büyük projeler gerçekleştirme fikri, bu bilinmeyen alan Block'u heyecanlandırır ve bu riski almaya karar verir (Baum, 1989:263).

René Block, Marius Babias ile gerçekleştirdiği bir röportajda (2001:13), aslında Berlin'deki galerisini daha öncesinde, açılışından on yıl sonra, 1974'te kapatmayı düşündüğünü; ancak galerisinin New York'taki şubesinin açılışının buna engel olduğunu belirtmiştir. 1977 yılında kentsel dönüşüm nedeniyle mekân sorunuyla karşı karşıya kaldığı New York'taki galerisini kapatmasının ardından bütün galeri faaliyetlerini durdurma fikri ortaya çıktığını; Berlin'deki galerisinin kuruluşundan itibaren on beş yıl boyunca, *mücadeleci bir galeri* [Alm. Kampfgalerie] olarak tanındığını pek çok sanatçıyı başarıya taşıdığını; ancak 1979 yılında artık ne Richter, ne Polke, ne Beuys, ne Vostell, ne de Hödicke'nin Schaperstraße'de küçük bir galeriye

³² Block tarafında sergiye davet edilen 17 sanatçı arasında en genci olan Laurie Anderson (Leuthäuser, 2015), Lucinda Childs ve Philip Glass Ensemble Avrupa'ya ilk defa bu proje kapsamında gelmiştir (Knapstein, 2011:22).

³³ Proje kapsamındaki sergi, Akademie der Künste Berlin'de 20 Ocak – 2 Mart 1980 tarihleri arasında gerçekleşmiştir.

³⁴ 1964-1979 yılları arasında Galerie René Block ve Edition Block'ta gerçekleşen tüm sergi ve diğer etkinliklerin kronolojik bir dökümü için bkz. Babias vd., (2015:458-475).

ihtiyacı olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla karar verme aşamasında Block, ya bir satıcı olarak sanatçılarla birlikte para kazanmayı tercih etmesi ya da onlarla arkadaş kalarak daha farklı bir seviyede çalışmalarını sürdürmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu farklı, bilinmeyen seviyenin çekiciliğine kendisini kaptırarak yeni bir meydan okuma hissiyle büyük ölçekli sergiler organize etmeyi tercih etmiştir (Babias, 2001:13).



Görsel 8. Joseph Beuys ve René Block, *Evet, şimdi bu boku burada bitirelim* (Ja, jetzt brechen wir hier den Scheiß ab) sergisinin kurulumu sırasında, Galerie René Block, Berlin, 1979.

4. Köklere Dönüş: Edition Block'un Tekrar Açılması

1979 yılında, tüm galerilerini kapattıktan sonra, bağımsız küratör olarak başta Berlin'deki Sanatlar Akademisi [Akademie der Künste] olmak üzere, farklı kurumlar için büyük ölçekli sergiler organize etmiş. Daha sonraki süreçte, Almanya'nın uluslararası sanat ortamıyla kültürel ve sanatsal ilişkiler kurmasında etkin roller oynayan kurumlarda, farklı pozisyonlarda yöneticilik yapmıştır. 1982-1992 arasında yurt dışından sanatçıların Batı Berlin'e davet edilerek çalışmalarını Almanya'da sürdürdükleri bir burs programı olan Alman Akademik Değişim Servisi (DAAD) Berlin Konuk Sanatçı Programı'nda, ardından 1993-1995 arasında Alman sanatının yurt dışında temsilinden sorumlu olan Stuttgart'taki Dış İlişkiler Enstitüsü'nde (ifa), daha sonra 1997-2006 arasında Kassel'deki Fridericianum Müzesi'nde yönetici olarak çalışmıştır.

Nisan 2008'de, Berlin-Tiergarten'da galeri bölgesi olarak yeni bir anlam kazanan endüstriyel bölge Heidestraße üzerinde Türkiye'den sanatçıların ve küratörlerin uluslararası

izleyicilerle etkileşime girmesine yönelik bir platform olarak Vehbi Koç Vakfı (VKV) tarafından *TANAS - Çağdaş Türk Sanatı İçin Alan/Proje Alanı (TANAS - Raum/Projektraum für zeitgenössische türkische Kunst)* adıyla bir “Türk Kunsthalle [Sanat Alanı/Salonu]” açılmıştır (Babias ve Block, 2014:7; TANAS, t.y.; Block, 2016; 2018). “TANAS”, Türkçe “sanat” kelimesinin tersten okunuşuyla oluşturulmuş bir anagramdır. Finansal olarak tamamen VKV tarafından desteklenen mekânın idari ve sanatsal anlamda sorumlusu René Block olmuştur. Yine aynı yıl, Block tarafından TANAS ile aynı katta, *Edition Block* ismiyle bir galeri (Görsel 9) açılmıştır. Yazar Günter Herzog (2009:9), uzun yıllar sonra René Block’un tekrar bir galeri açmasını, “köklerine dönmek” olarak yorumlamıştır.



Görsel 9. TANAS ve Edition Block dış görünüm, *Heidestraße 50*, Berlin-Tiergarten.

Belirlenen amaçlar doğrultusunda 2008-2013 yılları arasında açık kalan TANAS’ta, solo ve grup sergileri olmak üzere toplam yirmi iki serginin yanı sıra uluslararası sanat profesyonellerinin katılımıyla seminerler, tartışma ve diyalog serileri düzenlenmiş; Almanca, İngilizce ve Türkçe rehberli sergi turları gerçekleştirilmiştir.³⁵ TANAS’taki tüm etkinlikler René Block yönetiminde ve Edition Block iş birliğinde gerçekleştirilmiştir (Babias ve Block, 2014:7; Block, 2016; 2018; Heinrich, 2018; Çengel Götzelt, 2018).

TANAS’ın faaliyet gösterdiği beş yıllık süreçte, Edition Block’ta Türkiyeli sanatçıların yanı sıra ağırlıklı olarak Fluxus akımıyla ilgili sanatçıların özgün baskılar, edisyonlar/çoğaltmalar

³⁵ TANAS’ta gerçekleşen tüm etkinlikler hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, (2019:322-355).

şeklinde eserlerinin üretimi, sergilenmesi ve satışına odaklanan bir program izlenmiştir.³⁶ Edition Block, Mayıs 2014'ten beri faaliyetlerini Berlin-Wilmersdorf Prager Straße 5'te sürdürmektedir.

5. Sonuç

1964-1979 yılları arasında, *Galerie René Block* ismiyle Berlin'de ve 1974-1977 yılları arasında, *René Block Gallery* ismiyle New York'ta açtığı galerilerinde Fluxus sanatçıları destekleyen René Block, o dönemde henüz tanınmayan Gerhard Richter, Sigmar Polke, KP Brehmer, KH Hödicke, Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell gibi sanatçılarla birlikte gösteriler, aksiyonlar, konserler ve sergiler organize etmiştir. Fluxus akımının ve bu akıma bağlı sanatçıların önce Almanya daha sonra da Amerika'da tanınıp ün kazanmasında önemli bir rol oynamış; sanat dünyasında, bu sanatçıların galericisi olarak tanınırlık kazanmıştır. Ayrıca 1966 yılında Berlin'deki galerisinin hemen yanında açtığı *Edition Block* tarafından Vostell, Brehmer, Polke, Beuys, Hödicke, Paik, Köpcke, Hamilton gibi sanatçıların geleneksel grafik baskı yöntemlerinin yanında video, plak ve günlük hayattan farklı nesnelere oluşturulan sınırlı sayıda çoğaltma/edisyon eserleri hazırlanarak satışa sunulmuştur. İlerleyen dönemlerde *Edition Block*'un programı, René Block'un Fluxus prensipleri çerçevesindeki sanatsal ağ oluşturma ve periferiye, *sanatsal yan sulara* [İng. artistic side-waters] olan ilgisi doğrultusunda yeni sanatçıları ve en son sanat formlarını kapsayacak şekilde, sürekli olarak genişlemeye devam etmiştir. Bunun sonucu olarak baskılar, nesnelere, kitaplar, işitsel ve görsel işler şeklinde çoğaltma eserler ortaya çıkmıştır³⁷ (Heinrich, 2008:144).

2008 yılında, *TANAS - Çağdaş Türk Sanatı İçin Alan/Proje Alanı* ile aynı binada tekrar açılan *Edition Block* da öncekine benzer bir program izlemiştir. *Edition Block*'un bu yeni döneminde en dikkat çekici nokta, galeri programında Bülent Şangar, Aydan Murtezaoğlu, Ebru Özseçen, Nasan Tur, Ayşe Erkmen, Sarkis, Gülsün Karamustafa, Mehtap Baydu gibi Türkiye kökenli çok sayıda sanatçının yer almasıdır. Türkiye sanat ortamından Halil Altındere, Şakir

³⁶ Mart 2013 – Kasım 2013 arasında, Edition Block'ta gerçekleşen tüm sergiler ve bu sergilerde yer alan sanatçıları için bkz. Babias vd., (2015:510-512).

³⁷ Yaklaşık 50 yıllık bir süreçte, Edition Block'un üretim programında yer alan sanatçıları ve üretilen edisyon/çoğaltma eserleri hakkında Martin Glaser tarafından René Block ile gerçekleştirilen röportaj için bkz. Glaser, (2014).

Gökçebağ, Nasan Tur, Nevin Aladağ, Mehtap Baydu gibi sanatçıların Fluxus'la bağlantı kuran ironik, oyunsu, mizahi yönü olan yapıtları Block'un daima ilgisini çekmektedir (Altındere, 2017; Gökçebağ, 2018; Baydu, 2018; Tur, 2018; Aladağ, 2018; Block, 2018). Bu doğrultuda galeri programının odağında yer alan eski kuşaktan Fluxus sanatçılarının ikonik edisyonları ile Türkiyeli sanatçıların ürettiği edisyonlar bir arada satışa sunulmuştur. Dolayısıyla *Edition Block*'un kurduğu iş birlikleriyle gerçekleşen edisyon/çoğaltma projeleri, Türkiye'den sanatçıların küresel sanat piyasasında görünürlük/tanınırlık kazanması ve uluslararası önemli koleksiyonlara dâhil olması noktasında oldukça etkili olmuştur.

René Block, galericilik faaliyetlerinin ve küratöryel pratiklerinin yanı sıra, 1960'lardan günümüze kadar çeşitli sanat eserleri toplayarak kişisel bir koleksiyon oluşturmaya başlamıştır. Galerici olarak yaptığı yıllardan başlayarak Richter, Polke, Brehmer, Hödicke, Beuys, Paik, Vostell, George Brecht gibi önemli sanatçıların eserlerini koleksiyonuna dâhil eden Block, tarihsel olarak 1960'lı yıllara uzanan dünyanın önde gelen Fluxus koleksiyonlarından birine sahiptir. René Block Koleksiyonu'nda klasik tuval resimleri; yerleştirme, obje sanatından örnekler, fotoğraf ve videoya kıyasla daha az temsil edilmektedir. *Edition Block*'ta sanatçılarla iş birliği halinde üretilen edisyon/çoğaltma yapıtların birçoğunu kendi koleksiyonuna dâhil eden René Block, uzun yıllardır sanatçılardan tekil üretim eserler de satın almaktadır. Özellikle 1979 yılında, tüm galerilerini kapatınca, Fluxus sanatçılarının üretmiş olduğu edisyon/çoğaltma pek çok eser elinde kalmış ve böylece Block Koleksiyonu büyük bir genişleme yaşamıştır³⁸ (Özdoğan Türkyılmaz, 2019:275, 380-81; 2021:522).

Küresel sanat ortamında, elli yılı aşkın bir süredir özellikle Fluxus akımıyla ilgili sanatçıların destekleyicisi, sergi yapımcısı, galericisi olarak önemli bir yere sahip olan René Block, günümüzde halen Berlin'de bulunan *Edition Block* isimli galerisinde ve Danimarka'nın Møen adasındaki Askeby'de bulunan *Kunsthal 44Møen*'de³⁹ çalışmalarını sürdürmekte, bağımsız küratör olarak küçük ölçekli sergiler düzenlemeye devam etmektedir.

³⁸ René Block Koleksiyonu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, (2019:275-298). Ayrıca Block Koleksiyonu'nun son durumu hakkında bir değerlendirme için bkz. Özdoğan Türkyılmaz, (2021).

³⁹ Kunsthal 44Møen René Block, Bjørn Nørgaard, Ursula Reuter Christiansen ve Henning Christiansen tarafından 2008 yılında kurulmuştur (Eichhorn, 2014:79).

Kaynakça

Abdullah, H. (2017). "Pop Art at the Frontline of the Cold War: René Block's 'Capitalist Realism' in 1960s West Berlin", *Art in transfer in the Era of Pop. Curatorial Practices and Transnational Strategies*, ed. Annika Öhrner, Stockholm: Södertörn Studies in Art History and Aesthetics & Terra Foundation for American Art, p.161-187.

Aladağ, N. (2018). Nevin Aladağ ile Yapılan Görüşme, Berlin: 9 Aralık.

Altındere, H. (2017). Halil Altındere ile Pilot Galeri'de Yapılan Görüşme [İngilizce], İstanbul: 24 Ekim.

Babias, M. (2001). *Ich War Dabei, Als... Interviews 1990-2000*, Christoph Keller, Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst.

Babias, M. ve Block, R. (2014). "Vorwort/Önsöz", *n.b.k. Diskurs Band 8: The Unanswered Question. İskele2* (Sergi Kataloğu), Marius Babias ve René Block, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein // TANAS – Raum für zeitgenössische türkische Kunst // Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, p.5-8.

Babias, M. ve Rollig, S. (2015). "Vorwort", *n.b.k. Ausstellungen Band 18: René Block. Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964* (Sergi Kataloğu), ed. Marius Babias, Birgit Eusterschulte ve Stella Rollig, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, p.6-8.

Babias, M. vd. (2015). *n.b.k. Ausstellungen Band 18: René Block. Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964* (Sergi Kataloğu), Berlin: Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König.

Baum, S. (1989). "Die Frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen: René Block", *Kunstforum International*, Sayı 104 (Die Frühen Jahre Kunstwerte - Markt und Methoden), Kasım-Aralık, s.254-264.

Baydu, M. (2018). Mehtap Baydu ile Sanatçının Atölyesinde Yapılan Görüşme, Berlin: 12 Kasım.

Beykal, C. (1992). *Beuys Etkinlikleri: Gösteri, Konferans, Panel: 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (Üç Gün)*, çev. Deniz Derman, İstanbul: a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Mas Matbaacılık.

Block, R. (1974). "Der Galerist Sät – der Kunsthändler ernt. Hat der Galerist eine Überlebendeschance?", *Magazin Kunst*, Nr. 55/56, p.30-31.

Block, R. (1980). "Die Summe aller Klänge ist Grau", *Für Augen und Ohren. Von der Spieluhr zum Akustischen Environment. Objekte. Installationen, Performances* (Sergi Kataloğu), Berlin: Akademie der Künste, p.103-146.

Block, R. (1983). "Vorwort", *1962 Wiesbaden Fluxus 1982. Eine kleine Geschichte von Fluxus in drei Teilen (Sergi Kataloğu)*, Wiesbaden: Harlekin Art, Berlin: Berliner Künstlerprogramm des DAAD.

Block, R. (1992). "Berlin - New York Aksiyonları 1964-1979", çev. Deniz Derman, *Beuys Etkinlikleri: Gösteri, Konferans, Panel: 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (Üç Gün)*, Canan Beykal, İstanbul: a+A Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi, Mas Matbaacılık, s.76-95.

Block, R. (2016). René Block ile Edition Block'ta Yapılan Görüşme [Almanca], Berlin: 28 Kasım.

Block, R. (2018). René Block ile Edition Block'ta Yapılan Görüşme [İngilizce], Berlin: 28 Aralık.

Block, R. ve Knapstein, G. (2002a). *A Long Tale with Many Knots. Fluxus in Germany 1962-1994 / Textbook*, 3. Drucken, ed. Gabriele Knapstein ve Carola Bodenmüller, Institut für Auslandsbeziehungen e. V., Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Dr. Cantz'sche Druckerei, (1995).

Block, R. ve Knapstein, G. (2002b). *Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994 / Katalog*, 3. Basım, ed. Gabriele Knapstein ve Carola Bodenmüller, Institut für Auslandsbeziehungen e. V. Yayını, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Dr. Cantz'sche Druckerei, (1995).

Block, R. vd. (2002). "Introduction", *A Long Tale with Many Knots. Fluxus in Germany 1962-1994 / Textbook*, 3. Basım, ed. Gabriele Knapstein ve Carola Bodenmüller, Institut für Auslandsbeziehungen e. V. Yayını, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Dr. Cantz'sche Druckerei. (1995), p.4-5.

Buchmaier, B. (2015). "Ambivalenz Macht Attraktiv. René Block als Galerist", yay. René Block, ed. Eva Scharrer, *Blocks Weekend Zeitung*, 15 Eylül, Berlin: Edition Block GmbH, p.28-33.

Çengel Götzelt, Ö. (2018). TANAS Halkla İlişkiler Sorumlusu Özlem Çengel Götzelt ile Yapılan Görüşme, Berlin: 29 Aralık.

Eichhorn, M. (2014). "Variationen Eines Lebens. Interview mit René Block/Bir Hayat Üzerine Çeşitlemeler: René Block ile Söyleşi", *n.b.k. Diskurs Band 8: The Unanswered Question. İskele2 (Sergi Kataloğu)*, Marius Babias ve René Block, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein // TANAS – Raum für zeitgenössische türkische Kunst // Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, p.65-79.

Eusterschulte, B. (2015). "Demonstrationen für die Kunst und ein Koffer fürs Weekend", *n.b.k. Ausstellungen Band 18: René Block. Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964 (Sergi Kataloğu)*, ed. Marius Babias, Birgit Eusterschulte ve Stella Rollig, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, p.16-24.

Eusterschulte, B. (2018). Birgit Eusterschulte ile Yapılan Görüşme [İngilizce kısmen Almanca], Berlin: 11 Eylül.

Foote, L. (1975). A Talk With René Block. *Some Artists, for Example Joseph Beuys. Multiples, Drawings, Videotapes*, Riverside: University of California.

Gökçebağ, Ş. (2018). Şakir Gökçebağ ile Sanatçının Atölyesinde Yapılan Görüşme, Hamburg: 9 Kasım.

Glaser, M. (2014). "René Block ve Sanatta Çoğaltma", *Artam Global Art&Design*, Sayı 29, s.49-55.

Heinrich, B. (2008). "'Dem Multiple Gehört die Zukunft' Der Verleger René Block/ 'The Future Belongs to Multiples' René Block the Publisher", *Who killed the painting? Werke aus der Sammlung Block im Neuen Museum in Nürnberg* (Sergi Kataloğu), ed. Thomas Heyden ve Birgit Suk, Nürnberg: Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, s.142-157.

Heinrich, B. (2010). "KP Brehmer", Starter - Vehbi Koç Vakfı Çağdaş Sanat Koleksiyonu'ndan İşler/Works From The Vehbi Koç Foundation Contemporary Art Collection (Sergi Kataloğu), ed. İlkyay Balıç, İstanbul: ARTER Yayını, Ofset Yapımevi, s.213.

Heinrich, B. (2018). TANAS Sanat Direktörü Barbara Heinrich ile Yapılan Görüşme [İngilizce], Berlin: 22 Aralık.

Herzog, G. (2009). "René Block im Gespräch mit Günter Herzog", *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 16. p.8-31.

Jans, R. (2014). *Art on the Border: Galerie Rene Block and Cold War Berlin*, Ph.D. Dissertation, Chicago: The University of Chicago.

Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...*, 3. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.

Knapstein, G. (2011). *René Block im Gespräch mit Gabriele Knapstein*, yay. Susanne Pfeffer, ed. Friederike Schäfer, [anlässlich der Gesprächsreihe Alte Hasen in den KW Institute for Contemporary Art, Berlin am 24. November 2009] Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.

Kuo, M. (2014). "Speculative Realism: An Interview with René Block", *Artforum*, Vol. 52, No. 8, p.228-231.

Martin, O. (2012). "Performans Sanatı", *Sanatın Tüm Öyküsü*, gen. ed. Stephen Farthing, Çin: Hayalperest Yayınevi, s.512-513.

Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys "Sanatı ve Felsefesine Bir Bakış"*, İstanbul: Tekhne Yayınları.

Minas, G. (1990a). *Joseph Beuys: Bir Video Programı*, Goethe Enstitüsü Münih Yayını, Mainz: Maus.

Minas, G. (1990b). *Joseph Beuys: Ein Video Programm*, Goethe-Institut München Yayını, Mainz: Maus.

Özdoğan Türkyılmaz, H. (2019). *Küreselleşen Türkiye'nin Kültür ve Sanat Ortamında Bir Aktör: René Block*, Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Özdoğan Türkyılmaz, H. (2021). "René Block Koleksiyonu'nda Yer Alan Türkiyeli Sanatçılar ve Eserleri", 24. *Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 7-9 Ekim 2020, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları, s.520-546.

Ruttimann, S. ve Seinsoth, K. (2014). "Interview with René Block", *ONCURATING.org*, No. 22 (Politics of Display), p.73-78.

Scharrer, E. (Ed.) (2015a). *Blocks Weekend Zeitung*, 15 Eylül, Berlin: Edition Block GmbH.

Scharrer, E. (2015b). "'So langweilig wie möglich'" Block und Fluxus", yay. René Block, ed. Eva Scharrer, *Blocks Weekend Zeitung*, 15 Eylül, Berlin: Edition Block GmbH, p.10-16.

Scharrer, E. (2017). "Çarpmak! Multiplying in Turkish/Çarpmak! Multiplizieren auf Türkisch/Çarpmak! (Sayıca Çoğaltmak)", Alm-Tr. çev. Özge Karlık, Alm-İng. çev. Nina Ludolphi, *İsimsiz, Berlin - Edition Block/Ohne Titel, Istanbul - Zilberman Gallery* (Sergi Kataloğu), Berlin: Edition Block, Istanbul | Berlin: Zilberman Gallery, s.6-19.

Schneede, U. M. (1992). "Beuys & Block: Über die Aktionen des Künstlers, die der Galerist Ermöglichte/On the Action Pieces of the Artist, Which the Gallerist Made Possible", *Hovedet gennem muren/Mit dem Kopf durch die Wand/Head Through the Wall. Samling/Sammlung/Collection Block* (Sergi Kataloğu), ed. Elisabeth Delin Hansen ve René Block, Kopenhagen: Statens Museum for Kunst, s.107-123.

Şenova, B. (2003). "Fluxus Üzerine Notlar", *art-ist: Güncel Sanat Seçkisi*, Sayı 6, s.118-129.

TANAS. (t.y.). *Webseite Text*. Edition Block Archive, Berlin.

Taraba, S. (1986). "Little John und Westkräfte: Nachdenken über Joseph Beuys", *Kultur - Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft*, jg. 1, Nr 1, p.14-16.

Tur, N. (2018). *Nasan Tur ile Sanatçının Atölyesinde Yapılan Görüşme*, Berlin: 27 Kasım.

Ursprung, P. (2015). "Auslandsbeziehungen. Die Galerie René Block", *n.b.k. Ausstellungen Band 18: René Block. Ich kenne kein Weekend. Ausstellungsprojekte, Texte und Dokumente seit 1964* (Sergi Kataloğu), ed. Marius Babias, Birgit Eusterschulte ve Stella Rollig, Berlin: Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.); Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, p.11-15.

Yılmaz, M. (2012). "Beuys'u Okumak", *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, haz. Mehmet Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi, s.291-300.

Zeller, U. (2002). "Foreword". G. Knapstein ve C. Bodenmüller (Ed.). *A Long Tale with Many Knots. Fluxus in Germany 1962-1994 / Textbook*, 3.Press, ed. Gabriele Knapstein ve Carola Bodenmüller, Institut für Auslandsbeziehungen e. V. Übertragung, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Dr. Cantz'sche Druckerei. (1995), p.3.

İnternet Kaynakları

Can, N. A. (2011). "René Block ve 1990 Sonrası Çağdaş Türk Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları", ed. Ali Artun, *Skopdergi*, Sayı: 1 (İstanbul Sanat İşletmeleri 1990-2011), [Elektronik Sürüm].

Grass, M. (9 Şubat 2016). "Kleve: Der Maler im Turm starb vor 50 Jahren", *Rheinische Post/RP Online* [Elektronik Sürüm].

Krölller-Müller Museum. (t.y.). *Unique in Every Season*, <https://krollermuller.nl/en/unique-in-every-season>, Erişim tarihi: 02.05.2019.

Leuthäuser, F. (2015). "René Block – Gespräch", *Café Deutschland. Im Gespräch mit der ersten Kunstszene der BRD*, 13 August, Heidelberg: Kehrer Verlag. <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraeche/rene-block>, Erişim tarihi: 28.06.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Galerie René Block", Frobenstrasse 18, Berlin-Schöneberg, 1964: Archiv Block, Berlin, Fot. Hilde Zenker.

Görsel 2. "Soiree" dizisi, Galerie René Block. sol: Joseph Beuys, "Şef " (1964) sağ: Stanley Brouwn, "Bu Taraftan Brouwn" (1964): Archiv Block, Berlin, Fot. Jürgen Müller-Schneck.

Görsel 3. "René Block bürosunda" sol: René Block bürosunda Gerhard Richter'in "Prinz Sturza" yapıtının önünde, 1967. sağ: René Block bürosunda "Hommage á Berlin" afişinin önünde, 1969: Archiv Block, Berlin, Fot. KP Brehmer.

Görsel 4. "3. Kölner Kunstmarkt" sol: Joseph Beuys "Sürü" yerleştirmesi ile birlikte 3. Kölner Kunstmarkt'ta, 1969. sağ: René Block Joseph Beuys'un "Sürü" yerleştirmesiyle 3. Kölner Kunstmarkt'ta, 1969: Archiv Block, Berlin, Fot. Angelika Platen.

Görsel 5. "4. Kölner Kunstmarkt ve Kunstmesse Basel" sol: René Block Joseph Beuys'un "Keçe Takım Elbise" edisyonuyla 4. Kölner Kunstmarkt'ta, 1970. sağ: René Block Kunstmesse Basel'de, 1971: Archiv Block, Berlin, Fot. Angelika Platen.

Görsel 6. Conrad Schnitzler, Kluster-Musik, 1970. "Akustische Räume III" dizisi kapsamında. sol arkada: René Block, Galerie René Block, Berlin: Archiv Block, Berlin, Fot. Elisabeth Niggemeyer.

Görsel 7. "Koyote/Kır Kurdu. Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni Seviyor", 1974, 35 dk, siyah beyaz, konuşmasız, 16 mm film, René Block Gallery, New York: Archiv Block, Berlin Fot. Lorraine Senna (sol üst ilk fotoğraf), Fot. Caroline Tisdall (sağ üst fotoğraf), <http://www.largeglass.co.uk/Joseph-Beuys-Coyote-Photographs-by-Caroline-Tisdall> (diğer fotoğraflar), Erişim tarihi: 04.05.2019.

Görsel 8. Joseph Beuys ve René Block "Evet, şimdi bu boku burada bitirelim" (Ja, jetzt brechen wir hier den Scheiß ab) sergisinin kurulumu sırasında. Galerie René Block, Berlin, 1979: Archiv Block, Berlin, Fot. Christiane Hartmann.

Görsel 9. TANAS ve Edition Block dış görünüm, Heidestraße 50, Berlin-Tiergarten: VKV Arşivi.

RESİM SANATINDA PİCASSO ETKİSİ

THE PICASSO EFFECT IN THE ART OF PAINTING

Engin Ümer*

Öz

Pablo Picasso, modern sanat denildiğinde akla ilk gelen isimlerdendir. Picasso'nun gündelik kültürdeki imgesinin yaratıcı, yenilikçi ve deha sanatçı olduğu söylenebilir. Picasso'nun resim kanonundaki yerinin önemli olduğu söylenebilir. Bir etki olarak Picasso'nun, modern sanat içerisinde görünümünün çok yönlü olduğu iddia edilebilir. Picasso etkisi, kuşağı ve sonrası ressamların eserlerinde görülmektedir. Bu çalışma bu etkiyi konu almaktadır. Çalışma resimde kanon ve etki meselesi hakkında bir anlatı denemesi önermektedir. Picasso'nun sanat tarihinde nasıl alımlandığını incelemekte, devam eden kısımda 'Picasso etkisi'ni tanımlamaya çalışmaktadır. Bunu birkaç kategori etrafında gerçekleştirmektedir. Bu kategorileri de yirminci yüzyıldaki ressamlar ve eserlerindeki varlığı ve etkisini göstermeye çalışmaktadır. Buna ek olarak çalışmada Picasso etkisinin modern sanatı aşığı göstermeye çalışarak, çağdaş sanatta bir fikir olarak anlamını düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Pablo Picasso, Resim, Etki, Etkilenme, Sanat Kanonu.

Abstract

Pablo Picasso is one of the most important figures in terms of modern art. The imagery of Picasso in daily culture is a creative, innovative and artistic genius. Picasso has a significant place in the canon of art history and has a multifaceted influence on modern art. The *Picasso Effect* can be seen in the work of artists both of his and subsequent generations. This study discusses his influence. The study proposes a narrative experiment on the issue of canon and effect in painting. It investigates how Picasso is perceived in the history of art and attempts to identify the Picasso Effect in the following section, under various categories. These categories show Picasso's influence on artists and their work in the twentieth century. Moreover, this study attempts to show how the Picasso Effect goes beyond modern art and expresses its meaning as an idea in contemporary art.

Keywords: Pablo Picasso, Painting, Effect, Exposure, Canon of art.

1. Giriş

Etki ve etkilenme iki farklı duruma karşılık gelmektedir. Etki, etkilenenin bile farkında olmadığı bir yoğunluğu içerdiği gibi bir dönem, evre veya zaman dilimindeki sanatsal üretilere sinmiş, temsil tarzlarını belirleyen, kişisel olduğu gibi genele yayılmış katmanlı durumu gösterebilmektedir. Etkilenme de bir sanatçının diğer bir sanatçıdan bilinçli veya bilinçsiz şekilde eserlerinden veya tarzından etkilenmesi şeklinde düşünülebilir.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 10.03.2021 - Kabul tarihi:31.05.2021.

* Doç., umerengin@gmail.com, Ordu Üniversitesi GSF Resim Bölümü, <https://orcid.org/0000-0001-9685-3531>.

Etki ve etkilenme arasında genel ve özel ilişkisi olduğu ifade edilebileceği gibi bunların saf ve birbirlerinden ayrı olduğunu düşünmek ise kolay değildir.

Bloom'un düşüncesinin edebiyat kanonu için anlamlı olduğu açık görünmektedir. Böyle bir düşünce resim sanatı için ne kadar anlamlı görülebilir? Resim sanatında 'Sheakespeare etkisi' benzeri bir etkiden söz edilebilir mi? Böyle bir etkinin, Bloom'un sözünü ettiği şekilde, bilinçsizce, eşik altı bir etkilenme olarak Sheakespeare'in eserini aşma isteğini de güdüleyen şekilde resim sanatında etkilenme endişesi, etkilenme veya kanona özgü karmaşık ilişkiler bulunmakta mıdır?

Bu soruların cevaplanmasında bir açığın ortaya çıkabileceği öngörülmektedir. Bu açık, edebiyat kanonunun tarihsel seyrinde kesintili olmasının teorik açıdan sorun olarak görülmediğidir. Shakespeare'den Milton'a kanonik anlamda olağan edebiyat fikri, Shakespeare ile Beckett, Proust ve Joyce gibi yazarlar arasında da düşünülmekte, klasik/modern karşıtlığında bir kesinti varsayılsa bile Bloom'un da öne sürdüğü gibi bir süreklilik duygusunun da kurulabileceği göz ardı edilmemektedir. Resim sanatında bunun tersine süreklilik ve kesintililik ilişkileri kanon olgusunu şüpheli hale getirdiği söylenebilir.

Avrupa tarihinde resim sanatı, klasik sanatın mimetik klasizmin etkilerini uzun süre hissettirmiş, değişimler yaşayarak akademizme varmış, modernist resimle söz konusu bu akademizmin aşıldığı veya terk edildiği görülmüştür. Bu dönüşüm modern sanatın anlatısının başat motifi de olmayı hala korumaktadır. Modernist resmin kategorik anlamda önerisi, resim sanatının bireysel bir edim olduğu şeklindedir. Bu durum sanatta, tarihselleşmenin olmadığı, stil yerine bireysel olanı önermek anlamına gelmektedir. Tarihsel süreklilik problemlili hale geldiğinde de kesintili evreler arası etki, etkilenme ve etkileme gibi unsurların kanonik anlamda işleyiş göstermesi şüpheli görünecektir. "Edebiyat kanonunun 'sağlamlığı' resim için iddia edilebilir mi?" sorusunun önemi burada kendisini göstermektedir ve şimdilik buna 'evet' cevabını vermenin kısa süreli kurtarıcı olacağı söylenmelidir.

Bu çalışma kapsamında resimdeki stilistik etkilenmelere dair şöyle bir iddia sunulabilir: Modernist resim deneyselci sürecinin ardından akademik hale gelmiş ve kurallılık kazanmıştır. Bu da sanat okullarında modernist resmin okutulduğu bir evrenin olduğunu göstermekte, sanat okullarında modernist resmin stiline tarihselleştirilerek

öğretildiği anlamına gelmektedir. Böyle bir iddianın, sanatın güncel olan ile ilgisinde zedelenmeye kolaylıkla müsait olduğu da söylenmelidir. Resim sanatında stilistik etkilerin pedagojik olarak düşünülürse tarihsel ilişkilerde anakronik olana düşme konusunda problem görülmediğinden bile söz edilmelidir. Resim sanatının, güncel olan ile ilgisi ise ontolojik anlamda çoktan çözülmüş ve zamansal olarak 'şimdi' ile ilgisinde kuralları esnek hale (en azından edebi olana göre) geldiği kolaylıkla söylenebilmektedir. Bu yüzden modernist resmin stilleşmesi iddiasının kanon meselesinde kısmen kurtarıcı olduğu belirtilmelidir.

Bu çalışmanın başlığındaki 'etki' kelimesi, yirminci yüzyıl resim sanatındaki dönüşümü kapsamında açıklanmaya çalışılacaktır. Bu açıklamada konu edilecek olan Pablo Picasso'dur. Picasso, önemli bir isimdir. Bunun nedeni Picasso'nun sadece modernist resmin ikonik ismi olması, güçlü bir popülerliğinin olması değildir. Picasso, meydana getirdiği resim diliyle yeni bir ressam tipinin de meydana getirilmesinde önemli katkıda bulunmuştur. Picasso'nun stil, görünürlük ve olay olarak diğer resamlara göre daha güçlü bir etkiye sahip olduğu da iddia edilebilir. Bu etki kişisel hayatından çevresine doğru yöneldiği kadar, müze ve genel olarak sanat kurumunun kendisini üretmesi, bir olgu haline getirmesi ve görünürlüğünü artırmasıyla ilgili görüldüğü söylenebilir.

Picasso etkisinin Sheakespeare'in batı kanonundaki etkisine benzer olduğu önerilebilir. Picasso, tarihsel olarak modernist resme ait görünse de 1960 sonrası sanatın temel sorunlarında veya dönüşümlerinde görünür bir etki gösterdiği konusunda da konu edilebilecek bir isimdir. Resminin meydana getirdiği görme ve sanat tavrı olarak Picasso etkisinin bilinçli ve bilinçsiz olarak sanatçılara ve genel anlamda resim fikrini beslediği iddia edilebilir. Bu çalışma da bu konu açıklanmaya çalışılacaktır.

Etki ve etkileme üzerinden belli başlı zorlukların olduğu söylenmelidir. Bunların ölçümünün yapılmasının o kadar kolay olmadığı, hangi dereceye kadar etki üzerine konuşulabileceğinin kesin bir cevabının verilemeyeceği söylenmelidir. Bir resmin etkisi, bir resim düşüncesinin etkisinden farklı olduğu gibi, bir ressamın eserlerinin tümünde etkinin izlerinin azalarak ve bunun derece derece ve tarihsel anlamda çizgisel şekilde gerçekleşerek var olduğunu söylemek de kolay görünmemektedir. Bunun için etki anlatıları ve Picasso anlatıları çalışmanın kavramsal ve tarihsel çevresini kurması için ele alınacaktır. Bundan başka çalışmada geçen "Picasso etkisi", kendisinden etkilenen ressamların bu etkiyi ne kadar bilinçli veya bilinçsizce yaşadığını söyleme amacıyla değildir. Çalışma Picasso'nun

ardıllarıyla olan biyografik, otobiyografik, sanatçıların genel olarak eserlerinin değişim süreçleri etrafında geniş bir araştırmayı da içermemektedir. Bu hacimsel genişlemenin önüne geçmenin yolu Picasso etkisinin nasıl bir görme meydana getirdiğini anlatmaktan geçtiği düşünülmektedir. Bu konuda seçilen bazı kavramların, terimlerin, kelimelerin veya temaların Picasso etkisi konusunda araştırmayı gerçekleştirme konusunda imkânlar sunacağı düşünülmektedir. Seçilen sanatçılar ise bu temalar etrafında sanat tarihinin yakın dönem sanatı için kurduğu anlatının içinde gördüğü isimler olmuştur. Böylelikle Picasso etkisinin çok farklı sanatçılardan, akım ve hareketlere, kurumlardaki eğitim tavrına kadar uzanabilecek araştırmasının karmaşıklığı da biraz azaltılmıştır. Çalışma Picasso etkisini, etki, bilinçlilik ve bilinçdışı düzeyleri, mevcudiyet ve görme, estetik boyut ve plastik dil açılarındaki konuyu ele alırken yirminci yüzyılın kısa bir panoramasını ve güncel resim söyleminde söz konusu etkinin varlığını düşünmeye çalışacaktır.

2. Etki Anlatısı

Resim sanatında kanondan bahsetmenin günümüz için kolay olmadığı söylenebilir. Kanon, sanatta kanun, izlenilmesi gereken yol, yordamların öğrenildiği bir dizi yapıt ile ilişkiye geçmeyi şart koşmaktadır. Edebi kanon için Bloom, onun bir bellek olduğunu, okunması gereken eserler listesi olarak kabullenme şeklindeki alımlamanın yeterli olmadığını yazmaktadır (Bloom, 2014:24). Kanon, tarihselleştirme ve devamlılık olarak da ele alınabilmektedir. Estetik değer açısından kanonun, değerlerin sanatçıları arası etkileşimi ile ilgili olduğu söylenmelidir (Bloom, 2014:31). Edebi kanon, önemli yazarlar toplamı olmadığı ancak estetik değerlerin sürmesinin imkânı, yazarlar arası görünür veya gizil bir ilişkinin kurulabilmesine olanak tanımanın karşılık gelmektedir. Bloom, Sheakespeare'i batı kanonunun merkezine koyarken, eserinin kültürü aşan sınırlara gidebilmesi, karakterleriyle güçlü bir patlama gösterdiğini öne sürmektedir (Bloom, 2014:56). Sheakespeare'in karakterleri moderndir, ruhsal süreçlere sahiplerdir. Çalkantılarıyla izleyicileri için ilgi çekicidirler. Sheakespeare'in hayata yansıttığı dil ile yazan üslubuyla bu ilgili görünmektedir. Sheakespeare etkisi, bilinçli takipçilerinin dilini izlemesi ile değil, dili kullanırken Sheakespeare'in icatlarına varmakla da ilgilidir. Bu çalışmada da Picasso etkisi böyle anlamda da düşünülmelidir.

Bloom, 'etkilenme endişesi' adını verdiği, esinlenme ile benzer anlamda, yazarlar arası ilişkiden bahsedilmektedir:

Endişenin sonradan gelen yazar tarafından içselleştirilip içselleştirilemeyeceği koşullara ve yazarın kişisel özelliklerine bağlıdır, ama bunun pek bir önemi yoktur: Büyük şiir başarılı endişedir. "Etkilenme" hepsi de doğası bakımından son kertede savunmacı nitelikte olan bir ilişkiler matrisini -imgeci, zamansal, tinsel, psikolojik- ima eden bir metafordur. En önemlisi (ve bu kitabın merkezi konusu da budur): Etkilenme endişesi karmaşık bir güçlü yanlış okuma ediminden, benim "şiirsel yanılığa ya da yanlış okuma" adını verdiğim yaratıcı bir yorumdan doğar (Bloom, 2008:20).

Bloom'un edebiyat ve şiir açısından kanon, etki ve etkilenme durumlarının resim sanatına yansımalarını düşünmek nasıl mümkün olabilir? Resim sanatında kanon, resim fikri etrafında düşünülebilir. Resim, mimetik, ifadeci, sembolik gibi kategorilere bölündüğünde bunlardan her birinin içinde varlık gösteren ressamın, öncekinden gelen buluşların veya resmetme tavrının izini kendi resminde devam ettirdiği iddia edilebilir. Andre Malraux'un "Düşsel Müze" eserinde eserler arası kurduğu ilişki buna benzetilebilir. Malraux, bir sanatçının meydana getirdiği buluşun, sonraki yüzyıllara kadar uzanan etkisinin, gelecekteki sanatçının varoluşunda, onun sanatı hakkında bir şeyleri bildiği için kendisi olmasına imkan tanıdığını yazmaktadır (Malraux, 2020:19). Bu düşünce, tekniğin bilgisel etkisinin daha doğrusu birikimin karşılığı olarak görülebilse de aynı zamanda estetik anlamda sonraki sanatçının eserini kurarken kendi eserinin arkeolojisinde kaçınılmaz olarak öncekileri taşıyor olduğunu söylemektedir.



Görsel 1. T. Gericault, *Medusa'nın Salı*, 1818-19, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 490 cm. x716 cm., Louvre.



Görsel 2. E. Delacroix, *Dante'nin Kayığı*, 1822, 189x246cm, Louvre, Paris.

Başka bir örnek ondokuzuncu yüzyıl Fransız resminden Gericault'un "Medusa'nın Salı" (1819) (Görsel 1) ve Delacroix'in "Dante'nin Kayığı" (1822) (Görsel 2) arasındaki ilişki olarak verilebilir. Hal Foster, iki ressam arasında "ardıl imge" ilişkisi kurulabileceğini yazmakta, sanatta gelenek meselesinde geleneğin kurgu olabileceğini iddia etmektedir (Foster, 2004: 91). Bu düşüncenin Picasso açısından anlamı, öncüllerin etkilerinin bir seçim veya bu seçimin okumasının da kurgu olarak görülebileceğidir. Bu fikri anlamlı hale getiren

modernist resimde başyapıt fikrindeki değişimleri olduğu söylenebilir. Klasik başyapıt, Rönesans'ta ideal olan yani modele ulaşabilme şeklinde düşünülmektedir. Modernist sanatta başyapıt, bu anlamını yitirmiş, sanatçının üslubunun geldiği nokta, onu aşındıran bir zirve anı şekline dönüşmüştür. Barok resmi buna örnektir (Malraux, 2020:99). Akademizm, modern sanatta belirleyici olma iddialarına sahip olurken, deneysel olan akımlarca aşılmakta ve bu da geleneğin sorunlaştırılması anlamına gelmektedir. Foster'ın "icat edilmiş gelenek" ifadesi modern bir olguya işaret etmektedir.

Bu terim gerçekten icat edilmiş, inşa edilmiş ve formel düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar, kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde -belki de birkaç yılda- ortaya çıkmış olan ve büyük bir hızla yerleşmiş 'gelenekleri' de kapsamaktadır (...)

'icat edilmiş gelenek', alenen ya da zımnem kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıdır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünölmelidir (Hobsbawn, 2006:1,2).

Hobsbawn'ın gelenek düşöncesi sanat özelinde de düşünölebilir. Sanat tarihi disiplinin tarihine bakıldığında müzecilik, fotoğrafın icadı ve araştırmacının tarihsel seyri ilerlemeci, gelişmeci ve üslupların nihai noktaya doğru varlık bulması şeklindeki anlatılarının aslında geleneği icat etmek şeklide düşünölebileceği söylenmelidir (Holly, 2016). Gericault ve Delacroix arasındaki ilişki müze ve sergileme mekânıyla, sanat kurumunun yeni düzeniyle ilgilidir. On dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında resmin değişiminin ana mekânı Salon sergileri olması, aktüel anlamda sanatın eş zamanlı şekilde kendi etkilenmeleri ve köken imgelerini bulmasının yolu olduğu söylenmelidir.

Hans Belting, sanat tarihi disiplini ile modern sanatın gerilimli ilişkisinde 'stil' olgusu açısından bir inatlaşma olduğunu ifade etmektedir. Sanat tarihi, tarihsel anlatıyı kurabilmek adına stil çalışmalarına odaklanırken yirminci yüzyılın başında bu odaklanmanın karakteri sanatın yasalara uyan bir etkinlik olarak kolaylıkla değişmediğini göstermek ile ilgili olmuştur (Belting, 2020:53). Sanat tarihi disiplini stili konu ederken, yasayı belirlemek ve eserler arasındaki değişim veya gelişim ilişkilerini süreç ve kesintileriyle anlamak için bu yasayı kullanmayı esas görmektedir. Modernist sanatın terk ettiği stil düşöncesi aynı zamanda tarihsel sürekliliği kesintiye uğratan ve kişisel olan seçim ve esinlenmeler ile eserler arası ilişkiler kurabilen bir anlatı önermekteyken, yasanın görünürlüğünü şüpheli hale getiren bir olgu meydana getirmiştir. Modernist sanatın onar yıllık dilimlerde değişen söylem ve

uygulamaları bunu göstermektedir. Mesela, biçimci bir modernist sanat okumasından eserleri biçimsel düzenin psikolojik etkileri açısından düşünmek ne kadar olağan görünse de bir sanatçıya ait eserin bile bu yasanın dışına kaçması mümkündür. Bu durumun etki meselesi konusunda düşündürttüğü, etkinin stilistik bir etki olarak değil, bireysel bir seçim, sanatçının eserler ile olan deneyimlerinin, yaşantısındaki eserler ile karşılaşmasının ve hatta bunlardan bağımsız şekilde kendi bilinç ve görme tavrının bir kuşak ile ortaklık gösterebileceğidir. En azından bunlar ciddiye alınmak zorundadır. Burada stil yerini otobiyografilere, biyografik notlara, eser okumalarına, görsel kültür ve görme biçimlerine bakmak gibi bir mecburiyet kendisini de göstermektedir. Bu açıdan Picasso etkisi, sadece bir stil etkilemesi değil, kuşağı ve ardıllarının onunla buluşması ve görme tavrındaki ortaklık açısından düşünülebilir.

Yirminci yüzyıl sanatındaki “etkiler” meselesine örnek verilebilecek isimlerden bir tanesi Andy Warhol’dur. “Warhol etkisi”, 1960’lı yıllar ile birlikte varlık gösteren ve devamı Pop Art sanatçıları ve mizahi, çarpıcı veya tümüyle pop stili özellikle taşıyan sanatçıları içeren bir anlatıyı içine almaktadır. Warhol etkisi, Amerikan soyut dışavurumculuk resmi ile modernist resmin zirve yaptığı modernizm anlatısında güçlü bir kırılma meydana getirmesiyle de tarihsel bir kırılma anını içermektedir (Heartney, 2008:16).

Greenberg’in üst kültür ve alt kültür ayırımında avangard sanata yer verdiği rol, Amerikan sanat ortamında kiç olgusunu bertaraf etmek ve ülkesindeki sanat kültürüne yeni bir biçim vermek ile ilgili olmuştur (Greenberg, 2009). Soyut dışavurumculuğun bunun için etkili bir sanat ve estetik olması, resim yüzeyinde izleyiciyi bekleyen deneyimin gündelik ve seyir deneyimini aşan derinlik karakteri, Greenberg’in çevresine topladığı Jackson Pollock, Mark Rothko, Williem de Konning gibi isimler ile gerçekleşmiştir. Bu, modernist resmin kristalize olarak geçen yüzyılın ortalarından izlenimcilikle başlayan saflaşmanın nihayete ermesi olarak da görülmüştür. Warhol’un 60’lı yıllardaki eserlerinin meydana getirdiği etki bu nihayete ermenin işareti olarak görülmektedir. Bu karşı çıkışı birkaç noktada incelemek ve bir anlatı şeklinde Warhol etkisini anlamak mümkündür.

İlk olarak Warhol, sanatçı fikrinde kırılma meydana getirmiştir. “Makine sanatçı” personası ile Warhol, deha romantik sanatçı imgesine karşı, kuru ve içi boşaltılmış bir karşı durum öne sürmüştür. Warhol’un ‘makine’ olduğunu söylediği sözleri ve bunu örnekleyen serigrafik tekniği ile ürettiği eserleri, Fütürist makine düşüncesini andırsa da farklılıklar

içermektedir. 'Fütürist makine' düşüncesi, makinenin etkisine onun meydana getirdiği dünya deneyimine karşı derin bir ilgi beslemektir. Hız estetiği, modern kültürdeki yeni deneyimin adıdır ve onda saklı olan yeni dünya Fütürist sanatçılar için ilgi çekici görünmektedir (Marinetti, 2011). Makine estetiği, on dokuzuncu yüzyıldaki olguların neden olduğu yabancılaşma kavramıyla el ele giden ancak bunu kıran bir karşı yabancılaşma estetiği de önermektedir. Fütüristik makine estetiği, geleceğin dünyasını, içinde yeniden otantik bir kültür üretilen yaşantıyı arzulamaktadır. Warhol ise romantik bir tahayyülde bulunmamakta, seri üretimin soğuk ve tekrara dayalı içeriği boşaltan etkisini önemsemektedir. Muhtevanın olmadığı gösterenlerden ibaret, gösterilenlerin kaydığı eser fikri, çoklu yoruma açık olmasıyla modernist karakter taşımaktadır. Ancak modernist sanat yapısının çoklu yorumu, izleyicinin farklı açılar ile yorumlama imkânlarını kendisinde bulduğu düşüncesi, yapıttaki sembolik dilin imkânları ve yüzeyde gerçekleştirilen boya etkilerinin eseri olarak görülebilirken, Warhol'un yorum farkının böyle bir imkân tanıdığı söylemek mümkün değildir. Warhol'un gösterenlerinin içeriğe dair izleyici yorumları kısıtlı ve seyre dayalı bir tepki ile ilgili görünmektedir. Soyut Dışavurumcuların yücelik estetiği karşısında Warhol ve kuşağının önerdiği yüzeyde gezer imgelerin seyir deneyimi bu farkı ortaya koymaktadır. Modernist üst kültür düşüncesine Amerikan Pop Art'ının gündelik tüketim kültürünü çıkartması, seyrin asıl görüldüğünü göstermektedir.

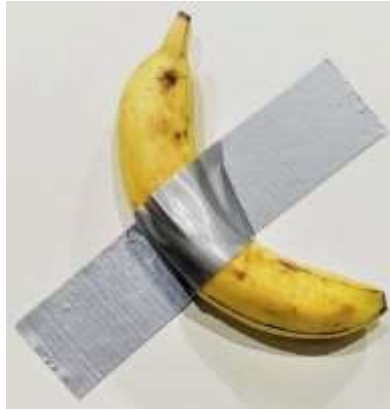
İfade düzeyinde üretimin teknik boyutu ve anlatsal açıdan ironi, içeriği boşaltan düzeye getiren bir tarz, Soyut Dışavurumculuğun kristalize olan ve özel bir kitle isteğinde olan sanatını kolaylıkla aşan ve yayılımı daha kolay olan bir imge rejimine karşılık gelmektedir. Kültürel anlamda kapitalizmin belirleyici olduğu ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşarak imgeler ile yeni bir algılama ürettiği ülkelerde Pop Art'ın görülmesi ve yaygınlaşması olağan olmuş ve olgusal açıdan akımın etkisi hızlanmıştır¹.

Pop Art, ayrıkça olsa bile kültüre uyumlaşmayı kolaylıkla sağlamıştır. Warhol etkisinin, avangardist sanatın kültür eleştirisi yapması ve kültürü aşan bir sanat düşüncesinde olması karşısında kültür ile sanatı bir araya getirdiği de söylenmelidir. Gündelik olanın, gündemde olanın, tüketilen kültürün, kültür kelimesinin bilinen anlamlarının ötesine çıkan şekilleriyle kültür durumunun yeni özellikleri olmuştur. Warhol

¹ Konu hakkında gözlemler Jean Baudrillard'ın ilk dönem eserlerinden "Tüketim Toplumu"nda görülebilir (Baudrillard, 2002).

etkisinin meydana getirdiği sanat fikrinin çarpıcı yönü belki de budur². Bu yön ile birlikte çağdaş sanatın, modernizmin elitist veya belli kimlikleri özelleştiren bir ideolojiye sahip olduğu eleştirisi paralel gitmekte ve sanatın gösterdiği dünya imkansız olandan tüketim kültürünün imgelerinin yeniden yorumu halini almaktadır. Warhol etkisinin sadece Warhol sonrası sanatçıları kapsamaması, 1980'lerin Neo Dışavurumcu resminden, performans sanatının hicivselliğine kendisini gösterebileceği iddiaları da bu durumdan dolayı öne sürülebilir.

Warhol ile birlikte Marcel Duchamp'ın 1960 sonrası sanatına etkide bulunduğu iddia edilebilir. Bu da görsel sanatlarda etkinin tek damardan gerçekleşmediğini akla getirmektedir. Böyle bir buluşturmayı Arthur Danto "Sanat Nedir" kitabında gerçekleştirmektedir. Danto, Duchamp ile Warhol arasında benzerlikler bularak, Warhol ve sanatın sonundan sonraki sanatı anlamada dayanak noktasını güçlendirmektedir. Danto'nun çağdaş sanat anlatısında Amerika'daki başlangıcının modernist resmin hem plastik hem de kültürel tahayyülünü gerilerde bırakan Warhol düşüncesi, modernizm içinden modernizm karşıtı isim olan Duchamp ile güçlendirilmektedir (Danto, 2018). Duchamp etkisinin Warhol'dan daha karmaşık olduğu söylenmelidir. Çünkü Duchamp'ın olay hali sürekli tekrar edilebilir olmasıyla, referans noktası olmasının ötesinde bir durumda olduğunu göstermektedir. Bunu bir örnekle açıklamak mümkün görünmektedir.



Görsel 3. Maurizio Cattelan, *Komedyen*, 2019, Art Basel, Miami Beach.

Yakın dönemde Maurizio Cattelan'ın "Komedyen" isimli (Görsel 3) çalışmasıyla Duchamp etkisi, olayının anlaşılmasında pedagojik bir işlev gördüğü iddia edilse bile

² Bu konu hakkında Arthur Danto'nun sıradan olanın başkalaşım düşüncesi anımalıdır. Danto, ontolojik açıdan sanatın ne olduğunu bu düşüncesiyle açıklama yoluna giderken bu yazıda sözü edilen Warhol anlatısına çok şey katmıştır. Bunun için bkz. "Sanatın Sonu" ve "Andy Warhol'un Sanatı" yazısına bakılabilir (Ümer, 2019).

izleyicinin karşısına çıkmıştır. Muzun bir sanat yapıtı olup olmayacağı, gündelik ve kolaylıkla tüketilebilen nesnenin ne anlatabileceği, piyasa değeri olarak muzun aslında bir sanat ironisi olup olmadığı gibi soruların Duchamp veya “Pisuar” olayıyla kolaylıkla cevaplanabilir hale gelmektedir.

3.Picasso Anlatısı

Picasso etkisi nasıl görülmelidir? Bunu anlamak için Warhol ve Duchamp ile gerçekleştirilmeye çalışılan kategoriler belirleme burada da kullanılabilir. Bunun için önce tarihsel anlamda Picasso fikrine bakmak gerekmektedir. Buradaki zorluklardan bir tanesinin ise Picasso'nun tek bir yüzünün olmamasıdır. Bu düşünce, Picasso anlatısının ana hattını oluşturan ve eserlerinin dönüşümlerinde de görülebilecek bir olgudur.

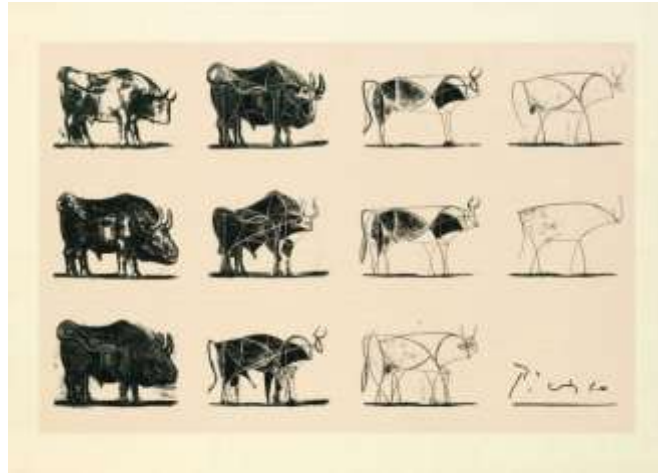
Picasso'nun yüzlerinden bir tanesi, Picasso'nun batı resminin tarihsel kırılmasında önemli isimlerden birisi olduğudur. Eduard Manet'in resimlerindeki parodinin bir benzeri Picasso'da da görülmektedir. Picasso'nun meydana getirdiği kırılma, batı sanat tarihinin Yunan idealizmiyle başlayan klasizminin Rönesans illüzyonu ve Barok gerçekçi etkileriyle devam etmesi ve akademizm ile kristalize hal almış sanatın, on dokuzuncu yüzyılda terk edilmesinin ilk belirtilerinin meydana getirdiği süreç içinde bir sonuç özelliği taşımaktadır.

Picasso'nun batı resminin kırılmasındaki etkisinin karakteri ilkelciliği takip etmesiyle ilgisi açısından önemlidir. Resimlerine ilkelci eserlerin etkilerinin girmesi, kısaca batı dışı sanat tarihine yol alması anlamına gelmektedir. Dönemin Alman dışavurumcularının eserlerindeki biçimlendirme, Berlin sokaklarının çarpık çizilmiş figürleri, Gauguin'in Tahiti atmosferini andıran doğa peyzajlarındaki ham renklendirme veya Fovistlerde, mesela Matisse'de görülen doğu minyatürlerinin batılı temsil eleştirisiyle sentezlenmesi, Picasso'da da görülebildiği gibi onlardan farklı olarak ham şekilde Avrupa resminin içine ilkel biçimlendirmelerinin girdiği düşüncesini akla getirmektedir. “Oysa, özelliği bilinmeyen bir üslupla yapılmış dağınık eserler, eğer bu üslup ansızın keşfedilen bir öncü üslup olarak ortaya çıkmamışsa (Picasso'nun eserlerinde siyahi Afrika sanatının birden ortaya çıkması gibi), hemen hemen her zaman “olumsuz” olarak algılanmıştır” (Malraux, 2020:101).

Malraux'unun vurgusu Picasso'da gerçekleşen değişimin resimsel üslubun kaynaştığı bir başka üslup değil, resmin tarihsel seyrini bozan bir etkinin işin içine girmiş olduğudur. İlkel sanatın gücü, batı resminin ilerlemeciliği ve erekselciliğini, on dokuzuncu yüzyıl

ideolojisinin terk edilmesi imkanına sahip olmak demektir. İlkel tabiriyle karşılanan sanatın etkisi modernist sanatın modernizm eleştirisi olarak kültürün dışında kendisini konumlandırmasına, stilin yerini alan bireyselleşmeye, sanatçının biçimlendirmesinin kendiliğinden hale almasına karşılık gelecektir.

Picasso, Paris'e geldiği yıllarda neo-klasik veya akademik denilebilecek resimlerden hızla kübist resimlere, sürrealizme geçiş yaparken, bunlar düz çizgisel olmamış, aralarda yaptığı resimlerde akademik stiller ve kübist tavrı da sürdürebilmiştir. Bu yüzden Picasso'nun eserlerinin tarihselliğini gelişim kavramı etrafında ele almak kolay olmamaktadır. Bilinen bir anlatı olarak soyutlama kavramını açıklamak adına Picasso'nun boğa çizimi bir gelişim ve değişim fikrini süreçteki üretimler arasında nedensellik ilgisi kurabilmekte ve bir anlatı meydana getirmektedir (Görsel 4).



Görsel 4. Pablo Picasso, *Boğa*, 1945, Litografi.

Soyutlama süreci olarak boğa çizimleri pedagojik işleve sahip görünmektedir. Ama sürecin natüralizmden soyutlamaya gidişi Picasso'nun resim kariyerine uygulanabilir olarak görülmemelidir. Buna karşılık stilistik anlatı olarak anakronik denilebilecek bir Picasso tarihi mümkündür. En önemlisi böyle bir değişimi nedensellik açısından konu edinmek her zaman uygun olmamaktadır. Rosalind Krauss, Picasso konusunda stil geçişleri anlatısının abartılı yönleri olduğunu ima ettiği yazısının konu hakkında Frans Hals'ın eş zamanlı yaptığı resimlerdeki üslup farklarını örnek olarak vermektedir (Krauss, 2002:159). Hals'ın "Milis Subayı" portresi ile "Malle Babbe" gibi resimleri arasında üslup farkı net şekilde görülmektedir. Ancak bu farkı sanat ortamının düzenine bağlamak da mümkündür. Klasik Avrupa resminin tarihinde Hollanda Barok yüzyılı, saraydan çıkmış, kendi atölyesi olan

ressamların dönemidir. Aynı yüzyılda İspanya'da Velazquez saray sanatçısı iken Hollanda'da Hals ve Rembrandt gibi isimlerin görece özerk olduğu görülmektedir. Kurum portreleri veya benzer şekilde hamilerin isteklerine uygun eserler üslup olarak tekniğin güçlü kullanımlarını içermekte, grup portrelerinde bireysel olanın ifadesi için duruş ve mimiklerin özelleştirilmesine önem verildiği, fırça işçiliğinin de buna göre gerçekleştirildiği görülmektedir³. Hals'ın fırça darbelerinin ifadesel düzeyde sunduğu hissiyat bunlarda görülmezken gerçekten de eşzamanlı üslup değişimi duygusu uyandırmaktadır. Ancak Picasso'nun anakronik değişimleri gelişimsel ve buna bağlı değişim düşüncesini kimi açılardan çürüten bir karakter içermektedir.

Aslında, hiçbir biçemi olmayan bir ressamım belki. Biçem, çoğu zaman, bir ressamı yıllar ve hatta bazen tüm ömrü boyunca aynı bakışa, aynı tekniğe, aynı formüle hapseder. İnsan bunu hemen fark eder; ama her zaman aynı kostüm ya da aynı kesim kostümdür. Yine de, tarzı olan büyük ressamlar vardır. Ben kendim, çok fazla hareket ederim, lüzumsuz diyerek attığım çok olur. Sen, beni burada görürsün, ama bazen zaten değişmişimdir, başka bir yerdeyimdir. Sabit olduğum bir zaman yok; ve bu, bir biçimimin niçin olmadığını açıklıyor (Picasso, akt. Ashton, 2001:114).

Picasso'nun hayatı ile sanatı birleştiren anlatı içerisinde görünür hale gelen tarz zenginliği ve takip edilmesi zor gibi görünen değişim düşüncesini Friedrich Schlegel'in ironi kavramı ve bunun Hegelci okuması etrafında anlamak da mümkün görünmektedir. Buna göre ego, ilk olarak bilmenin ilkesidir. İkinci olarak ilk durumdan dolayı ego kendisini yalıtılmış vaziyette her şeyi kendisinden çıkartmaktadır. Üçüncü olarak ego, toplumsallığı ile kendisini görünüşe çıkarmak ister, "çünkü her insan, yaşayarak, kendisini gerçekleştirmeye çalışır ve kendisini gerçekleştirir" (Hegel, 1994:64,65). Sanatçı ego, içerik ile olan ilgisinde ciddiyetsiz olabilir ve kaprisi etrafında sanatçı ego, sanatçının geçerliliğini biçimselliğiyle ve diğerleri olan mesafesinde gerçekleştirmiş olmaktadır (Hegel, 1994:65).

Kübist tavrın akademik alımlanışında natüralist ve klasist başlangıçlardan soyutlamaya giden tutumun Picasso'nun kariyerinde görünürde mümkün ancak yeterli bir anlatı sunmadığı iddia edilebilir. Picasso, modern sanattaki güçlü bir üsluplaşma meydana getirme iddiasında olduğu önerilebilir. Picasso'nun resim yapma eyleminin ardında hesaplanmış onlarca eskiz olsa da, yapısal sorunlara önem veren tutumunun kariyeri

³ Hollanda Barok sanatı konusunda detaylı araştırmalar için bkz. Michael North "Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret" ve Alois Riegl'in "Hollanda Resminde Grup Portreciliği" kitaplarına bakılabilir (2019).

boyunca resimlerinin düzenlenişinin ilk aşaması olduğu görülse de, O'nun yapmak istediğinin sürekli resim üretmek, üretmek adına performatif denilebilecek bir üslup keskinliğini aşmak olduğu iddia edilebilir. Bu açıdan Picasso, isminin büyük harfli 'Üslup' ile yan yana getirmeye neden olacak belli konu ve temalar ile ilgilendiği görülse de bunların uygulanmalarında değişimler yaşamasına izin vermektedir. Matisse ve Cezanne gibi resim dili üzerine düşünmüş ve bunu ince ve yavaş giden bir düzende gerçekleştirmiş resamlara göre Picasso, hızlı ve öncekini terk edebilen bir seri üretim ile bunu gerçekleştirmiştir.

Picasso anlatısının bir boyutu olarak 'hırsızlık' veya Picasso'nun ünlü deyişiyle "aramıyorum buluyorum" durumunu nasıl anlamak gerekmektedir? Picasso, etkilenmelere açık bir ressamdı ve bunu gerçekleştirmesi basit bir taklit olmanın çok ötesinde, aldıklarını aşan bir yenilik olarak eserleştiren şekildeydi. Matisse ve Picasso⁴, Braque ve Picasso ikili ilişkileri akla getirilebilir. Bu ikili ilişkilerde Picasso, ismi geçen sanatçılar ile yakınlıklar kurmuş, onların kimi eserlerini anımsatan eserler vermiş, bunlar kimi zaman eleştiri almış, genel anlamda da Picasso'nun bu ressamları aşan bir tavır sergilediği kanaati yaygınlık kazanmıştır. Diğer bir durum ise bir bellek olarak müzenin Picasso'nun bu ünlü vecizesini açıklayıcı olabileceğidir. Picasso'nun ilkel sanat ile tanıştığı müzeler, resim tarihine yaptığı yeniden yorumlamalar ve kendi çalışmalarının plastik düzenindeki etkileri eserlerine yansıtmıştır. "Aramıyorum buluyorum", stil meselesi konusunda ressamın resim içinde dolaşan, resmin ontolojik anlamda ele alınmasını esas gören ve kariyeri boyunca (belki "Guernica" hariç) bunu asıl gören tutumunu göstermektedir.

John Berger'in Picasso anlatısı, genel çevrenin tarihi, düşünce tarihini alttan alta meydana getirdiği alışkanlıklar, Picasso'nun yaratıcı tavrı ve mizacı, diğer sanatçılar ile farkı üzerine şekillenmektedir. Berger, eserinde değişkenlikleri ve süreklilikleri olmayan çok yüzlü bir Picasso sunmayı tercih etmektedir. "1900 ile 1952 arasındaki resimlere dayanarak Picasso'nun imgelemi ve sezgilerinin modern Avrupa'ya karşı ona her zaman bir alternatif sunduğunu göstermeye çalıştım: Daha yalın, daha ilkel bir yaşama biçimi alternatifi" olan (Berger, 2010:129).

Picasso'nun Paris günlerinden modernist sanatın Avrupa'daki yükselişinin son zamanlarına kadar Berger'in çizdiği tarihsellik içinde Picasso, özel bir figür olarak

⁴ Picasso ve Matisse konusunda 2000'lerin başında iki ressamın birbirlerini anımsatan eserlerini getiren bir sergi için Michele Leigh'in "Matisse/Picasso" yazısı önerilebilir (Leigh, 2003).

gösterilmektedir. Eserleri, bireysel olanın önemsendiği, vahşiliğin yaratıcılığı gibi bireysellik etrafında düşünülebilen, Aydınlanmacı düşünceden kendisine ulaşılabilen bir Picasso söz konusudur (Berger, 2010:128). Picasso, kendi tarihinde süreksizdir ve sanat tarihinde de süreksizliğin imgesidir: “Öyleyse Picasso benzersizdir. Başka hiçbir ressamın yaşamına, bir yapıtlar topluluğu, kendisinden önce gelen ressamların yapıtlarından bu denli bağımsız ya da kendisinden sonra gelenleriyle bu denli bağıntısız olmamıştır” (Berger, 2010:44).

Modernliğin bir anında Picasso bir güç olarak belirmekte, dönemi ressamlarını aşan bir resim meydana getirmektedir. Picasso anlatılarının tipik özelliği olan bu yön, bireyciliğe verilen bu rol, Berger’de oldukça çarpıcıdır.

Picasso’nun bu anlatıda etkileri ve etkilenmeleri tetikleyici nitelikler taşımaktadır. Bunun nedeni Picasso’nun dehasının, Kantçı anlamlarıyla doğadan gücünü alan yıkıcılığı barındırmasıdır. Picasso’nun modern dehanın içini dolduran hayatı, O’nun kamusal imgesinin asıl noktası olmuştur. Picasso, belki de modern sanatın en tanınan, anonimleşmiş ressam imgesinin karşılığıdır. Berger ve O’nun gibi düşünenler için modern sanatın sanatçının hayatının sanatı olduğu fikri Picasso’nun bu görünümünü güçlendiren olgudur (Graudy, 1991:24). Sanatçı imgesi açısından bu güçlülük, resmin tarihselleşmesine izin vermeyen bir mizaç stilini, benlik vurgusunu göze getirmektedir.

Buna koşut olarak Picasso alımlamalarından bir tanesinin “Özyaşamöyküsel Olarak Sanat” sözüyle özetlenen ressamın eserleriyle yaşamı arasında doğrudan bir ilişki kurulmasıdır. 1980’li yıllarda Modern Sanat Müzesi’nde düzenlenmiş olan retrospektif sergisiyle Picasso böyle bir anlatı içinde anlamlandırılmıştır (Krauss, 2002:160). Picasso’nun özel hayatı ile stil ilişkisi kurmak, bireysellik fikrini, olgusal hale getirmenin yollarından sayılabilir. Her aşk ilişkisi bir stil değişimi meydana getirmiştir gibi bir düşünce etrafında şekillenen bu anlatı, neo liberal bireyciliğin romantik gizemli dehanın bir türevi şeklinde düşünülmesi olarak yorumlanabilir. Berger’in anlatısına paralel olarak görülse de Berger, daha çok aydınlanmacı bir birey olarak büyük bir anlatının içindeki fikir olarak Picaso’yu anlatmayı amaçlamıştır.

Tüm bu anlatılardan hareketle (1) tarihselliği parodikleştiren ve resmin tarihselliğini bozan (2) bireysellik açısından değişkenlikleri hızla kabullenen ve resmine yansıtan (3) resim yapma tutumunda kendi resmini dahi bozarak hareket edebilen, buna göre resim yapma

sürecinde kendiliğindenlik, yapısal oyunlar, ilkelci ve çocuksu plastik düzen gibi ifadeci özellikler meydana getiren bir Picasso'nun izleyici karşısına çıkartıldığı söylenebilir.

4.Bazı Kategoriler ve Picasso Etkisi

Etki meselesi üzerinden eserin etkileyici imkanlarını, onunla karşılaşma açısından bıraktığı izlenimlerin görünür olanların ne kadar peşinde düşülebilirse, bir o kadar da bu etkinin derecelerinde görece bir yoruma gidilebilmektedir. Ardıl sanatçıların, açıkça ifadelerinde etkilenme alanlarını belirtmeleri yeterli gibi durabilir ancak belirtildiği gibi bu sadece etkilenme anlatısındaki güvence olacaktır.

Sanat eseri, sanat fikrinin taşıyıcısıdır (Belting, 2020:248). Eserin taşıyıcısı olduğu sanat fikri, bu çalışma kapsamında Picasso'nun ismini modernist resim içinde değerlendirmeyi talep etmektedir. Eğer Picasso etkisi, modernist resim içinde değerlendirilecek bir etki olarak varlık gösterecekse burada tarihsel bir sınır söz konusu olmaktadır. 1960'larda tartışmalı hale gelen modernist resim anlatısı, Picasso anlatısının da sonu olarak görülebilir mi? Picasso, 1860-1960 tarih aralığında biçim kazanan modernist sanat söyleminin sembollerindedir. Tarihselleşmiş anlamıyla Picasso, "Avignonlu Kadınlar" (1907), "Guernica" (1937), Kübist dönem (1907 gibi erken zamandan 1920'lere) ile anılmaktadır. Bu kısımda tarihsel süreç içinde Picasso, bazı kategoriler ve terimler etrafında soyutlama çalışılacaktır. Nasıl ki Shakespeare, yazı olarak etki anlamına kavuşmuşsa Picasso'da resim olarak etki anlamıyla düşünülecektir.

Picasso için düşünülen terim, kategori veya düşünceler şunlardır; (1) resim fikri olarak kültüre karşı, imgeselde kalan ve sözden kaçan görsel biçimlendirme, (2) Picasso'nun rastlantısal resim yapmasının performatif ve jestüel resme olanak tanıyan özelliği, (3) insan fikri konusunda deformasyonlar ve farklı yorumlamalarla getirmiş olması. Bunlara fikir olarak Picasso eklenebilir. Fikir olarak Picasso, çağdaş sanat ve kültürde sanatçı, modernist, avangard, deha gibi anlamlara karşılık olarak eleştirel nokta olarak burada kullanılacaktır⁵. Bu listenin belirlenmesinde Picasso'nun sanatı için meydana getirilen anlatılardan,

⁵ Burada belirtilmesi gereken bir nokta daha vardır. Picasso ile ilgili kategorilerin bir bakış açısı olduğu ve bazı kategori ve olguları dışladığı söylenmelidir. Mesela, Picasso'nun erken dönem kolajları bu kategoriler dışında bırakılmıştır. Kolaj tekniği resim üzerine düşünme imkanı tanıyan, resim yüzeyine Duchamp ile birlikte hazır nesne olarak tanımlanacak nesnelere yapıştıran, kavramsal bir düşünme imkanı olarak görülebilecek bir tekniktir (Galenson, 2009:113). Ancak kolajın tarihsel bu etkisinin sürekliliğini izlenilmesi, Duchamp'ın hazır nesne düşüncesinden sonra kolay gözükmemektedir. Bu nedenle Picasso'nun kolaj tekniği bu çalışmada dışarıda bırakılmıştır.

Picasso'nun kendi düşüncelerinden ve bunları kapsayan şekilde modernist resmin söz dağarcığı ile liste arasında ilişki kurması önemsenmiştir. Etki meselesinde Warhol ve Duchmap'ta olduğu gibi Picasso'nun olay, önerme, ontolojik anlamda yapıt üzerine düşünmesi anonimleşmiş modern sanat söyleminde varlık bulduğu da bunlara enlenmelidir.

Modernist resim, yüzey resmidir. Modernist ressam, resmin kendisine yönelmiş ve doğa nesnellik düşüncesinden uzaklaştırılarak öznedede saklı bir ifade olarak anlam kazanmıştır. Klasizmin gözlemci ressamı⁶, modernist resimde içsel süreçlerin dışsallaşmasına, doğanın akıcılığı karşısında ressamın kurucu öznededen, akıp gidenler karşısında imgeler yığını üreten tutumuna sahip olmuştur. Picasso'nun yüzeyde gezer ressam fikri konusunda, O'nun dil meselesi, resmin bir şeyler anlatmasının gerekli olmadığı konusunda şekil kazanmaktadır.

Herkes sanatı anlamak istiyor. Neden kuşların ötüşünü anlamak istemiyorlar? Çevresindeki her şeyi anlamaya çalışmadan, insanlar geceyi, çiçekleri neden sevebiliyorlar? Ama sıra resme gelince ille de anlamaları gerekiyor. Her şeyin ötesinde, sanatçının zorunluluk yüzünden çalıştığını, dünyanın küçük bir parçası olduğunu; ve açıklamasak da, bu dünyada bize zevk veren bir sürü başka şeyden daha fazla bir önemi gerektirmediğini insanlar ah bir anlayabilseler! Resimleri açıklamaya çalışanlar yanlış yoldalar (Picasso akt. Ashton, 2001:49).

1935 tarihli bu ifade resim ve dil konusunda Avrupa tarihinde klasik sanatın söz ve görüntü ilişkisinden kopuşa işaret etmektedir. İmgeler, edebi anlamda sözel anlatımlara sahip değillerdir. Picasso'nun "Guernica" öncesi bu sözleri, O'nun yaşamındaki resimde anlatım meselesini sorunlu hale getirdiğini göstermektedir. Kolajları ve kübist resimleri anlam düzeylerini bozmuş, dördüncü boyut, görme alanı içinde üç boyutluluğun şimdi ve buradalığını bozan, hissetmeyi devreye sokarak, dilsel ifadeyi sorunlaştırmıştır. Picasso'nun deneyselciliğinin bu evresinden sonra, resimlerinin genelinde bir şey anlatmak görünür olmamıştır⁷. Dilsizlik, resmin kendiliğinden veya rastlantısal boyutunu öne sürmekte, doğaçlama, dilsel olana karşı tepki halini almaktadır. Picasso, yapısal özelliklere önem vermiştir. Picasso'nun eskizlerinin hazırlık olarak yorumlanması ne kadar mümkünse, resmin eskizde bitirildiği iddia edilebilir ve eskizlerin doğaçlama ile ilişkili görülebilir. Eskizler yapısal anlamda düzen veren bir sürecin rastlantısallığıyla ele alınabilir ve doğaçlama açısından Picasso'nun resimleri düşünülebilir.

⁶ Bu konuda Leonardo Da Vinci'nin "Paragone"si ve Söze Karşı Resim" adlı çalışmaya bakılabilir (Ümer, 2020).

⁷ "Guernica" bu kapsamın dışında tutulmalıdır.

Picasso'nun resimlerinde doğaçlamaya önem vermesinin Jackson Pollock'un ressamlığındaki kırılmanın önemli noktası olacaktır.



Görsel 5. Jackson Pollock, *Stenografik Figür*, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 1942, 40 x 56 cm, MOMA, New York.

Erken dönem Pollock (Görsel 5), doğaçlama resim yapma tavrıyla dışavurumsal bir resim ortaya koymuştur. Picasso'nun ve kuşağının resminde de görülebilecek bu özellik, Amerika'ya 1930'lu yıllarla sergiler ve buraya savaşlar nedeniyle göç eden ressamlar sayesinde olmuştur⁸.

Bu noktada önemli olan, Picasso'nun resmindeki kendiliğindenlik, doğaçlamaya izin veren tutum, rastlantısallığın resim yapma tutumu olarak görülmesidir. Matisse veya diğer ressamlar için bunlar söylenebilir. Ancak Matisse'in yüzeydeki kurgulamalarının ince hesaplamaları, kendisinden sonra gelen modernist resmin kuralları için Cezanne gibi ön hazırlık kuşağı ile bir arada görülebilir. Bir önceki kısımda anlatılan Picasso'nun stilistik değişimlerinin düzensizliği bu açıdan anlamlı görünebilir. Düzensiz bir düzenlilik ve doğaçlama tavrı resim yapmanın plansız olana imkan verdiğini göstermektedir. Rastlantı, dengeli ve kontrollü hale getirilmemektedir, çünkü rastlantı "insanı ortaya" çıkartmaktadır (Picasso, akt. Ashton, 2011:111). Pollock, resimlerinde bu durumu başka görünüme

⁸ Özellikle ikinci dünya savaşı sonrasıyla Picasso'nun eserleri Amerika'da satışları hızlanacaktır (Richardson, 1996:297). Picasso'nun eserlerinin Amerika'da satışlarını üstlenmiş isimlerden de olan Gertrude Stein, Picasso üzerine kitabında Amerikalılar ve İspanyollar arasında Fransız ve diğer Avrupalılara benzemeyen bir ortaklık olduğunu yazar. Stein, Amerikalılar ve İspanyollar, gerçeklik karşısında onu doğrudan ele alan bir tavra sahiplerdir diye yazmaktadır (Stein, 1959:19). Bu ifadeyi Picasso ve Amerikan kültürü arasında bir yakınlaştırma olarak yorumlamak mümkündür.

taşımıştır. Pollock, doğaçlama resmi jestüel hale getirerek, yüzeyde performatifleştirdiği resim yapma tekniğiyle ressamın tüm varoluşunu resme dahil etmiştir⁹.

Dilsizlik sadece Picasso'ya atfedilebilecek bir durum değildir. Cezanne'dan itibaren resim yüzeyde kendisini kuran boya ve çizgi ilişkileriyle anlam kazanacaktır. Matisse ve Kandinsky'nin resimlerinde dilsiz olan, Schopenhauerci anlamda resmin müziğe benzeme isteğiyle anlaşılabilir (Schopenhauer, 2005). Resim böylelikle etki olarak doğrudanlığını elde etmektedir. Pollock, Amerika'da popüler olan caz müziğine özgü doğaçlamayla boya akıtmalarını kullanırken, Amerikan yerlileri ile ilişkili bireysel bilinçaltı ifadesini kültürcü bir tanım getirmektedir.

Yirminci yüzyılın başlarında Picasso'nun keşfettiği yaban kültürlerin sanatları, insan fikrini de etkilemiştir. 1907 yılında "Avignonlu Kadınlar" (Görsel 6) ile insan düşüncesinin çocuksu form oyunları ve deformasyonları, soyutlamaları olmasının dışında insan fikrine getirilen saldırgan denilebilecek bir yorum olarak düşünülebilir.



Görsel 6. Pablo Picasso, *Avignonlu Kadınlar*, 1907, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 243,9 cm x 233,7 cm MoMA.



Görsel 7. Willem de Kooning, *Kadın I* 1952, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 147.3 x 192.7 cm, MoMA

Willem de Kooning'in "Kadın I" (Görsel 7) resmi ve serisi, Picasso'nun ilkelciliğinin ifadesi olarak çocuksuluğunu etkilerini akla getirmektedir. Kooning, ilkelcilik ve Picasso üzerine etkilenmeleri konusunda verdiği bir röportajda doğrudan ilişkiyi göze getirmektedir

⁹ İki ressamın kamusal imgesi olarak kendileri hakkında çekilen belgesellerdeki resim yapma teknikleri resimlerini jestüel hale getirdiklerini göstermektedir. Resim kendiliğinden bir yaratım süreci olarak, ressamın görme halinden duyuşsal alanın genişlediği veya farklılaştığı bir karakteri görünür hale getirmektedir.

(Gotthardt, 2019). İlkel olana ilgi Picasso'nun kuşağında görülmekteydi. Bu ilgi otantik yaşama, doğa ile bütünleşme olarak sanatçıların zihninde olgunlaşmaya başlamaktaydı. "Avignonlu Kadınlar", yabancı olanın resme dahil olmasıyla farklı stilleri, hatta stilistik özellikler göstermeyen biçimleri resme dahil etmesiyle anlamlı olmaktadır¹⁰.

Picasso, stil meselesinin modernist açılımında bireysel olanın şekillendirdiği resim fikri ile önemlidir. Gerçeküstücü resmin sembolizmi, bilinçdışı ve mitik sembolizm ifadeciliği, akımın önemli kısmını oluşturmaktadır¹¹. Kandinsky ve diğer soyut resim yapanlar tinselliği iyileştirici ve güçlendirici amaçlarıyla resmin yüzeyinde estetik deneyimi insan düşüncesini yeniden ele almak için yapmıştır. Buna karşılık Picasso'nun kültürden kaçan sanatçı fikriyle bireysel olanı öne çıkarttığı iddia edilebilir



Görsel 8. Pablo Picasso, *Oto Portreli Kadın Büstü*, 1929, Tuv. Üzr. Yağlıboya.



Görsel 9. Jean Dubuffet, *İnce Burunlu İnek*, 1954, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 89 cm x 1,16 m, MoMA.

Resmin en saf hali olarak yüzeydeki plastiğin bir arada meydana getirdiği estetizme karşıt olarak ham resim, Art Brut ve Cobra gibi akımlarla ilişki içinde görülmelidir (Görsel 10). Picasso'nun sonrasında ham resim, çocuksuluk isteğine ulaşılmış, biçimci estetizmi aşan bir karaktere sahip olmuştur. Kültüre karşıt olmak, Picasso'nun eserlerin mitolojik anlatılara yer veren dönemleri ve eserlerinin genelinde de görülebilecek bu işaretler, doğaya dönüşü, doğayı ise insan varoluşunun kendi yetilerinden görünür hale getirmesiyle

¹⁰ Picasso'nun yabancı kültürlerle özgü karakterini, dönemin doğaya dönüş fikrinin savunana ve eserlerinde peyzajdaki çıplak insanları şenlikli şekilde gösteren, Cezanne'nin "Yıkılanlar" eserini takip ettikleri söylenebilecek Fransız Fovları ve Alman Dışavurumcularının benzer temalı eserlerinden bu açıdan fark göstermektedir. Picasso, stil meselesi açısından burada diğerlerinden ayrılmaktadır denilebilir.

¹¹ Çalışmanın önceki kısımlarında bireysellik anlatısı ile bu noktalara önem verilmiştir. Bu konuda eleştiren bir tutumu Herbert Read göstermektedir. Read, Picasso'nun ele alınışını bilinçdışı süreçlerinin resme dahil olmasıyla ele alınması gerektiğini önermektedir (Read, 2020:181).

gerçekleştirmektedir (Görsel 9). Dubuffet'in söylem olarak kültür karşıtlığı, açıkça ifade ettiği bir düşüncedir (Dubuffet, 2010:17-19). Kültür, insan varoluşunu zayıflatan ve sistematik hale getirmektedir. Moderniteden bu yana yabancılaşma ve araçsallaştırma eleştirisi bunları söylemektedir. Picasso'nun sanatı avangard kuşağın bu düşüncelerinden etkilenmiştir. Dubuffet ise avangardist ideolojinin kanıksanmış bakışını sürdürmüştür. Resmin çıkış noktası olarak kültür eleştirisi ve karşıtlığı resim fikrine anlam verirken, yüzyılın içinden geçen bir fikri de içinde taşımaktadır. Bu fikir, modernist resim ile sınırlı kalmamıştı, çağdaş sanatın kültür eleştirisi temsiller ve kimliklerin düzenine dair eleştiriler ile estetik önermelerin baskınlığını azaltmıştır.

Picasso, figürlerde meydana getirdiği deformasyonlar ile çocuksu bir resmetme içinde insan varoluşunu, sürekli başkalaşımın yaşamasına olanaklı vermektedir. Picasso'da insan fikri, ilkelci türler karmaşası ve çocuksu imgesellik alanı içinde Avrupa resminin insan idealini terk ettiğini göstermektedir. Avangard sanatın insan düşüncesinde, ilerlemeci tarihin erekselliğinin nihai noktasında bütünleşecek bir insan düşüncesi, yabancılaşma, mekanikleşme, savaş dönemleri ve teknolojik belirlenimcilik ile yıkılan kültürde terk edilmeye başlanmıştır.



Görsel 10. Pablo Picasso, *Deniz Kıyısındaki Figürler*, 1931, Tuv. Üzr. Yağlıboya, 130x195 cm, Musée Picasso, France.



Görsel 11. Francis Bacon, *Öfke*, Sunta Üzerine Yağlı pastel, 94x74cm, The Estate of Francis Bacon.

Picasso'nun canavarımsı imgelerinin karşılık gelebileceği çirkinlik estetiği, eserlerinin tümünde görülen insanın yıkımı karşısında ondan arta kalanın yorumlanmasıdır. Avrupa düşüncesinin teleolojik tarih fikrinde geleceğin insanı, eğitim ve teknolojiyle rasyonalize edilmiş bir kültürde ideal olana ulaşacakken bir mite dönüşmüştür (Adorno ve Horkheimer,

2016). Picasso'nun resimlerinde, doğaya ait insan, canavarlaşarak varlık bulmaktadır. Yıkımın yansıması olarak sadece "Guernica"da değil, Picasso'nun resminin genelinde insan varlığı bu anlamıyla düşünülebilmektedir.

Francis Bacon¹², erken dönem çalışması (Görsel 11), Picasso'nun insan yorumunu anımsatmaktadır. Hayvan ve insan veya insani varoluşu hayvani kabalık ve karikatürize etme ile şekillendiren Picasso'nun (Görsel 10), Bacon'da da görünmektedir. Alman dışavurumcularının kent ortamının yabancılaştırıcı etkilerinin sonucu olarak uzatmalar ve deformasyonlara karşılık Picasso, insan fikrini bir natürmort gibi düşünmekte, insanı biçim oyunları ve icatları ile yorumlamaktadır. Bacon, Picasso ile insan varoluşunu ezmek ile bir araya gelirken, fark olarak sahnelerindeki güçlü kırmızılar ve canavarımsı figürleştirmelerdeki açık ağızdan çıkan acı duyumunu gösterme amacıyla olmuştur. Bacon'un tinselliği, bedensel olana indirgemesi, figürlerinin sessel ifadesini, ağızlarından kaçan çığlık imgesiyle vermesi, Picasso'nun resmindeki bedenselleştirme ile akrabalığı önemlidir. Çünkü Picasso'yu saf biçimsel estetiğin sınırlarının ötesine geçiren ve hatta O'na güncellik katan bir özellik söz konusudur.

Picasso etkisi, tarihsel anlamda ressam Picasso'nun resimlerindeki özelliklerin kendisinden sonraki yayılımı değil sadece, bir fikir olarak da kendisini göstermesidir. Picasso anlatılarında özel hayatı ile sanat eserleri arasındaki derin bağ düşüncesi böyle bir fikrin cisimleşmesine örnektir. Bu fikir, modern resmin sembolü olarak Picasso'nun etkileyiciliğidir.

Picasso, modernizmdir. Çağdaş kültüre kalan imgesi, Alfred H. Barr'ın modernizmin tarihselleştirmesindeki yabancı sanatı modernize katan güçlü bir kanonik isim şeklinde düşünülebilir (Barr, 1936:29). Picasso'nun ideolojik dünyasında çağdaş kültüre özgü kimlik politikaları eleştirisine rastlamak mümkün değildir. Eserleri her ne kadar doğaya ait olanı kültüre sunsa da Picasso, evrensel sanat fikrinin önemli sembolü haline almıştır. Bu açıdan bir fikir olarak Picasso'nun çağdaş kültüre yansıması şekil kazandığı iddia edilebilir.

Pek çok örnek bunun için gösterilebilir. Picasso'nun belli dönemlerde anıldığı sergiler, kimi sanatçıların yaptığı göndermeler bu listenin oluşmasında veri olarak

¹² Bacon'un Picasso ilgileri konusunda Michael Peppiatt'ın "Francis Bacon Anatomy of Enigma" kitabına bakılabilir (2016).

kullanılabilir¹³. Ancak bunların birer etkilme düzeyinden başka alımlama olarak görülmesi gerekmektedir. Yani Picasso fikrinin güncel yorumunu etkilemeden ziyade bir düşünme, modernizm ve Picasso üzerine bir yorumlama olarak görmek daha uygun olacaktır.

Bedri Baykam'ın eserlerinde başka resamlara göndermeler, olaylar ve durumlara dair belgesel ve yorumlayıcı nitelikteki kurgulamalara rastlanmaktadır. Bunlardan bir tanesi de Picasso'dur. Baykam'ın eseri, modernizmin kilit kavramları olan sanatçı-özne, yaratıcılık-deha açısından Picasso'yu yorumladığı gibi çağdaş kültürde sanat tarihi ve sanatçıların modernizm okuması olarak erillik, fallik, batı merkezlilik gibi eleştirel perspektifler meydana getiren kavramlar ve durumlar sergilemektedir. Baykam 1980'li yıllarda batı merkezli sanat tarihinin kendi çerçevesinden diğer kültürleri alımlaması ve konumlandırması, bunları dekoratif ve süsleme, otantikleştirme ve kültürel kalıntı olarak gören sanat kurumu bakışının eleştirisini yapmıştır. Kategorik ayırma ileri/geri diyalektiğinde batı merkezci bakışın diğer kültürleri görme alanında konumlandığı anlamına gelen bu ideolojik bakış içinde Picasso, dünya insanı vasfını, evrenselleştirilmiş batılı insan olma ile kazanmaktadır.



Görsel 12. Bedri Baykam, *Avignon Harem*, 2008, 100 Yaşında (1) 4D - lenticüler çalışma, 120x90 cm.

Baykam'ın "Avignon Harem" (Görsel 12) eseri, "Avignonlu Kadınlar" mitine bir saygı duruşudur. Baykam'ın eserinin başka bir açıdan ele alınışının Picasso'nun batılı sanat tarihindeki amblematic konumuna yaptığı dokundurma olduğu iddia edilebilir. Picasso ve özel hayatı açısından meydana getirilmiş anlatı, aynı zamanda kadınlar üzerinden yükselen

¹³ Bunlardan bir tanesinin hikayesinin Bedri Baykam, "Türk müzeleri Picasso'yu nasıl kaçırdı?" yazısında anlatılmaktadır (Baykam, 2015).

sanatsal yaratıcılık mitini göstermektedir. Fikir olarak Picasso'nun modernizm eleştirisinin odağındaki batı merkeziliğin anlatıları elinde tutan ve dolayısıyla da tarihin sahibi olma halinin eleştirisi olmasına neden olmaktadır.

Baykam'ın eserlerinin Picasso'ya saygı duruşu veya Baykam'ın resminin arka planındaki Picasso etkileri göz ardı edilemese de Picasso'nun çağdaş kültürde fikir olarak konumunun kalıplaşmış modernist stilini başat kanonik ismi olmasının yanında modernizm ideolojisinin göstergesi olarak görülmesi olduğu iddia edilebilir. Bu açıdan Picasso etkisinin azaldığı söylenebilir. 1960'lı yıllar ile birlikte resim sanatındaki gerçekçilik, modernist gerçekçilikten uzakta ve estetik olarak da başka bir kültüre, her şeyin iç içe geçtiği kitleleşmenin olağanlaştırılmasına yardımcı olmaktadır. Çağdaş dönem resim fikrinin bu iki noktası yani çağdaş sanatın eleştirel söylemi ve 1960 sonrası resmin modernistlerden kendisini ayrı konumlandırma çabası Picasso etkisinin alttan altta yeni kuşakları takip eden özellikte olmasının kesin olduğunu göstermemektedir.

5.Sonuç

Picasso ismi, yirminci yüzyıl resminin ikonik ismi olarak yüzyılı kateden bir tavrın da imgesidir. Picasso popüler sanat imgesinin karşılığıdır. Bu yönüyle kitleleşmiştir. Picasso, 1960'lı yıllarda değişen sanat söyleminin dışında kalan, modernist resmin başından sonuna kadar etkin olmuş, moderniteye özgü yaratıcı yıkıcılık tavrının esaslı örneklerindedir. Dönemselleştirme zorlukları ve değişen stiller veya ufak farkları ile ortaya çıkan güçlü değişimler, Picasso'nun avangard konumunu, modernist resmin kapsayıcı paradigmasını sunmaktadır. Soyut dışavurumculuk gibi modernist resmin tarihsel seyri son noktası değil, avangardist yaratıcılığın ve yenilikçiliğin değişkenlik ve sonsuz tasarımına örnek isim olarak anılmalıdır.

Picasso etkisi bu açıdan dönemdaş veya ardıl sanatçıların biyografik veya otobiyografik notlarda geçen kabul etmeler ile düşünülmemelidir. Picasso etkisi, resim yapma tavrı ve estetik öneri olarak dil ile görüntüyü kopartan, resimde bedensel olanı deformasyonlar, yoğunlaştırılmış jest ve mimikler ile hissettiren, ilkel soyutlama ve biçimlendirmeleriyle kişisel bir ikonografiyi öneren, resim yapma eylemini jestüel hale getiren, yıkarak gerçekleştirme, bozarak yeniden kurma, kurarken de bir anda bozabileceği bir görselleştirmeyi yaşayan, ressamın imge deposu olarak rüyalar, gündelik hayat veya başka etkilenmeleri plastik kurgular ile etkilere dönüştüren çok katmanlı karaktere sahiptir.

Tüm bunların tarihsel olarak Picasso ile başladığını iddia etmenin zor olduğu söylenmelidir. Ancak bunların hepsinin Picasso'nun resimlerinde toplandığı iddia edilebilir.

Bir yandan modernist resmin tavrının donuklaşmış akademik halinde Picasso'nun kanon olmaya devam ettiği söylenmelidir. Bir yandan da çağdaş sanatın geçen yüzyıl boyunca görünümünün sürekli değişen bir olay hali olarak etkiler ürettiğini, Picasso'nun ise bu anlamda önemli olduğu görülmelidir. Picasso etkisi, modernist sanatın sınırları içine girildiğinde devam edecekse de çağdaş kültürde kendisine dair anmalar sürekli olacak ve bu sadece bir resim fikrinin değil, bir dönemin topyekûn havasına karşılık gelmeye devam edecektir.

Kaynakça

Adorno, T. ve Horkheimer M. (2016). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan, İstanbul:Kabalıcı Yayınları.

Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor*, çev. Mehmet Yılmaz ve Nahide Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınları.

Barr, A. H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: MoMA.

Baudriillard, J. (2002). *Tüketim Toplumu*, çev. Ferda Keskin ve Nilgün Tural, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Belting, H. (2020). *Sanat Tarihinin Sonu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, J. (2010). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yayınları.

Bloom, H. (2008). *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları.

Bloom, H. (2014). *Batı Kanonu*, çev. Çiğdem Pala Mull, İstanbul: İthaki Yayınları.

Danto, A. (2018). *Arthur Danto*, çev. Süha Sertabiboğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dubuffet, J. (2010). *Boğucu Kültür*, çev. İsmet Berkan, Ankara: Dost Kitabevi.

Foster, H. (2004). *Tasarım ve Suç*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

Heartney, E. (2008). *Sanat ve Bugün*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Akbank Yayınları.

Hegel, G. F. (1994). *Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler Cilt 1.*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, İstanbul: Payel Yayınları.

Hobsbawn, E. (2006). *Geleneğin İcadı*, Der. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger, İstanbul: Agora Yayınları.

Holly, M. A. (2016). *Panofsky ve Sanat Tarihinin Kökleri*, çev. Orhan Düz, İstanbul: Dedalus Yayınları.

Galenson, D.W. (2009). *Conceptual Revolutions in Twentieth Century Art*. UK: Cambridge University Press.

Graudy, R. (1991). *Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Payel Yayınları.

Greenberg, C. (2009). *Modernist Resim, Modernizmin Serüveni*, Ed. Enis Batur, s.357,364. İstanbul: Alkım Yayınları.

Krauss, R. (2002). *Picasso Adına*. Sanat Dünyamız içinde, s.159-169. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Malraux, A. (2020). *Düşsel Müze*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Everest Yayınları.

Marinetti, F. T. (2011). *Fütürist Manifestolar, Sanatsal Manifestolar*, der. Ali Artun, s. 102-106. İstanbul: İletişim Yayınları.

North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*, çev. Taciser Ulaş Belge, İstanbul: İletişim Yayınları.

Peppiat, M. (2016). *Francis Bacon Anatomy of Enigma*. London: Bloomsbury Publishing.

Read, H. (2020). *Modern Sanat Felsefesi*, çev. Elif Kök ve Hazal Ongun, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Richardson, J. (1996). *A Life of Picasso Volume II: 1907-1917*. New York: Random House.

Riegl., A. (2019). *Hollanda Resminde Grup Portreciliği*, çev. F. Tülay Kazancı, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Stein, G. (1959). *Picasso*. New York: Beacon Press.

Ümer, E. (2019). " 'Sanatın Sonu' ve Andy Warhol'un Sanatı", *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Ordu Üniversitesi, Sayı: 9 (1), s.37-47.

Ümer, E. (2020). "Leonardo Da Vinci'nin 'Paragone'si ve Söze Karşı Resim", *Tykhe Ulusal Hakemli Dergi*, Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sayı 5(8), s.105-122.

İnternet Kaynakçası

Baykam, B. (2015). "Türk müzeleri Picasso'yu nasıl kaçırdı?", <http://bedri-baykam.com/tr/yazilar/turk-muzeleri-picassoyu-nasil-kacirdi>.

Gotthardt, A. (2019). "Willem de Kooning on How to Be an Artist", <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-willem-de-kooning-artist>. Erişim tarihi: 07.01.2021.

Leight, M. (2003). "Matisse/ Picasso", <https://www.thecityreview.com/matpic.html>, Erişim tarihi: 17.02.2021.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. T. Gericault, "Medusa'nın Salı", 1818-19, Tuv. Üzr. Yağlıboya, Louvre. <https://www.wikiart.org/en/theodore-gericault/the-raft-of-the-medusa-1819>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel 2. E. Delacroix, "Dante'nin Kayığı", 1822, Louvre, Paris. <https://www.wikiart.org/en/eugene-delacroix/the-barque-of-dante-dante-and-virgil-in-the-underworld-1822-1>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel 3. Maurizio Cattelan, "Komedyen", 2019, Art Basel, Miami. Beach [https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian_\(artwork\)#/media/File:COMEDIAN_banana_artwork.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Comedian_(artwork)#/media/File:COMEDIAN_banana_artwork.jpg), Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel4. Pablo Picasso, Boğa, 1945, Litografi. <https://nl.pinterest.com/pin/45176802499680384>, Erişim Tarihi: 11.01.2021.

Görsel 5. Jackson Pollock, "Stenografik Figür", Tuv. Üzr. Yağlıboya, 1942, MOMA, New York. <https://www.wikiart.org/en/jackson-pollock/stenographic-figure>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel 6. Pablo Picasso, "Avignonlu Kadınlar", Tuv. Üzr. Yağlıboya, MoMA. https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon#/media/File:Les_Demoiselles_d'Avignon.jpg, Erişim Tarihi: 13.01.2021.

Görsel 7. Willem de Kooning, "Kadın I", 1952, Tuv. 1907, Üzr. Yağlıboya, MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/79810>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel 8. Pablo Picasso, "Oto Portreli Kadın Büstü", 1929, Tuv. Üzr. Yağlıboya, <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/bust-of-a-woman-and-self-portrait>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel 9. Jean Dubuffet, "İnce Burunlu İnek", 1954, Tuv. Üzr. Yağlıboya, MoMA. <https://www.wikiart.org/en/jean-dubuffet/the-cow-with-the-subtle-nose-1954>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel 10. Pablo Picasso, “Deniz Kıyısındaki Figürler”, 1931 ,Tuv. Üzr. Yağlıboya, Musée Picasso, France. <https://www.pablocicasso.org/figures-at-the-seaside.jsp>, Erişim Tarihi: 19.01.2021.

Görsel 11. Francis Bacon, “Öfke”, Sunta Üzerine, Yağlı pastel, The Estate of Francis Bacon. <https://www.francis-bacon.com/artworks/paintings/fury>, Erişim Tarihi: 10.01.2021.

Görsel 12. Bedri Baykam, “Avignon Haremi”, 2008, 100 Yaşında (1) 4D - lentiküler çalışma, <http://www.bedribaykam.com/tr/galeri/2007den-gunumuze-4dler-lentikuler-calismalar>, Erişim Tarihi: 18.01.2021.

SU BAZLI BOYALARLA YAPILAN SERİGRAFİ BASKI TEKNİĞİNDE KARŞILAŞILAN YAYGIN PROBLEMLER VE ÇÖZÜMLERİ

THE COMMON PROBLEMS AND THE SOLUTIONS ENCOUNTERED IN SCREEN PRINTING WITH WATER-BASED INK

Engin Esen* , Doğu Gündoğdu**

Öz

1960'lı yıllarda pop sanatçıların elinde kavramsal yönüyle yeni bağlamlar yaratabilen bir üretim alanına dönüşen serigrafi, 1980'li yıllardan günümüze değin çağdaş sanatın ifade araçlarından birisi olarak sanat dünyasında varlık göstermeye devam etmektedir. Baskı teknolojilerinde yaşanan gelişmelere kıyasla geleneksel yöntemler ile sürdürülen serigrafi baskı, bir fikrin tasarım aşamasından basılmış bir imgeye dönüşmesine kadar çeşitli ve karmaşık süreçleri barındırmaktadır. Çevreye ve insan sağlığına duyarlı, su bazlı temiz içerikli materyallerin sıklıkla kullanıldığı günümüz baskı dünyasında, sağlığa zararlı ve solvent içerikli malzeme kullanımına ilişkin alışılmış uygulama yöntemlerinin beklentileri karşılamadığı ve baskı sürecinde problemlere sebep olduğu bilinmektedir. Bu çalışma su bazlı boyalar kullanılarak kâğıt üzerine yapılan sanatsal baskılarda, sürdürülebilir ve kaliteli sonuçlar alabilmek adına süreçte karşılaşılan yaygın problemleri saptayan ve çözümlerini kapsayan bir kılavuz olmayı amaçlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Serigrafi, İpek Baskı, Çağdaş Baskı, Trikromi Serigrafi, Fotografik Serigrafi.

Abstract

Serigraphy, which turned into a production area that could create new contexts with its conceptual aspect in the hands of pop artists in the 1960's, has preserved its existence in today's art world as a medium of contemporary art since the 1980's. Silkscreen printing, which is carried out with traditional methods compared to the developments in printing technologies, involves various and complex processes in its formation from an idea into a printed image. It is known that in today's printing world, where environmental and health friendly, non-toxic materials, water based inks are frequently preferred, the common application methods and solvent-based harmful materials do not meet the expectations and cause problems in the printing process. Correspondingly, this study intends to be a guide that identifies common problems encountered in the printing process and covers technical solutions in order to achieve sustainable, high quality results in fine art prints on paper using water-based paints.

Keywords: Serigraphy, Screenprinting, Contemporary Printmaking, Simulated Process Screenprinting, Photographic Screenprinting.

Araştırma Makalesi // Başvuru Tarihi: 09.02.2021-Kabul Tarihi:30.06.2021.

* Dr. Öğr. Üyesi, enginesen00@gmail.com, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, 0000-<https://orcid.org/0003-3169-3084>.

** Arş. Gör. gundogdu.dogu@gmail.com, Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü, <https://orcid.org/0000-0003-1715-8296>.

1. Giriş

Çağdaş sanat dünyasında, sanat eseri yaratma bağlamında risografi, giclee (büyük formatlı inkjet yazıcılar), CNC kalıp hazırlama ve üç boyutlu yazıcılar gibi çağdaş baskı teknolojilerinin yaygın ve etkin bir biçimde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Günümüz teknolojisinin sağladığı üretim çeşitliliği, yüksek hassasiyet ve üretim hızı gibi olanaklar göz önünde bulundurulduğunda, geleneksel baskı tekniklerinin sanatçılar tarafından tercih edilmesinde bir azalma gözlemlenmemiş, aksine bu yöntemler artan bir canlılıkla sanatsal uygulama alanlarını genişletmişlerdir. Kuşkusuz bu canlanma, dijital baskı aşamalarının büyük ölçüde benzeşen, öngörülebilir ve mekanik sonuçlarına karşın geleneksel baskı süreçlerinin dokunsal doğası, sanatçıların çoğu zaman öngörülemeyen sonuçları da kapsayan el yapımı estetiği tercih etmelerinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca bu tercihin arkasında yalnızca estetik kaygılar değil, baskının doğası gereği çoklu-orijinal edisyonlar üretebilmesi vasıtasıyla hem görünürlük hem de ekonomik anlamda daha ulaşılabilir bir yerde bulunuyor olması yatmaktadır. Bu anlamıyla baskının daha geniş kitlelerle paylaşılması, günümüz dünyasına ait yeni kavramları tekniğin olanaklarıyla yeniden değerlendirilebilmesi ve disiplinler/metinler arası yeni bağlantıları kurabilmesiyle de çağdaş sanatın dinamik bir mecrası olduğu ifade edilebilir. Serigrafi baskı bir imge üretim yöntemidir bu sebeple de yalnızca profesyonellerin elinde değil aynı zamanda güzel sanatlar eğitimi veren kurumların baskı atölyelerinde, özel baskı stüdyolarında, yer altı kültürü ve aktivistlerin çevresinde imge paylaşım olanakları yaratarak varlığını sürdürmektedir.

Serigrafi baskı dünyasında yaşanan teknolojik gelişmeler ile birlikte günümüzde, solvent içerikli baskı kimyasalları ve boyları çevre ve insan sağlığına zararlı içeriklerden arındırılmış, yapısında toksik madde bulundurmayan (*non-toxic*) sağlıklı bir yapıya evrilmişlerdir. Söz konusu bu materyaller tamamen su bazlı içeriklere sahip olmakla birlikte tüm canlılık için sürdürülebilir bir yaşam ve geçmişe kıyasla daha sağlıklı çalışma ortamları yaratmak gibi olumlu iyileştirmelere de olanak sağlamıştır. Su bazlı serigrafi baskı malzemelerinin çevreye ve insan sağlığına daha duyarlı olması sebebiyle bu teknik, endüstriyel ve sanatsal amaçlar için bir tercih haline gelmiştir. Ne var ki, serigrafi baskı tekniği, bir fikrin tasarım aşamasından basılmış bir imgeye dönüşmesine kadar çeşitli ve karmaşık süreçleri barındırmaktadır. Özellikle su bazlı

boyaların kullanıldığı çalışmalarda, solvent içerikli malzemelere ilişkin alışılmış uygulama yöntemlerinin beklentileri karşılamadığı gözlemlenmektedir. Bir diğer yönden farklı baskı atölyelerinin kendi özelinde sağladığı şartlar, çalışma yöntemleri ve gelenekle aktarılan bilgileri farklılık gösterdiğinden, doğru uygulamanın nasıl olması gerektiği konusunda da bir karmaşa söz konusudur. Bu çalışma dijital temelli tasarımların, su bazlı boyalar kullanarak kâğıt üzerine yapıldığı sanatsal baskılarda, sürdürülebilir ve kaliteli sonuçlar alabilmek adına süreçte karşılaşılan yaygın problemleri saptayan ve çözümlerini kapsayan bir kılavuz olmayı amaçlamaktadır.

Bu makalede yöntem olarak öncelikle literatür taraması yapılmış, serigrafi tekniğinin kısaca tarihine değinilmiş ve tekniğin endüstriyel kullanımından ayrıışan sanatsal alanı tanımlanmıştır. Ek olarak, serigrafide kullanılan materyallerin evrensel standartlar dahilinde tanımları yapıp, doğru kullanım yöntemleri sunulmuştur. Atölye deneyimi ve test bulgularından hareketle, şablon hazırlama ve baskı sürecinde karşılaşılan problemler belirlenmiş, hata giderme rehberi hazırlanarak bu sorunların nasıl aşılabileceği açıklanmıştır. Son tahlilde, çalışmada belirtilen problemlerin su bazlı boyalara özel bazı durumlar dışında, tekniğin genelinde karşılaşılan sorunları giderme yönünden bir kılavuz olması da amaçlanmıştır.

2. Serigrafinin Kısa Tarihi

Günümüzde serigrafi baskı için 'elek baskı' ya da 'ipek baskı' gibi farklı isimlerin kullanıldığı bilinmektedir. Temelde bu isimler aynı süreci ifade ediyor olsalar da sonuç anlamında farklı çıktıları işaret etmektedirler. Serigrafinin tarihsel gelişimi değerlendirildiğinde, tekniğin zanaat, endüstriyel ve sanatsal kullanımları uygulama yöntemi olarak benzerlik gösterebilir de işlev olarak farklı amaçlara hizmet etmektedirler. Bu bağlamda ipek baskı, tekniğin erken örnekleri ve endüstriyel kullanımına işaret ederken, serigrafi ise plastik sanatların bir mecrasını ifade etmektedir. Bu adlandırma farkının kökeni çalışmanın ilerleyen kısmında tarihsel akış içinde sunulacaktır.

Bir baskı tekniği olarak ipek baskı, şablon baskı grubuna dahil olmasıyla kökeni en eski, ancak günümüzdeki uygulama biçimiyle de en çağdaş baskı tekniklerinden birisidir. İpek baskının erken örneklerini oluşturan ve bir şablon kullanarak çeşitli motiflerin kumaş gibi

yüzeyle aktarılmasıyla başlayan uygulamalarının, resmî belgelere dayandırılan ilk örnekleri 500 – 1000 yılları arasında Çin ve Japonya'da görülmektedir (Saff, 1978:289). Bu örneklerde deri, su geçirmez kağıtlar ya da metal plakalar oluşturularak yapılan şablonlar aracılığıyla çeşitli motifler belirli yüzeyle aktarılabilmiştir. Bildiğimiz anlamıyla ipek baskının geleneksel şablonlardan ayrılması, dokuma yöntemiyle oluşturulan dayanıklı matrislerin oluşturulmasıyla başlamıştır (Haney, 2015:120). Başlarda insan saçı daha sonra da doğal ipekten dokunarak oluşturulan boya geçirgen yüzeyle, boya geçişini engelleyen şablonların yerleştirilmesi ilkesine dayanan teknik kabaca günümüzdeki kullanımına yaklaşmıştır.

İpek baskının Asya'dan çıkıp Avrupa'ya gelmesi ise daha sonra gerçekleşmiştir, baskının yapılabilmesi için gerekli materyallerin uzun ticaret yollarını kat ederek Avrupa'da yaygınlaşması ve sürdürülebilmesi başlarda çok mümkün olamamış bu da tekniğin gelişimini 19. yüzyıl sonlarına kadar ertelemiştir. Deniz taşımacılığında yaşanan gelişmeler ile birlikte Grabowski ve Flick'in *Printmaking: A complete guide to materials & processes*'da ifade ettikleri gibi; 19. ve 20. yüzyılın sonlarında Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygınlaşan karmaşık şablon baskı teknikleri (*pochoir*) ticari amaçlarla, özellikle de kitap illüstrasyonu ve tekstil baskı alanında yayın bir şekilde kullanılmıştır (2015:55). 1900'lerin başında İngiltere'nin Manchester kentinde bir tabelacı olarak çalışan Samuel Simon, bugün bildiğimiz şekliyle ipek baskının öncüsü olarak kabul edilmektedir (Williamson, 2013:7). Simon işlerini hızlandırmak amacıyla, basit ahşap bir çerçeveye gerilmiş elek ile boya geçişini engelleyen ve fırçayla sürülebilen kapatıcı bir emülsiyon kullanmış, sert bir fırçayla da boyanın açık alanlardan geçmesini sağlayarak aynı görüntüyü defalarca basmanın bir yolunu bulmuştur. İpek baskı, tekniğin çok seri bir şekilde fazlaca imaj yaratabilme kabiliyeti sebebiyle de dönemin sanatçıları tarafından ilgi görmüştür. 1914'te San Francisco'da bir sanatçı olan John Pilsworth, Samuel Simon'ın yönteminden hareketle birden çok rengi üste basabilen bir baskı cihazının patentini almıştır (Williamson, 2013:7). Pilsworth farklı şablonları birleştirmek ve farklı kasnaklar kullanmakla baskılarında canlı, çok renkli görüntüler üretebilmeyi başarmıştır. Bir diğer yandan, baskı mürekkebinin kasnaktan baskı yapılacak yüzeye geçişini sağlayacak esnek, kauçuk kenarlı düz profile sahip sert bir aygıt olan 'rakle'nin geliştirilmesi bu dönemde gerçekleşmiştir.

İpek baskı tekniğinin plastik sanatların bir üretim aracına dönüşmesi doğrudan gerçekleşmemiştir. Bu buluşmanın kökeni incelendiğinde ipek baskı tekniğinin grafik bir dil ile tabelacılık, reklamcılık ve endüstriyel anlamda kullanılmasında ve geliştirilmesinde San Francisco, Kaliforniya'da kurulan iki şirketin önemli rol oynadığı görülmektedir. 1908 yılında Frank Otokar Brant tarafından bir tabela boyama atölyesi olarak kurulan Velvetone Company, 1912'den başlayarak ilk reklamcılık işlerini yapmış ve onlarca yıl Amerika'nın önde gelecek grafik ipek baskı firmaları arasında yer almıştır. Bir diğer önemli şirket olan Selectasine ise 1915'te kurulmuştur. (Lengwiler, 2013:96). Selectasine firmasının kurucularından Roy Beck, Charles Peter ve Edward Owens foto-reaktif kimyasallarla deneyler yaparak, UV ışıkla etkinleştirilen foto emülsiyonu icat etmişlerdir (Lengwiler, 2013:96). Bu gelişmeyle birlikte ipek baskı için teknikle ilgili kısıtlamaların ortadan kalktığı ve üretim ve ifade olanaklarının çeşitlendiği yeni bir dönem başlamıştır.

İpek baskı tekniği üzerine yayınlanan ilk akademik çalışma William H. Gordon tarafından *Lettering for Commercial Purposes* adıyla yayınlanmıştır (1918). Gordon çalışmasının son bölümünde, ipek baskının *letterpress* ve litografiye kıyasla ekonomik faydalarını vurgulamış ve yüksek maliyetleri nedeniyle, bu yöntemlerin büyük baskı işleri için uygun maliyetli olduğundan bahsetmiştir. Öte yandan, ipek baskının yalnızca “elek ile kaplı ahşap bir çerçeve ve işte kullanılan renklerin fiyatı ve birkaç basit kimyasalın fiyatıyla sınırlı olduğunu ve bu sebeple de küçük işletmeler için özellikle cazip hale geldiğinden söz etmiştir. Gordon'un çalışmasında da belirttiği üzere uygun üretim maliyeti ve yüksek tiraj sebebiyle ipek baskı endüstriyel ve ticari olarak özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygın bir teknik olarak kullanılmaya başlamıştır.

İpek baskının çok sayıda rengi yüksek tirajla ve ekonomik bir şekilde basabilmesine izin veren bir teknik olması sebebiyle dönemin sanatçıları tarafından da yoğun ilgi gördüğü gözlemlenmektedir. Özellikle Büyük Buhran döneminde New York sanat çevresinden pek çok sanatçı ekonomik olduğu için bu tekniği uygulamaya başlamıştır (Lengwiler, 2013:394). 1930'ların Büyük Buhran döneminde, ABD hükümeti özellikle işsizlikle mücadelesinde sanatın büyük bir destekleyicisi haline gelmiş, 1935'te Başkan Franklin Delano Roosevelt, milyonlarca işsiz Amerikalıyı işe geri döndürmek için başlattığı Yeni Anlaşma (*New Deal*) programının bir

parçası olarak *WPA*'yı (İş İlerleme İdaresi-*US Work Progress Administration*) kurmuştur (*WPA*¹). Hükümet okullar, hastaneler, kütüphaneler gibi binalara sanat eserleri temin etmenin yanı sıra diğer programlarının tanıtılması ve ilan edilmesi için propaganda posterlerine de ihtiyaç duymuştur. Bu sebeple, *WPA*'nın bir alt birimi olan Afiş Bölümü (*Poster Division*), 1934 yılında New York Belediyesinin kurduğu afiş birimini de bünyesine katarak 1935 yılında kurulmuştur. Bauhaus ekolünü temel alan bu birim federal sanat, müzik, yazar ve tiyatro projeleri için posterler tasarlamıştır, 1934 – 42 arasında *FAP*'nin farklı eyaletlerde bulunan afiş bölümleri çoğunluğu serigrafi olmak üzere otuz beş bin ayrı tasarımda iki milyondan fazla poster üretmiştir (*Posters: WPA Posters*²).

İpek baskının bu dönemde hem sanatçılar hem de endüstri tarafında kullanılması sebebiyle tekniğin üzerinde bir kavram kargaşası gözlemlenmiştir. Bu sebeple de National Serigraphic Society'nin kurucu üyesi Carl Zigrosser, plastik sanatların üretim alanı olan baskıları endüstriyel baskılardan ayırmak amacıyla Serigrafi terimini yaratmıştır. Serigrafi kelimesi Latince 'ipek' anlamına gelen *seri* ve Yunanca 'çizmek' anlamına gelen *graphein* sözcüklerinin birleştirilmesinden türetilmiştir (Williamson, 2013:8). Günümüzde pek çok sanatçı ve galerinin plastik sanat eserlerini seri üretim baskılardan ayırmak için bu ifadeyi kullandığı gözlemlenmektedir.

Serigrafi tekniğinin geleneksel baskı yapma, çoğaltma, soyutlama bağlamlarından sıyrılarak sanatsal olarak farklı anlamlar üretecek bir şekilde organize edilmesini sağlayan ve sanat tarihini değiştiren olay Pop sanatçılarının serigrafi tekniği ile tanışmaları olmuştur (Bilginer, 2014:19). Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren Andy Warhol ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılar, kitle kültürü üretim tekniklerini kullanarak ve yine kitle kültüründen aldıkları imgelerden yararlanarak serigrafiyle yeni imajlar yaratmışlardır. Pop sanatçıların yarattıkları bu imajlar, gündelik yaşamın ve bireyin kapital sermaye odağında nasıl birer metaya dönüştürüldüğünü deşifre etmekle kalmamış, aynı zamanda temel işlevi çoğaltmaya dayanan serigrafinin kavramsal yönüyle yeni bağlamlar yaratabilen bir üretim alanı olduğunu da

¹ "WPA". "Federal Art Project", <https://www.britannica.com/topic/WPA-Federal-Art-Project>, Erişim tarihi: 19.12.2020.

² "Posters: WPA Posters" , <https://www.loc.gov/collections/works-progress-administration-posters/about-this-collection/> , Erişim tarihi: 19.12.2020.

göstermiştir. Pop sanatın çağdaş sanata evrilmeye başladığı 1980'li yıllardan günümüze değin serigrafi, çağdaş baskı pratikleri içinde geçerliğini korumakla kalmamış varlık alanını genişletmeye devam etmiştir.

3. Su Bazlı Boyalarla Yapılan Serigrafi Baskı Tekniğinde Karşılaşılabilecek Problemler ve Çözümleri

Bir imgenin sorunsuz bir baskı süreci geçirebilmesi, öngörülemeyen ve majör problemler içermeyen edisyonlara dönüşebilmesi için bilgisayar monitöründen baskı tezgahına kadar uzanan çeşitli ve karmaşık süreçler bulunmaktadır. Bu süreçler genel olarak şablon hazırlama ve baskı süreci olarak iki üst başlıkta toplanabilirler. Her bir başlık ise kendi içerisinde; film hazırlama, gaze-ipek (*gauze*) tercihi, kalıplama yöntemi, pozlama, uygun parametrelere sahip baskı ekipmanı seçimi ve tasarım özelinde şekillenen kâğıt ve boya seçimi başta olmak üzere her bir aşamasında teknik bilgi gerektiren alt başlıkları içermektedir.

3.1. Şablon Hazırlama Sürecinde Karşılaşılabilecek Problemler ve Çözümleri

Serigrafi şablonu (*stencil*) ile ifade edilen yapı, sağlam bir çerçeve (ahşap ya da metal) üzerine belirli parametrelere göre gerilen, sentetik veya metal ipliklerden dokuma bir gaze ve bu gaze üzerinde açık-kapalı alanlar oluşturan polimer emülsiyondan oluşan bir matristir. Fotografik imgeleri çoğaltacak bir serigrafi şablonunun oluşturabilmesi her şeyden önce doğru bir film, uygun bir gaze ve beklentilere cevap verebilecek nitelikte bir foto emülsiyon seçimine dayanmaktadır. Dijital olarak oluşturulmuş bir görüntünün şablona aktarılma sürecindeki ilk halka film hazırlama sürecidir. Film doğru hazırlanmadığı takdirde baskıya ilişkin beklentiler tesadüfi ve öngörülemez bir sonuca ulaşır veya hiçbir şekilde doğru sonuçlanmazlar.

3.2. Film Hazırlama

Filmler serigrafi şablonu üzerinde istenilen görüntünün oluşturulabilmesi için pozlamada kullanılan, tam siyah (opak) ve tam beyaz (şeffaf) alanlar oluşturan, ara değerleri ve yumuşak geçişleri olmayan ve bu nedenle fotografik sonuçlar sunmayan ortokromatik görüntülerdir. Serigrafi tekniği için çoğunlukla pozitif filmler kullanılmakta, ara değerlerin ve yumuşak ton geçişlerinin kalıba aktarılabilmesi için görüntünün tramlandıktan sonra filme yazdırılması gerekmektedir. Serigrafi tekniği için ideal bir filmin opak kısımlarının en az 4

dansite, şeffaf alanların ise 0 veya en fazla 0,10 dansite olması gerekmektedir (Işık, 2003:22). Bu aşamada serigrafi özelinde film hazırlayan bir yazıcı kullanılmadığında bir sonraki adım olan pozlamada sorunların yaşanılması söz konusu olabilmektedir. Olası pozlama sorunlarının önüne geçilmesi için dansitometre kullanarak filmin doğru yoğunlukta olup olmadığı kontrol edilebilir. Emülsiyon için belirlenen ideal poz süresi, 4 dansitenin altındaki filmlerin opak alanlarının ışığı yeterince engelleyememesine sebep olur, bu sebeple şablon fazla pozlanarak ya hatalı görüntü üretir ya da işlevini yerine getiremez. Bu tip pozlama sorunları repro merkezlerinden alınacak ortokromatik filmler veya sayısal negatif üreten cihazlardan alınacak filmeler kullanarak aşılabilir.

3.3. Fotografik Görüntünün Filme Aktarılması

Alman serigrafi malzemesi üreticisi Siebdruckland firması tarafından hazırlanan fotografik görüntünün serigrafide nasıl basılacağı konusundaki “*Halbtonraster*” başlıklı yönlendirme metninden de anlaşılacağı gibi, fotografik bir görüntünün serigrafi ile basılabilmesi için, tramlanarak yarım tonlu (*halftone*) görüntüye dönüştürülmesi gerekmektedir (Halbtonraster³). Serigrafi tekniğinin çalışma prensibi nedeniyle ton değerleri basılamadığından, renk geçişleri ve renk tonlamaları küçük noktalardan oluşan bir örüntüyle elde edilebilmektedir. Fotografik görüntünün uygun şekilde tramlanabilmesi için pek çok profesyonel *RIP* programı bulunmaktadır. Bu tip bir yazılıma erişimi olmayan kişiler ise, fazladan bir eklentiye ihtiyaç duymaksızın Adobe Photoshop’un tüm versiyonlarında yer alan parametreleri kullanarak birkaç adımda benzer işlemleri gerçekleştirebilirler. Photoshop içerisinde standart olarak bulunan “*Bitmap*” işlevi ile fotografik görüntü siyah ve beyaz noktalardan oluşan bir örüntüye dönüştürülebilmektedir. Noktaların birbirine olan yakınlık – uzaklıklar veya büyüklük – küçüklük ilişkilerinin manipüle edilmesiyle ton değerleri ve renk geçişleri temsil edilir ve böylece fotografik bir görüntünün serigrafi şablonuna aktarılabilmesi sağlanır.

Serigrafi şablonunun en önemli öğelerinden birisi olan serigrafi ipekleri, baskısı yapılacak görüntünün tram boyutuyla doğrudan ilişkilidir. Söz konusu bu ilişki basılacak görüntünün çözünürlüğüyle doğru orantılıdır. Aşağıdaki tablodan da görülebileceği üzere ipek numarasını ifade eden T ve M değerleri bulunmaktadır. T harfi ile ifade edilen değer metrik

³ “Halbtonraster”, <https://www.siebdruckland.de/Fotos-im-Halbtonrasterdrucken>, Erişim tarihi: 12.11.2020.

(*metric*) ölçü birimi olup 1cm içinde dikey olarak yan yana bulunan filaman (filament) sayısını ifade etmektedir. M harfi ile gösterilen değer ise imparatorluk (*imperial*) ölçü sistemine dahil olup 1 inç içinde dikey olarak yan yana bulunan filaman sayısını ifade etmektedir. T ya da M değeri ne kadar büyük ise gazenin dokuma sıklığı ve çözünürlüğü o kadar yüksek, değer ne kadar düşük ise dokuma ve çözünürlük de o kadar düşük olmaktadır.

Tablo 1: İpek Numarasına Göre Grid Genişliğine Düşen Nokta Sayısı:

İpek Numarası (T)	CM Başına Filaman	İnç Başına Filaman (Mesh)	İnç Başına Çizgi
43 T	43	~110 M	24 LPI Grid Genişliği
54 T	54	~135 M	30 LPI Grid Genişliği
64 T	64	~160 M	35 LPI Grid Genişliği
80 T	80	~200 M	44 LPI Grid Genişliği
90 T	90	~230 M	51 LPI Grid Genişliği
120 T	120	~305 M	68 LPI Grid Genişliği

Fotografik görüntünün serigrafisi ile yüksek kalitede basılabilmesi için tram boyutunun baskı yapılacak gazenin dokuma sıklığı ile uyumlu olması gerekmektedir. Oluşturulan şablon ile tram boyutu arasındaki ilişki gözlemlenmediğinde ortaya çıkabilecek olası iki sorun şu şekilde sıralanabilir; ipek numarası düşük ve tram *lpi* (*line per inch*) değeri yüksek ise, ipekteki açık alanlar tramların tutunabileceğinden büyük olur ve görüntü şablona aktarılamaz, ipek numarası büyük ve tram *lpi* değeri düşük ise, gaze çok sıkı olduğundan baskı yüzeyine çok az boya geçişi gerçekleşir ve soluk bir imaj elde edilir. Doğru ipek numarası ve tram boyutunun belirlenebilmesi için uygulanması gereken bir formül optimum çözünürlüğün sağlanabilmesi açısından faydalı olacaktır, aşağıda sunulan formül yardımıyla ipek numarasına göre uygun *lpi* değerinin belirlenmesi sağlanabilmektedir. Bu formüle göre, *inç başına iplik (Mesh) / 4,5 = Optimum lpi* değeri vermektedir, örnek olarak; $305M / 4,5 = 67$ *lpi* maksimum tram. Metrik değerlerin imparatorluk ölçü birimine dönüştürülmesi için ise bu formül uygulanmaktadır, *inç başına iplik (Mesh) / 2,54 = İpek Sıklığı (T)*, örneğin $305M / 2,54 = 120T$.

Tablo 2: İpek Numarasına Göre Basılabilir En İnce Çizgi.

İpek Numarası (T)	CM Başına Filaman	MM Başına Filaman	Çizgi Kalınlığı
60 T	60	6	$3/6 = 1/2$ mm
120 T	120	12	$3/12 = 1/4$ mm

Yukarıdaki tablo serigrafi ile basılabilecek en ince çizgi kalınlığına yönelik bir formülü içermektedir. Bir şablonun basılabileceği en ince çizgi, şablonda gerili olan dokumanın filaman kalınlığından hareketle hesaplanmaktadır. Bir çizginin deforme olmadan basılabilmesi için kalınlığının, dokumanın mm başına içerdiği filaman sayısının en az iki, ideal olarak ise üç katı olması gerekmektedir. Bu hesaba örnek olarak: 60T ipek ile 0,5 mm'ye kadar çizgiler, 120T ipekle ise 0,25 mm'ye kadar çizgiler deforme olmaksızın basılabilmektedir.



Görsel 1. 80 T İpeğe Göre 44 Lpi İle Tramlanmış Bir Fotoğraf, Sol'da Orijinal Görüntü, Sağ'da Tramlı Görüntü (Doğu Gündoğdu Kişisel Arşivi).

3.4. Emülsiyon ve Pozlama

İyi bir serigrafi baskı için doğru seçilmiş bir ipek, doğru hazırlanmış bir film ve çalışmaya uygun boya tercih edilmesi yeterli değildir. Sağlıklı bir baskı süreci ve sonucu için emülsiyonun da diğer bileşenler gibi yapılacak işe uygun nitelikte seçilmesi ve uygun şartlarda pozlanması gerekmektedir. Pozlama işlemi kısaca foto reaktif emülsiyonun UV ışığına belirli bir süre maruz kalması ile gerçekleşmektedir. Şablona uygulanan emülsiyon kurutulduktan sonra, pozlama ünitesinde yerleştirilir, şablon ve ışık kaynağı arasına da şablona aktarılmak istenen film yerleştirilir ve pozlama işlemine başlanır. UV ışığına maruz kalan emülsiyon sertleşir ancak film aracılığıyla bloke edilen alanlar ışık almadıkları için yapısal bir değişikliğe uğramazlar. Şablon basınçlı su ile yıkandığında sertleşen alanlar ipek yüzeyinde sabit kalırken diğer alanlar açılır ve böylece şablon üzerinde boyanın geçebileceği açık ve geçemeyeceği kapalı alanlar oluşur. Doğru bir pozlama yapılabilmesi için basılacak tasarıma uygun seçilmiş bir emülsiyona ihtiyaç duyulmaktadır.

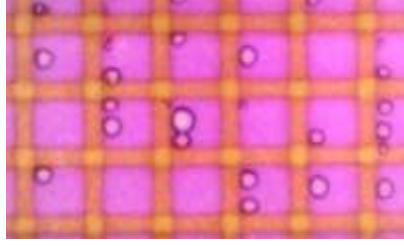
Foto emülsiyonlar yapılarına göre üçe ayrılırlar, diazo tek kür emülsiyonlar, saf polimer emülsiyonlar ve diazo çift kür emülsiyonlar (Abbott, 2008:61). Bu üç tip emülsiyon

üretici firmalarının ürün yelpazesine göre su bazlı, solvent bazlı boyalarla veya iki tür boyayla çalışma olanağı sunan farklı yapılarda üretilmektedirler. Diazo tek kür foto emülsiyonlar, diazo tuzları kullanılarak hassaslaştırılmış serigrafi emülsiyonlarıdır. Ham polimerler ile diazo tuzları karıştırılarak kullanıma hazır hale gelen bu emülsiyonlar, UV ışığa maruz kaldığında içeriğinde yer alan diazo tuzları sağlam ve güçlü bir şablon bloğu oluşturmak için polimerlerle bağlantı kurarlar. Bu tip foto emülsiyonların en belirgin özellikleri uzun pozlama süresine sahip olmalarıdır. Bir diğer foto reaktif emülsiyon ise saf polimer emülsiyonlardır. Bu emülsiyonlar önceden hassaslaştırılmış ve doğrudan kullanıma hazırlardır. Saf polimer emülsiyonlar da tıpkı diazo ile karıştırılarak kullanılan emülsiyonlar gibi UV ışığa maruz kaldığında sertleşirler. Pozlama süresi diazo katılarak kullanılan emülsiyonlara göre genellikle daha kısadır ancak mukavemet açısından daha dayanıksızlardır. Bu tip emülsiyonlar geniş renk alanlarının yer aldığı tasarımların baskılarında kullanmaya daha uygundur. Yapısal olarak farklılık gösteren diğer emülsiyonlar ise diazo çift kür emülsiyonlardır. Teknolojik açıdan en güncel niteliklere sahip olan bu tür emülsiyonlar diğer foto reaktif emülsiyonların avantajlı özelliklerini bir arada barındıran melez bir yapıdadırlar. Polimer emülsiyonlar gibi önceden hassaslaştırılmış olsalar da diazo katılarak kullanılırlar. Tek kür diazo emülsiyonlara göre daha kısa poz süresine sahip olmakla birlikte saf polimer emülsiyonlara göre de daha dayanıklıdırlar. Hem yüksek çözünürlüklü detayların hem de geniş alanların basımında rahatlıkla kullanılabilirler.

Kaliteli bir şablon oluşturmak için ipeğin emülsiyon ile doğru bir yöntemle kaplanması çok önemlidir. Sağlıklı bir kaplama işlemi için ipek yüzeyinin yağdan arındırılarak hazırlık yapılması gerekmektedir. Kaplama işlemi için emülsiyon çekme küreği adı verilen bir yardımcı malzeme kullanılmaktadır ve homojen bir kaplama yapılabilmesi için küreğin ağız profilinin temiz ve düzgün olması gerekmektedir. Emülsiyon küreğinin ağız yapısı çekilen emülsiyonun kalınlığını belirlemektedir, uygulamaya göre ağız profili düz ve yuvarlak kürekler bulunmaktadır. Kağıt üzerine yapılacak sanatsal baskılar için yuvarlak ağız profiline sahip kürekler tercih edilmelidir. Bu gerekliliğin ardında yatan neden ise, yuvarlak ağızlı profillerin düz ağızlı profile sahip kaşıklara göre ipek yüzeyinde daha kalın emülsiyon filmi oluşturmalarıdır. Uygun kalınlıkla çekilen emülsiyonlar ipek üzerinde daha pürüzsüz bir yüzey oluşturduklarından daha net baskıların yapılmasına olanak sağlarlar (Abbot, 2008:77). Ek olarak, ağız profili yuvarlak kenarlı

olan emülsiyon kürekleri düz kenarlı olanlara göre daha dayanıklıdır. Sağlıklı bir tabaklama yapabilmek için emülsiyon küreklerinin bakımının düzenli olarak yapılması çok önemlidir. Ağzı profilindeki kurumuş emülsiyonlar, eğrilik veya çentikler kaplama sırasında baskı aşamasında meydana gelebilecek problemlere neden olabilirler. Bu tip sorunları engellemenin bir yolu emülsiyon küreğinin her kaplama işleminden sonra temizlenerek ve uygun bir şekilde muhafaza edilmesidir.

Emülsiyon kaplamada ipek üzerinde homojen ve tekrarlanabilir bir emülsiyon filmi oluşturabilmek önemlidir. Doğru bir emülsiyon filmi yaratmak emülsiyon küreğinin çekme açısı, ipek yüzeyine uygulanan basınç, emülsiyonun çekilme hızı ve emülsiyon küreğindeki emülsiyon miktarı gibi değişkenlere bağlıdır. Kaplama işlemi sırasında dikkat edilmesi gereken unsurların başında emülsiyon küreği çekme açısı gelmektedir. Emülsiyon küreğinin fazla eğilmesi, yani gereğinden dar bir açı ile çekilmesi kalın bir emülsiyon filmine neden olabilir. Dik açı ile tutulan emülsiyon küreği ise ipek yüzeyindeki emisyonu bir yandan da sıyracağı için olması gerekenden daha ince bir emülsiyon filminin çekilmesine neden olabilmektedir. Doğru uygulama için emülsiyon küreğinin şablon yüzeyine yaklaşık altmış derecede açıyla tutulması ve yüzeyin tamamında bu açının korunması gerekmektedir. Emülsiyon kaplamada dikkat edilmesi gereken bir diğer parametre ise basınçtır, kaplama basıncı yüzeyde biriken emülsiyon hacmini belirleyen unsurlardan biridir. Fazla basınç uygulamak ipeğe zarar vererek yırtılmasına neden olabilirken, az basınç uygulanması ise düzensiz bir kaplamaya neden olabilmektedir. Şablon dayanımını etkileyen bir başka öge ise emülsiyon kaplama hızıdır. Çok hızlı uygulanan bir kaplama nedeniyle emülsiyon filminde hava kabarcıklarının oluşması söz konusu olabilmektedir. Hızlı kaplamanın sonucunda oluşan hava kabarcıkları, ipek yüzeyinde açık alanlar ya da emülsiyonun daha ince olduğu alanlar yaratabilmektedir. İnce alanlar baskı sırasında zayıflayarak dökülebilir ve açık alanlar baskıları kirletebilir. Bu alanlar desenin dışında kalıyorsa daha sonradan bir fırça yardımıyla kapatılabilir. Çok yavaş hızda çekilen emülsiyon ise kaplamanın gereğinden kalın olmasına neden olabilir.



Görsel 2. Emülsiyonun Hızlı Kaplanması Sonucu Oluşan Hava Kabarcıkları.

Önde gelen serigrafi malzemeleri üreticilerinden CPS doğru bir emülsiyon filmi oluşturabilmek için dikkat edilmesi gerekenleri aşağıdaki şekilde sıralamıştır:

Emülsiyonlar her zaman önceden yağı alınmış ve tamamen kuru bir ipek üzerine kaplanmalıdır. Düşük basınç ile gerilmiş bir ipek, emülsiyonun düzensiz kaplamasına neden olabileceğinden, düşük gerilime sahip olan bir ipek kullanılması gerekiyorsa kaplama basıncının artırılması veya ipeğin değiştirilmesi gerekmektedir. Şablon ile aynı genişliğe sahip bir emülsiyon küreği, şablonun kenarlarında ince, ortalarında ise daha kalın bir kaplamaya neden olabilmektedir. Kaplama sırasında eşit olmayan basınç, düzensiz bir şablona ve düzensiz bir kaplamaya neden olacağından bu durumun engellenmesi için emülsiyon küreğinin çift el ile kullanılması gerekmektedir. Emülsiyon kaplandığında homojen ve parlak bir yüzey oluşmalıdır. Baskı yüzüne ve rakle yüzüne birer kez emülsiyon çekilir, ihtiyaca göre bu sayı artırılabilir. Şablonlar mutlaka yatay olarak 30 - 35 °C kurutulmalıdır. Dikey kurutulması durumunda yerçekimine bağlı olarak yüzeydeki emülsiyon kalınlığı farklılık gösterebilir (How To Coat Emulsions By Hand⁴).

3.5. Kalıbın Pozlanması

Kalıp emülsiyonla kaplandıktan ve kurutulduktan sonra pozlama işlemi için hazır hale gelir. Pozlama işleminin amacı, foto emülsiyon üzerinde pozitif filmdeki görüntünün yeniden yaratılarak bir şablona dönüşmesini sağlamaktır. Uygun pozlama yalnızca beklentilere cevap veren, öngörülebilir şekilde davranan dayanıklı bir şablon elde edilmesini sağlamakla kalmaz aynı zamanda yüksek tirajlı baskıların sorunsuz bir şekilde sürdürülmesini de sağlar. Kalıbın olması gerekenden az ya da çok pozlanması baskı sürecinde istenmeyen sonuçlara neden

⁴ "How To Coat Emulsions By Hand", http://www.cps.eu/guide-detail/7_how-to-screen-print-how-to-coat-emulsions-by-hand , Erişim tarihi: 12.11.2020.

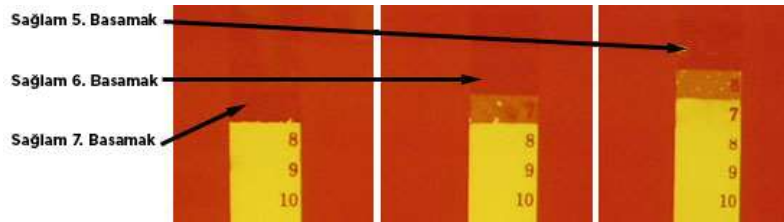
olabilmektedir. Söz konusu bu sorunlardan birisi yetersiz pozlamadır, pozlama süresinin kısa olması durumunda emülsiyon yeteri kadar sertleşemez ve kalıp yıkandığında emülsiyon kısmen ya da tamamen dökülüp bozulabilir. Ayrıca baskı sırasında da eksik pozlama nedeniyle kalıpta dökülme veya yapışkan hale gelerek mukavemet kaybı gibi durumlar gözlenebilir (How To Coat Emulsions By Hand). Bir diğer problem ise fazla pozlamadır, genel olarak emülsiyonlar fazla pozlama konusunda eksik pozlanma durumuna kıyasla daha toleranslı davranırlar. Fazla pozlanmış bir emülsiyon daha dirençli olur ancak, bu etken görüntünün çözünürlüğünde düşüş ve keskin hatlarda bozulmalar olmasına sebep olur (How To Coat Emulsions By Hand).

Emülsiyonun doğru poz süresini belirlemek amacıyla kullanılan en etkin yöntemlerden biri yirmi bir basamaklı *STOUFFER* (T2115) kullanmaktır (How To Coat Emulsions By Hand). Optimum poz süresini hesaplamak için *STOUFFER* kalıp ile birlikte pozlanmalı ve genellikle ilk deneme için uygun görülen pozlama süresi iki yüz – üç yüz saniye arasında olacak şekilde yapılmalıdır.



Görsel 3. 21 Basamaklı Stouffer.

Belirtilen süre aralığı standart bir serigrafik kalıp pozlama ünitesinin kullanıldığı durum için geçerlidir (kalıp ve ışık kaynağı arası yaklaşık bir metre mesafede ve 2000 watt metal halide UV ışığı kullanılan bir pozlama ünitesi için). Pozlama işlemi yapılan şablon yıkandığında, *STOUFFER*'ın üzerindeki yedinci basamağın dökülmemesi gerekmektedir (How Do I Test Exposure⁵).



Görsel 4. 21 Basamaklı Stouffer İle Optimum Poz Süresinin Hesaplanması.

⁵ "How Do I Test Exposure" , <https://www.ulano.com/exposure>, Erişim tarihi: 13.11.2020.

Şablon üzerindeki görüntüye göre eksik ya da fazla pozlama olup olmadığı tespit edilebilir. Bu durum bir örnek üzerinden açıklanacak olursa; poz süresinin iki yüz saniye olduğu, kalıp yıkanıp altıncı basamağın sağlam çıktığı bir koşulda, *STOUFFER*'ın bir basamak eksik pozlandığı gözlemlenecektir. Aşağıdaki tablodan hareketle pozlamayı bir basamak arttırmak için, ilk poz süresi olan iki yüz saniye 1.4 ile çarpılarak ideal poz süresine ulaşılabilir. Böylelikle örnek koşul için ideal poz süresinin iki yüz seksen saniye olduğu sonucuna ulaşılarak, beklentilerin hepsine cevap veren uygun bir şablon elde edilebilir.

EXPOSURE CORRECTION TABLE	
To Increase Step Guide By...	Multiply Original Exposure By...
1 Step	1.4
2 Steps	2.0
3 Steps	2.8
4 Steps	4.0
To Decrease Step Guide By...	Multiply Original Exposure By...
1 Step	.70
2 Steps	.50
3 Steps	.35
4 Steps	.25

Görsel 5. 21 Basamaklı Stouffer Pozlama Süresi Düzeltme Tablosu.

İdeal poz süresi belirlenmiş bir emülsiyon için özellikle su bazlı baskı mürekkepleri kullanırken şablonun dayanımını artırmak için ikinci bir pozlamaya (*post exposure*) ihtiyaç duyulmaktadır. Kalıp ilk pozlamanın ardından yıkanır ve tamamen kurutulur, ikinci pozlama için kalıp bu sefer rakle yüzü ışık kaynağına bakacak şekilde pozlama ünitesine yerleştirilir ve vakum kapalı şekilde bir kez daha ilk poz süresi kadar pozlanır. İkinci pozlamanın ardından kalıp artık suya ve solvente karşı çok daha fazla dirençli bir hale gelir (How to Use Post-Exposure to Create Durable Screen Printing Stencils⁶).

4. Baskı Tezgahında Karşılaşılabilecek Problemler Ve Çözümleri

Baskısı yapılmak istenen bir görüntü şablon hazırlama süreçlerinden sonra baskı işleminin gerçekleştirileceği baskı tezgahına ulaşır. İlgili görüntünün; doğru parametrelere sahip bir film kullanılarak, uygun pozlama süresiyle, tasarımın ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir ipek

⁶ "How to Use Post-Exposure to Create Durable Screen Printing Stencils", <https://anatol.com/how-to-use-post-exposure-to-create-durable-screen-printing-stencils/>, Erişim tarihi: 26.12.2020.

kullanılarak şablona aktarıldığı varsayıldığında baskı sürecinin problemsiz ilerlemesi beklenir. Ancak, bu süreçte baskı sonucuna doğrudan etki eden farklı değişkenler bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla şablon boyutu ve yüksekliği, rakle profili ve seçimi, hizalama, şablon-nem ilişkisi ve kağıt seçimi şeklinde sıralanabilirler. Burada sözü edilen değişkenler baskı edisyonlarının görüntü çözünürlüğünden renk doygunluk farklarına, yüksek tirajda ton değeri farklılıklarından baskı yüzeyinde oluşabilecek istenmeyen lekeler ve hizalama hatalarına kadar pek çok problemin de sebebi olmaktadır.

4.1. Şablon Yüksekliği, Boyutu ve Baskı Alanı

Sorunsuz bir baskı süreci için pozlaması yapılacak görüntü, kasnak boyutu ve kasnağın baskı tezgahındaki konumu arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Şablon yüksekliği baskı yapılacak kağıt ile şablonun baskı yüzü arasındaki teması engellemek için bırakılan bir kaç mm yükseklik farkını (*off contact*) ifade etmektedir, bu değer kullanılan ipeğin boyutu ve gerginliğine göre değişiklik gösterebilmektedir. Söz konusu iki yüzey arasındaki temas yalnızca rakle ile boya aktarılırken olmalıdır. Şablon ve baskı yüzeyi arasındaki irtifa farkı gözlemlenmediğinde ortaya çıkabilecek problemlerin de farklı biçimlerde gerçekleştiği gözlemlenmektedir. Yükseklik farkının hiç olmadığı veya çok az bırakıldığı durumlarda, geniş renk alanlarında ipeğin baskı yüzeyine yapışması ve iz bırakması gibi kontrolsüz durumlar yaşanırken, yüksekliğin olması gerektiğinden fazla olduğu durumlarda ise ipek fazla esneyerek görüntünün deforme olmasına ve hizalama problemlerine sebep olmaktadır. Bu aşamada dikkat edilmesi gereken bir diğer konu ise baskısı yapılacak görüntünün şablon kenarlarına çok yaklaşmaması gerekliliğidir, buradaki temel problem ipek ve şablon çerçevesi arasındaki geometrik ilişkiden kaynaklanmaktadır.



Görsel 6. Şablon ve Baskı Yüzeyi Arasındaki Değişen Yükseklik Farkları.

1 numaralı şablon doğru yükseklikte konumlandırılmış ve baskı alanının kasnak kenarlarına olan uzaklığı gözlemlenmiştir. 2 ve 3 numaralı şablonlarda ise temas yüksekliği ve baskı

alanı ilişkisi gözlemlenmemiştir. 2 numaralı örnekte temas yüksekliğinin çok düşük olması sebebiyle ipek baskı yüzeyindeki boyalı alana temas ederek hem baskı yüzeyinde istenmeyen izlerin oluşmasına sebep vermektedir. 3 numaralı şablonda görüldüğü üzere temas mesafesi olması gerektiğinden fazla ayarlanmış ve baskı alanı çerçeveye çok yakın konumlandırılmıştır. Bu sebeple görüntü şablon kenarlarına yaklaştıkça ipeği daha dik bir açıyla aşağıya esnetmektedir ve bu durum rakle basıncının giderek artmasına sebep olmaktadır. Artan basınca bağlı olarak gerçekleşen ipek deformasyonu sebebiyle baskı yüzeyine aşırı miktarda boya geçirilir bu yüzden de nokta kazancı (dot gain) ve boya kusma gibi problemler gerçekleşir.

4.2. Rakle Profili ve Seçimi

Serigrafinin uygulanabilmesi için gerekli ekipmanlardan birisi de rakledir (*squeegee*). Rakle; baskı mürekkebini ipekten baskı yapılacak yüzeye geçirmek için kullanılan, ince, esnek bir kauçuk veya lastik bir sileceğin tutturulduğu ahşap veya metal saplı bir alettir (*Squeegee*⁷). Doğru rakle tercihi baskı kalitesini doğrudan etkileyen önemli faktörlerden birisidir. Rastgele kullanılan rakleler baskı aşamasında kararalma, detay kaybı ve gereğinden fazla boya tüketimi gibi olumsuz sonuçlara sebep olmaktadır. Doğru rakle seçimi için dikkat edilmesi gereken iki parametre lastik sertlik derecesi ve ağız profildir.

Raklelerde kullanılan lastikler farklı lastik hamurlarından imal edilmektedirler ve farklı sertlik derecelerine sahiptirler, ayrıca kullanım amaçlarına göre de değişiklik gösterirler. Lastiklerin sertlik dereceleri durometre (*durometer*) ile ifade edilir ve bu değer (*shore*) A harfi ile gösterilir, durometre değerleri 55A - 95A arasında yer almaktadır (*Squeegee*). Durometre değeri 60A yumuşak, 70A orta, 80A sert ve 90A süper sertlik derecesine karşılık gelmektedir. Raklenin sertlik seçimi baskısı yapılacak tasarım ve baskı yapılacak yüzeye göre belirlenmelidir. Örneğin, baskı yapılacak materyal kumaş gibi pürüzlü bir yüzeye sahip ve kullanılacak ipek de daha seyrek bir dokumaya sahipse, 60A ile 70A arasında bir rakle tercih edilmelidir. Bununla birlikte, baskı yapılacak materyal kağıt gibi pürüzsüz bir yapıda ve kullanılan ipek de sık dokumaya sahipse 80A ile 90A arasında daha sert bir rakle kullanılmalıdır.

⁷ "Squeegee", <http://printwiki.org/Squeegee>, Erişim tarihi: 10.11.2020.

Rakle lastiklerinin bir diğer özelliği de silecek ağız profilidir, baskı yapılacak yüzeyin sertlik ve emicilik gibi özelliklerine veya baskı yüzeyine aktarılacak boya miktarına göre farklı profillerde rakle lastikleri bulunmaktadır. Sağlıklı bir sonuç için, baskısı yapılacak projenin geniş renk alanı ya da çok detaylı ince tram özelliklerine göre farklı rakle profillerinin tercih edilmesi gerekmektedir.



Görsel 7. Rakle Ağız Profilleri.

Ali R. Işık'ın çalışmasında da belirttiği üzere, lastik ağız profili ve kullanım amaçlarına göre rakleler şu şekilde sıralanabilir:

'1' kenarları yuvarlatılmış profil, kalın boya tabakası uygulamak için, '2' eğik uçlu profil, cam seramik ve metal gibi sert ve emici olmayan yüzeylere baskı yapmak için, '3' sivri uçlu profil, otomatik serigrafi makinalarında, '4' tam yuvarlak profil emici yüzeyler ve tekstil işlerinde, '5' kenarları dik açılı profil, çok amaçlı olan bu profil özellikle kağıt üzerine, ince tram gerektiren detay işler için kullanılmaktadır (2003:17).

Lastik hamuruna göre sert durometre rakleler, yüksek tirajlı baskılar sırasında meydana gelen yüksek aşınma derecesinden dolayı yüksek hızlı otomatik preslerde kullanılırken, yumuşak durometrelili olanları ise düşük basınçlı manuel ve yarı otomatik presler için kullanılır. Düşük basınç kullanarak, kağıt üzerine yapılan trikromi, hexakromik ve ya spot renk gibi proses baskılarda kaliteli sonuçlar için 70-75A rakleler tercih edilmelidir. Bu özellikteki rakleler, boyayı şablondan olabildiğince net bir şekilde geçirip geriye kontrolsüzce bükülmeyecek kadar sert, ancak gazenin yüzey özelliklerine uyum sağlayabilecek kadar da yumuşaktırlar (Squeegee⁸). Rakle durometresi, mürekkebin bırakılma şeklini de doğrudan etkiler, lastik ne kadar sertse, sürtünme katsayısı o kadar düşük ve şablon üzerindeki aşınma da o kadar az olur. Yumuşak bir rakle, sert olana kıyasla baskı yüzeyine daha kalın bir mürekkep

⁸ "Squeegee", <https://www.printermaker.com/Squeegee-Selection-and-Maintenance-n.html>, Erişim tarihi: 26.12.2020

tabakası bırakır. Bu nedenle geniş renk alanları için yumuşak, ince tram ve detaylar için ise sert lastikli rakleler tercih edilmelidir.

Yüksek kaliteli, düzgün baskılar alabilmek için dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli konu da raklelerin fiziksel durumu ve bakımına özen göstermektir. Özellikle UV ile gelişen boyalar gibi aşındırıcı mürekkeplerle baskı yapılıyorsa, raklenin her bir tarafının 4 saatten fazla kullanılmaması önemlidir. Baskı sürecinde bir rotasyon çizelgesi uygulamak, tek tip bir baskı kalitesinin elde edilmesine ve rakle ömrünün önemli ölçüde artırılmasını sağlayacaktır (Roberts, 2017). Raklelerin uzun süre boya ile temas etmesi, şişme ve yumuşama gibi problemlere sebep olabilmektedir. Bu sebeple şablon yüzeyinde mürekkep kalıntısı birikmeye başlarsa, rakle yenisiyle değiştirilmelidir. Şişen veya yumuşayan rakleler 24 ila 48 saat sonra düzelir ve yeniden baskı tezgahında kullanılabilirler. Rakleler kullanılmadığı zaman düz bir şekilde yerleştirilmeli, her zaman kuru ve nispeten serin bir yerde saklanmalıdırlar. Rakleler ile ilgili olarak söz konusu kurallara uyulmadığı takdirde, lastiklerin düzensiz sertleşmesi, yüzeyinde çatlak ve çentiklerin oluşması sonucunda baskılarda istenmeyen izler, kontrolsüz boya transferi ve düzensiz ton değerleri gibi sorunların oluşması kaçınılmazdır.

4.3. Hizalama

Çok renkli fotografik veya spot renk baskılarda, sağlıklı ve sürdürülebilir sonuçlar alabilmek için dikkat edilmesi gereken konulardan birisi de hizalamadır (*registration*). Hizalamanın işlevi, baskı kağıdının konumunu, baskısı yapılacak görüntünün her seferinde aynı yere basılabilmesi için sabitlemektir (Ross, Romano, Ross, 1991:154). Hizalama süreci hem pozlamanın hem de baskı öncesi hazırlığın önemli aşamalarından birisidir, hizalamaya gereken özen gösterilmemesi durumunda istenmeyen ve ön görülemeyen görsel etkiler, renk kaymaları ve netlik sorunları gibi problemlerin yaşanması kaçınılmazdır. Sorunsuz bir hizalama yapabilmek için baskı öncesi dikkat edilmesi gereken bazı hususlar bulunmaktadır, bu parametrelere uyulmadığı takdirde baskı süreci kusursuz yönetilse dahi problemlerin oluşmasının önüne geçilemez. Sefar Inc. tarafından yayımlanan *Handbook for Screen Printers* adlı kitapta baskı öncesi dikkat edilmesi gereken parametreler şu şekilde ifade edilmiştir:

Nemden etkilenmeyen, boyutsal olarak stabil davranan polyester ipek kullanımı, germe kuvvertine dayanabilecek metal ya da alaşım kasnak, kullanımı, ipek üreticisinin önerdiği Nm

parametrelerinde ipek gerimi, boya ve kimyasallara dayanıklı olan ve mukavemeti yüksek bir yapıştırıcı kullanımı ve 18 – 21 °C derece, %55-60 RH nem koşullarını sağlayan uygun çalışma ortamı (1999:103).

Serigrafi baskı tekniğinde hizalama yapabilmek için kullanılan çeşitli sistemler mevcuttur ve bu yöntemler hem şablonda hem de baskı tezgâhında yer almaktadırlar. Baskı tezgâhında yer alan hizalama sistemleri için yaygın olarak kullanılan üç metottan söz edilebilir, hizalama şeritleri (*register strips*), delgeç ile hizalama (*punch registration*), polyester film ile hizalama (*mylar flap registration*) (J. Ross, Romano, T. Ross, 1991:155). Hizalama şeritleri kullanılarak uygulanan yöntemde üç adet aynı kalınlıkta ve eşit uzunlukta kesilmiş şerit kullanılmaktadır, bu şeritlerin baskı yapılacak kâğıttan daha kalın olması gerekmektedir. Baskı yapılacak kâğıt şablonun altında, doğru konumda yerleştirildikten sonra şeritlerin ikisin baskı yapılacak kâğıdın sağ ya da sol köşesine, diğeri ise uzun kenarın ortasına konumlandırılarak baskı tezgahına sabitlenir. Böylece kâğıtlar arasında kesimden kaynaklanan ebat farklılıkları olsa dahi kâğıt her defasında aynı yere konularak olası hizalama sorunlarının önüne geçilebilir, bu yöntem tramlı ve detay içeren baskılarda yüksek hassasiyet sağlamaktadır. İkinci yöntem olan polyester filmle hizalamada ise baskı yapılacak kâğıttan daha büyük, şeffaf bir polyester film alt tarafından bir bant yardımıyla baskı tezgahına yapıştırılır. Sabitlenen film üzerine baskı yapılır ve kâğıt bu film yardımıyla doğru konuma yerleştirilerek hizalama yapılır. Her bir renk için aynı film üzerine baskı yapılarak hizalama işlemi gerçekleştirilir, bu yöntem genellikle geniş renk alanlı olan baskılarda avantaj sağlamaktadır. Delgeç sistemi kullanılarak yapılan hizalama yönteminde ise, özel bir delgeç kullanarak baskı yapılacak kâğıtlar bir kenarından delinir. Kâğıt baskı tezgahında doğru konuma yerleştirildikten sonra, yine bu iş için kullanılan metal pimler baskı tezgahına ve kasnak dışında bir konumda sabitlenirler, bu aşamadan sonra delinen kâğıtlar her bir baskı için metal pimplere yerleştirilerek hizalanırlar. Bu yöntem özellikle büyük boyutlu kâğıtlara yapılacak çok renkli baskılar için tercih edilmektedir.

Yüksek hassasiyet gerektiren çok renkli baskılarda kullanılabilecek bir diğ er hizalama yöntemi de şablonlarda kros işareti (*crossmark registration*) kullanmaktır. Kros işareti, içi boş bir dairenin merkezinde yer alan artı şeklinden oluşan bir sembol olup, baskı yapılacak kâğıdın en dış kısmına kalan bölüme uygulanan bir yöntemdir. Çalışmanın her bir rengi için pozlamada kullanılacak filmin aynı yerine bu işaretler konur, baskı aşamasında bu işaretler her defasında

üst üste getirilerek baskı yapılır. Bu yöntem çok yüksek hassasiyette bir hizalama yapılmasına olanak sağladığından sanatsal ve ticari baskı işlerinde sıklıkla tercih edilmektedir.

Çok renkli ve detaylı baskı çalışmalarında baskı öncesi aşamaların her bir halkası son derece titizlikle yürütülse bile tezgâhta hizalama anlamında yaşanabilecek sorunlar yer almaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken hususlar şu şekilde sıralanabilir. Öncelikle baskı yapılacak tezgâhın olabildiğince düz bir yüzeye sahip olması gerekmektedir, yüzey düzensizlikleri baskı sırasında kontrol edilemez hatalara sebep olabilirler. Baskı sırasında kasnağın baskı tezgahına daima uzun kenarı dik gelecek şekilde yerleştirilmesi ve rakle kontrolü sağlayabilmek için kısa rakle boyu kullanılması gereklidir, rakle boyu uzadıkça kontrol etmek için daha fazla baskı uygulanması gereklidir ve bu hizalama problemlerine yol açabilmektedir. Gaze yüzey deformasyonunu en aza indirebilmek için şablon yükseklik farkının (*off contact*) optimum seviyede olması ve baskı sırasında ipeğin baskı yönünde sünmesini engellemek için raklenin olabildiğince düşük baskıyla kullanılması gerekmektedir. Renk katmanları arasındaki hizalama tutarsızlıklarının önüne geçebilmek açısından her bir renk için aynı boy ve profilde rakle kullanmak ve rakle hızını her bir baskıda sabit tutmak da aynı şekilde dikkat edilmesi gereken hususlardan biridir. Son olarak baskı mürekkeplerinin akışkanlığının da her bir renk için aynı olması gerekmektedir, farklı viskoziteye sahip mürekkepler farklı rakle basıncına sebep olacağından dolayı yine hizalamada beklenmeyen problemlere sebep olabilmektedirler.

4.4. Şablon ve Nem İlişkisi

Şablon hazırlama sürecinin en önemli elemanlarından birisi de kuşkusuz emülsiyonlardır ve piyasalarda geniş renk alanı basmak, yüksek çözünürlüklü işlerde kullanılmak veya suya ya da solventlere dayanıklı olmak gibi beklentileri karşılayacak pek çok foto emülsiyon bulunmaktadır. Bu sebeple de su bazlı boyalarla çalışırken tercih edilecek emülsiyonların, suya karşı yüksek dirençli olması ve pozlama özelliklerinin yapılacak işe göre tercih edilmesi son derece önem taşımaktadır. Özellikle su bazlı boya ve yardımcılarla yapılan çalışmalarda ortam iklim koşulları diakkat edilmesi ve kontrol altına alınması gereken hususların başında gelmektedir. Baskı atölyesi genelindeki nem seviyesinin, su bazlı baskı süreçlerinin farklı aşamalarında belirli problemlere sebep olduğu bilinmektedir. Nemin doğrudan etkilediği öğelerden birisi de emülsiyondur. Emülsiyon uygulanmış ve baskıya hazır bir şablon, su bazlı

baskı boyası içindeki neme dayanıklı olmakla birlikte, boyanın içindeki nemin bir kısmını çekip kurumaya sebep olarak ipekteki gözeneklerin tıkanmasına yol açabilmektedir. Çalışma ortamındaki nemin %50'nin altında olduğu durumlarda ve özellikle 120T ve üzeri gazeler ile çalışırken bu durum daha belirgin bir hale gelmektedir. Nem ve kuruma problemlerinin önüne geçebilmek için su bazlı boyalardaki kurumayı geciktirmek amacıyla çeşitli katkıları kullanılabileceği gibi katkıların yeterli olmadığı durumlarda ise şu yöntemler kullanılabilir. İlk olarak şablondaki emülsiyonun neme doyurulması gerekmektedir, şablona boya verilmeden önce tüm yüzey doğal veya ofset süngeri yardımıyla nemlendirilir, böylece şablonun boyanın içindeki nemi hemen çekmesinin önüne geçilir. Baskı sürecinde şablonun belli aralıklar ile nemlendirilmesi gerekmektedir, bu aşamada şablon yüzeyinde boya olduğundan ötürü baskı yapılır yapılmaz boya geriye verilmeli (*flooding*) ve boya iki baskı arasında bir sprey yardımıyla üstten homojen olarak nemlendirilmelidir (5 Tips for Printing With Water Based Inks⁹). Burada dikkat edilmesi gereken nokta şablon nemlendirilirken boyanın viskozitesinin değiştirilmemesi ve büyük su damlalarının şablona temasından kaçınılmasıdır. Kuruma sorunuyla başa çıkma yöntemlerinden bir diğeri de buhar makinası kullanmaktır, özel bir aparat yardımıyla şablon, baskı yönünde kesintisiz olarak nemlendirilir.

4.5. Kâğıt Seçimi ve Özellikleri

Yapıldığı teknik hangi baskı tekniği olursa olsun kâğıt hem baskı yapım sürecinin hem de bitmiş baskının estetiğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Doğru kâğıt seçimi her şeyden önce baskı kalıbı üzerinde yer alan görüntüye sadık bir biçimde imaj üretimine katkıda bulunur. Ek olarak sanatsal baskılar için koruma standartlarına uygun olarak kullanılan kâğıt mümkün olduğunca kalıcı olmalıdır. Kâğıdın fiziksel özellikleri yalnızca söz konusu bu iki özelliği karşılamakla sınırlı kalmaz aynı zamanda sorunsuz bir baskı sürecini de garanti eder. Baskıda kullanılacak kâğıdın renk, PH değeri, emicilik, ağırlık ve doku gibi özellikleri baskı kalitesini doğrudan etkilemektedir ve dikkat edilmediği koşullarda çeşitli teknik problemlere sebebiyet vermektedirler (Devon, Lagattuta, Hamon, 2009:108). Özellikle çok renkli ve büyük ebatlı baskılarda, tercih edilecek kâğıdın asitsiz (*acid free*), pamuklu, yüksek emiciliğe sahip ve baskı mürekkebinden alacağı

⁹ "5 Tips for Printing With Water Based Inks" , <https://www.anthemprintingsf.com/5-Tips-for-Printing-With-Water-Based-Inks-s/387.htm>, Erişim tarihi: 27.11.2020

nemden etkilenmeyecek kadar dengeli davranacak nitelikte olması dikkat edilmesi gereken parametrelerin başında gelmektedir. Baskı kağıdının dengesi iki değişkene bağlıdır, yoğunluk (*density*) ve ebatsal kararlılık (*dimensional stability*). Yoğunluk, kâğıt liflerinin yoğunluğunun derecesidir. Sıkıştırılmış lifli kağıtlar birbirine çok yakın dokundukları için, nemli koşullarda deforme olurlar. (Devon, Lagattuta, Hamon, 2009:108). İlk kat renkte şişerek deforme olan kağıtlar, daha sonraki renk katlarında ipeğin baskı yüzüne temas ederek yoğun miktarda boya toplar, bu temas baskı altında lekelerle sebep olurken aynı zamanda da ipeğin altını kirleterek sonu gelmez bir hata zincirine sebep olurlar. Ancak, yumuşak, gözenekli ve daha az yoğunluğa sahip kağıtlar, neme maruz kaldıklarında kağıt tabakasının boyutunda fazla bir değişiklik olmaksızın genişler, kurduklarında ise eski boyutlarına dönebilirler, bu esneklik baskı sırasında kağıt temelli sorunları en aza indirger.

Serigrafi baskı için uygun olmayan 400 mm uzunluğunda bir kağıt, ilk kat baskı yapıldıktan hemen sonra (%0.25) 1 mm genişlerken, kurduktan sonra ise (%0.5) 2 mm çekebilmektedir. (Abbot, 2008:50). Serigrafi için boyutsal olarak kararlı, genişlemeye ve daralmaya daha az eğilimli olan kağıtlar sorunsuz bir baskı sürecinin anahtarıdır. Daha öncede belirtildiği gibi çalışma ortamındaki nem miktarı baskı süreçlerinde çeşitli problemlere sebep olabilmektedir. Ortam nemi aynı şekilde kağıt üzerinde de etkili olmaktadır kağıt, % 35-50 nemli ortamda en kararlı halindedir. Bağlı nem çok yüksek olduğunda, kağıt boyutsal kararlılığını koruyamayabilir ve sonraki aşamalarda hizalama problemlerine yol açabilir. Bu problemin üzerinden gelmenin yolu yapım aşamasında daha az hidrolize edilmiş veya hiç edilmemiş kağıtları tercih etmektir, bu tür kağıtlar boyutsal olarak daha kararlı davranırlar ve sonuç olarak, nemli çalışma koşullarıyla başa çıkabildikleri için de çok renkli baskılarda hizalama, kabarma gibi sorunlara sebep olmazlar.

5. Sonuç

Serigrafi baskı günümüz sanatının imaj üretme araçlarından birisi olarak gerek plastik etkisi gerek de kavramsal derinlik anlamında sağladığı avantajlar sebebiyle yüksek teknoloji baskı tekniklerinin yanında varlığını sürdürmektedir. Genel itibarıyla baskı teknikleri ulaşılabilir sanat eseri üretme ve bunu kamuya paylaşma anlamında demokratik araçlardır. Bu anlamıyla baskının daha geniş kitlelerle paylaşılması ve tekniğin aktarılması da aynı demokratik yaklaşımla

mümkün olabilecektir. Bu katılımı artırmanın ve teşvik etmenin yollarından birisi de kuşkusuz tekniğe ilişkin zorlukların nasıl aşılabileceğine ilişkin teknik bilginin ve püf noktalarının paylaşılmasıdır. Ne yazık ki Türkiye sanat ortamında teknik anlamda sorunların nasıl aşılabileceğini içeren kaynak ve yayınlar yok denecek kadar azdır. *Su Bazlı Boyalarla Yapılan Serigrafi Baskı Tekniğinde Karşılaşılan Yaygın Problemler ve Çözümleri* başlıklı bu çalışma, teknik bilgi açığını giderebilmek adına, bir fikrin tasarım aşamasından yüzey üzerinde serigrafiyle oluşturulmuş bir baskıya dönüşebilmesi için karşılaşılan çeşitli ve karmaşık süreçlerin bir dökümünü yapmış olup uygulamada deneyim eksikliğinden kaynaklanabilecek problemlerin nasıl aşılabileceğini açıklamıştır. Söz konusu problemlerin nasıl aşılabilecekleri ise literatür taraması yapılarak, serigrafi endüstrisinin büyük üreticilerinden sağlanan teknik verilere başvurularak, testler yaparak ve atöyle deneyimi ile biriktirilmiş bilgilerden yola çıkarak sağlanmış ve de sınanmıştır. Bu çalışma su bazlı boyalarda olduğu kadar solvent içerikli boyalarla yapılacak çalışmalar açısından da yol gösterici olacak şekilde hazırlanmıştır. Profesyonellerin olduğu kadar tekniğe merak duyan veya yeni öğrenen sanatçıların süreçte karşılaşılabilecekleri sorunların bilincinde olmalarını sağlamanın yanı sıra hatalardan kaynaklanabilecek vakit, malzeme ve maddi kayıpların da minimize edilebilmesi için bir rehber olarak planlanmıştır. Bu bağlamda aşağıdaki tablo, çalışmanın da bölümleri olan şablon hazırlama süreci ve baskı tezgahında karşılaşılan olası sorunları saptamış, sebeplerini tanımlamış ve de çözüm önerilerini sistematik olarak sunmuştur.

Tablo 3: Hata Saptama ve Giderme Rehberi.

Şablon Hazırlama Sürecinde Karşılaşılan Problemler		
Problem	Sebebi	Çözümü
Pozlama sonrası şablon yıkanırken, emülsiyon akıyor.	a) Poz süresi çok az. b) Emülsiyon hassaslaştırılmamış, bikromat veya diazo katılmamış veya yeterince katılmamış. c) Emülsiyon, pozlama öncesi yeterince kurutulmamış. d) Emülsiyon bozuk, eski. e) Yıkama makinesi uygun değerinde değil.	a) Poz süresi artırılmalı. b) Pozlama ünitesi, üreticinin önerdiği UV parametrelerini karşılamalı. c) Emülsiyon pozlama öncesi uygun sıcaklıkta tamamen kurutulmalı. d) Emülsiyon, üreticinin önerdiği saklama koşullarında saklanmalı. e) Yıkama makinesi basıncı uygun seviyede, mesafesi uygun uzaklıkta olmalı.
Emülsiyon pozlama sonrası yıkanırken hiç açılmıyor.	a) Poz süresi çok yüksek. b) Emülsiyon kalıba sürülüp kurutulduktan sonra ışık alarak pozlanmış. c) Şablona emülsiyon sürüldükten sonra hemen pozlama yapılmamış. d) Film yanlış hazırlanmış, UV bloke etmiyor, uygun film kullanılmamış. e) Kurutma fırını derecesi çok yüksek.	a) Poz süresi düşürülmeli. b) Kalıphane şartları iyileştirilmeli, şablonlar ışık görmemeli. c) Emülsiyon uygulanan şablonlar derhal pozlanmalı. d) Matbaa filmi ya da sayısal negatif gibi UV ışınlarını tam bloke eden filmler kullanılmalı. e) Fırın derecesi bikromatlı emülsiyonlar için en fazla 35, diazolu olanlar için ise en fazla 40 derece olmalı.

Yıkama sırasında kalıp kısmen açılıyor, kısmen açılmıyor.	a) Pozlama ünitesinin ışık kaynağı ile şablon arasındaki mesafe uygun değil. b) Geniş alanlar iyi açılıyor, tramlar ve ince detaylar temizlenmiyor. c) Şablona aktarılan görüntü net değil, imaj deforme olmuş.	a) Pozlama ünitesi yansıtımlı tek ışık kaynağı kullanılıyorsa, cam ile ışık kaynağı arasındaki mesafe kontrol edilmeli, ya da film küçültülerek baskı boyutu düşürülmeli. b) Emülsiyon geniş renk alanı için uygun ya da ince detaylı işler için uygun değil, üreticinin talimatları incelenmeli. c) Pozlama ünitesinde yeterli ya da hiç vakum yapılmamış. Film ve şablon arasındaki mesafe sıfıra indirilmeli.
Kalıp iyi temizlenmiş görünmesine rağmen, baskıda eksik alanlar var, ince tram ve detay kayıpları gözlemleniyor.	a) Pozlama hatası. b) Yıkama yapılırken yeterli basınç kullanılmamış. Hassaslaştırıcı yeteri kadar temizlenmediğinden gözenekleri tıkanmış. c) Bir önceki baskıdan sonra kalıp yeteri kadar temizlenmemiş. d) İpek çok yüksek çözünürlüklü, kullanılan boya formu veya atölye nem/sıcaklık koşulları uygun değil.	a) Pozometre ile optimum poz süresi ayarlanmalı. b) Uygun basınç ile yıkama yapılmalı. Uygun basınç ve süre ile yıkama yapılmalı, şablon yıkama ünitesinde ki ya da başka bir ışık kaynağına tutularak açık alanlar kontrol edilmeli. c) Her baskı sonrası şablonlar uygun biçimde temizlenmeli, baskı öncesi ışık ile kontrol edilmeli. boya uygun kimya ve viskoziteye sahip olmalı. d) Atölye koşulları iyileştirilmeli veya nem kontrolü sağlanmalı.
Şablon dayanıklı değil, düşük tirajda sökülüyor.	a) Pozlama hatası. b) Ek pozlama yapılmamış, kalıp yeterince güçlendirilmemiş. c) Şablon yağdan arındırılmamış. d) Emülsiyon ve boya arasında kimya sorunu var. Emülsiyon suya dayanıklı değil, boya içindeki bir bileşen emülsiyon ile uyumlu değil.	a) Pozometre ile optimum poz süresi ayarlanmalı. b) Ek pozlama (<i>post exposure</i>) yapılmalı. c) Şablon emülsiyon ve yağdan iyice arındırılarak temizlenmeli. d) Üreticinin talimatları kontrol edilmeli,
Baskı sonrası şablon temizlenmiyor.	a) Yıkama basıncı düşük. b) Emülsiyon sökücü ve emülsiyon arasında kimya uyumsuzluğu var. c) Emülsiyon sökücü bozuk veya yeterince güçlü değil. d) Şablon sertleştirilmiş.	a) Yüksek basınçlı, uygun bir yıkama makinesi kullanılmalı. b) Kullanılan mürekkebin içinde veya mürekkep incelticilerinde emülsiyona etki eden ve emülsiyonu sertleştiren bileşenler var. c) Sökücü üreticinin talimatlarına uygun biçimde hazırlanmalı. Yeni sökücü hazırlanmalı. d) Kasnağa yeni ipek gerilmeli.
Baskı Sürecinde Karşılaşılan Problemler		
Problem	Sebebi	Çözümü
Boya örtücü / opak değil.	a) İpek çok yüksek çözünürlüklü. b) İpek gerginliği uygun değil. c) Boya çok ince veya transparan içeriyor. d) Rakle lastiği çok sert veya baskı açısı çok dik. e) Kasnak yüksekliği (off contact) yanlış.	a) Çalışmaya uygun parametrelerde bir ipek seçilmeli. b) İpekler üreticinin önerdiği Nm değerinde kasnaklara gerilmeli. c) Boya kıvamı iyi ayarlanmalı, geçirgenlik özellikleri kontrol edilmeli. d) Yapılacak işe uygun A değerinde bir rakle lastiği kullanılmalı veya rakle açısı 75 dereye iki yöne de geçmemeli. e) Kasnak yüksekliği, kasnak boyutuna göre her bir kenardan 2-6 mm arasında ayarlanmalı.
Baskı yüzeyinde köpüklenme oluyor.	a) Boya karıştırılırken içinde hava kabarcıkları oluştu. b) Baskı sonrası boyayı şablonda geri verirken (<i>flooding</i>) çok hızlı veriliyor. c) Boya katılaşması.	a) Boya karıştırma hızı düşürülmeli. b) Boya geri verme (<i>flooding</i>) hızı düşürülmeli. c) Nem kontrolü yapılmalı, boya tazelenmeli.
Boya geri verilirken (<i>flood-coat</i>) şablonun altına sızıyor.	a) Boya akışkanlığı çok yüksek.	a) Boya uygun kıvama getirilmeli.
Baskı sonrası şablonun rakle tarafında çizgiler oluşuyor.	a) Rakle bıçağı zarar görmüş.	a) Rakle bıçağını bileyin veya değiştirin.
Baskı yüzeyine çok ince boya uygulanıyor.	a) Rakle çok sert. b) Rakle profili yanlış. c) Rakle basıncı yetersiz.	a) Uygun A değerinde rakle kullanılmalı. b) Basılacak iş ve yüzeye uygun profilde bir rakle seçilmeli. c) Rakle basıncı yükseltilmeli.
Baskı yüzeyine çok fazla / kalın boya uygulanıyor.	a) Rakle çok yumuşak b) İpek numarası uygun değil. c) Kasnak yüksekliği (<i>off contact</i>) çok yüksek.	a) Uygun A değerinde rakle kullanılmalı. b) İpek numarası artırılmalı. c) Kasnak yüksekliği (<i>off contact</i>) düşürülmeli.
Baskı yüzeyine boya	a) İmajın bazı yerleri açık bazı yerleri koyu.	a) Emülsiyon çekme küreği ağzı deforme olmuş. Bilinmeli

dengeşiz şekilde aktarılıyor.	Emülsiyon şablona düzgün çekilmemiş yüzey dengeli değil. b) Kasnak yüksekliği (<i>off contact</i>) eşit değil.	veya deriştirilmeli. Kürek kasnak ile uygun boyda olmalı ve tek seferde tüm yüzeyi kaplayabilmeli. b) Kasnak baskı tezgahından dört köşesinden eşit yükseklikte olmalı.
Baskı sürecinde ipek tıkanıyor.	a) Boya kuruyor / yoğunlaşıyor. b) İpek çok soğuk / çok sıcak.	a) Boya için uygun medyumlar kullanılmalı, boya ve atölye nem seviyesi kontrol edilmeli. b) Atölye ısısı ve şablonlar uygun derecede olmalı.
Baskı yüzeyine gölgeler, izler oluşuyor.	a) Kasnak baskı sonrası kâğıda yapışarak iz yapıyor, kasnak yüksekliği (<i>off contact</i>) çok düşük veya hiç yok. b) İpek gerginliği yanlış.	a) Kasnak yüksekliği (<i>off contact</i>) uygun seviyeye çekilmeli. b) İpekler üreticinin önerdiği Nm değerinde kasnaklara gerilmeli.
Hizalama problemleri var.	a) İpek gerginliği yanlış. b) Kasnak yüksekliği (<i>off contact</i>) hatalı. c) Rakle basıncı çok yüksek. d) Baskı alanı şablonun kenarlarına çok yakın. e) Kağıt seçimi uygun değil. f) Atölye iklim şartları uygun değil. g) Hizalama yöntemi uygun değil.	a) İpekler üreticinin önerdiği Nm değerinde kasnaklara gerilmeli, her renkte aynı gerginlikte veya aynı şablonla çalışılmalı. b) Kasnak yüksekliği (<i>off contact</i>) işe uygun ve her baskıda eşit olmalı. c) Rakle basıncı düşürülmeli. d) Baskı alanı ile şablon kenarları arasında yeterli boşluk bırakılmalı. e) Doğru nitelikte bir kâğıt ile çalışılmalı. f) Atölye iklim şartları uygun seviyeye getirilmeli. g) Hizalama yöntemi kontrol edilmeli.

Kaynakça

Abbot, S., (2008). How To Be A Great Screenprinter: The Theory And Practice Of Screen Printing, Macdermid Autotype Limited, UK.

Bilginer, O., (2014). "Serigrafinin Tarihçesi ve Türkiye'de Serigrafi Sanatı", Sanat Yazıları, 31, 13-28.

Devon, M., Lagattuta, B., Hamon, R. ve Tamarind Institute (2009). Tamarind Techniques For Fine Art Lithography, New York: Abrams.

Fick, B. ve Grabowski, B. (2015). Printmaking: A Complete Guide to Materials & Processes. London, United Kingdom: Laurence King Publishing.

Gordon, H., (1918). Lettering for Commercial Purposes, Cincinnati, Ohio: Signs of the Times Publishing Co.

Haney, A., (2015). History and Techniques of Printmaking, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. Prescott College in Humanities: Art History Concentration, Prescott, Arizona.

Işık, A. R., (2003). *Serigrafi Baskı Problemlerinin Çözümüne Yönelik Tespitler*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Lengwiler, G., (2013). The Innovation of an Art Form: A History of Screen Printing, Ohio: ST Media Group International Inc.

Ross, J., Romano, C., Ross, T. (1991). *The Complete Printmaker: Techniques – Traditions – Innovations*, New York: Simon & Schuster/Free Press.

Saff, D., Sacilotto, D., (1978). *Printmaking: History and Process*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

Sefar, (1999). *Handbook for Screen Printers*. Thal/SG Switzerland: Printing Division.

Williamson, C., (2013). *Low-Tech Print: Contemporary Hand-Made Printing*, London: Laurence King Publishing.

İnternet Kaynakları

“5 Tips for Printing With Water Based Inks”, <https://www.anthemprintingsf.com/5-Tips-for-Printing-With-Water-Based-Inks-s/387.htm>, Erişim tarihi: 27.11.2020.

“Halbtonraster”, <https://www.siebdruckland.de/Fotos-im-Halbtonrasterdrucken>, Erişim Tarihi: 12.11.2020.

“How Do I Test Exposure”, <https://www.ulano.com/exposure> , Erişim tarihi: 13.11.2020.

“How To Coat Emulsions By Hand”, http://www.cps.eu/guide-detail/7_how-to-screen-print-how-to-coat-emulsions-by-hand, Erişim tarihi: 12.11.2020.

“How to Use Post-Exposure to Create Durable Screen Printing Stencils”, <https://anatol.com/how-to-use-post-exposure-to-create-durable-screen-printing-stencils/>, Erişim tarihi: 26.12.2020.

“Posters: WPA Posters”, <https://www.loc.gov/collections/works-progress-administration-posters/about-this-collection/>, Erişim tarihi: 19.12.2020.

“Squeegee”, <https://www.printermaker.com/Squeegee-Selection-and-Maintenance-n.html>, Erişim tarihi: 26.12.2020.

“Squeegee”, <http://printwiki.org/Squeegee>, Erişim tarihi: 10.11.2020.

“WPA”. “*Federal Art Project*”, <https://www.britannica.com/topic/WPA-Federal-Art-Project>, Erişim tarihi: 19.12.2020.

Roberts, Amy., (2017). “What is the Deal with Squeegees and Why Should I Care?”, <https://www.screenprinting.com/blogs/news/what-is-the-deal-with-squeegee-durometer-and-why-should-i-care>, Erişim tarihi: 26.12.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 2. "How To Coat Emulsions By Hand", http://www.cps.eu/guide-detail/7_how-to-screen-print-how-to-coat-emulsions-by-hand, Erişim tarihi: 12.11.2020.

Görsel 3. "How Do I Test Exposure", <https://www.ulano.com/exposure>, Erişim tarihi: 13.11.2020.

Görsel 4. "How To Use The T2115 21. Step", <http://www.stouffer.net/using21step.htm>, Erişim tarihi: 14.11.2020.

YANSITICI YÜZEY OLARAK AYNANIN ÜÇ BOYUTLU SANAT YAPITINDA KULLANIMI

THE USE OF MIRROR AS A REFLECTING SURFACE IN THREE DIMENSIONAL ART WORKS

Meliha Sözeri*

Öz

Bu yazıda yansıtıcı yüzeyin üç boyutlu sanat yapıtlarında kullanımına, heykel ve üç boyutlu sanat çalışmalarında çağdaş sanatın olanakları içerisinde nasıl kullanıldığının çoğulcu yaklaşım dili üzerinde çalışılmıştır. Bu bağlamda resim alanında yer alan, aynanın bir yansıtıcı yüzey olarak nasıl ve hangi bağlamda kullanıldığından sanat tarihi içerisinde yer alan örneklerden yararlanılmıştır. Sanat yapıtında algı; perspektif; ayna; yansıtıcı yüzey, yanılsama ve gerçeklik; manzara-mekan başlıkları altında ele alınan bu yazıda farklı dönemlere ait sanat yapıtlarına yer verilerek daha çok 20. Yüzyıl ve 21. Yüzyılın çalışmalarına odaklanılmıştır. Yansıtıcı yüzeyin kullanıldığının formların disiplinlerarası sanat yaklaşımının düşünce ve üretim mekanizmalarının kullandığının bir göstergesi olarak seçilmiş olan çalışmalar üzerinden bağlamında değerlendirmeler bu yazının konusunu oluşturmaktadır. Sonuçta; yansıtıcı yüzey olarak aynanın kullanılması sanat yapıtına izleyici ve bakış ilişkisi ile izleyiciyi yerinden ederek yeni perspektifler açar.

Anahtar Kelimeler: Ayna, Yansıtıcı Yüzey, Üç boyutlu, Perspektif, Algı.

Abstract

In this article, the use of the reflecting surface in three-dimensional art works and how it is used within the possibilities of Contemporary Art in sculpture and three-dimensional art works has been studied on the language of pluralist approach. In this context, the examples in the history of art were utilized in the field of painting, how and in what context the mirror is used as a reflecting surface. Perception in the work of art; perspective; mirror; reflecting surface, illusion and reality; In this article, which is handled under the headings of landscape-space, art works from different periods are included, focusing more on the works of the 20th century and the 21st century. The subject of this article is to evaluate the forms in which the reflecting surface is used in the context of the selected works as an indication that the thought and production mechanisms of the interdisciplinary art approach are used. After all; the use of the mirror as a reflecting surface displaces the viewer and opens new perspectives to the artwork.

Keywords: Mirror, Reflecting Surface, Three-Dimensional, Perspective, Perception.

Araştırma Makalesi // Başvuru Tarihi: 28.02.2021-Kabul Tarihi:09.06.2021.

*Öğretim Görevlisi, Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, sozeriozatalay@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9821-299X>.

1. Giriş

Bu yazıda yansıtıcı yüzey olarak aynanın üç boyutlu sanat yapıtlarında kullanımına yer verilmiştir. Heykel alanında ve üç boyutlu çalışmalarda kullanım biçimine de yön veren tekniklerde, resim disiplini içerisinde yer alan ayna imgesinin yansıtıcı yüzey olarak kullanılmasının farklı dinamikleri vardır. Bu yazıda yansıtıcı yüzeyin kullanımı, resim alanında yanılsamacı yaklaşım dili içerisinde; gerçeklik, perspektif, algı, mekan bağlamında bakılmasını olanaklı kılarken, heykel alanında yapılan çalışmalarda üç boyutlu dil içerisinde çağdaş sanatın olanakları içerisinde nasıl kullanıldığının çoğulcu yaklaşım dili üzerinde çalışılmıştır.

Sanat tarihi içerisinde farklı dönemlere odaklanmak gerekirse; Rönesans perspektif yasaları ile yanılsamacı resim geleneğinin kurallarını belirlemiştir. Sonrasında yanılsamacı gelenekten; algının tersyüz edildiği anlayış biçimleri karşımıza çıkar. Bu metinde sanat yapıtında algı; perspektif; ayna; yansıtıcı yüzey, yanılsama ve gerçeklik; manzara-mekan başlıkları altında farklı dönemlerden çalışmalar seçilmiş, 20. Yüzyıl ve 21. Yüzyıl'da yapılan çalışmalara odaklanılmıştır. Seçilen çalışmaların üretim mekanizmaları, düşünsel yaklaşımları farklı bağlamlardan örneklendirilmeye çalışılmıştır. Bunun amacı yansıtıcı yüzey ile disiplinlerarası sanat yaklaşımlarının konuya nasıl yaklaştığı ve uygulama biçimleri ile izleyici ve nesne arasında kurulan ilişki biçiminin çoğulcu bir dilde gösterilmesidir.

2. Sanat Yapıtında Algı

Sanat Yapıtı geçmişten günümüze bulunduğu dönem içerisinde dönüşüm gösteren belirgin özelliklere sahip olmuştur. Bu dönüşüm içerisinde yapıt ve izleyici arasında bakışın oluştuğu *algı* biçimleri de değişmiştir. Buradan hareketle izleyici ve nesne arasındaki bakışın, 19. ve 20. Yüzyıl'da yeniden biçimlendiği ve bu bakış mesafesinin Çağdaş Sanat'ın dili içerisinde inşa edildiği görülmektedir. Rönesans'ın merkezi perspektifi, 19. Yüzyıl'da yeni görme biçimleri; empresyonist dönem ile yeni algılama biçimlerinin oluşması ve 20. Yüzyıl'ın bakışı özneyi temel almaktadır. 'Öteki'nin bakışından kaçmanın imkansız olduğu panoptikon bir bakış ile herşey yeniden örgütlenmektedir. 21. Yüzyıl'da bakışın örgütlediği yeni görme biçimlerinin içerisinde yeni algılama biçimlerinin örnekleri ile izleyici ve nesne ilişkileri biçimlenmektedir.

Sanat yapıtının özünde çelişkili olduğunu söylemek gerekir: "yapıt" denen şeyi düşünmek, aslında bitmişliği, kusursuzluğu, hatta belki de yetkinliği düşündürmektedir. Böyle olduğunda yapıt,

onun gerçekleşmesini sağlamış olan her şeyden kurtulmuş olur. Kullanılmış olan tüm yöntemlerin, numaraların, ufak tefek işlerin, kestirimlerin, pişmanlıkların, belirsizliklerin hepsi, bitirilmiş bir yapıtın kusursuzluğu karşısında silinip gider. Gerekli olmayan şeylerin hepsi kendini unutturur. Bununla birlikte yapıt aynı zamanda olağan, öze değgin olmayan, ikinci planda gelen şeylerden de oluşur. Bunu hesaba katmamak, yanılsama değil midir? Kusursuz yapıtın kurgusal olduğunu ileri süren keskin görüşlü eleştirmenler böylelikle yapıta giden yolun bitmemişliğinin, açık oluşunun altını çizmek ister; onların gözünde bunlar, sanat yapıtını gerçek anlamıyla oluşturan öğelerdir. "Work in progress", bu durumda yapıt, bitmişliğiyle değil, onu gerçekleştiren süreç temel alınarak anlaşılır. Özerk ve yetkin bir yapıt kavramının karşısına, yapıtın ürün olarak ortaya çıkmasını sağlayan etkinlikle ilgili düşünce konur (Beatrice Lenoir, 2002:9).

Bu bakış açısını; yapıtın açık bir şekilde devam etmesini, yanılsamacı yaklaşımın yapıtın sınırlarını değiştiren ve sanat yapıtını biricik bir noktaya getiren yaklaşımın dışarısında bu metnin bağlamında; yansıtıcı yüzeyin kullanıldığı çalışmalarda sürekli kendini yeniden gerçekleştiren sanat yapıtları üzerinden anlamlandırmak mümkün. Örnek olarak 17. Yüzyıl'da yapılmış olan Velazquez'in 1656 yılında yaptığı Las Meninas isimli resim, dönemi içerisinde avangard bir noktada yer almaktaydı. Verili tüm kurallar bütünü içerisinde resmedilmesinin yanında sanat tarihi içerisinde görme ve algılama biçimlerini değiştirmiş, izleyici ve nesne arasındaki temsil mekanizmasını yeniden biçimlendirmiştir.

Ayna, aynı anda hem tabloda temsil edilen mekânı hem de onun temsil biçiminin bir parçasını kesip alan görülebilirlik içindeki yer değiştirmeyi sağlamaktadır; tablodan bakıldığında, zorunlu olarak iki kere görünmez olanı, tablonun ortasında göstermektedir. Garip bir açıklama biçimi, ama tersine çevrildiğinde, yaşlı Pachero'nun Sevilla'da çalışan öğrencisine verdiği öğül açığa çıkmaktadır: "Görüntü çerçeveden çıkmalıdır (Michel Foucault, 2015:34).

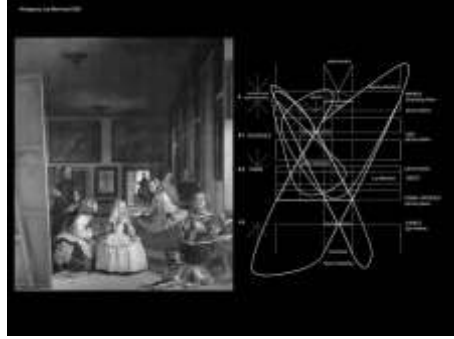


Görsel 1. Diego Velazquez, *Las Meninas*, 1656, Tuval üzerine yağlı boya, 318 x 276 cm., Prado Müzesi, Madrid.

Velazquez'in resminde yaptığı, sanatın temsilini değiştirdiği durumu perspektifin değişen kullanım biçimi ile açıklamak mümkün.

Las Meninas, Diego Velázquez (1656) [şek. 2a], John Searle'e göre, paradoksal nitelikte teknik bir açıklama geliştirerek Lorenzetti'nin doğrusal perspektifini karşılaştırır ve değiştirir. Bu resim, bu doğrusal yapıya meydan okuyan, bakış açısını bir araç olarak parçalayan ve izleyici ile sanat eseri arasında performatif bir ilişki kuran, psikolojik ve bedensel bir şefkat uyandıran kavramsal bir

diyagram icat ediyor. Foucault, Velázquez çalışmasını bir askıya alma, ama aynı zamanda bir manifesto olarak sunar: temsilin ölümü...¹



Görsel 2. Figure 2a,b *Las Meninas*, Velázquez, painting and plan diagram of implicit spatial relations. Diagrams by Pablo Lorenzo-Eiroa.

Sanat Yapıtı'nın algı biçimlerinin Velázquez'in *Las Meninas* adlı çalışması ile yapıt, izleyici, yansıma, temsil ve gerçeklik üzerinden açılan ayraç, çağdaş sanatın yapıtlarının algı dünyası ile izleyici ve nesne arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaktadır.



Görsel 3. Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room - Filled with the Brilliance of Life*, 2011, Tate Modern.

Görsel 4. Yayoi Kusama, *Infinity Mirrored Room - Filled with the Brilliance of Life*, 2017, Visitors take pictures inside one of Yayoi Kusama Infinity Mirrored Rooms at the Rufino Tamayo Museum in Mexico City.

Bu bağlamda Yayoi Kusama'nın *Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life* isimli enstalasyonunda görünen gerçeklik; ayna kaplı sonsuzluğa giden görselliğin izleyici ile etkileşimi ile yeniden inşa edilen, sanatçının düş dünyası ile bütünleşen bir bakış ile çözümlenebilir. Michel Foucault'nun, Velázquez'in çalışmasını temsilin ölümü üzerinden bir

¹ "e-architects.net", <http://e-architects.net/Analysis-Lorenzetti-Velazquez.htm>, Erişim tarihi: 29.01.2021.

askıya alma olarak yorumlamasına karşılık, Yayoi Kusama'nın enstalasyonunda askıya alınan izleyicinin sonsuz olasılıklar evreninde yeni bir görünürlük kazandığını söylemek mümkün.

Görünür olan her şeyin dokunurluktan oyulduğu, özenli her varoluşun görünürlük için düşünüldüğü ve yalnızca dokunulanla dokunan arası bir geçirgenlik yerine, dokunurlukla dokunulurluğun içinde saklanan görünürlük arasında da bir geçişin var olduğu düşüncesine artık alışmamız gerekir (Zeynep Sayın, 2003:59).

Bu bağlamda Çağdaş Sanat yapıtlarında aynanın yansıtıcı bir yüzey olarak kullanımını yeni görme biçimlerinin olanaklarını genişleterek ve yeni görme ve algılama biçimlerini inşa etmektedir.

3. Perspektif

Üç boyutlu bir gerçekliğin iki boyutlu düzleme aktarılmasında kullanılan teknik bir yöntem olan perspektifin² etimolojik sözlükte kelime kökeninin katmanlarına bakıldığında; Latince“per: içinden” anlamındaki ve “specere:bakmak” kelimelerinden meydana gelmiş olduğu görülmektedir. Perspektifin bakışa ilişkin olması, izleyici ve bakış arasındaki algı ile ilişkilmesi açısından görsel sanatların uygulama pratiğinde anlam alanları açmaktadır. Geçmişten günümüze kadar Mısır, Yunan, Roma dönemlerinde kuşkusuz perspektif kullanımı ve bu bilginin varlığı kullanılsa da lineer perspektif ilk kez dünyanın yeniden perspektif ile temsil edilmesi Rönesans'ta kullanılmış ve formülize edilmiştir. İtalyan Rönesans temsilcilerinden olan Filippo Brunelleschi'nin Floransa Vaftizhanesi önünde yaptığı deney; perspektif kullanımını sağlamasını yaparak kanıtladığı doğrusal perspektifin kullanımının öncülü sayılmaktadır.

Derinlik dediğim, hiçbir şey değildir ya da kısıtlamasız bir Varlık'a, ve ilkin her çeşit bakış açısının ötesinde uzayın varlığına katılımıdır. Şeyler birbirinin sınırlarını aşarlar çünkü birbirinin dışındadırlar. Bunun kanıtı, bir tabloya bakarak derinlik görebilmemdir- oysa, herkesin kabul edebileceği gibi, tablo derinliğe sahip değildir, ve benim için bir yanılsamanın yanılsamasını düzenlemektedir. Bana başka bir boyutu gösteren bu iki boyutlu varlık, delinmiş bir varlıktır, Rönesans insanlarının dediği gibi, bir pencere...Ama sonuçta pencere ancak *partes extra partes*'e açar, sadece başka bir yönden görülmüş yüksekliğe ve genişliğe, Varlık'ın mutlak olumluluğuna (Maurice Merleau-Ponty, 2003:51).

² “~ *Fr* *perspectif* 1. bakış açısı, 2. resimde derinlik etkisi yaratma sanatı ~ *Lat* *perspectivus* bakışa ilişkin, bakışsal < *Lat* *perspicere* (boydan boya veya derinlemesine) bakmak +(t)iv° < *Lat* *per+1 specere, spect-* gözlemek, bakmak” (<https://www.nisanyansozluk.com/?k=perspektif>, Erişim tarihi: 31.01.2021).

Perspektif bu bağlamda Rönesans dünyasının resmin mekanın özgürce derinlik deneyimlerini ortaya koydukları bir yapıydı. Perspektif, iki boyutlu yüzey üzerinde üçüncü boyutun derinliğinin kullanılması ile 20. Yüzyıl'ın sanatın kendi özerkliğini elde etmesine kadar resmin yanılsamacı geleneğinin tuval yüzeyine aktarılmasını sağlamıştır. 20. Yüzyıl'da perspektifin kullanım biçimi, yanılsamacı sanattan uzaklaşılması; empresyonizm ile anın gerçekliğinin yakalanması, kübizm ile parçalanmış yüzeylerin gerçekliği, fütürizm ile hareketin resmin mekanına dahil olması gibi değişen dinamikler ile yeniden inşa edilmiştir. Cezanne'nın klasik perspektif kullanımının dışarısına çıkan empresyonizm ve kübizmin kurallarını belirleyecek kadar biçim anlayışı ile onu modern sanatın öncülü bir konuma taşır. Empresyonist dönem sanatçılarından Eduard Manet'in *Folies-Bergère'de Bir Bar* isimli tablosunda sanatçının bilinçli bir kullanımı ile yapılan farklı perspektiften bakıyormuşuz gibi hissettiren bir tasvir vardır. Bu bağlamda yine Velazquez'in izleyici-bakış-temsil çözümlemesini hatırlama gerekir. Bu resimde Manet, izleyicinin bakışını kadın figürünün karşısında duran aynada yansıyan erkek figürünün durduğu noktaya yerleştirir. Perspektif ile oynayarak, bakış-izleyici-temsil ilişkileri sorgulattır izleyiciye.



Görsel 5. Eduard Manet, *Folies-Bergère'de Bir Bar*, 1882, tuval üzerine yağlıboya, , 96x130 cm., The Courtauld Gallery

Görme ve algı arasındaki ilişkinin değişen biçimleri ile 20. Yüzyıl'ın ve 21. Yüzyıl'ın sanat çalışmalarında yansıtıcı yüzeyin kullanıldığı ve perspektifin de bu dönemin dinamikleri ile yapılan çalışmalarda yeniden üretildiği görülmektedir.



Görsel 6. Arnaud Lapierre, *Azimut*, Hareketli Aynalar-Enstalasyon, 16 motor, 16 batarya, ahşap, paslanmaz çelik, 2020, Venedik, İtalya.

Arnaud Lapierre'nin *Azimut*³ isimli enstalasyon çalışması değerlendirilecek olursa; çağdaş sanatın içerisinde perspektif kullanımı huzursuz edici bir estetikte olsa da; izleyicinin algısını; mekanın verili dinamiklerini, sabit perspektifini mekana yerleştirilmiş yuvarlak ve hareketli aynalar ile bozup parçalayarak; bakılan noktadan izleyici gözünün göremeyeceği mekanları işaretler. "...nasıl merkezi perspektifin aksine tersten perspektif, resme bakan gözü tekil ve sabit bir odak noktası olmaktan kurtarıyorsa..." (Pavel Florenski, 2007:7).

Bu bağlamda değerlendirilirse *Azimut* isimli enstalasyonun mekan içerisindeki perspektifi merkezi yasaların içerisinde hareket etmez, parçalanmış, tek bir odakta değil, çoğulcu bir perspektif ile izleyici bakışını mekanda gezdirmeye yönelik bir yaklaşımdır. Hareketi de çalışmasına dahil ettiği bu enstalasyon çok katmanlı bir dilde çağdaş sanatın verileri ile değerlendirilmelidir. *Azimut* isimli çalışmanın kelime anlamına bakıldığında; astronomide, yıldızın içinden geçen dikey düzlem ile gözlem yerinin meridyen düzlemi arasındaki açıdır. Uzun ölçüğünde yıldız ve izleyici arasındaki bakış ile ilişkilendirilen bu çalışma bugünün algı biçimi içerisinde güncel bir perspektif sunmaktadır.

Sözü edilen bu yöntemlerin ortak adı tersten ya da tersine çevrilmiş perspektiftir, kimi zaman bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak da tanımlanır. Tersten perspektif kendine özgü çeşitli

3 *Azimut* (Arapça: el Sumut'dan, yani "yön"), bir gök cisminin gözlemciye göre istikâmetinin ufuktaki kuzey veya güney noktasından açısal uzaklık olarak ifadesi. Gök cismini kesen dikey dairenin ufka değdiği noktanın referans noktasına (genellikle kuzey) açısal mesafesidir. *Azimut* kavramı gündelik kullanımda daha çok ufki pusula yönü anlamında kullanılır. *Azimut* bir yön tarifinin yatay bileşenidir. Ufuk açısı olarak da bilinir. Ufuk çevresinde saat yönüne doğru ölçülür. Astronomide ve jeodezide kuzeyden doğuya doğru, yerölçümde güneyden batıya doğru ölçülür. Genellikle açı derecesi cinsinden belirtilir. Astronomide yıldızın bulunduğu göksel meridyenin ufuk düzleminde kestiği noktanın Kuzey kutup noktası ile yaptığı açıdır. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Azimut>, Erişim tarihi: 07.02.2021.

çizim teknikleriyle uğraşmaktan yorulmadığı gibi, ikonlardaki gölgelendirmelerde de belirleyicidir. Tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çokmerkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Örneğin binanın çeşitli kısımları bilinen doğrusal perspektif yasalarına aşağı yukarı uygun olarak çizilmiş olsa da, bu kısımlardan her birinin kendine özgü durma noktası, yani perspektifin bütünü içinde özel bir merkezi, kimi zaman da kendine özgü ufku vardır (buna karşılık diğer kısımların çiziminde tersten perspektif kullanılmıştır) (Pavel Florenski, 2007:43).

Arnaud Lapierre'nin Venedik'in en önemli yapılarından bazılarını yansıtıcı yüzey ile parçaladığı bu enstalasyonunda yavaş ve eşzamanlı olarak dönen on altı yuvarlak aynayı kullanmıştır. Bu parçalar daha sonra geri dönüyor ve duyarlılıklarımızı tamamen etkisiz hale getiriyor. Lapierre'nin enstalasyonu Azimut, ilk olarak Riva degli Schiavoni'ye sonrasında Doge Sarayı'nın hemen önüne yerleştirilmiştir. Her bir ayna kentsel mekanın görüntülerini yakalayıp bütününde fragmanlar halinde görüntüyü yansıtıyor, mimari yapıları parçalara ayırıyor. Bu çalışma izleyicinin çevre algısını yapıtın yansıtıcı yüzeyi ile ilişkilendirerek yeni bir perspektif ile mekânsal algıyı değiştirdiği görünmektedir.

4. Ayna

Aynanın malzeme ve imge olarak sanat yapıtı içerisinde kullanılması; temsilin içerisinde yeni anlam alanları oluşturmaktadır. Yansıtıcı yüzeyin sanat yapıtı içerisinde algı biçimlerini değiştirmesi; izleyici ve nesne arasında perspektife yeni bakış açısı getirmiştir. “Ayna” olarak imgenin kendisinin kullanılması, sanat tarihi içerisinde sanatçılar tarafından farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Jan Van Eyck'ın 1434 tarihli *Arnolfini Düğünü* isimli çalışmasına bakıldığında resmin merkezinde bulunan aynanın üzerinde; o ana şahitlik ettiğini belirten Jan Van Eyck buradaydı yazısını; Çağdaş Sanat'ın önemli bir meselesi olan şimdi ve burada olmaya işaret eden bir bakış açısı ile değerlendirmek mümkün. “Şimdi ve Burada” olgusunu Walter Benjamin 1935'te kaleme aldığı “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağdaş Sanat Yapıtı” başlıklı çalışmasında çok iyi bir biçimde özetler. Benjamin'in metni içerisindeki bağlam; fotoğrafın içerisinde izleyicinin burada ve şimdiden etkilenmesi ile ilişkili bir durumdur. O anda, anın yakalanması ve yansıtılması üzerinden düşünüldüğünde ise; empresyonizmin temel meselesi olan anın yakalanması ve temsil edilmesi sanat tarihsel bağlamda bakıldığında bize yön verecektir.

Eduard Manet'in *Folies-Bergère'de Bir Bar* isimli resmine Richard Sennett'in gözünden tekrar bakılırsa; Manet'nin yapıtlarında izleyiciye yerinden-edilme üzerinden resmettiğini işaret eder. Bu durum; toplumsal, siyaseten, iktisaden yerinden edilmiş insanların, olayların ve mekanların resmedilmesi olarak inşa edilir.

Bugün bu beyaz disklerin garson kızın yerinden-edilmiş yansımasıyla aynı amaca hizmet ettiğini görebiliyoruz. Bunlar resme öyle bir ortam kuruyorlar ki resimdeki tek önemli deneyim olan derinlik ve geri çekilme deneyimine odaklanabiliyoruz. Resmin sağ üst köşesinde, aynadaki yansımadan, garson kızın baktığı adamı, gözlerini kızın gözlerine dikmiş olduğunu görürüz. Gelgelelim, nasıl garson kızın sırtı hemen sağına yansıyamazsa, kıza gözleriyle bir soru soran, ona böylesine hüznü bir görünüm ilham eden bu fötr şapkalı dikkatli adam da optik olarak var olamaz, çünkü aslında dimdik önüne bakan Suzon'la aramızda olması gerekecek ve onu doğrudan engelsiz bir biçimde görmemizi bütünüyle önleyecektir. Resim ona bakan kişinin, bizlerin, tam kızın önünde, duracağımız şekilde kurulmuştur. Ama bizler aynada yansıyan kişiye benzemiyoruz şüphesiz. Resimdeki kişinin bakan kişinin tam karşısında konumlanması yüzünden, kıza bu yansıma bozukluğu olmadan bakmanın bir yolu yoktur. Manet'nin bu resminde yarattığı drama şudur: Bir aynaya bakıyor ve kendim olmayan birini görüyorum (Richard Sennett, 2011:54).



Görsel 7. Roy Lichtenstein, *Mirror I*, 1977, bronz üzerine boya, 113 x 63.5 x 29.5 cm
Edition: 3/3.

İzleyici ve nesne arasında kurulmuş olan bakışa ait olan yerde inşa edilen; resmin mekanında kullandığı ayna imgesi; izleyicinin yerinden edilmesi ile yeniden inşa edilen modernist bir yaklaşımı örgütler. Tam da bu yerinden edilme Roy Lichtenstein'in çizgi-roman karakterindeki bir dünya ile izleyiciyi hayatın gerçekliğine yabancılaştırdığı ya da tersten bakış açısı ile gerçekliğin ne olduğunu Pop Art'ın dili ile inşa ettiği bir yerde yeniden form bulur. 1970'lerden itibaren Lichtenstein ayna imgesini yenilenen bir imge olarak resimlerinde kullandı. 'Mirror' serisi olarak bir dizi çalışma yaptı ve bu çalışmalarda genel olarak yeniden üretim ve yansıma meselelerini kavram olarak ele almıştır. Bu metin dahilinde seçmiş olduğumuz *Mirror I*

isimli çalışması üç boyutlu bir çalışmadır. Resim ve heykel ayrımının algı olarak çok kolay yapılamadığı bu çalışmada iki boyutlu düzlemin yansımasının üçüncü boyutta form bulduğunu söylemek mümkün. Biçimsel olarak kullanılan diyagonal çizgiler ve renkler resim disiplininin alanına ait görünseler de heykelin malzemesinde ve form dilinde inşa edilmiştir. İzleyici kendi yansımalarını göreceği yerde tam da bu diyagonal çizgilerin yansımasında ve heykelin kendi boşluğu içerisinde yerinden edilerek deneyime dahil olur.



Görsel 8. Mona Hatoum, *You Are Still Here*, 1994,
Kumlanmış Aynalı Cam ve Metal Armatürler, 38 x 29,2 x 0,5 cm.

Aynanın imge olarak kullanılmasına bir diğer örnek verebileceğimiz Çağdaş Sanat çalışmalarından Mona Hatoum'un "*You Are Still Here*" isimli çalışmasıdır.

Hala Buradasın, zaman ve uzama dair çağrışımlarla yüklüdür; ancak bu çağrışımlar, tam da onları kavramaya çalıştığınız anda elinizden kayıverip bulanıklaşırlar. Aynanın yansıtıcı yüzeyine işlenen yazı, izleyici ile yansıması arasında fiziksel bir sınır çizerek, aynanın içi ile dışı arasındaki optik simetriyi somutlaştırır. Yazının gerçek ile sanal imge arasında kurduğu eşit mesafe, aynanın hangi tarafından hangi tarafa - veya kimin kime- hitap ettiği sorusunu yanıtsız bırakır... Hala Buradasın yerinden edilme ve hareket özgürlüğünün kısıtlanmasına ilişkin hislerle de yüklüdür...izleyicinin aynada kendi yansımasıyla karşılaşması bir askıda kalma veya bekleme durumuna dönüşür ve hareketin kısıtlanması, hapsedilme, kısıtılma gibi hisleri içerir. Hatoum'un aynasına bakan izleyici, "burası" ile "orası", "içerisi" ile "dışarı" ve "geçmiş" ile "gelecek" arasında bir yerde kısıtlanmıştır (Emre Baykal, 2012:24).

Aynanın imge olarak kullanılmasının iki boyutlu düzlemde kullanımının yansıma etkisi, üç boyutlu düzlemde ise hem yansıma hem de izleyicinin çalışmanın mekanına dahil olduğu bir etkileşimde olduğunu görmekteyiz.

5. Yansıtıcı Yüzey, Yanılsama ve Gerçeklik

“Resim sanatı, düşünülebilecek en şaşılası büyücüdür. En açık ve seçik gerçeğe aykırılıklar aracılığıyla bizi, kendisinin salt gerçeklik olduğuna inandırabilir” (E.H. Gombrich, 1992, s.47). Sanatta yanılsama tüm tarihi kapsayacak bir olgu olmasına rağmen, 20. Yüzyıl’da değişen görme biçimleri ile yeniden biçimlenmiştir. Yanılsamanın resim mekanında kurduğu gerçeklik, resmedilenin gerçekliğinin yansıtılması ile ilişkilidir. Gerçekliğin yansıtılması da izleyicinin algısının resim mekanında belirlenen belirli kurallara bağlı olarak yönlendirilmesi ile sağlanmıştır. Bu kuralların en başında perspektif yasaları gelir. Perspektifin belirli kurallar çerçevesinde kullanılması, yanılsama ile oluşturulan yanılsamacı gerçeklik 20. Yüzyıl’a kadar Batı Sanatı resminin alanını işgal eder. Bu metnin konusu bağlamında ise ele alacağımız gerçeklik, yansıtıcı yüzeyin kullanılması ile yansıtılan gerçekliğin günümüzde ne yönde inşa edildiği ile ilgilidir.

1935’te M.C. Escher’in resimlerinde farklı yönlerin bakış açılarını birleştirdiği genellikle çelişen biçimleri yansıtıcı mekansal etkiler oluşturmuştur. Görsel olarak paradoksa yol açan ya da optik yanılsama olarak karşımıza çıkan yaklaşımı; perspektif yanılsaması ile inşa edilen biçimlerdir. Escher’in *Hand with Reflecting Sphere* isimli çalışmasında görünen gerçekliğin yansıtıldığı, izleyici de ise illüzyon etkisi oluşturan kürenin yansıtıcı yüzeyin gerçekliğidir. Aynı zamanda üç boyutlu bir yanılsamanın gerçekliği de görünmektedir. Buradaki gerçeklik kürenin yüzeyine yansıyan görüntü ve elin görünmesi, resme bakan izleyicinin yansıyan görüntüde kendini göremediği ise bir yanılsamadır. Bu bağlamda gerçeklik ve yanılsama arasında bir boşlukta izleyicinin bakışını askıya almıştır Escher.



Görsel 9. Maurits Cornelis Escher, *Hand with Reflecting Sphere*, 1935, taş baskı, 31.8 × 21.3 cm.,
https://www.nga.gov/features/slideshows/mc-escher-life-and-work.html#slide_11.

Çağdaş Sanat'ın dinamikleri bağlamında çalışmalar üreten Anish Kapoor'un, yansıtıcı yüzeyi ve aynayı kullandığı birçok çalışması bulunmaktadır. Postmodernliğin sonunda neo avangard yaklaşımlar ve Çağdaş Sanat'ın yeni bakış açıları ile *Cloud Gate* isimli çalışması izleyicinin bakışını nesne üzerinde toplayıp geri yansıtmaktadır.



Görsel 10. Anish Kapoor, *Cloud Gate*, 2004, paslanmaz çelik, 10×20×12.8 m., Millennium Park, Chicago
<https://the-talks.com/location/cloud-gate/>

Kentin ufuk çizgisi ile zemini, üzerinde yansıyan bedenleri deforme ederek heykelin mekanına dahil etmektedir. Ufuk çizgisi izleyicinin bakışı karşısında bütünü ile hakim olunan ve heykelin büyüklüğü kadar görünen bir çizgiye dönüşmüştür. Heykel, çevresinde bireylerin dolaşmasını sağlayan, deforme edilmiş bedenleri yansıtan, civa formundan soyutlanarak üretilmiştir. Bu form, akışkan ve elle tutulması zor olan bir malzemenin temsili olarak düşünüldüğünde; kent ölçeğinde büyütülerek gözle görülen ve akışkanlığı sabitlenen bir yapıda inşa edilmiştir. Chicago'nun kent ölçeğini heykelin üzerinde toplayarak izleyicinin bakışı

karşısında sabitler. Cloud Gate, izleyiciyi kendi içerisine alarak, kent mekanını yansıtıcı yüzeyinde toplar.

Bu bağlamda yansıma ve gerçekliğin yansıtıcı yüzeyde kullanıldığı iki boyutlu çalışmalar yansıma ile gerçekliği nesneleştirir. Üç boyutlu çalışmalarda ise izleyici, nesne, bakış, mekan yansımanın gerçekliğine dahil edilmektedir.

6. Manzara-Mekan

Klasik sanatın perspektife dayalı anlayışı ile görünen manzaranın belirli kurallar çerçevesinde resim mekanın yansıtıldığı bilinmektedir. Önce yakındaki nesnelere, sonra uzaktaki birimlerin perspektif yasalarına göre düzenlenip sonsuzluğa doğru ya da tek merkeze doğru giden manzaralar karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşım dili 20. Yüzyıl'ın sanat geleneği ile yerle edilir.

Cezanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasalarına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri, çözümleyici bir yaklaşımın ötesinde görsel algı deneyiminin verdiği duyguya ayak uydurmak istemeleridir. Bu yüzden de bu ressamların tuvalerin farklı bölümleri farklı farklı bakış açılarından görünür, dikkatsiz izleyiciye "perspektif hataları" varmış izlenimi verirler; oysa dikkatle bakımlara duyumsattıkları dünya, iki nesnenin asla aynı anda görülmediği, bakışımızın uzamın bir parçasından öbürüne geçmesi için gerekli sürenin hep uzam parçalarının arasına girdiği ve varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden görüldüğü ya da sızdığı bir dünyadır (Maurice Merleau-Ponty, 2005:24).

Üç boyutlu yaklaşım dili ile mekana yerleşen çalışmalara izleyici ve nesne arasında bakışı parçalayan bir yaklaşım ile Robert Morris'in 1965 yılında yaptığı 91,4x91,4x91,4 cm. boyutlarında ayna kaplı küplerden oluşan heykelini örnek göstermek mümkün. Bu çalışma ile ilgili Rosalind Krauss, minimalistleri işaret ettiği makalesinde ele aldığı "heykel odada olup da aslında odaya dahil edilmeyen şeydir" (Krauss, 2002:106) tanımlamasını yapmıştır. Heykel, mekanı içerisine alan sınırlarının mekan ile iç içe geçtiği bir noktada yer almaktadır. Mekanda izleyici küplerin etrafında dolaşırken, yansıtıcı yüzeyleri ile heykelin mekanına, galerinin mekanına ve dolayısı ile sanat yapınının mekanına dahil edilir.



Görsel 11. Robert Morris, "Untitled", aynalı cam-ahşap, tek bir küp: 914x914x914 mm. 1965, reconstructed 1971.

...bilimde, resimde ve felsefede klasikten moderne geçince, algılanan dünyanın sanki uykusundan uyanmışına tanık oluyoruz. Duyularımız bize geçerli bir şey öğretemez diye, yalnızca tam anlamıyla nesnel bilgi izlenmeye değerdir diye sırt çevirdiğimiz çevremizdeki bu dünyayı görmeyi öğreniyoruz böyle böyle. İçinde konumlandığımız uzama yeniden dikkat eder oluyoruz: ancak sınırlı bir perspektiften- kendi perspektifimizden- görülen bir uzam bu; bizim barınağımız ama bu uzam; onunla kurduğumuz bağlar tensel bağlar; insan tutumlarına ayna tutan belli bir varolma biçimi bulguluyoruz neye baksak. Son olarak da şeylerle aramızda yeni bir bağ kuruluyor; bu bağ halı gibi serili bir nesne ya da uzam ile egemen bir zihin arasındaki saf bağlardan değil, ete tene bürünmüş sınırlı bir varlıkla bilmeceli bir dünya arasındaki ikircikli bağdır: insan dünyayı belli belirsiz görse bile sürekli ona dadanır -dünyayı açtığı kadar saklayan açılımlardan, bir insan bakınca her şeyi bürüyen insanca halin merceğinden geçerek yapar ama bunu hep (Maurice Merleau-Ponty, 2005:36).



Görsel 12 a. Philip K. Smith III, "The Circle of Land and Sky", 2017, Desert X, Palm Desert, CA

Görsel 12 b. Philip K. Smith III, "The Circle of Land and Sky", detail, 2017, Desert X, Palm Desert, CA

Bu bakış açısı ise yansıtıcı yüzeyi olan heykellerin form bulduğu çalışmalarda manzarayı içerisinde dahil eden, izleyicinin bakışına görünmeyeni işaret eden yeni mekanlar ve algı alanları inşa edilir. "(...) Denebilir ki heykel, bir olumsuzluk olmaktan çıkmış ve artık mimari- olmayan'a manzara olmayanın eklenmesinin ürünü olan bir kategori halini almıştı" (Krauss, 2002:106). Phillip K. Smith III'ün Kaliforniya Palmiye Çölü'nde gerçekleştirdiği "The Circle of Land and Sky" isimli çalışması manzara ve sınırsız gökyüzü ile etkileşim halindedir. Bu çalışmada kullanılmış olan 10 derece eğimli 300 adet yansıtıcı yüzey olan birimler, gün boyunca değişen çeşitli

perspektifler ile çevrenin farklı parçalarını yansıtıyor. Gündüz ve gece arasında değişen ışıklar ile yeryüzü ve gökyüzünün parçalandığı ya da birleştiği görsellik, izleyiciler enstalasyon içerisinde dolaşırken kendi görüntüleri de yer değiştirir, birleşir ya da parçalanır. Çölün ufuk çizgisini bozar.

...Leibniz, Descartes'in manzara tasviri ile ilgili pasaj hakkındaki yorumlarını okuduğunda çok şaşırması olmalı... Farklı açılardan bakıldığında, bir kasaba her seferinde farklı görünür; görünüş itibarıyla (*perspectivement*) birden çok fazla kasaba vardır sanki. Aynı şekilde, basit tözlerin sonsuz sayıda olması nedeniyle, birden çok evren varmış gibi görünür; halbuki tek bir evren vardır ve gördüklerimiz de bu evrenin, her Monad'ın özel bakış açısına göre farklılık gösteren görünüşlerinden (*perspectives*) başka bir şey değildir (Carlo Ginzburg, 2009:182).

Bu bağlamı ile "*The Circle of Land and Sky*" yeryüzü-gökyüzü, ışık-gölge, parça-bütün gibi sanat tarihi içerisinde geçmişten günümüze çokça sorgulanmış olan kavramları özne-bakış ilişkisi ile içerisinde barındırarak izleyiciyi birden çok fazla manzaraya dahil/davet eder.

7. Sonuç

Bu makalede, yansıtıcı yüzeyin ayna olarak sanat yapıtlarında hangi bağlamda kullanıldığı ve bu kullanımların sanat yapıtı içerisinde dönüşümü, izleyici ve nesne arasındaki bakışın inşa edilmesi incelenmiştir.

Çağdaş Sanat içerisinde heykel ve üç boyutlu sanat çalışmalarında ise iki boyutlu çalışmalarda kullanılan yarılsamacı yaklaşımdan farklı olarak üçüncü boyutta yansıtıcı yüzeyin gerçekte izleyicinin ya da çevrenin çalışmanın yüzeyine dahil olması ile çoğulcu bir yaklaşım dili ortaya çıkmaktadır. Sanat yapıtında algı; perspektif; ayna; yansıtıcı yüzey, yarılsama ve gerçeklik; manzara-mekan başlıkları altında ele alınan bu yazıda sanat tarihi içerisinde resim alanından örnekler üzerinden açıklanarak üçüncü boyut ya da heykel çalışmalarında yansıtıcı yüzeyin kullanımına işaret edilmiştir.

Bu bağlamda ilk olarak Diego Velazquez bize ayraç açar ve resim mekanında yer alan aynanın bir yansıtıcı yüzey olarak izleyici ve bakış ilişkilerini örgütler. Sanat tarihi içerisinde önemli bir yerde olan *Las Meninas* isimli resmi, temsil ilişkilerini izleyiciye sorgular. Yayoi Kusama'nın *Infinity Mirrored Room – Filled with the Brilliance of Life* isimli enstalasyonunda görünen gerçeklik ise sonsuz olasılıkların içerisinde izleyicinin dahil edildiği çoğulcu bir çağdaş

sanat yaklaşımını sunmaktadır. Bu iki örnek 17. Yüzyıl'da kırılma yaratan temsil biçimlerinin 21. Yüzyıl sanat yapıtı içerisinde yeniden üretim biçiminin göstergesidir.

20. Yüzyıl'ın sanat akımlarına kadar, iki boyutlu yüzeyin içerisinde inşa edilen sanat yapıtında Rönesans ile birlikte değişen perspektif kurallarının kullanımının belirlenmesi ile ilk kez dünyanın bir perspektif ile resmedilmesinin üzerinden çok zaman geçmiştir. Eduard Manet'in *Folies-Bergère'de Bir Bar* isimli çalışması izleyiciyi bakışını resmin karşısında, tam merkezinde tutan Rönesans resminin aksine bakışı resim yüzeyinde gezdiren çoğulcu bakış ile oluşan perspektif anlayışı ile karşılaşarak izleyiciyi yerinden eder. Bu bağlamda, perspektifin üç boyutlu gerçeklik içerisinde aynanın yansıtıcı yüzey olarak kullanılmasına bir örnek olarak Arnaud Lapierre'nin *Azimet* isimli enstalasyonu çevre-mekan, izleyici-bakış arasında farklı perspektiflerin yansıtıldığı bir algı sunmaktadır.

"Ayna" başlığı altında incelenen ayna imgesinin temsilinin sanat yapıtındaki gerçekliğidir. Burada Roy Lichtenstein'in ayna imgesini iki boyutlu olarak resimlerinde kullanılmasına değinilmiş ve örnek olarak üç boyutlu bir çalışması seçilmiştir. Bu çalışmanın seçilmesinin nedeni iki boyutlu ve üç boyutlu arasında gidip gelen yanılsamacı bir etkide olmasıdır. Roy Lichtenstein'in *Mirror I* isimli çalışması pop art estetiği içerisinde bir gerçekliğe yabancılaştırılan bir alan açar. Buna ek olarak Mona Hatoum'un *You Are Still Here* isimli çalışması izleyicinin kendi temsilini yansıtırken, ayna üzerine yazmış olduğu yazı ile izleyiciyi yerinden eden bir yaklaşımdadır. Belki de, bugünün dünyasında bireyin var olma biçiminden sorgulama alanı açmaktadır.

"Yansıtıcı Yüzey, Yanılsama ve Gerçeklik" başlığı içerisinde, gerçekliğin yanılsaması ve değişen görme biçimlerinin yeniden örgütlenmesi ile Escher'in *Hand with Reflecting Sphere* isimli çalışmasına ilk olarak yer verilmiş, 20. Yüzyıl'ın sanat yapıtlarında sanat yapıtı-sanatçı-izleyici arasında bir denklem ile yansıtıcı yüzeyin bir ayna olarak kullanılması; gerçeklik yanılsamasının izleyicinin yansyacağı yerde ressamın görüntüsünün yansıdığı yerden izleyiciye bakışı arasında bir dinamizm oluşturmaktadır. Bu bağlamda heykel alanına güncel bir örnek olarak Anish Kapoor'un *Cloud Gate* isimli çalışması görme biçimlerinin değişmesi ve genişlemesi üzerine ve ayrıca yansıtıcı yüzey olarak ayna, ufuk çizgisi ile izleyici- çevre- mekan-manzara özelinde yeni görme ve algılama biçimleri oluşturmaktadır.

Son olarak “*Manzara-Mekan*” başlığı altında ele alınan bağlam ise aynanın yansıtıcı yüzey olarak sanat çalışmalarında kullanılması ile mekanın çalışmanın alanına dahil olması, genişleyen heykel alanı bağlamında Robert Morris’in dört ayna kaplı çalışması bize yön vermektedir. Güncel bir örnek olarak ise manzaranın heykel alanına dahil edilmesi ile ilişkili olarak Philip K. Smith III, *The Circle of Land and Sky* isimli farklı perspektiflerden bakıldığında, yansıtıcı yüzey olarak aynanın kullanıldığı çalışmada çevrenin parçalanmış görüntüsünü izleyicinin bakışına sunmaktadır.

Farklı dönemlere ait sanat yapıtlarına bakıldığında ve 20. Yüzyıl ve 21. Yüzyıl’ın çalışmalarına odaklanılmış olan bu yazıda yansıtıcı yüzey olarak aynanın kullanıldığı formların disiplinlerarası mecrada kullanıldığı görünmektedir. Yansıtıcı yüzey olarak aynanın kullanılması sanat yapıtına izleyici ve bakış ilişkisi ile izleyiciyi yerinden ederek yeni perspektifler açmaktadır.

Kaynakça

- Baykal, E. (2012). “Kendi Güvenliğiniz İçin Sorumluluk Sizin”, *Mona Hatoum Hala Buradasın*, İstanbul: ARTER Sergi Kataloğu, s.24-69.
- Ginzburg, C. (2009). *Tahta Gözler Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce*, çev. Aysun Şişik, İstanbul: Metis Yayınları.
- Florenski, P. (2007). *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel, İstanbul: Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.
- Krauss, R. (2002 / 1979). “*Mekana Yayılan Heykel*”, çev. Tuncay Birkan, *Sanat Dünyamız*, 82, Kış 2002, s.103-110.
- Lenoir, B. (2002). *Sanat Yapıtı*, çev. Aykut Derman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya*, çev. Ömer Aygün, İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2003). *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2011). *Yabancı Sürgün Üzerine İki Deneme*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

“Mimarlık”, <http://e-architects.net/Analysis-Lorenzetti-Velazquez.htm>, Erişim tarihi: 20.01.2021.

“Sözlük”, <https://www.nisanyansozluk.com/?k=perspektif>, Erişim tarihi: 31.01.2021

“Ansiklopedi”, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Azimet>, Erişim tarihi: 07.02.2021

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Diego Velazquez, “*Las Meninas*”, 1656, TÜYB, 318 x 276 cm., Prado Müzesi, Madrid. <https://www.conclusion.com.ar/espectaculos/las-meninas-de-velazquez-es-la-obra-favorita-de-el-prado/03/2019/>, Erişim tarihi: 29.01.2021.

Görsel 2. “Figure 2 a, b *Las Meninas*”, Velazquez, painting and plan diagram of implicit spatial relations. Diagrams by Pablo Lorenzo-Eiroa, <http://e-architects.net/Analysis-Lorenzetti-Velazquez.htm>, Erişim tarihi: 29.01.2021.

Görsel 3. Yayoi Kusama, “*Infinity Mirrored Room - Filled with the Brilliance of Life*”, 2011, Tate Modern. <https://www.theartnewspaper.com/comment/a-matter-of-time-how-long-would-you-spend-in-yayoi-kusama-s-infinity-mirrored-rooms>, Erişim tarihi: 31.01.2021.

Görsel 4. Yayoi Kusama, “*Infinity Mirrored Room - Filled with the Brilliance of Life*”, 2017, Visitors take pictures inside one of Yayoi Kusama Infinity Mirrored Rooms at the Rufino Tamayo Museum in Mexico City, <https://www.theartnewspaper.com/comment/a-matter-of-time-how-long-would-you-spend-in-yayoi-kusama-s-infinity-mirrored-rooms>, Erişim tarihi: 31.01.2021.

Görsel 5. Eduard Manet, “*Folies-Bergère'de Bir Bar*”, 1882, tuval üzerine yağlıboya, , 96x130 cm., The Courtauld Gallery, <https://wannart.com/icerik/8301-manetnin-gizemli-yansimasi-folies-bergerede-bir-bar>, Erişim tarihi: 02.02.2021.

Görsel 6. Arnaud Lapierre, “*Azimet*”, Hareketli Aynalar-Enstalasyon, 16 motor, 16 batarya, ahşap, paslanmaz çelik, 2020, Venedik, İtalya. <https://arnaud-lapierre.com/post/613121859392880640/azimet-2020-dynamic-mirror-art-installation-16>, Erişim tarihi: 02.02.2021.

Görsel 7. Roy Lichtenstein, “*Mirror I*”, 1977, bronz üzerine boya, 44 1/2 x 25 x 11 5/8 inches; 113 x 63.5 x 29.5 cm. Edition: 3/3. <https://lichtensteinfoundation.org/view-in-museums/>, Erişim tarihi: 07.02.2021.

Görsel 8. Mona Hatoum, “*You Are Still Here*”, 2013, kumlanmış aynalı cam ve metal armatürler, 38 x 29,2 x 0,5 cm., <https://dailyartfair.com/exhibition/1815/mona-hatoum-galleria-continua>, Erişim tarihi: 08.02.2021.

Görsel 9. Maurits Cornelis Escher, "*Hand with Reflecting Sphere*", 1935, taş baskı, 31.8 × 21.3 cm., https://www.nga.gov/features/slideshows/mc-escher-life-and-work.html#slide_11, Erişim tarihi: 12.02.2021.

Görsel 10. Anish Kapoor, "*Cloud Gate*", 2004, paslanmaz çelik, 10×20×12.8 m., Millennium Park, Chicago, <https://the-talks.com/location/cloud-gate/>, Erişim tarihi: 12.02.2021.

Görsel 11. Robert Morris, "*Untitled*", aynalı cam-ahşap, tek bir küp: 914x914x914 mm. 1965, reconstructed 1971, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>, Erişim tarihi: 14.02.2021.

Görsel 12 a. Philip K. Smith III, "*The Circle of Land and Sky*", 2017, Desert X, Palm Desert, CA, <https://www.pks3.com/the-circle-of-land-and-sky>, Erişim tarihi: 14.02.2021.

Görsel 12 b. Philip K. Smith III, "*The Circle of Land and Sky*", *detay*, 2017, Desert X, Palm Desert, CA, <https://www.pks3.com/the-circle-of-land-and-sky>, Erişim tarihi: 14.02.2021.

BAUHAUS DÖNEMİNDE MOBİLYA VE TEKSTİL ATÖLYELERİ ARASINDAKİ DİSİPLİNLERARASI İŞ BİRLİĞİ: MARCEL BREUER ÖRNEKLEMİ

INTERDISCIPLINARY COLLABOTARION AMONG FURNITURE AND TEXTILE WORKSHOPS IN THE BAUHAUS PERIOD: THE EXAMPLE OF MARCEL BREUER

Şebnem Ertaş Beşir^{*}, Şeyma Dereci^{**}

Öz

Modernleşme sürecinin öncü akımlarından olan Bauhaus; çeşitli disiplinleri kapsayan ve sanatçı, zanaatçı ile endüstrinin etkileşim halinde olması gerektiğini vurgulayan bir felsefe benimsemesiyle özünde iş birliği kavramını barındırmaktadır. Dönem içerisinde akımın bir simgesi haline gelen Bauhaus Okulu'nda iş birliği, çeşitli atölyeler ve tasarımcıları arasında disiplinlerarası etkileşimlerle devam etmiştir. Dönemin önemli atölyelerinden mobilya atölyesinin kurduğu en belirgin iş birliği ise tekstil atölyesi ile olmuştur. Çalışma kapsamında; Bauhaus dönemi mobilya ve tekstil atölyeleri arasında kurulan iş birliğine bağlı olarak gözlemlenen malzeme ve tekniklerin değişim ve gelişimlerinin, Marcel Breuer tasarımları açısından ortaya konması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Bauhaus dönemleri içerisinde tasarımcının mobilyaları incelenmiş; mobilyalar ve tekstil atölyesiyle kurulan iş birliği ortaya konmuştur. Sonuçta ise, Weimar ve Dessau dönemi mobilya tasarımlarının malzemeleri, strüktür ve tekstil başlıklarında değerlendirilmiş; iş birliği kurulan tekstil atölyesi tasarımcısı bilgisi ile birlikte tablolştırılmış ve bazı çıkarımlar yapılmıştır. Çalışma; Bauhaus'un felsefesinde yatan iş birliği olgusunun, mobilya ve tekstil atölyeleri arasındaki disiplinlerarası etkileşim ile Breuer ilişkisini ortaya koyması adına önemlidir.

Anahtar Kelimeler: Bauhaus, Marcel Breuer, Mobilya, Tekstil, İş Birliği, Disiplinlerarası.

Abstract

Bauhaus, which is one of the leading movements of the modernization process, includes the concept of cooperation at its core, adopting a philosophy that covers various disciplines and emphasizes the need for the interaction among artists, proficient and industry. Collaboration at the Bauhaus School, which became a symbol of the movement during its period, continued with interdisciplinary interactions among various workshops and designers. The most obvious cooperation established by the furniture workshop, which is one of the important workshops of the period, was with the textile workshop. Within the scope of the study, it is aimed to reveal the changes and developments of the materials and techniques observed in relation to the cooperation between the furniture and textile workshops of the Bauhaus period in terms of Marcel Breuer designs. In this context, the furniture designed by him during the Bauhaus periods was examined, and the cooperation established with the furniture and textile workshop was revealed. In the conclusion part, the materials of the furniture designs of the Weimar and Dessau periods were examined under the headings of structure and textiles. These furniture were categorized together with the textile, workshop and designer information in tables, and some inferences were made. The study is based on the concept of cooperation that lies in the philosophy of the Bauhaus, and

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 9 Mart 2021- Kabul tarihi:27.06.2021.

^{*} Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, sertasbesir@akdeniz.edu.tr, 0000-0002-0568-6529.

^{**} Y. Lisans Öğrencisi, Akdeniz Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, seymadereci@gmail.com, 0000-0003-4639-0289.

suggests the importance of Marcel Breuer relationship with the interdisciplinary interaction between furniture and textile workshops.

Keywords: Bauhaus, Marcel Breuer, Furniture, Textile, Collaboration, Interdisciplinary.

1. Giriş

İnsanların bir arada çalıştığı bütün süreçlere bakıldığında sıkça rastlanan iş birliği kavramı; bireylerin ve/veya grupların, ortak iş üretme gibi süreçlerde birlikte sonuca ulaşmak için, bir arada hareket ederek ekip çalışmasını yürütme aktivitesidir (Winer ve Ray'den akt. Barut, 2007). Literatürde karmaşık bir ortaklık olarak da ele alınan iş birliği, zaman içinde ortaya çıkan ve olgunlaşan bir süreç olmakla birlikte; bir sonuç, farklı bakış açılarının bir sentezi ve hatta bütünleştirici bir çözümdür (Gardner'dan akt. Yağız, 2019). Sadece bilgi ve bilgiyi paylaşmaktan ve her iki tarafın kendi hedeflerine ulaşmasına yardımcı olan bir ilişkiden daha fazlası olan iş birliğinin amacı, herhangi bir tarafın yetki alanının ötesine geçecek endişeleri gidermek için ortak bir vizyon ve strateji oluşturmaktır (Chrislip ve Larson'dan akt. Ertan, 2019). Türk Dil Kurumu (TDK, 2021) tarafından ise amaç ve çıkarları aynı olanların oluşturdukları çalışma ortaklığı olarak tanımlanmaktadır¹.

İş birliği, ekip üyelerinin bireysel performanslarını dar bir alanda sergilemelerinden öte; bilgi birikimlerini, deneyimlerini ve yeteneklerini bir araya getirerek, geniş bir çalışma ortamında yeni bir ürün geliştirme ortamının sağlanması prensibine dayanır. Sonuca ulaşmak adına, iki veya daha fazla birey tarafından karşılıklı fayda sağlayan, iyi tanımlanmış bir iş birliği çalışması; ekip üyelerinin bireysel hareket etmelerine oranla daha başarılı sonuçlara ulaşmaktadır (Winer ve Ray'den akt. Barut, 2007).

Teknolojinin gelişmesi ve beraberinde getirdiği yeniliklerle tasarımda seçeneklerin artması, tasarım ve ürün geliştirmeyi çeşitli disiplinlerden uzmanların bir araya gelerek çalıştığı süreçler olmaya yöneltmektedir (Can vd., 2018:173). Tasarım alanında disiplinlerarası çalışmaya duyulan ilgi; gerek disiplinlerin arasındaki sınırların bulanıklaşması, gerekse tasarım problemlerinin giderek daha karmaşık ve çok katmanlı çözümler gerektirmesi sonucunda

¹ "İş Birliği", <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 06.03.2021.

artmaktadır (Feast'den akt. Can vd., 2018:174,175). Disiplinlerarasılığı genel anlamıyla iki veya daha fazla disiplinden gelen bilginin, metodun, araçların, konseptin ve teorinin birleştirilmesi, ilişkilendirilmesi ve harmanlanması ya da yeni bir bütün olması olarak tanımlayan Repko (2012:16) disiplinlerarası çalışmayı, tek bir disiplinin yapamayacağı çok kapsamlı ve karışık bir soruya yanıt vermeyi, probleme çözüm sunmayı, bir konuyla ilgili araştırma yapmayı iki ya da daha fazla disiplinden gelen fikirleri kapsamlı bir anlayış oluşturmak için bütünleştirerek sağlama süreci olarak tanımlamaktadır (Repko'dan akt. Can vd., 2018).

Tasarım alanındaki disiplinlerarası çalışmalar; 1919 yılında Alman tasarımcı ve mimar Walter Gropius tarafından kurulan ve 1933 yılına kadar varlığını sürdüren bir tasarım okulu olmakla birlikte, yalnızca mimarlık okulu olmayan, aynı zamanda zanaatları da benimseyerek tasarımın bütün disiplinlerini kapsayacak biçimde oluşturulan Bauhaus Okulu'nda oldukça önemlidir (Bulat vd., 2014). Yaratıcı gücü destekleyen ve deneysel bir tasarım laboratuvarı niteliğindeki okulun amaçları arasında tüm sanat dallarının, endüstriyel tasarım ve mimarlığın bir bütün olarak ele alınması; bunların endüstriyle iş birliğinin sağlanması; tasarımda evrensel bir görsel dile ulaşılması; sanatçı, zanaatçı ve mimarın yaşadıkları dönemin gerçeklerinin bilincine varmaları ve grup çalışmasının desteklenmesi bulunmaktadır (Aslanoğlu, 1983:15). Gropius'a (1943:80) göre, tüm bireysel çabaları senkronize etmek; ekibin entegre çalışmalarını, birçok bireyin çalışmalarının toplamıyla temsil edilenden daha yüksek potansiyellere yükseltebilmektedir. Ayrıca ekip arasındaki Gestalt etkisinin kaliteyi arttırıcı olduğunu ve karmaşık projelerin geliştirilmesi için disiplinlerarası iş birliğinin gerekli olduğunu ifade etmiştir (Gropius'tan akt. Findlay, 1997).

Bauhaus felsefesine bağlı olarak oluşan üretimin temel ilkesine göre, yaratıcı kişi ancak yeni gelişen teknikler ve malzemeler ile nesnelerin yeni yollarla bir arada toplanmasını daima izleyerek tasarıma karşı yeni bir tutum geliştirebilmiştir (Alpar, 2006). Bu yeni tutumun gelişmesi disiplinlerarası etkileşimle de artmıştır. Bir arada ve artan bir iş birliği içinde çalışma sağlanarak; bir ölçüde ortak bir anlayıştan yola çıkarak; zamanın endüstrisi, zanaatları, bilim dalları ve yaratıcı tasarım güçleri arasındaki bağlantıyı kurmayı başarmıştır (Bulat vd., 2014:105). Bauhaus Okulu'nda bu iş birliği en çok atölyeler ve atölyelerde bulunan sanatçılar ile

zanaatçılar olmak üzere tasarımcıları arasında oluşmuştur. Bu atölyeler; çömlek atölyesi, tekstil atölyesi, sahne tasarımı atölyesi, metal atölyesi, vitray atölyesi, mobilya atölyesi, fotoğrafçılık atölyesi, baskı ve reklam atölyesi gibi atölyelerdir. Özellikle Endüstri Devrimi'nin yeni malzeme anlayışının tekstil alanını geliştirmesi; ilerleyen dönemlerde marangozluk ve metal atölyesine dönüşen mobilya atölyesinin, tekstil atölyesi ile iletişimini arttırmıştır.

İşlevine uygun tasarımın, zanaat becerisi ve tasarımcı hassasiyeti ile bir araya geldiği Bauhaus Okulu'nun sanat ve tasarım dünyasına sunduğu yeni anlayışla birlikte, tekstil atölyesinde eğitim gören tasarımcılar malzeme ve ergonominin yanında, üretim teknolojileri gibi mühendisliğe dair bilgilerin de tasarım sürecinde yol gösterici olduğunu tecrübe etmişlerdir. Sanatçı bakışının; gelişen üretim teknolojileri, zanaat teknikleri ve deneysel malzemelerle bir arada toplandığı bu ortamlarda modern tekstil tasarımcısı doğmuş (Acar, 2013) ve modernleşme sürecinde disiplinlerarası etkileşimde bulunduğu mobilya atölyesinin de gelişimine katkı sağlamıştır.

Çalışma kapsamında, Bauhaus dönemi mobilya ve tekstil atölyeleri arasında kurulan iş birliğine bağlı olarak gözlemlenen malzeme ve tekniklerin değişim ve gelişimlerinin, Marcel Breuer tasarımları açısından ortaya konması amaçlanmıştır. Bu bağlamda, Bauhaus'un üç dönemi olan Weimar, Dessau ve Berlin dönemleri içerisinde tasarımcının mobilyaları incelenmiş; mobilyalar ve tekstil atölyesiyle kurulan iş birliği ortaya konmuştur. Sonuç bölümünde ise, Weimar ve Dessau dönemi mobilya tasarımlarının malzemeleri, strüktür ve tekstil başlıklarında değerlendirilmiş; iş birliği kurulan tekstil atölyesi tasarımcısı bilgisi ile birlikte tablolaştırılmıştır. Ayrıca Marcel Breuer okulun Berlin döneminde bulunmadığı için ele alınmamıştır. Buna bağlı olarak; incelenen dönemlerde kullanılan malzeme ve yapım tekniklerinin gelişim göstermesi ve Breuer'in belirli bir tekstil tasarımcısı ile iş birliği kurması gibi çıkarımlara varılmıştır.

1.1. Bauhaus'ta Mobilya ve Tekstil İlişkisi

20.yy'ın başlarında ortaya çıkan endüstrileşme ve modernleşme süreçlerinin bir sonucu olan mobilyada yeni malzeme kullanımıyla, 1920'li ve 1930'lu yıllarda metal, cam ve tekstil

mobilyada yoğun olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dönemin şartlarına göre ahşabın endüstriyel seri imalata uygun olmaması ve özellikle dokumacılık ve metal sanayinin gelişimi, mobilyada yeni bir anlayış olan metal, cam ve tekstil gibi endüstriyel malzemelerin daha çok kullanılmasını sağlamıştır. Mobilyaların karkas strüktüründe metal, yatay ve düşey yüzeylerinde cam, oturma elemanlarının sırt, oturak ve kolçak kısımlarında ise tekstil ürünleri kullanılmıştır (Şahinkaya, 2009). Malzeme kullanımında görülen yeni yaklaşımlar, modern tasarıma geçilen bu süreçte Bauhaus Okulu atölyelerinden önemli bir yere sahip olan mobilya atölyesinde de yer bulmuştur.

Bauhaus Okulu'nda mobilya tasarımı Walter Gropius tarafından 1921 yılında Weimar'da açılan mobilya atölyesi ile başlamıştır. Bu atölye, mobilyada endüstriyel standardizasyonu kabul eden ilk atölyelerden biri olmuştur. Bunun dönem içindeki en yaygın örnekleri, prototip olarak düşünülen ahşap latalı sandalyeler tasarlanmasıdır (Ozan, 2009). Dönemin gelişen endüstrisine uygun tasarım ve üretim anlayışı ise ilk olarak masif ahşap yerine metal kullanımı ile başlamıştır. Endüstride kullanımının hızlı, seri ve ucuz olması, istenen formlara kolayca girebilmesi ve ahşabın aksine değişken özellikler göstermemesi gibi nedenlerle mobilya üretiminde ahşabın yerini almıştır (Yalçın Usal, 2004).

1925'te Dessau'ya taşınan Bauhaus Okulu'nda mobilya atölyesi, okulun eğitim programının yenilenmesi ile ismini marangozluk ve metal atölyesi olarak değiştirmiş; mobilya tasarım ve uygulamalarına bu isimle devam etmiştir (Şahinkaya, 2009). Metal atölyesinin bağımsızlığını koruyamamasının nedeni, mobilya atölyesinde metal tüplü sandalyenin üretilmesi ve sentetik malzemelerin kullanılmaya başlanması olmuştur. Çünkü tasarım objesinin ve malzemenin koordinasyonu belirsizleşmiştir (Ozan, 2009:38).

Bauhaus Okulu'nun son dönemi olan ve 1932-1933 yılları arasında varlığını sürdüren Berlin döneminde, mobilya artık iç mimari tasarımın bir parçası olarak marangozluk ve metal atölyelerinde ele alınmaya devam etmiştir. Metalin de kullanım kolaylığı sağlamasıyla hareketli mobilya detayları geliştirilmiş; sökülüp takılabilen, ayarlanabilen, katlanabilen ve depolanabilen yenilikçi mobilyalar üretilmiş ve böylece mobilya alanında bir ihtisaslaşma ve özelleşme sözü konusu olmaya başlamıştır (Şahinkaya, 2009).

Makineleşme sürecinin önde gelen üretim alanlarından biri olan tekstil ise estetik ve işlevsellik gibi seri üretime kazandırılması gereken ölçütler nedeniyle modern tasarıma geçilen sürecin ortasında yer almış, birçok alanda olduğu gibi tekstil tasarımının da sınırları genişlemiş ve tasarımcılar tasarladıkları ürünlerle çok yönlü ve geniş bir bakış açısıyla iletişim kurmaya başlamışlardır. Tasarımları başka bir disiplinin kriterleriyle de değerlendirmeyi benimsemiş; yenilikçi, farklı, yaratıcı ve sorgulayıcı bir bakışa ulaşılmıştır (Acar, 2013). Buna bağlı olarak metalin yaygın kullanımının mobilyada yeni olasılıklara zemin hazırlaması ise mobilya atölyesinin en çok tekstil atölyesi ile yakın çalışmasını ve süregelen iş birliklerinin hızlanmasını desteklemiştir.

Bauhaus mobilya tasarımında artan iş birliği ile kullanımı yoğunlaşan; tekstil ürünlerinden bez kumaş ve moket, deri ürünü olarak da deri kumaş ve siğir derisi kullanılan malzemelerden bazılarıdır (Giedon vd.'den akt. Şahinkaya, 2009). Oturma elemanlarında genellikle lastikli kumaşlar kullanılmış ve sünger gibi bir dolgu malzemesi olmadan metal strüktürlere gerilerek sabitlenmiştir. Sırt, oturak ve kolçak kısımlarına uygulanan tekstiller, strüktürel stabilite ve anatomik serbestlik sağlaması açısından önemlidir (Şahinkaya, 2009). Bauhaus'un gelişmesinde önemli bir yere sahip olan tekstil atölyesi, endüstriyel tasarıma destek sağlaması açısından önemli bir yere sahiptir. Genellikle doğaçlamalarla oluşan ilk çalışmalarının yanı sıra, ilerleyen dönemlerde malzemeler hakkında artan deneyimleri ve aldıkları eğitimin de sonucuyla daha sistematik çalışmalar ortaya koymuşlardır. Selofan katılmış kumaşlar gibi birçok malzeme, uygulanabilirlikleri ve fiziksel özellikleri (ışık yansıtma, ses soğurma gibi) açısından test edilirken; yeni kumaş dokuları denenmiş ve denenmiş kumaşlar makine dikişine göre tasarlanmıştır (Ozan, 2009:41). Özellikle döşeme kumaşlarında dikkat çekici sonuçlar elde edilmiş ve tasarlanan kumaşların iç mekanı bütünleyen bir öge olarak değerlendirilmesinin gerekliliği vurgulanmıştır.

Özellikle oturma elemanlarında daha çok tercih edilen deri de; görsel estetik yaratan çizgisel kullanımları, kolay temizlenebilirliği, hijyenikliği ve parlaklığı ile mekanda metal ve cam uygulamalarıyla uyum içerisinde kullanılmış ve bu uyum modern dönem mekanlarının simgesi olmuştur. Tekstil ürünleri dışında hasır örgü ise esnekliği, kolay temizlenebilirliği ve dayanıklılığı

açısından tercih edilmiştir. Mobilyaların mekanda yarattığı görsel transparanlığı arttırmasıyla mekanlarda dokunsallığın hissedilebilmesi için bir araç olmuştur (Şahinkaya, 2009). Dolayısıyla yeni malzeme ve yöntemlerin kullanımı, mobilya tasarımlarında yönlendirici olmuş ve gelişimlerini desteklemiştir.

2. Marcel Breuer Mobilyalarının Tekstil İle Olan ilişkisinin Değerlendirilmesi

2.1. Tasarımcı Olarak Marcel Breuer

20. yüzyıl tasarım ve mimarlık dünyasının öncü isimlerinden biri olan Marcel Breuer, Macaristan'ın Pecs kentinde doğmuştur. Almanya'da Bauhaus Okulu'nda eğitim aldıktan sonra özellikle güçlü estetik anlayışı ile öne çıkmış ve Weimar'da Bauhaus temsilcileriyle çalışmıştır². Okulun Dessau'ya taşınmasından sonra ise 1925 ve 1928 yılları arasında yeniden düzenlenen mobilya atölyesini yönetmiştir. Özellikle boru biçimli çelikle yaptığı mobilyalarla ve 1930'lu yıllarda, alüminyum ve lamine ahşap kullanarak ortaya koyduğu tasarımlarla pek çok yenilikçi tasarıma imza atmıştır³. Ayrıca bu tasarımlarla fonksiyonellik, hafiflik, açıklık, esneklik ve seri üretime uygunluk gibi Bauhaus'un tasarım ölçütlerini de sağlamıştır (Yazar vd., 2016). Böylece tasarımları o döneme damgasını vurmuş ve günümüzde de hâlâ önemini yitirmemiştir.

Mobilya tasarımlarında olduğu gibi tasarladığı birçok yapısında da modern dönemin kimliğini yansıtmaya devam etmiştir. Bu yapıların iç mekanlarında kullandığı mobilyalar arasında dönemin ünlü tasarımcılarının mobilyalarıyla birlikte, kendi tasarladığı mobilyaları da bulundurmıştır. Bununla birlikte, yapılarında kullandığı betona ışık ve gölgenin yardımıyla farklı bir yaklaşım sergilemiş; böylece yeni bir estetik akım geliştirmiştir. Tasarladığı konutlar, kurumsal binalar, üniversite yapıları, kiliseler ve müzeler ise 20. yy. modern tasarımının en önemli eserleri olarak tarihe geçmiştir².

² "Modernizm'in İlk Ustalarından Marcel Breuer", <https://www.tasarimakademi.org/modernizmin-ilk-ustalarindan-marcel-breuer.html>, Erişim tarihi: 08.01.2021.

³ "Marcel Breuer: Tasarımcı ve Mimar", <http://mimdap.org/2007/12/marcel-breuer-tasarymcy-ve-mimar/>, Erişim tarihi: 08.01.2021.

2.2. Marcel Breuer Mobilyalarının Bauhaus Dönemlerine Göre Tekstil Atölyesiyle Kurduğu İş Birliği

2.2.1. Weimar Dönemi (1919-1925)

Bauhaus Okulu'nda mobilya tasarımı 1921 yılında Walter Gropius tarafından Weimar'da açılan mobilya atölyesi ile başlamış ve form ustası olarak da onun yönetiminde 1925 yılına kadar devam etmiştir. Bu atölyede mobilyanın endüstriyel standardizasyonu öncelikli tutulmuştur. Mobilya tasarımındaki en önemli kriterler işlevsel analiz, kullanım konforu ve basit tasarımı esas almak olmuştur. Konstrüktivizmden oldukça etkilenen mobilya atölyesinin ilk ustabaşı Marcel Breuer ise, hayatı boyunca tasarladığı bütün mobilyalarda da bu yapısalci estetiği yaşatmıştır (Şahinkaya, 2009).

Marcel Breuer, Gunta Stölzl ile 1921 yılında "African Chair" (Görsel 1) adını verdikleri sandalyede beraber çalışmışlardır. Tahta benzeyen beş ayaklı strüktürü, sandalyenin elle dokunduğunun izlerini açıkça ortaya koymaktadır. Sırtlıkta bulunan dikey strüktürde bulunan delikler, Stölzl'ün dokuması için bir tezgâh görevi görmüştür. Bu tezgâh arasında goblen tekniği kullanılarak renkli ve soyut bir desen oluşturan çözümlü iplikleri uzanmıştır. Sırtlıktaki ve oturaktaki dokumaların renkliliği ahşap strüktür boyunca da devam etmiştir. Ayrıca dokumadaki iplikler, ahşaptaki el işçiliği ve üzerindeki boyamalar halk sanatını anımsatmaktadır⁴. Sandalyenin strüktürü; mavi, sarı, kırmızı ve altın renge boyanmış meşe ve kiraz ağacı, dokumanın çözgüsü güçlü bükülmüş kenevir, atkısı ise kenevir, yün, pamuk ve ipek malzemeden oluşmaktadır⁵.

Gunta Stölzl, H.M.Wingler'a yazdığı bir mektupta bu sandalye ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır: "Birlikte çalıştığımız ilk seferdi. Kumaşı ürettim. Çözgüyü doğrudan çerçevedeki deliklerden geçirip gerdim ve dokuyu sandalyenin üzerine dokudum. Formlar özgürce ortaya çıktı". Bu ortaklık Breuer'in sonraki çalışmasını da karakterize ederek, ikinci iş birlikleri olan

⁴ "African Chair", <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/african-chair/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

⁵ "Chairs with Marcel Breuer", <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Chairs-with-Marcel-Breuer/i-P9n46KJ>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

“Colourful Woven Chair”ın oturak ve sırtlığında da gergin dokunmuş dökeme şeritleri kullanmasını sağlamıştır⁵.



Görsel 1. Marcel Breuer with Gunta Stölzl, African Chair, 1921.

Marcel Breuer’in 1921 yılında Gunta Stölzl ile birlikte tasarladığı ikinci sandalye olan renkli dokumalı sandalye “Chair with Colourful Woven Seat” (Görsel 2), De Stijl sanat akımının ilkelerine göre tasarlanmıştır. Sırtlık, oturak, sandalye ayaklarının kesiti ve hatta dokuma goblen şeritleri bile kareler ve dikdörtgen parçalardan oluşmuştur. Bu parçaların renkleri de siyah, beyaz ve gri ile geliştirilmiş; kırmızı, mavi ve sarı ile sınırlı bir paletle De Stijl konseptine göre seçilmiştir⁶. Sandalyenin strüktürü; siyah cilalanmış armut ağacı, oturağı ve sırtlığı ise iç içe geçmiş yün kayışlardan oluşmaktadır⁷.



Görsel 2. Marcel Breuer with Gunta Stölzl, Chair with Colourful Woven Seat, 1921.

Mobilya tasarımında öncü nitelik taşıyan ahşap latalı sandalye “Slatted Chair” (Görsel 3) ise Marcel Breuer tarafından Bauhaus’ta henüz öğrenciyken minimum malzeme kullanımıyla,

⁶ “Chair with Colourful Woven Seat”, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/chair-with-colourful-woven-seat/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

⁷ “Chairs with Marcel Breuer”, <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Chairs-with-Marcel-Breuer/i-d5BVrvz>, Erişim tarihi: 28.05.2021.

rahat, estetik, işlevsel ve ucuz kavramlarını bir araya getirerek tasarlanmıştır. De Stijl'in tasarım ilkelerine dayanan 1922'den kalma bir tasarımın daha da geliştirilmiş hali olan bu sandalyede Breuer, Gerrit Rietveld'in Berlin Chair çalışmasından etkilenmiştir (Ozan, 2009:58). Eğimli koltuğu ve elastik arka kemerleriyle, rahat ve ergonomik bir oturma pozisyonu geliştirmesi amaçlanmıştır⁸. Ayrıca sandalyenin strüktünde lekeli meşe, oturak ve sırtlığında ise el dokuması yün kumaş kullanılmıştır⁹.



Görsel 3. Marcel Breuer, Slatted Chair, 1922/1924.

Marcel Breuer'in Weimar döneminde tekstille ilişkili olan mobilya tasarımlarına bakıldığında, endüstrileşmenin ilk yılları olması sebebiyle dönemin koşullarına uygun bir malzeme olan ahşap kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. Strüktürde kullanılan ahşapla birlikte, gerek sandalyenin oturağında, gerekse sırtlık kısmında tekstil atölyesi tasarımcısı tarafından dokunan kumaşlar kullanılarak tekstil ve mobilya atölyeleri arasında iş birliği kurulmuştur. Tekstil tasarımcısı da tıpkı mobilya atölyesi tasarımcısının dönemin şartlarına uygun olan ahşabı kullanması gibi, dokumalarında yün, at kılı, kenevir, pamuk gibi malzemeler ve el işçiliği gerektiren teknikler kullanmıştır. Atölyeler arasındaki bu disiplinlerarası etkileşim, Bauhaus mobilya atölyesinin tekstil atölyesi ile kurduğu iş birliğinin ilk adımıdır.

2.2.2. Dessau Dönemi (1925-1932)

1925'te Dessau'ya taşınan Bauhaus Okulu, mobilya atölyesine marangozluk ve metal atölyesi olarak devam etmiştir. Weimar'daki eğitimlerini tamamlayan bazı öğrenciler Dessau'da

⁸ "Slatted Chair ti 1a", <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/slatted-chair-ti-1a/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

⁹ "Marcel Breuer Armchair ", <https://www.moma.org/collection/works/2314>, Erişim tarihi: 28.05.2021.

okulun öğretim kadrosuna geçmişlerdir. Bu eğitimcilerden biri olan Marcel Breuer, marangozluk ve metal atölyesinin başına geçmiş ve 1928 yılına kadar atölyenin yönetimine devam etmiştir. Aynı zamanda yeni Dessau binasının mobilya tasarımını üstlenmiş; konferans sandalyeleri ve kantin tabureleri gibi okulun farklı ihtiyaçlarına uygun ve Bauhaus tasarım ilkelerini yansıtan mobilyalar tasarlamıştır (Şahinkaya, 2009:40).

Modern mimarlıkta birçok malzeme yeniliğiyle farklılaşan iç meknlara metal mobilyalar da uyum sağlamıştır (Hassenpflug, 1990). Özellikle metal profillerin kolayca bükülüp şekil verilebilmesi, konsol strüktürlü mobilyaların gelişmesini sağlamıştır (Yalçın Usal, 2004). Weimar' da öğrenci olarak fonksiyonel sandalye tasarımına öncülük etmiş olan Breuer ise ilk metal tüpten sandalyesini Dessau'da 1925 yılında üretmiştir. Bu, bir çilingir yardımıyla Bauhaus dışında gerçekleştirdiği kişisel bir proje olmasına rağmen, tasarımsal olarak tam bir Bauhaus ürünü olarak tanımlanmaktadır. Bu durum mobilya atölyesinin gelişimi için çok önemli bir yere sahip olmuş; atölye, alışkın olmadıkları bir malzemeyle, metalle çalışma problemiyle yüzleşmiştir (Ozan, 2009:37).

Model B3 (Club Chair) sandalye olarak da bilinen "Wassily Chair" (Görsel 4), 1925-1926'da Marcel Breuer tarafından Dessau döneminde marangozluk ve metal atölyesinin başındayken tasarlanmıştır. Sanatsal olmanın yanı sıra; denge kurmak, kullanıcı için ergonomi ve oturmada esneklik sağlamak için çalışan Breuer, o dönemde üretilenlerden farklı bir mobilya tasarlamıştır (Şahinkaya, 2009:106-107). Bisiklet yapımından ilham alan ve yerel tesisatçıların tekniklerini kullanılarak üretilen boru şeklindeki çelik mobilya koleksiyonuyla modern iç mekanda devrim yaratmıştır. İlk olarak hem katlanan hem de katlanmayan versiyonlarıyla üretilmiş; kumaştan yapılmış kayışlar, yaylar kullanılarak ters tarafa gergince çekilmiştir. Kullanılan kumaş güçlü, parlak, mumlu pamuklu bir iplik olan eisengarndan (demir iplik) yapılmıştır. 19. yüzyılda icat edilen bu ipliğin kalitesi, Bauhaus tekstil atölyesinde bir öğrenci olan Margaretha (Grete) Reichardt (1907-1984) tarafından iyileştirilerek, Breuer'in boru şeklindeki çelik sandalyelerinde kayış malzemesi olarak kullanılmak üzere geliştirilmiştir¹⁰. Bu

¹⁰ "Wassily Chair", https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Chair, Erişim tarihi: 09.01.2021.

sandalye, bükülmüş çelik boru ve eisengarn (demir iplik) gibi malzemelerin ve üretim yöntemlerinin kullanılmasıyla marangozluk ve metal atölyesinde öncü olmuştur.



Görsel 4. Marcel Breuer with Margaretha Reichardt, Model B3 Wassily Chair, 1925/1926.

Marcel Breuer'in ilk metal mobilya tasarımlarından biri olan "Model B5 Chair" (Görsel 5), 1926-1927 yılları arasında üretilmiştir. Bu sandalyenin yapısı, oturak ve sırtlığı oluşturmak ve gövdeyi desteklemek için metal çerçeve bileşenleri arasında gerilen sadece iki kumaş düzlemi kullanılarak en temel unsurlara indirgenmiştir. Sirt ve oturak panellerini oluşturan tekstil, Bauhaus'ta bir tekstil tasarımcısı olan Margaretha (Grete) Reichardt tarafından 1926'da boru şeklindeki çelik sandalyeler için geliştirmiş olduğu, sağlam bir parafinle işlenmiş eisengarn (demir iplik) üretilmiştir¹¹. Breuer'in Model B5 sandalyesindeki çelik boru profilin strüktürünün çizgiselliği mekanda boşluğu vurgulamış (Şahinkaya, 2009:140) ve birçok Bauhaus ustalarının dairelerinin iç mekanlarında kullanılmıştır (Şahinkaya, 2009:41).



Görsel 5. Marcel Breuer with Margaretha Reichardt, Model B5 Chair, 1926/1927.

¹¹ "The B5 Chair", <https://www.cooperhewitt.org/2013/06/29/the-b5-chair/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

1927 yılında Breuer tarafından tasarlanan ve Model D4 olarak da tanınan “Model B4 Folding Chair” (Görsel 6), Wassily Chair’ın kardeşi olarak tanınmakta ve ihtiyaç duyulduğunda ise her yerde kullanım kolaylığı sağlamaktadır. Krom kaplı çelik boru profilden katlanır strüktüre sahip sandalyenin; sırtlık, oturak ve kolçakları eisengarn (demir iplik) denilen iplikten üretilen kumaştan tasarlanmıştır¹².



Görsel 6. Marcel Breuer with Margaretha Reichardt, Model B4 Folding Chair, 1927.

Breuer’in 1927/1928 yılları arasında tasarladığı “Model B33 Chair” da (Görsel 7) bükme yapılmış içi boş metal profil, mobilyanın konsol bir şekilde ayakta durmasını sağlamış; böylece hiçbir ara eleman olmadan bütünsel bir tasarım elde edilmiştir. Bundan sonraki sandalyelerinde de metal karkas tasarımları B33 sandalyesi üzerinden olmuştur (Şahinkaya, 2009:78). Ayrıca geleneksel sandalye ayaklarının kullanımından temel bir kopuş olan dirsekli tabanı oluşturmak için çeliğin gücü kullanılmış ve sırt ile oturağında eisengarn’dan (demir iplik) üretilmiş kumaş kullanılmıştır¹³.



Görsel 7. Marcel Breuer with Margaretha Reichardt, Model B33 Chair, 1927/1928.

¹² “Tecta D4 by Marcel Breuer”, <https://www.smow.com/en/designers/marcel-breuer/d4.html>, Erişim tarihi: 09.01.2021.








¹³ “B33 Chair”, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1323794/b33-chair-chair-breuer-marcel/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Marcel Breuer'in 1928 yılında bağımsız çalışabilmek için Berlin'e gitmesiyle Bauhaus Okulu ile olan birlikteliği sona ermiştir. Böylece gerek Dessau döneminin 1928 yılından sonraki süreçlerinde, gerekse Berlin dönemi boyunca eğitim kadrosunda bulunmamıştır. Dessau döneminde bulunduğu süreçler göz önüne alındığında ise, modern mobilyanın simgesi olan metalin mobilyada kullanımı, Breuer'in mobilyaya en büyük katkısı olarak görülmektedir. Marangozluk ve metal atölyesinde eğitim verdiği süre boyunca da tekstil atölyesi ile çeşitli iş birlikleri kurmuş ve bu iş birlikleri incelendiğinde metalin modernliğiyle uyum sağlayacak, yenilikçi tekstil malzemelerinin üretildiği ortaklıklarda bulunduğu görülmektedir. Bunun en büyük örneği; metal sandalyeler için özel dokunmuş, uzun ömürlü, yırtılmaya dayanıklı ve eisengarn (demir iplik) denilen iplikten üretilen kumaşlardır. Buna bağlı olarak dönemin Marcel Breuer mobilyalarının ortak özelliklerine bakıldığında ise metalin çeşitli strüktürel detaylarla birlikte eisengarn'dan (demir iplik) üretilen kumaşlarla bir arada kullanımı öne çıkmaktadır.

3. Sonuçlar

Bauhaus Okulu'nda özellikle zanaatlar olmak üzere, çeşitli disiplinleri kapsayacak bir felsefe benimsemesi ve sanatçı, zanaatçı ve endüstrinin birlikteliğinin vurgulanması Bauhaus'ta iş birliği kavramını doğurmuştur. Bu iş birliği farklı atölyelerdeki tasarımcılar arasında kurulmuş; mobilyanın gelişimine katkı sağlayan önemli atölyelerden biri ise tekstil atölyesi olmuştur. Çalışma kapsamında mobilya atölyesinin öncü isimlerinden Marcel Breuer'in mobilyalarının tekstil atölyesi ile kurduğu iş birliği incelenmiş ve bulunan veriler doğrultusunda aşağıdaki tablo oluşturulmuştur (Tablo 1). Tabloda Weimar ve Dessau dönemine yer verilmiş; Berlin dönemine ise Breuer'in o yıllarda okulda bulunmamasından dolayı yer verilmemiştir.

Tablo 1. Marcel Breuer'in Mobilyalarında Tekstil Atölyesiyle Dönemlere Göre Kurduğu İş Birliği:

DÖNEM	ATÖLYE ADI	TARİH	MOBİLYA ADI	GÖRSEL	MOBİLYA MALZEMESİ	İŞ BİRLİĞİ
WEIMAR DÖNEMİ (1919/1925)	MOBİLYA ATÖLYESİ	1921	AFRICAN CHAIR		STRÜKTÜR: <i>Renkli boyanmış meşe ve kiraz ağacı</i> TEKSTİL: <i>Kenevir, yün, pamuk, ipek dokuma</i>	GUNTA STÖLZL
		1921	COLOUR FUL WOVEN CHAIR		STRÜKTÜR: <i>Siyah cilalanmış armut ağacı</i> TEKSTİL: <i>Yün kayışlar</i>	GUNTA STÖLZL
		1922/ 1924	SLATTED CHAIR		STRÜKTÜR: <i>Lekeli meşe</i> TEKSTİL: <i>El dokuması yün kumaş</i>	LİTERATÜRDE BULUNAMADI.
DESSAU DÖNEMİ (1925/1932)	MARANGOZLUK VE METAL ATÖLYESİ	1925/ 1926	MODEL B3 WASSILY CHAIR		STRÜKTÜR: <i>Çelik boru profil</i> TEKSTİL: <i>Eisengarn (demir iplik)</i>	MARGARETHA RICHARDT
		1926/ 1927	MODEL B5 CHAIR		STRÜKTÜR: <i>Çelik boru profil</i> TEKSTİL: <i>Eisengarn (demir iplik)</i>	MARGARETHA RICHARDT
		1927	MODEL B4 FOLDING CHAIR		STRÜKTÜR: <i>Çelik boru profil</i> TEKSTİL: <i>Eisengarn (demir iplik)</i>	MARGARETHA RICHARDT
		1927/ 1928	MODEL B33 CHAIR		STRÜKTÜR: <i>Çelik boru profil</i> TEKSTİL: <i>Eisengarn (demir iplik)</i>	MARGARETHA RICHARDT

Elde edilen tabloya göre, Weimar ve Dessau dönemine ait sonuçlar aşağıdaki şekilde ortaya konmuştur:

Weimar döneminde,

- Mobilya tasarımları “mobilya atölyesi” adı altında üretilmiştir.

- Tabloda ortaya konan Breuer'in örneklemeleri doğrultusunda, tekstil atölyesiyle iş birliği kuran mobilya tasarımları, oturma elemanları olmuştur.
- Mobilya strüktüründe ahşap kullanılmıştır.
- Tekstil atölyesinde yün, at kılı, kenevir, pamuk gibi malzemeler ve el işçiliği gerektiren teknikler kullanmıştır.
- Tekstil atölyesiyle iş birliği en çok Gunta Stölzl ile kurulmuştur.

Dessau döneminde,

- Tabloda ortaya konan Breuer'in örneklemeleri doğrultusunda, tekstil atölyesiyle iş birliği kuran mobilya tasarımları, oturma elemanları olmuştur.
- Modernleşmeyle mobilya strüktüründe metal profiller kullanılmaya başlanmıştır.
- Metal kullanımı; mobilya formlarında hafiflik, çizgisellik, konsolluk, açıklık gibi yaklaşımların gelişmesine zemin hazırlamıştır.
- Tekstil atölyesinde yenilikçi ve dayanımı yüksek malzemeler ile gelişmiş yapım teknikleri görülmektedir.
- Tekstil atölyesiyle iş birliği Margaretha Reichardt ile kurulmuştur.
- 1928 yılında Breuer'in Bauhaus'tan ayrılması ile dönemin ilerleyen yıllarında yeni bir iş birliğine rastlanmamıştır.

Bu kapsamda yapılan irdelemeler sonucunda aşağıda bulunan genel sonuçlara ulaşılmıştır:

- Breuer'in Bauhaus içerisindeki iş birliği, sadece Weimar ve Dessau döneminin bir kısmında kurulmuş; Dessau'nun son yıllarında ve Berlin döneminde bir iş birliğine rastlanmamıştır. Buna bağlı olarak çalışmanın sonuçları sadece bu dönemler göz önüne alınarak oluşturulmuştur.
- Tasarımcılar ve atölyeler arasında iş birliği bulunmuş ve bu birliktelik çıkarılan ürünlere de yansımıştır.
- Tabloda ortaya konan Breuer'in örneklemeleri doğrultusunda, tekstil atölyesi ile iş birliğinin yoğun kurulduğu mobilya grubu, oturma elemanları olmuştur.

- Dönemler ilerledikçe kurulan iş birliği gerek mobilya, gerekse tekstil atölyesinde olmak üzere kullanılan malzemeleri değiştirmiş ve geliştirmiştir. Mobilya strüktüründe ahşap yerine metalin; tekstilde ise yün, at kılı, kenevir, pamuk gibi malzemeler ve el işçiliği gerektiren teknikler yerine modern malzeme ve yapım tekniklerinin kullanımı buna örnektir.
- Marcel Breuer'in incelenen dönemlerde genellikle belirli bir tekstil tasarımcısı ile iş birliği kurduğu görülmüştür.

Kaynakça

Acar, S. (2013). "Jack Lenor Larsen: İç Mekan Tekstili Tasarımında Bir Öncü", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 7, s.81-91.

Alpar, S. (2006). *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Aslanoğlu, İ. (1983). "Bauhaus'a Kadar Endüstriyel Tasarım-Mimarlık İlişkileri", *Mimarlık Dergisi*, Sayı 7, s.12-16.

Barut, İ. (2007). *Mimarlık-Bilgisayar Etkileşiminde İşbirliği Kavramı*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Bergdoll, B. (2016). *Marcel Breuer Bauhaus Tradition, Brutalist Invention*, New York: The Metropolitan Museum of Art Bulletin.

Bulat, S. vd. (2014). "Bauhaus Tasarım Okulu", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 1, s.105-120.

Can, N. vd. (2018). "Çocuklar İçin Tasarlarken Birbirinden Öğrenmek: Tasarımda Disiplinler Arası İş Birliği", *Tasarım ve Umut*, 3. Ulusal Tasarım Araştırmaları Konferansı, 12-14 Eylül, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları, s.173-189.

Chrislip, D. D. ve Larson, C. E. (1994). *Collaborative Leadership: How Citizens And Civic Leaders Can Make a Difference*, San Francisco: Jossey-Bass Publishers.

Ertan, S. (2019). *Collaborative Working Spaces: Project Ecologies And Means of Interaction And Collaboration*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Feast, L. (2012). "Professional Perspectives on Collaborative Design Work", *CoDesign*, Sayı 4, s.215-230.

Findlay, R. A. (1997). "Walter Gropius And Collaboration at The Bauhaus", *Gropius, The Bauhaus And The Collaborative Critique*, ACSA European Conference, Berlin, s.22-25.

Gardner, D. (2005). "Ten Lessons in Collaboration", *Online Journal of Issues in Nursing*, Sayı 1, s.1-13.

Giedon, S. vd. (1990). "Tubular Steel Furniture: Antecedents And Early History", *Journal of Design History*, Sayı 3, s.166-170.

Gropius, W. (1943). *Scope of Total Architecture*. New York: Macmillan.

Hassenpflug, G. vd. (1990). "The Materials of Furniture: Wood or Metal?", *Journal of Design History*, Sayı 3, s.162-165.

Ozan, M. (2009). *Bauhaus Okulu ve Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarisi-İç Mimarisine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Repko, A. F. (2012). *Interdisciplinary Research: Process And Theory*, Los Angeles: Sage.

Şahinkaya, S. B. (2009). *Bauhaus Mobilya Tasarımının Günümüz Mobilya Tasarımına Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yağız, M. E. (2019). *Hemşireler İle Hekimler Arasında İş Birliği ve Bu İş Birliği Düzeyinin Hekimlerin ve Hemşirelerin İş Doyumları Düzeyine Etkisi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Okan Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü.

Yalçın Usal, S. S. (2004). *Mobilya Tasarımında Metalin Yeri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Yazar, T. vd. (2016). "Kültürlerarası Etkileşim ve İletişim Bağlamında Estetik Üretim Olarak Bauhaus Mobilya Tasarımlarının Günümüz Mobilya Tasarımlarına Yansımaları", *Journal of Interdisciplinary And Intercultural Art*, Sayı 1, s.105-128.

Winer, M. B., ve Ray, K. L. (1994). *Collaboration Handbook: Creating, Sustaining And Enjoying The Journey*, Saint Paul: Amherst H. Wilder Foundation.

Winer, M. B. ve Ray, K. L. (2003). *Collaboration Handbook*, Saint Paul: Wilder Publishing Center.

İnternet Kaynakları

“İş Birliği”, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 06.03.2021.

“Modernizm’in İlk Ustalarından Marcel Breuer”, <https://www.tasarimakademi.org/modernizmin-ilk-ustalarindan-marcel-breuer.html>, Erişim tarihi: 08.01.2021.

“Marcel Breuer: Tasarımcı ve Mimar”, <http://mimdap.org/2007/12/marcel-breuer-tasarymcy-ve-mimar/>, Erişim tarihi: 08.01.2021.

“African Chair”, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/african-chair/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

“Chairs with Marcel Breuer”, <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Chairs-with-Marcel-Breuer/i-P9n46KJ>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

“Chair with Colourful Woven Seat”, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/chair-with-colourful-woven-seat/>, Erişim tarihi: 0.01.2021.

“Chairs with Marcel Breuer”, <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Chairs-with-Marcel-Breuer/i-d5BVrvz>, Erişim tarihi: 28.05.2021.

“Slatted Chair ti 1a”, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/slatted-chair-ti-1a/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

“Marcel Breuer Armchair”, <https://www.moma.org/collection/works/2314>, Erişim tarihi: 28.05.2021.

“Wassily Chair”, https://en.wikipedia.org/wiki/Wassily_Chair, Erişim tarihi: 09.01.2021.

“The B5 Chair”, <https://www.cooperhewitt.org/2013/06/29/the-b5-chair/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

“Tecta D4 by Marcel Breuer”, <https://www.smow.com/en/designers/marcel-breuer/d4.html>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

“B33 Chair”, <http://collections.vam.ac.uk/item/O1323794/b33-chair-chair-breuer-marcel/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Chairs with Marcel Breuer", <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Weimar-1919-1925/Chairs-with-Marcel-Breuer/i-P9n46KJ>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Görsel 2. "Chair with Colourful Woven Seat", <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/chair-with-colourful-woven-seat/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Görsel 3. "Slatted Chair ti 1a", <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/slatted-chair-ti-1a/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Görsel 4. "Wassily Chair", <https://www.knoll.com/product/wassily-chair>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Görsel 5. "Model B5 Chair", https://www.1stdibs.com/furniture/seating/chairs/pair-of-marcel-breuer-mid-century-modern-bauhaus-metal-fabric-b5-chairs/id-f_20672242/, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Görsel 6. "Model B4 Folding Chair", <https://www.smow.com/tecta/bauhaus/d4.html?sort=pricehigh>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

Görsel 7. "B33 Chair", <http://collections.vam.ac.uk/item/O1323794/b33-chair-chair-breuer-marcel/>, Erişim tarihi: 09.01.2021.

ÜSKÜDAR HACI SELİM AĞA KÜTÜPHANESİ KEMANKEŞ KOLEKSİYONUNDAKİ BAZI EBRULU CİLTLER

SOME MARBLED VOLUMES IN THE KEMANKEŞ COLLECTION OF ÜSKÜDAR HACI SELİM AĞA LIBRARY

Havva Genç* , Yusuf Bilen**

Öz

Kültürel mirasımızın önemli unsurlarından olan el yazması eserler, kütüphane, müze ve özel koleksiyonlarda muhafaza edilmektedir. Kütüphaneler kıymetli yazma ve matbu eserleri barındıran, koruyan ve bugüne taşıyan merkezlerdendir. Üsküdar'da bulunan Hacı Selim Ağa Kütüphanesi de bünyesinde kıymetli eserler ve koleksiyonlar bulundurmaktadır.

Çalışmada Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonunda yer alan bir grup ebru ciltli eserlerin ebru tekniğine göre görsel açıdan en iyi örnekleri ele alınmıştır. İncelenen örnekler ebru sanatı açısından değerlendirilecektir. Geçmişten günümüze ebru sanatının kitap sanatlarındaki kullanımının değerlendirilmesi yapılmıştır.

Yöntem olarak, literatür taraması ve yerinde inceleme yapılarak hazırlanmış ve kütüphane yetkililerinin bilgilerine başvurulmuştur. Kemankeş koleksiyonunda yer alan eserler incelenmiş çok yıpranmış ve tahlili yapılamayanlar dahil edilmemiştir. İncelenen örnekler sonucunda ebru sanatının geçmiş dönemlerde uygulanma şekilleri ve renk kullanımı konusunda bize fikir vermiş ve günümüze nasıl ulaştığını anlamamızı sağlamıştır. Kültürel mirasımıza katkı sağlayan, geçmiş ve gelecek arasında köprü olan bu değerlerimizin korunması, gelecek kuşaklara ak aktarılmasının önemine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Üsküdar, Hacı Selim Ağa, Kemankeş, Cilt, Ebru.

Abstract

Manuscripts, which are important elements of our cultural heritage, are preserved in libraries, museums and private collections. Libraries are one of the centers that houses, preserves and carries valuable writing and printed works to the present day. Hacı Selim Ağa Library in Üsküdar also has valuable works and collections.

In the study, the marbled-bound works in the Kemankeş collection of the Hacı Selim Ağa Library were examined. The examined works will be evaluated in terms of marbling art. Sources related to the use of marbling art and book arts from past to present have been evaluated.

As a method, literature review and on-site examination were prepared and the information of the Library authorities was applied. The works in the Kemankeş collection have been studied, very worn and those that cannot be analyzed are not included. As a result of the examples studied, it gave us an idea of the ways in which marbling art was applied in past periods and the use of color, and allowed us to

Araştırma Makalesi// Başvuru tarihi: 14.03.2021 - Kabul tarihi: 15.06.2021.

*YL Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, yl1930403501@ogr.sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6958-4396>.

**Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, yusufbilen@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2485-5823>.

understand how it reached the present day. The importance of preserving these values, which contribute to our cultural heritage and are a bridge.

Keywords: Üsküdar, Hacı Selim ağa, Kemankeş, Binding, Marbling.

1. Giriş

Geleneksel Sanatlar alanında üretilen eserler toplumların kendilerine özgü sanat anlayışlarının ifade edilmesi açısından önemlidir. Bu eserlerde, tarihsel süreçten günümüze aktarılan birikimleri, ulaşılan sanat ve estetik anlayışını gözlemlemek mümkündür.

Türk kültürünün ve sanatının temel kaynağını oluşturan unsurlardan biri de el yazmalarıdır. Türklerde kitap sanatlarının köklü bir geçmişinin olması, ecdadımızın kitaplara verdiği önemi açıkça göstermektedir. Türk hükümdarlarının saraylarında yer alan nakkaşhâneler (Tanındı, 2006:331), dinî, ilmî ve edebî konulara ait el yazmalarının hızla çoğaltılmasında ve kütüphaneler kurulmasında oldukça etkili olmuştur.

Bu bağlamda kütüphanelerimiz de yer alan tarihi nitelikteki el yazması eserler, bünyelerinde barındırdıkları hat, tezhip, cilt gibi unsurlar açısından üretildikleri döneme ait önemli bilgilere ulaşmamız konusunda önemli kaynaklardır. Üsküdar'da bulunan Hacı Selim Ağa kütüphanesinde yer alan yazma eserlerde bulunan ebru kaplı cilt örnekleri de bu sanatın gelişimini anlamamız açısından önemlidir.

Başlangıçta Hacı Selim Ağa'nın vakfettiği 1200 civarında kitaptan oluşan kütüphane koleksiyonu zamanla Üsküdar'daki Kemankeş Emîr Hoca, Nurbânû Sultan, Bâbüssaâde Ağası Yâkub Ağa, Aziz Mahmud Hüdâyî kütüphanelerinin de katılmasıyla zenginleşmiştir. Kütüphane için II. Abdülhamid döneminde bir katalog hazırlanmıştır (Dersaâdet 1310). Hacı Selim Ağa Kütüphanesi'nde bugün 2887 yazma, 1538 matbu eser mevcuttur (Erünsal,1996:498).

Kemankeş koleksiyonunda kayıtlardan elde edilen bilgilere göre 698 adet eser bulunmaktadır. Çalışmamızda koleksiyonda yer alan ebru örneklerinden, zemin ebrusu, battal ebru, neftli battal, serpme battal, gel-git ebru, şal ebru, taraklı ebru, hatip ebrusu, çiçekli ebru, lale ebrusunun görsel açıdan en iyi örneklerinden seçilen 10 adet ebru ciltli esere yer verilmiş

ve ebru sanatı açısından incelenmiştir. Seçilen eserler ebru sanatında kullanılan tekniklere örnek olması açısından ve seçilmiştir.

2. Hacı Selim Ağa ve Kütüphanesi

Doğum tarihi ve nereli olduğu bilinmemekle birlikte, Hacı Selim Ağa'nın 1196 tarihli bir belgeden 70 yaşına ulaştığına dair bulgularla doğum tarihi yaklaşık 1712 olarak kabul edilebilir (Akyıldız, 1979:72).

Kütüphanenin kurucusu Hacı Selim Ağa, Reisülküttab Mustafa Efendi'nin İran'dan küçük yaşta aldığı kölesi olup, bilâhere azâd edildikten sonra devlet hizmetine girmiş ve Darphane Emirliği'ne kadar yükselmiştir. Edirne Sarayı tamiratındaki sürecinde gösterdiği başarı ile dikkat çekmiş ve sırası ile Potin Defterdarı, Başbaki¹ Kulu ve Kapucubaşı² olmuştur. Sultan I. Abdülhamit'in tahta çıkışından sonra itibarı daha da artmış ve Darphane, Matbah ve Tersane Eminliğine görevlendirilmiştir. Sultan III. Selim döneminde verilen görevleri yerine getirmedeği gibi sebeplerden dolayı H 1203 (1879) tarihinde idam edilmiştir.³

Yaklaşık 40 yıl devlet hizmetinde bulunan Hacı Selim Ağa; mescit, cami, tekke veya zaviye gibi eserler yerine kütüphane, çeşme ve okullar vakfetmiştir. Birçok yapı yıkılıp yerine yenisi yapılırken kütüphanesi yaklaşık 230 yıldır ayakta ve halen kullanılmaktadır. Kütüphane avlusu dışına yapılan Çeşmeler yıkıldığı için günümüzde kullanılamaz haldedir (Bardak ve Oruç, 2014:3).

Hacı Selim Ağa Kütüphanesi, Üsküdar'da eski adı "Selamsız" yeni adı ile Selami Ali Caddesi No:17 de bulunmaktadır. Hacı Selim Ağa'nın mezar kitabesinde; Huve'l hallaku'l bâki, Sâhibü'l hayr ve'l vakf Dergâh-ı Âlî Kapucu başlarından Tersane-i Âmire Emimi merhum ve mahfur maktul el-hac Selim Ağa ruhuna Fatiha Fî 15 Şaban sene 1203 (11 Mayıs 1789) yazmaktadır. Hacı Selim Ağa, Matbah Emin'i iken; ismi ile anılan kütüphaneyi ve yanındaki Sıbyan Mektebini de fevkani (iki katlı) olarak H 1196 (1782) tarihinde birlikte yaptırdığını;

¹ Başbaki: Bazı kaynak ve vesikalarda "ser-gulâm-ı bâki" de denen başbâki kulu devlete ait gelirlerin toplanmasında önde gelen bir memurdu ve emrinde çalışanlara "bâki kulları" denirdi (Emecen,1992:126).

² Kapucubaşı: Kapıcıbaşılar. Kapıcılar kethüdâsının divan ve rikâb-ı hümâyun hizmetlerindeki yoğun meşguliyetleri yüzünden kapıcıların tayin, terfi ve emeklilik işleri ikinci büyük âmirleri olan kapıcıbaşı tarafından yapılırdı (Özcan, 2001:346).

³ <http://www.haciselimaga.yek.gov.tr>.

kütüphanenin avlusunun giriş kapısının üstündeki yazı Yesârî Mehmet Efendi'nin hattı ile yazılmıştır.

Mükemmel bir kütübhane bina etti li vechillah,

Sigâr-ı ümmete mekteb, kibârına kütübhane

Bu yazı kitabe üzerindeki alınlığa top şeklinde üç tepelik olarak yerleştirilmiştir. “Taş Mektep” diye bilinen Hacı Selim Ağa Sıbyan Mektebi 1937 tarihinde yıktırılarak, 23. İlkokul binası yaptırılmış olup, şu an Hacı Selim Ağa İlköğretim Okulu olarak kullanılmaktadır. Kütüphane koleksiyonunda, İslami ilimler dışında, tarih, coğrafya, edebiyat, tıp, astronomi, matematik, felsefe, mantık ile musiki ilim dallarında el yazma ve matbu eserlerden oluşan beş koleksiyon bulunmaktadır.⁴

Bunlar; Hacı Selim Ağa koleksiyonu'nda 1257'si yazma, 33'ü matbu olmak üzere toplamda 1290 adet yer almaktadır.

- Nurbanu Sultan Koleksiyonu: Nurbanu Sultan, Sultan II. Selim'in eşi ve Sultan III. Murat'ın annesidir. Bu koleksiyondaki yazma eserler Atik Valide Sultan Camii'nden 1924 yılında kütüphaneye nakledilmiştir. Koleksiyonda toplam 141 yazma kitap bulunmaktadır.
- Yakup Ağa Koleksiyonu: Yakup Ağa Osmanlı Devleti'nde Babüssaade olarak görev yapmıştır. Koleksiyondaki eserler Üsküdar'da yaptırdığı Kapı Ağası Camii'nin civarındaki dershanesinden 1924 yılında kütüphaneye getirilen 80 adet yazma eserden oluşmaktadır.
- Kemankeş Koleksiyonu: Abdülkadir Emir Hoca, Abdülkadir Geylani sülalesinden gelmiş ve Emir Hoca adı ile tanınmıştır. Medresede müderrislik yapmıştır. Koleksiyon, Üsküdar'daki Valide Atik Medresesinden 1924 senesinde getirilen 794 adet yazma eserden oluşmaktadır.
- Hüdai Efendi Koleksiyonu: Hüdai Efendi, mutasavvıf, şair ve Celvetiyye Tarikatının kurucusu olup, tarikatın en önemli şeyhlerindedir. Tasavvuf edebiyatı ile ilgili çok değerli yazma eserler ve divanlar bulunan koleksiyondaki

⁴ <http://www.haciselimaga.yek.gov.tr>.

eserler 1924 yılında getirilmiş, 806 yazma ve 1342 matbu eserden oluşmaktadır.⁵



Görsel 1. Hacı Selim Ağa Kütüphanesi genel görünüm.

3. Kemankeş Koleksiyonu ve Kemankeş Abdülkadir Emir Hoca

Kemankeş⁶ namıyla bilinen Abdülkadir Efendi, Abdülkadir Geylâni sülâlesindedir. Üsküdar'da Valide-i Atik (Nurbânu Sultan) Medresesi müderrisi iken H.1151 (M.21.IV.1738-19.IV.1739) yılında ölüp Valide-i Atik Camii mihrabı cihetine defnedilmiştir.⁷

Kemankeşlikte mahir ve fazilet sahibi Abdülkadir Emir Hoca, kitaplarını Vâlîde-i Atik Camiine vakfetmiştir. Kütüphanesinin kuruluş tarihi H.1135 (M.12.X.1722- 30.IX.1723) olarak kaydedilmiştir. Kitapları arasındaki 15 numaralı "Şerh-i Şatibi"nin baş sahifesindeki bir kayıttan ise, bir kütüphane oluşturmak için H.1110 (M.10.VII.1698- 28.VI.1699) senesinden sonra kitap toplamaya başladığını öğreniyoruz. Koleksiyon 695'iyazma, 1'i basma toplamda 696 eserden oluşur. 1924 yılında Tevhid-i Tedrisat Kanununun kabul edilmesi ile kütüphaneler Maarif

⁵ <http://www.haciselimaga.yek.gov.tr>

⁶ Kemankeş: Okçu (TDK).

⁷ <http://www.haciselimaga.yek.gov.tr>

Vekâletine devredilmiş ve kitaplar sonra Hacı Selim Ağa Kütüphanesine nakledilmiştir. Kitaplardaki vakıf mührü de 1135 H. tarihlidir. Kemankeş Emir Hoca'nın vakfettiği kitaplarındaki mührü:

Vakafa hazel-kitab es-Seyyid
Abdü'l-kadir eş-şehir bi Emir Hoca
el-Üsküdari bi cami-i Valide Sultan
el-atik fi-Üsküdar saneha'llahu
Ta'alâ ani'l-ekdar
Sene 1135/1722-3.

Vakıf kitaplarının birçoğunda rastladığımız kitabın bulunduğu yerden çıkarılmaması ve yerinde kullanılması şartı olduğu halde Kemankeş koleksiyonundaki kitaplarda görülen yazılı vakıf kurallarında, bugünkü emanet verme usullerine benzeyen bir yöntem görülmektedir. Kitap emanet verilirken kuvvetli bir rehin veya zengin bir kefil istenmekte ve ayrıca da dikkatli kullanılması tembih edilmektedir.⁸

4. Ebru Sanatı ve Cilt

Geçmiş dönemlerde kitapların ciltlenmesi amacıyla yapılan Ebru, günümüzde ayrı bir sanat dalı olarak kabul edilmektedir. Son 20 yılda görünürlüğü artarak birçok kurslarda öğretilir olmuştur.

Geleneksel Ebrû, yoğunluğu arttırılmış su üzerine, elde ezilerek hazırlanan, suda erimeyen içerisinde çeşitli madenler bulunan toprak boyaların öd ve su ilave edilerek kıvamı ayarlanmış boylarla, at kılı fırça ve biz kullanılarak su üzerine serpmeye ve damlatma yöntemiyle oluşturulan kompozisyon ve desenlerin kâğıda aktarılmasıdır. Kelimenin; geçmişte gerek yazma gerekse basılı eski kaynak eserlerde “ebrî” şekliyle kullanılması ve ebrû ustalarından Necmeddin Okyay'ın (1883-1976) da kelimeyi “ebrî” olarak söyleyip zikretmesi, kelimenin “bulutumsu” manasına geldiği konusunda ağırlık kazanmaktadır (Derman, 1977:8).

Ebrû, önceleri üzerine yazı yazmak amacıyla yapılmış, sonraları eski tarihli kitap ciltlerinde yan kâğıt olarak kullanılmıştır. Ciltte yan kâğıdı olarak kullanılmasının yanı sıra

⁸ <https://muham.org/hasan-pasanin-hatay-karamurtdaki-vakif-ve-vakfiyesi.html?page=6>.

Necmeddin Okyay'dan bu yana, çiçekli ebruların dört tarafına da iç ve dış pervazlarda diğer tarzdaki ebrulardan yapıştırılarak resim tabloları hazırlandığı da görülmektedir (Derman, 1997:6).

Ebru kâğıdı kullanılan eserlerin yazıldığı tarih hakkında bilgi olsa da ebrû için tarih koyma geleneği olmadığı için ebrûnun ne zaman yapıldığının bilinmesi zordur. Yazma eserlerin zaman içerisinde restorasyon görüp yenilenmiş olma ihtimali olduğundan ebruya tarih vermek doğru olmayabilir.

Bir mecmua veya kitabın yapraklarını dağılmadan ve sırası bozulmadan bir arada tutabilmek için yapılan koruyucu kapağa cilt (cild) denilmekte ve Arapça "deri" anlamına gelen bu ismin, genellikle ciltlerin bu işe en uygun malzeme olan deriden yapılmaları sebebiyle verildiği bilinmektedir (Arıtan,1993:551).

Cilbent/Cildbent: Cild bağlayan. İstilah olarak: el yazması kitap ciltlerinin korunması için kullanılan kutu veya içine konulan âhârlı ve mühreli kağıtları, yazı, resim vs. yi bozulmaktan, yıpranmaktan korumak için kitap gibi bir tarafı bez ile yapıştırılmış iki mukavvadan ibaret kapak, büyükçe mahfaza (OTDTS). Türkçe 'de cilbend veya cilbent diye telaffuz edilir (Yılmaz, 2004:43).

Çok eski tarihli el yazması kitaplarda yan kâğıt olarak ebruya rastlanmaktadır (Elhan, 2004:7).

Yan Kâğıdı: Ciltçilik terimi. Araya konan ve acem kösteği kendisine yapıştırılan kâğıda verilen ad (Özen, 1985:77).

El yazması kitapların ciltlerinde yan kâğıt olarak, genellikle ebru kâğıtlar kullanılmış ciltlerin kapaklarının yanında iç kısmın da estetik bir görünüm oluşturulmuştur.



Görsel 2. Yan Kâğıt Örneği, Kemankeş koleksiyonu.

Müellifi Günahkârî olan ve Kemankeş koleksiyonunda yer alan 00224 numaralı Divanı Günahkârî isimli, Türk edebiyatını konu alan yazma eser de yan kâğıt olarak taraklı ebru kullanılmıştır.

Ebru cilt yapımında deri ile birlikte ya da tamamıyla deri yerine kullanılmıştır. Minyatürlerde ise, minyatürlerin çevresinde iç ve dış pervaz olarak ebrulu kâğıt kullanılarak sınırları altınla çizilmiştir. Kitap ciltlerinin yıpranmasını önlemek için cilbent denilen koruyucu kılıfların da ebrulu kâğıtlardan yapıldığı bilinmektedir (Tanarlan, 1988:15).

Türk ve İslâm sanatların da önemli bir yeri yazma eserler, levhalar ve Mushaf-ı Şerif'ler meydana getirmektedir. Yüzlerce yıldır kültür ve uygarlığımızın taşıyıcısı olan sanatlarımız arasında yer alan cilt sanatı bu unsurlardan birisidir. Tarihleri ve kültürleri oluşturan sanat eserlerinin ve yazılı metinlerin korunmasında ve günümüze gelme sürecinde, eserlerin koruyuculuğunu yapan cilt sanatı olmuştur. Ebru sanatı ise eserlerin korunmasında ve estetik anlamda kitap sanatlarını destekleyen bir alan olarak yerini almıştır.

Kitap sanatlarının önemli olduğu Osmanlı devrinde birçok ebru ustası yetişmiş, yaptıkları eserler önemli kişilere hediye edilmiştir. Ayrıca o dönemde resmi yazışmalarda ebrulu kâğıtlar zemin olarak kullanılmaya başlanmıştır (Barutçugil, 2007:29).

Genel olarak uygulanan ebru teknikleri; battal ebru ve çeşitleri, gel-git, şal ebrusu, taraklı ebru, nefli ebru, kumlu ve kılçıklı ebru, bülbül yuvası, dalgalı ebru, hatip ebrusu, akkase ve çiçekli ebrular olarak sayılabilir. Tanımlamalarını verdiğimiz teknikler çalışmamızda yer alan örneklerle ilgili bilgilerdir.

- **Battal Ebru:** Boyalar koyu renkten başlanarak açık renge doğru fırça yardımı ile Kitreli su üzerine serpilir. Başka bir müdahalede bulunmadan kâğıda aktarılır (Çoktan, 1992:22).
- **Hafif Ebru:** Tek renk veya birkaç renk ile yapılır. Bazen de bir rengin farklı tonlarının da kullanılmıştır. Aynı rengin açık koyulu tonlarını kullanma geleneksel olarak pek fazla tercih edilmemiştir (Barutçugil, 2001:86).
- **Gelgit (tarama) Ebru:** Battal Ebruda olduğu gibi boyalar su yüzeyine serpidikten sonra bir iğne veya tek at kuyruğu kılı teknenin içinde ileri geri, sağa sola keskin hareketlerle yürütülürse, buna tarama ebrusu veya gelgit ebrusu adı verilir (Derman, 1977:13).
- **Şal Ebrusu:** Bu teknikte Gel-git ebru uygulandıktan sonra teknenin çaprazına doğru, biz kullanılarak geniş aralıklı gel-git yapılması sonucunda elde edilir. Bu ebruyu M. Düzgünman'ın yine gelgit üzerine dıştan başlayarak, ortaya doğru daireler çizerek yaptığı şal deseni olarak bilinen türü de vardır. Bu çapraz çizgiler yumuşak "S" ler çizilerek de yapılabilir (Barutçugil, 2001:94).
- **Taraklı Ebru:** Taraklı ebru yapabilmek için tarzı-kadim battal ebrusu ve üzerine gel-git ler yapılır. Bu deseni oluşturabilmek için taraklardan faydalanılır. Taraklar düz olarak çekilebileceği gibi 'S' şeklinde de yapılarak taraklı ebruya hareket verilebilir (Çoktan,1992:30).
- **Hatip Ebrusu:** Ayasofya Camii hatiplerinden Mehmet Efendi tarafından ilk kez yapıldığı için hatip ebrusu olarak adlandırılmıştır. Açık bir renk tonu ile zemin atıldıktan sonra kalın bir iğne veya biz ile kuvvetli boyalardan birbirine yakın aralıklarla suyun üzerine birer damla veya iç içe başka renkler damlatılarak yapılırlar. İnce bir iğne-eski usule göre tek at kuyruğu kılı- bu kat kat renkli dairelerin içinde sağdan sola yukarıdan aşağıya birkaç defa hareket ettirilir.

Hatip ebrusunda en fazla çark-ı felek, yürek taraklı yürek yıldız şekilleri kullanıldığı görülmektedir (Derman, 1977:15).

- Bülbül Yuvası Ebrusu: Tekneye atılan boya'nın sivri bir cisimle dıştan içe doğru helozonik bir şekil oluşturarak yapıla ebrulara "bülbül yuvası" denir (Çoktan, 1992:33).
- Neftli Ebru: Battal atılmış zemin üzerine içine birkaç damla neft (tercihen çam terebentin) katılmış boya ile serpmeler yapılarak hareli bir görüntü oluşturan tekniktir (Barutçugil, 2001:90).
- Çiçekli Ebru: Necmeddin Okyay'ın geliştirdiği ve kendi adı ile bilinen ebru türüdür. Hafif ebru olarak bilinen desen zemin olarak yapılarak genellikle açık renkli olmasına dikkat edilir. Hatip ebrusunda olduğu gibi bir biz yardımı ile damlatılan boya'nın şekillendirilmesi ile yaprak ve çiçek formları oluşturulur. Bugüne kadar lale, karanfil, sümbül, menekşe ve papatya formları sıkça kullanılmıştır. Bu teknikle başka çiçek formları da yapılabilmektedir (Barutçugil, 2001:115).

5. Yazma Eserlerde Ebru

İlme, yazıya ve dolayısıyla kitaba verilen kıymetten dolayı yazma eserler en güzel şekilde yazılarak sayfa, cilt, iç kapakları ebru ve tezhiplerle süslenmiştir. Dönemin imkânlarına uygun malzeme, sanat anlayışı ve zevk-i selimle ortaya çıkan eserler sonraki dönemlere ilham kaynağı olmuştur.

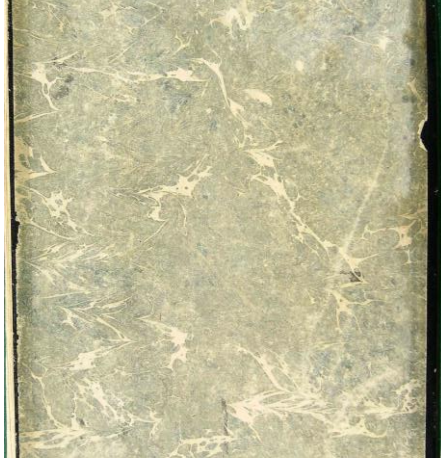
Günümüze kadar gelmiş örnekler ve yazılı kaynaklar dikkate alındığında Türkistan menşe'li olduğu kabul gören ebrunun ilk defa nerede ve kimler tarafından yapılmaya başlandığı konusu hâlâ netlik kazanmış değildir. Ebru yakın zamana kadar müstakil bir sanat olarak değil; Âhircilik, Mürekkepçilik ve Cedvelkeşlik gibi Hat ve Cild Sanatlarının bir yan dalı olarak görülmüştür (Gülgen, 2016:1).

Ebrunun, Özbekler Tekkesi şeyhi İbrahim Edem Efendi'ye gelinceye kadar bağımsızlığını kazanmadığı gibi pek yaygınlaşamadığı da söylenebilir" (Derman, 1976:7).

Ebru'nun ilk kullanım alanları Hat yazılarında zemin ve pervaz ile Cild Sanatında kapak ve yan kâğıdı olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Ebru ustaları kendilerini sanatkâr olarak değil, bugünkü mânâda birer zanaatkâr olarak görmüş, eserlerine tarih ve imza kaydı düşmemişlerdir. Bu ise eserlerin tarihlendirilmesi ve menşei konusundaki zorlukların temelini oluşturmaktadır (Derman, 1976:7).

Kitap sanatlarının farklı alanlarında karşılaştığımız ebru, yardımcı bir unsur olarak görülmüştür. Çalışmamızda yer alan eserlerin kitap künyeleri tarihli olup buradan hareketle kullanılan ebrunun yapılış tarihi ile ilgili ancak tahminde bulunabiliriz.

5.1. Kemankeş Koleksiyonunda Bulunan Ebru Kaplı Cilt Örnekleri



Görsel 3. 918/1513 Tarihli Terceme-i Tefsir-i Ebu'l-Leys Adlı Eserin Cilt Ebrusu.

Eser Adı: Terceme-i Tefsir-i Ebu'l-Leys

Müellif: Süheyli, Nizameddin Ahmed /918/1513/(?)

Dil: Türkçe

Konu / Tasnif No: 297.211/ Rivayet Tefsirleri

İstinsah Tarihi: 960 H- 1553 M

Fiziksel Nitelik: 340 yk, 27, st; 270*205, bb*bb mm

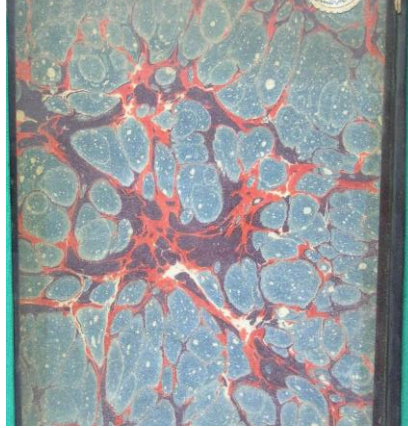
Koleksiyon: Kemankeş

Koleksiyon Numarası: 00020

Bibliyografik Kayıt Numarası: 368400

Materyal Türü: Yazma Eser

Hafif ebru veya zemin ebrusu olarak adlandırılan bu ebru çeşidinde, kitre yüzeyine serpilene boyanın içine biraz fazla su ilave edilmiş olduğundan, yapılmış olan battal ebrudaki renkler daha hafif ve açık tonda görünmektedir. Eserde solmuş siyah ya da çok açık yeşil gibi görünen rengin kenarda kalan ışık almamış kısımlara bakıldığında siyah olması kuvvetle muhtemeldir. Aynı rengin koyu tonu üzerine açık ton atılarak biz ile üzerinde gel-git yapıldığı görülmektedir. Bu eserin cild kapağında yer alan hafif ebru çoğunlukla hattatların yazı kâğıdı, kitap ciltlerinde ise yan kâğıt olarak tercih edilmektedir ki bu eserde bunu görmekteyiz.



Görsel 4. Münşe'ât-ı Yakup Adlı Eserin Cild Ebrusu.

Eser Adı: Münşe'ât-ı Yakup

Müellif: Bilinmiyor

Dil: Türkçe

Konu / Tasnif No: 810/ Türk Edebiyatı

İstinsah Tarihi: 1116 H-1704 M

Fiziksel Nitelik: 21yk; 13st, 263*117,175*140 mm

Koleksiyon: Kemankeş

Koleksiyon Numarası: 00526

Bibliyografik Kayıt Numarası: 369311

Materyal Türü: Yazma Eser

Battal ebru tekniğinin kullanıldığı bu eserde, kırmızı zemin üzerine lacivert renk atılmış, son renk olarak mavi serpmeler yapılarak sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmıştır. Zeminde bulunan açıklık dengeli bir dağılım olmamasından ya da öd miktarının yeterli olmamasından kaynaklanmaktadır. Ortada kalan lacivert renk, mavi rengin fazla açılmasıyla ve

damlaların büyük düşmesi ile daha az görünmüştür. Boyaların yeterince açılabilmesi için öd miktarı boya sıralamasına uygun olarak artırılması gerekirken örnekte yeterli olmadığı görülmektedir. Renk uyumu açısından güzel bir âhenk oluşturmuştur. Ebrunun dörtkenarı siyah bir deri ile çerçvelendiği için ebru kaplı çârkûşe cild olarak adlandırılmaktadır.



Görsel 5. Nisâbü's-Sıbyân Adlı Eserin Cild Ebrusu.

Eser Adı: Nisâbü's-Sıbyân

Müellif: Ebû Nasr Bedreddin Muhammed b. Ebû Bekir el-Ferâhi

Dil: Farsça

Konu / Tasnif No: 491.5/ İran Dilleri

İstinsah Tarihi: Bilinmiyor

Fiziksel Nitelik: 20 yk; 11 st; 178*127,125*90 mm

Koleksiyon: Kemankeş

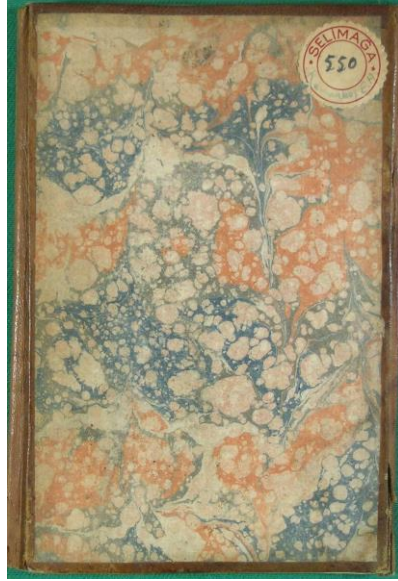
Koleksiyon Numarası: 00536

Bibliyografik Kayıt Numarası: 369320

Materyal Türü: Yazma Eser

Neftli ebru olarak adlandırılan bu eserde, zemin rengi solmuş ve yıpranmış, battal ebrunun boyaların serpme şeklinde değil fırçanın daha az sıkılarak öbekler halinde tekne yüzeyine atılmasıyla oluşturulmuştur. Zeminde ara ara sarı renk göze çarpmakla beraber çoğunlukla renkler solmuş ya da silinmiş olduğundan kâğıdın kendi rengi de öne çıkmıştır. Yeşil ve pembe renk öbeklerinin üstüne kahverengi ya da siyah neftli öbekler atılmıştır. Son sırada

serpme olarak atılan neft, boyaların üzerinde “hâreler” oluşturarak farklı bir görüntü elde edilmiştir. Ebru üzerinde tozdan ve çeşitli sebeplerden dolayı bozulmalar oluşmuş neft ile etkisi azaltılmış daha az görünür hale gelmiştir. Ebrunun dört kenarı kahverengi deri ile çerçevelenmiş olup kenar kısımlarında yıpranmalar görülmektedir.



Görsel 6. Hâşiye alâ Muhtasari'l-Me'ânî Adlı Eserin Cild Ebrusu.

Eser Adı: Hâşiye alâ Muhtasari'l-Me'ânî

Müellif: Mevlânâzâde, Nizâmeddin Osman b. Abdullah el-Hitâ'i el-Hanefî

Dil: Arapça

Konu / Tasnif No: 892.7/ Arap Edebiyatı

İstinsah Tarihi: Bilinmiyor

Fiziksel Nitelik: 65 yk; 17 st; 198*128, 148*72 mm

Koleksiyon: Kemankeş

Koleksiyon Numarası: 00550

Bibliyografik Kayıt Numarası: 369336

Materyal Türü: Yazma Eser

Battal ebru olarak adlandırılan eserde, siyah zemin üzerine mavi renk atılmış fakat zeminde atıştan kaynaklanan geniş damarlar oluşmuştur. Mavi üzerine kiremit kırmızısına yakın rengin kullanıldığı eserde biz ile gelişi güzel hareketlendirme yapılmış, üzerine neftli boya atılmıştır. Biz ile yapılan bu hareketler, boşlukları kapatmak için ya da ebru yüzeyinde

hareketlilik sağlamak için yapılmış olabilir. Neft miktarı fazla olduğundan renk belirgin olmamıştır. Boya içerisine karıştırılan neft fazla ya da fırça yeterince sıkılmadığından damlalar büyük düşmüş, yüzeyde boşluklar oluşmuştur. Ebrunun dört kenarı kahverengi deri ile çevrelenmiş olduğundan ebru kaplı çarkûşe cild olarak adlandırılmaktadır.



Görsel 7. Kavâ'idi'l-Fursi fî Miftâhi'l-Lugat Adlı Eserin Cild Ebrusu.

Eser Adı: Kavâ'idi'l-Fursi fî Miftâhi'l-Lugat

Müellif: Bilinmiyor

Dil: Türkçe

Konu / Tasnif No: 491.5/ İran dilleri

İstinsah Tarihi: Bilinmiyor

Fiziksel Nitelik: 12 yk; 11st, 167*122,121*63 mm

Koleksiyon: Kemankeş

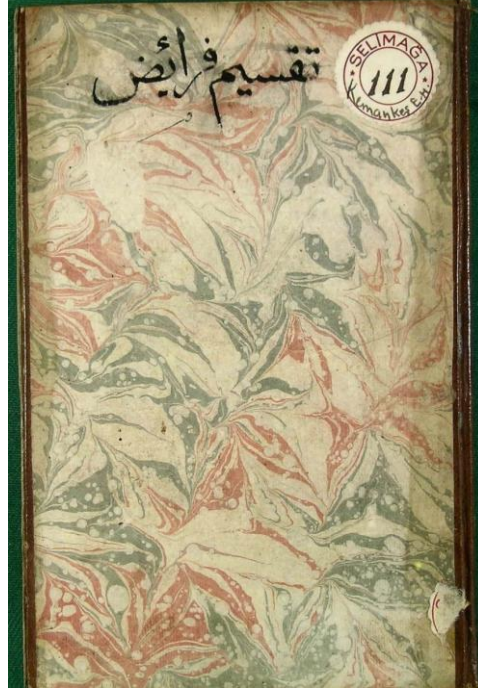
Koleksiyon Numarası: 00651

Bibliyografik Kayıt Numarası: 369510

Materyal Türü: Yazma Eser

Gelgit Ebru tekniğinin kullanıldığı çalışmada, sarı zemin üzerine açık kırmızı, yeşil renkler, sırasıyla battal usulünce atılmış ve biz ile gelgitler yapılmıştır. Battal Ebru üzerine biz kullanarak, soldan sağa daha sonra yukarıdan aşağıya doğru, düz ve sıralı biçimde su yüzeyinde

hareket ettirilmesi ile oluşturulmuştur. Bu çizgi aralıkları genişçe yapılmış, sıcak ve soğuk renkler dengelenmiş gelgit hareketleri orantılı yapılarak estetik açıdan uyumlu bir eser ortaya çıkmıştır.



Görsel 8. Cedvelü'l-Ferâiz (Taksîmu'l-Ferâiz) Adlı Eserin Cild Ebrusu.

Eser Adı: Cedvelü'l-Ferâiz (Taksîmu'l-Ferâiz)

Müellif: Mehmed Efendi

Dil: Arapça

Konu / Tanıf No: 297.56/ Şer'î Siciller,sakk (sukûk),Ferâiz

İstinsah Tarihi: Bilinmiyor

Fiziksel Nitelik: 25 yk; 22 st;210*133,195*110 mm

Koleksiyon: Kemankeş

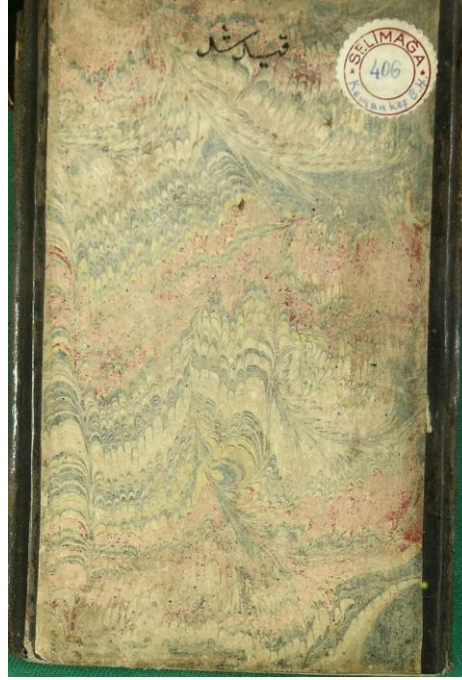
Koleksiyon Numarası: 00111

Bibliyografik Kayıt Numarası: 368542

Materyal Türü: Yazma Eser

Şal ebru olarak adlandırılan bu eserde, zemine atılan sarı renk üzerine kiremit kırmızısı ve yeşil renk öbekler halinde battal tekniği ile atılmış, biz ile hareketlendirilmiştir. Taraklı ebru veya gelgit ebrusunun yüzeyinde bizin "S" şeklinde hareket ettirilmesi ile de yapılan bu teknik

Anadolu'da kadınların kullandığı şal desenine benzetildiğinden dolayı bu ismi almıştır. İnce veya kıl biz kullanılarak yapıldığı için daha güzel sonuç vermektedir. Son olarak neft serpmesi damlalar halinde atılarak hareketlendirilmiştir. Ebru üzerine atılan neftler ebruyu tamamlayan, esere güzellik katan bir unsurdur.



Görsel 9. Letâifü'l-Minen fi Menâkıbî'ş-Şeyh Ebi'l-Abbâs ve Şeyhihi Ebi'l Hasan Adlı Eserin Cild Ebrusu.

Eser Adı: Letâifü'l-Minen fi Menâkıbî'ş-Şeyh Ebi'l-Abbâs ve Şeyhihi Ebi'l Hasan

Müellif: İbn Atâ'ullah el-İskenderi, Ebu'l-Abbâs TâceddinAhmed b. Muhammed b. Abdülkerim eş-Şazeli el- İskenderi

Dil: Arapça

Konu / Tasnif No: 922/Biyografi,Dini Liderler,Düşünürler

İstinsah Tarihi: Bilinmiyor

Fiziksel Nitelik: 137 yk; 23st, 215*130,165*77 mm

Koleksiyon: Kemankeş

Koleksiyon Numarası: 00406

Bibliyografik Kayıt Numarası:369139

Materyal Türü: Yazma Eser

Taraklı Ebru olarak tanımlanan bu çalışmada siyah olduğu tahmin edilen zemin üzerine sarı ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Eserdeki renkler zaman aşımından tahrife uğramış, özellikle siyah renk açık siyaha dönmüş ve netliğini kaybetmiştir. Kırmızı renk yeterli su ve öd kullanılmadığı için kumlanmış olduğu görülmüştür. Battal ebru atıldıktan sonra yapılan gelgit deseninin üzerine tarak ile geçişler yapılmış ve taraklı ebru elde edilmiştir. Eserde kapağın kenar kısmında tarak dişleri seyrek olduğu için daha geniş aralıklar görülmüştür. Tarak ebrunun üzerine biz ile yarım 'S' ler yapılarak eserde hareketlilik sağlanmıştır.



Görsel 10. Kasîdetü'l-Bürde Adlı Eserin Cild Kapağı.

Eser Adı: Kasîdetü'l-Bürde

Müellif: Bûsîrî, Ebû Abdullah Şerefüddin Muhammed b. Sa'id b. Hammâd el-Bûsîrî

Dil: Arapça

Konu / Tasnif No: 892.7/ Arap Edebiyatı

İstinsah Tarihi: Bilinmiyor

Fiziksel Nitelik: 21 yk; 10 st; 302*238,285*170 mm

Koleksiyon: Kemankeş

Koleksiyon Numarası: 00494

Bibliyografik Kayıt Numarası: 369255

Materyal Türü: Yazma

Hatip Ebru diyebileceğimiz bu çalışmada, açık kahverengi zemin üzerine çok açık yeşil ya da zamanla solduğu için açık siyaha dönmüş hatip şeklinde çiçekler görülmektedir. Bazı yerlerde dal ve sap yapılmış, net olmadığı için geri planda kalmıştır. Zemin üzerine tek renkten damlalar yapılarak düzensiz olarak beşe bölünmüş ve hatip formu verilmeye çalışılmıştır. Cildin etek kısmında dört, sırt kısmında ise altı adet hatip örneği yer almaktadır. Genel olarak hatip örneklerinde birden fazla renk kullanılırken bu çalışmada tek renk kullanılmıştır.



Görsel 11. Mukaddime-i Külliyyât ve Mecâlis-i Hamse-i Sa'dî Şirâzî Adlı Eserin Cild Kapağı.

Eser Adı: Mukaddime-i Külliyyât ve Mecâlis-i Hamse-i Sa'dî Şirâzî

Müellif: Ali b. Ahmed

Dil: Farsça

Konu / Tasnif No: 891.5/ İran Edebiyatı

İstinsah Tarihi: Bilinmiyor

Fiziksel Nitelik: 16 yk; 23 st; 231*148,172*115 mm

Koleksiyon: Kemankeş

Koleksiyon Numarası: 00508

Bibliyografik Kayıt Numarası: 369272

Materyal Türü: Yazma Eser

Çiçekli ebru olarak adlandırılan bu eserde yeşil zemin üzerine sarı renk atılarak zemin ebrusu oluşturulmuş ve üzerine çiçek formları yapılmıştır. Hafif, açık renkli zemin olması çiçeklerin öne çıkması açısından tercih edilmiştir. Yeşil damlalar biz yardımıyla çekilerek kalın dalların üzerine kırmızı, mor ve pembe renklerdeki boyalar ile çiçekler yapılmıştır. Dalların üzerindeki çiçek formları damlalar dörde bölünerek oluşturulmuştur. Çiçekli ebrunun gelişim seyrine örnek olması açısından önem arz etmektedir.



Görsel 12. Târîhu's-Şam Nukile min Kîtabît-Terğîb ve't-Terhîb Adlı Eserin Cild Kapağı.

Eser Adı: Târîhu's-Şam Nukile min Kîtabît-Terğîb ve't-Terhîb

Müellif: Bilinmiyor

Dil: Arapça

Konu / Tanıf No: 956/ Ortadoğu

İstinsah Tarihi: 1095 H- 1684 M

Fiziksel Nitelik: 53 yk; 17 st; 202*150,153*111 mm

Koleksiyon: Kemankeş

Koleksiyon Numarası: 00188

Bibliyografik Kayıt Numarası: 368648

Materyal Türü: Yazma Eser

Lale ebru olarak çalışılan bu eserde zemin rengi zamanla solmuştur. Bazı kısımlarda açık kahverengi göze çarpmaktadır. Yine zeminde görülen az siyahlıklar da bir önceki çalışmadan kalan ve yeterince temizlenmeyen tekneden geçmiş olabilir. Koyu yeşil dal yaprakların üzerine lale denemeleri yapılmış, yeşil renkte akmalar meydana gelmiştir. Yaprak ve dallarda biz tam temizlenmediği ya da ıslak olduğu için geçiş yapılan yerlerde boşluklar kalmıştır.

Kırmızı ve sarı lale denemelerinin yapıldığı çalışmada kırmızı renkte solmalar meydana gelmiş, asil renginin bordoya yakın olduğu görülmektedir. Çiçekli lale ebrunun gelişim seyrine ve uygulamasına örnek olması açısından önem arz etmektedir.

6. Sonuç

Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi bünyesinde bulunan el yazması eserlerden dolayı önemli yapılardan birisidir. Kütüphanede yer alan yazma eserler cild, ebru ve bünyelerinde barındırdıkları tezeyinatları ile birer sanat eseridir. Mimari dokusu, atmosferi ve içerisinde yer alan eserler açısından dikkat çeken mekânlardandır. Kentin karmaşası ve yoğunluğu içerisinde kalan mekânın; bahçesinden içeriye girildiği andan itibaren kişiyi içine alan ve zamanı unutturan havası ile İstanbul'un nadide kütüphaneleri arasında yer almaktadır. Kur'an-ı Kerim başta olmak üzere dinî kitaplara verilen değer nedeniyle kitap sanatları önem kazanmış ve gelişmiştir. Kitap sanatlarının güzel örnekleri Kur'an'ı Kerim ve dinî esas alan eserlerde görülürken, önemli kimselere verilmek için hazırlanan edebî ve ilmî yazma eserlerde de güzide örneklerle karşılaşmak mümkündür. Milli servetimiz olan kütüphanelerimiz bu eserleri korumuş günümüze ulaşmasına vesile olmuşlardır.

Çalışmada yer alan eserler, Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Okuma Salonu'nun dijital ortamında incelenmiştir. Hacı Selim Ağa Kütüphanesi'nde bugün 2887 yazma, 1538 matbu eser mevcuttur. Kemankeş Emir Hoca'nın müderrislik yaptığı Üsküdar'daki Valide Atik Medresesi'nden 1924 yılında kütüphaneye toplam 794 adet yazma eser intikal ettiği kütüphane kayıtlarında yer almaktadır.

Çalışmada 10 adet esere yer verilmiş ve bu eserler teknik açıdan örnek olması için; Battal, Neftli Battal, Şal, Tarak, Hatip, Çiçek ebru çeşitleri olarak seçilmiştir. Eserlerde bulunan ebrular incelenmiş, kullanılan malzemeler ve yapım teknikleri açısından değerlendirilmiştir.

Zamana ve kullanıma bağlı olarak birçok eserin renkleri solmuş ve yıpranmıştır. Herhangi bir tarihlendirmenin mümkün olmadığı ebrular, eserin yazıldığı, restore edildiği tarihler göz önüne alınarak yapıldığı zamanla ilgili bize ipucu vermektedir. Üç adet ebru kaplı, yedi adet ebru kaplı çârkûşe cild yer almaktadır.

Kullanılan ebru tekniklerinin gelişimi ile ilgili süreci de gözlemlememize imkân sunmaktadır. Özellikle çiçek ebru denemelerine rastladığımız eserlere bu tekniğin ilk örnekleri diyebiliriz. Çiçekli ebrularının temellerinin atıldığı dönemlerde formlar yeterince düzgün olmasa da şartlara ve zamanına göre kıymetli eserlerdir. Günümüzde çiçekli ebrular form ve renk açısından daha güzel ve estetik icra edilmektedir.

Ülkemiz dışında Türk kâğıdı, Türk sanatı olarak tanınan ebru sanatı, tekâmül sürecinde geleneksel yöntemlerden kopmadan üretilmeye çalışılmış ve bu doğrultuda günümüze kadar gelmiştir. Sanat dallarının birçoğunda görüldüğü gibi ebru sanatında da yeni arayışlar ve çeşitli uygulamalar denenmiştir. Bu uygulamalar yapılırken ebru sanatının geleneği ve kuralları göz önünde bulundurulmuş, geleneğin üzerine yenilikler inşa edilmiştir. Kullanılan malzemeler zamanla değişse de uygulama şekli özünden kopmadan sürdürülmektedir. Günümüzde ise ebru sanatı, farklı kullanım alanlarında da uygulanmakta, yeni denemeler devam etmektedir. Geleneksel sanatların tüm alanlarında olduğu gibi ebru sanatının da devam etmesi için işlevsellik önemli bir faktördür. Zamanın koşullarına göre yorumlanarak ve yapılan uygulamalarla ebru sanatı hayatın içerisinde daha çok yer almaktadır.

El yazması eserlerde yer alan ebruların incelenmesi ve değerlendirilmesi bu sanatın tarihine ışık tutacak, tekâmülünü ve bugüne gelişindeki seyri anlamamıza yardımcı olacaktır. Geçmişini bilmeyen geleceğini inşa edemez düsturundan hareketle, geleneksel sanatlarımıza sahip çıkarak gelecek kuşaklara aktarmak ve tanıtmak bu tür sanatların yaşatılmasına katkı sağlaması açısından önemlidir. “Ebru: Türk Kâğıt Süsleme Sanatı, 2014 yılı itibariyle ülkemiz adına UNESCO İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine kaydedilmiştir. Önemli bir değerimiz olan bu sanatın akademik alanda ve geleneksel sanatlar içerisinde hak ettiği yeri almalıdır.

Geleneksel sanatı yapmak ve anlamak, dünyayı modern hatta post modern yorumlamaya sahip olmakla olur. Bu ise seçkinlikle mümkündür. Bu seçkinliği, duygu eğitimi, soyutlama yetisini geçmişte tekkelerde bulanlar maalesef bugün galerilerde bulamamaktadırlar (Genç-Tezcan, 2015:152).

Kaynakça

Kitap

- Barutçugil, H. (2001) *Suyun Rüyası*, Ebristan Yayınları, İstanbul.
- Barutçugil, H. (2007). *Türklerin ebru sanatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çoktan, A. (1992) *Türk ebru Sanatı*, İstanbul, Emekçi Matbaası.
- Derman, M. U. (1976) *Türk Sanatında Ebru*. İstanbul, Akbank Yayınları.
- Derman, U. (1977) *Türk Sanatında Ebrû*, , İstanbul, Ak Yayınları.
- Elhan, S, (2004). *Yapım yöntemleriyle ebru sanatı*, Ankara, Murat Kitabevi.
- Yılmaz A, (2004). *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, İstanbul, Damla Yayın Evi.

Makaleler

- Akyıldız, N. (1979). Hacı Selim Ağa Kütüphanesi, *Milli Gençlik*, S. 34-35, s.71-77.
- Bardak, M. ve Oruç, Ş. (2014). XVIII. Yüzyıl Eğitim Öğretim Vakıflarına Bir Örnek, *International Journal of Social Science Research*, S. 2, C.3, s.1-32.
- Genç, M. ve Tezcan, V. (2015). Gelenek ve Yenilik Kavramlarının Felsefesi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, *Kalemîşi Dergisi*, 3 (6), s.135-156.
- Gülgen, H. (2016). Türk Ebru Tarihi'nde Ustalar ve Üslup Değişimi, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 25 (1), 153-183.
- Tanarlan, T. (1988). Bir Ebrucu Gözüyle Ebru, *Antika Dergisi*, S. 36, s. 15, İstanbul.

Ansiklopediler

- Aritan A. Saim. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt.7) 1993 İstanbul s. 551-557.
- Emecen F. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt.5) 1992 İstanbul s.126.
- Erünsal İ.E TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt.14) 1996 İstanbul s.498.
- Özcan A. TDV İslâm Ansiklopedisi (Cilt.24) 2001 İstanbul s.346.

Tanırdı, Z. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt. 32). 2006 İstanbul: TDV Yayınları.

İnternet Kaynakları

<http://www.haciselimaga.yek.gov.tr/> Erişim tarihi: 17.07.2020.

<https://mu haz.org/hasan-pasanin-hatay-karamurtdaki-vakif-ve-vakfiyesi.html?page=6>, Erişim tarihi: 27.06.2020.

<https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi 23.06.2020.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <http://www.haciselimaga.yek.gov.tr/>, Erişim tarihi: 15.11.2020.

Görsel 2. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00224.

Görsel 3. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr. 20.

Görsel 4. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr. 005.

Görsel 5. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr. 00536.

Görsel 6. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00550.

Görsel 7. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00651.

Görsel 8. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00111.

Görsel 9. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00406.

Görsel 10. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00494.

Görsel 11. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00508.

Görsel 12. Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Kemankeş koleksiyonu, env. nr 00188.

BİÇİMSEL, PERDESEL VE RİTMİK DÜZENİN BÜTÜNLÜĞÜ AÇISINDAN REGARD DES ANGES

REGARD DES ANGES
REGARDING THE INTEGRAL ORGANISATION OF FORM, PITCH AND RHYTHM

Yiğit Özatalay*

Öz

Olivier Messiaen'ın 1944'te bestelediği *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*'nun 14. parçası olan *Regard des Anges*, bestecinin geliştirdiği bütünlüklü poetikanın yetkin bir örneğini temsil eder. Bu makalede söz konusu parçanın biçim, perde ve ritim değişkenleri birbirleriyle ilişkili olarak ve müzikal çözümleme yöntemleri kullanılarak ele alınmıştır. Üç başlıkta irdelenen müzikal uygulamaların genel anlamda düzen-düzensizlik salınımı, ek değer, tam-olmayan büyütme/küçültme ve asal sayılar bağlamında birbirleriyle güçlü bağlar kurduğu görülmüştür. Çalışmanın amacı, temel kompozisyonel bileşenlere tutarlı ve uyumlu bir yaklaşım sergileyen Messiaen'ın müzikal diline ışık tutmak, bestecinin poetikasındaki birlik ve bütünlük vurgusunu *Regard des Anges* aracılığıyla öne çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: Olivier Messiaen, *Vingt Regards*, *Regard des Anges*, Bütünlük.

Abstract

Regard des Anges, composed by Olivier Messiaen in 1944 as the 14th piece of *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, represents a competent example of the integral poetics developed by the composer. In this article, the parameters of form, pitch and rhythm are handled in correlation to each other under musical analysis methods. It's approved that three titles in total establish strong relationships with each other, generally about the oscillation between order and disorder, added value, inexact augmentation/diminuation and prime numbers. The aim of this article is to enlighten Messiaen's musical language which shows a consistent and harmonic approach to the basic compositional components, and to drive the composer's emphasis on unity and integrality forward through *Regard des Anges*.

Keywords: Olivier Messiaen, *Vingt Regards*, *Regard des Anges*, Integrity.

1. Giriş

Piyano için bestelenmiş 20 dinsel parçadan oluşan *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), Olivier Messiaen'ın ilk dönem müziğinde önemli bir adım olarak karşımıza çıkar. İlk kez Yvonne Loriod'nun seslendirdiği *Visions de l'Amen* (1943) ve *Trois Petites Liturgies* (1943-1944) yapıtlarından hemen sonra bestelenmiş olan bu müzik, Fransız piyanistin virtüözlüğünün besteciye verdiği ilhamı açıkça kendisinde taşır.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.03.2021 - Kabul tarihi:24.06.2021.

* Öğr. Gör., İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Müzik Bölümü, yigit.ozatalay@bilgi.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4647-5728>.

Yapıtın kuruluşu teolojik kavramlara sıkı sıkıya bağlıdır; dinsellik hem biçimsel (bölümlerin dinsel anlama sahip sayılarla –özellikle 7 asal sayısı ile– ilişkilendirilmesi nedeniyle [Pople, 1998:93]) hem de tematik olarak (parçalar zinciri içinde yinelenen *Thème de Dieu*, *Thème d'amour*, *Thème de l'Etoile et de la Croix* gibi sabit temaların varlığı nedeniyle [Messiaen, 1944:i]) yoğun bir biçimde belli edilir.

Vingt Regards zincirinin biçimine genel olarak baktığımızda *Thème de Dieu* (Tanrı teması) içeren parçaların (1, 5, 6, 10, 11, 15, 19 ve 20) temaya yüklenen dinsel anlama koşut olarak, müzikal anlamda da öne çıktığını görürüz. Bu temayı içermeyen parçalarsa üçlü olarak gruplanırlar: 2-3-4, 7-8-9, 12-13-14 ve 16-17-18. Her üçlü gruba geçişte müziğe yeni bir hareket sağlayan biçimsel belirginliği özellikle 12. ve 16. parçalarda açıkça duyabiliriz. 14. parça olan *Regard des Anges*, 3. üçlü grubun sonunda yer alır. Messiaen'ın üretiminde önemli bir yeri olan kuş şarkılarının zincir içerisinde dekoratif bir karakterden daha solistik ve özgür bir role doğru dönüşümünü izlemek mümkündür, ancak bu durum 14. parça için çok da geçerli değildir. Çünkü düzenli bir 2/4 tartımı –özellikle 78. ölçüden itibaren başlayan ikinci bölümde– bu figürleri güçlü bir biçimde kontrol eder.

Regard des Anges, birbirinden olabildiğince farklılaştırılmış, peş peşe sıralanmış, ama aynı zamanda birbirleriyle ilişkilendirilmiş, oranlanmış ve dengelenmiş dokulardan oluşmaktadır.

Büyük resmi görebilmek için ilk olarak bu biçimsel düzeni çözümleyelim.

2. Biçim

4,5 dakikalık bu parça, yaklaşık olarak ortadan (2'30") ikiye bölünmüş bir biçimde incelenebilir. Bu bölünmeyi toplam sayfa sayısına bakarak da görebiliriz: 5 + 5. İlk bölüm (ö. 1-77) birbirlerinden ayrıştırılmış ve blok olarak peş peşe sıralanmış olan 5 doku ile inşa edilmiştir. İkinci bölüm ise malzemesini kuş şarkılarından alır (ö. 78-126) ve başlangıçtaki malzemenin dönüşmüş bir halini kullanan *coda* (ö. 133-155) ile sona erer.

İlk bölümün A (ö. 1-4), B (ö. 5-6), C (ö. 7-8), D (ö. 9-13) ve E (ö. 14-18) olarak harflendireceğimiz 5 dokusu, her şeyden önce ritmik düzen açısından sınıflandırılabilir: Ritmik açıdan A ve C düzenli, bağdaşık (4 ve katları üzerine kurulu ritimler ve yinelemeleri) ve döngüsel bir karaktere sahipken, B ve D düzensiz ve ayrışkıktır. Düzen ve düzensizlik arasındaki bu denge (A-

B-C-D sırası) iki karşıtlık arasındaki sentezi simgeleyen E dokusu ile son bulur. Bütün bölüm, aynı sıranın üç kez sergilenmesini içerir.

Bu bölümdeki biçimsel işlem, keskin bir düzen içermeyen üç dokunun, yani B, D ve E'nin her yinelemede biraz daha uzatılmasıdır (Joos, 2002:78). Buna göre, ilk yinelemedeki (ö. 19-43) biçim A - B' (B + 2 ölçü) - C - D' (D + 4 ölçü) - E' (E + 1 ölçü) olarak, ikinci yinelemedeki (ö. 44-77) biçim ise A - B'' (B' + 1 ölçü) - C - D'' (D' + 5 ölçü) - E'' (E' + 3 ölçü) olarak özetlenebilir.

Bu işlemler aklımıza doğrudan Messiaen'ın "ek değer" ve "tam-olmayan büyütme" kavramlarını getirecektir kuşkusuz. *Vingt Regards* ile aynı yıl, 1944'te yayınlanmış olan *Müzikal Dilimin Tekniği* adlı kitabında bestecinin ilk sayfalarda verdiği ritmik örnekler aslında bu yaklaşımın bir mikro modelidir (Messiaen, 1944:9). *Regard des Anges*'nin ilk bölümünde gördüğümüz biçimsel kuruluş, "ek değer" yoluyla elde edilen "tam-olmayan büyütme"nin büyük ölçekteki uygulamasıdır. Başka bir deyişle ritmik bir fikir, biçimsel kuruluşa yansıtılmıştır: B, D ve E dokuları ek ölçüler yoluyla artarken A ve C değişmezler.

Kuş şarkılarının egemen olduğu ikinci bölüm de birinci bölüm gibi kesitlere ayrılabilir: F (ö. 78-87), F' (ö. 88-104) ve F'' (ö. 105-126). Her ne kadar F harfiyle, yani öncekilerden farklı bir harfle adlandırmış olsak da, bu bölüm aslında A ve D dokularının kuş şarkılarıyla harmanlanarak hafifçe dönüştürülmüş, gizlenmiş versiyonlarını içerir. Dahası, kesit uzunluklarına uygulanan uzatmalar (ek ölçüler) bu bölümde de uygulanmıştır. Piyanistin özellikle sol elinde somutlaşan biçimsel süreci özetlersek; F kesiti dön. A (6 ölçü) + dön. D (5 ölçü), F' kesiti dön. A (8 ölçü) + dön. D (9 ölçü), F'' kesiti ise dön. A (9 ölçü) + dön. D (13 ölçü) dokularından meydana gelir (dön. = dönüştürülmüş).

A dokusuna oranla D'nin daha az dönüştüğünü eklememiz gerekir. Her şeyden önce, D'nin her görünümünde sağ elin de dokuya destek olması (ö. 84-85, 96-97, 114-115) bize ilk bölümdeki D'nin başlangıçlarını vermektedir. Ayrıca, son ölçüsü eksik olan D dışında, ritimler ve nota süreleri tam tamına aynıdır. Bu küçük eksikliğin de tutarlı bir sebebi vardır: Messiaen, 127. ölçüde gelmesi gereken uzun ses yerine, benzer bir etki yaratan otuzikilik nota silsilesini getirir. Böylece hem ikinci bölümden çıkıp *coda*'yı (G) hazırlayan bir ara müziği yaratır, hem de dahice bir ulama ile A dokusunu resmetmiş olur.

Parça, E dokusundan türeyen malzemenin sert yinelemelerinden oluşan bir *coda* (G) ile son bulur. 133. ölçünün altına yazılmış olan *La stupeur des anges s'agrandit* yani "Meleklerin şaşkınlığı/korkusu büyür" tümcesini simgeleyen aşamalı *crescendo* ve ritmin sert düzeni, bu kez örtülü bir biçimde görünse de, ilk bölümün C dokusunu anımsatır bize.

Ritimde oldukça etkili bir güce sahip olan asal sayılar, Messiaen tarafından kompozisyonun biçimsel kuruluşunda da kullanılır. Her şeyden önce 5 sayısı (ki besteci bu sayıdan *Ritim, Renk ve Kuşbilimi* kitabında "her elin sahip olduğu parmak sayısı" olarak söz eder [Baggech, 1998:296]) bu müzikteki temel dokuların sayısıdır ve 3 (ki çok daha yaygın kullanılan bir asal sayıdır) kez sergilenirler. *Regard des Anges*'nin başlangıcında 5 sayısının altı çizilirken, parçayı sonlandıran sayı ise 7'dir. Bu sayı, *Vingt Regards* zinciri boyunca *Thème de Dieu* içeren temel parçaların toplam sayısı olması dışında, *Regard des Anges* parçasının numarası olan 14 sayısı ile da yakından ilişkilidir (7 x 2). Dolayısıyla Messiaen'ın 14. parçayı 7/8'lik ölçüler silsilesi ile kapatması bir tesadüf olmamalıdır.

Asal sayıların büyük ölçekte biçime yansımalarının bir başka görünümü de ikinci bölümde karşımıza çıkar. Bu bölümün üç kesiti sırayla 11, 17 ve 23 ölçüye sahiptir (ö. 78, 88 ve 105). Yalnızca, yukarıda değindiğimiz 127. ölçüdeki ulama nedeniyle, son kesitten bir ölçü eksiltiştir. Ancak Messiaen, en sonda, yeniden altını çizer 23 sayısının önemini: *Coda*, 23 tane 7/8'lik ölçüden oluşmuştur (ö. 133-155). Ek olarak bu 23 ölçü, asal sayıları temel alan bir bölünme ile daha da belirginleştirilmiştir: *Coda*'da gerçekleşen ses menzilineki aşamalı genişleme (ki bu genişlemenin toplam ölçü sayısı yine bir asal sayı olan 19'dur), sol elin sürekli inmek yerine düzensiz aralıklarla yukarı çıktığı noktalar sayesinde daha organik ve asimetrik bir biçime kavuşmuştur.

3. Perdesel Düzen

Parçadaki perdesel düzen (*pitch organization*), temel fikri oluşturan 5 doku arasındaki azami farklılaştırma ile koşut düşünülebilir. Bir sınıflandırma yaparsak; A, C ve D modlardan, B ve E ise "akorlar teması"ndan (*Thème d'accords*) oluşmaktadır.

Öncelikle, A dokusunun modu Messiaen'in "sınırlı aktarıma tabi 7. mod"u ile güçlü bir benzerlik taşır. Görsel 1'de sırasıyla bestecinin 7 numaralı modu (Messiaen, 1944:94) ile A dokusunun (ö. 1-4) modu gösterilmektedir.



Görsel 1. Messiaen'in 7. modu ile *Regard des Anges*'deki A dokusunun modu arasında karşılaştırma.

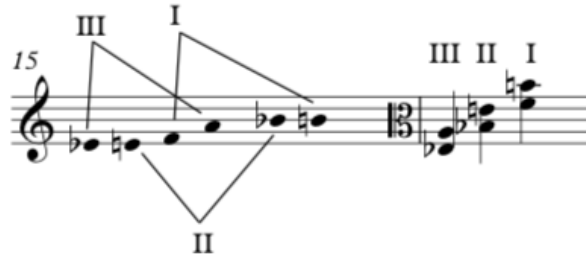
Görüldüğü üzere 7. mod, (012356) ses kümesinin aktarımsal simetrisi (*transpositional symmetry*) üzerine kurulurken, A dokusunun modu ise aynı perdesel içeriğin (4 yarım ve 1 tam perde) hafifçe farklı düzenlenişlerine sahip iki ses grubunun oluşturduğu kusurlu bir simetriye, Messiaen'in deyimiyile "lezzetli bir asimetriye, cazip bir topallamaya" (Baggech, 1944:298) sahiptir. Başka bir deyişle, 7. modda bütünsel bir kromatiklik elde etmek için bir artmış dörtlü (Mi - Si bemol) eksikken, A dokusunun modunda bir tam dörtlü (Do - Fa) eksiktir. 7. modla kurulan böylesine güçlü bir benzerliğin hem *Regard des Anges*'nin parça numarasıyla (14), hem de parça sonundaki 7/8 tartımına parça başlarken de bir karşılık aranmasıyla ilgisi olmalıdır.

C ve D dokuları ise içerdikleri ses grupları bağlamında kusursuz bir simetriye sahiptir. Dahası, C dokusunda ses malzemesinin ellere dağılımı da simetriktir. Görsel 2'de yukarı bakan saplar sağ elin, aşağı bakan saplarsa sol elin çaldığı notaları göstermektedir.



Görsel 2. Messiaen, *Regard des Anges*, C dokusunun (ö. 7-8) ses malzemesindeki simetri.

Partisyonda *canon rythmique* sözüyle eşlik edilen D dokusu da çokboyutlu bir simetri sahibidir. Bu heterofonik doku, her biri farklı bir artmış dörtlüden oluşan 3 kanonik çizgiden oluşmaktadır (bkz. Görsel 3).



Görsel 3. Messiaen, *Regard des Anges*, D dokusunun (ö. 9-13) ses malzemesindeki simetri.

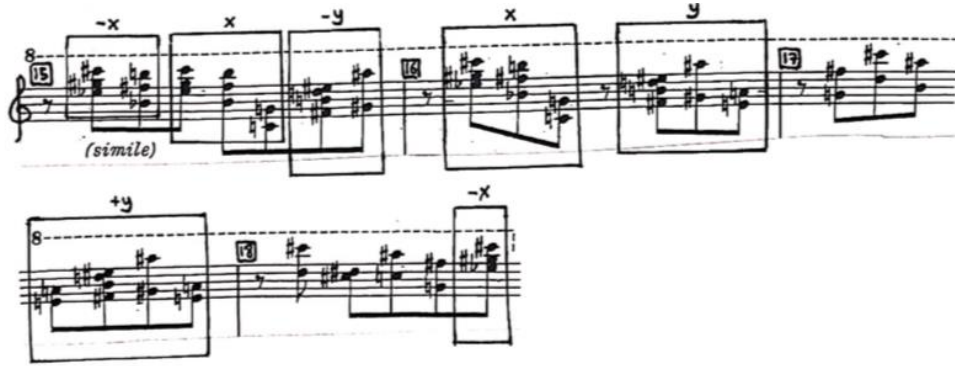
Şu ana kadar perdesel düzen bağlamında sözünü ettiğimiz dokuların üçünde (A, C ve D) de düşey/armonik anlamda küçük ikili aralığı ve bileşikleri (küçük dokuzlu, küçük onaltılı vd.) belirgin olarak görülmektedir.

B ve E dokularındaki ses kuruluşunu açıklamak içinse *Vingt Regards* zincirinde belli aralıklarla yinelenen “akorlar teması”na (*Thème d'accords*) atıfta bulunmak gerekir (Joos, 2002:78). Bu tema, zincirde yinelenen diğer temalar (*Thème de Dieu*, *Thème d'amour*, *Thème de l'Etoile et de la Croix*) gibi dinsel bir anlam taşımaz; ancak 20 parça boyunca en yaygın kullanılan temadır (6, 14, 15, 16, 17, 18 ve 20 numaralı parçalarda duyurulur [Burger, 2009:53]). Fa diyez, Sol diyez, Si bemol ve Si bekar perdelerini iki kez olmak üzere, 12 perdenin hepsini kullanır. Temayı ikiye bölerek 8 farklı notaya sahip iki ses grubu elde edebiliriz. Bunlara x ve y diyelim (bkz. Görsel 4).



Görsel 4. Messiaen, *Regard des Anges*, akorlar teması (ö. 5) ve çözümlemesi.

Partisyon üzerinde *fractionnement du thème d'accords* sözü ile eşlik edilen E dokusu, x ve y kümelerinden alınmış düzensiz parçalardan oluşur. Görsel 5'te kesinti yapılmış parçalar eksi (-), ekleme yapılmış parçalar ise artı (+) işaretiyle gösterilmiştir.



Görsel 5. Messiaen, *Regard des Anges*, E dokusunun (ö. 14-18) perdesel çözümü.

4. Ritim

Müzikal Dilimin Tekniği kitabının ses yüksekliğinden önce ilk olarak ritim değişkenine yer vermesinden de anlaşılabilir gibi, Messiaen'ın müzik dilinde ritim kavramı her zaman önemli bir yer tutmuştur. Örneğin, 120 *Deçi-Tala* (Hint ritimleri) arasında 93.sü olan *Ragavardhana*, bu kitapta bestecinin kendi kompozisyon tekniğini açıklamak için başvurduğu ilk terimlerden biridir (Messiaen, 1944:9). Bir diğer önemli kitabı olan *Ritim, Renk ve Kuşbilim üzerine İnceleme*'de Messiaen'ın *Ragavardhana* üzerine yaptığı açıklamalara bir göz atarsak, onun ilgi alanına giren temel ritmik kavramları da görmüş oluruz:

Bu ritim, en zengin ritimlerden biridir, çünkü 5 ilkenin hepsini de kullanır:

- Baştan sona ritmik büyütme ve ritmik küçültme
- Ritmik çözülme (*disassociation*) ve ritmik pıhtılaşma (*coagulation*)
- Tam-olmayan büyütme ve küçültme
- Ek değer
- Ters döndürülemeyen ritimler. (Baggech 1998: 301)

Ragavardhana'yı anlatan bu maddelere bir de asal sayıların kattığı değeri eklersek –ki söz konusu ritim 19 ile ilişkilidir– Messiaen'ın ritim dilinin hemen hemen tüm başlıklarını elde etmiş oluruz.

Messiaen, ritim anlayışının vazgeçilmez ilkelerinden olan ritmik büyütme ve küçültme tekniklerini genellikle “ek değer” ile birlikte kullanır. İlk örnek *Regard des Anges*'nin 6. ölçüsünden verilebilir: Bu ölçüde uzatma noktaları taşıyan ritim, kendinden hemen önce gelen ritmin tam

olarak büyütülmüş halidir. Tam büyütmenin bir başka örneğine ise 74. ve 77. ölçüler arasında, sol elde rastlarız (bkz. Görsel 6).

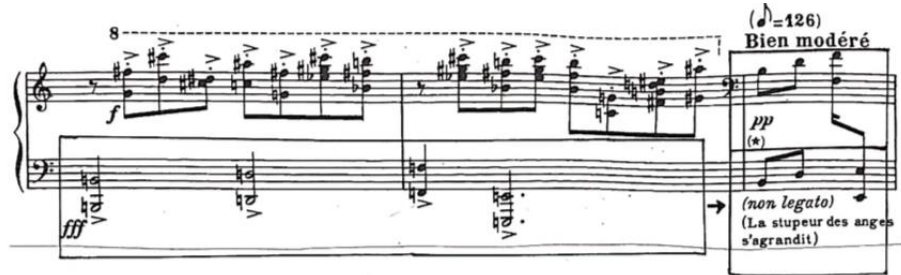


Görsel 6. Messiaen, *Regard des Anges*, ö. 74-77, sol el ritmindeki tam büyütme örneği.

Deçi-Tala (Hint ritimleri) arasında 105.si olan *Candrakala* ritmi de ilk defa 11. ve 13. ölçüler arasında kullanılır ve tam büyütmenin ek değerle kullanılmasına bir örnek oluşturur.

Regard des Anges'de kullanılan diğer iki Hint ritminde (ters *Ragavardhana* [ö. 9-11] ve *Laksmiça* [ö. 33-35]) ise ek değerlerin işlevi ritmik büyütme ve küçültmelerin oranlarını bozarak onları tam-olmayan (*inexact*) hale getirmektir. Hatırlatalım ki, büyük ölçekte ölçü sayılarına uygulanan ve biçime damga vuran, tam olarak bu ritmik işlemdir (tam-olmayan büyütme / ek değer).

Coda kesitinin ritmi de daha önce duyurulan bir malzemenin tam-olmayan küçültmeye tabi tutulmasıyla elde edilir. Bu malzeme, E dokusunun sol elindeki ritimdir. Küçültme işlemi son sayfanın ilk sisteminde (ö. 131-133) açıkça görülebilir (bkz. Görsel 7).



Görsel 7. Messiaen, *Regard des Anges*, ö. 131-133, E dokusunun sol elindeki ritmik küçültme işlemi.

Ritmik çözülme işlemini yine *Ragavardhana'da* görmek mümkündür. Bu ritim özgün biçiminde değil, noktalı dördlüğü 3 sekizliğe bölünmüş bir halde, yani daha parçalı/çözülmüş bir durumda kullanılmıştır. Bu çözülme, ritmi oluşturan iki küme arasındaki akrabalığı da görmemize yardımcı olur (bkz. Görsel 8).



Görşel 8. Ritmik çözüme uygulanmış *Ragavardhana* içindeki iki akraba küme.

Pıhtılaşma ise çözümlenin tam tersidir; küçük ritmik değerler büyük bir değer oluşturmak için birleşirler. *Regard des Anges*'nin 6. ölçüsünde "ek değer"i çıkarılarak pıhtılaşmış bir *Candrakala* ritmi bulmak mümkündür. Görşel 9'da sırasıyla 6. ölçüdeki ritim ve özgün *Candrakala* ritmi verilmiştir.



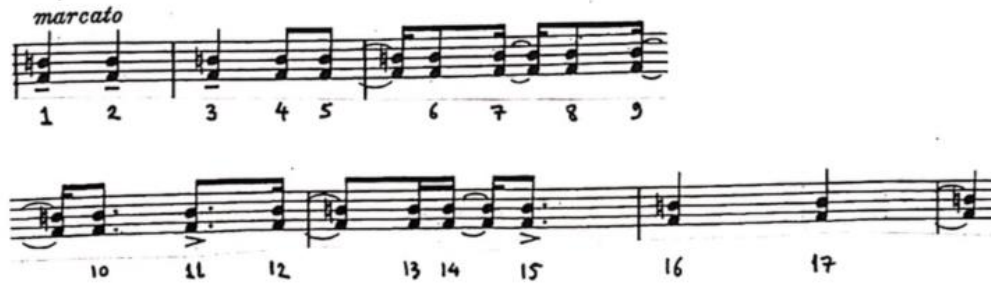
Görşel 9. Messiaen, *Regard des Anges*, ö. 6, *Candrakala* üzerindeki ritmik pıhtılaşma.

Parçadan vereceğimiz ilk örnek yine *Ragavardhana* olabilir. Bu ritmi oluşturan ilk küme ters döndürülemeyen, yani simetrik bir ritimdir (bkz. Görşel 8). İkinci örneğimiz ise daha gizlidir, çünkü ölçülerin eşit şekilde bölünmesi ile simetrisi bulanıklaşmıştır. 7/8 tartımlı *coda*'daki sert *ostinato* aslında 2 adet ters döndürülemeyen ritimden oluşmuştur, üstelik ikisi de aksanlı olan sesi merkezine alır (bkz. Görşel 10).



Görşel 10. Messiaen, *Regard des Anges*, *Coda*'da (ö. 133-155) iç içe geçmiş olan iki simetrik (ters döndürülemeyen) ritim.

Regard des Anges'nin biçimsel kuruluşunda asal sayıların işlevinden bahsetmiştik. Küçük ölçekte ise iki Hint ritmindeki varlığından söz edebiliriz bu sayıların: 19 tane onaltılık nota uzunluğundaki *Ragavardhana* ve 17 tane onaltılık nota uzunluğundaki *Laksmiça*. *Candrakala* ise 16 tane onaltılık uzunluğundadır. Ancak ne zaman ki üçü birden bir ritmik zincir oluştururlar, o zaman 17 hamleli düzensiz bir *ostinato* elde edilir (bkz. Görşel 11).



Görsel 11. Messiaen, *Regard des Anges*, ö. 29-35,
Ragavardhana, *Candrakala* ve *Laksmiça*'nın art arda eklenmesinden oluşan ritmik zincir.

Yukarıda belirttiğimiz ritmik zincir sayesinde D dokusu, parçadaki en güçlü ve en yoğun ritmik fikre sahiptir (Joos, 2002:78). Üç Hint ritminin arka arkaya sıralanmasıyla elde edilen bu ritmik zincirde Messiaen'ın favorisi olan *Ragavardhana*, ilk sıradaki ritim olmasının yanı sıra ters döndürülmüş olmasıyla da dikkat çeker. Bu işlemin nedeni, *Ragavardhana* ve *Candrakala* arasındaki bütünleşme sayesinde zincirde bir çizgisellik/doğrusallık yaratmak, ritmik değerlerin aşamalı olarak artıp eksilmesini sağlayarak bir büzüşme-genleşme döngüsü meydana getirmektir.

Bu çok boyutlu ritmik zincir, Messiaen'ın *Chants de terre et de ciel* (1938), *Les corps glorieux* (1939) ve *Visions de l'Amen* (1943) gibi *Vingt Regards*'ı önceleyen yapıtlarında da kullandığı favori bir malzemedir (Pople, 1998:21). Hatta bu malzeme, Görsel 12'de kutu içerisinde gösterdiğimiz üzere, bestecinin en "popüler" yapıtlarından olan *Quatour pour la fin du Temps*'te (Zamanın Sonu için Dördül) piyanistin çaldığı ilk ritmik malzemenin ta kendisidir (Messiaen, 1944:26).

60 *Liturgie de cristal* (comme un oiseau)

Bien modéré, en poudrolement harmonieux

Violon

Clarinettes en Sib

Violoncelle

Piano

Violon

Clar. Sib

Vielle

Pno

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Liturgie de cristal' by Olivier Messiaen. The first system includes staves for Violon (Violin), Clarinettes en Sib (Clarinet in B-flat), Violoncelle (Cello), and Piano. The second system includes staves for Violon (Violin), Clar. Sib (Clarinet in B-flat), Vielle (Viola), and Pno (Piano). The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p expressif', 'pp legato (très enveloppé de pédale)', and 'ppp vibrato'. The tempo is marked 'Bien modéré, en poudrolement harmonieux' and the mood is 'comme un oiseau'.

Görsel 12. Messiaen, *Quatour pour la fin du Temps*'in (1941) ilk ölçüleri.

5. Sonuç

Messiaen'in *Regard des Anges*'indeki biçimsel, perdesel ve ritmik düzen, aralarındaki organik bağlar ve ortaklıklar sayesinde kompozisyonel yapıyı birbirlerine destek olarak ayakta tutan üç ayağa benzemektedir.

Kompozisyonel estetikte sıklıkla karşımıza çıkan "bir makro ritim olarak biçim" yaklaşımı, Messiaen'in bu müziğinde göze çarpan ilk bütünsel niteliklerdir. Öncelikle, ilk bölümü biçimlendiren 5 doku, ritmik açıdan düzenli ve düzensiz olarak sınıflandırılabilen, düzen ve düzensizlik

arasındaki sarkaçvari gidiş-geliş E dokusunun senteziyle son bulmaktadır. (Benzer türden bir gidiş-geliş fikri, D dokusunun ritmik zincirindeki büzüşme-genleşme döngüsünde de karşımıza çıkar.) Bestecinin müzik diline dair ikinci ve daha özgün bir ritim-biçim ilişkisi ise “ek değer” ve “tam-olmayan büyütme” kavramlarının aynı bölümün biçimsel sürecine yansıtılmasıdır. Son olarak asal sayılar, ritmik ve biçimsel düzenin ikisinde de çok önemli bir rol oynamaktadır.

Tüm ritim-biçim ilişkilerinin perdesel düzen bağlamında da işlendiğini ve desteklendiğini görürüz: 5 doku arasındaki gidiş-geliş, iki perdesel malzeme (modlar ve “akorlar teması”) arasında da gerçekleşir: Modal malzemeler kusurlu ya da kusursuz olarak simetrikken (yani düzenliyen), “akorlar teması” ise asimetrik ve düzensiz bir malzeme sunmaktadır. Bu temanın E dokusundaki işleme biçimini ise ritmik ve biçimsel düzlemde uygulanan “tam-olmayan büyütme/küçültme” işlemlerinin oldukça yaratıcı bir yansıması olarak algılamak mümkündür. Son olarak, Messiaen’ın 7. moduyla kurulan güçlü benzerlik, *Regard des Anges’nin* parça numarasıyla (14) ve parça sonundaki 7/8 tartımına parça başlarken de bir karşılık aranmasıyla ilişkili olduğu kadar asal sayıların perdesel düzene örtük bir yansıması olarak da okunabilir.

Biçim, perde ve ritim gibi temel kompozisyonel bileşenler/değişkenler arasında ortaya koyduğumuz bu ortaklıklar ve “armoni”, Messiaen’ın poetikasındaki bütünlük vurgusunun bir göstergesidir. *Regard des Anges’yi* ayakta tutan ve güçlü kılan, tıpkı organizmayı ayakta tutan organların çalışma sistemini andıran, sistematik bir bütünlüktür.

Kaynakça

Baggech, M. (1998). *An English Translation of Olivier Messiaen's Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1. Cilt, Norman: The University of Oklahoma.

Burger, C. P. (2009). *Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus: Analytical, Religious and Literary Considerations*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Texas at Austin.

Joos, M., Pierre-Laurent Aimard'ın işbirliğiyle (2002). "Olivier Messiaen: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*: analyse, perception et interprétation", *Analyse Musicale*, Paris, Sayı 44, s. 67-98.

Messiaen, O. (1944). *Tecnica del mio linguaggio musicale*, çev. Lucia Ronchetti, Paris: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A.

Pople, A. (1998). *Messiaen: Quatour pour la fin du Temps*, Cambridge University Press.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Messiaen, O. (1944). *Tecnica del mio linguaggio musicale*, çev. Lucia Ronchetti, Paris: Alphonse Leduc. (7. mod Messiaen'in *Müzikal Dilimin Tekniği* kitabından alınmış, A dokusunun modu ise bizim tarafımızdan eklenmiştir.)

Görsel 2. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görsel, C dokusunun perdesel malzemesi baz alınarak bizim tarafımızdan oluşturulmuştur.)

Görsel 3. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görsel, D dokusunun perdesel malzemesi temel alınarak bizim tarafımızdan oluşturulmuştur.)

Görsel 4. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görselin ilk kısmı Messiaen'in partiyonundan alınmış, ikinci kısmı ise tema baz alınarak bizim tarafımızdan oluşturulmuştur.)

Görsel 5. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görseldeki ölçüler Messiaen'in partiyonundan alınmış, kutular ve çözümleyici işaretler ise bizim tarafımızdan eklenmiştir.)

Görsel 6. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görsel, söz konusu ölçülerin sol elindeki ritmik malzeme baz alınarak bizim tarafımızdan oluşturulmuştur.)

Görsel 7. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görseldeki ölçüler Messiaen'in partiyonundan alınmış, kutular bizim tarafımızdan eklenmiştir.)

Görsel 8. Messiaen, O. (1944). *Tecnica del mio linguaggio musicale*, çev. Lucia Ronchetti, Paris: Alphonse Leduc. (Kaynağın 10. sayfasındaki görsel baz alınarak tarafımızdan oluşturulmuştur.)

Görsel 9. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A; Baggech, M. (1998). *An English Translation of Olivier Messiaen's Traite de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1. Cilt, Norman: The University of Oklahoma. (Yukarıdaki ritim partisyondan, aşağıdaki ritim Baggech'in çevirisinden alınmış; çözümleyici işaretler tarafımızdan eklenmiştir.)

Görsel 10. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görsel, söz konusu ölçülerin sol elindeki ritmik malzeme baz alınarak bizim tarafımızdan oluşturulmuştur.)

Görsel 11. Messiaen, O. (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Paris: Durand S.A. (Görseldeki ölçüler Messiaen'in partiyonundan alınmış, rakamlarsa bizim tarafımızdan eklenmiştir.)

Görsel 12. Messiaen, O. (1944). *Tecnica del mio linguaggio musicale*, çev. Lucia Ronchetti, Paris: Alphonse Leduc. (Kaynaktan alınan görsele bizim tarafımızdan kutu eklenmiştir.)

HAKKÂRİ'DE TESPİT EDİLEN ŞEL ŞEPİK ÖRNEKLERİNİN TEKNİK VE DESEN ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

ANALYSIS OF TECHNICAL AND PATTERN PROPERTIES OF THE SAMPLES OF ŞEL ŞEPİK DETECTED IN HAKKÂRİ

İlker Öztürk*

Öz

Hakkâri'de geleneksel ve kendilerine özgü yöresel giyim kuşamın halen devam ettiği görülmektedir. Merkezde, ilçelerde ve köylerde Şel şepik denilen erkek kıyafetleri günlük yaşamda ve özel günlerde kullanılmaktadır. Araştırmanın kavramsal çerçevesinde Hakkâri'de giyilen geleneksel erkek kıyafeti Şel şepik'in günümüze kadar gelen tarihi gelişimi, geleneksel törenlerde kullanımı üzerinde durulmuştur. Kıyafetlerin üretiminde kullanılan hammadde, tezgâh tipi, renk ve desen zenginliği tespit edilerek yörede gün geçtikçe önemini kaybeden bu kıyafetin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Çalışma; literatür taraması ve alan araştırması yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Sözlü görüşmelerden ve görsellerden elde edilen veriler neticesinde bilgi formları oluşturularak değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dokuma, Hakkâri, Şel, Şepik.

Abstract

It is seen that traditional and unique local clothing still continues in Hakkâri. In the center, districts and villages, men's clothing called as Şel şepik is still used in daily life and on special occasions. In the conceptual framework of the research, the historical development of Şel şepik, the traditional male dress worn in Hakkâri, and its use in traditional ceremonies are emphasized. The raw material used in the production of the clothes, loom type, color and pattern richness was determined and it was aimed to determine this garment, which has lost its importance day by day in the region.

This study was carried out with the method of literature review and fieldwork. By taking into account the data obtained from oral interviews and visuals, information forms created and evaluated.

Keywords: Weaving, Hakkâri, Şel, Şepik.

1. Giriş

“El sanatlarımızın köklü geçmişinde Anadolu'daki zengin örnekleri ile dokumacılık önemli bir yer tutmaktadır. Dokuma insanların korunma, örtünme, barınma, ihtiyaçlarından doğmuştur. Zamanla temel ihtiyaçları karşılamanın yanında çeşitli elyafların ve tekniklerin kullanımı ile çeşitlilik göstermiştir” (Akpınarlı ve Ortaç, 2007:80).

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 24.04.2021 - Kabul tarihi: 02.06.2021.

* Doktor Öğretim Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ilkerozturk@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0179-6835>.

Bu çeşitlilik içinde yer alan kumaşlar, günlük ve özel günlerde kullanılan çeşitli ihtiyaç ürünlerin yapımında, giyim ve kuşamda kullanılmaktadır. El dokuması kumaş; Anadolu'nun bazı bölgelerinde özellikle geleneksel yaşamın devam ettiği yerlerde kendine has yöresel erkek, kadın ve gençlerin giydikleri kıyafetlerin meydana gelmesinde en önemli temel malzemedir.

Yöresel kıyafetler "Türk kültürünün en zengin ve gösterişli dallarından biridir. Yöresel giysi denildiği zaman, dünyada birçok milletin benimsediği milletlerarası giysi, moda giysiler dışında; her milletin tarihinden gelen, günümüzde sadece halk oyunları ekiplerinin üzerinde görülen veya bazı köylerde yaşatılan, çoğu müze vitrinlerine kaldırılmış giysilerden anlaşılmaktadır" (Tan, 1992:15).

Yöresel kıyafetler için tercih edilen kumaş; bazen dokumanın yapıldığı yerin, bazen de yapımında kullanılan malzemenin adını almaktadır. Anadolu'nun birçok bölgesinde geçmişten günümüze kumaş dokumacılığı; farklı malzeme, renk, motif, desen kompozisyonu ile farklı tezgâhlarda üretilmektedir. Üretilen bu dokumalardan biri de Şel şepik kumaşdır. Şel şepik ülkemizde daha çok Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde erkekler tarafından giyilen yöresel bir kıyafete verilen isimdir. Bu kıyafet ile ilgili Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde yapılan çalışmalar incelendiğinde "Şel şepik, Şeli Şepik, Şelü Şepik, Şal şapık, Şal şapık, Şaladihyani" gibi benzer isimler ile telaffuz edildiği anlaşılmaktadır.

"Doğu ve Güney Doğu Anadolu Bölgelerinde kırsal kesiminde özellikle kapalı ekonominin hâkim olduğu alanlarda geleneksel anlamda üretilen şal-şapık dokuması dokunduğu kıl ve ipe verilen "Gej" adı ile adlandırılmaktadır" (Çelebi, 2002:39). "Bu dokuma keçi kılından yapıldığı için "Gej" ismini almıştır" (Çelik, 2006:343).

Şel şepik kumaş dokumasının başlangıç tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Ancak "Bitlis Beyi Şeref Han'ın şal-şapık (Gej) dokumasından yapılmış elbiseli görüntüsü bu sanatın 15. yy.'dan önce yörede varlığını göstermektedir" (Çelebi, 2002:40).

Güney Anadolu'da il ve ilçe merkezi olmak üzere; "Mardin, Şanlıurfa, Adıyaman, Siirt (Eruh, Pervani), Şırnak ve Bitlis'te" (Atalayer, 2002:8) Şel şepik kumaş dokunmaktadır.

"Geçmişte Bitlis, Muş, Siirt, Şırnak, Hakkâri-Şemdinli, Batman-Sason ve Van-Bahçesaray'da üretilen Gej dokuması, bölgenin erkek giyiminde elbiselik kumaş olarak

kullanılmıştır” (Çelebi, 2002:40). Günümüzde bu kıyafetin dikiminde kullanılan el dokuması kumaşın yerine hazır kumaşlar kullanılmaktadır.

Yine Şel şepik kumaşı ile ilgili çalışmalar incelendiğinde daha çok Bitlis, Siirt ve Şırnak gibi illerde yapılan dokuma araştırma konusu olarak belirlendiği saptanmıştır. Şel şepik sadece bu illerde değil aynı zamanda Hakkâri’de de geçmişte üretilen, günümüzde ise halen elbiselik kumaş için kullanılan dokumalardır.

Çalışma konusu olarak Hakkâri’de tespit edilen Şel şepik Örnekleri belirlenmiştir. Hakkâri’de giyilen geleneksel erkek kıyafeti Şel şepik’in günümüze kadar gelen tarihi gelişimi, geleneksel yönleri, kullanım amacı, kıyafetlerin üretiminde kullanılan hammadde, tezgâh tipi ve renk ve desen zenginliği tespit edilerek yörede gün geçtikçe önemini kaybeden bu kıyafetin gelecek nesillere aktarılması amaçlanmıştır.

Alan araştırmasında Hakkâri merkezindeki Bulak, Tekser, Dağgöl, Gazi mahallelerinde, Kırıkdağ, Çanaklı, Yağmurlu, Bağışlı, Çimenli ve Üzümlü, Durankaya köylerinde, Çukurca ilçesi merkezi, Çığılı, Üzümcü ve Köprülü köylerinde, Yüksekova merkeze gidilerek evlerinde Şel şepik kıyafeti bulunan, geçmişte dokumayı yapan ve halen kullanan kişiler tespit edilmiş ve yörede bu kıyafeti giyen kişiler ile sözlü görüşme yapılmıştır. Çalışma kapsamında, Namık Boyar Koleksiyonunda yer alan Şel şepik örnekleri değerlendirilmiştir.

2. Şel Şepik

Hakkâri’de halkın ihtiyacını karşılamak için halı, kilim gibi dokumalar dışında geçmiş yıllarda mekikli dokumalarda yapılmıştır. Şel ve şepik kıyafetinin dikiminde tercih edilen kumaş da bu dokumalardan biridir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde bu kıyafetin dikiminde kullanılan el dokuması kumaşa “Gej” denilmektedir. Hakkâri’de bu kumaşın yöresel bir adı yoktur. Ancak “Diyar işi, Şırnak işi olarak tanımlanan Şeli şepikler çevrede dokunmaktadır” (Hakkari’98, 1998:88).

Araştırma kapsamında Hakkâri’de yapılan sözlü görüşmelerde bu kumaşa Şel şepik kumaşı denildiği tespit edilmiştir. Geçmişte bu kumaştan dikilen giysiler genellikle halen Hakkâri’nin güney ve batısında daha çok giyilmektedir. Merkez ve diğer yerlerde ise mahalli günler dışında pek giyilmemektedir (Hakkari’98, 1998:88), (Görsel 1).



Görsel 1. Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: Murat Adıyaman, Hakkâri, 2015.

Günümüzde ise il merkezinde ve diğer yerleşim yerlerinde özel günler (düğün, cenaze törenleri) ve halk oyunları dışında çok fazla kullanılmadığı görülmüştür. Geçmişte Şel şepik yapımında kullanılan kumaş Hakkâri’de kadın ve özelliklede erkekler tarafından çukur tezgâhta dokunan kumaştan üretilmekteydi. Günümüzde yerli ya da Irak’tan temin edilen hazır kumaşlardan dikilmektedir. Hakkâri’nin merkezinde birkaç terzi bu kıyafetin dikimi ile uğraşmaktadır.

Yapılan sözlü görüşmelerde Hakkâri ili ve çevresinde bulduğumuz en eski örneğin “1875 yılına ait olduğu ve erkek kıyafetlerin dikiminde kullanılan kumaşın 1960 yılına” kadar (Boyar, Sözlü Görüşme:2015) ve “Tiyar deresi kırsalında erkek dokuyucular tarafından çukur tezgâhlarda bu kumaşın dokunduğu” (Özkahraman, Sözlü Görüşme:2021) şeklinde bilgiler elde edilmiştir.

Şel şepik kıyafeti iki parçadan oluşmaktadır. Şel alt, şepik üst beden giysisine verilen isimdir. “Yerel erkek kıyafetleri Şel-şepik (Şelüşepik) denen günlük kıyafetlerdir” (Yalçın, 2011:165).

Şel: Hakkâri'de erkeklerin pantolon yerine giydikleri kıyafetin yöresel ismidir. "Şalvarda denilen, kemer yerine lastik kullanılan, bacak arasından itibaren genişleyen ancak paçaları daralan, ütü yeri belli olmayan pantolondur" (Yalçın, 2011:165).

İlgili kaynaklarda ve yörede şalvar olarak da adlandırılan bu giysi türü, bel yani uçkur kısmına kemer takmak yerine saç örgüsü olarak yapılan ip geçirilerek giyilen, bel ve kalça bölümü geniş ölçülerde, paça kısmı ise gittikçe daralarak kesilip dikilerek kullanılmaktadır. Aynı zamanda paça kısmı bol olarak dikilen örnekleri de mevcuttur (Görsel 2).



Görsel 2. Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: Celal Adıyaman, Münir Beyter, Murat Adıyaman, Hakkâri, 2015.

Şepik: Hakkâri'de erkeklerin gömlek yerine giydikleri kıyafetin yöresel ismidir. Şel şepik kıyafetinin en belirgin özelliği aynı renk ve kalitedeki kumaştan dikilmesidir. Şepik, boyu kalça hizasında, uzun kollu ve kolları düğmesiz, hâkim yakalı giysidir.

Bazı eski kıyafet örneklerinde dikildikten sonra yaka, kol ve ön yüzlerine süsleme olarak renkli ipliklerle işleme yapılarak kullanılmaktadır. Şepik kıyafetinin koltuk altı kısmında dikiş sırasında yaklaşık 7 cm. uzunluğunda boşluk bırakılmaktadır. Bu boşluk kolun daha rahat hareket etmesini sağlamak ve terlemeyi önlemesi içindir.

Şel şepik kıyafeti için tercih edilen kumaş geçmişte yünün doğal rengi olan beyaz renk ip ile dokunmaktadır. Dokunan kumaş Şel şepik kıyafeti isteyen kişinin beden ölçülerine göre kesilip dikilmektedir. Dikilen Şel şepik kıyafetlerinin kol, yaka ve paça kısımları dokuma ve dikiş sonrası işleme tekniği ile süslenmekteydi. Bu süslemelerin bazıları dokuma esnasında renkli iplik gruplarıyla da yapılmaktaydı. Bu işlemler erkek kıyafetinin her iki paçası üzerinde yaklaşık 3-4 cm. genişliğinde sabitlenmiştir. Yörede işlemeli Şel şepik örnekleri eski dönemlerde daha çok düğün gibi özel günler için tercih edilmektedir. Bu kıyafetlerin “kumaşları veya süsleri maddi duruma göre ipek, kadife ya da yünden olup üzerleri gümüşlerle ya da simlerle süslenmektedir. Kıyafetin bel kısmına şal bağlanmakta ve onun üstüne de kayış takılmaktadır” (Taş, 2014:66), (Görsel 3).



Görsel 3. Özel Günlerde Giyilen Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

Araştırma kapsamında işlemeli örneklerden biri 2015 yılında sadece Çukurca ilçesinde tespit edilmiştir. Burada yapılan sözlü görüşmede, “geçmiş dönemlerde Çukurca’da yaşayan 4 Yahudi tüccarın bu işle uğraştıkları” bilgisine ulaşılmıştır (Kuşar, Sözlü Görüşme:2015). Bu dokumalardan elde edilen erkek kıyafeti içine üst bedene iç çamaşırı olarak tercih edilen renkli kadife ya da basma kumaştan dikilmiş gömlekler ve alt kısmına da hassa kumaşından yapılmış uzun donlar giymektedirler. İç kısma giyilen gömleklerin kollarına levendi denilen parçalar eklenmektedir. Levendi parçaları el bileği üzerine sarılı şekilde kullanılmaktadır. İş yapılırken bu

levendiler düğümlenerek boyun arkasına atılır ve yöresel oyunlar oynanırken aşağı doğru sarkık bırakılmaktadır. Açıklanan alt ve üst beden giysilerin üzerine yörede şal denilen kuşaklara benzer yer tezgâhında dokunan el dokuması parçalar sarılarak bağlanmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4. Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: İlker Öztürk, Çıglı Köyü, Hakkâri, 2015.

3. Şel Şepiklerin Teknik Özellikleri

Bu bölümde Şel şepik kıyafetlerin üretiminde kullanılan hammadde, yapımında kullanılan tezgâh tipi, dokuma tekniği, renk ve desen özellikleri gibi bilgilere yer verilmiştir.

Hammadde: Şel şepik kumaşının yapımında tiftik keçisinden elde edilen iplik hammadde olarak kullanılmaktadır. Tiftik keçisinden elde edilen kıllar “yıkayıp kurutulduktan sonra yörede “şek” adı verilen taraklarda taranır. Teşi ile oldukça ince bir şekilde tek kat olarak eğrilen ipler, dolap denilen tahta sargılarla iki veya üç kat halinde bükülür ve çile tabir edilen yumaklar haline getirilir” (Çelebi, 2002:40). Yapılan sözlü görüşmede eğirme işleminin sadece teşi ile yapılmadığı anlaşılmıştır. Yöre kadınlarının eğirme işlemi için başparmaklarının tırnağını uzatarak bunun ortasına küçük bir delik açtıkları ve lifleri buradan geçirerek işlemi gerçekleştirdikleri bilgisi elde edilmiştir. Delik ne kadar küçük olursa tiftik ipi o kadar güzel, ince, kaliteli ve bükümü iyi olmaktadır.

Eğirme işleminin kadınlar tarafından “tiftik kılı başparmağın tırnağının ortasındaki küçük bir deliğin içinden kılın geçirilmesi ile” yapıldığı belirtilmiştir. Bu şekilde daha ince bir ip elde edilmekteydi. İncelik dokuma kumaşın daha kaliteli olmasını sağlamaktaydı (Garipgazioğlu, Sözlü Görüşme:2015). Çözü ve atkı ipi tiftik keçisinin doğal rengi olan siyah, beyaz, sarımtırak ve kahverengi olarak kullanılmaktaydı. Desen ipliği ise sentetik boyalar ile boyanmışlardı. Günümüze yakın tespit edilen kumaşlar ise tamamen kimyasal olarak sentezlenen boyalar ile renklendirilmektedir.

Tezgâh: Şel şepik kıyafetinin dikiminde kullanılan kumaş geçmiş dönemlerde ağaçtan yapılan çukur tezgâhta dokunmaktaydı. Çukur tezgâh “Anadolu’da görülen bir tezgâh tipidir. Bunlara çukur tezgâh denmesinin sebebi, dokumacının oturduğu ve pedallarının bulunduğu kısım bir çukur içerisinde olmasındandır” (Yağan, 1978:193). Hakkâri’de bu dokuma daha çok erkekler tarafından yapılmaktadır. Yapılan alan araştırmasında çukur tezgâh ve parçalarına rastlanılmamıştır. Bu tezgâh; “iki gücülü, iki ayaklı ve mekikli çukur tezgâhlardır” (Çelik, 2006:344). 1980’den sonra yörede kamçılı tezgâhta dokumalar yapıldığı saptanmıştır. Günümüzde mekikli dokumacılık yapılmamaktadır.

Çözgü İşlemi: Çözgü boyu dokuyucunun istediği uzunlukta ayarlanmaktaydı. En ve boya göre hazırlanan çözgü ipleri çukur tezgâh üzerine aktararak, gücü iplerinden ve taraktan geçirilerek gergin olacak şekilde bağlanmaktaydı.

Dokuma Tekniği: Şel şepik kumaş dokuması bez ayağı örgüsü ile tek ya da iki renk, günümüz örneklerinde ise tek renk dokunmaktadır. “Çözgü ipliklerin rengi ile atkı ipliklerin rengi aynı olmaktadır. Fakat istenilen kumaş desenine göre, yatay olan çizgiler farklı renkte atkı ipliği kullanılarak elde edilmektedir. Eğer dokumada iki renk kullanılıyorsa, iki mekik, beş renk kullanılıyorsa beş mekik kullanılmaktadır. Yani her renk için ayrı atkı ipliği ve mekik kullanılmaktadır” (Yıldırım, 2013:116).

Renk ve Desen Özelliği: Şel şepik kumaşının dokumasında kullanılan ipin renkleri yörede yetişen tiftik keçisinden elde edilen iplerin doğal rengi olan siyah, beyaz ve kahverengidir. İlk dokunan kumaşlarda daha çok beyaz renk tercih edilmekteydi. Yakın süreçte dokunan kumaşların yapımında çözgü ipi olarak daha çok mavi, krem ve kahverengi renklerin kullanımı

görülmetedir. Kumaşların zeminleri belli aralıklarla kalın ve ince çizgilerden oluşan desenler ile düzenlenmektedir. Bazı Şel şepik kumaşının hem siyah, beyaz dikine hem de yatay çizgili desenden oluştuğu görülmektedir (Görsel 5).



Görsel 5. Şel (Pantolon) ve Şepik (Gömlek) Kıyafeti.

Eski örnekler üzerinde renkli iplikler kullanılarak yapılmış işlemler bulunmaktadır. İşlemler genellikle alt alta ya da yan yana sıralanarak uygulanmıştır. Kumaştaki desenler dokuma esnasında verilmekteydi. Şel giysisinin paça kısımlarında ve cep kenarlarında yer alan süslemelerin bazılarının dokuma esnasında yapılan motiflerin olduğu, bazılarının ise dokuma işlemi sonrasında 2 - 3 cm. ölçülerinde yapıldığı belirlenmiştir. Aynı işlemler şepiklerin de yaka, ön yüz ve kol ağzı kenarlarında yaklaşık 2 - 3 cm. ölçülerinde uygulandığı görülmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Şel (Pantolon) Kıyafeti Motif Detay, Namık Boyar Koleksiyonu, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

4. Şel Şepik Örnekleri

Bu kısımda Hakkâri'de tespit edilen Şel şepik örneklerinden 3 şepik (gömlek), 2 şel (pantolon) toplam 5 tanesine ait fotoğraflar ve bu giysilerin bazı özellikleri birlikte verilmiştir.

Örnek 1.



Görsel 7. Şepik (Gömlek) Giysisi Ön ve Arka Yüzü, Namık Boyar Koleksiyonu, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

İnceleme Tarihi: 01.05.2015

Tespit Edildiği Yer: Namık Boyar, Merkez, Hakkâri

Dokuyucu: -

Tarihlendirme: 140 Yıl (Yaklaşık)

Yöresel Adı: Şepik

Kullanım Alanı: Üst beden giysisidir.

İplik Türü (Atkı x Çözüğü x Desen): Tiftik

Dokuma Tekniği: Bez ayağı

Tezgâh Tipi: Çukur Tezgâh

Renk: Siyah, Beyaz

En x Boy Ölçüsü: 65 cm. x 20 cm. (Tek Parça)

Kol Ağzı Ölçüsü: 16 cm.

Kol Uzunluğu Ölçüsü: 55 cm.

Yaka Ölçüsü: 18 cm.

Omuz Geniliği Ölçüsü: 55 cm.

Motif ve Desen Özelliği: Şepik kumaşın zemini, dikine birbirine paralel belirli aralıklar içinde ince ve kalın çizgiler oluşan kompozisyon deseni ile düzenlenmiştir. Bu çizgiler zeminde siyah ve beyaz renklerden oluşan sade bir görünüme sahiptir. Kumaşın deseni dokuma esnasında yapılmıştır. Şepik örneğinin koltuk altı kısmında yaklaşık 7 cm. ölçüsünde yırtık şeklindeki boşluk dikilirken bırakılmıştır. Bu açıklık rahat hareketi ve terlemeyi önlemek için yapılmıştır (Görsel 7).

Örnek 2.



Görsel 8. Şel (Pantolon) Alt Beden Giysisi, Namık Boyar Koleksiyonu, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

İnceleme Tarihi: 01.05.2015

Tespit Edildiği Yer: Namık Boyar, Merkez, Hakkâri

Dokuyucu: -

Tarihlendirme: 140 Yıl (Yaklaşık)

Yöresel Adı: Şel

Kullanım Alanı: Alt beden giysisidir.

İplik Türü (Atkı x Çözüğü x Desen): Tiftik x

Dokuma Tekniği: Bez ayağı

Tezgâh Tipi: Çukur Tezgâh

Renk: Siyah, Beyaz

Bel x Boy Ölçüsü: 150 cm. x 90 cm.

Cep Ölçüsü: 16 cm.

Paça Genişlik Ölçüsü: 35 cm.

Ağ Ölçüsü: 60 cm. (Tek Parça)

Motif ve Desen Özelliği: Şel kumaşın zemini, dikine birbirine paralel belirli aralıklar içinde ince ve kalın çizgiler oluşan kompozisyon deseni ile düzenlenmiştir. Bu çizgiler zeminde siyah ve beyaz renklerden oluşan sade bir görünüme sahiptir. Kumaşın deseni dokuma esnasında yapılmıştır (Görsel 8).

Örnek 3.



Görsel 9. Şepik (Gömlək) Giysisi Ön ve Arka Yüzü, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

İnceleme Tarihi: 20.05.2015

Tespit Edildiği Yer: Namık Boyar, Hakkâri

Dokuyucu: -

Tarihlendirme: 120 Yıl

Yöresel Adı: Şepik

Kullanım Alanı: Üst beden giysisidir.

İplik Türü (Atkı x Çözgü x Desen): Tiftik

Dokuma Tekniği: Bez ayağı

Tezgâh Tipi: Çukur Tezgâh

Renk: Siyah, Beyaz, Mavi, Turuncu

En x Boy Ölçüsü: 53 cm. (28,5 Tek Parça) x 65 cm. (Arka ve Ön)

Kol Ağzı Ölçüsü: 17 cm.

Kol Uzunluğu Ölçüsü: 44 cm.

Kol Manşet Ölçüsü: -

Yaka Ölçüsü: 16 cm.

Omuz Geniliği Ölçüsü: 57 cm.

Arka Yırtmaç Ölçüsü: -

Motif ve Desen Özelliği: Şepik kumaşın zemini, beyaz ve mavi dikine birbirine paralel belirli aralıklar içinde ince ve kalın çizgiler oluşan kompozisyon deseni ile düzenlenmiştir. Zemindeki çizgiler iki ya da üç mm. aralığında birbirine paralel siyah çizgiler ve iç kısmında ise beyaz çizgiler yer almaktadır. Kumaşın deseni dokuma esnasında yapılmıştır. Erkek kıyafetinin ön iki yüzünde, yaka çevresinde ve kolları işleme yapılarak süslenmiştir. Şepik örneğinin koltuk altı kısmında yaklaşık 7 cm. ölçüsünde yırtık şeklinde boşluk dikilirken bırakılmıştır (Görsel 9).

Örnek 4.

Görsel 10. Şepik (Gömlek) Giysisi Ön Yüzü, Fotoğraf: İlker Öztürk, Çukurca, Hakkâri, 2015.

İnceleme Tarihi: 20.05.2015

Tespit Edildiği Yer: Muşatti Kuşar, Çukurca, Hakkâri

Dokuyucu: Enwark (Yahudi bir Dokuyucu), (Kuşar, Sözlü Görüşme:2015)

Tarihlendirme: 120 Yıl

Yöresel Adı: Şepik

Kullanım Alanı: Üst beden giysisidir.

İplik Türü (Atkı x Çözgü x Desen): Tiftik

Dokuma Tekniği: Bez ayağı

Tezgâh Tipi: Çukur Tezgâh

Renk: Siyah, Beyaz, Mavi

En x Boy Ölçüsü: 23 cm. (Tek Parça), 65 cm. x 71 cm. (Arka ve Ön)

Kol Ağzı Ölçüsü: 30 cm.

Kol Uzunluğu Ölçüsü: 46 cm.

Kol Manşet Ölçüsü: 12 cm.

Yaka Ölçüsü: 22 cm.

Omuz Geniliği Ölçüsü: 23 cm.

Arka Yırtmaç Ölçüsü: 7 cm.

Motif ve Desen Özelliği: Şepik kumaşın zemini, dikine birbirine paralel belirli aralıklar içinde ince ve kalın çizgiler oluşan kompozisyon deseni ile düzenlenmiştir. Zemindeki bu çizgiler geniş olanının iç kısmında iki ya da üç milim sık aralıklar ile dikine birbirine paralel siyah çizgiler, dar olanının iç kısmında ise beyaz ve mor çizgi yer almaktadır. Kumaşın deseni dokuma esnasında yapılmıştır. Erkek kıyafetinin ön iki yüzünde, yaka çevresinde ve kollarında 15 cm. genişliğinde mavi renk ip kullanılarak estetik açıdan güzellik katmak için işleme yapılarak süslenmiştir. Şepik örneğinin koltuk altı kısmında yaklaşık 8 cm. ölçüsünde yırtık şeklinde boşluk dikilirken bırakılmıştır (Görsel 10).

Örnek 4.



Görsel 11. Şel (Pantolon) Giysisi Ön Yüzü, Fotoğraf: İlker Öztürk, Çukurca, Hakkâri, 2015.

İnceleme Tarihi: 20.05.2015

Tespit Edildiği Yer: Muşatti Kuşar, Çukurca, Hakkâri

Dokuyucu: Enwark (Yahudi bir Dokuyucu), (Kuşar, Sözlü Görüşme:2015)

Tarihlendirme: 120 Yıl

Yöresel Adı: Şel

Kullanım Alanı: Alt beden giysisidir.

İplik Türü (Atkı x Çözü x Desen): Tiftik x

Dokuma Tekniği: Bez ayağı

Tezgâh Tipi: Çukur Tezgâh

Renk: Siyah, Beyaz, Mavi

Bel x Boy Ölçüsü: 350 cm. x 91 cm.

Cep Ölçüsü: 15 cm.

Paça Genişlik Ölçüsü: 58 cm.

Ağ Ölçüsü: 59 cm. (Tek Parça)

Motif ve Desen Özelliği: Şel kumaşın zemini, dikine birbirine paralel belirli aralıklar içinde ince ve kalın çizgiler oluşan kompozisyon deseni ile düzenlenmiştir. Cep kısmı yapılmamıştır. Erkek kıyafetinin iki paçasının çevresi yaklaşık 3 cm. genişliğinde ve cep kısmı mavi renkli ip ile işleme yapılarak süslenmiştir. Kumaşın deseni dokuma esnasında yapılmıştır (Görsel 11).

5. Sonuç

Nesilden nesile aktarılan sözlü ve folklorik kültürel öğelerden oluşan somut olmayan kültürel miras unsurları, somut kültürel miras öğeleri ve dokumalar tarihsel süreç içerisinde geçiş evreleri yaşamakta, çevreden doğadan ve tarihten etkilenerek yeniden şekil almaktadır. Kullandıkça tekrarlanmış, gelişmiş ve bugüne kadar gelmiş, atalardan miras kalmış olan değerli kültür, son döneme kadar büyük oranda korunmuş ve yaşatılmıştır (Genç vd, 2019:14).

“Ülkemizde el dokumaları, yöre özelliklerine ve ihtiyaçlarına göre birbirinden farklı şekillerde üretilmekte, bu farklılık ile zenginlikte, yörenin doğal yapısı, geleneksel yaşam biçimi ve ekonomisi etkili olmaktadır” (Çelebi, 2002:39).

Bu dokumalardan birisi Şel şepik kumaşdır. Şel şepik Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde erkeklerin giydikleri geleneksel bir kıyafettir. Bu kıyafet iki parçadan oluşmakta ve

birlikte giyilmektedir. Şel pantolona, şepik ise gömleğe verilen yöresel isimdir. Geçmişte Şel şepik kumaşının yapımında çözgü ve atkıda tiftik keçisinden elde edilen iplik kullanıldı, günümüzde hazır temin edilen kumaşlarda ise tamamen sentetik ipin kullanıldığı belirlenmiştir. Kumaşın çukur tezgâhlarda dokunduğu saptanmıştır.

Günümüzde yapılan araştırmada çukur tezgâh ya da bir parçasına rastlanılmamıştır. Fakat yapılan sözlü görüşmelerde bu dokumanın Hakkâri'de Tiyar deresi kırsalında ve Çukurca'da yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Hakkâri'de önemini kaybeden kumaş dokumacılığı Siirt ve Şırnak illerinde kısmen de olsa devam etmektedir. Günümüzde eski örneklerden daha çok sade görünüme sahip, kahverengi ve mavi tonlarında dikilen kumaştan olan Şel şepiklerin giyildiği görülmüştür.

Günümüzde birçok belediye meslek edindirme kursları veya sanat etkinliği adı altında geleneksel sanat dallarıyla ilgili kurslar düzenlemektedir. 10 yıl öncesine göre bu sanatların bilinirliği artmıştır. Ama özden uzaklaşmıştır. Geleneksel üretimler geçmişte estetik unsurun yanında işlevsel yönüyle de ön planda idi. Dokuma ve diğer alanlar estetik unsur olmanın yanında kullanım alanı ile değerlendirilmelidir (Genç, 2015:152).

Teşekkür

Yazar bu çalışmada Namık Boyar'a, Murat Adıyaman'a, Enver Özkahraman'a, Asiye Akdağ'a vermiş olduğu bilgilerden ve yardımlardan dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

Kaynakça**-Kitap**

Hakkâri'98, (1998). *Hakkâri İl Yıllığı*, Hakkâri, T.C. Hakkâri Valiliği.

Tan, N. (1992). *Folklorik Türk Kıyafetleri: Turkish Folkloric Costumes*, Ankara, Türkiye Güzel Sanatları Geliştirme Vakfı Yayınları.

Taş, E. (2014). *Van El Sanatları*, Van, T. C. Van Valiliği, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Funda Ajans.

Yağan, Ş.Y. (1978). *Türk El Dokumacılığı*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Yalçın, H. (2011). *Hakkâri*, Hakkâri, T.C. Hakkâri Valiliği Yayın No: 6.

-Makaleler

Genç, M, Şimşek Tolacı, S. (2019). Sarıkeçili Yörüklerinde Toplumsal Uygulamalar ve Mekân-İsparta Atabey-Gönen Örnekleri, *Art-e Sanat Dergisi*, Özel Sayı, 1-15. DOI: 10.21602/sduarte.638797.

Genç, M., Tezcan, V. (2015). Gelenek ve Yenilik Kavramlarının Felsefesi Tartışması Ekseninde Geleneksel Türk Sanatlarını Yeniden Düşünmek, *Kalemîşi Dergisi*, C.3, S.6.

-Tezler

Öztürk, İ. (2014). *Hakkâri ve Çevresinde Bulunan Havsız Kirkitli Dokumalar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Ana Sanat Dalı.

Yıldırım, Ş. (2013). *Şırnak Yöresi Şal Şapık Kumaş Dokumacılığı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı Dokuma – Örgü Eğitimi Bilim Dalı.

-Bildiriler

Akpınarlı, F. ve Ortaç, S. (2007). "Ankara Çubuk İlçesi Çarpana Dokumaları", I. Uluslararası Türk El Dokumaları Kongresi Bildirileri, Konya: Selçuk Üniversitesi, Selçuklu Araştırma Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 80-85.

Atalayer, G. (2002) "Güneydoğu Anadolu'dan Seçilmiş Dokumalar Üzerine Öneriler", Gap Çerçevesinde Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri (Gaziantep-2001), Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2957, Halk Kültürleri Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları: 337, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi: 73, s. 6-16.

Çelebi, C. (2002). *“Yok Olmaya Yüz Tutmuş Bir El Sanatı: Şal-Şapık (Gej) Dokuma”*, Gap Çerçevesinde Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri (Gaziantep-2001), Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2957, Halk Kültürleri Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları: 337, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi: 73, s. 39-42.

Çelik, A. (2006). *“Bitlis Yöresi El Dokumalarında “Gej”in Tanıtımı”*, Van: I. Van Gölü Havzası Sempozyumu, s. 341-346.

Tansuğ, S. (1977). *“Türkmenlerde Giyim Gelenekleri”*, I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırmaları Dairesi Yayınları: 22, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 7, V. Cilt, Etnografya, Akın Matbaası, s. 251-256.

-Görüşmeler

Boyar, N. (2015). Namık Boyar ile yapılan görüşme, Hakkâri: 1 Mayıs.

Garipgazioğlu, K. (2015). Kadir Garipgazioğlu ile yapılan görüşme, Hakkâri: 7 Haziran.

Kuşar, M. (2015). Muşatti Kuşar ile evinde yapılan sözlü görüşme, Çukurca: 20 Mayıs.

Özkahraman, E. (2021). Enver Özkahraman ile yapılan görüşme, Van: 24 Şubat.

-Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: Murat Adıyaman, Hakkâri, t.y.

Görsel 2. Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: Celal Adıyaman, Münir Beyter, Murat Adıyaman, Hakkâri, 2015.

Görsel 3. Özel Günlerde Giyilen Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

Görsel 4. Şel Şepik Kıyafeti, Fotoğraf: İlker Öztürk, Çıgılı Köyü, Hakkâri, 2015.

Görsel 5. Şel (Pantolon) ve Şepik (Gömlek) Kıyafeti Desen Detay, Namık Boyar Koleksiyonu, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

Görsel 6. Şel (Pantolon) Kıyafeti Motif Detay, Namık Boyar Koleksiyonu, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

Görsel 7. Şepik (Gömlek) Giysisi Ön ve Arka Yüzü, Namık Boyar Koleksiyonu, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

Görsel 8. Şel (Pantolon) Alt Beden Giysisi, Namık Boyar Koleksiyonu, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

Görsel 9. Şepik (Gömlek) Giysisi Ön ve Arka Yüzü, Fotoğraf: İlker Öztürk, Hakkâri, 2015.

Görsel 10. Şepik (Gömlek) Giysisi Ön Yüzü, Fotoğraf: İlker Öztürk, Çukurca, Hakkâri, 2015.

Görsel 11. Şel (Pantolon) Giysisi Ön Yüzü, Fotoğraf: İlker Öztürk, Çukurca, Hakkâri, 2015.

MERSİN TOROS MUSEUM YÖRÜK WEAVINGS

MERSİN TOROSLAR MÜZESİ YÖRÜK DOKUMALARI

Elif Aksoy*, Ronald Marchese**

Abstract

Yörük weavings have an important place in Anatolian history and culture. In Anatolian geography, people who migrate according to climatic conditions to feed their animals and accept this mobility as a lifestyle are called Yörük. Sacks, sackcloths, saddles, floor mats and bags made with carpets, rugs, cicim, zili and sumakh techniques woven by nomads form a wide product repertoire. Such items have a number of physical features peculiar to Anatolian peoples. These features are more pronounced among nomadic groups who live their lives as semi-sedentary beings. Yörüks raise sheep and goats to earn a living and meet their needs. Due to the high density of Yörük settlement in Mersin region, the motif, color and composition features found in weavings are very rich. The *Toros Yörük Museum*, located in *Toros* district, is a museum that carries the artworks of the Yörük culture to future generations. The aim of this study is to examine the plain weaves found in the *Toros Yörük Museum* in terms of technique, material, color, composition and size, and to emphasize its importance in the context of Anatolian Turkish culture.

Keywords: Plain Weavings, Mersin, Toros Yörük Museum, Yörüks.

Öz

Yörük dokumalarının Anadolu tarihi ve kültüründe önemli bir yeri vardır. Anadolu coğrafyasında, hayvanlarını beslemek için iklim koşullarına göre göç eden ve bu hareketliliği bir yaşam tarzı olarak kabul eden insan topluluklarına Yörük adı verilmektedir. Yörüklerin dokudukları halı, kilim, cicim, zili ve sumakh teknikleri ile yapılan çuvallar, çullar, eyerler, yer yağlıları ve çantalar geniş bir ürün repertuarını oluştururlar. Bu tür eşyalar, Anadolu halklarına özgü bir dizi fiziksel özelliğe sahiptir. Bu özellik, daha çok yarı yerleşik varlıklar olarak hayatlarını yaşayan göçebe gruplar arasında belirgindir. Yörükler, koyun ve keçi gibi küçükbaş hayvanları, geçimlerini sağlamak ve kendi ihtiyaçlarını gidermek için yetiştirirler. Mersin yöresinde Yörük yerleşiminin yoğun olmasından dolayı dokumalarda bulunan motif, renk ve kompozisyon özellikleri çok zengindir. Toros ilçesinde bulunan Toroslar Yörük Müzesi de Yörük kültürünün sanat eserlerini gelecek kuşaklara taşıyan bir müzedir. Bu çalışmanın amacı, Toroslar Yörük Müzesi'nde tespit edilen düz dokumaları teknik, malzeme, renk, kompozisyon ve boyut açısından incelemek ve Anadolu Türk kültürü bağlamında önemini vurgulamaktır.

Anahtar Kelimeler: Düz dokuma, Mersin, Toroslar Yörük Müzesi, Yörük.

Araştırma makalesi// Başvuru tarihi: 11.03.2021 - Kabul tarihi: 17.06.2021.

* Associate professor, Fırat University, Faculty of Education, Art Teaching, elifaksoy@firat.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3621-2278>.

**Prof. Dr. University of Minnesota, Department of Sociology & Anthropology, Ancient History and Archaeology, retired professor, rmarshes@d.umn.edu, <https://orcid.org/0000-0002-9048-5907>.

1. Introduction

Mersin is a big city and port on the Mediterranean coast in southern Turkey. It is an intercity part of the Adana-Mersin Metropolitan Area and is located in the western part of Cukurova, a geographical, economic and cultural region.

Kizzuvatna is the oldest known name of Mersin region. Excavations and researches in the region revealed that the first settlements were in the 7th millennium BC. Archaeological excavations in Gözlükule Tumulus and Yumuktepe show that Mersin region is a very important historical and prehistoric center. The first settlements in Gözlükule started in the Neolithic Period. The 33 settlement layers in Gözlükule indicate that there has been a constant settlement in that area until today. The site contains artifacts of a mixed economy of farming and animal husbandry.

Given the environmental conditions of the Mersin region the area support sedentary life based on a mixed economy of agriculture and animal husbandry. These groups dealing with animal husbandry need a cool climate and wide pastures. Yörüks maintain their lifestyle, culture and livelihood despite technological advances.

Weaving is one of most important activities of semi-nomadic people. Wool and goat hair are the raw materials employed for weaving in Mersin region. In region, mustard yellow from acorn tree, green from valonia oak and brown color from onion skin are obtained (Ata, interview:2018). Since natural dyes are produced from nature's materials, these color combinations vary according to access and location.

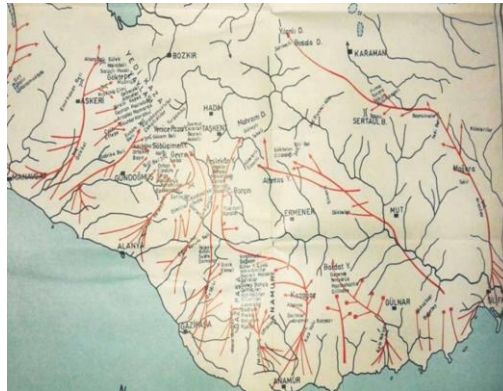


Figure 1. Migratory routes of Mersin district (Yörüks Workshop, 8 May 2015).

Yörüks in Mersin go to Dumbelek plateau in the second week of May and return to Mersin at the end of September (Figure 1). Some Yörük groups go to the plateaus in the Toros mountains or to the Konya plain. These migration routes are based on data from 17th century Ottoman records and archaeological remains. (Marchese, 1995a:213-232; 1995b:75-86; Cribb, 2004). The most important job for men in the plateau is grazing animals. Women, on the other hand, make cheese and yoghurt and take care of their children despite the difficult conditions of life on the plateau. In their spare time, they are weaving on Istar looms for use in hair-covered haircloth tents (Figure 2).

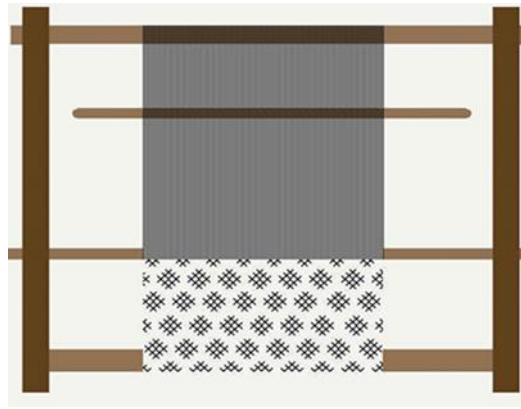


Figure 2. Istar Vertical Loom (Drawing: Elif Aksoy).

1.1. Purpose of the Study

The subject of the present study is plain weavings belonging to the Yörüks in the *Toros* Museum. Nine of the plain weavings purchased by the museum and donated to the museum by the local people is chosen as samples. Traditional weaving, which transferred the artistic talent and creativity of Yörüks from generation to generation, has been forgotten in recent years. It is very important to compile and document the weaving samples of the *Toros* culture as a source for future studies and not to forget these weaving types. The aim of this study is to examine the material, technique, color, pattern and composition features of the weavings in the *Toros* Museum and to document this information within the scope of cultural heritage. In fact, at this point, direct comparison of samples with similar designs about Yörük weavings can produce any objective data. Essentially every tribe, that hand weaves beautiful weavings uses specific sizes, colours and motifs that are unique to their area or group. Therefore handmade textiles

reflect the identity and nationality of ethnic groups. In fact, direct comparison of samples with similar designs related to Yörük weavings can produce all kinds of objective data at this point. Starting from the simplest forms, these textiles are symbols of tribal identity, the most basic usage elements of prestige and the most detailed works of decorative beauty.

1.2. Method of the Study

The qualitative research method, a method that uses data collection modalities such as interviews, observation, and document analysis, and follows a process to present perceptions and events in the natural environment in a realistic and holistic approach, is used in this study. Therefore, the *Toros* Museum was visited in March 2018 and a total of nine plain weaving samples were found in the museum. These weavings were examined in detail in terms of their material, technique, colour, motif and composition, photographed and documented with drawings. In order to learn the names of the motifs in the weavings, interviews were held with the Yörüks working in the museum and municipality of *Toros* district.

2. Toros Museum Yörük Weavings

In weavings in *Toros* museum, the goat hairs used in warp and weft are mostly natural black. The pattern thread of the weavings is wool yarn. The purpose of using goat hair in warps and scarves is to take precautions against harmful animals such as scorpions in the tent. Looking at the history of traditional weaving, it is seen that the use of goat hair as well as sheep wool is quite common in Yörük weaving (Genç ve Okca, 2017: 99). The weavings in the *Toros* museum are woven in zili, cicim and rug techniques and they were named as sackcloth in the region. Sackcloth is rough weaving made of goat hair and laid on the ground to protect in the tent from the cold. In Mersin region, the warp yarn is called *çözün* and the weft threads are called *argaç*. These products, which are obtained by donation and purchasing in the *Toros* Museum, were generally made for use as floor covering. The motifs used in the weavings are motifs *bıtırak*, *eğri su*, *sığır sidiği*, *ayak*, *eğri su*, *akrepli*, *göz*, *elma*, *yıldız*, *muska* and *eğer kaşı*. It has been possible to reach only nine pieces plain weaves, since the *Toros* Museum is newly established. In these weavings, geometric, symbolic, vegetable and animal motifs are used that reflect the inner world of the *Toros* Yörüks.

Anatolian geography has been the cradle of many civilizations in the historical process. Therefore, Anatolia has a rich weaving culture with its geopolitical location, belief systems and traditions. It is seen that Yörük and Turkmen groups have a great influence on this. These communities are engaged in animal husbandry for their livelihood and benefit from the meat, milk and wool of the animals they feed. Therefore, they have produced woven products in order to meet their needs in traditional hand looms by dyeing the wool they obtained from their animals with plants found in the rich nature of Anatolia.



Figure 3. Mor Gulak (Purple Ear) Zili (Floor mat), 20th Century, 101 cm x 135 cm, Toros Museum (Photo and Drawing: Elif Aksoy).

The weaving seen in figure 3 is 101 cm x 135 cm. This is a sample woven in the region and has been obtained by the museum through purchase. This weaving is called the *Mor Gulak* (Purple Ear) (Ata, Interview:2018). Goat hair and wool were used for weaving. The Purple Ear motif used on the base of the weaving is arranged along the ground according to the eternity principle. The border of the weaving is surrounded by the *Eğri Su* motif (MEGSB, 1985:47). The colors used in weaving are yellow, orange, green, pink, light blue, red, white and black (Figure 3). It was woven with woven *kilim*, *cicim* and *zili* techniques.

Zili is complementary weft weaving technique and a type of floating weaving commonly used for tents, cushions, sacks and mats. It has an embossed appearance that covers the entire surface of the material with a unique effect that runs parallel to the warps. This in technique extra colored pattern threads are wrapped around warps, usually in a ratio of 2: 1, 3: 1 or 5: 1.

Kilim is actually an item used to meet the needs of people and it is a Turkish word; that is, it refers to the weaving technique. "Tapestry weave" and "flat-weaving" are the closest terms to describe it. In kilim weaving, in certain areas where the patterns are found, colored pattern yarns pass under and over the warps, go to the pattern row of another color and return from there. Thus, different colored pattern yarns move between warps, between their own pattern areas, forming a motif.

In the *Cicim* technique, the weft, warp and colored threads that make up the ground are mostly threads of the same thickness and color, but the pattern threads that make up the motifs are thicker. These pattern yarns give the weaving an embossed look.

In figure 3 the *Yörev Farda* motif (*Deveboynu-Kaydırma*) the motif serves as a contour by surrounding the purple ear pattern (Figure 3). This motif, known as *guilloche* in architecture, is known among the Anatolian people by different names such as *deve boynu / Çakmacık* (Uşak-Eşme), *Aşşık* (Kırıkkale), *Kırma-Akıtma* (Mersin), *kaydırma* (Sivas, Manisa) and *Kertik* (Tunceli Şavak Turkmens) (Görgünay, 2001:209). At the beginning and end of the weaving, there are woven *Ayak* (Foot)/*At gözü* motifs (Figure 3) with *cicim* technique (Onuk et al. 1998:34).

The weaving in figure 4 is a Single-Mihrab prayer rug woven in the region. The weaving measures 104 cm x 164 cm and was made with the *zili* and *cicim* technique. In prayer rugs, the *Mihrab* is the most important part of decoration. At the same time the *Mihrab* is an architectural element in the form of a hollow on the walls of Mosques, Masjids and Tombs that determine the direction of the Kaaba. The word *Mihrab* in Arabic means the most honored place, a place where a person prostrates. Clove (*Karanfil*) motifs seen inside the *Mihrab* symbolize heaven and earthly beauties, nature and fertility (Figure 4). It also expresses the purity of love. Clove motifs are used as a popular motif in carpets and fabrics. The clove motif, which was used in the composition of Ottoman silk fabrics between the 15th and 17th centuries, is also seen in tile art and illuminated manuscript. *Ayak* (Foot) (Figure 4) motifs woven with

cicim technique are placed at the beginning and end of the weaving (Onuk ve Akpınarlı, 2011:84-93). The border surrounding the floor of the weaving is ornamented with the motif of *Akrepli* (Figure 4) (Ata, Interview:2018). Goat hair and wool were used for weaving. The colors used in weaving are pink, dark blue, green, turquoise and cream



Figure 4. Zili Prayer Weaving, 20th Century, 104 cm x 164 cm, Toros Museum
(Photo and Drawing: Elif Aksoy).

The weaving in figure 5 is 95 cm x 130 cm in size and has been woven with the zili technique. The floor of the weaving is made up of hexagons placed diagonally. Flower motifs are placed inside these hexagons (Figure 5). The colors used in weaving are claret red, dark pink, turquoise, white, orange and grey.



Figure 5. Zili (Floor mat), 20th Century, 95 cm x 130 cm, Toros Museum (Photo and Drawing: Elif Aksoy).

The weaving in figure 6 is 160 cm x 242 cm. This weaving has been named as *Palan* and *Direkli* (Dulkadir, Interview:2018). Palan weaving is locally called sackcloth but it is used as a floor mat. The weaving was obtained by purchase. It is woven with the weaving *zili* technique. Hexagons surrounded by eye motifs are arranged diagonally on the floor of the weaving according to the principle of infinity (Figure 6). Elma motifs (Onuk et al. 1998:26; Akdağ, 2010:36), which are also used in Seljuk carpets, were placed in hexagons. Some weavers in the region called this motif as *Nazlıcık*. The *heykel* (*devetabanı*) placed in the *Gols* is a motif that is frequently used in Anatolia carpets and plain weavings. In weaving the border is surrounded by *Eğri Su* (Figure 6) motif (MEGSB, 1985:34). This motif is named as waterway and *zig-zag* in various regions of Anatolia. Flower motifs were placed in the areas outside the hexagons. The local name for a different variation of the flower (*çiçek*) motif in the region is *Armutlu* (Figure 6) shaped. The colors used in weaving are tile red, orange, white, yellow, blue, black, light green and dark pink.



Figure 6. *Palan and Direkli Zili* (Floor mat), 20th Century, 160 cm x 242 cm, *Toros Museum* (Photo and Drawing: Elif Aksoy).

The weaving in figure 7 is 174 cm x 303 cm in size and has been woven with the *Zili* technique. It is a weaving obtained by the Museum through donation. In this sample, the floor of the weave is composed of octagons arranged diagonally according to the principle of infinity. *Satranc* motifs (Ata, interview:2018) were placed inside the octagons (Figure 7). In bordur is seen *Eğri su* motif (Figure 7). The colors used in weaving are pink, white, black, dark blue, yellow, orange and claret red.

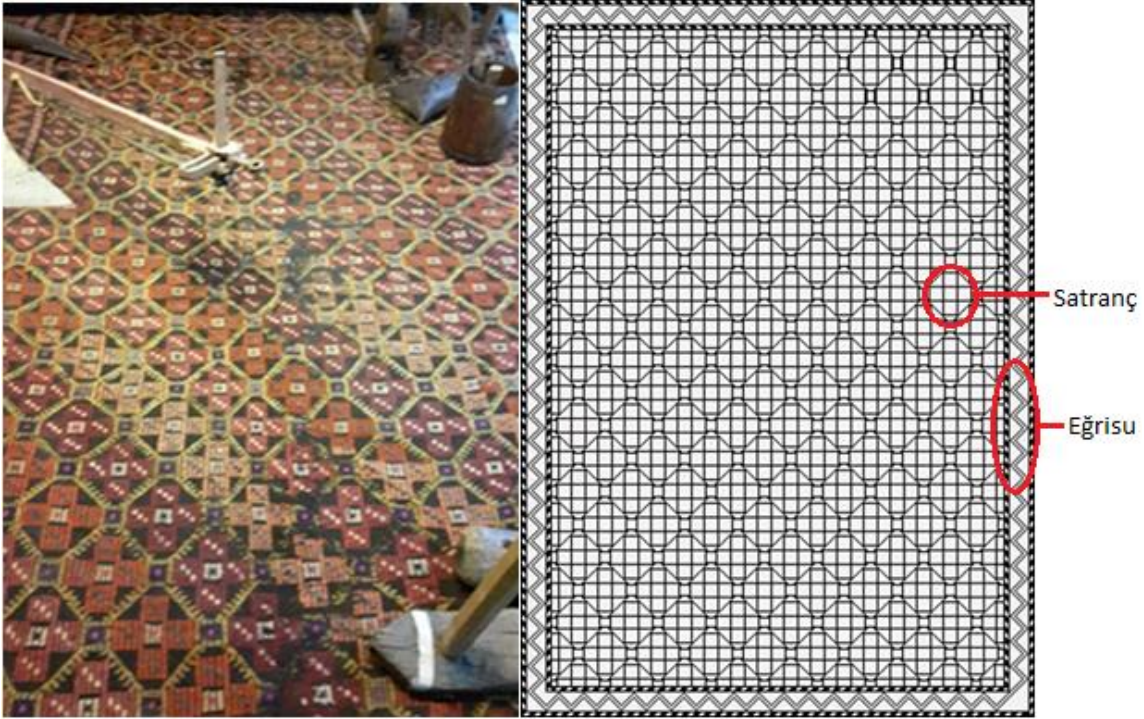


Figure 7. Satraç (Chess) Zili (Ata, Interview: 2018, Floor mat), 20th Century, 174 cm x 303 cm, Toros Museum (Photo and Drawing: Elif Aksoy).

The sample in figure 8 measures 74 cm x 164 cm. It is woven with woven rug and *cicim* technique. In this sample, the *Menemenci Bitırağı* (cocklebur) motifs are arranged diagonally according to the principle of infinity. This motif is named as *Pul* motif in *Çanakkale* nomad weavings (Öz ve Okca, 2018:225). *Bitırak* is a plant that grows in the fields, which sticks to people and animals. The *Menemenci Bitırağı* (Figure 8) motif has been stylized and used in all handicrafts in Anatolia (MEGSB, 1985:47). Anatolian people who believe that the *bitırak* thorns ward off the evil eye, have used it as an amulet (Erbek, 2002:108). The colors used in weaving are black, white, green, blue, pink, dark blue, purple and red.



Figure 8. Cicim weaving (Floor mat), 20th Century, 74 cm x 164 cm, Toros Museum (Photo and Drawing: Elif Aksoy).



Figure 9. Mor Gulak (Purple ear) Zili (Floor mat), 20th century, 114 cm x 184 cm, Toros Museum (Photo and Drawing: Elif Aksoy).

The *zili* weaving seen in figure 9 is 114 cm x 184 cm. The weaving was purchased by the museum. The name of this weaving is the *Mor Gulak zili*, as in the sample in figure 3. Two borders are seen in the weaving. *Muska* (amulet) motif stands out on the first border (Figure 9). The *muska* can be defined as an evil force from malevolent glances that harm people, animals, and objects (Marchese, 2003:35). In second border (Figure 9) *Eğer kaşı* motif is seen (Onuk ve Akpınarlı, 2011:93). The colors used in weaving are pink, yellow, dark blue, light green, blue, grey, orange and red.

The *zili* weaving seen in figure 10 is 85 cm x 130 cm. The weaving was obtained by purchase. The hexagons, which are placed according to the infinity principle in the weaving, are arranged in a diagonal manner throughout the weaving. The name of this weaving is *Kadın bastı/ Tabakalı zili* (Dulkadir ve Karabulut, interview:2018) (Figure 10). The colors used in weaving are pink, yellow, blue, green, red, white and black.



Figure 10. Kadın Bastı/Tabakalı Zili (Dulkadir ve Karabulut, interview:2018) (Drawing: Elif Aksoy) 20th century, 85 cm x 130 cm, Toros Museum (Photo and Drawing: Elif Aksoy).



Figure 11. Kelebekli/Yelekli Zili (Floor mat), 20th century, 150 cm x 160 cm, Toros Museum (Photo and Drawing: Elif Aksoy).

The *Kelebekli* (MEGSB, 1985:36) weaving, woven as a floor mat in figure 11, is 150 cm x 160 cm in size. The weaving was obtained by purchase. On the border of the weaving, the *eğri su* motif (MEGSB, 1985:34) is seen. *Kelebek* motifs are placed inside the hexagons in the weaving. The Star motif is a frequently used motif in local weavings (Figure 11). This motif symbolizes the universe and happiness (Erbek, 2002:86). The colors used in weaving are pink, blue, green, red, white, black and orange.

3. Conclusion

What gives a country, nation or community a sense of national identity is its cultural heritage. Culture is a way of living and thinking. Although many cultures share common beliefs, each group's culture has unique characteristics that set it apart from others.

Plain weavings have been produced and used in Anatolia for centuries. These weavings are cultural tools a unique for of material culture that transfer the lifestyles, beliefs, traditions of the culture to which they belong from generation to generation. The motifs in the weavings are symbols that express emotion, thought, and desire. Anatolian women created a silent language of speech by giving meaning to the objects they see in their environment. This symbolic expression has become a common language and silent communication tool for women living in various regions of Anatolia.

Yörüks generally live in the foothills of the *Toros Mountains*, around *Mersin* and *Antalya*, around *İzmir*, *Aydın*, *Denizli*, *Afyon*, in the Aegean coasts, and in the villages of *Tekirdağ*, *Çanakkale* and *Edirne* in the Rumeli region. Considering the similarities and interactions in their weavings, even though Yörük communities live in different regions, they have the same culture and tradition.

The plain weavings in *Toros Museum* have been obtained through purchase and donation. These weavings, which are unique examples of Yörük culture, reflect not only the art but also the lifestyle and ethnographic features of that culture. Considering the current life of Yörüks, it is seen that weaving activities are not carried out as much as before and weaving culture is gradually replaced by ready-made products.

On the borders of these weavings, generally *eğri su and ayak (foot)* motifs are seen. Weavers called their weavings as *mor gulak*, *meneg (benek)*, *satranç*, *kadın bastı*, *eşek dişi*, *serpmeli*, *göbekli*, *dillikli*, *cingilli*, *çamlıca güllü*, *melek*, *yelekli ve palan*. As mentioned above, the weavings in the region were named by the weavers not with the name of the region but with the name of the pattern. Geometric, symbolic and floral motifs are used in the weavings in the *Toros Museum*. Motif, color and composition features in Mersin region are quite rich in terms of weaving. Reflecting the feelings and thoughts of the weaver, these motifs also describe her lifestyle and geography. Each of these weavings is different from each other in their special designs, symbolism and dimensions; these features are inherited from mother to daughter, and therefore the same patterns, symbols and beautiful shades have been used in these weavings for centuries. The reinterpretation of these motifs according to today's aesthetic and artistic understanding and their application to new works of art will be a major contribution to the promotion of Yörük culture and art.

References

Akdağ, K. (2010). *Isparta İli Keçiborlu İlçesi İncesu Beldesi Düz Dokumaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel University, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı.

Cribb, R. (2004). *Nomads in Archaeology (New Studies in Archaeology)*, UK: Cambridge University Press.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Dumat Press.

Genç, M. & Okca, Koyuncu, A. (2017). "Yörüklerin Geçim Kaynağı ve Dokumalarında: Keçi", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 52, s.85-102

Görgünay, N. (2001). *Common Motifs in the Turkish World from the Altai to the Danube*, Ankara: T.C. Ministry of Culture Publications.

Marchese, R, T. (1995a). "Assimilation and Culture Change: A Recent Journey among the Turkish Nomads of Antalya", *Anatolica*, S.21, pp.213-232.

Marchese, R, T. (1995b). "The Disappearing World of the Turkish Nomad: A Recent Journey", *Popular Culture Review*, S.6:1 (February), pp. 75 86.

Marchese, R, T. (2003). "The Use of Amulets in Turkish Life", *The Textile Museum Journal*, s.35 - 48.

Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı. (1985). *Mut ve Çevresinde Millî El Sanatlarımız*, Ankara.

Onuk, T., Akpınarlı, F., Ortaç, S., Alp, K, Ö. (1998). *İçel El Sanatları*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.

Onuk, T. and Akpınarlı, F. (2011). "The Characteristics of Compositions and Patterns Used in Flat – Woven Mats of İçel Region", *Arış*, No.6. s.34-84-93.

Öz, N. D. and Koyuncu, Okca, A. (2018). "Yukarıköy (Çanakkale-Ayvacık) Geleneksel Yörük Dokumaları", *Asia Minor Studies*, Cilt 6, S.1, s.219-233.

Yörüks Workshop, 8 May 2015, Mersin University Congress Center, Mersin.

Interview

Ata, A. (2018). Meeting with Ahmet Ata at the Toroslar Museum, Mersin, Toroslar: 1 March.

Dulkadir, H. (2018). Meeting with Hilmi Dulkadir at Mersin Special Provincial Administration, Mersin: 3 March.

Karabulut, H. (2018). Interview with Hüsnü Karabulut at Mersin Karagöçer Yörüks Education and Culture Association, Mersin: 1-2 March.

RESİM SANATINDA YENİDENÜRETİM NESNESİ OLARAK PROPAGANDA İMGELERİ*

THE IMAGE OF PROPAGANDA AS A REPRODUCTION OBJECT IN THE PAINTING ART

Mavi Çakmakçı**, Oktay Köse***

Öz

Propaganda, her yeni ideolojide ve yeni üretim ilişkisinde imgeler ile görünür kılınmıştır. Propaganda imgesinin gösterim biçimleriyle sunulduğu en etkili yerlerden biri ise güncel teknolojinin görsel ve işitsel araçları olur. Özellikle sayısal yayın teknolojileri ile yaratılan görsel dil propaganda için araç olmakla kalmamış, 1900'lerin başından itibaren ideolojik tavrını göstermek isteyen sanatçıları da etkisi altına almıştır. Bu etki ilk olarak sayısal teknolojinin çıktılarının birebir geleneksel imgesel gösterge düzlemlerine eklenmesiyle kendini göstermiştir. Teknolojinin imgelerini ve çıktılarını sanatın içine dahil eden anlayışla birlikte, sanatçıların pek çoğu ideolojik söylemini bu araçlarla üretilen imgeler çerçevesinde geliştirmeye başlar. Propaganda imgelerinin sanatsal aktarım biçimlerindeki değişim net olarak izlenirken bu sanatsal uygulama biçimleri kuramsal olarak temellenmeye başlar ve Postmodern dönemin yöntemlerinden biri olan "yenidenüretim" içinde karşılığını bulur. Bu üretim biçiminde bilgi akışının gerçekleştiği medya ve araçlarına ait görüntüler de dahil olmak üzere üretilmiş her tür imge bağlamından kopartılarak başka bir yapının nesnesine dönüştürülmektedir. Sonuç olarak araştırmada toplumsal koşullar ve değişen araçlar da düşünülerek propaganda amaçlı üretilmiş imgelerin resim sanatındaki üretim ilişkileri ve bu resimlerin etki alanı tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim sanatı, Propaganda, Propaganda İmgesi, Yenidenüretim.

Abstract

Propaganda is visible with images in every new ideology and new production relation. One of the most effective places where the propaganda image is presented with its display forms is the visual and auditory tools of current technology. In particular, the visual language created by digital broadcasting technologies not only became a tool for propaganda, but also influenced artists who wanted to show their ideological attitude from the beginning of the 1900s. This effect, firstly, manifested itself by adding the outputs of digital technology to the literal, traditional imaginary display planes. With the understanding that incorporates the images and outputs of technology into art, most of the artists begin to develop their ideological discourse within the framework of the images produced by these tools. While the change in the artistic transfer styles of propaganda images is clearly observed, these artistic application forms begin to be theoretically based. And it finds its counterpart in "reproduction", which is one of the methods of the postmodern period. In this mode of production, all images produced, including the images of the media and tools in which the information flow takes place, are taken out of context and transformed into the object of another work. In this context, by considering social conditions and changing tools, the production relations of the images produced for propaganda purposes in the painting art and the impact area of these paintings were tried to be determined.

Keywords: Painting, Propaganda, Propaganda Image, Reproduction.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 14.03.2021 - Kabul tarihi: 29.06.2021.

*Bu makale, yazarın SDÜ, GSE, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı'nda 2019 yılında tamamladığı "20. Yüzyılda Kimi Resimsel Biçimlerde Propaganda Unsurlarının Yenidenüretimi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Araştırma Görevlisi Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, mavicakmakci@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6201-3814>

***Doçent, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı, oktaykose@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0938-1431>.

1. Giriş

“Propaganda” kelimesi etimolojik olarak Latince “propagare”, çoğaltmak/yaymak anlamına gelen fiili oluşturmaktadır (etimolojiturkce, 2017). Sosyal bilimciler propagandayı “semboller yoluyla gerçekliğin manipüle edilmesi” olarak tanımlamışlardır. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere din, ırk ve kültür bazında şekillenen imgeler pek çok dönem bilinçli olarak güçlü birer ikna etme ve yönlendirme aracı olarak kullanılmıştır. Burada imgeler simgesellik boyutuna geçiş yaparak yeni anlamlar kazanır ve alegorik bir anlatımla evrenselleşir. Simgesellik ise “bir temsil ve anlamlandırma sürecinden türeyen ve bir değeri, düşünceyi, ideolojiyi vb. temsil eden bir sözcüktür (resimdir)” (Aktulum,2021:258). Bu nedenle pek çok ideoloji, sanatın dekoratif amaçlar dışında bir araçsallığının olduğunu savunarak sanatın sembolik anlatımından yararlanmışlardır. Bunun en önemli nedeni bireyin ya da kolektif aklın, kendine dayatılan düşünce ve sözlerden değil dolaylı sözler ve söylemler içinde yer alan ayartıcı ve ikna edici düşüncelerden etkilenmesidir. Bu sembolik anlatımların insanların zihninde daha kalıcı ve manipüle edici ortak bir dil oluşturabilmesinde ve bunu küresel olarak gerçekleşmesinde teknolojik gelişmeler olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki Marina D’Amato, “1970’lerden beri, tarihte ilk kez, gezegendeki tüm çocukların televizyonda aktarılan hikayelerin aynı kişileri, aynı kahramanları ve aynı mitleri bildiği gözlemlenmiştir” diyerek bu gerçekliği doğrular (D’Amato’dan akt. Aktulum, 2021:720). Bu durumda sanat özellikle de resim sanatı bu araçlarla üretilen imgeleri içselleştirmekte ve kendi anlatım dilinin içinde kullanmaktadır.

2. Resim Sanatında Propaganda İmgesi

İmge ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası, ister özerk bir yaratı, ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, genel olarak bir görüntü/görünüş ya da bir beliriş ve en önemlisi zihnin her türden temsiline karşılık kullanılır. Kısaca imge, farklı yollarla (yazarak, resmederek, seslendirilerek vb.) bir nesnenin yeniden üretimini işaret eder (Aktulum, 2021:41-258). Dolayısıyla imgelem sürecinde her şeyin kendisi dışında bir şeyi betimlediğini belirtmek gerekir. En temelinde resimsel düzlemin üzerinde bırakılan çizgi, leke, renk gibi biçimsel öğeler kendinden başka bir gerçeğin göstergesi olarak işlev kazanmaktadır. Örneğin “inek”, Müslümanlar için tanrıya adanan bir varlıkken, Hindular için tanrının kendisidir. Ron Burnett (2007:38) imgelerin var olma durumunu, geçirdiği bu evrim çerçevesinde bir üst tanıma taşımaktadır:

İmgeler kültürel etkinliğin yan ürünleri değildir. İnsanların kendilerini görselleştirme ve bunun sonuçlarını nakletme yollarıdır. İnsan doğasına ve insanların yarattığı kültürel ve sosyal biçimlenimlere (configurations) dair tutarlı ve tarihsel olarak şekillenmiş bütün tanımların tam merkezinde yer alır.

Anlaşıldığı üzere “imge” oluşumunda akıl içgüdüsel işlememektedir. Bu oluşumu gerçekleştiren, öznenin nesnel gerçeklikle arasındaki bireysel ve toplumsal yaşantıları, öğretileri, düşleri, sezgileri, heyecanları, hayalleri, korkuları vb. ilişkileridir (Fischer, 2012:114-115). Bu ilişkilerin gerçekleştiği düzlem olarak toplum ilişkiler ve uzlaşımlarla ortaya çıkardığı bilgi çerçevesinde imgeyi biçimlendirmektedir. Freedberg’in verdiği örnek imgenin toplumsal oluşumuna ve nasıl yönetildiğine yönelik bir açıklama getirir:

Bizans İmparatoru’nun imgesi, dolaştığı kent ve köylere aslında imparatorun kendisini götürürdü. Yani imparator imgesiyle orada var olurdu, o imgeye zarar vermek kuşkusuz ona karşı gelmekti. İmparatorun imgesinde onun düşüncesi (eidos) ve biçimi (morphe) vardı. İmgeye tapan aynı zamanda imparatora tapınırdı (Freedberg’den akt. Türkoğlu, 2010:51).

Örnekten de anlaşıldığı üzere imge ilk varlığından belli ideolojilerin ya da toplumsal koşulların denetimi ile soyutlanabilmekte ve sürekli yeni bir tanımlama sürecinde var olabilmektedir. Dolayısıyla toplumun yönetimi imgelerin ve imgeleme yetisine sahip bireyin yönetimiyle ilgili olmaktadır. Bu tespit ise bizi doğrudan propagandanın tanımına ve imgeyle girdiği serüvene götürmektedir. Dönemin sosyo-politik durumlarıyla da ilintili olarak plastik anlatım ve mesajın organik bir birlik kurması gerektiği anlaşılmaktadır.

Bu durumda 19. yüzyıla kadar imgenin üretimini ve imgeye bakışı dinin belirlediği söylenebilir. Rönesans’la birlikte imgeler sekülerleşmeye başlar. Özellikle Fransız Devrimi, sanatı ve edebiyatı sadece geleneğinden değil, çağdaş ahlak, bilim ve siyaset söylemlerinden, davalarından ve dönemin kültüründen kendini yalıtmaya ve kendine dönmeye yönelir. Bu dönüş burjuva zihniyetine ve dogmalara karşıt bir dönüşür ki bu yönüyle egemene muhalif bir sanat söylevi ön plana çıkar. Bürger (2003:12-13)’in söylemiyle sanat; “Baudelaire’in uyandırdığı özerkleşme tutkusuna kapılır. İlerlemenin öncülüğü gibisinden avant misyonlara itiraz etmekle kalmaz, egemen ‘ilerleme’ dogmasıyla alay eder; vahşi ve primitif olanı yüceltir.” Bu belirgin kopma romantik dönemin resim anlayışı ile kendini gösterir. İnsan iç dünyasının dışavurumu, resimlerde renk ve sembolik anlatımlarla kendini gösterirken, imgeler ideolojik yapıya ve toplumun egemenle olan ilişkisine ışık tutar. Romantizm sonrası, dış gerçeklikten daha çok öznedeki yansıması yani birey ile nesne arasındaki değer bağlantısına ilişkin derin bilgi sorgulanmaya başlar. Bu

sorgulamanın kaynağında daha önce de belirttiğimiz gibi Rönesans'la başlayan pozitivist ve materyalist düşünce yer almaktadır. Artık “gerçeğe ulaşma” dünyanın maddi varoluşuyla ilişkilendirilmeye başlanır. Gerçekçilik anlayışı ile sanatın gündelik yaşamı, sıradan insanları ve çağdaş dünyanın olgularını göstermesi gerektiğine olan anlayış burjuva ahlakına ve kalıplaşmış yargılarına olan başkaldırının ifadesi olur. Dolayısıyla 1850'ler bağımsız sanatçı tavrının farklı sanatsal arayışlar ile gösterilmeye başladığı bir dönem olur. Özellikle sosyolojik deformasyonların ve teknolojik yaratıların kötü sonuçlarının tecrübe edildiği Birinci ve İkinci Dünya Savaşları dönemlerine denk gelen akımlar, militarizme karşı nihilist bir protesto olarak ortaya çıkarlar (Marshall, 2003:612). Tüm avangard akımların iki dünya savaşı döneminde olduğu, savaşı başlangıç ve sonuçları ile yaşadığı tüm göstergelerinde ve plastik arayışlarında görülür. Yıkımın yarattığı psikolojik çöküntü ile hareket ettikleri çok açıktır. Savaşın yarattığı sonuçlardan kurtuluşu arayan sanatçılar, Marx ve Freud'un öğretilerini birleştiren bir yolda ilerler. Bu öğretilere bağlı olarak bilinçaltının henüz araştırılmamış olan potansiyellerinin sistematik biçimde plastik sanatlar aracılığı ile keşfedilebileceği düşünülür. Ressamlar, düşlemeye olanak tanıyan imgeler üreterek kolektif bilince ve herkesin duyularında ortak olan gerçekliğin özgür formlarına ulaşabilmeyi arzular. Özellikle Gerçeküstücülük akımı “kemikleşmiş liberal-ahlaki-hümanist özgürlük idealinin ilk tasfiyesi” olarak görmek mümkündür (Benjamin, 2007:159).

Sanatın propaganda tarihine bakıldığında, siyasetin içinde anlam bulan ve kalabalıkları harekete geçirecek kadar güçlü imgeler yaratan sanatsal arayışların ardından 20. yüzyılda hiçbir ideolojiyi temsil etmemek üzere yeni sanatsal yaratı yöntemleri arayan sanatçılar ortaya çıkar. Yeni biçim dilleri ile sanatın ideolojiden uzak kalabileceğini göstermek isterler. Jackson Pollock bu düşünceyle saf sanat kavramını ortaya koyar. Bu kavram komünizmin estetiğinden uzaklaşan soldaki ressamların dikkatini çekecektir. Marksizm'den giderek uzaklaşan bu sanatçılar soyut sanatın olumsuz anlatımında olumlu bir yan bulacaktır. Böylece Pollock'un deneyimleri giderek önem kazanır ve hızla tanınır. Daha sonra soyut sanatın bu kadar ivme kazanmasında Amerikan siyasetinin olduğu anlaşılmaktadır. Rusya karşısında güçlü olmak ve taraftar bulmak için ifade özgürlüklerinin yaşandığı, her tür yaratıcılığa açık, kültürel anlamda gelişmiş ve demokratik bir ülke olduğunu kanıtlamak isteyen Amerika bu dönemde soyut sanatı destekler ve bu sanatı propagandasının bir aracı olarak kullanır (Artun ve Öрге, 2013:12). Dolayısıyla doğrudan ya da dolaylı anlatımların olduğu pek çok sanatsal üretim propagandayı karşılayabilmektedir.

Teknolojinin ve bilimin getirdiği yenilikler ise, düşünsel olarak yenilenmeye başlayan sanatçı için tek bakış açısını kıran biçimsel arayışlar ortaya çıkarmıştır. Buna bağlı olarak plastik sanatların biçimsel anlayışını dönüştürmeye başladığı, teknolojinin ürünlerini yapısal değişimler ve yeni biçimler için kullandığı anlaşılır. Teknoloji ile gelişen görsel kültürün tartışmasız egemenliğindeki bu yeni yüzyılda yani imgelerin merkezde bulunduğu bir evrende imge yaratma olanağı arayan sanatçının, farklı disiplinlerin görsel yanını görmezlikten gelmesi mümkün olmamıştır. Bu durumda sanatın farklı disiplinlerle arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve farklı alanların kendilerine özgü verilerinin yeni bir anlam taşıyacak biçimde sanatın içine dahil olduğu bir sürece geçilir. Bu dönemin sanat anlayışına getirdiği en büyük yenilik, bilimsel yeniliklere, teknolojik verilere ve düşünsel temele oturtulmayan bir sanat yapısının görünür olmasının zorlaşması durumudur. Araçlar karşısında görünür olmak isteyen sanatçı yeni ve çok yönlü tanımlar gerektiren bir dille çalışması gerektiğinin bilincindedir. Bu aynı zamanda 'bakış'a yönelik bilginin yeniden düzenlenmesi isteğidir. Bu düşünceyle birlikte tamamlanmış bir estetik temsil yerine, bilgi üreten ve iletişim alanı yaratan resimsel bir anlayış gelişmiştir. Yeni plastik süreçte nesnelerin ve kendinden önce üretilmiş tüm imgelerin referans alındığı görülür. Bir yöntemle dönüşen bu çaba kuramsal olarak Julia Kristeva'nın yapısalcı görüşlerinde karşılığını bulur ve üretim eksenini oluşturan yapısökümcü anlayış sanatta bir yöntem olarak, yazınsal veya sözsözsel olanın dışında da anlam kazanır. Sonuç olarak 1970'lerde açıklanabilecek "Disiplinlerarasılık" kuramı üzerinden resimde yeniden üretim mantığı gelişir.

2. Yenidenüretim İlişkisi İçindeki Resimlerde Propaganda İmgesi

Yeni temsil arayışlarının bir sonucu olarak farklı disiplinlere ait verilerin sanata dahil olmasını anlamlı ve olur kılan düşüncelerle birlikte, iletişim araçlarının görsel malzemesi mevcut süreçleri ve anlatımları ile sanata dahil olmaya başlar. Bu durumda bu veriler sadece sanatçının paletine eklediği yeni plastik ürünler olarak kalmaz. Barındırdığı anlam içinde yer alan mevcut egemen ilişkileri de resme yansıtır. Bu bağlamda teknoloji verilerinin sanatın içinde anlam bulmasıyla sanatçının elindeki görsel malzemenin çatısını oluşturan ideoloji, geleneksel olandan çok farklı bir şekilde sanatçının üretimi ile buluşmaktadır. Egemen siyasete hizmet eden iletişim araçlarına ait imgelerin sanatın sınırları içinde ilk olarak muhalif oluşumlarda anlam bulmaya başladığı görülür. Dada hareketi bunlardan ilkidir. Toplumsal dönüşümün dünya savaşlarıyla perçinlendiği, teknolojinin bilime ve güzelliğe değil yıkımlara neden olduğu bir dönemde yepyeni bir düşünsel oluşuma önderlik eden bu

grup, geleneğe ve güne olan sorgulamaları için farklı bir dil arayışına girer. 1916 yılında Zürih'te temelleri atılan Dadaist devrim, bütün yüzyılların ve ülkelerin Batılı sanatında var olan özgürleştirici, nihilist protesto duygusuyla hareket eden en katışıksız ve aşırı formları temsil edecektir. Bu biçimsel oluşum, modernist sanatın başlangıcından itibaren süregelen; simetri kaygılarından, bir resmin orijinalliğinin bozulacağı düşüncesinden, kalıplardan ve iktidar düzenlemelerinin tekdüze anlayışından uzak durma çabalarına yaklaşıldığı anlaşılır. Geleneksel anlamdaki burjuva resim sanatını ve kurumlarını öldürme isteği Dadaistleri teknolojinin getirisi olan fotoğraf, afiş, gazete ve dergilerin görsel ve yazınsal vb. verilerine yaklaştırmıştır (Lynton, 1982:132). Dadaistleri gazete ve dergilere yönelten bir diğer önemli neden ise enformasyonun Hitler propagandası ile şekillenmesidir. Bunu için sanatta tanımları değiştirecek olan “kolaj” ve “fotomontaj” yöntemleri ile çalışmaya başlarlar. John Heartfield, George Grosz ve Raoul Hausmann gibi Dadanın önde gelen isimlerinin kullandığı bu terimler bir araya getirme ve yapılandırma anlamına gelmektedir. Bunlarla nesnelere görünüş bütünlüğünü terk ederek, parçalanmış öğelerin kompozisyonunu gerçekleştirirler (Turani, 1998:114). Manipülatif bir dil oluşturmak üzere kullanılan kolaj ve fotomontaj, medyaya karşı yeni bir medya dili oluşturmaktadır. Bu durum dadanın bir iletişim aracı gibi çalıştığını göstermektedir. Dönemin şartları düşünüldüğünde sanatçıları bu şekilde çalışmaya iten asıl nedenin Hitlerin propagandası için kullanılan ve kitleleri etkisi altına alan güçlü afiş tasarımları olduğu anlaşılmaktadır. Hitler'in yanlışlarını gösterebilmenin en etkili yolu bu afişlerle empoze edilen bilginin aksini üretebilmektir ve bunun için dadaistler çareyi yine bu imgeleri kullanmakta bulur. Peter Gay (2017:26)'in de belirttiği gibi, modernist ressam, yeni, denenmemiş, devrimci bir yolda ilerlemekten değil, egemen otoriteye başkaldırı gerçekleştirmekten, burjuvazinin karşısında yer almaktan zevk almıştır. Dolayısıyla dadaistler, teknolojiye hayranlık ve burjuvaya nefret arasına sıkışmış bir izlenim sunar. Bu durum sistemin propagandasını yapmaya yönelik bakışı da karmaşık hale getirebilmektedir. Bu konuda dönemi yaşamış biri olarak Richard Huelsenbeck'in görüşleri de bu yöndedir. Dadanın, siperlerdeki çaresiz erler üzerine saliverilmiş olan savaş teknolojisinin akıl almaz boyutlardaki şiddetini körüklediği düşüncesindedir. Bu nedenle dadaistlerin sisteme muhalif olarak doğması esasen onun imgeleri nasıl değiştirip dönüştürdüğüyle ilgili olmaya başlamıştır. Bu durumda muhalif gibi görünse de, Dadanın bu sistemi bir kez daha görünür kıldığı anlaşılmaktadır. Bu düşünce Hausmann'ın 1920 tarihli 'Dadacılığın Rolü Üstüne Nesnel Değerlendirmeler' başlıklı yazısında bir nevi kendini eleştirmesiyle birleşir. Ona göre

sanat, her zaman gerçekliğin bilinçli olarak dönüştürülmesi olmuş ancak genel ahlaka ve toplumun bütününe kurallarına tümüyle bağımlı kılınmıştır (Benjamin, 2013). Dada sanatçılarından Hans Richter (1993:136) de Dada deneyiminin yarattığı duygu durumunu şöyle özetler; “Özgürlüğün çıkıp gelivermesinin ve sunar gibi görüldüğü olanakların yarattığı boşluk”. Bu söylemin, Dadanın savaşa karşı duyduğu nefretin iç organlarına geçmediğini ifade ederken, fütüristleri ve sürrealistleri de işin içine katarak savaşa dair tüm araçları onayladığı düşünülebilir. Muhafız bir düşünce geliştirmek için kullanılan bu imgelerin ise ikna edici olmadığı sonucu çıkarılır. Tam da bu aşamada “ben bir makineyim diyecek” kadar teknolojinin imgeleri ile bütünleştiğini gösteren sanatçılar ortaya çıkacaktır. Bu anlamda daha dürüst davrandıkları düşünülebilir. Bu süreci yaratan ise daha çok bir bunalım ortamından kurtuluş isteğidir. 1929 Dünya Büyük Ekonomik Bunalımı sonrası arz ve talep ilişkisinin sekteye uğradığı tarihlere dir. Bu tarihlere ekonomiyi yönetenlerin, tüketimi hızlandıracak ve toplumu buna adapte edecek yöntemler bulmasını gerekli kılmıştır. Buna bağımlı olarak sistem, üretimden çok tüketime teşvik edecek gerekçeleri hazırlar. Dolayısıyla çağdaş kültürün, tasarlanan bir kültür olduğu ve sanatın da bunun en önemli ayağı olduğu bu dönemde daha iyi anlaşılır. Sistemi kabul etmeyen kendi sınıflarının çıkarlarına uymayan, değerlerine saldıran ve kendi kültürleriyle alay eden bir sanat, sistemin dışında bırakılır ve sanat mutlak tüketime hizmet eden bir araca dönüştürülür. Bu durumda sanatın tam anlamıyla neo-liberalizmin ekonomik çıkarlarına uyması gerektiği anlaşılmaktadır. Gay (2017:33)'in de belirttiği gibi “modernistlerin yıkmak için çalıştıkları kültürel kurumların soğurma kapasitesi gerçekten etkileyicidir.”

Marka değeri yüklenen ‘nesne’ tüketilerek elde edilecek olan saygınlık kişinin toplumsal varoluşunu belirlemeye başlar. Aynı şekilde sanatın değeri onun “imza değeri” yani kim tarafından üretildiğiyle ilgili olmaya başlar (Baudrillard, 2009:120). Bu durum bir eserin görsel değerinin içinin boşalması şeklinde yorumlanır. Çağdaş sanat normları içinde anılan sanatçıları, bunun bilincinde olarak hareket ettiği konusunda suçlayan Baudrillard (2009), sanatçının yaptığı işi “firça sallama” olarak değerlendirmektedir. Öyle ki yapıtlar arasındaki fark numaralandırma yöntemiyle belirlenecek kadar eşitlenebilmektedir. Dolayısıyla sanatçı da, kendini tekrar eden bir anlayışla çalıştığını göstermek ister. Bu durumun en iyi örneklendiği çalışma Robert Rauschenberg’e aittir. “Yapısal ardışıklık” ile ürettiği “Factum I” ve “Factum II” başlıklı eserler arasındaki fark sadece firça darbesinde ortaya çıkmakta ve buna rağmen iki çalışma da aynı değeri bulmaktadır (Görsel 1a),

(Baudrillard, 2009:121). Rauschenberg Barok dönemin önemli isimlerinin çalışmalarını yeniden ürettiğinde de onları gündelik birer nesneye eşitlediğini gösterir (Görsel 1b). Kendini tekrar ederek gösterdiği üretim anlayışını bu kez başka sanatçıları tekrar ederek gösterir. Bu iki yapıttan alıntılanan imgelerin baskı teknolojisi kullanılarak resme aktarılması, Rubens'in yalnızca ürettiğini, günümüz sanatçısının ise yeniden ürettiğini kanıtlar (Harvey, 1997:71).



Görsel 1 a. Robert Rauschenberg, *Factum I - Factum II*, 1957.



Görsel 1 b: Robert Rauschenberg, *Persimmon (Cennet Elması)*, 1964.

Ancak farklı ideolojik altyapılarda üretilmiş imgelerin yeni bir bağlamda tekrar üretilmesi bu imgelere yeni bir anlam kazandırır. Sanatın ideolojik içeriğini oluşturan toplumsal ve maddi koşulların yansıdığı bu sanatsal şifrelerdir. Kubilay Aktulum (2016:16)'un da belirttiği gibi "resmin, değişik sanatsal biçimlerin gereçlerini tüketme ya da onlara kendi gereçlerini sunma" olgusu anlam kazanır. Bu süreçte, sanat artık büyük kitleleri yönlendirmede, kitlelerin değerlerini, tutumlarını ve dünya görüşlerini değiştirmede son derece etkili bir araç/silah olan iletişim araçları ve teknolojinin dilini kullanırken bu araçlara göre biçimlendiğini gösterir. Bu durumda bir resmi görünür kılan her tür biçimsel değer kendisi dışında bir gerçekliği yansıtmakla birlikte, anlamı yeni bir bağlamda sürekli olarak yeniden üretmektedir. Yeni bir bağlamda üretildiğinde yeni bir anlamı işaret eden bu imgeler, üretilme amacını belirlemekle birlikte sanatçının ideolojik yaklaşımının da işaretlerini vermiş olur. Pop sanatın, her alanda ve her kültürde cazip görülen "popüler kültür" adındaki ortak yaşamın ürünlerini birebir yeniden üretmesi hem üretim şekli hem de ürettikleri ile bu yaşamı desteklediğini gösterir. Fotogerçekçilerin üretim biçimi de, her ne kadar anlam üretmeyi reddettiklerini iddia etseler de karşımıza çıkan işler bunun aksini

söyler. Öncelikle fotoğraf makinesinin çok çabuk ve kolay bir biçimde elde ettiği görüntünün öznellik süzgecinden geçirilmeden çok yavaş ve eziyet çekilerek birebir el ile yeniden üretilmesi mecazi anlamlar taşımaktadır. Örneğin Audrey Flack'ın fotogerçekçi resimlerinde kullandığı fotoğraflar sembolik bir arayış içinde olduğunu gösterir (Görsel 2a-2b). Kadın yaşamının fetiş nesnelere ile Nazi Esir Kampının ikonik bir fotoğrafının yan yana gelmesi buna işaret eder.



Görsel 2a. Audrey Flack, *II. Dünya Savaşı*, 1976–1977.



Görsel 2b. Margaret Bourke, *II. Dünya Savaşı Nazi Esir Kampı*, 1945.

Her ne kadar tüketim toplumuna bir makine olarak katıldığını belirtse de Warhol'un çalışmalarındaki 20. yüzyıla ait liderlerin ikonik imgelerinin de siyasetin ve pop kültürünün eşleştirilmesi konusundaki tartışmalara ilham verdiği düşünülebilir. Kendisi de üretim şeklini siyasetçilerin bukalemunlar gibi kişiliklerini değiştirmesi ile ilişkilendirir (Görsel 3). Warhol yüzleri kasıtlı olarak cazip kılmakta, sarsıcı tonlar ve abartılı grafik unsurlar kullanarak portrelere ünlü hissi vermektedir. Bu çözümlemenin doğruluğunu, Jimmy Carter 1976'daki cumhurbaşkanlığı kampanyası sırasında kendi portresini yaptırma isteğiyle göstermiştir. Genç seçmene bu yolla ulaşabileceğini düşünen Carter kendini ilerici bir aday olarak tanıtmaya çalışmaktadır.¹ Sonuç olarak bu kaygı bu dönem yapılan siyasetin, sadece imajla ilişkili olduğunu göstermektedir. Bu kültür, en muhalif noktaları bile kendine mal etmekte, dönüştürmekte ve piyasaya sunmaktadır (Görsel 3).

¹ Weekes, J. (2008). "AnnWarhol's Pop Politics", <https://www.Smithsonianmag.com/arts-culture/warhols-pop-politics-89.185.734/> Erişim tarihi: 30.10.2008.



Görsel 3. Andy Warhol, *Jimmy Carter*, 1976.

İletişim teknolojileri kullanılarak oluşturulan bu tür sanatsal anlatım biçimlerinde popüler kültür ile kültürel üretim arasındaki uçurumu giderek daraltmaktadır. Bu imgelerin üretim sebebini de ideolojinin maddi üretim ile gösterge üretimi arasında bir yapıda yer almasına bağlayabiliriz. İdeoloji artık tabandaki çelişkileri dışavuran ve örten bir altyapı/üstyapı ilişkisi içinde bulunmaz. İki yapının birbirinden ayrı olmadığını, ne sağ ne de sol siyasetten bahsedilemeyeceğini ve bunlara gösterge olabilecek bir imgenin zihinlerde oluşamayacağı kanıtlanmaktadır (Baudrillard, 2003a:11). Baudrillard'ın da belirttiği gibi gerçekle sahtenin ayrıştırılmadığı bu evrende “sanatın kendini yeniden üretmesi” gibi, sistem kendiliğinden işleyen yapısı bu olanağı eritmektedir (akt.Adanır, 2008:17). Bu nedenle daha gerçekçi olmak adına yeniden üretilen imgelerin ideolojik düzeneklere boyun eğen röportaj, gerçekçi klişeler ya da estetik denemeler olarak değerlendirildiği görülür (Baudrillard, 2005:94). Artık sanatçının karşısında bulunan gerçekliğe dair imgelerin tümünün üzerinde oynanmış, gerçekliği yerinden edilmiş ve geçmişinden koparılmıştır. Bu durumda sanatçının karşıt bir söylem geliştirme olanağı kısıtlanmaktadır. Durumcu Enternasyonel olarak adlandırılan grup bu dönemde sosyal devrimsel hareket olarak belirir. Toplumun hala acınacak bir halde olduğunu ve daha da acınacak hale geleceğini savunan hareketin başını çeken Guy Debord da imgenin “gösteri toplumu” dışında var olma olasılığı yok olduğundan söz etmektedir. Ancak iletişim teknolojileri ile gerçekleşen yaratıcılık kültürü, mevcut iktidar yapılarını sorgulama ve alternatif diyalog yöntemlerini geliştirmede yetersiz kalır. Toplumsal mücadelenin kaynağını oluşturabilecek konular medyada ve sosyopolitik alanlarda görünür kılındıkça anlamlı hale gelmek yerine, duyarsız bir toplumun merkezi haline dönüşmektedir.

Letrist Enternasyonel (Uluslararası Harfçilik) grubu Durumcular gibi yaşanan bu çelişkilerden kurtulmanın sistemin yıkılmasıyla mümkün olabileceğini savunur. Bu amaçla en başta ezberin bozulması gerektiğini düşünmektedirler. Yeni kurulacak sistem için yeni

tanımlar ve en ütöpik olanı yeni bir alfabenin önerilmesidir. Oluşumun plastik yönünü harekete geçiren Gil Joseph Wolman yazınsal olanın görselliği üzerinden hareket ederek düşüncesini somutlaştırır. Metinler üzerinde oynayan sanatçı yazının bütünü şeritler halinde keserek çok katmanlı bir görüntü elde eder. Bu yöntemle ürettiği çalışmalarından birini “Kalp Ameliyatı” olarak adlandırmıştır. Bu isim üretim biçiminin nedenlerine ait ipuçları vermektedir (Görsel 4), (Marcus, 1999:342-344).



Görsel 4: Gil Joseph Wolman, *Kalp Ameliyatı*, 1968.

Bu dönem sanatı kendini daha çok muhalif öğrenci gruplarının eylem biçimlerinde gösterir. Bu örgütlenme, oyun ile gösteri toplumundaki ticarileşmiş eğlence anlayışına dayalı yeni bir sanat oluşumu yaratmıştır. Ancak Kuspit (2006)'e göre sanat hayat buluşması olarak tanımlanan bu geri dönüşler de sanatı günlük yaşamın içinde uyumlu ve etkisiz hale getirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Çünkü bu arzulanan demokratik sanat biçimleri de zamanla bienallere veya örgütlenmiş sergileme biçimlerine katılarak, katı iktidar mekanizmaları tarafından eritilmektedir. Buna bağlı olarak direnç araçları kolaylıkla metalaştırılıp çok daha karmaşık ve kuşatıcı olarak denetlenebilmektedir. Clement Greenberg de yeni sanatı, artık muhalefet rolünü oynamadığı yönünde eleştirir ve bütün avangardın sisteme dahil olmasından duyduğu kaygıyı dile getirir (Guilbaut, 2009:150). Bunun gibi pek çok yorum sanat adına büyük anlatıların sona erdiğini gösterir. Tam olarak temsil anlayışının dönüşüme uğradığı bu dönem post-modernizmin düşünce ve pratikleri ile birleşir. Deneysellik, kavramsallık, kısaca o güne kadar sanat olmayanın olabilirliği bir temele oturur.

Post-modernizmin düşünce ve pratiklerinin ortaya çıkışı 1943-45'li yıllardır. Bu tarihler iki büyük dünya savaşının yaşandığı, sosyalizm ve faşizm gibi baskıcı rejimlere, sömürgecilik girişimlerine, yaşam biçiminde gözle görülür bir standardizasyona ve artık insanlığın geleceğini tehdit edecek boyutlara gelen küresel ısınma ve benzeri ekolojik sorunların başlangıcına denk gelir. İşte bu tarihlerden itibaren postmodernistler, modernizmin geldiği noktayı eleştirmeye başlar. Bu eleştiriler vadedilen ilerlemeci tarihin

gerçek olmadığı, hakikatlerin de modernizmin iddia ettiği gibi tek olmadığı yönündedir. Tarihsel bir çerçeveden değerlendirildiğinde de modernizmin mükemmelliğe ulaşma söyleminin aksine postmodernizmin başarısızlıkla ilgili tecrübelerle odaklandığı anlaşılmaktadır. Bu yüzden postmodernizmdeki “post” eki, “sonra” anlamına gelmekle birlikte modernizmden devam eden, ondan kaynaklı, onu sorunsallaştıran ve onu aşmaya çalışan anlamında yeniyi arar (Şaylan, 2009:39). Bu durum bir çağın kapanması ve yenisinin açılması değil, modernizmin kendi içinde varılan sınırlardan itibaren geriye dönük bir kökten sorgulama girişimi olarak okunmalıdır. Bu geriye dönük sorgulama girişimini, Jean-François Lyotard (2000:52), “Postmodern Durum” adlı çalışmasında farklı disiplinlerin ve türlerin aralarındaki sınırlarının ortadan kaldırılması şeklinde yorumlar.

Her tür görüntünün kolaylıkla ulaşılabildiği bir dönemde farklı disiplinlerin göstergelerini ve araçlarını kullanmak elbette kaçınılmaz olmuştur. Burada konuyla ilintili olarak temel sorun geleneksel süreçte sosyolojik değişimlerin bir parçası hatta öncü karakteri olan sanatçının artık bu yapay araçların karşısında, çoğu zaman edilgin ve tüketici konumda kalmasıdır (Kahraman, 1995:88-89). Sorun artık ortaya sanatsal yeni olan bir şey çıkarılması değil, günlük yaşamı oluşturan kaotik nesnelere, isimler, referanslar ve medya çıktıları yani her türlü görsel yığından anlam üretilebilmesidir. Ernst Cassier’in araçlara ilişkin yorumu da bunu destekler niteliktedir.

Fiziksel gerçeklik, insanın sembolik faaliyetlerindeki gelişmelerle orantılı olarak geri çekiliyor gibidir. İnsan şeylerin kendileriyle ilgilenmenin yerine, bir bakıma durmadan kendi kendisiyle konuşmaktadır. İnsan dilsel biçimler, sanatsal imgeler, mitsel semboller ya da dinsel ayinlerle kendi etrafına öyle bir zar örmüştür ki, yapay (bir) aracın dolayımı olmadan hiçbir şey göremez ya da bilemez (akt. Postman, 2012:19).

Bugün birçok sebeple sanatçı da sözü geçen yapay araçlar ile görebilmektedir. İnsanoğlu dünya ile arasına araçlar koydukça sanatını hem biçimsel hem de düşünsel olarak araçların denetimine bırakmıştır (Berger, 1990:87). Bu nedenle günümüz sanatçı söyleminin, teknolojinin popüler ve yüksek sanatın sentezi olarak da değerlendirilen göstergelerini tersine çevirerek propaganda bağlamında doğru ve ikna edici bir eleştiri sunması güçtür. Ancak bunun da ötesinde gerçekleştirilmeye çalışılan muhalif söylem toplumda karşılık bulamamaktadır. Dolayısıyla bu disiplinlerarası anlayış çerçevesinde gelişen ve yeni görünümüne sunan sanat anlayışında sadece nesnel bir biçim arayışı söz konusu değildir. Bu yöntem ile sanatın içine dahil edilen teknolojik imgeler, sanatçının imgelemine de yönlendirmektedir. Bu anlayışla şekil alan estetik biçim, Herbert Marcuse’un

sözettiği gibi; toplumda bir “karşı bilinç” yaratma arzusundan öte kurulu kültürün bir parçası olarak bu kültürün olumlayıcısı olmaktadır (Çağan, 2006:13-16).

Muhafif bir anlatımı benimseyen sanatçılar yine politik “bilinç biçimleri”nin imgesine göstergeler eklemek, yapıbozuma uğratmak, reddetmek, saptırmak, şifrelemek ve şifresini bozmak gibi girişimlerle “karşı-hegemonik” bir karakter oluşturmaya çalıştıkları görülür (Zizek, 2012). Salcedo, Peter Sorge’un işlerinde de resimlerarasılığın değişik yöntemleri ile belli amaçlar için alıntılanan farklı görsel öğelerin bir araya geldiğini görebiliriz. Alıntılama yöntemi ile hareket eden sanatçının “Variasyon I” ve devamında gelen resim serisinde cinselliğin ve saldırganlığın birlikteliğini vurgulamak için farklı medya görsellerini kolaj mantığı ile bir araya getirdiği anlaşılır (Berksoy, 1996:50). Daha çok savaş, şiddet ve tecavüzü imleyen unsurları bir araya getiren sanatçının, bu farklı melez unsurları bir bağlam içine yerleştirdiği ve görsel tasarım öğeleri ile bütünleştirdiği görülmektedir. Alıntılananın bir başkasına ait fotoğraf ve resim olabileceği gibi birine ait bir çalışmayı anıştıran bir görsel de olabilmektedir. Örneğin; “Goya için Almanya’dan Pekin’e” adlı çalışmasında, resmin başlığı ile de vurguladığı ve kompozisyon içinde yer alan ölü figür, Goya’nın 1810 yılında yaptığı “Savaşın Felaketleri” gravüründeki figüre bir göndermedir (Görsel 5).



Görsel 5. Peter Sorge, *Goya için Almanya’dan Pekin’e*, 1990.

Goya Batı sanat tarihinde dönemi için en şok edici savaş ve şiddet sahnelerini çizen geçiş dönemi sanatçısıdır. Muhafif anlayışı ile yaptığı resimler dönemine ışık tutmuştur. Bu çalışmada hikayenin bu şekilde neden oluştuğunu anlamak için Sorge’un Soğuk Savaş dönemi çocuğu olduğunu bilmek gerekmektedir. Bu resimleri şifreli bir anlatımla oluşturan da bu dönemde yaşanan işkenceler, tecavüzler, sansür ve propagandalardır.

Sergileme mantığı dışında kalarak daha muhalif bir çizgide sistem eleştiri yapmak isteyen ve bunun için eylemsel bir girişim olarak grafittiyi seçen sanatçıların da aynı yöntem dilini kullandıkları görülecektir. Örneğin BumboyWc lakaplı sokak sanatçısı Los Angeles'ta bir duvara, Eddie Adams'ın 1968'te Saygon'da çektiği fotoğrafı yeniden resmetmiştir.² Bu fotoğraf Güney Vietnam polis teşkilatının şefi Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın, Vietkong'lu olduğu şüphesiyle alıkonulan bir kişiyi başından vurarak öldürülmesi anıdır (Görsel 6). Sontag (2005:60), bu fotoğrafı birçok TV kameramanı ve fotoğrafçının arasında Tuğgeneralin silahını çekip esiri vurmasını tasarlanmış bir sahne olarak yorumlamıştır. "Eğer o ana tanıklık edecek hiç kimse olmayacağını bilseydi, general o infazı hemen oracıkta, hem de tetiği kendisi çekerek gerçekleştirmeye muhtemelen gerek görmezdi" sözleriyle bu yorumuna açıklık getirir ve olayın dramatikleşme nedenini vurgular. Adams'ın bu fotoğrafı, esirin başına merminin girdiği anda çekmesi yalnız General Loan'ın değil fotoğrafçının da bir mesajıdır. Kitle tarafından ilk kez görüldüğünde aldığı tepkiyi yeniden üretimlerinde görmeyeceği açıktır. Ancak BumboyWc'nin bu imgeyi yeniden üretmesi ile verdiği mesaj toplumsal alanda etkinliğe önem veren ve atölye pratiklerinin sınırlarının dışına çıkmayı amaçlayan ve "yarı-özerk" çizgide çalışmayı seçen grafitti sanatçıların, tıpkı fotoğraf sanatçıları gibi tüm güçlülere karşın kamusal alanda önem teşkil eden sorunlara tepki verdiğini göstermek olabilir. Burada örtük amaç bir düşüncede ikna etmenin yolunun yine eylemden geçeceğini belirtmektir.



Görsel 6. BumboyWc, *Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın Esiri İnfazı*, 1998.

Baudrillard bu tür uygulamaları ve devamını başta 1968'in ruhunun bir arayışı olarak görmektedir. Kendisi dahi 1968 için şunları söyler; "Situasyonizme çok, ama çok kapılmıştım. Bugün situasyonizm geride kalmış olsa bile, her zaman sadık olduğum bir radikallik yerinde duruyor. Bir çeşit takıntı, bir çeşit karşı kültür hala orada." (Artun, 2009:32-47). Bu takıntının

² Recinos, E. "Artists should turn to history for inspiration, November 5, 2012 in Columns, Lifestyle", <https://dailytrojan.com/2012/11/05/artists-should-turn-to-history-for-inspiration/>, Erişim tarihi: 05.11.2012.

yansıdığı ve izleyicinin katılımını sağlayan işler izleyiciyi bütünü parçası olmaya davet etmekle propagatif bir amaç taşıdığını düşündürmektedir. Kişi eylem halindedir ya da eylem için kışkırtılır. Bu anlayış, sanatın mekânla ilişkisini sorgulayan aksiyona dayalı bir hareket olmakla birlikte siyasetin sanat içindeki devamı olarak hayat bulmakta ve tarihi olaylar sokakta sürekli karşımıza çıkarak duvarlar üzerinden hatırlatılmaktadır. Dolayısı ile bu tür sanatlar, insan hakları, kadın hareketleri, eğitim, savaş gibi büyük politik konularla gelişen sorunları dile getirirken milyonlarca insanın siyasi olarak aktif hale gelmesine sebep olabilir. Ancak grafiti de dahil olmak üzere sanat ile hayatın iç içe geçmesi doğrultusunda gelişen “ilişkisel sanat”, “katılımcı sanat”, “ortaklık/cemaat sanatı” ya da “toplumsal dava sanatı” gibi adlarla anılan iletişime dayalı ve sitüasyonist hareketi anımsatan tüm yeni kolektif yurttaşlık deneyimlerinin söylemi yine sanat kurumlarının sistemsal işleyişine dahil edilerek ehlileştirildiği anlaşılmaktadır.³

Kültür imgesinin toplumsal alanı bütünüyle bu denli içselleştirmesi de sanatın politik olanın imgesiyle yaklaşmasına neden olur. Cat Phillips ve aktivist Peter Kennard'ın birlikte 2002 yılında İran'ın işgaline yönelik eleştirilerini göstergeleştirdikleri sergi bu anlamda farklı bir bakış oluşturmaktadır. Sergide Başbakan David Cameron'ın günlük medyadan alınan yüzlerinin çeşitli versiyonlarının üretimi üzerinedir. Cameron'un yüzü kolajların üst resmini oluşturmaktadır. Altta ise palimpsest bir etki ile yer alan ve gazetelerden alınan fotoğraflardan oluşturulan görüntüler yer alır. Üst resim ile ilişki içine girerek, toplumsal anarşinin sebebi ve asıl nedeni dile getirilmeye çalışılır. Aynı zamanda önünden geçerken dikkat dahi edilmeyecek afişlerin yırtılma nedenlerini sorgulamaya ve bunda estetik bir yan görmeye iter. (Görsel 7)



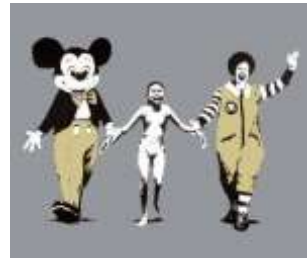
Görsel 7. Kennard Phillips, *Hang-Up Galerisinde Mavi Cinayet*, 2013.

³ Emmelhainz, I. “Sanat ve Kültürel Dönemec: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?”, skopbülten / çev. Nursu Örgel <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatinin-sonu-mu/1194>, Erişim tarihi: 16.03.2013.

Çarpıcı illüstrasyon serileriyle bilinen farklı bir kültürün sanatçısı olan Gündüz Aghayev, "Imagine" (Hayal et) (Görsel 8a) isimli serisi ile bu geçişi sağladığını gösterir. Sanatçının olmasını düşlediği bir dünya yaratma isteği ile "varolan gerçeklikle dövüştüğünü" görülür. Daha önce Femida, Metamorphosis, Just Leaders ve Global Police isimli illüstrasyon serileriyle sanatını aktivizm için kullanan Aghayev, çocukların masum olduklarını hatırlatır. Aynı zamanda, çocukları kirli oyunlarının bir parçasına dönüştürmeye çalışan kişileri bu parodi içerisinde eleştirirken geçmişi tekrar hatırlatır. Ancak sanat sisteminin korunaklı yapısını değiştiren bu parçalanmayı, değiştirilebilme ve yeniden üretebilmeyi kapitalizmin zaferi olarak görmek gerekmektedir. Paul Virilio (2004:9)'nun güncel sanat üzerine yaptığı "Art and Fear (2004)" başlıklı konferansında belirttiği gibi, çağdaş zamanın hiçbir zaman olmadığı kadar şimdiki zamana odaklandığını ve dijitalleşmenin teşvik ettiği simge değiş tokuşu gibi olgularla sıkı bir bağ kurduğunu belirtir. Uzağında olduğu olayların görsellerine medya imleri ile yaklaştığını da göstermektedir. Banksy'nin bir çalışmasında da benzer bir hicivle karşılaşılır (Görsel 8b). Bu çalışmada da Vietnam mağduru bir kız çocuğunun yer almasının asıl amacı, savaşlarla gelen yenedünya düzeninde "serbest ticaretin gelişmesine yönelik propagatif bir eleştiri gerçekleştirmektir. Sanatçı ticaret amacıyla sınırların, tarihsel hafızanın, kimliklerin aşındırıldığı bir dönemde nesnelere, simgelerin, bedenlerin taşınabilir ve hatta takas edilebilir olmasını acı bir kıyaslamayla göstermek ister (Stallabrass, 2010:142-144).



Görsel 8a. Gündüz Aghayev, *Imagine*, 2015.



Görsel 8b. Banksy, *Napalm*, 2004.

Anlatımlarını farklı görsellerin birleşmesi üzerinden tanımlayan pek çok son dönem işinde somutlaştırılan formların ilişki biçimi, yaratıldığı dönemin içinde elde ettiği, bulunduğu tarihi pozisyon tarafından koşullandırıldığı ve bununla birlikte bağlamından oldukça bağımsız bir düşünceyi savunabildiği görülmektedir. Tammam Azzam'ın Suriye'de yaşanan iç savaşın kalıntıları üzerinden İspanya iç savaşını anlatan Goya'nın "3 Mayıs" adlı çalışmasını bir yıkıntı sokak görüntüsü üzerine yerleştirmesi bunu daha net göstermektedir. (Görsel 9). Goyanın Başlattığı direnişi çok farklı ideolojinin yaşandığı bir bölgeye taşımak aynı

direnışı göstermeye teşvik niteliğinde olabileceği gibi Avrupa'ya kanlı tarihini hatırlatma amacı da güdebilecektir. Banner'ın işlerinde de benzer biçem ve anlatım özelliğini görürüz.



Görsel 9. Tammam Azzam, *İsimsiz*, 2015.

Bazı durumlarda ise imgelerin ideolojik bütün içinde anlam üretmediği, ilettiği şeyin ve kurduğu ilişkinin bağlamının çözülmesi ile kendi toplumsal sorunlarına cevap oluşturabileceği anlaşılmaktadır. Örneğin; bir Filistinli olarak savaşın içinden gelmiş Laila Shawa adlı sanatçı muhalif tavrını pop artın seri üretim mantığı ve üslupsal özellikleri içinde gerçekleştirmiştir (Görsel 10). Postmodern tanımına uyan bu işlerde resimlerarası yönteminin kullanıldığı görülmektedir. Bir bildiriye iletme kaygısı olarak görülebilecek bu dönüştürmede ayrışık bir yapılanmaya gidilmiştir. Warhol'un ürettiği işlerdeki özgün görüntünün gerçeğine benzer yansılar ile gerçekleştirdiği sanatsal üretimine göndermede bulunan sanatçının asıl amacı kapitalizmin insan bedenlerini de tüketim nesnesi gibi hiçe saydığı bir dünya düzenine serzenişte bulunmaktır. Bu nedenle sanatçının Warhol'un tüketime yönelik alaycı tutumu ile insanların katledilmesine yönelik batının aldığı tavır arasında çok da fark görmediği düşünülebilir. Burada beklenti medya denetimi yoluyla yürütülen propaganda etkinliklerinin iyi çözümlenmesi ve bütün dünyanın kaderini belirleyecek saldırgan politikalara karşı kitlelerin seyirci konumlarını terk edip yeniden katılımcı konumuna gelmeleri olabilir.



Görsel 10. Laila Shawa, "Terörist Modası II" (The Walls of Gaza III), 2011.

Körfez savaşı sırasında ABD askerlerinin Ebu Gureyb Cezaevi'nde esirlere uyguladıkları işkence görüntülerinin de farklı bir disipline ait görüntüler olarak resmin plastik anlatımı içinde anlam bulduğu görülür. Özellikle Gerald Laing'in çalışmalarında karşılaşılan bu fotoğrafların yeniden üretimleri alaycı dönüştürümle gerçekleştirilmiştir. "Capriccio" adını verdiği çalışması çok katmanlı bir yapılanma içinde renk ve detaydaki göndermeleri ile Andy Warhol'un çalışmalarını hatırlatmaktadır (Görsel. 11a-11b). Özellikle Brillo kutusunun esirin ayağının altında konumlandığı ve yalın renk kullanımı ile Warhol'un işlerinin bir parodisine dönüştüğü görülür. Çalışmada piksellenmiş görüntüler ise bizi yine bir pop art sanatçısı olan Roy Lichtenstein'ı hatırlatır. Sanatçının seriden bir resme verdiği isim olan "Capriccio" ise Alman besteci Richard Strauss tarafından hazırlanmış olan bir perdelik operanın adıdır. Bu isim esirin duruşu ile mizansene dönüştürülmüştür. Laing'in amacı bu olaya dikkat çekmek olabilir ancak olay yaratan ve eleştirilere neden olan bu fotoğrafların zihinlerde bu şekilde kalmasını engellediği ve insanlık suçu işleyen kişilerin kimliğini yumuşattığı düşünülebilir. Bu tür bir okuma elbette kültürlerarası çatışmaların yaşanmaya başlandığı ve kimlik üzerinden bir ötekileştirme kampanyasının sürdürüldüğü bir dönemde, kitlelerin imgeleri kendi kültürü üzerinden görmesiyle ilgilidir.



Görsel 11a.Gerald Laing, "Capriccio", 2004.



Görsel 11b. Abu Ghraib Hapishanesindeki Uygulanan İşkencenin Fotoğraflarından, 2001.

Burada medya üzerinden tanık olunan şiddet ve savaş görüntüleriyle gerçekleştirilen korku ve kaygı üretimine katkıda bulunan bir sanat üretiminden söz edilebilir. Verilmek istenen mesajlar ve yaşatılmak istenen korkular bu kez çağın görsel silahlarının aracılığı ile gerçekleştirilmektedir. Birer oyun gibi sunulan savaşların arka planında gerçekleşenlere yönelik kanıtlar sunan görüntülerin, tanınırlığını sorgulayan Eisenman (2007:5)'a göre bu işkence görüntüleri Antik Yunan şehirlerinden günümüze kadar birçok sanat yapıtında karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca Pathos Formula olarak açıklanan

ve bellekte saklanarak kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel mirasın bu fotoğrafların üretilmesinde kilit rol oynadığını savunmaktadır. Bu sebeple savaş sırasında uygulanan işkence sürecinin askerler için insan öldürmek gibi doğal bir eylem olduğu anlaşılmaktadır. İşkencenin varlığının ve işlerliğinin belgesi ve bilgisinin taşıyıcısı olarak bu fotoğrafların yayılması ise caydırmanın ve bir düşüncede ikna etmenin yöntemleri olarak görülmelidir. Dolayısıyla bu fotoğraflar ve yeniden üretilen resimler propagandanın ta kendisidir. Ortaçağ Avrupa'sındaki engizisyonun yargıladığı mahkûmların direncini kırabilmek için cezayı uygulamadan önce mahkûmlara işkence yapılan yerlerin gezdirmesi gibi teknolojinin ürettiği ve hızla yaydığı işkence fotoğraflarını caydırıcı niteliğinden dolayı görünür hale getirildiği düşünülebilir. Bir nevi güncel sanat da aynı görüntüleri yeniden üreterek bu caydırıcılığa hizmet etmektedir. Baudrillard sanatın savaşa olan hizmetine şu şekilde açıklık getirir:

Son yüzyıl sanatının kökten terörist olduğunun ve terörize edildiğinin farkına vardım. Her ikisinin de doğru olduğunu söyleyebilirim. Sanat iki dünya savaşı, soykırımlar, teknolojik güçler ve benzerleri tarafından enkaz haline getirildi. Detaycı bir kamuflaj resmi yapmak yerine... Kamuflaj yapmak yerine... Boyanmış suratlar, parçalanmış algılayışlar, makyaj sanatı. Kamuflajın yarattığı bu baskının içinde, boyanın tam altında yaranın kanadığının farkına varılamayabilir⁴

Baudrillard'ın bu yorumu üzerinden son dönem işlerinden Joan Fontcuberta'a ait çalışmalara bakılacak olunursa, söz edilen yüzeyselliğin ne olduğu açıkça görülmektedir. Franco yönetimi altındaki İspanya'da diktatörlük ve propaganda ile geçen yılların sonunda otoriteye şüpheyle yaklaştığını ve bunun sanatına yansıdığını belirten sanatçı iki farklı tekniğin buluşması olan Googlegram yöntemi ile işlerini üretmiştir. Gerçekleştirdiği işlerinde birbiriyle çok da ilgisi olmayan internet üzerindeki görüntü ve yazıları tek bir evrensel dosyada bir imaj için birleştirdiği anlaşılmaktadır. İnternet üzerinde oluşturulmak istenen imajın ölçütlerine yanıt veren ve imajın oluşmasını sağlayan on binlerce karma görüntü kullanılır. Söz konusu fotomozaiğe belli bir mesafeden bakıldığında ise fotoğraf kolayca tanınır. Yakınlaştıkça görüntü karikatürlerin, çizimlerin, resim ve benzeri dosyaların bir araya gelmiş görünümüdür ve semantik (anlambilimsel) bir kirlilik sunar. Bu uygulama fotomontaj ile mozaik arasında bir uygulama olarak değerlendirilmektedir. Dünyevi bir bellek oluşturmanın eşliğinde olan internet ile çok da yabancı olmadığımız imgeler tek bir imajı oluşturmak üzere birleşir. Ancak Google'ın kurumsal sayfasında belirttiği gibi belli sayfalara

⁴ Lotringer, S. "Paul Virilio: Sanat Savaşın Zayıyatıdır!", <http://www.sanataak.com/view/paul-virilio-sanat-savas-in-zayıyatıdır>, Erişim tarihi: 01.08.2015.

erişimi sansürleyebilmektedir. Bu durumda seçilen imgeler arzulanmayan siyasal içerik, ulusala güvenlik tehdidi ya da sponsor çıkarlarına ters gelecek şeylerden uzak olduğu anlaşılır. Abu Garip hadisesindeki işkencelere ait fotoğraflarda da sadece izin verilenler yayınlanmıştır. Bu izin verilen görüntülerden biri Er Lynddie England tasmayla tuttuğu esire köpek muamelesi yaptığı fotoğraftır. Schlesinger bahsi geçen görüntüyü politikacıların, askerlerin ve sivillerin isimlerini yazarak Googlegrem'da yeniden tasarlaması, bu görüntünün sadece yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır (Görsel 12). Bir ideolojiye hizmet ediyorsa o da işkenceyi yapanların ideolojisidir. Amaç bir söylem geliştirmekten daha çok vahşeti yeniden görünür kılmaktadır. Bu görüntünün tekrar tekrar üretilmesi “kötülüğe alıştırma” fikri ile örtüşmekte ve görüntülere tepki giderek azalmaktadır. Artun (2011:137)'un da belirttiği gibi; “Çok uluslu kapitalizm koşulları altında üretim aygıtının değiştiği şüphesizdir ve bugün dolayımlanmış imgelerin tüketim sürecine müdahalede bulunmak, özel imgeler yaratmaktan daha radikal bir hamle olabilir”.



Görsel 12. Joan Fontcuberta, Googlegram5: *Abu Ghraib*, 2005.



Detay

Bu bağlamda anlatımı dolaylı bir biçimde yapan bu tür çalışmalar propaganda imgesini daha kalıcı hale getirebilmektedir. Daniel Buren bu üretim biçiminin gerekçesini şöyle açıklar:

Sanat baskılayıcı sistemimizin emniyet supabıdır. Daha da iyisi var olduğu sürece, geçerliliğini artırdığı sürece sanat, sistemin dikkat dağıtıcı maskesi olacaktır. Gerçeklik maskelendiği, çelişkiler gizlendiği sürece bir sitemin korkacak hiç bir şeyi yoktur.⁵

Sonuç

İdeolojilerin, toplumsal bütünlüğü kendi devamlılıkları için koruması gerektiği anlaşılmaktadır. Bunun için ideolojilerin, değişmesi istenen somut koşullarla birlikte

⁵ Yasa Yaman, Z. (2011), “Siyasi/Estetik Gösterge” Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt28/sayi_1/69-98.pdf.DOI: 10.4305/ METU.JFA. Erişim tarihi: 01.05.2011.

insanları da olduklarından farklı özneler olmaya çağırdıkları görülmektedir. Yaptıkları çağrının biçimi ile koşullar arasında bağdaşma imkânı olduğu ve açık bir zora dayanmayan yönetme süreçleri ile desteklendiği sürece ideolojiler hayata geçebilecektir (Althusser, 2000:12; Üşür, 1997:41). İdeolojileri bu açıdan destekleyen en etkili silahın propaganda amaçlı üretilmiş imgeler olduğu anlaşılmaktadır. Tarihte heykel, fresk, mimari yapı, tören, festival, tiyatro, resim, afiş vb. üretimlerde gördüğümüz propaganda imgelerinin dolaylı anlatımını daha sonra fotoğraf, sinema, televizyon vb. sayısal teknoloji ile daha etkili biçimde görürüz. Etki alanını güncel teknoloji araçları ile giderek artıran ve geniş kitlelere ulaşan imgeler başlangıçta savaşı önermek adına kullanılsa da 1950'lerden sonra popüler kültürü ve bu kültürün ürünlerini empoze etmek, yeni hayat tarzına uyumu kolaylaştırmak, sisteme adapte olmuş ve kontrol edilmesi kolay bireyler yaratmak için kullanıldığı anlaşılır. İmgeleme sızan bu görüntülerin sanatın üretim biçimini de kaçınılmaz olarak etkilediği anlaşılır. Çünkü imgelem en başta, insanın çevresi ile hem fiziksel hem de zihinsel olarak deneyimlediği gerilimlerin ve ilişkilerin doğrudan bir ürünüdür. Özellikle 1917 ve sonrasında sanatçılar, makine dilini yöntemleri içine katarak alana müdahale ettikleri görülür. Kolaj, montaj, fotomontaj, baskı vb. seri üretim teknikleri ile yeniden üretimler gerçekleştirilir. Aktulum (2016:229-230)'un da belirttiği gibi medyanın etkisi ve mekanik yaşam biçimi, görüntünün odağa alındığı sanatçının ise dışarıda bırakıldığı ve sanatçının izlerinin silikleştiği bir alan yaratmıştır. Amaç yeniden çerçeveleme, görüntüyle oynayarak yeni bir etki yaratma, bilinen bir görüntü üzerindeki algıyı değiştirme, alışılmışın dışında biçimler üretmektir.

Resim tarihinde bu yöntemlerle üretilmiş çalışmalara bakıldığında ilk amacın klasik anlayışın temsil biçiminden uzaklaşmak ve geleneksel olana saldırmak olduğu bilinmektedir. Ancak boya dışında nesneyi gösterge olarak resmin plastik düzlemine dahil eden anlayış öznelliği silmekle birlikte sanatçıya özgürlük tanır. Makinanın tanıdığı olanaklara adapte olan sanatçı bulunduğu toplumun mevcut ideolojik yapısı karşısında söylem geliştirmek için yine bu araçların ürettiği imgeleri kullanmaya başlar. Özellikle postmodernizm ve sonrası tüm sanatsal üretimlerde, bir önceki ile olan sorununu çözme düşü, sanatçıyı üretilmiş yönlendirmiş ve bu durum araçların seri görsel üretimine duyulan ihtiyacı daha da artırmıştır. Bu süreçte resim oluşturulurken farklı bir görselden yola çıkılarak parçaların yeniden birleştirildiği, farklı biçimlerde bir araya getirildiği ya da tüme ait sadece tek bir parça kullanıldığı görülmektedir.

Çok yönlü ve çok disiplinli bir okuma alanı yaratan yenidenüretim yöntemi ile resim sanatı içinde propaganda amacıyla anlam üretilmeye devam edilir. Özgün ve biricik eser kavramı ile sorunsalını çözmüş olan günümüz sanatçısı, alıcısı itibari ile de resmin plastik sürecinde fırça ya da kalemin gerekliliğini sorgulamıyor oluşu bu üretimin devamlılığını sağlamıştır. En önemlisi alıcıyı bir resmin daha değerli olduğuna, nasıl bir yetenekle ve ne kadar zamanda meydana getirildiği değil, hangi amaca hizmet ettiği ilgilendirmeye başlamıştır. Ancak sanata bu özgürlük alanını tanıyan ve izleyiciyi belirleyen de kitleye yönelik bilgiyi manipüle etmek isteyen egemen ilişkileri olur. Sanatın özgür ve özgün yapısı dahi; Jackson Pollock çalışmalarında da olduğu gibi, sistemin işleyişi adına kullanılabilir ve egemenin propagandası adına anlam üretebilecektir.

Propagandanın, resim sanatı içindeki imgesel süreci her ne olursa olsun; çağdaş sanatı işletenler, yani fon verenler, yönetim kurulları ve yöneticiler, politik gerçeğin imgesini sanat aracılığı ile görünür kılarak kendi çıkarlarına mal edebilmektedir. Sanatçı, bazen siyasete angajeymiş gibi davranarak ya da öyle olduğu için sanat kurumuna istediği politik imgeyi vererek kendini var eder. Bazen de gerçek politik angajmanını gizleyerek sanat kurumunun sağladığı kaynakları ve görünürlüğü kendi ideolojik amaçları için kullanır. Böyle bir işleyişte, özellikle mevcut siyasi durumun kalıcılığı için çalışan bir medya ve bu doğrultuda desteklenen bir sanat varsa bunun dışında hareket etmesi ve sanatın bu yörengeden kurtulması oldukça güçtür. Sunulan kimi örnekler bu durumu kanıtlamaktadır ve anlaşılacağı gibi bilgi ve iletişim teknolojileri ile gerçekleşen yaratıcılık ve kültür, mevcut iktidar yapılarını sorgulama ve alternatif diyalog yöntemleri geliştirmede yetersiz kalabilmektedir. Bu bağlamda bir diyalektiğin yansıması olarak sanatın özelde ise resim sanatının göstergelerinin, biçim ve öz değişimlerinin, tarihsel-toplumsal ve teknik gelişmeler dışında düşünülmeceği anlaşılmaktadır. Araştırmada bu düşünce desteklenmekle birlikte, teknolojinin araçlarının, resim sanatının imgelem sürecinde ve biçimsel anlayışında etkili olduğu belirtilmektedir. Ayrıca resim sanatının, teknolojinin araçlarının propaganda etkisi ile birleştiğinin de üzerine durulmaktadır. Sanatın dönemsel gerçeğine ise bu göstergelerin çözümleri üzerinden ulaşılabilecektir. Bu gerçeklik içinde yer alan resim sanatının en önemli araçsallığının ise yine egemenin propagandası olduğu varsayılabilir.

Kaynakça

- Adanır, O. (2012). *Sinema, Televizyon Kültür*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Aktulum, K. (2021). *İmgelem Çözümlemesine Giriş*, Ankara: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı, Resimlerarası Etkileşim ve Aktarımlar*, Konya: Çizgi Kitapevi.
- Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, çev. Yusuf Alp - Mahmut Özışık, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. vd. Ed. (2009). *Sanat Siyaset – Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, Mustafa Tüzel - Elçin Gen - Esin Soğancılar Haluk Barışcan - Nurdan Gürbilek - Sabir Yücesoy Ufuk Kılıç - Emrehan Zeybekoğlu, Sanathayat Dizisi, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2011). *Sanat Siyaset-Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*, İstanbul: İletişim Yayınları, Sanathayat dizisi,.
- Artun, A. ve Öрге N.(Ed) (2013), *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, İstanbul: İletişim Yayınları, Sanathayat Dizisi.
- Baudrillard J. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. Oğuz Adanır İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard J. (2004). *Tam Ekran*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık.
- Baudrillard J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul:Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı, İstanbul: Zeplin Düşünce.
- Berger, J. (1990). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Berksoy, F. (1996). *20.Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.
- Burnett, R. (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*, çev. Güçsal Pular, İstanbul: Metis Yayınları.
- Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağan, K. (2006). "Sanat Sosyolojisinin İmkânına ve İnşasına Dair", *Bilgi* (13) 2006/2:11-31.
- Çakmakçı, M. (2019). *20. Yüzyılda Kimi Resimsel Biçimlerde Propaganda Unsurlarının Yenidenüretimi*, Sanatta Yeterlik Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı.

Eisenman S. F. (2007). *Ebu Graib Etkisi Batı Sanatında Şiddetin Kökenleri*, çev: Işıl Özbek, İstanbul: Versus Yayınları.

Fischer, E. (2012). *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınevi.

Gay, P. (2017). *Modernizm-Sapkinlığın Cazibesi*, çev. Sibel Erduman, İstanbul: Everest Yayınları.

Guilbaut, S. (2009). *New York, Modern Sanat Düşüncesini Nasıl Çaldı?*, çev. Elif Göktepe, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.

Kahraman, H. B. (1995). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.

Kuspit D. (2006). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgideni, İstanbul, Metis Yayınları.

Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Marcus, G. (1999). *Ruj Lekesi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Postman, N. (2012). *Televizyon, Öldüren Eğlence*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Richter, H. (1993). *Dada: Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Birey Yayıncılık.

Sontag, S. (2005). *Başkalarının Acılarına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı / Kültürel Çalışmalar Dizisi.

Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

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

Turani, A. (1998). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türkoğlu, N. (2000). *Görü-yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, İstanbul: Der Yayınevi.

Virilio P. (2004). *Art and Fear*, tr. Julie Rose, Newyork: Great Britain.

Zizek, S. (2012). *Kırılgan Temas*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları

Emmelhainz, I. (2013). "Sanat ve Kültürel Dönemeç: Özerk Sanat ve Dava Sanatının Sonu mu?", skopbülten / çev. Nursu Örgel <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-kulturel-donemec-ozerk-sanat-ve-dava-sanatının-sonu-mu/1194>, Erişim tarihi: 16.03.2013.

Lotringer, S. (2015). "Paul Virilio: Sanat Savaşın Zayıyatıdır!", <http://www.sanatatak.com/view/paul-virilio-sanat-savas-in-zayiatidir>, Erişim tarihi:01.08.2015.

Recinos, E. (2012). "Artists should turn to history for inspiration, November 5, 2012 in Columns, Lifestyle", <https://dailytrojan.com/2012/11/05/artists-should-turn-to-history-for-inspiration/>, Erişim tarihi: 05.11.2012.

Weekes, J. (2008). "AnnWarhol's Pop Politics", <https://www.Smithsonianmag.com/arts-culture/warhols-pop-politics-89.185.734/> Erişim tarihi: 30.10.2008.

Yasa Yaman, Z. (2011), "Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel, http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/2011/cilt28/sayi_1/69-98.pdf.DOI: 10.4305/METU.JFA. Erişim tarihi: 01.05.2011.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1a. Robert Rauschenberg, "Factum I- ve Factum II", 1957. <https://jonathantdneil.com/pdfs/MP/Factum1Factum2.pdf>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 1b. Robert Rauschenberg, "Persimmon (Cennet Elması)", 1964. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/persimmon>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 2a. Audrey Flack, "II. Dünya Savaşı", 1976–1977, <https://www.audreyflackfilm.com/audreyflack>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 2b. Margaret Bourke, "II. Dünya Savaşı Nazi Esir Kampı", 1945. <https://time.com/3638432/> Erişim tarihi: 10.10.2013.

Görsel 3. Andy Warhol, "Jimmy Carter", 1976, <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-jimmy-carter-i>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 4. Gil Joseph Wolman, "Kalp Ameliyatı", 1968, <http://www.natalieseroussi.com/en/artistes/oeuvres/47/gil-joseph-wolman>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 5. Peter Sorge, "Goya için Almanya'dan Pekin'e", 1990. <https://www.pinterest.de/pin/330310953923029988/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 6. BumboyWc, "Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın Esiri İnfazı", 1998. <https://www.pinterest.nz/pin/427138345888130169/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 7. Kennard Phillips, "Mavi Cinayet Hang-Up Galerisinde", 2013. <https://www.pinterest.co.uk/pin/215750638371977410/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 8a. Gündüz Aghayev, "Hayal et", 2015, <https://laptrinhx.com/imagine-illustration-by-gunduz-aghayev-808640560/>, Erişim tarihi: 28.01.2015.

Görsel 8b. Banksy, "Napalm", 2004. <https://www.myartbroker.com/artist/banksy/napalm/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 9. Tammam Azzam, İsimli, 2015, <https://www.dailyartmagazine.com/tammam-azzam-images-destroyed-country/>, Erişim tarihi: 21.02.2017.

Görsel 10. Laila Shawa, "Terörist Modası II" (The Walls of Gaza III), 2011, <https://octobergallery.co.uk/artists/shawa>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 11a. Gerald Laing, Capriccio, 2004. <https://www.bonhams.com/auctions/23575/lot/59/>, Erişim tarihi: 10.03.2021.

Görsel 11b. Abu Ghraib Hapishanesindeki Uygulanan İşkencenin Fotoğraflarından, 2001, <https://demos.org.tr/ebu-gureyb-ve-otesi-arzu-makinesinin-bir-genislemesi-olarakiskence/>, Erişim tarihi: 07.12.2015.

Görsel 12. Joan Fontcuberta, "Googlegram5: Abu Ghraib", 2005. http://www.artnet.com/artists/joan-fontcuberta/googlegram-5-abu-ghraib-cn0iz_n736RhhY34bOjGDg2, Erişim tarihi: 10.03.2021.

BENZER GEOMETRİK ŞEMAYA SAHİP MUKARNAS TASARIMLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

COMPERATIVE ANALYSIS OF MUQARNAS DESIGNS WITH SIMILAR A SCHEME

Sevde Gülizar Dinçer*

Öz

İslam mimarisinde bin yılı aşkın süredir kullanılan mukarnas bezemenin farklı dönem ve bölgelerde çeşitli tasarım ve uygulama metotlarının bulunduğu bilinmektedir. Anadolu'da bulunan mukarnaslı portaller ele alındığında ise benzer sistemler ile yapılan her bir mukarnas örtüsünün diğerinden farklı olduğu dikkat çekmektedir. Araştırma kapsamında incelenen örneklerin izdüşüm planları detaylı incelendiğinde, planı oluşturan geometrik şemanın benzer olduğu fakat taş a aktarım sürecinde farklı tasarımlara dönüştüğü gözlenmiştir. Tasarım sürecine benzer geometrik şema ile başlayan bu örnekler arasındaki farklılıklar tarihsel, biçimsel uygulanma yöntemi ve kullanılan malzeme bakımından ele alınarak irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mukarnas, Tasarım Analizi, Geometrik Bezeme, Geometrik Şema.

Abstract

It is known that the muqarnas decoration, which has been used in Islamic architecture for more than a thousand years, has various design and application methods in different periods and regions. When the portals with muqarnas found in Anatolia are considered, it is noteworthy that each muqarnas cover made with similar systems is different from the other. When the projection plans of the samples examined within the scope of the study were examined in detail, it was observed that the geometric scheme forming the plan was similar, but transformed into different designs during the transfer process to stone. The differences between these examples, which started with a geometric scheme similar to the design process, have been examined in terms of historical, formal application method and materials used.

Keywords: Muqarnas, Design Analysis, Geometric Decoration, Geometric Scheme.

1. Giriş

Mukarnas; kubbe, portal, minareler ve sütun başlıkları gibi iç bükey dönüşlerde kullanılan mimari bir geçiş elemanıdır. İlk örnekleri 9. Yüzyıl başlarında Orta Asya'da görülen mukarnas, kısa sürede Kuzey Afrika ve Endülüs'e kadar uzanan bir coğrafyaya yayılarak farklı malzemeler ve kompozisyonlar ile kullanılmıştır.

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 26.01.2021 - Kabul tarihi: 15.06.2021.

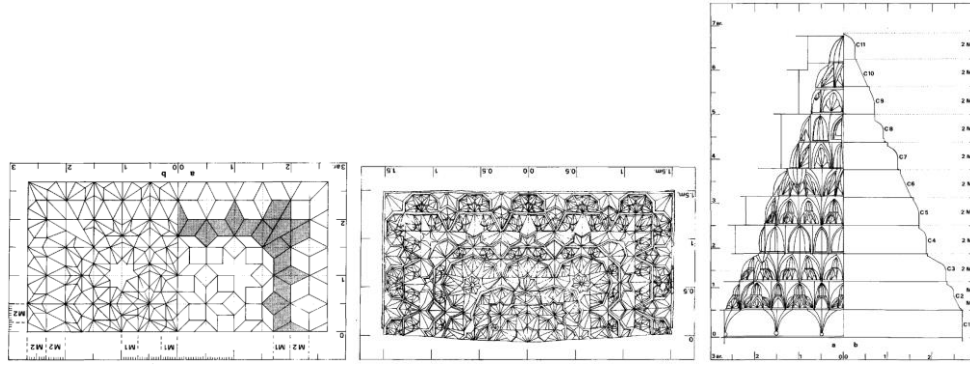
*Konya Teknik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, e168126002004@ktun.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5300-8466>.

Mukarnas yapım aşamasında uygulanması planlanan tasarımlar kullanılan malzemeye göre farklılık göstermektedir. Tuğla malzeme ile daha basit birimli tasarımlar yapılırken, İran ve Özbekistan örneklerinde alçı malzeme kullanılarak duvara destek çubuklarıyla asılı şekilde, Kuzey Afrika örneklerinde ise alçı ya da ahşap malzeme ile sarkıt şeklinde uygulanmış örnekler görülmektedir. Anadolu'da taçkapı ve minareler gibi açık mekan öğelerinde taş ve mermer malzemedен yapılmış mukarnas örneklerine rastlanırken, tonoz-bingi ve mihrap gibi kapalı mekan öğelerinde tuğla üzeri çini applike ve alçı örneklere rastlanmaktadır (Aslanapa, 2000). Tuğla üzeri çini applike ve alçı mukarnas bezemeler dekoratif amaçlı kullanılırken taş mukarnas bezemeler hem dekoratif hem de strüktürel işlev görmektedir.

Mukarnasın Türkiye'deki gelişim süreci 1071 yılından sonra Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle başlamıştır. 12.-14. yy.'da bilim, sanat ve mimarinin üst seviyede gelişim gösterdiği Ahlat bölgesinde yetişen ustaların Anadolu'da taş malzeme ile yapılan mukarnas öğesinin gelişmesinde önemli yer edindiği düşünülmektedir (Pancaroglu, 2013; Yaşa R., 2013:20). Öte yandan Suriye'de Zengiler ve Eyyübler döneminde, bölgenin ana yapı malzemesi olan taş malzeme ile pek çok portale uygulandığı örnekler bulunmaktadır. Fakat Zengiler ve Eyyübler dönemi taş mukarnas tasarımları detaylı incelendiğinde, Anadolu'daki taş mukarnas tasarımlarının tipoloji ve yapım tekniği farklılıkları ortaya çıkmaktadır.

2. Mukarnas Tasarım ve Uygulama Süreci

Mukarnas ile ilgili yapılan araştırmalar kapsamında tasarım sürecinde atılan ilk adımın plan aşamasında verilen kararlara bağlı olduğu sonucuna varılmıştır. Plan olarak nitelendirilen aşama, mukarnasın üç boyutta oluşan son halinin y düzlemindeki izdüşümüdür. İzdüşüm planlarının kurgusunun ise belli başlı kaplama tekniklerine dayandırıldığı görülmektedir. Bu geometrik desen ya da kaplama sistemleri *geometrik şema* (Ödekan, 1977) ya da *kuruluş şeması* (Uluengin, 2018) şeklinde ifadelendirilerek sınıflara ayrılabilir (Görsel 1). Mukarnas tasarımları iki boyutlu İslam geometrisi desenlerinin üç boyutlu kaplama sistemlerine dönüştüğü tasarımlar olarak uygulanmıştır. Bu süreçte izdüşümde gözlenen geometrik kurgunun üç boyuta aktarılmasının kurallara bağlı olarak, görsel düşünce yeteneği yüksek tasarımcı ve ustaların matematik ve geometri bilgisi ile mümkün olduğu düşünülmektedir.



Görsel 1.Sivas Buruciye Medresesi Geometrik Şema, İzdüşüm Planı ve Üç Boyutlu Analizleri.

Anadolu Selçuklu mukarnasları geometrik şemalarının taş bloklara aktarıldığı sistem *yaprak* ve *kaz ayağı* olarak adlandırılan iki birim ile kurulmaktadır. Bu birimler çeşitli şekillerde bir araya gelerek taşa işlenmektedir. Yaprak birimleri nişler oluştururken, kaz ayağı birimleri nişlerin arasını dolduran ara elemanlar olarak kullanılmaktadır (Tablo 2). Taş işlemenin yontma, oyma ve kabartma gibi çeşitli şekillerde kullanımı vardır. Mukarnas yapımında taş oyma yöntemi kullanılmaktadır. Kullanılan taşlar genellikle yöreye ait taşlar ya da kalker taşı olarak seçilmiştir (Ögel, 1966:101). Taşa aktarım sürecinde benzer birimlere farklı desenlerin işlenmesi mukarnas tasarımlarının farklı yorumlanmasına sebep olan etkenlerden biridir. Öte yandan aynı desenlerin işlendiği fakat birim yüksekliklerinin farklı tutulduğu tasarımların da yapılması mümkündür (Uluengin, 2018).

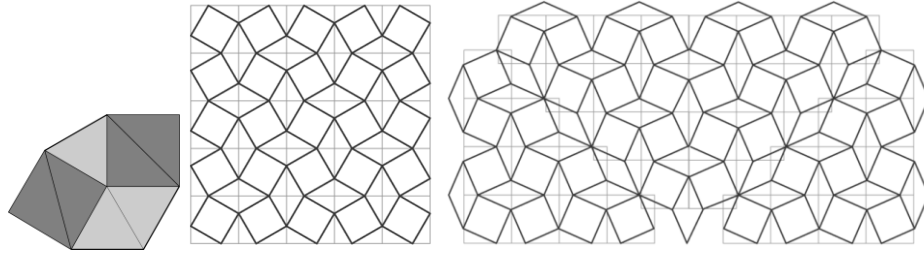
Tablo 1. Mukarnas Kaz Ayağı ve Yaprak Birimleri Plan ve Görünüş Şemaları¹.

	Kaz Ayağı Birimleri	Yaprak Birimleri
Plan		
Görünüş		

Anadolu'da inşa edilen ilk kervansaray olarak kabul edilmiş Alay Han portal örtüsünün izdüşümünde görülen geometrik şema deseni, İslam geometrisinde sıkça kullanılan Snub kare örüntüsünden türetilmiş bir desendir. Bu örüntü yarı düzenli şekilde devam ederek bir

¹ Tablodaki çizimler yazar tarafından yeniden çizilmiştir (Tayla, 2005).

biriminde üç tane üçgen ve iki tane kare içeren bir sistem ile yüzey kaplayabilmektedir. Snub kare örüntüsünün ızgara sistemine yerleştirilip simetrisi alındığında, Alayhan ve benzer mukarnas izdüşümlerinin geometrik şemaları elde edilmektedir (Görsel 2). Iızgara sistemindeki karo sayısı arttırıldıkça desenin birim sayısı da arttırılarak sonsuza kadar devam edebilen bir örüntü türetildiği gözlenmiştir (Dinçer ve Yazar, 2021).

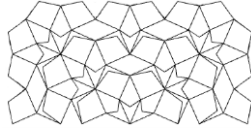
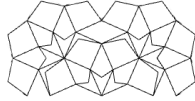


Görsel 2. Solda, Snub Kare Örüntüsünün bir Birimi; Ortada, Snub Kare Örüntüsünün Iızgara Sistemine Yerleşimi; Sağda, Snub Kare Örüntüsüne Benzer Mukarnas Tasarımının Geometrik Şeması.

Anadolu'da 12.yy'da yapılan Alayhan dışında Snub kare örüntüsünden türetilen geometrik izdüşümün kullanıldığı farklı mukarnas tasarımları da bulunmaktadır. Sivas Şifaiye Medresesi portalı (1217), Aksaray Sultanhanı iç portalı, portal yanı nişleri, konaklama alanı kapı girişleri (1229), Kahramanmaraş Eshabı Kehf Külliyesi portalı (1215-1234), Kırşehir Alaaddin Ulu Cami portalı (1230), Malatya Ulu Cami portalı (1247), Akşehir Taş Medrese portalı ve portal nişleri(1250), Kayseri Hacı Kılıç Cami portalı (1249-1250), Amasya Gök Medrese (1266-1267), Bitlis Hasan Padişah Kümbeti giriş örtüsü (1275), Afyon Taş Medrese Portalı (1278), Ankara Arslanhane Cami portalı (Ahi Şerafettin Cami, 1289-1290), Malatya Emir Ömer Bey Mescidi portalı (1563) benzer izdüşüm planına sahip mukarnaslı portal örneklerinden bazılarıdır (Tablo 1).

Tablo 2. Benzer Geometrik Şemaya Sahip Mukarnaslı Yapılar (Dinçer ve Yazar, 2021).

Yapı ve Bulunduğu Şehir	Mukarnas Geometrik Şeması
Arslanhane Cami, Ankara Hacı Kılıç Cami, Kayseri Malatya Ulu Cami, Malatya Sultanhanı Kervansarayı, Aksaray Şifaiye Medresesi, Sivas	

Alayhan, Aksaray Aleaddin Cami, Kırşehir Akşehir Taş Medrese, Konya Amasya Gök Medrese, Amasya Ashabi Kehf Kervansarayı, Kahramanmaraş Emir Ömer Bey Mescidi, Malatya Hasan Paşa Kümbeti, Bitlis	
Sultanhanı Kervansarayı, Aksaray Akşehir Taş Medrese, Konya Üç Kümbetler, Erzurum Hacı Ferruh Mescidi, Konya	

3. Alayhan, Aksaray Sultanhanı İç Portalı, Akşehir Taş Medrese ve Hacı Kılıç Cami Mukarnas Örtüleri İncelemeleri

Anadolu Selçuklu döneminde kervansaraylara oldukça önem verilmiş ve özellikle 12. Yy'dan sonra kervansaray yapım faaliyetleri artarak devam etmiştir. İlk Anadolu Selçuklu kervansarayı olarak kabul edilen Alayhan, Aksaray'a 34 km uzaklıkta II. Kılıçarslan tarafından sultanlığının son dönemlerinde yaptırıldığı bilinen bir kervansaraydır (1156-1192). Yöreye özgü tuf taşı ile yapılmış portalinin üzerinde bulunan geometrik desenleri ve 7 kademeli mukarnas kavsarası dönemin önemli örnekleri arasında yer almaktadır (Görsel 3).

1229 yılında I. Aleaddin Keykubat tarafından yaptırılan Aksaray Sultanhanı ise günümüze kadar ulaşabilmiş en büyük kervansaraydır. Eyvan şeklindeki koridor ve avlunun doğusunda on bir adet oda, batısında ise iki sıra şeklinde revaklar bulunmaktadır. Görkemli iki taş kapıya sahip olan yapının ilk taş kapısı 11 kademeli mukarnas kavsaralıdır. İkinci taş kapısı hanın kışlık bölümü olarak nitelendirilen kapalı bölüme girişte bulunan iç portalidir. 9 kademeli mukarnas kavsarası bulunan iç portalin geometrik tezyinatı giriş taş kapısı kadar önemli detaylara sahiptir. İki taş kapının da mermerden yapılmış olması Sultanhanı Kervansarayı'nın önemli yapılardan biri olduğunu destekler niteliktedir. III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde yangın geçiren yapı 1268-1269 yılları arasında onarım görmüştür. 2019 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından tamamlanan son restorasyonundan önce 1959-1968 yılları arasında yine

Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilerek koruma altına alınmıştır. Yapı 2014 yılından beri UNESCO geçici miras listesindedir (Görsel 4).

Akşehir Taş Medrese, 1250 yılında II. Keykavus döneminde baş vezir Sahipata oğlu Fahrettin Ali tarafından yaptırılmıştır. Medresenin avlusunda bulunan yöreye özgü taş ile yapılmış mukarnas blok parçaları, 2019 yılında tamamlanan restorasyon projesinde toplanarak bir araya getirilmiştir. 2020 yılında Akşehir Taş Eserler Müzesi olarak kullanılmaya başlamıştır. (Görsel 5).

Kayseri Hacı Kılıç Külliyesi, Sultan II. Keykavus tarafından 1249-1250 yılları arasında yaptırılmıştır. Külliye mukarnaslı portallere sahip cami ve medreseden oluşmaktadır. Cami kısmında bulunan taş kapı yöreye özgü taş işçiliği ile yapılan geometrik desenlerle süslenmiştir (Görsel 6). 9 kademesi bulunan mukarnas örtüsünde taş blokların yükseklikleri 29 cm, 35 cm ve 45 cm olarak belirlenmiştir (Ödekan, 1977).

Alayhan portalindeki mukarnas örtünün taş blok yerleşimi Konya Akşehir Taş Medrese ve Aksaray Sultanhanı iç portalı taş blok yerleşimlerine oldukça benzemektedir. Sultanhanı iç portalı mukarnas kademeleri 9 sıradan oluşurken, Alayhan ve Taş Medrese portallerinde 7 kademe görülmektedir. Alayhan portalindeki mukarnas örtü 52 adet taş blok içerirken, Sultanhanı iç portalinde kademe sayısı daha fazla olduğu için 85 adet mermer blok bulunmaktadır. Sultanhanı'nda taş blokların uzunluğu 29 cm, 37 cm ve 45 cm olarak belirlenmişken, Alayhan'da 40 cm, 50 cm ve 60 cm'lik taş blok uzunlukları tespit edilmiştir (Ödekan, 1977). Akşehir Taş Medrese'de ise bu yüksekliklerin 35, 40 ve 50 cm olduğu görülmektedir.



Görsel 3. Solda Alayhan Portal Mukarnası.

Görsel 4. Ortada Sultanhanı İç Portal Mukarnası.

Görsel 5. Sağda Akşehir Taş Medrese Portal Mukarnası.

Hacı Kılıç Camisi portalindeki mukarnas birimlerinin bir araya getirilerek Alayhan ve Sultanhanı'ı portalinde kullanılan taş bloklardan daha az sayıda taş bloğa işlendiği gözlenmiştir. (Ödekan,1977). Her blok ustanın elinde bulunan mevcut taşı değerlendirme şekline bağlı olarak farklı uzunluklarda kullanılmaktadır. Bu sebeple Hacı Kılıç Camisi mukarnaslı örtüsünde aynı birimlerin simetrik olarak aynı uzunluktaki taş bloklarda işlenmediği ortaya çıkmıştır.

Anadolu Selçuklu Dönemi mukarnaslarında genellikle hücre birimleri derinlemesine oyulmadan yelpazevari dilimlerle işlenmiştir (Ögel, 1966:101). İri dilimli yelpazevari birimler Alayhan, Sultanhanı iç portalı, Akşehir Taş Medrese ve Hacı Kılıç Cami portal mukarnaslarında çokça kullanılmıştır. Sultanhanı iç portalı, Akşehir Taş Medrese ve Hacı Kılıç Cami portallerinin 3.ve 5. kademelerinde bulunan aynı işleve sahip birimler ise farklı işlemler ile şekillendirilmiştir. Sultanhanı iç portalı 3. Ve 5. kademesinde kullanılan birimde yelpazevari işleme yuvarın içine daraltılarak yerleştirilirken, Akşehir Taş Medrese'de yuva işlemez yontulmuştur. Hacı Kılıç Cami mukarnasının 3.kademesinde kendi tarzında yuva içinde bir yuva işlemez bulunurken, 5. kademesinde Sultanhanı iç portal mukarnası birimlerine benzer daralmış bir işleme tekniği görülmektedir. Sultanhanı 7. kademesinde iri bir yelpazevari birim yontulmuşken, aynı birim Hacı Kılıç Cami mukarnasında daha dilimli bir birim haline gelmiştir.

4. Amasya Gök Medrese ve Sivas Şifaiye Medresesi Mukarnas Örtüleri İncelemeleri

II. Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında Amasya valisi Seyfettin Torumtay zamanında yaptırıldığı kabul edilen Amasya Gök Medrese'nin yapımı 1266-1267 yıllarına tarihlendirilmektedir (Koçyiğit, 2014). Giriş cephesinde yan kanatlardaki pencerelerin üstünde Anadolu Selçuklu Dönemi taç kapı kompozisyonlarına benzeyen mukarnas kavsaralı geometrik kompozisyonlu bordürler dikkat çekmektedir. 7 kademeli mukarnas tasarımı Alayhan mukarnas birimlerine benzer yaprak ve kazayağı birimleri içerse de, birimlerin daha keskin hatlar ve kontürlerle çevrildiği görülmektedir. Kademeler arası kalınlıkların diğer mukarnas örneklerinden yüksek tutulduğu, yaprak birimlerinin bazıları işlenmişken bazılarının sade bırakıldığı gözlenmiştir (Görsel 7).

Sivas Şifaiye Medresesi 1217 yılında Sultan I. Keykavus tarafından yaptırılmıştır. Doğal taş ve pişmiş tuğla malzemenin kullanıldığı dört eyvanlı medresenin bir eyvanı türbe haline

getirilmiştir. Anadolu Selçuklu Döneminde yapılmış en büyük hastane olarak bilinen yapı 1768 yılında medreseye çevrilmiştir. Çeşitli onarımlar gören medresenin pencere detaylarında ana eyvan cephesinde ve taç kapısında rumi işlemler bulunmaktadır. Taç kapıda yer alan 9 kademeli mukarnaslı kavsaradaki yaprak birimlerinin Klasik Osmanlı Dönemi mukarnas badem birimi öncüsü bir badem formunda olduğu gözlenmektedir (Uluengin, 2018). Yaprak birimlerinin bu şekilde kullanımı ile Sivas Şifaiye medresesi mukarnasının incelenen örneklerden farklı biçimde algılanmasındaki en büyük etken olduğu düşünülmektedir (Görsel 8).



Görsel 6. Solda Hacı Kılıç Cami Portal Mukarnası.

Görsel 7. Ortada Amasya Gök Medrese Portal Mukarnası.

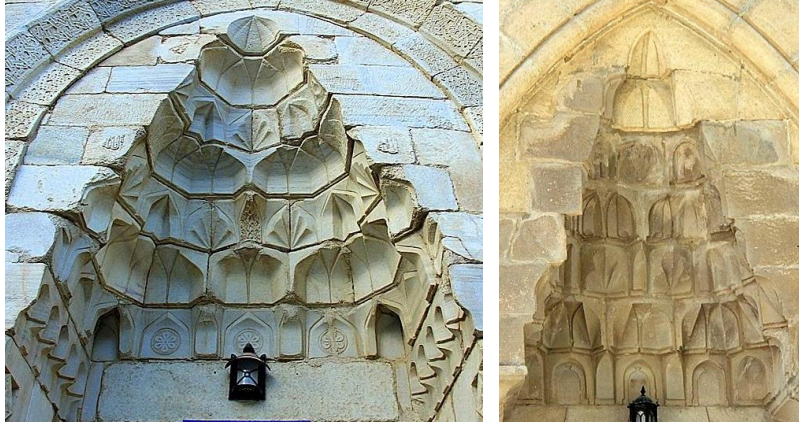
Görsel 8. Sağda Şifaiye Medresesi Portal Mukarnası.

5. Kırşehir Aleaddin Cami ve Emir Ömer Mescidi Mukarnas Örtüleri İncelemeleri

1230 yılında Aleaddin Keykubat tarafından yaptırılan Kırşehir Aleaddin Cami yıkılarak 1893 yılında yıkılarak yerine 1246 yılında yaptırılan Melik Gazi türbesinin 7 kademeli mukarnaslı portalı yerleştirilmiştir. Anadolu Selçuklu dönemi mukarnas örtülerinde taş blokların genellikle kazayağı birimlerinden kesilerek taş bloklara işlendiği bilinmektedir. Fakat bu portaldeki mukarnaslı örtüde taş blok sayısı daha da azaltılarak taşın tasarıma uygunluğu göz önünde bulundurulmuş, bazı kademelerde taş blokların birleşiminin yaprak birimlerinin kesildiği kısımlardan yapıldığı gözlenmiştir (Görsel 9).

1360 yılında Malatya'yı Eretnalılardan alan Melik Sunullah ailesinden Emirül Azam Celaleddin Ömer tarafından yaptırıldığı tahmin edilen Emir Ömer Malatya Camii, 1563-1564 yılları arasında onarım görmüştür. Son olarak 2007 yılında restore edilen mescidin portalı yapıdan dışarı doğru çıkıntı verilerek yapılmıştır. Anadolu Selçuklu Dönemi portal örtüleri geometrik taş tezeyinat örnekleri barındıran bu portal sivri kemeri ve mukarnaslı kavsarası

bulunmaktadır (Görsel 10). 7 kademesi bulunan mukarnas birimlerinin ince uzun şekilde taş bloklara işlendiği ve Kırşehir Aleaddin Camisi mukarnası ile benzer formlara sahip olduğu dikkat çekmektedir. 3. Ve 5. kademede yer alan yelpazevari formlu yaprak birimlerinin yanı sıra, 6. kademede Sivas Şifaiye Medresesinde de görülen öncü badem formlu birimler dikkat çekmektedir. Diğer birimlerin ise işlemsiz yontularak yuvalar oluşturduğu gözlenmektedir.



Görsel 9. Kırşehir Aleaddin Cami Portal Mukarnası.

Görsel 10. Emir Ömer Mescidi Portal Mukarnası.

6. Malatya Ulu Cami, Ankara Arslanhane Cami ve Bitlis Hasan Padişah Kümbeti Mukarnas Örtüleri İncelemeleri

Anadolu Selçuklu Döneminde genellikle bölgenin mimarisine uygun şekilde taş kullanımı ve Karahanlılar Döneminden Büyük Selçuklular Dönemine kadar süre gelen kültürel birikimlerin harmanlandığı bir tezyinat anlayışının da taş uygulamalara aktarıldığı görülmektedir. Malatya Ulu Cami, Anadolu'da yapılan taş yapı örneklerinin dışında kalan, İran'da çokça örneği görülen Büyük Selçuklu Dönemi yapıları dört eyvanlı şemaya sahip tuğla yapı ve tezyinat örneklerinin özelliklerini taşımaktadır (Aslanapa, 2000).

1224 yılında Aleaddin Keykubat zamanında kitabesinden anlaşıldığı üzere Mansur bin Yakub tarafından yaptırılan Malatya Ulu Cami'ye 1247 yılında batı portalinin eklendiği, 1274 yılında ise camiyi çevreleyen bütün taş yapı ve doğu portalinin eklendiği düşünülmektedir (Arık, 1969). 1893, 1962 ve 1980'li yıllarda onarım gören caminin doğu portalinin taş tezyinatı önemli derecede tahrip olmuş ve son olarak 2005-2006 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmıştır. Doğü portalinde bulunan dokuz kademeli mukarnas birimlerinde yaprak

birimlerinin iç içe geçen üçgen işlemeler şeklinde yontulduğu ve yelpazevari birimlerinin Alayhan ve diğer örneklerdeki yelpazevari birimlerden daha sık dilimli şekilde işlendiği görülmektedir (Görsel 11). Öte yandan taş blokların daha geniş tutulduğu bir mukarnas tasarımı olduğu dikkat çekmektedir.

Ankara Arslanhane (Ahi Şerafettin) Cami'nin II. Gıyaseddin Keykavus dönemi 1289-1290 yıllarında Ahi Şerafettin'in babası ve amcası tarafından yaptırıldığı bilinmektedir. Anadolu Selçuklu Dönemi ahşap direkli camilerinin özelliklerini barındıran bu caminin kuzey portalinde dokuz kademeli mukarnaslı kavsarası bulunmaktadır. Mukarnas birimleri detaylı incelendiğinde ilk iki kademenin tahrip olduğu gözlenmiştir (Görsel 12). Yaprak birimlerinin, yuva görünümü verilen nişler ile işlenmiş ve sade şekilde yontulduğu bir mukarnas kompozisyonu ortaya çıkmıştır.

Bitlis Hasan Padişah Kümbeti üst kapısında bulunan kitabesine göre Hasan Aka bin Mahmud adına inşa edilenmiş olup 1275 yılına tarihlendirilmiştir. Düzgün kesme taş ile inşa edilen kümbetin mukarnaslı kavsarası dahil zengin taş işçiliği dikkat çekmektedir. 8 kademeli mukarnas birimlerinin her biri kümbete özgü kabartma rumi ve palmetlerle bezenmiştir. Mukarnas kademelerinin her birinde taş yüksekliklerinin farklı olduğu, ilk kademelerin daha yüksek tutulup son kademelerde yüksekliklerin azaltıldığı görülmektedir (Görsel 13).



Görsel 11. Malatya Ulu Cami Portal Mukarnası.











Görsel 12. Arslanhane Cami Portal Mukarnası.

Görsel 13. Bitlis Hasan Padişah Kümbeti Portal Mukarnası.

7. Sonuç

Çalışma kapsamında seçilen mukarnas örneklerinin izdüşüm planlarındaki geometrik şema düzeneklerinin benzer şekilde kurgulandığı gözlenmiştir. Bu düzenekler üç boyutlu bir kaplama sistemi mantığında Snub kare örüntüsü ile kurulmaktadır. Benzer geometrik şema ile kurgulanan mukarnas örneklerinin farklı tasarımlar gibi algılanmasının kullanılan birimlerin yükseklik-genişlik oranları, malzeme ve taş birimlere işlenen detayları ile bağlantılı olduğu ortaya çıkmıştır (Tablo 3). Alayhan, Sultanhanı iç portali, Akşehir Taş Medrese ve Hacı Kılıç Camisinde yelpazevari formlu benzer birimler ve benzer kompozisyonlar uygulandığı görüldü de, her birinin bulunduğu yöreye özgü taşlar ile yapıldığı, Alayhan ve Akşehir Taş Medrese mukarnas kademe sayılarının Sultanhanı iç portali ve Hacı Kılıç Cami kapılarındaki mukarnas kademe sayılarından az olduğu, taş blokların ise farklı yüksekliklerde uygulandığı dikkat çekmektedir. Bu mukarnas örneklerinin incelenen diğer benzer geometrik şemaya sahip mukarnas örneklerine göre daha detaylı izdüşüm planları ile tasarlandığı sonucuna varılmıştır.

Tablo 3. Benzer Geometrik Şemaya Sahip Mukarnasların Özellikleri.

Yapı ve Bulunduğu Şehir	Yapıldığı Tarih	Mukarnas Ögesi Malzemesi	Mukarnas Kademe Sayısı	Birimlerde Kullanılan İşlemeler
Alay Han, Kayseri	12. yy	Tüf Taş	7	
Şifaiye Medresesi, Sivas	1217	Kesme Taş	9	
Sultanhanı İkinci Portali, Aksaray	1229	Mermer	9	
Aleaddin Ulu Cami , Kırşehir	1230	Kesme Taş	7	
Malatya Ulu Cami	1247	Kesme Taş	9	
Hacı Kılıç Cami, Kayseri	1249-1250	Kesme Taş	9	
Akşehir Taş Medrese	1250	Kesme Taş	7	
Amasya Gök Medrese	1266-1267	Kesme Taş	7	
Bitlis Hasan Padişah Kümbeti	1275	Kesme Taş	7	 Bitkisel ve rumi kabartmalar
Arslanhane Cami, Ankara	1289-1290	Kesme Taş	9	İşlemesiz
Emir Ömer Cami, Malatya	1360	Kesme Taş	7	

Amasya Gök Medrese mukarnasında kullanılan birimlerin Alayhan, Sultanhanı iç portalı, Akşehir Taş Medrese ve Hacı Kılıç Camisi mukarnas birimleri ile benzer olduğu gözlenmiştir. Kullanılan birimlerin hatlarındaki belirginlik biçimsel ifadenin daha keskin bir şekilde aktarılmasına sebep olmuştur. Sivas Şifaiye Medresesinde kullanılan yaprak birimleri öncü badem birimleri olarak nitelendirilmiş, biçimsel ifadenin taşla işlenen bu öncü badem birimleri ile benzer geometrik şemaya sahip mukarnas örneklerinden oldukça farklılaştığı gözlenmiştir. Bitlis Hasan Padişah Kümbeti mukarnasında her bir kademenin farklı yükseklikte taş bloklar ile yapıldığı, yaprak ve kaz ayağı birimlerinin üzerinde kümbetin cephesine özgü kabartma desenlerin işlendiği görülmüştür. Aleaddin Ulu Cami, Malatya Ulu Cami, Arslanhane Cami ve Emir Ömer Cami mukarnalarında daha sade kompozisyonların uygulandığı gözlenmiştir. Aleaddin Ulu Cami ve Emir Ömer Bey Cami mukarnas örtülerinin geniş yaprak birimlerinin kullanıldığı, Aleaddin Camisinde yaprak birimlerindeki yelpazevari formun daha sık dilimlerle yorumlandığı görülmüştür. Malatya Ulu Cami kapısında kullanılan yaprak birimlerindeki yelpazevari formların da sık dilimler şeklinde yontulduğu, tasarımın algısını değiştiren kaz ayağı ve yaprak birimlerinde iç içe geçerek kullanılmış üçgen formların olduğu gözlenmiştir. Mukarnas birimlerinin en sade şekilde bırakıldığı Arslanhane Camisi'nde ise izdüşüm planı geometrik şemaya en yakın plan olarak ortaya çıkmıştır.

Kaynakça

Arık, M. O. (1969). "Malatya Ulu Camiinin Asli Plan ve Tarihi Hakkında", *Vakıflar Dergisi*, Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s.141-145.

Aslanapa, O. (2000). *Türk Sanatı*, 2. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Dinçer, S.G. ve Yazar T., A "Comparative Analysis of the Digital Re-Constructions of Muqarnas Systems: The Case Study of Sultanhanı Muqarnas in Central Anatolia", *International Architectural Computing*, Sage Journal Publishing. <https://doi.org/10.1177/14780771211992487>.

Koçyiğit, F. (2014). "Amasya Gök Medrese Cami Üzerine Bir Değerlendirme", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Samsun: Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi Yayınları, Sayı 35, "s.423-431.

Ödekan, A. (1977). *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri*, İlk Basım, İstanbul: İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Pancaroglu, O. (2013). "The House of Mengüjek in Divriği: Constructions of Dynastic Identity in the Late Twelfth Century", *The Seljuks of Anatolia: Court and Society in the Medieval Middle East*, ed. A.C.S. Peacock ve Sara Nur Yıldız New York: IB Tauris Publishing, s.25-66.

Tayla, H., 2005, "Geçiş Elemanları ve Stalaktitler", *60. Yıl Sinan Genim'e Armağan Makaleler*, ed. Oktay Belli ve Belma Barış Kurtel, İstanbul: Ege Yayınları, s.603-619.

Tuncer, O. C., (2001), "Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Mukarnas", *1.Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyetleri Kongresi*, Konya.

Uluengin, F. (2018). *Mukarnas*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Yaşa, R., (2013), "Doğu Anadolu' da Bir Türk Kültür Merkezi: Ahlat", *Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Çankırı: Karatekin Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Sayı 2, s.15-28.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Sivas Buruciye Medresesi Geometrik Şema, İzdüşüm Planı ve Üç Boyutlu Analizleri. Özdural, A., "Analysis of the Geometry of Stalactites: Buruciye Medrese in Sivas", *METU Journal of the Faculty of Architecture*, sayı:11, s.57-71, Erişim tarihi: 28.03.2020.

Görsel 2. Dinçer S. G. (2016). *Sayısal Ortamda Mukarnas Denemesi: Sultanhanı Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Bilgisayar Ortamında Mimarlık Anabilim Dalı, Erişim tarihi: 12.07.2020.

Görsel 3. Alay Han Portal Mukarnası, <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/aksaraydaki-9-asirlik-selcuklu-kervansarayi-restore-ediliyor/1638071>, Erişim tarihi: 23.12.2020.

Görsel 4. Sultanhanı İç Portal Mukarnası, <http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=495>, Erişim tarihi: 04.12.2020.

Görsel 5. Akşehir Taş Medrese Portal Mukarnası, Konya Rölöve ve Anıtlar Kurulu Arşivi, Erişim tarihi: 13.01.2020.

Görsel 6. Hacı Kılıç Cami Portal Mukarnası, <http://kayseriden.biz/icerik.asp?ICID=149>, Erişim tarihi: 03.04.2020.

Görsel 7. Amasya Gök Medrese Portal Mukarnası, https://s3.us-east-1.amazonaws.com/media.archnet.org/system/media_contents/contents/127758/original/IAA139822.jpg?1504711614, Erişim tarihi: 12.07.2020.

Görsel 8. Şifaiye Medresesi Portal Mukarnası, <http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=1031>, Erişim tarihi: 03.07.2020.

Görsel 9. Kırşehir Aleaddin Cami Portal Mukarnası, <http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=613>, Erişim tarihi: 24.04.2020.

Görsel 10. Emir Ömer Mescidi Portal Mukarnası, <http://www.turkiyenintarihieserleri.com/?oku=1952>, Erişim tarihi: 11.02.2020.

Görsel 11. Malatya Ulu Cami Portal Mukarnası, <https://okuryazarim.com/malatya-ulu-camii/>, Erişim tarihi: 21.09.2020.

Görsel 12. Arslanhane Cami Portal Mukarnası, <https://twitter.com/tasvirsanatlari/status/1083351780325502977/photo/1>, Erişim tarihi: 12.10.2020.

Görsel 13. Bitlis Hasan Padişah Kümbeti Portal Mukarnası, <http://www.selcuklumarasi.com/architecture-detail/hasan-padisah-kumbeti>, Erişim tarihi: 17.02.2020.

BITKİSEL ÖRÜCÜLÜK VE SEPET ÜRÜNLERİNDE KORUMA ONARIM ÇALIŞMALARI**CONSERVATION AND RESTORATION STUDIES OF BASKETRY OBJECTS****Ayşem Yanar*, Kardelen Arin******Öz**

Sepet; Anadolu'da ve dünyanın diğer bölgelerinde kültürün ve geleneğin meydana getirdiği biçimsel ve işlevsel olan objelerdir. Bu nedenle, yaşamsal değerini kaybetmeden ve teknolojiye yenilmeden günümüze kadar ulaşmıştır. Bu konuda yapılan çalışmalar incelendiğinde en ilkel sepet dokumalarda bataklık otu, hasır otu, saz gibi bitkilerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Geçmişten günümüze sepet örücülüğü; toplumların yaşam biçimlerine, inançlarına, gelenek ve göreneklerine, işlevlerine göre, şekil ve ölçütlerinde farklı özellikler barındırmaktadır. Özellikle Neolitik Dönemden sonra işlevsel, dekoratif ve ritüel amaçlı kullanım tarzları yaygınlaşarak artmıştır. Neolitik dönem, yerleşik düzene geçme dönemi olması nedeniyle pek çok kültürde erken ya da geç sepet örücülüğü ve dokumacılık eylemlerinin başladığı dönem sayılmaktadır. Liflerin işlenmesi ya da örülmesi dokumacılığın temel yapı taşı olmuştur. Organik hammadde olmaları sebebiyle günümüze kadar ulaşamayan birçok nesne olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle arkeolojik ve etnografik nesnelere koruma onarım biliminin çalışma alanına girmektedir. Nesneye uygun olarak belirlenen koruma tedavileri kültürel miras aktarımını sağlayan önemli çalışmalardır.

Bu çalışmada, sepet örme teknikleri, sepette görülen bozulma türleri, arkeolojik ve etnografik ürün olma statüsündeki sepet ürünlerde korumaya yönelik uygulanan analiz yöntemleri, depolama gibi koruma yaklaşımları irdelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Bitkisel Örmecilik, Sepet Örücülüğü, Etnografik Ürün, Koruma, Onarım.

Abstract

Baskets are the formal and functional objects created by culture and tradition in Anatolia and other parts of the world. For this reason, it has reached the present day without losing its vital value and being defeated by technology. When the studies on basketry are examined, it is understood that plants such as marsh grass, bulrush and reed were used in the most primitive basket weaving. Basketry has different features in terms of lifestyles, beliefs, traditions and customs, functions, forms and criteria of the societies from past to present. Especially after the Neolithic period, functional, decorative, and ritual usage styles have increased. Since the Neolithic is the period of settling down, it is regarded as the period when early or late basket weaving, and weaving activities began in many cultures. It is thought that there are many objects that have not survived due to their organic raw materials. Therefore, archaeological and ethnographic objects fall under the field of conservation and restoration science. Conservation treatments determined in accordance with the object are important studies that ensure the transfer of cultural heritage.

Derleme // Başvuru tarihi: 17.02.2021 - Kabul tarihi: 18.05.2021.

*Doç. Dr. Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, ayanar@ankara.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6240-6290>.

** Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü Mezunu, Konservatör, krdlnarin@gmail.com.tr, <https://orcid.org/0000-0002-7969-3385>.

In this study, basket weaving techniques, types of deterioration seen in baskets, analysis methods applied for conservation in basket products that have the status of archaeological and ethnographic products, and conservation approaches such as storage are examined.

Keywords: Plant Weaving, Basketry, Ethnographic Product, Conservation, Restoration.

1. Giriş

Çağlar boyunca insanlar barınma, korunma, giyinme, saklama, muhafaza etme ve taşıma gibi çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak için ürünler üretmişlerdir. Dolayısıyla el sanatları üretiminin birincil amacı kullanım eşyası olarak ihtiyaç giderme, ikincil amacı ise ihtiyaç fazlasını ticari meta olarak gelir sağlamadır. Akpınarlı ve Üner (2019:135), bitkisel örücülüğü, araçsız yapılabilen el örücülüğü içinde değerlendirmekte, bitkilerin sap, dal, sürgün ve yaprak gibi parçalarının kullanılarak elde edilen ince ve uzun şeritlerin çeşitli teknik ve yöntemlerle örülmesi olarak ifade etmektedirler.

Sepetler geçmişte olduğu gibi günümüzde de taşıma ve saklama işlevini sürdürmektedir. İlk dönemlerde ince sap ve ağaç dallarından, özellikle asma, yaprak liflerinden üretilen, sonraki dönemlerde ise plastik gibi organik olmayan hammaddeden yapılan örnekleri bulunmaktadır. Sepet örücülüğünde kullanılan hammadde dokuyan kişinin çevresinde bulunan bitki varlığına göre çeşitlilik gösterse de genelde, saz, hayıt, söğüt, kestane, fındık, tahıl sapı, böğürtlen, kamış gibi çeşitli hammaddelerden üretilmiştir.

Sepet örücülüğü lifleri/ince dal ve şeritleri birbiri içine geçirme ya da dolama yoluyla üretilmektedir. Eski örneklerde görülen birinci ana örgü bir alt bir üstten geçirilmek suretiyle bezayağı denilen basit dokuma örgüsüdür, ikinci ana örgü ise iki alttan iki üstten geçirilerek yani dimi tekniği ile meydana getirilmiştir. Prehistorik çağlarda insanların kullandığı bu iki ana örgü Neolitik dönemden itibaren farklı hammaddelerin keşfedilip kullanılmasıyla, geliştirilerek çeşitli teknikler ortaya çıkarmıştır. Günümüzde kullanılan bütün dokuma tekniklerinin çıkış noktası Prehistorik çağlarda insanların keşfetmiş oldukları basit ve dimi örgü tekniğidir (Özdemir, 2010:35).

Sepetler çeşitli işlevleri görmesiyle birlikte toplumdaki geleneksel rollerinden kaynaklanan karmaşık kültürel bir öneme sahiptir. Bu anlamlar yerel, ekolojik, toplumsal,

ekonomik, metafizik etkenlere bağlı olarak gelişmiştir. Sepetler tüm kültürlerde işlevsel olduğu kadar simgesel ve estetik değerlerle yüklü el yapımı nesnelere. Sepet örücülüğü diğer el zanaatlarından ayrıcalıklı bir özelliğe sahip olup halen mekanikleşmemiştir. İlk çağlardan günümüze kadar üretilen ve kullanım amacı değişmeyen nadir zanaatlardan birisidir (Neziroğlu, 2007:3).

Anadolu'da dokumacılık, hasır ve sepetçilik ile ilgili arkeolojik verilere Neolitik dönemin başlarından itibaren Çayönü, Çatalhöyük, Ulucak, Domuztepe, ve Aşağı Pınar gibi yerleşimlerde rastlanmaktadır. İlk örnekler organik hammaddelerden üretildiği için günümüze kadar ulaşamamıştır. Kalkolitik dönemde özellikle Batı Anadolu'da Gülpınar, Beşik-Sivritepe ve Alacalıgöl gibi Troas bölgesi kıyı yerleşimlerinde buluntulara rastlanmıştır. Hem Kalkolitik hem de Neolitik dönemlerde ya dokuma, hasır ve sepetlere ait gerçek veriler ya da çanak çömleklerin kaidelerinde bunların kullanıldığına işaret eden negatif izler ele geçmektedir. Bu bakımdan dokumacılık ve hasırcılık ile ilgili direk arkeolojik verilerin sınırlı olduğu göz önüne alındığında çanak çömlek kaidelerinin alt kısımlarında ele geçen dokuma ve hasır örgü izleri arkeologlar için önemli bilgiler sunmaktadır (Özdemir, 2010:2). Özdemir (2010:108), Smintheion'da hasır ve yün izlerinin yanı sıra, özellikle dokumacılıkta kullanılan ağırşaklar, tezgâh ağırlıkları ve makara gibi arkeolojik örneklerin bulunmasıyla M.Ö. 5000 civarı kuzey-batı Anadolu'da, hasır dokumacılığının ve dokumacılığın varlığını desteklediğini ifade etmektedir.

Çatalhöyük'te duvar resimleri incelendiğinde ölümlerin gömüldüğü sepetlere benzer şekillerin resmedildiği gözlenmektedir. Buluntulara göre akbabalar tarafından temizlenen kemikler, ölü yakınlarınca toparlanarak hasırlardan yapılmış bir örtüye sarılarak ev içindeki şekillerin altına gömülmüştür. Şekiller altında yapılan araştırmalarda çok sayıda iskelet bulunmuştur. Ölü gömmede kullanılan ve bitkisel hammaddelerden üretilmiş sepet ve dokumaların ev kullanım eşyası ya da yer yaygısı olarak dokunmuş olduğu düşünülmektedir. Günümüzdeki örneklerle teknik ve desen açısından bir farklılığa rastlanmaması, bu dokumaların kullanım amacı ne olursa olsun, dokuma ve örme özelliklerinin değişmediğini göstermektedir (Türktaş, 2011:134).

Atay (1987:520), Eski Mısırlılar'ın mumyalarını sarmak için tekstil dışında sepet örgülerden yararlandıkları ev eşyaları, sandalyeler yaptıkları ve taşıma aracı olarak kullandıkları

bildirmektedir. Ayrıca Sümerlerde de sepet kullanıldığını, M.Ö. 200'de Romalılara ait paranın üzerinde sepetten çıkan yılan görselinin bulunduğunu (British Museum'da olduğu belirtilmiştir) ve Amerikan yerlilerinin de sepet örücülüğü ile uğraştıklarını ifade etmektedir.

Adovasio (2016), Çek Cumhuriyeti Moravya'daki Gravettian kültür¹ kompleksi alanlarının yerel bir varyantı olan Pavlovian'dan edinilmiş yanmış kil izlenimlerinin yeniden analiz edilmesi sonucu, sepet, tekstil ve halat gibi örneklerin en az 27-29 bin yıl öncesine ait olduğunu bildirmektedir.

Dolayısıyla tarihi çok eskilere dayanan bu zanaatın ortaya çıkarmış olduğu sepet, hasır yaygı gibi bitkisel örme ürünler özellikle etnografya müzelerinde yaygın olarak sergilenmekte ve çoğu zaman müze ortamında uygun depolama koşulları ve koruma çalışmaları sağlanmadığından bozulmalara maruz kalmaktadır. Sepet örücülüğünün gelecek kuşaklara aktarılması adına geleneksel yapım tekniklerinin belgelenmesi ve korunması gerekmektedir.

Bu çalışmada, sepet örme teknikleri, sepette görülen bozulma türleri, arkeolojik ve etnografik ürün olma statüsünde olan sepet ürünlere korumaya yönelik uygulanan analiz yöntemleri, depolama gibi koruma yaklaşımları irdelenmektedir.






2. Anadolu'da Yaygın Olarak Kullanılan Sepet Örme Teknikleri

Anadolu'da önemli bir kültür olan sepetçilik geleneği, 2013 yılında Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanteri'ne girmiştir. Türkiye'de hasır örücülüğü, sele-sepet örücülüğü ve sepetçilik olarak bilinen el sanatı geçmişten günümüze toplumun ihtiyaçlarına ve üretildiği coğrafyada yetişen hammadde varlığının çeşitliliğine bağlı olarak değişim göstermiştir (Demir, 2020:56). Zamanla görülen değişiklikler hammadde varlığının azalması ve kullanım şekline yöneliktir, yapımında kullanılan tekniklerde fazla değişiklik meydana gelmemiştir.

Anadolu'da üretilen sepetler iki temel örgü tekniği ile örülmektedir. Yassı şerit ve yuvarlak şerit örgülerden oluşan bu teknikler ile sepet formu oluşturulmaktadır. Tablo1'de yassı şerit ve yuvarlak şerit örgü tekniklerine ait görseller sunulmuştur.

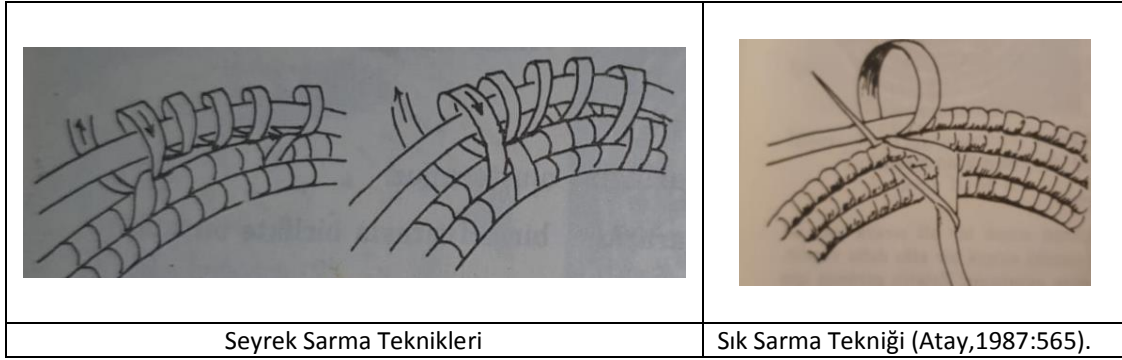
¹Gravettian kültürü üst Paleolitik dönem kültürü olup, günümüzden önce 28-22/20 bin yıllarına tarihlendirilmektedir. (https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/23620/mod_resource/content/0/Konu%2010.pdf).

Tablo 1. Şerit Örne Teknikleri (Görsel kaynak:Atay,1987).

Şerit Örgü Tekniğinin Adı	Görseli
Üçlü düz yassı şerit örgü	
Dörtlü düz yassı şerit örgü	
Beşli düz yassı şerit örgü	
Yedili düz yassı şerit örgü	
Yedili balıksırtı yassı şerit örgü	
Dokuzlu balıksırtı yassı şerit örgü	

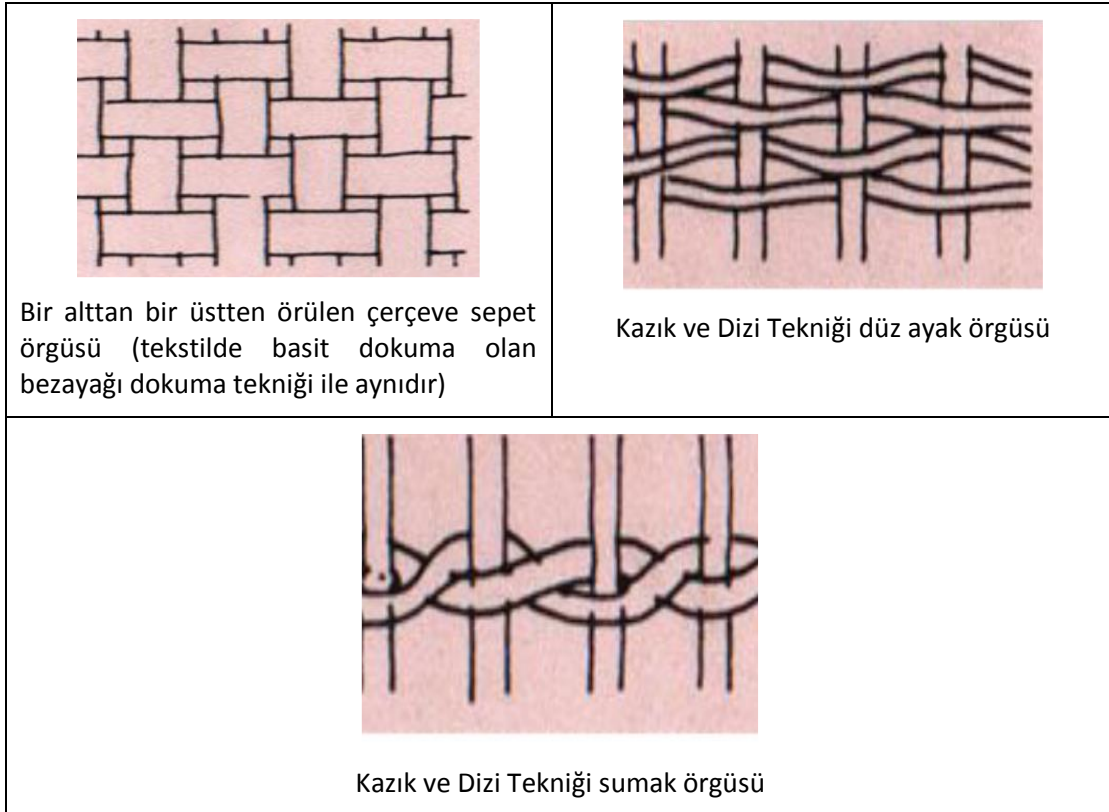
Verev bezeme yassı şerit örgü	
Dörtlü zikzak (kurt dişi) yassı şerit örgü	
Altılı zikzak (kurt dişi) yassı şerit örgü	
Yuvarlak Şerit Örgü Tekniğinin Adı	Görseli
Beşli Napoli yuvarlak şerit örgü	
Altılı Napoli yuvarlak şerit örgü	

Düz yassı şerit örgüler dışında sarmal örgüler de kullanılmaktadır. Bu teknikler de sık sarma ve seyrek sarmadır (Görsel 1). Sepet tabanlarını örmede de yine birbirinden farklı teknikler kullanılmaktadır (Atay,1987).



Görsel 1. Sarma Teknikleri (Atay,1987:568).

Anadolu'da üretilen sepetlerde Tablo1'de sunulan tekniklerin çoğu kullanılmış ve günümüzde de kullanılmaktadır. Bu teknikler genelde tahıl saplarından üretilen sepetlerde kullanılan tekniklerdir. Tahıl sapları ıslatılarak yumuşatılır böylece istenilen teknik kolayca örülebilmektedir. Ağaç dalları ise şerit haline getirilmektedir. Dal soyulur, yarılr ince şerit haline getirilir ve daha sonra istenilen şekilde ve boyutta sepet örülür.



Görsel 2. Kazık Dizi Örgü Teknikleri.

(<http://anthromuseum.missouri.edu/minigalleries/baskets/intro.shtml>'den akt. Neziroğlu, 2007:27-30).

Bu örgü teknikleri dışında taban örme sap ve kulp eklemeler değişik ağız kapama teknikleri de bulunmaktadır (Görsel 2).

3. Sepet Ürünlerinde Görülen Bozulmalar ve Koruma Çalışmaları

Florian vd. (1990:142-144), bitkisel hammaddeler ile üretilmiş nesnelere bozulma süreci çevresel koşullara, doku türlerine ve sanatsal tasarımına bağlı olarak çeşitli etken tarafından bozulmaya uğradığını ifade etmektedir. Bozulmalar, eserde bulunan fiziksel, mekanik ve kimyasal değişikliklerle sonuçlanmaktadır. Gerilme mukavemeti, bükülme mukavemeti, nemin geri kazanımı belirlemek için ölçümler yapılmaktadır.

Sepetler, bağıl nemdeki dalgalanmalara karşı oldukça hassastır. Bağıl nem, havadaki su buharının belirli bir sıcaklıkta suyun denge buhar basıncına oranı veya başka bir deyişle, aynı hacimdeki havanın alabileceği maksimum su miktarına kıyasla havadaki su miktarı olarak tanımlanır. Bağıl nemdeki dalgalanmalar, doğrudan ve dolaylı yollarla sepete ürünlere zarar verebilmektedir. Ahşabın hücreli yapısına doğrudan mekanik hasar vererek veya mikrobiyal saldırı başlatarak hasara neden olabilmektedir. Sepetlerin %50 ±5 bağıl nem aralığında depolanması tavsiye edilir ve aşırı kurak veya aşırı nemli ortamlardan çıkan sepetlerin, bağıl nem menşe bölgelerin ortalama bağıl nemine daha yakın olacak şekilde ayarlanması gerekir (Ogden 2004; Florian vd.1990). Bununla birlikte, genel olarak eğer koşullar çok nemliyse (%65'in üzerinde), elementler hem şişebilir hem de yıkıcı mikrobiyal büyümeyi barındırabilir, çok düşükse (%40'ın altında), su kaybı büzülme, selülozik yapının gevrekleşmesine neden olabilir. Yüksek ve düşük bağıl nem uçları arasındaki sık dalgalanmalar, yapının tekrarlanan şişmesi ve daralmasının neden olduğu stres, sepetlerin deforme olmasına veya mekanik hasara karşı giderek daha savunmasız kalmasına ve kırılmalara neden olmaktadır (Monroe, 2018).

Mekanik bozulma, yırtılma, kırılma ve aşınmadır. Bu durumlarda, nesnenin belirli kısımları hasar görür ve bunların, nesne içindeki stresi absorbe etme ve ilgili yapısal elemanlara dağıtma işlevi kaybolabilir veya bozulabilir. Biyolojik bozulma; mantar, küf, bakteri, böcek ve kemirgen saldırıları sonucu oluşmaktadır. Mikroorganizmalar, orijinal malzeme (bitkisel hammadde) ve doku kaybının zayıflamasına, lekelenmesine ve sonuç olarak da etnografik

açından kültürel özelliklerin yok olmasına neden olabilirler (Florian vd.,1990:145). Kimyasal bozulma ise, bitkisel hammaddelerin kimyasal bileşenleri ile ilişkilidir. Bitki dokusundaki selüloz dışındaki hemiselüloz, lignin oranları da önemlidir.

Selülozun kimyasal bileşimi hem su hem de polar çözücülerin kurutulmuş bitki dokusunu geçici olarak esnek hale getirmesine izin verdiği için, bazen plastikleştirme olarak da anılan koşullandırma işlemi sepetin yeniden şekillendirilmesinde standart bir koruma uygulamasıdır. Sepetin yeniden şekillendirilmesi, selüloz lifler arasındaki hidrojen bağlarının kopması, su veya bir çözücü tarafından geçici olarak işgal edilmesi ve daha sonra fiziksel olarak yeniden biçimlendirildikten sonra selüloz polimer zincirleri arasındaki bu bağların yeniden kurulmasına dayanmaktadır (Banik vd., 2011). Koşullandırma, bir nesnenin selüloz yapısına esnekliği yeniden kazandırmayı amaçlayan teknikler geliştirilen bir tedavidir.

3.1. Sepet ürünlerde yapılan analizler

Sepet gibi hammaddesi bitkisel olan liflerden, tahıllardan, sap ve ince dal şeritlerinden dokunan ürünlerde hammadde tespiti ve üzerinde görülen bozulmaların tespit edilmesinde dijital mikroskop, mikrometre ile görüntüleme ve ölçüm yapılmaktadır. Aynı zamanda taramalı elektron mikroskobu SEM ile de görüntüleme yapılmaktadır.

Di Lernia vd. (2012:1843) çalışmalarında yer alan buluntu grubu, Geç Pastoral Evre hariç tüm önemli arkeolojik evre bağlamında, çoğunlukla bitkisel hammaddelerden ve daha nadiren hayvan dokularından yapılmış sepetçilik ve kordon kalıntılarında oluşmaktadır. Bu koleksiyonu sepetçilik yapıları ve sepet öğeleri, halatlar ve diğer elementler olmak üzere iki farklı sınıflandırma yapmışlardır. Eserler manuel olarak kazılarak ve konumları bir Elektronik Toplam İstasyon kullanılarak kaydedilmiştir: birkaç durumda, eserler eleklerde toplanmıştır (5 ila 1 mm'lik ağlar kullanılarak). Muayene ve teknolojik analizler çıplak gözle ve bir el merceği ve stereo mikroskop yardımıyla gerçekleştirilmiştir. Montaj dijital olarak belgelenmiştir (Canon 40d, 17e85 mm). Küçük boyutları göz önüne alındığında, sepet parçacıkları biçimsel şekillerine göre yönlendirilememiş: bu nedenle ölçümler, bir 150 mm dijital kaliper kullanılarak "minimum dikdörtgen" ölçüsü kullanılarak alınmıştır. Bitki tanımlama için numuneler yalnızca ayrılmış parçalardan veya nesnelere düşen malzemelerden alınmıştır. Anatomik ve tanısal

taksonomik özellikler bir stereomikroskop (25 ila 80 büyütme), bir ışık mikroskobu (250) ve bir çevresel tarama elektron mikroskobu (ESEM Quanta200-FEI) altında gözlemlenmiştir. Ahşap numuneler Balzer SCP 004 kullanılarak altınla kaplanmasıyla tanımlandı ve ardından taramalı elektron mikroskobu (SEM Philips XL 20) ile gözlemlenmiştir. Di Lernia vd. (2012:1852) yürüttükleri çalışma sonucunda Holosen başlarında ve orta Holosen'de² sepet yapmak için kullanılan ana bitkiler olduğunu kanıtlamışlar ve özellikle gıda saklama amaçlı kullanıldığını tespit etmişlerdir.

Sepet konservasyonunda genellikle nesnenin yapısının stabilizasyonu üzerinedir. Tek tek dokunmuş elemanlara verilen hasar veya stres tüm sistem üzerinde büyük bir etkiye sahip olabilirken (örneğin, çatlama, eğilme veya çökme), moleküler seviyedeki hasar da benzer şekilde kararsızlığa neden olabilir örneğin hücre duvarlarını destekleyen selülozun bozulması gibi, koruyucu özütlerin çözücülerle liflerden sıyrılması veya güçlü bir alkaliye maruz kalması büyük ve yıkıcı şişmeye neden olabilmektedir. Sepet konservasyonu büyük ölçüde benzer yapı ve malzemelerle ilgilenen tekstil, kağıt ve ahşap konservatörleri tarafından iş birliği içinde yapılmalıdır (Monroe,2018).

Sepetlerde, bitkisel liflerinin yanı sıra farklı hammaddeler, dekoratif nesnelere veya kulp gibi fonksiyonel eklemelerin de olması muhtemeldir. Örneğin post, deri parçaları, tüyler, deniz kabukları (Pomo hediye sepetleri, Görsel 3), tekstil ve hatta son zamanlarda elbette sentetik malzemeler de görülebilmektedir. Bu çeşitlilik sonucunda sepet bir konservatör bakış açısından kompozit nesne sayılabilir.

²Jeolojik Zaman birimi olarak daha eski birimlerle kıyaslanamayacak kadar kısa olan Holosen'in önemi, a) buzul arası devre olması, b) insan yerleşmeleri ve tarihsel olayların bu devre içinde olmasındandır. Kültüreljeoloji, arkeoloji, paleoklimatoloji, dil, coğrafya, tarih, paleopatoloji vb pek çok alan, araştırmalarını bu zaman dilimi içinde yapmaktadır. (Daha detaylı bir okuma için bkn. Kazancı, 2018:360).



Görsel 3. Pomo Sepeti- Düğün sepeti 1890-1900 (<https://www.artic.edu/artworks/155966/wedding-basket>).

Sepet üzerine yapılan koruma uygulamaları genellikle yüzey temizliği, yırtılma onarımı, kayıp telafisi, desteklemenin yanı sıra kurutma (genellikle su ile tıkanmış arkeolojik örneklerde), konsolidasyon (yine, genellikle su ile tıkanmış arkeolojik örnekler durumunda kuruduktan sonra çok kırılgan olabilir) ve bozulmuş veya ezilmiş sepetlerin koşullandırılması ve yeniden şekillendirilmesidir.

Polietilen glikol (PEG), kırılgan sepetlere kalıcı esnekliği geri kazandırmak için bir tedavi olarak 1970'lerde popüler olarak kullanılmaktaydı. Bu hidrofilik (suyu seven) polimer, selülozik yapıdaki suyun yerini alır, büzülme önler (kurutma sırasında) ve su tarafından verilene benzer bir esneklik kazandırır. Suyla tıkanmış ahşabın işlenmesinde boyutsal bütünlüğü korumak için su yerine kullanılırken, sepetler gibi kurumuş malzemelerde kırılgan dokuma yapıya kalıcı esneklik kazandırmak için kullanılmıştır (Schaffer,1976). Bununla birlikte, herhangi bir konsolidasyon muamelesinde olduğu gibi, bir sepeti veya başka herhangi bir gözenekli nesneyi emprenye³ etmek için PEG kullanımı geri döndürülemez ve bir kez yapıldığında asla geri alınamaz (Monroe, 2018). Günümüzde daha az müdahale (minimal invaziv) bir yaklaşım tercih etmeye başladıkça, PEG gibi kalıcı plastikleştiricilerin kullanımının yerini suyla nemlendirme ve çözücülerle koşullandırma almıştır.

Di Lernia vd. (2012:1843) yürüttükleri çalışmada kalıntıların kırılgan bir koruma durumunda olması nedeniyle sıkı bir protokol izleyerek birleştirmişlerdir. Toz ve tortu, yumuşak

³Emprenye, ahşabın bünyesine farklı yöntemlerle çeşitli kimyasal maddeleri emdirme işlemidir. Bu işlemle ahşabı mantar, böcek, kurtçuk gibi zararlılardan koruyarak ahşabın ömrünü artırma amaçlanmaktadır (Yaşar vd.,2017).

fırçalar ve bıçaklar kullanılarak dikkatlice temizlenmiştir. Spesifik duruma bağlı olarak, PARALOYD B72 (%3 ile%10 arasında) ve REXIL 1126 iki farklı reçine tipi kullanmışlardır.

4. Sepet Ürünlerine Yönelik Depolama Örnekleri

Depolama, nesnelerin elde edilmesi, koleksiyona alınması ve katalog haline getirilmesinden sonra gerçekleşir. Depolama kararları verilirken korumayı erişimle dengelemek önemlidir. Depolama uygulamalarının bozulma etkenlerini nasıl hafifletebileceğini anlamak çok önemlidir çünkü nesnelere zamanlarının çoğunu depolama alanında geçirirler. Koleksiyonların depolama mobilyalarında depolanması, bozulma etkenlerini azaltmak için çok önemlidir. Depolama mobilyaları, alanı verimli bir şekilde düzenlemeli, koleksiyonlara erişimi kolaylaştırmalı, fiziksel destek sağlamalı, esnek ve ayarlanabilir olmalıdır (Meister,2019:4).

Örgü yapısının yanı sıra sepetin şekli, durumu ve boyutuna bağlı olarak sepet depolama şekli farklı tasarımlarla sağlanmaktadır. En yaygın depolama şekli olan tepsi tasarımı, nesneyi desteklemek ve tutmak amacıyla küçük çapraz bağlı polietilen (Plastazote) köpüklerden oluşmaktadır. Her tepsi taşıdığı nesneden biraz daha büyük planlanır, böylece nesnelerin aynı rafta yan yana konulduğunda birbirlerine temas etmemesi sağlanır.

Tepsi köşelerini ve köpüğü sabitlemek için metal bir kenar kullanılır, böylece montajların yapısında bant veya yapıştırıcı kullanımı ortadan kalkar.



Görsel 4. New Brunswick Müzesi ve British Columbia Üniversitesi, Antropoloji Müzesi'nde sepet malzemeler için kullanılan tutacak/ kaide örnekleri. (<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/basketry-plant-materials.html>).



Görsel 5. Sepet ürünlerde depolama örnekleri.

(<https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/basketry-plant-materials.html>).

Sepetlerin bütün parçalarını ayrı ayrı koruma altına almak önemlidir. Sepetler için köpük saklama askıları, raf ünitesi kullanışlıdır. Büyük boyuttaki sepetlerin sabit depolanması için pamuklu bantlarla kaideye tutturulabilir. Ön taraftan küçük bir boşluğun bırakılması sayesinde nesnenin kaideden kolayca çıkarılmasını sağlar. Her nesne için raf ünitelerinde yeterli alanın sağlanması gerekir. Böylelikle arandığı nesneye kolayca ulaşılabilir. Sepet gibi bitkisel hammaddeden üretilmiş nesnelere kumaştan, dokumasız tabakadan (Tyvek) yapılmış bir kılıfa da yerleştirilebilir ve elyaf dolgusu ile doldurulabilir.

Küçük çaplı taban ancak büyük çaplı kenara sahip olan nesnelere de destekleme önemlidir. Kırılgan veya hassa nesnelere asitsiz kağıt kutulara yerleştirilmelidir (Görsel 5). Kutuların dış tarafında, nesnelere kimlik/ künye bilgilerine yönelik envanter numaralarına ve nesnelere görsellerine yer verilmesi önemlidir.

Düz yassı sepet örgüler veya hasır yaygılar için durumları iyi olsa bile birbirine temas ettirilmemesi ve aralarına önceden yıkanmış dokuma pamuklu bez veya asitsiz kağıt yerleştirilmelidir. Düz nesnelere bu şekilde üst üste yerleştirilebilir ancak altta kalan nesnelere ağırlık yükünü tolere edip edemeyeceğine dikkat edilmelidir.

5. Sonuç

Bitkisel örücülük doğada kendiliğinden yetişen veya kültürü yapılan bitkilerin sapları, yaprakları ve ince dallarının örülmesi işlemidir. Kazılardan elde edilen buluntulardan bu zanaatın çok eskilere dayandığı görülmektedir. Dolayısıyla da sepet hemen hemen tüm kadim toplulukların geleneksel bir ögesi olarak hayat bulmuş nesnelere dir. Her dönemde var olmuş, gerek saklama, koruma, taşıma amacıyla kullanılmış gerekse bazı dini ritüellerde, mezar hediyesi ya da Eski Mısırda olduğu gibi ölü gömmede kullanılan sargı malzemesi olmuştur.

Sepet, tahıl saplarının bitkisel boylarla boyanması, geleneksel bilgi, geleneksel yapım tekniklerini ve etnik/yerel motifleri içerdiği için önemli kültürel miras ögesidir. Organik hammadde olmaları sebebiyle günümüze kadar ulaşamayan birçok nesne olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle arkeolojik ve etnografik nesnelere koruma onarım biliminin çalışma alanına girmektedir. Nesneye uygun olarak belirlenen koruma tedavileri kültürel miras aktarımını sağlayan önemli çalışmalardır.

Sepet ürünlerde şişme gibi bozulmaları gözlemlemek nispeten kolay olsa da hasarın meydana gelip gelmediğini belirlemek ve değerlendirmek çok daha zordur. Bu nedenle yapılan araştırmalarda ya da bu ürünler için uygun koruma tedavisi belirlemede disiplinlerarası çalışmalıdır. Selülozik hammadde olması sebebiyle ahşap ve kağıt konservatörü, örgü teknikleri nedeniyle de tekstil konservatörü iş birliğinin sağlanması ve bu ürünlerin kompozit ürün olarak değerlendirilmesi önemlidir.

Hemen hemen her dönemde kullanılan bir ürün olması, günümüzde de halen geleneksel bilgilerle sürdürülüyor olması nedeniyle birçok müzede sepet ve bitkisel örme ürünler yaygın olarak yer almaktadır. Müzelerin kendi koleksiyonlarını oluşturma ve koleksiyonlarında yer alan nesnelere koruma sorumluluğu bulunmaktadır. 21. yüzyıl müzecilik anlayışı ile geleneksel ürünlerin belgelenmesi, genç kuşaklara aktarılması ve bu yönde etkinlikler planlaması adına çalışmalar yürütülmektedir. Sepet gibi etnografik ürünlerde etnik izler taşınması nedeniyle müzelerin ve nesnelere ait olduğu düşünülen ve halen daha benzerlerini üreten topluluklarla iletişim kurulmalıdır.

Kaynakça

Adovasio, J. M. (2016). *Basketry Technology: A Guide to Identification and Analysis*, Updated Edition.

Akpınarlı, H. F. ve Üner, İ. (2019). "Geleneksel Tekstillerin Özellikleri ve Çeşitleri", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 34, Denizli, ss.133-145.

Atay, A.(1987). *Örücülük Temel Ders Kitabı*, Milli Eğitim Basımevi, Birinci baskı, İstanbul.

Banik, G., Irene. B., Vincent, D. (2011). *Paper and Water: A Guide for Conservators*, 1st ed. Amsterdam: Butterworth-Heinemann.

Demir, G.K. (2020). "Bergama'da Son Ustasıyla Yaşatılan Sepetçilik", *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt:3, Sayı:4, s.53-71.

Di Lernia, S., MassambaN'siala, I., Mercuri, A. M. (2012). "Saharan prehistoric basketry. Archaeological and archaeobotanical analysis of the early-middle Holocene assemblage from Takarkori (AcacusMts., SW Libya)", *Journal of Archaeological Science* 39,1837–1853.

Florian M.L.E., Kronkright D. P., Norton, Ruth E. (1990). *The Conservation of Artifacts Made from Plant Materials*, 3rd ed., 195-286, Los Angeles: The Getty Conservation Institute.

Meister, N. B. (2019). "A Guide to the Preventive Care of Archaeological Collections", *Advances in Archaeological Practice* 7 (3):1-7.

Neziroğlu, F. (2007). *Sepet Örneği ve Sanatsal Yorumlar*, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Ogden, S. (2004). *Caring for American Indian Objects: A Practical and Cultural Guide*, Minnesota Historical Society Press.

Özdemir, A. (2010). *Kalkolitik Smintheion (Gülpınar) Yerleşiminde Hasırcılık ve Dokumacılık*, T.C. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Schaffer, E. (1976). *The preservation and restoration of Canadian ethnographic basketry*, *Studies in Conservation*, 21 (3). Taylor & Francis, Ltd. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works: 129.

Türktaş, Z. (2011). Anadolu'da "Hasır Dokuma ve Sepet" Kullanımına İlişkin Eski Bir Örnek; Çatalhöyük (ve Günümüzde Görülen Uzantıları), *Akdeniz Sanat*, 4 (7):133-136.

İnternet Kaynakları

Monroe, H.B. (2018). Conditioning Woody Basketry Elements with Water and Ethanol An Investigation into the Effects of Existing Conservation Methods, UCLA Electronic Theses and Dissertations, <https://escholarship.org/uc/item/42z1j16h> Erişim tarihi: 07.02.2021.

Görsel Kaynaklar

Tablo 1 görselleri, Atay,A. (1987). *Örücülük Temel Ders Kitabı*, Milli Eğitim Basımevi, Birinci baskı, İstanbul.

Görsel 1. Atay,A. (1987). *Örücülük Temel Ders Kitabı*, Milli Eğitim Basımevi, Birinci baskı, İstanbul.

Görsel 2. <http://anthromuseum.missouri.edu/minigalleries/baskets/intro.shtml>, Erişim tarihi: 18.04.2007 (Aktaran: Neziroğlu, 2007:27-30, *Sepet Örneği ve Sanatsal Yorumlar*, T.C. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi).

Görsel 3. <https://www.artic.edu/artworks/155966/wedding-basket>, Erişim tarihi:08.02.2021.

Görsel 4. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/basketry-plant-materials.html>, Erişim tarihi: 09.02.2021.

Görsel 5. <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/basketry-plant-materials.html>, Erişim tarihi: 09.02.2021.

Dipnot kaynakça

1. Gravettian kültürü, Erişim tarihi: 02.02.2021.

https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/23620/mod_resource/content/0/Konu%2010.pdf

2.Holosen. Kazancı, N. (2018). *Holosen'in Katları*, Türkiye Jeoloji Bülteni .61:359-361.

3.Emprenye. Yaşar, M , Yaşar, Ş , Fidan, M , Ertaş, M , Altınok, M . (2017). Doğal ve Kimyasal Emprenye Maddeleri İle Emprenye Edilen Sedir (*cedruslibania.rich.*) Odununun Direnç Özelliklerinin Tespiti, *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi*, 463-470 .

BIYOTEKSTİLLERİN YENİLİKÇİ MALZEME OLARAK HAZIR GİYİM ENDÜSTRİSİNDE KULLANIMI

USING BIOTEXTILES AS INNOVATIVE MATERIALS IN READY TO WEAR INDUSTRY

Ayşegül Baydemir ** , Nuray Er Bıyıklı ***

Öz

Tüketim ürünlerinde estetik ve işlevsellik dışında yeni arayışlara dair eğilimler her geçen gün yaygınlaşmaktadır. Bu doğrultuda “sürdürülebilirlik” temellendirmeli birçok vizyon ortaya çıkarken, tasarımcılar ve şirketler moda sektöründeki giyim ürünlerinin ekolojik ve etik olması için cevaplar aramaktadır. Bu temellendirme ile biyoteknoloji araştırmacılarının, biyotasarım ve biyofabrikasyon adı verilen sistemler ile biyolojik malzemeler üzerine çalışmaları devam ederken, tekstil ve moda tasarımcıları “yeni malzeme çağı” içinde disiplinlerarası ürün tasarımları geliştirmektedir. Bu gelişmeler çerçevesinde geleceğin giysi tasarımcıları için biyo-temelli malzemelerin varlığından haberdar olmak bir zorunluluk haline gelmiştir. Bu çalışmada biyo-temelli tekstil malzemelerinin kapsamı incelenerek, hazır giyim endüstrisindeki kullanım alanları ve fonksiyonları örneklerle ele alınacaktır. Böylelikle biyotekstillerin hazır giyim tasarımına uygunluğu irdelenerek, potansiyel yükselişine dikkat çekmek ve giysi tasarımındaki kullanımının yaygınlaşmasına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Biyotasarım, Biyotemelli Tekstiller, Biyomateryaller, Biyofabrikasyon, Giysi Tasarımı.

Abstract

Apart from the aesthetics and functionality required in consumer products, new expectations are becoming widespread day by day. In this direction, while many visions based on “sustainability” emerge, designers and companies seek answers to make clothing products in the fashion industry ecological and ethical. With this basis, while biotechnology researchers continue to work on systems called biodesign and biofabrication and biological materials, textile and fashion designers develop interdisciplinary products in the "new material age". In the framework of these developments, it has become a necessity for future garment designers to be aware of the availability of bio-based materials. In this study, the scope of bio-based textile materials will be examined and their usage areas and functions in the ready-to-wear industry will be discussed with examples. Thus, by examining the suitability of biotextiles to ready-to-wear design, it is aimed to draw attention to the potential rise and contribute to the widespread use of them in clothing design.

Keywords: Biodesign, Bio-Based Textiles, Biomaterials, Biofabrication, Fashion Design.

Derleme // Başvuru tarihi: 14.03.2021 - Kabul tarihi: 11.05.2021.

****** Araş. Gör., İstanbul Teknik Üniversitesi, Tekstil Teknolojileri ve Tasarımı Fakültesi, Moda Tasarımı Programı, baydemira@itu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4026-1910>.

******* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, nuraybiyikli@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6780-1724>.

1. Giriş

Giysi tasarımcıları için bir ürünün form olarak tasarlanması yanı sıra, malzeme olarak doğaya zarar vermeyen seçimlerde bulunması tasarım niteliğini arttıran en önemli faktörlerden biri haline gelmiştir. Bu doğrultuda tasarımcıların doğada çözünebilir biyo-temelli malzemelerden ve üretim modellerinden haberdar olması önem kazanmıştır. Hızlı modanın yükselişiyle yaygınlaşan düşük maliyetli tekstil malzemeleri ve bilinçsiz üretim yöntemleriyle hazır giyim endüstrisi, küresel karbon emisyonlarının %10'unu, endüstriyel su kirliliğinin ise %20'sini oluşturarak, petrol endüstrisinden sonra dünyanın en büyük ikinci çevre kirleticisidir (Sustain Your Style, 2020)¹. Bu durum Dünyanın en büyük endüstrilerinden biri olan tekstil sektörünün, hızlı tüketimi teşvik eden moda sektörünün ve tüketimi destekleyen hazır giyim sektörünün yarattığı ürün atığının çevreye verdiği zararları kaçınılmaz olarak ön plana çıkarmıştır. Küresel ısınma ve doğal kaynakların azalmasıyla birlikte oluşan sürdürülebilirlik kavramı günlük yaşamımızda kullanılan ürünlerin tüketimi konusunda farkındalığının oluşmasını tetiklemiştir. Modanın ana bileşeni olan giysinin tasarım sürecinde seçilen malzemelerin ürünün tasarımına estetik ve fonksiyonel olarak katkı sağlamasının yanı sıra, doğal kaynaklara olan etkileri de göz ardı edilmemelidir. Artık yaşamımıza katılan tüm ürünlerin "etik" ve sürdürülebilir çerçeveden değerlendirilmesi bir gereklilik olmuştur. Tüketim oranı en yüksek ürünlerden olan giysinin hammadden başlayarak, üretim süreci dahil, kullanım ömrünün sonuna kadar çevreye olan etkilerinin bir bütün olarak tasarlanması artık bir zorunluluktur. Bu bağlamda hazır giyim sektöründe "geri dönüşüm" uygulamaları bir süre popülerlik kazansa da geri dönüştürülmüş ürünlerin uzun vadede bir çözüm olmadığı yönünde görüşler giderek artmıştır. Tasarımcılar, bilim insanları, araştırmacılar ve şirketler özellikle bu nedenle petrol bazlı sentetik malzemelerin kullanımından alternatif olarak doğada çözünebilir (biodegradable), çevreye duyarlı üretim modelleri ve malzeme kullanımı arayışına yönelmişlerdir. Çalışmanın başlangıcında açıklanan ve "Malzeme Devrimi" olarak da adlandırılan bu değişim doğada çözünebilir malzemelere ilgiyi artırırken, giysi üretiminde

¹"Modanın Çevresel Etkileri", https://www.sustainyourstyle.org/en/whats-wrong-with-the-fashionindustry?gclid=Cj0KCQiAujb_BRDJARIsAKkycUIXRd1S_oXs6cERGyHoGPgn__FSsa7_qW23LC7zvIQCa8Ft853Xm3gaAuhHEALw_wcB, Erişim tarihi: 26.12.2020.

kullanılabilir yönlerinin geliştirilmesi ise araştırmaların çeşitlenmesine ve biyotekstillerin sektördeki kullanımının yaygınlaşmasına olanak sağlamaktadır. Bu gelişmeler doğrultusunda çalışmanın içeriğini biyotasarım (biodesign), biyomateryaller, biyofabrikasyon (biofabrication), biyosentetik malzemeler ve bu alandaki son dönem araştırmalar oluştururken, tekstil ve moda tasarımcıları için “yeni malzeme çağı”nda disiplinlerarası yeniliklerin ve gelişmelerin tasarım fikirlerine öncülük eden ve gelecek öngörüsünde tasarımcıya ilham verebilecek yönleri ele alınmıştır.

Bilinmektedir ki gelişmekte olan biyotekstillerin sektörel kullanımının yaygınlığı hala yetersizdir. Bu yetersizlik göz önünde bulundurularak, tasarım açısından giysi üretiminde kullanılabilecek biyotekstillerin çeşitleri ve üretim yöntemlerini tanıtmak ve yaygınlaşmasına katkı sağlamak amacıyla çalışma konusu belirlenmiştir. Bu bağlamda, “Materyal Devrimi”nden başlamak üzere biyotasarım anlayışı, biyomateryaller, biyofabrike ve biyosentetik malzemelerin çeşitleri çalışmanın içeriğini oluşturmuştur. Böylelikle özellikle giysi tasarımında ve üretiminde kullanılan biyotekstillerin özellikleri ve fonksiyonları örneklerle ele alınarak, biyo-temelli malzemelerin tasarım geliştirme yönleriyle hazır giyim üretimine uygunluğu ve potansiyel kullanım alanlarını belirlemek amaçlanmıştır.

2. Materyal Devrimi

Quinn (2012:12)'e göre, günümüz teknolojik gelişmeler ile modayı deneyimleme şeklimiz değişmekte ve yeni nesil tasarımcılar geleceğin biçimlerini, görünümünü ve malzemelerini tasarlayarak giysileri pasif görünümünden aktif teknolojik araçlara dönüştürmektedir. Suzanne Lee'nin “BioCouture” girişimi gibi “yetiştirilebilir” giysiler, moda tasarımının dile getirilmeyen “bitmiş” giysi prensibini sorgulayarak bir giysinin tamamlanmış sayılıp sayılmayacağını sorgulayacaktır (Quinn, 2012:12-20). Smelik (2018:36)'e göre ise; yeni materyalist bir yaklaşım, ikilemleri yeniden düşünerek materyalin etkisini sorgulamalıdır. Malzeme; materyalist bir perspektiften bakıldığında, sadece pasif bir araç değil, aktif ve anlamlı bir aktör olarak düşünülmelidir (Barret vd.'den akt. Smelik, 2018:36).

2016'da, Hollandalı trend tahminçisi Lidewij Edelkoort, bir sonraki on yılda etkili olacak “Yeni Materyalizm” döneminin geldiğini belirtmiştir. Edelkoort, “Yeni Materyalizm” dönemi

içinde tasarım girişimcilerinin kendi malzemelerini üretmelerine dikkat çekerek yeni disiplinlerarası tasarım örneklerini işaret etmektedir (Edelkoort, 2016).

The Bussines of Fashion ve The McKinsey şirketinin yayınladığı 2020 raporunun “Malzeme Devrimi” (Materials Revolution) başlıklı bölümünde, moda markalarının yakın zamanda keşfedilen veya yeniden tasarlanan (re-engineered) ürünlerin yanı sıra, estetik ve işlev sunan yüksek teknolojlili malzemelerle birlikte daha sürdürülebilir malzemelere odaklandığına değinmektedir. “Moda’nın Biyolojik Devrimi” (Fashion’s Biological Revolution) başlıklı alt bölümde ise, moda ve güzellik endüstrisinde toplum ve değer zincirlerini değiştirebilecek, çevre üzerindeki baskıyı potansiyel olarak azaltabilecek biyolojik bir devrimden söz etmektedir. Raporun öngörüsüne göre bilimsel atılımlar ortaya çıktıkça, büyük markalar ve girişimciler arasında daha fazla ortaklık, daha derin araştırma ve çığır açan inovasyonların ticari açıdan artması beklenmektedir. Rapora göre, giyim şirketlerinin yüzde 45’i yenilikçi “biyo-temelli” (bio-based) malzemeleri, kaynak bulma yöneticilerinin yüzde 67’sinden fazlası ise yenilikçi sürdürülebilir malzemelerin kullanımını önemli bulmaktadır (The State of Fashion, 2019:61-65).

Bazı hükümetler sürdürülebilirlik kapsamında düzenlemelerini güncellemenin yanı sıra, araştırmaları teşvik etme ve finanse etme konusunda doğrudan rol oynamaktadır. Bu doğrultuda Avrupa Komisyonu, sürdürülebilir biyo-temelli tekstiller ve döngüsel iş modellerini desteklemek için 21 milyon € finansman sunmaktadır (Avrupa Komisyonu, 2019).

Parsons School of Design bünyesinde tasarım araştırma laboratuvarı olarak kurulan Healthy Materials Lab; gerçekleştirdiği eğitim ve etkinliklerin yanı sıra sektörde kullanılan ürünlerin yapımında zehirli maddeler hakkında farkındalık, yeni nesil tasarımcı ve mimarlara kaynak yaratma amaçlı sertifikalı bir koleksiyon oluşturmuştur. Koleksiyonunda; biyofabrike materyaller, mantar ve bakteri temelli tekstiller gibi birçok mimari ve tekstil ürünü bulunmaktadır (Healthy Materials Lab, 2020) Seçilen ürünler; Amerika, Avrupa ve Kanada gibi ülkelerde geçerli olan yanmazlık, haslık, anti bakteriyel ve leke tutmazlık gibi çeşitli kriterlere göre değerlendirilerek seçilmekte ve tasarımcılara geniş bir biyomateryal kütüphanesi sunmaktadır. Laboratuvar kapsamında kurulan Donghia Sağlıklı Malzeme Kütüphanesi’nde, öğrenciler, öğretim üyeleri ve araştırmacıları için kaynak sağlayacak malzemelerden oluşan bir arşiv oluşturmuştur. Arşivdeki ürünler; sağlık, karbon izi, dönüştürülebilirlik, su kaynaklarının

kullanımını, sosyal değer çerçevelerinde toplam 6 kategoride değerlendirilerek seçilmiştir (Donghia Healthier Materials Library, 2020).

Bu bilgiler ışığında bir ürünün yalnızca geri dönüştürülebilir ya da plastik içermemesinin günümüz sağlıklı malzemeler ve sürdürülebilirlik çerçevesinde yeterli olmadığı söylenebilir. Böylelikle “Materyal Devrimi” kapsamı içinde biyotemelli tekstil malzemelerinin biyotasarım alanının çeşitlenmesine katkı sağlamasının yanı sıra, yaygınlaşan malzeme bilinci sayesinde yeni ticari fırsatlara olanak sağlanacağından söz edilebilir.

3. Tekstilde Biyotasarım İnovasyonları

Küresel pazarda geniş yer tutan tekstil endüstrisi, biyoteknoloji gibi yeni inovasyon kaynakları aramakta, tekstil ve konfeksiyon şirketleri çevre ile ilgili konulara daha fazla zaman ve yatırım ayırmaktadırlar. Biyoteknoloji ürünleri, hali hazırda var olan kaynak ve üretim yöntemlerine oranla daha az kirleticilik ve atık yarattığından dolayı hem tekstil hem de deri üreticileri için düzenleme baskıları ve teşvikleri yoğunlaşmıştır.

Bu doğrultuda tekstil, hazır giyim ve moda endüstrisindeki biyomateryallerin kapsamı ve inovasyonlarını incelemek için biyoteknolojinin temel tanımı ve biyotasarım olgusunu anlamak gereklidir. Biyoteknoloji, tekil bir teknolojik araştırma alanı değil, geniş çerçevede bir bilim ve teknoloji alanı olarak nitelendirilebilir. Canlı hücreler ve moleküller üzerine araştırmaları dahil, gıda mahsüllerinden, kanser tedavisine, insan genlerinin manüplasyonundan, yeni nesil tekstil malzemelerine kadar çeşitli uygulama alanlarını kapsayan bir teknoloji grubudur. Biyoteknoloji genel haliyle, “organizmaları veya ürünlerini ticari amaçlarla kullanmak” olarak tanımlanmaktadır (Bhat vd., 2016). Temel tanım itibarıyla biyoteknoloji; “Canlıların, özellikle hücrelerin ve bakterilerin endüstriyel süreçlerde kullanılması” anlamına gelmektedir (Biyoteknoloji, t.y)²

Biyotasarım ise, kültürlenmiş dokular ya da bitkiler gibi canlı malzemeleri kullanarak organik tasarım sorularına cevap aramaktadır. Tasarım malzemeleri canlılar veya canlı dokular olduğunda, projenin form/ fonksiyon denkleminin ya da modernlik/ ilerleme fikrinin çok ötesine

²“Biyoteknoloji”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/biotechnology>, Erişim tarihi: 5.01.2021.

geçtiğini belirten Myres (2018:7), biyotasarımın konvensiyonel sınırların ötesinde doğrudan ahlaki alanın özünü hedeflediğine değinmiştir. Böylelikle biyotasarım, tasarım ve üretim için biyolojiden ilham alan birçok yaklaşımdan farklılık göstermektedir. Biyomimikri, beşikten beşiğe (cradle to cradle) ve yeşil tasarım (green design) alanlarının aksine biyotasarım alanı, canlı organizmaları ya da ekosistemleri temel bileşenler olarak eler alır ve nihai ürünün işlevini geliştirir (Myres, 2018:7-8). Bu doğrultuda biyolojik ve biyomimetik süreçler 20. yy'daki makineleşmenin yerini alarak bir sonraki tasarım paradigması olarak karşımıza çıkabilir (Myres, 2018:17).

Biyotasarım anlayışıyla üretilen biyo-temelli tekstillerin araştırmalarına yönelik girişimlerde, araştırmacılar doğal liflerin özelliklerini geliştirmek ya da değiştirmek amacıyla büyük kimyasal işletmelerle ortak girişimler kurmuşlar, canlı organizmaları kullanan biyotekstil çalışmaları ve biyoteknolojideki keşifler yeni önermeler ortaya çıkarmaktadır. Örneğin; Genecor ve DuPont, genetik olarak modifiye edilmiş ve yeni bir sentetik elyaf üretiminde kullanılan bir çeşit polimer olan propandiyol (PDO)'ya dönüştürülebilen bir mikroorganizma patenti almış, Kanadalı şirket Nexia Biotechnologies; içinde spirodroin üretiminin genetik olarak uyarıldığı keçi sütünden elde edilen bir elyaf olan "Biosteel" isimli bir malzeme geliştirirken, DuPont araştırmacıları, rekombinant DNA tekniklerini kullanarak yeni protein bazlı polimerler üretmektedir ve dokuma örümceğinin genini ipekböceklerine entegre ederek, ipek muadili çok ince ve çok güçlü elyaf yaratmak üzere çalışmalar ortaya koymaktadırlar.

Bu gibi örneklerle doğanın yarattıklarının insan icatlarıyla birleşmesi, giysi malzemeleri ve formlar için yeni önermeler ortaya çıkarmıştır. Bakterilerle yapılan bilimsel deneylerde biyotekstiller oluşturulmuş, biyomimikri alanlarındaki araştırmalar doğayı yeni gelişmeler için kaynak olarak incelemektedir (Seymour, 2010:82). Bu gelişmelerle "biyo-temelli", "biyofabrike" (biofabricated), "biyosentetik" (biosynthetic) gibi kavramlar ve bu kavramları kapsayan "biyomateryal" (biomaterial) ürünleri tekstil, hazır giyim ve moda sektöründeki yerini almıştır.

4. Biyomateryaller

Biyomateryaller öncelikle tıbbi uygulamalar için kullanılsada, günümüz sürdürülebilirlik ve yeni malzeme arayışları içinde giysi tasarımı ve tekstil sektöründe yeni tanımlar edinmektedir. Bu sebeptendir ki literatür aramalarında “biyomateryal” genellikle tıbbi bir terim olarak karşılık bulmaktadır. Tıpta biyomateryal, “biyolojik sistemlerle etkileşime girmesi amaçlanan, tıbbi bir cihazda kullanılan cansız bir materyal” olarak tanımlanmaktadır (Williams’tan akt., Ratner vd., 2004:1). Tanımdaki “tıbbi” kelimesi kaldırılırsa terim daha geniş bir uygulama yelpazesini kapsayacaktır (Ratner vd., 2004:1). Bu sebeple biyomateryal terimi kullanım alanı göz önünde bulundurulurak ve hedef yelpazesinin genişliği daraltılarak araştırılmalı ve tanımlanmalıdır.

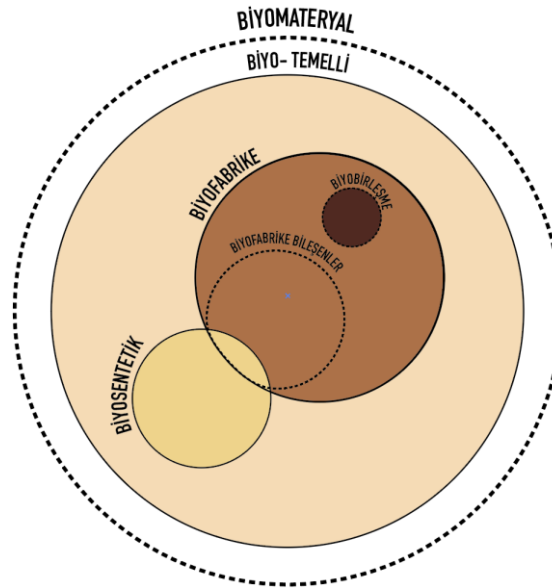
Hollanda’yı Avrupa (CEN ve CENELEC) ve uluslararası (ISO ve IEC) standardizasyon faaliyetlerinde resmi üye olarak temsil eden ve Hollanda standartları kuruluşu olan NEN çatısı altında oluşturulan programlardan “Bio Based”; biyo-temelli içerikler sertifikası veren bir programdır. NEN’e göre biyo-temelli ürünler, tamamen ya da kısmen biyokütleden elde edilen ürünlerdir. Bu nedenle, üründe bulunan biyokütle miktarını karakterize etmek önemlidir (Bio Based Content, 2021).

Ayrıca, biyomateryallerin tanımında aşağıdaki değişkenlikler göz önünde bulundurulmalıdır;

- Tüm biyomateryaller biyo-temellidir (ancak biyo içeriği %10’dan %100’e kadar radikal bir şekilde değişebilir).
- Çoğu biyosentetik, biyofabrike ya da biyo-birleştirilmiş malzemeler biyo-temelli olarak tanımlanabilir.
- Bazı biyosentetik malzemeler biyo-temellidir ancak biyofabrike değildir.
- Bazı biyosentetik malzemeler, üretiminde canlı organizmaları kullanan biyofabrikasyon bileşenleri içerir.
- Tüm biyofabrike materyallerin üretiminde canlı organizmalar (bitkiler ya da hayvanlar yerine mikroplar) kullanılır.

- Tüm biyofabrike bileşenler, makro ölçekli bir malzeme yapısı oluşturmak için daha fazla işlemden geçirilmesi gereken yapı bloklarını üretmek için canlı organizmaları kullanır.
- Biyo-birleştirilmiş tüm malzemeler, gerçek makro malzeme yapısına doğru büyümek için canlı organizmayı kullanır (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020).

Girişim şirketleri, markalar ve yatırımcılar için biyo-tasarım, biyofabrikasyon ve biyotekstil alanlarında danışmanlık veren BioFabricate’in raporuna göre biyomateryal; “spesifik olmayan biyolojik ilişkiye sahip materyalleri belirtmek için kullanılan bir terim”dir. Biyomateryaller; “biyo-temelli” sentetik polimerlerle birleştirilmiş meyve ya da sebze atıkları içeren, geleneksel ve hayvansal olmayan derilerden, saf bir pamuklu kumaşa ya da bir polyester pamuk karışımına kadar birçok malzemeyi içerebilir (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020). Raporda sunulan grafikte biyomateryaller, “biyofabrike” ve “biyosentetik” olarak iki sınıfa ayrılmaktadır (Görsel 1). Resmi olarak biyo-temelli olarak adlandırılacak nihai bir ürün, en az %20 yenilenebilir karbon içermelidir. Bu yenilenebilir karbon içeriği, bitkilerden veya özel olarak yetiştirilmiş enerji mahsulleri gibi organik maddelerden elde edilmektedir (Fulgar, t.y.).



Görsel 1. Biyomateryallerin Kapsamı (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020).

Bu çalışmada, giysi tasarımında kullanılan ya da potansiyel olarak kullanılacak biyotemelli malzemeler, “Biyofabrike Tekstiller” ve “Biyosentetik Tekstiller” sınıflarında incelenmiştir.

4.1 Biyofabrike Tekstiller

Biyofabrikasyon, alglerden biyoyakıt üretimi, hayvansız et üretimi, hayvansız deri ve kürk üretimi, insan implantasyonu için doku ve organ üretimi, doku modelleme, ilaç toksisitesi ve ilaç keşif deneyleri, uzay araştırmalarında kullanılan biyosensörler ve biyosanat (bioart) gibi çok çeşitli pratik uygulamaları kapsamaktadır (Mironov vd., 2009). Özellikle biyomühendislik terminolojisinde yaygın olarak kullanılan “biyo-üretim” (biofacture) ya da “biyofabrikasyon” (biofabrication), uygulamalı tasarım disiplinlerindeki kullanımı arttıkça tasarımcılar için de anlam kazanmaya başlamıştır. Biyomateryallere gıda, malzeme bilimi ve tekstil gibi diğer endüstrilerde artan ilgi, farklı uygulama alanlarındaki terminoloji farklılıklarını oluşturmaktadır. Bir malzeme tasarımcısı için biyofabrikasyon, dijital teknolojileri de kullanarak, biyomimikri ilkeleri içinde ve doğada bulunan süreçleri ya da davranışları taklit etmektir. Biyofabrikasyon üretim çerçevesinde tasarımcı, bir çiftçi gibi, arılar, mantarlar, bakteriler, algler ya da bitkiler üzerine çalışabilir ve ürünleri yetiştirmek ve üretmek için yeni teknikler geliştirebilir (Chieza vd. 2015:2).

Biyofabrikasyon terimi ilk olarak 1994 yılında, doğal yollarla oluşan bir biyofabrikasyon biçimi olan “biyomineralizasyonu”nu tanımlamak için kullanılmıştır (Fritz vd., 1994:49) Biyofabrikasyonun gelecekte geleneksel üretim yöntemlerini ve kaynaklarını önemli ölçüde dönüştürebileceğini öngören Mironov (2009:1); biyofabrikasyon terimini “canlı hücreler, moleküller, hücre dışı matrisler ve biyomalzemeler gibi ham maddelerden oluşan, karmaşık, canlı ya da cansız biyolojik ürünlerin üretimi” olarak tanımlamıştır. Mironov (2009:10)’a göre biyofabrikasyon, hayvansız doğal deri ve kürk üretimi için fırsatlar açabilir ve doğada var olmayan daha sofistike kürkler tasarlamak ve modellemek için yeni araçların oluşturulmasını sağlayabilir.

Günümüz tekstil ve giysi tasarım alanında hızla yaygınlaşan “biyofabrike” (biofabricated) malzeme sınıfı, fermantasyon, maya ve maya mühendisliği, bakteri, mantar, alg,

kültür ve memeli hücreler gibi yaşayan materyaller yetiştirilen ve tasarlanan bir alan olarak tanımlanmaktadır (Healyhy Materials Lab, 2020). Bu çerçevede üretilen malzemeler, Mironov'un öngörüsünü doğrular şekilde, alternatif estetik ve fonksiyonel özellikleri içinde barındırmaktadır. Biyofabrike materyal örnekleri incelenirken, Görsel 1'de değinildiği gibi, biyofabrike bileşenler (biofabricated ingredients) ve biyo-birleştirilmiş (bioassambled) yöntemle üretilen materyaller de göz önünde bulundurulmalıdır.

"Biyofabrike bileşenler", ipek ya da kolajen gibi karmaşık proteinlerle örneklenebilecek ve hem "doğal" hem de "sentetik" polimerler için mikrobiyal olarak üretilmiş yapı bloklarını içerir. "Biyolojik olarak birleştirilmiş miselyum, bakteri ya da memeli hücreler gibi canlı mikroorganizmalar tarafından büyütülen ve makro ölçekli yapılar" olarak tanımlanan "biyo-birleştirilmiş" malzemeler arasında ise; miselyum ve mikrobiyal selülozik deriler yer almaktadır (Understanding "Bio" Material Innovations, 2020). Miselyum; kitin, selüloz ve proteinlerden doğal yollarla oluşan, polimerik bir kompozit materyaldir. Nispeten hızlı büyümesi ve yoğun işleme yöntemleri gerektirmedikinden, "miselyum deri" çevresel etki açısından geleneksel deriye oldukça uygun bir alternatif oluşturmaktadır. Giysi tasarımına uygunluğu açısından değerlendirildiğinde, miselyumun biyolojik nitelikleri sığır derisini taklit eden görsel özellikler barındırmaktadır. Nihai kompozit, sığır derisine benzer bir şekilde kesilebilir ve şekillendirilebilir, preslenebilir ya da tekstüre edilebilir, renklendirilebilir ya da tabaklanabilir. İçindeki proteinler, hayvan derilerinde kolajen yoluyla oluşan deriye çok benzer şekilde davranan bir dış "deri" oluşturur. Ek olarak, miselyumun esnek hücre duvarları, derinin işlenebilirliği ile karşılaştırılabilen esneklik ve yumuşaklık sağlar. Yüzey homojenliği, aşınma direnci ve su iticilik gibi özellikler, kullanılan mantar türüne göre değişkenlik göstermektedir. Ağırlık bakımından, aksesuar ve ev eşyası gibi ürünlerin kullanımı için hafif olarak nitelendirilmektedir ancak giysi tasarımına uygunluğu yüksektir (Material Innovation Initiative, 2020).

Bu çerçevede Bolt Threads firması tarafından bakteriyel bir koloninin oluşturduğu bir mantar türü olarak adlandırılan miselyum tasarımı ile üretilen "MYLO", biyofabrikasyon çatısı altında "biyo-birleştirilmiş" malzeme sınıfına örnek olarak gösterilebilir (Görsel 2).



Görsel 2. Bolt Threads, Mylo, Miselyum Deri.

4.2. Biyosentetik Tekstiller

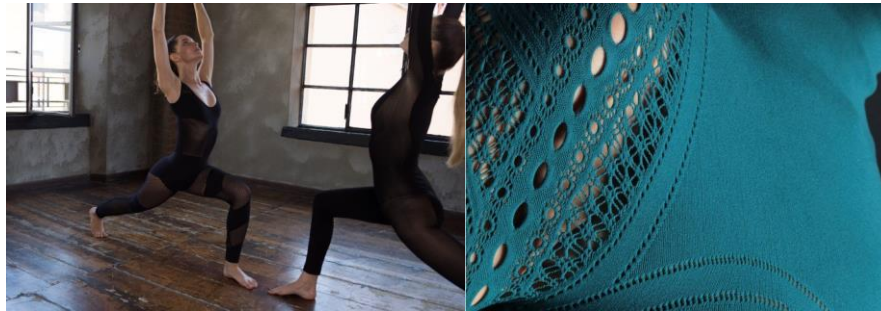
Biyosentetikler, geleneksel sentetik ürünlere potansiyel bir alternatif olarak ortaya çıkmıştır. Geleneksel sentetik lifler ile biyosentetik lifler arasındaki temel fark, tamamen veya kısmen yenilenebilir kaynaklardan yapılan polimerlerden oluşmalarıdır. Polyester, naylon ve akrilik gibi geleneksel sentetikler petrol, doğal gaz ve kömür gibi fosil yakıtlardan elde edilen ham maddeleri kullanır. Biyosentetik lifler ise %100 biyo-temelli ve kısmen biyo-temelli kaynaklardan yapılabilir (Textile Exchange, 2018a). Biyosentetik örnekleri, naylonlar, polyesterler ve poliüretanlar gibi sentetik polimerlere öncü kimyasallar yaratmak için biyokütlenin fermantasyonunu ya da katalitik dönüşümünü içermektedir. Bu sebeple bazı biyosentetik malzemeler biyo-temelli ancak biyofabriğe değildir (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020).

Biyosentetik polimerler için kullanılan kaynaklar hem performansı artırmak hem de çevresel etkiyi azaltmak için sürekli gelişmektedir. Biyosentetik malzemeler geliştirme aşamalarına ve üretildikleri biyolojik kaynağa bağlı olarak 1., 2. ve 3. nesil biyolojik hammaddeler olarak ayrılmaktadır. Mahsul olarak elde edilen mısır, şeker kamışı, şeker pancarı ve buğday gibi 1. nesil biyopolimerler ticari olarak temin edilebilir ve daha yaygın olanlarıdır. Tarım ve ormancılık atıklarından elde edilen biyokütle kaynakları ise 2. nesil biyolojik hammaddeler olarak sınıflandırılmaktadır. Bu hammaddeler geniş ölçekte ticari olarak mevcut değildir ve daha fazla teknik geliştirme gerektirmektedir. Özellikle biyolojik bir kaynak olarak yetiştirilen alg ve bakteri gibi hammaddeler 3. nesil sınıfındadır. Bu nesil konsept ve pilot aşamasındadır ve ticari olarak yaygınlığı hala yetersiz sayılmaktadır.

3. nesil biyosentetik sınıfına ait ürünler aynı zamanda “biyofabrike bileşenler”den oluşabilir (Görsel 1). Tekstil endüstrisi fosil bazlı sentetik liflerden biyo-temelli liflere geçişte, yapay örümcek ipeği gibi tamamen sentetik malzemelerle birlikte poliamidler (nyaylonlar) için biyolojik tabanlı alternatifler de geliştirilmektedir. Bu yeni alandaki biyolojik temelli alternatifler içerisinde; biyo poliaktik asit (PLA) , biyo poli trimetilen tereflatal (PTT), biyo polietilen tereflatal (PET) ve biyotemelli poliamid gibi biyopolyesterlerin yanı sıra, sentetik örümcek ipeği ve miselyumdan oluşturulan sentetik deriler sayılmaktadır (Textile Exchange, 2018b).

Biyokütle kaynağı kene otu olarak da bilinen hint yağı bitkisi “*Ricinus Communis*”den elde edilen polimerler ile üretilen “EVO”, poliamid (PA) lifi ile üretilmiş biyosentetik teksillere örnek olarak gösterilebilir. 1970’lerde kurulan İtalyan firma Fulgar tarafından geliştirilen “EVO”, hafiflik, yüksek esneklik, hızlı kuruma, bakteriyostatik, termal ve nefes alabilme gibi teknik nitelikleri sayesinde özellikle spor giyim olmak üzere tüm giyim türleri için uygun bir malzemedir (Fulgar, t.y.).

2018’de, sürdürülebilir spor giyim ürünleri üreten İtalyan marka Cifra ve Fulgar iş birliği içinde, “EVO” kullanılarak üretilen örme giysiler satışa sunulmuştur (Görsel 3).



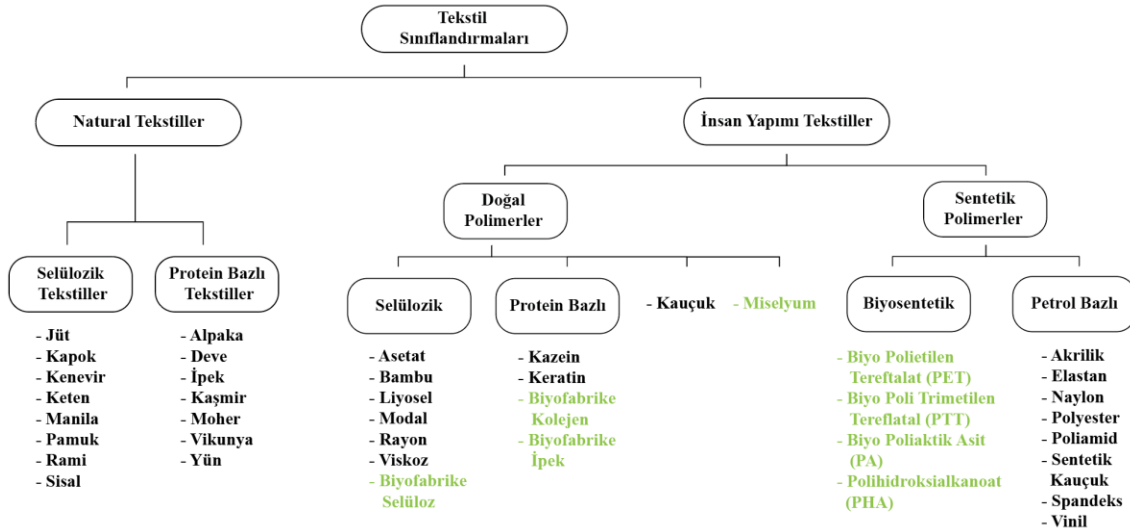
Görsel 3. Fulgar ve Cifra, EVO, 2018, Biyo-temelli Elyaftan Üretilen Giysiler.

Diğer biyosentetik üretici örnekleri ve elyaf arasında; AMSilk firmasından “Biosteel”, Teijin firmasından “Biofront”, Toray firmasından “Ecodear”, Tosaf firmasından “TopGreen”, Far Eastern Group’tan “Top Agro ve Bio-EG”, Virent firmasından “Bio BTX ve BioFormPX Paraxylene”, NatureWorks firmasından “Ingeo” ve Arkema firmasından “Rilsan” sayılmaktadır. Giysi tasarımına uygun nihai tekstil ürünleri üreten firmalar arasında ise; Fulgar’ın yanı sıra, Bolt Threads, Mango Materials ve DuPont örnek gösterilebilir (Council of Fashion Designers of America, t.y.).

5. Biyo-temelli Tekstillerin Giysi Tasarımında Kullanımı

Doğal kaynakların tüketilmesi, petrol bazlı malzemelerden kaynaklanan çevresel kirlilik gibi faktörlerle oluşan tüketim bilinci ve aynı sebeplere bağlı olarak çeşitlenen hükümet teşvikleri, biyo-temelli tekstil araştırmalarının hızlanmasına olanak sağlamıştır. Yukarıda değinilen alanlar içinde son yıllarda yaygınlaşan “biyo-temelli tekstil üretimi” girişimleri artmış, çeşitlenen malzemeler giysi tasarımcılarının radarına girerek, markalar ve tasarımcılar biyo-temelli tekstil üreten girişimciler ile çeşitli iş birliklerinde bulunmuşlardır. Böylelikle biyo-temelli tekstillerin giysi tasarımında kullanım alanları “outdoor” ve spor (activewear) giyimden, lüks moda kadar geniş bir sektör yelpazesine ulaşmıştır. Bu doğrultuda giysi tasarımcıları için tekstil sınıflandırmalarına eklenen biyo-temelli malzemelerden haberdar olmak zorunluluk olmuştur.

“Doğal Polimerler” sınıfına eklenen miselyum, biyofabrike kolajen, biyofabrike ipek ve biyofabrike selüloz gibi polimerlerin yanı sıra, geleneksel petrol bazlı sentetik polimerler sınıfına eklenen “Biyosentetik Polimerler”den üretilen tekstiller günümüz “etik” hammadde kullanımında önemli rol almaktadır (Görsel 4).



Görsel 4. Tekstil Sınıflandırma Tablosu (Understanding “Bio” Material Innovations, 2020).

Çalışmada incelenen giysi örneklerinde; “biyofabrikasyon” yöntemleri kullanılarak geliştirilmiş alg, bakteri, mantardan oluşan doğal polimerler ve biyosentetik olarak da

adlandırılan insan yapımı ve yenilenebilir kaynaklardan elde edilen biyolojik tabanlı sentetik polimerler kullanılarak üretilen tekstiller kullanılmıştır.

Yaygınlaşan “biyomateryal” girişimcilerinin öncü firmalarından Bolt Threads, 2009 yılında Dan Widmaier, David Breslauer ve Ethan Mirsky tarafından biyoteknolojik inovasyonu kullanan yenilikçi malzemeler oluşturmak için kurulmuştur. Biyofabrike tekstil malzemeleri alanında önemli buluşlar ortaya koyan firma, 2012’de bir çeşit örümcek ipeği lifi “Microsilik”i, 2018’de ise “Mylo”yu piyasaya sürmüştür. Tarımsal atıklar ve yan ürünler üzerinde yetiştirilen ve miselyumdan elde edilen Mylo kullanılarak, sürdürülebilir malzemelere koleksiyonlarında sıkça yer veren Stella McCartney ile iş birliği içinde, ilk prototip oluşturulmuştur (Material Innovation Initiative, 2020). Adidas, Stella McCartney, Lululemon ve Gucci’nin ana şirketi Kering, vegan derilerin ticari olarak uygun ölçekte üretilmesine izin verecek bir tedarik zinciri oluşturmak adına, “Mylo” isimli malzemeye yatırım yapmak için bir araya gelmiştir. Bu doğrultuda Mylo ile üretilen ürünler, 2021 yılından itibaren Adidas, Lululemon ve Stella McCartney gibi dünya çapında önemli markaların üretimiyle temin edilebilecektir (Mylo-Unleather, t.y.).

Bolt Threads’in giysi üretiminde kullanılabilen ve selülozik polimerlerden elde edilmiş diğer malzemesi “Microsilik”, örümcek ağı ile aynı proteinlerden eğrilmiş ve biyoloji, fermantasyon ve geleneksel tekstil üretimi kullanılarak sürdürülebilir ilkelerle üretilmiştir. Örümcek ipeğinin biyomimetik bir uyarlaması olarak, yüksek gerilme mukavemeti, elastikiyet, dayanıklılık ve yumuşaklık gibi özellikleri barındırmaktadır (Bolt Threads, t.y.).

Malzemenin bir tasarımcı tarafından ilk kullanımı, Stella McCartney iş birliği içinde, 2017’de “Gold Dress” ismiyle New York MoMA’da tanıtılmıştır. Malzemenin ticari olarak kullanımı ise, New York merkezli Best Made Co. Markası ile yapılan iş birliğidir. Microsilik ve yün elyaf karışımıyla elde edilen triko bere, “Cap of Courage” ismiyle satışa sunulmuştur. Temmuz 2019’da ise Stella McCartney ve Adidas, Mikrosilik ve selüloz karışımı elyaftan üretilen ve tamamen biyolojik olarak parçalanacak şekilde tasarlanan “Biofabric Tennis Dress”i tanıtmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Stella McCartney, *Gold Dress*, 2017, Best Made Co., *Cap of Courage*, 2017, Stella McCartney ve Adidas, *Biofabric Tennis Dress*, 2020.

Örümcek ipeğinin bir diğer biyomimetik uyarlaması ise Nexia Biotechnologies tarafından 1990'ların sonlarında, transgenik olarak keçi sütünde büyüyen bir proteinden elde edilen BioSteel adındaki elyaftır. Şirketin kapanmasının ardından Japonya merkezli Spiber, fibroin³ üreten genin kodunu çözerek keçi sütü kullanmak yerine, biyomühendislik ürünü bakteri ve rekombinant⁴ DNA'nın birleşmesi ile bir çeşit protein üretmiştir. "Qmonos" isimi verilen elyaf adını Japonca örümcek ağı anlamına gelen "kumonosuna"dan almıştır (Spiber,t.y.a). Geliştirilen bu proteinle Spiber, özellikle dağcılık ürünleriyle bilinen North Face markasıyla iş birliği içinde, "Moon Parka"yı 2019 yılında piyasaya sürmüştür (Hollister, 2016). Ürün, mevcut endüstriyel üretim teknolojisi dahilinde, sentetik örümcek ipeği "QMONOS" lifi ile üretilen ilk dış giyim prototipidir (Görsel 6).

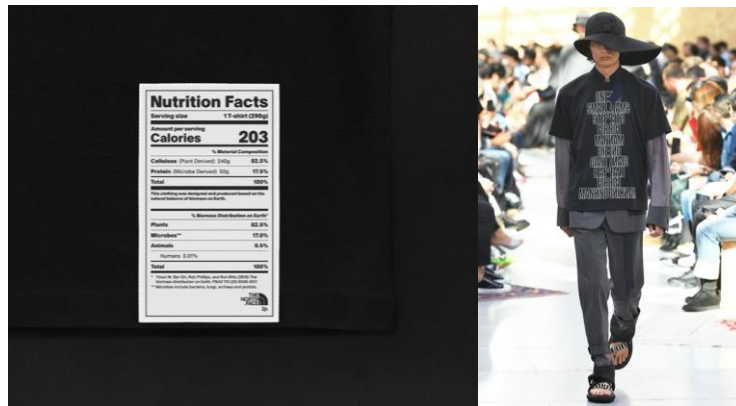


Görsel 6. Spiber ve North Face, *Moon Parka*, 2019.

³"Fibroin", İpek, örümcek ağları ve süngerlerin iskeletinin temel bileşeni olan kimyasal bir madde. <https://www.oed.com/view/Entry/69776?redirectedFrom=fibroin#eid>, Erişim tarihi: 13.01.2021.

⁴"Rekombinant", Çoğunlukla farklı biyolojik türlerden elde edilen DNA moleküllerinin, genetik mühendislik teknolojisiyle kesilmesi ve elde edilen farklı DNA parçalarının birleştirilmesi işlemlerini kapsayan bir teknolojidir. https://tr.wikipedia.org/wiki/Rekombinant_DNA, Erişim tarihi: 13.01.2021.

Spiber'in geliştirdiği bir diğer malzeme "Brewed Protein", mikrobiyal fermantasyon süreci kullanılarak oluşturulan, bitki kaynaklı biyokütleden üretilen protein temelli bir malzemedir. Malzeme, kaşmir benzeri yumuşak ya da yün benzeri termal ve nem emici özelliklere yönelik işlenebilmektedir (Spiber, t.y.b). Aynı zamanda kürk ve deri muadili kumaş üretiminde ve kaplumbağa kabuğu ya da hayvan boynuzu benzeri reçineler olarak da işlenebilmektedir. Malzemenin ilk hazır giyim uyarlaması North Face iş birliği içinde "Planetary Equilibrium Tee" ismiyle 2019 yılında satışa sunulmuştur (Görsel 7). %17,5 "Brewed Protein" ve %82,5 pamuk karışımıyla üretilen kumaşın yüzde referansı, 2018'de yayınlanan "Dünyadaki Biyokütle Dağılımı" makalesinden hareketle belirlenmiştir. Makaleye göre, Dünya'nın biyokütlesinin %82,5'ini bitkiler, %17'sini mikroplar (bakteriler, mantarlar, arkeler ve protistler) ve geri kalan %0,5'ini ise hayvanlar oluşturmaktadır (Bar-On vd. 2018). "Brewed Protein" kullanılarak oluşturulan diğer örnek, Japon moda markası Sacai'nin 2020 İlkbahar/ Yaz koleksiyonunda sunduğu "Brewed Protein T-shirt"tür. North Face'in "Planetary Equilibrium Tee" ürününe olduğu gibi, %17,5 "Brewed Protein" ve %82,5 pamuk karışımı jarse kumaştan üretilmiştir (Görsel 7).



Görsel 7. Spiber ve North Face, *Planetary Equilibrium Tee*, 2019, Spiber ve Sacai, *Brewed Protein T-shirt*, 2020.

Giysi tasarımı disiplini içinde "biyotasarımın" ilk örneklerinden 2006'da ortaya koyduğu "BioCouture" ürünleriyle de bilinen araştırmacı, moda tasarımcısı ve Biofabricate'in kurucusu Suzanne Lee'nin kreatif direktörlüğünde kurulan Modern Meadow'daki bilim insanları ve tasarımcılar, kolajen üretmek için şekerle beslenen genetiği değiştirilmiş mayaları kullanarak deri üretiminden kaynaklanan büyük atıklara cevap olarak "Zoa" isimli ürünü geliştirmiştir

(Görsel 8). New Jersey’de girişimci bir şirket olarak 2011 yılında kurulan Modern Meadow, 2018 yılında mikrobiyal fermantasyon konusunda uzmanlaşmış Alman kimya şirketi Evonik ile ticari üretime geçme yatırımıyla boyutunu genişletmiştir. Biyoteknoloji uzmanı Andras Forgacs ve Suzanne Lee tarafından kurulan ve biyomühendislik alanında çalışmalar ortaya koyan şirket, fermantasyon yoluyla kolajen üretebilen maya üretiminin yanı sıra, DNA düzeyinde hücreler ile oynayarak proteinler üretmektedir (Modern Meadow, t.y.). Ürün, hayvansal malzemelerin sınırlarından bağımsız olduğu için, deriye göre farklı şekillere, kalınlıklara ve görsel efektlerde üretilebilmektedir. Aşağıda gösterilen prototip, Paola Antonelli’nin küratörlüğünü yaptığı 2017 “Items: Is Fashion Modern?” sergisi kapsamında New York Modern Sanat Müzesi tarafından sipariş edilmiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Modern Meadow, *Zoa*, Suzanne Lee, Amy Congdon, *Zoa Tee*, 2017, “Items: Is Fashion Modern?” Sergisi, The Museum of Modern Art, New York.

Deri muadili “Biyofabrike Miselyum” hammaddelerini kullanarak malzemeler geliştiren bir diğer firma Mycoworks’un kurucu ortağı, sanatçı Phil Ross, ilk olarak 1990’larda heykel yapımında miselyum maddesini kullanmış ve sanatçı ekibiyle birlikte “Fine Mycelium” ismiyle patentlenen malzemeyi geliştirmiştir. Mühendisler, biyologlar, üretim uzmanları ve malzeme bilimcileriyle birlikte disiplinlerarası çalışmalar sonucunda ise “Reishi” ismiyle bir malzeme geliştirilmiştir. “Reishi”yi oluşturan miselyum hücreleri; yoğun, iç içe geçmiş bir yapıda büyümek üzere, “ganoderma” olarak bilinen odun yiyen bir mantar türü, talaş ile beslenerek elde edilmektedir. Miselyum tek başına bırakıldığında kullanıma uygun olmayan mantarlar oluşturur ancak sıcaklığı, nemi ve diğer çevresel faktörleri kontrol edilerek lif tabakaları üretmesi

sağlanmaktadır. Böylelikle ortaya çıkan ve “Reishi” markasını taşıyan ürün, deri gibi işlenebilir ve üretilebilir hale getirilmiştir (Mycoworks, t.y.).

Deri muadili olarak kullanılabilen ve çeşitli kalınlıklarda elde edilebilen “Reishi”, giysi tasarımı ve aksesuar tasarımında ana malzeme olarak kullanıma uygundur. Bu doğrultuda dış giyim dahil, hazır giyim ürünlerinde kullanılabilir. Malzeme Brown Natural, Black Embos ve Özel Üretim (Custom) numune seçenekleriyle satışa sunulmuştur (Görsel 9).



Görsel 9. Mycoworks, *Reishi*.

Sürdürülebilir ve düşük çevresel etkiye sahip ürünler üreten İsveçli “outdoor” giyim markası Tierra, Fulgar iş birliğinde ürettiği koleksiyonda, Fulgar’ın geliştirdiği bir çeşit biyosentetik ürün olan “EVO”yu kullanılmıştır. “Deterra” ceket olarak adlandırılan ürün “EVO”, yün ve ahşap selülozundan elde edilen Tencel iplikleri kullanılarak üretilmiştir. Üründe kullanılan düğmeler “tagua” bitkisinden elde edilmiş, ürünün hiçbir kısmında plastik kullanılmaması adına kapüşonu kordon düğümleriyle sabitlenmektedir (Görsel 10). Tasarım 2017’de, “Ispo Award Eco Achievement Apparel 2017/18” ve “Sustainable Innovations/Outdoor Industry Award” ödüllerini kazanmıştır (Tierra, t.y.).



Görsel 10. Tierra, *Deterra*, 2017.

Bitkilerden elde edilen biyosentetik malzemelere örnek olarak, İtalya merkezli “Orange Fiber” firması gösterilebilir. İtalyanca “pastazzo” denilen narenciye suyu üretimi ve yan ürün atıklarından oluşturulan patentli elyaf üreten firma, İtalya’da yılda 700.000 tonu bulan narenciye atığını tekstil hammaddesi olarak kullanmaktadır. İpek benzeri selülozik bir iplik olan “Orange Fiber”, %100 içerikle kullanıldığında, ipeksi dokuya sahip, hafif ve üretim ihtiyaçlarına göre opak ya da parlak üretilmektedir. Firma, %100 “Orange Fiber” içerikli dokuma, %31 ipek karışımı dimi (twill), %73.1 pamuk karışımı poplin ve siyah ve beyaz seçenekleriyle %6 elastan karışımı jarse kumaş üretmektedir (Orange Fiber, t.y.).

2017 yılında İtalyan moda markası Salvatore Ferragamo ile gerçekleştirilen iş birliği içinde, “Orange Fiber” elyafı kullanılarak triko hırka, dokuma tunik, şal ve fular üretilmiştir. 2019 yılında ise, H&M ile yapılan iş birliği kapsamında, yalnızca geri dönüştürülmüş ve sürdürülebilir malzemeler kullanılarak hazırlanan “Conscious Exclusive 2019” koleksiyonu dahilinde “Orange Fiber” lifinden elde edilen jakarlı elbise satışa sürülmüştür (Görsel 11).



Görsel 11. Salvatore Ferragamo, *Triko Hırka*, 2017, H&M *Conscious Exclusive Koleskiyonundan Elbise*, 2019.

Berlin merkezli tasarım stüdyosu Blond & Bieber’ın, geliştirdiği “Algaemy”, mikroalglerin bir pigment olarak tekstil baskısındaki potansiyelini araştıran bir projedir. Blond & Bieber ve Fraunhofer Arayüz Mühendisliği ve Biyoteknoloji Enstitüsü (IGB) iş birliğinin sonucu ortaya çıkan proje, çevreye duyarlı tekstiller oluşturmak için geliştirilen mikroalg bazlı bir boya paletinden oluşmaktadır. Kimyasal bazlı tekstil boyalarının aksine “Algaemy”nin biyodinamik renkleri güneş ışığına maruz kaldığında kademeli olarak değişmektedir. Örneğin, yeşil yoğun mavi olurken, soluk pembe parlak kırmızıya ve sonunda turuncuya dönüşmektedir. Böylece her tekstil, kendi kendine büyüyen bir pigmentin potansiyelini göstermektedir (Algaemy).

Blond & Bieber ve İngiliz erkek giyim markası Vollebak ortaklığında üretilen “The Plant and Algae T-Shirt” ise, ormanlarda ve biyoreaktörlerde yetişen, “yarı tişört, yarı solucan besini” olarak tanımlanmaktadır. Sürdürülebilir şekilde yönetilen ormanlardan elde edilen hamur haline getirilen okalıptüs ve kayın ağacı ve biyoreaktörlerde yetişen yosunlardan (alg) üretilen boyar maddeler ile renklendirilen tişört, %100 olarak doğada çözünebilir bir üründür (Blond and Bieber, t.y.).



Görsel 12. Blonde & Biber ve Vollebak, *The Plant and Algae T-shirt*, 2019.

6. Sonuç

Popülerlik kazanan sürdürülebilirlik kavramı ve artık zorunluluk haline gelen doğa dostu yaklaşımlar tüm endüstrilerde olduğu gibi moda endüstrisinin de ana kavramıdır. Bu doğrultuda giyim şirketlerinin ve tasarımcıların “sürdürülebilir” ve “doğada çözünebilir” malzemelere olan eğilimi artmıştır. Yaygınlaşan “yenilikçi malzeme” talebine göre arz şimdilik geride kalsa da çeşitli teşvikler, girişim şirketleri, akademik araştırmalar ve disiplinlerarası iş birliklerinin sayısı giderek artmaktadır. Mevcut ürünlerin “sürdürülebilirlik” çerçevesinde yetersizliği, malzeme bilimi ve biyoteknoloji alanlarında ortaya koyulan materyallerin yeni sektörlerde kullanılmasına sebep olmuştur. Böylelikle giysi tasarımında kullanılan tekstil hammadde çeşitlerine yeni polimerler eklenmiştir. Yeni hammaddelerin yanı sıra, daha çok tıp alanında karşılaşılan “biyo-temelli”, “biyomateryal”, “biyofabrike”, “biyosentetik” gibi terim ve kavramlar tekstil sektöründe kullanılmaya başlanmış, bu durum terimlerin yeni anlamlarıyla tekstil alanında da incelenmesini gerekli kılmıştır.

“Materyal Devrimi” olarak da adlandırılan disiplinlerarası “Yeni Materyal” araştırmaları kapsamında “biyo-temelli” tekstiller; doğada çözünebilir, etik üretim, hayvansız deri ve kürk

ürünleri gibi nitelikleriyle güncel sorulara cevap olmaktadır. “Biyomateryal” kapsamında konumlandırılan biyo-temelli tekstiller isim gereği doğal hammaddelerden üretilen tekstiller algısı yaratsa da, mikrobiyal fermantasyon, biyomühendislik ürünü bakteriler ve rekombinant gibi işlemler ile oluşturulan insan yapımı hammaddelerden oluşmaktadır. Bu gelişmelerle tekstil lif çeşitlerine, “İnsan Yapımı Tekstiller” ana başlığı altında, doğal polimerler sınıfına miselyum, biyofabrike kolajen, biyofabrike ipek ve biyofabrike selüloz isimleriyle yeni polimerler eklenmiştir. Önceleri yalnızca petrol bazlı olarak üretilen “Sentetik Polimerler” sınıfına eklenen “Biyosentetik”ler ise yeni bir grup olarak “İnsan Yapımı Tekstiller” sınıfına eklenmiştir. Tekstil, hazır giyim ve moda sektörü için biyo-temelli tekstil üretimi bağlamında kullanılan canlı organizmalar; bakteri, maya, alg, miselyum ve bazı durumlarda memeli hücreleri içermektedir. Fermantasyon yoluyla üretilen nihai tekstil ürünleri, mikroorganizma ya da canlı hücre üretimi gibi süreçler yoluyla elde edilmektedir. Bu durum “giysilerde canlı kullanımı” fikriyle çelişen bir görüş yaratıyor olsa da organizma ya da hücrenin kendisi nihai ürünün bir parçası değildir. Diğer durumlarda ise ürün hasat edilmektedir ya da büyütülerek malzemenin kendisi haline getirilir. Bu sayede biyo-temelli tekstiller, petrol temelli sentetik “vegan” tekstillere de bir alternatif yaratmaktadır.

Çalışmada incelenen örneklerde; biyofabrikasyon yöntemleri kullanılarak geliştirilmiş alg, bakteri, mantardan oluşan doğal polimerler ve biyolojik ve yenilenebilir kaynaklardan elde edilen biyosentetik tekstiller ile üretilmiş “hazır giyim ürünleri” ele alınmıştır. Deneysel giysi tasarımları ya da haute couture gibi diğer giysi tasarımı sınıflarında kullanılan malzemelere göre hazır giyim ürünlerinde kullanılan malzemeler; ergonomik, seri üretime uygun⁵ ve ticari olmalıdır. Bu çerçevede değerlendirilen örneklerin satılabilir, günlük yaşamda kullanılabilir ve üretilebilir olduğu görülmüştür. Böylelikle güncel biyo-temelli tekstillerin hazır giyim tasarımı gereklilikleri bakımından engel teşkil etmeyen bir aşamaya geldiği görülmektedir. İncelenen örnekler tekstil üreticileri açısından ele alındığında ise Dupont, Fulgar gibi köklü şirketlerin haricinde yeni girişimlerin son on yıl içinde kurulmasından hareketle biyomateryal inovasyonlarının tekstil sektöründe genç bir alan olduğunu söylenebilir. Bolt Threads ve Spiber gibi öncü şirketler, biyomateryal üreticileri olarak ticari ve bilinirlik açısından büyüme gösterse

⁵ Buradaki seri üretimden kasıt, yüksek adetlerde üretilen “hızlı moda” ürünlerinin dışında ele alınmıştır.

de, tasarımcı ve markaların bu gibi firmalarla iş birliklerinin sayısı henüz yetersizdir. Ancak çalışmada incelenen triko, örme ve dokuma gibi farklı kumaş türleri ile üretilen giysi ürünleri göz önünde bulundurulduğunda, biyomateryallerin ve biyofabrikasyon teknolojilerinin gelişerek hazır giyim endüstrisi başta olmak üzere tüm tekstil üretim alanlarında genişlediği görülmektedir.

Doğada çözünebilen atıklardan elde edilen ya da fazla su kullanımı ve yoğun üretim yöntemleri gerektirmeyen laboratuvar ortamlarında yetiştirilebilen biyomateryaller, sürdürülebilirlik bakımından giysi tasarımcılarına alternatif ürün tasarlayabilme imkanı sağlamaktadır. Çeşitli kumaş alternatifleriyle biyomateryallerin giysi tasarımına uygunluğunun avantajı kullanılarak tasarımcıların koleksiyonlarında biyo-temelli malzemelere daha fazla yer vermesi biyomateryallerin yaygınlaşmasını destekleyecektir.

Kaynakça

Bar-On, Y.M., Phillips, R., Milo, R. (2018). *“The Biomass Distribution on Earth”*, Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America (PNAS), Cilt 115, Sayı 25, s. 6506–6511.

Barrett, E. ve Bolt, B. (2013). *Carnal Knowledge: Towards a “New Materialism” Through The Arts*, Londra: I.B. Tauris.

Benyus, J.M. (1997). *Biomimicry*, 2009 Adobe Digital Edition, Avustralya: HarperCollins Publishers.

Bhat, P.V., Vanitha, K.P., ve Rangaswamy, B.E. (2016). *“Biotechnology in Fashion- A Review”*, International Journal of Modern Trends in Engineering and Research (IJMTER), Cilt 03, Sayı 03, s. 413-415.

Chieza, N. ve Ward, J. (2015). *“Design in the Age of Living Technology”*, Proceedings of the 2nd Biennial Research Through Design Conference, 25-27 Mart, Cambridge Birleşik Krallık.

Fritz, M., Belcher, A., Radmacher, M., Radmacher, M., Walters, D.A., Hansma, P.K., Stucky, G.D., Morse, D.E., Mann, S. (1994). *“Flat Pearls From Biofabrication of Organized Composites on Inorganic Substrates”*, Nature Research Journal, Sayı 371, s.49-51.

Hollister, J. (2016). *Moon Parka and Japan Collection Press Release*.

Material Innovation Initiative (2020), *Technology Assessment: Mycelium Leather*.

Mironov, V., Trusk, T., Kasyanov, V., Little, S., Swaja, R., Markwald, R. (2009). *“Biofabrication: 21st Century Manufacturing Paradigm”*, International Society for Biofabrication, IOP Yayınları, Cilt 1, Sayı 2, s.1-16.

Myres, W. (2018). *Bio Design*, 3. Basım, Londra: Thames & Hudson Ltd.

Quinn, B. (2012). *Fashion Futures*, 1. Basım, Londra: Merrell Publishers.

Ratner, B., Hoffman, A.S., Schoen, F. J., Lemons, J. E. (2004). *Biomaterials Science An Introduction to Materials in Medicine*, 2. Basım, Londra: Elsevier Academic Yayınları.

Smelik, A. (2018). *“New Materialism: A Theoretical Framework For Fashion In The Age of Technological Innovation”*, International Journal of Fashion Studies, Intellect Yayınları, Cilt 5, Sayı 1, s.33-54.

Textile Exchange (2018a), *Quick Guide To Biosynthetics*.

The State of Fashion (2019), Business of Fashion, McKinsey Company.
Understanding “Bio” Material Innovations: A Primer for The Fashion Industry, (2020).
Biofabricate, Fashion for Good.

Williams, D. F. (1987). “Definitions in Biomaterials. Proceedings of a Consensus Conference of the European Society for Biomaterial”, Chester, İngiltere, Mart 3–5, 1986, Sayı. 4, Elsevier Yayınları.

İnternet Kaynakları

“Biyoteknoloji”, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/biotechnology>, Erişim tarihi: 5.01.2021.

“Fibroin”, <https://www.oed.com/view/Entry/69776?redirectedFrom=fibroin#eid>, Erişim tarihi: 13.01.2021.

“Rekombinant” https://tr.wikipedia.org/wiki/Rekombinant_DNA, Erişim tarihi: 13.01.2021.

Algeamy, <http://transmaterial.net/algaemy/>, Erişim tarihi: 23.12.2020.

Avrupa Komisyonu (2019), “Innovative textiles – reinventing fashion”, https://cordis.europa.eu/programme/id/H2020_CE-FNR-14-202, Erişim tarihi: 04.01.2021.

Bio Based Content, <https://www.biobasedcontent.eu/> Erişim tarihi: 25.02.2021.

Blonde and Bieber, Algea T-Shirt, <https://www.blondandbieber.com/vollebak-algae-t-shirt>, Erişim tarihi: 23.12.2020.

Bolt Threads, Microsilk, <https://boltthreads.com/technology/microsilk/>, Erişim tarihi: 13.01.2021.

Council of Fashion Designers of America, “Biosynthetics or Bioplastics”, <https://cfda.com/resources/materials/detail/biosynthetics-or-bioplastics>, Erişim tarihi: 19.02.2021.

Donghia Healthier Materials Library, 2020, <https://healthymaterialslab.org/donghia>, Erişim tarihi: 13.01.2021.

Edelkoort, L. (2016), “New York Textile Month will highlight the revival of cloth, says Li Edelkoort”, Dezeen, <https://goo.gl/7aEKBW>. Erişim tarihi, 02.01.2021.

Fulgar, Evo, <https://www.fulgar.com/eng/insights/bio-based-fiber-evo>, Erişim tarihi: 12.01.2021.

Healthy Materials Lab, 2020 “<https://healthymaterialslab.org/>”, Erişim tarihi: 13.01.2021.

Healthy Materials Lab, Biofabricated Materials”, (2020).
<https://healthymaterialslab.org/material-collections/biofabricated-materials>, Erişim tarihi: 13.01.2020.

Modern Meadow, <https://www.modernmeadow.com/>, Erişim tarihi: 12.01.2021.

Mycoworks, Reishi, <https://www.madewithreishi.com/stories/our-products>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Mylo – Unleather, <https://www.mylo-unleather.com/>, Erişim tarihi: 10.01.2021.

Orange Fiber, <http://orangefiber.it/en/>, Erişim tarihi: 20.01.2021.

Spiber, <https://www.spiber.inc/en/tnfsp/mp/>, Erişim tarihi: 08.01.2021.

Spiber, Brewed Protein , <https://www.spiber.inc/en/brewedprotein/>, Erişim tarihi: 08.01.2021.

Sustain Your Style, (2020). “Modanın Çevresel Etkileri”,
https://www.sustainyourstyle.org/en/whats-wrong-with-the-fashionindustry?gclid=Cj0KCQiAuJb_BRDJARIsAKkycUIXRd1S_oXs6cERGyHoGPgn__FSsa7_qW23LC7zvIQCa8Ft853Xm3gaAuhHEALw_wcB, Erişim tarihi: 26.12.2020.

Textile Exchange (2018b). “About Biosynthetics”, <https://aboutbiosynthetics.org/feedstock-to-fashion/>, Erişim tarihi: 17.02.2021.

Tierra, Deterra Biobased Jacket, <https://tierra.com/materials/deterra-bio-based-jacket/>, Erişim tarihi: 20.01.2021.

Görsel Kaynaklar

Görsel 1. “Biyomateryallerin kapsamı”, Biofabricate ve Fashion for Good, 2020. Understanding “Bio” Material Innovations: A Primer for The Fashion Industry, Biofabricate, Fashion for Good.

Görsel 2. Bolt Threads, “Mylo, Miselyum Deri”, <https://www.mylo-unleather.com/>, Erişim tarihi: 29.02.2021.

Görsel 3. Fulgar ve Cifra, “EVO”, 2018, Biyo-temelli Elyaftan Üretilen Giysiler, <https://www.fulgar.com/eng/tabloid/a-new-cutting-edge-capsule-collection-by-cifra-entirely-made-with-wks%E2%84%A2-technology-and-with-evo-yarn-by-fulgar>, Erişim tarihi: 15.01.2021.

Görsel 4. "Biyomateryallerin kapsamı", Biofabricate ve Fashion for Good, 2020. Understanding "Bio" Material Innovations: A Primer for The Fashion Industry, Biofabricate, Fashion for Good.

Görsel 5. Stella McCartney, "Gold Dress", 2017, Best Made Co., "Cap of Courage", 2017, Stella McCartney ve Adidas, "Biofabric Tennis Dress", 2020, <https://boltthreads.com/technology/microsilk/>, Erişim tarihi: 13.01.2021.

Görsel 6. North Face ve Spiber, "Moon Parka", 2019, <https://www.spiber.inc/en/tnfsp/mp/>, Erişim tarihi: 08.01.2021.

Görsel 7. Spiber ve North Face, "Planetary Equilibrium Tee", 2019, Spiber ve Sacai, "Brewed Protein T-shirt", 2020, <https://www.spiber.inc/en/sacai/2020ss/>, Erişim tarihi: 12.01.2021.

Görsel 8. Modern Meadow, "Zoa", <https://www.modernmeadow.com/>, Erişim tarihi: 12.01.2021 ve Suzanne Lee, Amy Congdon, "Zoa Tee", 2017, Items: Is Fashion Modern? Sergisi, The Museum of Modern Art, New York, <https://www.moma.org/artists/68049?=&page=&direction=>, Erişim tarihi: 12.01.2021.

Görsel 9. Mycoworks, "Reishi", <https://www.madewithreishi.com/products>, Erişim tarihi: 23.01.2020.

Görsel 10. Tierra, "Deterra", 2017, <https://www.fulgar.com/eng/tabloid/deterra-jacket-tierra-s-first-100-bio-based-jacket>, Erişim tarihi: 20.01.2021.

Görsel 11. Salvatore Ferragamo, Triko Hırka, 2017; H&M Conscious ExclusiveKoleskiyonundan Elbise, 2019, <http://orangefiber.it/en/collections/>, Erişim tarihi: 20.01.2021.

Görsel 12. Blonde & Biber ve Vollebak, "The Plant and Algae T-shirt", 2019, <https://www.blondandbieber.com/vollebak-algae-t-shirt>, Erişim tarihi: 23.12.2020.

EZİLENLERİN TİYATROSUNDAN EZİLENLERİN ESTETİĞİNE AUGUSTO BOAL DÜŞÜNCESİNDE OYUNCUNUN YERİ*

FROM THE THEATRE OF THE OPPRESSED TO THE AESTHETICS OF THE OPPRESSED: THE PLACE
OF THE ACTOR IN THE THOUGHT OF AUGUSTO BOAL

İbrahim Güngör**

Öz

Bu çalışma 20.yüzyılın ikinci yarısında tiyatronun yeni bir poetika ile ele alınmasında ve pedagojik yönü üzerinde fikir yürüten öncü isimlerden biri olan Augusto Boal'in oyuncu hakkındaki görüşlerine odaklanmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda 1960'larda Brezilya'da baskı ve darbeler sürecinde politik görüşlerini etkileyen toplumsal olaylardan başlayarak Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesinin ortaya çıkış sürecine ardından da 1980 sonrasında Avrupa'da sürgünde geçirdiği yıllarda yaklaşımına kattığı yeni özelliklere, terapi ile yakınlaşmalarına ve bunların oyuncuyu algılama biçimine getirdiği açılımlara göz atılmıştır. Kronolojik bir akışla, toplumsal değişimlerle paralel ele alınan Boal'in yaklaşımının oyuncuyu nasıl yeni bir çerçevede tanımladığı ve toplumsal etkilere yanıtlar üretmeye çalışırken tüm ezilenleri nasıl birer "toplumsal aktör" hâline getirmeye çalıştığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Oyuncu, Augusto Boal, Tiyatro.

Abstract

This study aims to focus on the actor in the thought of Augusto Boal; one of the leading names of the second half of the twentieth century who expressed opinions on the pedagogical aspect of theatre and the need to address the theatre with a new poetics. In this respect, the scope of this study begins by unfolding the social incidents in 1960's Brazil in a period of oppression and coups which influenced his political views, carving the way for the idea of The Theatre of the Oppressed, followed by the new characteristics adopted in his approach during his years in exile in Europe after 1980, the close relationship established with therapy and finally, the ways in which all the above have contributed to the expansion of how the actor is perceived. In a chronological survey, discussed in parallel to social changes, this paper shows how Boal's approach defines the actor in a new frame, and how, as it struggles to produce responses to social impacts, it strives to transform each and every oppressed being into "social actors".

Keywords: Actor, Augusto Boal, Theatre.

Derleme Makalesi // Başvuru tarihi: 15.03.2021 - Kabul tarihi: 23.06.2021.

* Bu çalışma, 2020 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, GSE, Sahne Sanatları Anasanat Dalı'nda Prof. Dr. Aslıhan Ünlü danışmanlığında sunulan "Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden uyarlanarak üretilmiştir.

** Dr., ibrahim.gungor99@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3633-8524>.

1. Giriş

Politik tiyatro düşüncesi oyuncunun toplumsal anlamda etkili bir unsur hâline gelebilmesi için çeşitli yönelimler geliştirmiştir. Özellikle 1900'lerden itibaren bu politik yönelişler teorik bir altyapıya dayanmaya başlamış ve tiyatro tarihinin farklı dönemlerinde, halk tiyatrosunun pek çok noktasında görülen protest, aykırı ve yenilikçi görüşlerin daha fazla düşünsel zemin kazanmasına olanak sağlamışlardır. Meyerhold, Piscator, Brecht çizgisi ile başlayan hareketlilik Marksist bir yaşam görüşünün ve buna uygun bir sanat düşüncesinin arayışı olarak farklı üsluplarda somutlaşmıştır. Meyerhold sosyalist bir toplumun işçisine örnek yaratmak için biyomekanik çalışmalarla "oyuncu"yu model hâline getirmeye çalışmış, Piscator oyuncuyu bir ajitatör olarak kullanmış ve proleteryaı bilgilendirecek, kıskırtacak ve harekete geçirecek sahne üstü işçiler yaratmaya çalışmıştır. Brecht ise tartışmayı çok daha boyutlu ele almış ve oyuncuyu farklı eserlerinde kimi zaman sosyolog kimi zaman filozof kimi zaman da biliminsanı olarak değerlendirmiş ve önemli bir bilinçlen(dir)me işlevini hem kendisi ve toplum (seyirci) için sürekli yürütmesi gereken bir sorumlulukla donatmıştır.

Elbetteki bu isimlerin oyuncu hakkındaki görüşleri tek bir doğrultuda ilerlememiş, kendi süreçleri içerisinde farklılık göstermiştir ve tek potada eritilerek özetlenmesi pek mümkün değildir. Ama her üçünün de temelde seyirciyi (çoğunlukla işçiyi) eğitmek, bilinçlendirmek için oyuncuya belirli bir hüner, bilgi ve tecrübe kazandırmaya çalıştığı su götürmez. Burjuva dramının, psikolojik gerçekçiliğin, yanılısamacı anlayışın toplumdan kopuk oyuncusunu da etkisiz bulduklarını söylemek gerek. Yani kendilerini tanımlarken yerleşik tiyatro düşüncelerinin olduğu kadar batılı modern dramın -belki de en üst örneği olarak- Stanislavski'de somutlanan sanatsal sorumluluk taşıyan kutsal bir figür olarak yetenekli, yaratıcı ve profesyonel "sanatçı oyuncu"¹

¹ Tiyatronun sanat olarak görülmesi gibi oyuncunun sanatçı olarak algılanması da 1800'lerin içerisinde gerçekleşmiştir. Modern sanatçı kavramının oyuncu ile birleşmesi bir yandan da onun bu kavramda içkin görülen "sanatçının üstün üretici yetilerinin sanat eserine dönüştürücü bir güç sokuğunun" (Kershaw, 2015:56) savunulması ile yani bir anlamda sanatçının mistik ya da kutsal bir özelliğe sahip olması ile paralel ele alınabilir. Bu anlamda Stanislavski hem oyuncunun sosyal konumunun ve algılanma biçiminin değiştirilmesi hem oyunculuğun bilimsel bir gözle yöntemleştirilmesi için verdiği uzun soluklu mücadele hem de yazılarında oyuncuyu tanımlama biçiminde okunabilen mistisizm ve kutsallık atıfları ile "sanatçı oyuncu" kavramının kurucu temsilcilerinden biri olarak görülebilir. Stanislavski'nin oyuncuyu burada bahsi geçen tanımlama ve konumlandırma biçimini de içeren ve oyuncunun farklı dönemlerde farklı başlıklarda okunabilecek sosyal konumu hakkında detaylı bir tartışma için bu

düşüncesinin çeşitli yollarla eleştirisinden güç alırlar. Ama öte yandan bakıldığında “oyuncu”ya izleyiciye belirli etkileri ulaştırabilmek, anlamı yaratabilmek ya da tiyatral araçları daha yetkin kullanabilmek için belirli hünerler kazandırabilmek için çalışıp, oyuncuyu - bir anlamda görevinin başarısı için - niteliğini artırma sorumluluğu altında tutarlar. Bu kısaca bahsi geçen önemli isimlerin de hedef aldığı, toplumsal anlamda etkili bir oyuncu yaratma düşüncesi, farklı bir açıdan, İkinci Dünya Savaşı sonrası yoğun bir politik hareketliliğin yaşandığı, bir yandan güdümlü darbelerle toplumsal çalkantının had safhada olduğu diğer yandan özellikle Küba örneğinden güç alan bir karşı duruşun, bir devrim düşüncesinin tabana yayıldığı Güney Amerika’ya kadar uzanmıştır.

1931’de Brezilya’da doğup 2009’da yine Brezilya’da hayatını kaybeden Augusto Boal bu politik arayışların en önemli temsilcilerinden biri olarak 1960’ların başında Güney Amerika’nın çalkantılı toplumsal ikliminde geliştirmeye başladığı düşüncelerini 1976 sonrası Avrupa’da sürgünde geçirdiği dönemde, farklı ülkelerde ve kültürlerde düzenlediği atölyelerle oldukça kapsamlı hâle getirmiş ve Ezilenlerin Tiyatrosu, Arzu Gökkuşığı, Yasama Tiyatrosu, Ezilenlerin Estetiği gibi başlıklarla yeni bir tiyatro poetikası ve pedagojisi yaratmıştır. Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesi temelde “tiyatro pratiğini toplumsal ve kişisel sorunları kavramak ve onlara çözüm üretmek için işlevci bir araca dönüştürerek, bu insani uğraşı korumak, geliştirmek ve yeniden şekillendirmek amacı güden” (2012:15) bir sistem inşa etme üzerine kuruludur. Tiyatronun bu araçsallaştırılması ile Boal, ezilenlerin toplumsal yapı hakkında fikir, öneri ve çözüm üretebilmeleri ve dahası bu yolla kendi sanatlarını bulmaları için “toplumsal aktör” hâline gelebilmelerini hedeflemiştir. Boal’in bu yaklaşımı “oyuncu” düşüncesinin konvansiyonel algının çok dışında ele alınmasına dayanır ve geliştirdiği pedagojinin içerdiği “beden” odaklılık sayesinde “oyuncu” hakkında ufuk açıcı fikirler ortaya atmasını sağlamıştır.

Çalışma Boal’in ilk dönemlerinde merkeze aldığı ve Ezilenlerin Tiyatrosu başlığı ile kuramlaştırdığı düşüncelerinin izinden giderek “oyuncu” düşüncesinin dayandığı temellere ulaşmaya çalışarak başlayacak, ardından özellikle 1980 sonrası değişen toplumsal ortama paralel bir gelişim izleyen yapısı ile terapiyi de içine alan gelişimine odaklanılacak ve son olarak da

makalenin de dayandığı “Günümüzde Sosyal Bir Kimlik Olarak Oyuncunun Belirleyenleri ve Role Yansımaları” başlıklı doktora çalışmasına göz atılabilir (bkz. Güngör, 2020).

Ezilenlerin Estetiği ile 2000'lerde tamamlanan kapsamının ortaya konulması ile sonuç bölümüne ulaşılabacaktır.

2. Boal'in "oyuncu" düşüncesinin temelleri

1950'lerin sonu 1960'ların başında Brezilya'da kültürel anlamda önemli bir değişim hareketi görülür. Öğrenci, sanatçı, entelektüellerin öncülüğünde ortaya çıkan düşünsel zemin politik tiyatrodan da bir hareketlilik yaratmıştır. Yoğun olarak hissedilen yeni global düzenin kültürel ve ekonomik etkilerine karşı bir toplumsal dinamik oluşmaktadır (Matsunaga, 2019:23). Ama 1960'lar Latin Amerika'da dış güdümlü darbelerin şiddetle yaşandığı ve kültürel hegemonyanın hissedilmeye başladığı dönemlerdir. Brezilya'da 1964'te gerçekleşen darbeyi, 1968'de artan bir baskı süreci izler. 50'lerin sonunda oluşmuş olan kültürel dinamizm de böylece noktalanmış olur. Darbe sonrası sol grupların başlattığı özeleştirici zinciri tiyatronun ve tiyatrocuların da tartışma alanına girer. Tiyatronun "ne"liği, toplumsal rolü, seyirci ile ilişkisi yeniden gözden geçirilmeye başlanır. Ezen ve ezilen ilişkisi, egemen sınıfın analizi gibi konular bu dönemde sıkça tartışma konusu olur (2019:27-30). Bu süreçte Latin Amerika'nın pek çok ülkesinde benzer bir askerî yönetim ve diktatörlük süreci yaşanmaktadır. Uruguay, Şili ve Arjantin'i de etkileyen darbeler dönemi 1974'te doruk noktasına ulaşır (Estevam, 2019:33).

Aynı dönemde yine darbelerden payını almış bir ülke olarak Küba, Che Guevara ve Fidel Castro'nun öncülüğünde bağımsızlığını kazanarak Güney Amerika toplumları için bir örnek oluşturmuştur. Dönemin anlayışını etkileyecek festival ve organizasyonlara ev sahipliği yapmaya başlar. 1966'da dünyanın 82 farklı ülkesinden gelen katılımcılar ile özgürlük savaşını odak alan bir organizasyon gerçekleştirilir. Tricontinental isimli etkinlikte Che Guevara'nın dilimize de çevrilen kitabında yer alan ünlü slogan dillendirilir: "İki, üç, veya daha fazla Vietnam". Bu ateşleyici slogan etrafında pek çok sanatçı ve düşünür döneme yön verecek bir hareketlilik başlatırlar. Boal de bu süreçte, 1968'de Küba'da Latin Amerika ülkelerinin katılımı ile gerçekleşen büyük bir Uluslararası Tiyatro Festivali'ne katılır (Estevam, 2019:34-35). Festival şu sözlerin etrafında birleşilmesi ile noktalanır:

Sanat, insan ve devrim sadece bir araya gelebilecek değil aynı zamanda bir araya gelmesi zorunlu olan üç değerdir. (...) *Tiyatro işçileri aynı anda hem insan, hem sanatçı hem de devrimcidirler.* (...) Her şeyin ötesinde ilkemiz tiyatroyu ülkenin ücra köşelerinde, tiyatro özelliği (niteliği) kazanıp kazanmadığına aldırmadan yaratmaktır. (...) *Tiyatro, bireyin toplum içinde*

taşıdığı tarihsel sorumluluğun inşa edilmesi için var olan diyalektik ve canlı bir iletişim formudur. (...) Tiyatronun popülerleşmesi popülizm olarak algılanmamalıdır. Tiyatronun popülerliğinin sağlanması yeni bir toplumun yaratılması fikri ile bağlantılıdır (Estevam, 2019:35).

Boal'in tiyatro anlayışı bu dönemde, bu çağrılar sonrası önemli bir değişim geçirir. Aslında Boal, 1950'lerde New York'ta psikolojik gerçekçiliğin altın çağını yaşadığı bir dönemde tiyatro eğitimi almıştır. 2001 yılında yazdığı otobiyografisinde Stanislavski'nin onun için köşetaşı bir önemde olduğunu belirtir. 1950'lerde Amerika'da bir Sao Paulo gazetesi için gönüllü çalıştığı esnada yolu dönemin önemli isimleri ile kesişmiştir: Stella Adler, Harold Clurman ve Elia Kazan. Zaten gerçekçilik akımına ilgi duyan ve temelini Stanislavski'den alan bir kuramcı olarak bu isimlerle dönemdaş olması da yaklaşımını etkiler. Actor's Studio'da provaları izlemiştir ve oyuncuların yaşayan gerçek kişiler yaratmalarından hayranlıkla söz etmiştir (Boal'den akt. Babbage, 2019:15-16).

Boal'in Amerika'dan döndüğü dönemde Brazilian Theatre of Comedy (TBC)'nin eğlence anlayışı sahneleri doldurmaktadır. The Arena Theatre of Sao Paulo samimi ve gerçekçi oyunculuğa dayanan yapısı ile eski üslubun karşısına dikilir ve Brezilya tiyatrosunda değişimi başlatır. 1956'da Boal, Amerika'dan dönünce bu ekibe katılmıştır (Matsunaga, 2019:23).

Boal, 1960'larda politikleşen iklimde sanatın amacı/görevi tartışmaları sonrası Latin Amerika'da inşa edilen yeni tiyatroya uluslararası bir misyon biçer. Bu tiyatro devriminde amaç kültürel globalizasyona, taklitçiliğe ve Avrupalılar gibi "iyi olmak" isteyenlere karşı durmaktır (Estevam, 2019:34). Brezilya'nın siyasal iklimindeki değişiklik, sansür, baskı ve hapis süreçleri sonrası Boal'in tiyatro yaklaşımında politik yan belirginleştikçe bir sentez ortaya çıkmaya başlar. Brecht'ın yabancılaştırma daha fazla kullanılmaya başlanır. Seyirci ile etkileşim üzerine fikirler geliştirilir. Ama kahramanın hikâyesinde hâlâ Stanislavski etkisi devam etmektedir. Dördüncü duvar kapalıdır, tüm kesintilere rağmen oyuncuda inanç sürekliliği ve duygu devam eder. Yabancılaştırılan durumun içerisinde, etkinin kaynağı, inanılacak bir kahramanın varlığıdır. Yani bu dönemlerde Brecht ve Stanislavski yan yana kullanılmaktadır (Babbage, 2019:19). Ama politik anlamda etkili olma isteği ile oyuncuların sınıfsal kopukluğu da bu süreçte belirginleşmeye başlamıştır. Ekibin çıktığı bir Brezilya turnesi bu kopuklukla yüzleşmesini sağlar. Boal, köylüler ve işçiler için sergilenen agit-prop bir oyun esnasında, oyuncuların sınıfsal olarak

yöneldikleri seyircilerden kopuk konumlarını fark eder. Orta sınıftan gelen oyuncular işçi ve köylülere deneyimlemedikleri davranış reçetelerini sunmaktadırlar. Oyunun devrimci yönü sadece teoridedir (Schutzman ve Cohen-Cruz, 1994:2). Bu kopukluk tiyatronun etkili olabilmesi için aradan kaldırılması gereken bir ikilik olarak seyirci-oyuncu ayrımının tartışılması sonucunu doğurur.

Boal, 1974'te *Ezilenlerin Tiyatrosu* başlığıyla kitaplaşacak düşüncelerinin oluşma sürecinde şu fikri dile getirir: Halk özgürlüğü olmadan kültürel özgürlük mümkün değildir. Bu düşünce ile sanatsal üretim yapısını ters yüz eder. Artık seyirci (insanlar) estetik fenomenin merkezinde yer almalıdır. Yapımcı da onlar olmalıdır. Gerçek “halk sanatçıları”, bir sanatsal üretimin nasıl yapıldığını bilmenin yanında, bunu nasıl iyi bir şekilde üretebileceklerini diğerlerine öğreten kişilerdir. Sonuçtan çok süreçle, yapım aşaması ile ilgilenilmesi önemlidir. Bu süreçte artık sanatçılardan özel olarak bahsetmemeye ve “kültürel işçiler”den söz etmeye başlar (Estevam, 2019:34). Sınıfsal anlamda kopuk bir “sanatçı oyuncu” düşüncesini değiştirerek “kültürel işçiler”den söz etmek Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesinin temel “oyuncu” fikrini ortaya çıkaracaktır.

Boal artık sahneden seyirciye akan bir bilgi, düşünce, duygu akışının yetersizliği ile yüzleşmiştir. Oyuncunun toplumsal sınıfının kopukluğu, seyirci ile keskin olarak ayrılığı tiyatronun politik içeriğine rağmen politik etkisizliği düşüncesini Boal'e getirir. Bu yeni düşünce onu yeni biçimsel denemelere iter. Ezilenlerin Tiyatrosu düşüncesi ve uygulama formları bu sürecin somut ürünleridir.

3. Ezilenlerin Tiyatrosu ve “toplumsal aktör” olarak “oyuncu”

Augusto Boal, ilk kez 1974'te yayımlanan *Ezilenlerin Tiyatrosu* isimli kitabına tiyatronun zorunlu olarak politik olduğunu belirttiği önsöz ile başlar. Tiyatroyu politikadan bağımsız gibi göstermenin kendisinin politik bir tutum olduğunu belirtir (Boal, 2011:vii). Bu düşüncesi 1970 yılında yayımlanan Paulo Freire'nin *Ezilenlerin Pedagojisi* isimli kitabında yer alan düşüncelerden yoğun izler taşımaktadır.

Paulo Freire ile Boal'in düşüncesi arasında pek çok paralellik görülür². Boal, Freire'nin kitabında yazılan pedagojiyi politik tiyatro alanına taşır (Vittoria, 2019:60-61). Freire'nin düşüncesi şu cümleleri ile özetlenebilir:

Ezilenler, aynı anda hem kendileridir hem de bilinçlerini içselleştirmiş oldukları ezenleridir. Çatışma, tamamen kendileri olmak ile bölünmüş olmak, içindeki ezeni püskürtmekle püskürtmemek, insani dayanışma ile yabancılaşma, belirlenmiş kurala uymak ile seçme yapabilmek, *seyirci olmak ile oyuncu olmak*, eylemde bulunmak ile ezenlerin eylemi yoluyla eylemlilik yanılmasına kapılmak, konuşmak ile yaratma ve yeniden yaratma ve dünyayı dönüştürme kudreti hadım edilmiş hâlde sessiz kalmak arasındaki seçimde yatar. Bu ezilenler için trajik bir ikilemdir ve eğitimlerinde hesaba katılmalıdır (Freire, 2013:31).

Yani Boal'de oyuncu olmak artık toplumsal yaşamda söz sahibi olmak anlamına gelir. “Oynayan-seyirci”³ (spect-actor) kavramı oyuncuyu konumlandığı yerin anlaşılmasını sağlar. Kimse durumlara seyirci kalmamalıdır. İnsanların durumların aktif öznesi olabilmesi için bir özgürlük alanına ihtiyacı vardır. Bu açıdan bakıldığında tiyatro ezilenlerin eğitimi için bir araç hâline gelir. Koşulsuzca politik bir bakışla ele alınan tiyatro ve oyuncu, sanatın “ne”liği tartışmasını da beraberinde getirir. Egemen düşüncenin hâkimiyetinde/güdümlünde kullanım biçimi ya da ürettiği biçimlerle değerlendirildiğinde sonuçsuz kalınacak bir mücadele alanı olarak genelde sanat, özelde tiyatro ve oyuncu yeniden tanımlanmalı ve bir silah olarak kullanılır hâle getirilmelidir.

Boal tiyatronun dayandığı temeller ile sonrasında ortaya çıkan Aristoteles poetikası arasında bir karşıtlık olduğunu dillendirir. İlk dönemlerinde topluca katılım ilkesi ile ortaya çıkmış ve halkın coşkun eğlenceleri ile şekillenmiş olan tiyatronun egemen aristokrat (soylu) düşünce tarafından halktan koparıldığı fikri Boal'in oyuncu hakkındaki yorumunun da temelini oluşturmuştur. Ona göre halkın dolaysızca katılımı ile oluşan bu tür, zamanla özerk bir kuruma dönüştürülmüş, oyuncu ve seyirci keskin biçimde ayrılarak oyunculuk yapmak yetenek, içgüdü vb. kavramlarla halktan uzaklaştırılmıştır. Oynamanın herkese özgü doğası birilerinin kimliğine iliştilmiş bir özellikler bütününe dönüşmüştür. Boal bu düşüncenin tamamen karşısında yer alır ve herkesin dahası ironik bir dille oyuncuların bile tiyatro yapabileceğini söyleyerek, oynama

² Bu paralelliğin detaylı bir çözümlemesi için bkz. Kerem Karaboğa, (2003). “Yaşamdan Oyuna Oyundan Yaşama, Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 0 (2), s.23-36.

³ Türkçe’de yaygın olarak “seyirci-oyuncu” olarak çevrilmiş olan “spect-actor” kullanımı çalışma boyunca “oynayan-seyirci” olarak çevrilmiştir. Fakat her iki çeviri de İngilizce’deki birleşimin içerdiği kelime oyununu vermekte yetersiz kalmaktadır.

eylemini tiyatrodan, mesleki ve profesyonel çerçevenin tanımlama ilkelerinden bağımsızlaştırmıştır. Toplumun zorunlu dönüşümünde sahneyi bir tartışma ve öneriler platformu olarak kullanarak herkesi, başkahraman ve söz sahibi olabilir düşüncesi ile oyuncu hâline getirmiştir (Boal, 2011:viii).

Tiyatroyu burjuva ya da soylu sınıfın özerk algısından kurtarma ve bir üretim aracına dönüştürme düşüncesi onun tüm anlayışında izlenebilir. Boal, Aristoteles'te temellenen poetik-politik sistemin sadece tiyatroda değil günümüz sinema, televizyon kuşağını bile etkileri olduğu söyler. Ama ona göre Aristotelesçi poetika bir halkın bastırılması sistemidir (Boal, 2011:3).

Forum Tiyatrosu, Boal'ın "oynayan-seyirci" kavramını ortaya attığı Ezilenlerin Tiyatrosu fikrinin en önemli basamağıdır. Bu tür, gerçeklik üzerine bir etki ve gelecekteki eylemler üzerine bir prova olarak da görülür (Boal, 1998:8). Sahnede katılımcılarla belirlenen çözümü zor bir toplumsal ya da politik durumun sergilenmesi sonrası katılımcılar oyuna dâhil olarak kendi önerilerini sunarlar (Boal, 2011:132). Forum boyunca bir doğrunun arayışına düşülmez, yeterince alternatif üretilmeye çalışılır. Alternatiflerin varlığı bilinci, insanları bilinçlendirme düşüncesinden önce gelir (Schechner ve Taussig, 1994:28-29).

"Oynayan-seyirci"nin sahneye çıkışı, Boal'de, kilisede bir katılımcının rahibin yerini alması ve kalabalığa kendini övmesi gibi bir ihlal etme işi olarak görülür. Oyuncunun klasik tiyatral işlevi seyircinin yerine oynamaktır. Ama bu kez "oynayan-seyirci" bu işi seyirci yerine değil, onların adına yapar. Seyircilerin içinde bu adına oynama durumundan memnun olmayan varsa gelip kendi özgün fikrini sergileyebilir (Boal, 1998:59). Böylece aslında adına yapılan şeyden memnun değilse kendi söz söyleme hakkını korumuş olur.

Kendi adına söz söyleyebilme durumu politik tiyatronun söyleme dayanan dahası yoğun didaktik tutumuna karşı üretilmiş bir alternatiftir. Boal (2011:135)'e göre "Tiyatro doğru yolu göstermenin yeri değildir, tiyatro sadece bütün muhtemel yolları deneyebilmenin araçlarını sunar". Boal, George İkishawa'nın burjuva tiyatrosunun "tamamlanmış tiyatro" olduğu görüşüne gönderme yaparak, ezilenlere ait bu yapıya "prova tiyatrosu" adını vermiştir. "Burjuvazi gösteriyi sunar. Öte yandan proletarya ve ezilen sınıflar kendi dünyalarının nasıl olacağını henüz bilmemektedirler; dolayısıyla onların tiyatrosu bitmiş bir gösteri değil prova olacaktır" (Boal,

2011:135-136). “Oynayan-seyirci”nin görüşleri doğrultusunda, Boal’in bir *kültürel işçisi* olarak *joker* Forum Tiyatrosu’nun katılıma açık yapısını ve akışını yönlendiren kişidir. Bu oyuncu kuralların tanıtılması, sürecin yönetilmesi amacını güder. İlk dönemlerde Boal’in ya da tecrübeli bir oyuncunun idaresine teslim edilen bu sorumluluk da ilerleyen zamanlarda farklı kişiler arasında devredilen bir konum hâline gelmiştir (Schutzman, 1994:149-150). Yani oynama işi kadar prova tiyatrosunun yürütücülüğü de kolektif bir yaratımın el değiştirebilir unsuru hâline getirilmiştir.

4. 1980 Sonrası Boal’in “Oyuncu” Düşüncesinin Yeni Yönelimleri

Boal, 1971 yılında politik baskı nedeniyle Brezilya’dan ayrılmış ve Arjantin’de çalışmalarını sürdürmüştür. 1976 sonrasında ise Avrupa’ya geçer. Bu sürgün esnasında Avrupa, Hindistan ve Afrika’da Ezilenlerin Tiyatrosu atölyeleri düzenler. Amerika ve Kanada’ya gider. Terapiyi bu dönemde pedagojisine dahil etmeye başlamıştır. 1980 sonrasında değişen toplumsal iklimi ve yeni bireycilik algısı “terapi” düşüncesini yoğun olarak içermektedir. Ama Boal toplumsal yapıda yaşanan dönüşümü eleştirmiş ve “terapi” düşüncesini ters yüz ederek farklı bir açıdan kullanımına almıştır.

Öncelikle eleştirilerinin hedefi olan dönüşüme ve toplumsal yapıya kısaca göz atmak yerinde olacaktır. 1960'larda kapitalist rüyanın doygunluğa ulaşması ve girdiği darboğaz sonrası, Güney Amerika’da darbeler dönemi, Kuzey Amerika ve Avrupa’da bu darboğazdan ve Vietnam Savaşı’nın tetiklediği bir savaş-karşıtı düşünceden güç alan öğrenci hareketleri çalkantılı bir toplumsal süreç yaratmıştır. Ama bu hareketler bir devrime dönüşmez ve kapitalist düşünce 1980’lerde kendine çıkış bulmak için yeni açılımlar yaratır. Bireyin iyi toplum düşünün çökmesi sonrası, 1979’da İngiltere’de yönetime gelen, yeni dünya düzeninin temsilî figürü ve katı savunucusu Margaret Thatcher toplumun sonunu muştular: “Toplum diye bir şey yok, sadece bireyler ve aileler var” (Elliot ve Lemert, 2011:29). Thatcher bireyi vurgularken, aslında “yeni bireycilik” fikrini kastetmektedir. Anthony Elliot ve Charles Lemert’in “yeni bireycilik çağı” adını verdikleri bu süreç küreselleşmeden ve serbest piyasa ekonomisinden güç almakta ve her bireye özel olarak hitap edilen bir özelleşmeye ve kendini icat etme düşüncesine dayanmaktadır. Elliot ve Lemert şöyle der: “Küreselleşen sosyal süreçlerde, hepimizden beklenen, kendimizi yeniden şekillendirmemiz, yeniden yapılandırmamız, yeniden keşfetmemiz ve başkalaşmamızdır”

(2011:29). Thatcher'ın ortaya attığı doktrin sonrası birey toplumsal bağlarını ancak benliğine uyduğu ölçüde sürdürür hâle gelmiştir.

Richard Sennett, 1980 sonrası gelişen süreçte bireyin bu durumunu kamusalın çöküşü ve mahremi ideolojisinin yaygınlaşması üzerinden ele alır. Çağdaş toplumun sorunu şudur: artık kamusal meseleler eğer kişisel yoksa heyecan uyandırmamaktadır (Sennett, 2010:20). Bilgin, Sennett'in görüşlerini şöyle toparlar:

“Sennett'in analizine göre, modern psikoloji ve özellikle de psikanaliz, “ben”in iç süreçlerinin anlaşılmasının, insanlara bu tür kötülüklerden kurtulma imkânı vereceği inancını içerir. Böyle olursa arzularımızın sınırlarının ötesinde bir sosyal hayata daha rasyonel olarak ve dolu dolu katılabiliriz. Ama insanlar tarihte hiçbir zaman görülmediği oranda, kendi kişisel geçmişlerine gömülmüş ve özel duyguları/heyecanları için tutkuya kapılmıştır. Bu tür tutku, bir özgürleşme değil, tuzaktır. Toplumun mahremci (intimist) bir vizyonu doğmuştur” (Bilgin, 2007:57).

Byung Chul Han da, Sennett'ten yola çıkarak yaptığı analizlerde mahremci toplumun ulaştığı sınırı şeffaflık, teşhircilik toplumu gibi isimlerle adlandırmıştır. Mevcut sisteme istikrar kazandırmak için sorgulamayı, tartışmayı, Chul Han'ın ifadeleriyle söylersek pürüz çıkarmayı dışta bırakmaya çalışan bu yeni anlayış her şeyi görünür, açık, pürüzsüz olmaya zorlamaktadır. Ama bu pürüzsüzlük, şeffaflık bir çeşit çıplaklık yani bir pornografi yaratmaktadır (Chul Han, 2018:16-23). “Her şeyi dışa çevrilmiş, ifşa edilmiş, çıplaklaştırılmış, soyulmuş, ortaya serilmiş” bu toplumda her özne kendi reklam nesnesi hâline gelmektedir (2018:28). Yani ortaya çıkan yeni kültür, bireyleri, kendileri ile ilgilenme noktasında güdülemekte, toplumla ve toplumsal olanla temasının yolunu kapatmakta ve dahası kendini bir piyasa unsuru gibi kuran bireyler yaratarak mevcut sistemin işlerliğinin sorgulanmasının önüne geçmektedir. “Yeni bireycilik” sonrası “kendine yatırım endüstrisi” adı verilebilecek bir alan da piyasada yerine almaktadır. Örneğin bu süreçte kişisel gelişim kitapları “en çok satanlar” raflarının ön saflarını süslemeye başlamış, yaşam koçluğu ve bireysel terapi kültürü günlük yaşamın bir parçası hâline gelmiştir. Sorunların kaynağı gibi çözümü de “benlik” alanına hapsedilmiştir. Hal Niedzviecki, günümüz insanını inceleme altına aldığı *Ben Özelim* adlı çalışmasında bireyin gelişimi, sağaltımı ya da terapisi yani “benliği” odaklı sistemi şöyle ifade eder:

(...) özsaygı, kendimize özel statü sağlarken tecrübe ettiğimiz tüm hataların kaynağı ve ilacı olarak pazarlanır. [Bu] terapistler aslında popüler kültürün misyonerleridir, bizi özgüven, kendini yeniden keşfetme ve birey olma ideallerine inandırmaya çalışırlar. Bu mantra, yükü zorla sırtımıza atar: kendi sorunların, kendi benliğin, kendi ihtiyaçların. Sen hayatını daha iyi

hâle getirmek için ne yapabilirsin? Odak, sistemden ve nasıl çalıştığından kaydırılıp, bireye çevrilir (...) (Niedzwiecki, 2011:121).

Terapi kültürünün bakışı mevcut sistemin işleyişinden bireyin tercihlerine doğru kaydırıyor oluşu önemli bir yanılsamaya neden olmaktadır. Kapitalizmin yeni açılımının yarattığı birey merkezlik (yeni bireycilik) aslında örtük bir piyasa güdümüne dayanmakta ve kendini icat eden birey piyasanın seçili evreninden bir “kendi” yaratmaya çalışmakta, başka ifadelerle söylersek toplumdan kopuk hâlde, bir özgürlük yanılsaması ile yaşamakta ve zihninde egemen düşüncenin yönlendirmelerinin ya da baskılamalarının farkından olmadan yani pürüz çıkarmadan hayatını sürdürmektedir.

Boal “terapi” düşüncesini yaygın kullanımı dışında ele alarak, daha önce de söylediği gibi ters yüz ederek sistemine dahil eder. 1989'da Ezilenlerin Tiyatrosu Paris ekibi 'tiyatro ve psikoterapi' isimli bir seminer düzenler. Terapi yöntemleri eylem metodları ile tatbik edilmeye çalışılır. Amaç bireylerin zihinlerine yerleşmiş olan polislerin yani egemen söylemlerin ve düşüncelerin analizidir. Örneğin Fransız Devrimi'ni başlatan ayaklanmanın 200.yılı olmasından yola çıkarak bir eylem gerçekleştirilir. Fransa'nın 10 farklı şehrinden gelen gençler Bastille hapisanesinden buluşma yerine yürürler. Yürüyüşün sloganı: “İçimizde ve dışımızda hâlâ var olan Bastilleri yıkmak”tır. Sokaklarda kısa forum sahneleri oynanmış ve gençler, göçmenler ve diğer yoksun bırakılmış vatandaşlar farklı yaşam koşullarının yarattığı sosyodramatik çatışmalar sahnelemişlerdir. Amaç sosyal bir bilinç yaratmak değil sessiz kalabalıkların sesi olabilmektir. Boal'in bu dönemde bireylerin psişik gerçeklikleri ile ilgilenmeye başladığı görülür. Psiko-tiyatro yapmaya başladığını dillendirir. Alanı artık tiyatro ve terapinin örtüştüğü bir yere gelmiştir⁴. Terapinin yeni bir bakış açısı ile Boal düşüncesine dâhil olması ile Ezilenlerin Tiyatrosu çalışmalarında var olan eğitsel ve toplumsal iki dala üçüncü bir dal daha eklenmiş olur: Terapötik (Boal, 2012:16).

⁴ Boal, Jacop Levy Moreno'nun psikodrama yöntemi ile 1960'larda bir hasta olarak tanışmış ama bu yönteme olumsuz bakmıştır. Terapi ve tiyatronun yaklaşmasının çağrıştırdığından farklı olarak Boal'in yöntemi Moreno'nunkinden farklıdır. Moreno da 1974'te Forum Tiyatrosu ile psikodrama arasında olduğu söylenen benzerlik hakkında yorum yapmıştır: Forum Tiyatrosu bir sosyodramadır, çünkü onu yönlendiren bireysel farklılıklar değil gruptur. Bu tartışmanın detaylı hâli için bkz. Daniel Feldhendler, (1994). Theatre and Therapy. *Playing Boal*, Ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.87-109.

Bu çalışma biçiminde oynayan-seyircinin yerini başkahraman-hasta (hasta-oyuncu)⁵ almıştır. Başkahraman-hasta sahneye çıkar, başından geçmiş bir olayı (aşk, nefret, saldırı, kaçış vb.) sahneye getirir, gösterir. Böylece hem olayı hem de o olayda kendini göstermiş olur. “Şimdi” olduğu hâliyle “kendisi” ile olayın yaşandığı “o zaman”daki “kendisi” arasındaki mesafe ortaya koyulmaya ve bir uzak açı yaratılmaya çalışılır. Yani Boal’in yöntemi klasik terapi yönteminden farklıdır. Terapide birey eylem hâlinde şimdi ve burada gözlemlenir. Yani birey ve onun yaşadıkları ona ait ve terapistçe gözlemlenen şeylerdir. Boal’in terapötik çalışması ise “Aslında toplumsal ama aynı zamanda da psikolojik güçlerin, bilinçli ve bilinçdışı güçlerin nesne-öznesi olmaktan bu nesne-öznenin öznesi olma yönünde hareket eden başkahraman -bu da hastanın işidir- dönüşüm mekanizmasına dayanır” (Boal, 2012:27-32).

Boal bu noktada kişinin tekilliğine ya da biricikliğine vurgudan kaçınır. Bireye özgü hâle getirme değil genelleme yolu ile kişinin gerçeğinden herkese ait bir alana doğru açılmayı önerir. Bu durumda klasik oyuncu-seyirci ayırımından kaçınılmış olacak ve “empati”nin kapalı dünyasından “sempati”nin çoğul dünyasına açılmış olunacaktır. Sym: birlikte demektir. Pathos’dan gelen kök ise coşku anlamına gelmektedir. Sempati, Boal’de (2012:47-50) empatinin karşıtı olarak tanımlanır. Herkesin özne olduğu bir ortam düşünüm ve uygulama alanına ait bir özellik olarak ortaya atılır. Özdeşleşme, empati kurma gibi bir tarafın aktif diğer tarafın pasif konumda yer alması yani oyuncu-seyirci ayrımı bu yöntemde de reddedilir.

Yeni dönemin ve yeni araçların Boal düşüncesinde kimi değişiklikler yarattığı görülür: Örneğin ilk döneminde katharsis kavramına karşı olan katı tutumu, onun, uygun amaca hizmet etmesinin sağlanması ile değişir. Düzeni korumaya yarayan bir sağaltma işlevi olarak değil düzensizliğe teşvik eden bir katharsis devrim için yararlı bir özellik olarak görülür (Schutzman ve Cohen-Cruz, 1994:98). Boal yeni pedagojisinin vizyonunu 1991 yılında şu cümlelerle ifade eder: “Siyaset toplumun terapisi, terapi kişinin siyasetidir” (Feldhendler, 1994:99). Terapi bir dış vurum yaratmalı ve bu sayede kişi (ezilen ya da yeni adlandırması ile başkahraman-hasta-oyuncu) başka birisi tarafından ona gösterilen sistem unsurları ile değil bizzat kendi yaşamında, bedeninde ve düşüncelerinde yer etmiş unsurlarla yüzleşerek yaşadığı gerçekliği sorgular hâle

⁵ Boal’in *Arzu Gökkuşuğu* isimli kitabında ortaya attığı bu kavramların İngilizce karşılıkları “the protagonist-patient”, ve “the patient-actor” şeklindedir. Kitabın dilimize çevirisinde tercih edilen Türkçe karşılıkları ile çalışma içerisinde kullanılmışlardır.

gelmelidir. Sağaltım ile bilinçlenmenin bu keskin yakınlaşmasını Mady Schutzman, Brechtien bir şamanizm olarak adlandırmıştır (1994:137-151).

5. Yasama Tiyatrosu

Boal 1990'ların sonunda Yasama Tiyatrosu formuna ulaşır (Legislative Tiyatro). Amaç Forum Tiyatrosu'ndaki gibi sadece sorunları tespit etmek ve çözüm düşünmek değil aynı zamanda onların yinelenmemesini sağlayacak yasalar üretmektir (Costa, 2019:45-50). Oynayan-seyircilerin sorunlarının çözümü bazen kendilerine, kişisel arzularına bağlıdır, bazen de yasaların köklerine dayanan nedenlerden kaynaklanır. İkinci durumda, istenen değişikliği yapabilmek için yasanın dönüştürülmesi veya yeniden yazılması gerekecektir. Yasama Tiyatrosu bu amaçla yola çıkar. "Nasıl yapılabilir?" sorusu dillendirilir. Bu soru ile ulaşılan cevaplar sonrası tiyatronun gücü sona ermekte (Boal, 1998:8) ve sıra yasanın bulunan öneriler doğrultusunda değiştirilmesi için gereken toplumsal eylemliliğe gelmektedir.

Boal bu biçimi 1993-1997 yılları arasında şehir meclisi üyeliği yaptığı Rio de Janeiro'da geliştirmiştir. *Yasama Tiyatrosu* adlı kitabında sosyal ve ekonomik bozuklukların ve suçların analizine de yer verir; güvenlik, çocuk kaçırma, şiddet, uyuşturucu ticareti vb. konular hakkında yasa önerileri geliştirilir (Boal, 1998:19-26). Yasama Tiyatrosu, tiyatroyu tekrar yaşamın merkezî unsuru hâline getirmekle ilgilenir. Devrimin provasının yapıldığı bir alan olarak tiyatro düşüncesi daha da öteye giderek devrim düşüncesinin yasalarının ortaya konulduğu bir alana dönüşür (1998:16).

6. Boal'in "Oyuncu" Düşüncesinde "Beden" Odaklılık

Boal'in "beden" odaklılığı bireyin, toplumsal olanla sürekli olarak bağını kesmek üzerine kurulu olan yeni dünya düzeninin onu konumlandırma şeklini deşifre etme ve değiştirme üzerine kuruludur. Özellikle 1960 sonrası Adorno'nun tanımlaması ile kültür yönetimi adını almış olan yönelimin baş nesnesi yaşayan bedenler olmuştur (Artun, 2013:43). 1980 sonrası bu yaşayan bedenlere ulaşmak ve onları birer tüketici konumuna yerleştirmek Brecht'in "yabancılaştırma" düşüncesinin tersine bir anlamda "kanıksatma" sürecine ihtiyaç duyar. Bu "kanıksatma" Boal'in düşüncelerinin izinden gidersek şu yolla gerçekleşir: Yeni dünya düzeninin dayandığı bir ilke olarak globalleşmede hedef bireyin yalıtılması ve onu biricik yapan

farklılıklarının yok edilmesi üzerine kuruludur. Birey ait olduğu sınıf ya da grup içinde görünmez olmuştur. Modern globalize dünyada insan TV önünde izole edilmiş hâlde ve yalnız bir şekilde yaşar. Gerçek arzuların karşılanmasını sağlayamayacak olan piyasa bunun yerine ikame arzular koyar. İnsanlar aynı şeyleri yemek, içmek, giymek arzuları ile donanırlar. Bu sanal yaratılmış arzular tatmin edilir (Boal, 1998:29). Boal'in görüşleri kanıksatmanın "yaratılan sanal arzuların" doyurulması sonrası ulaşılan tatmin hissinde yattığını gösterir. Toplumsal bütünlüğünden uzak ama doyurulmuş bireyler piyasanın onlar için sundukları ile aynı zamanda bir özgürlük yanılsaması yaşarlar. Boal bu sürecin devamında 21.yüzyılda bireylerin bir örnek hâline gelmesi riskini taşımakta olduğunu söyler (1998:204). Boal'in aynışmaya dair bu eleştirilerinin arkasında yeni otomasyona dayalı seri üretim sistemlerinin mantığının toplumsal yapıya yayılışının yarattığı etkinin olduğu söylenebilir. 1976 sonrası başlayan, 3.Sanayi Devrimi olarak bilinen bu ekonomik dönüşüm süreci dünyayı piyasanın terimleri ile okunur bir yer hâline getirmiştir. Boal de artık burjuva düşüncesinde her şeyin birer meta olduğunu söyler. İnsan da meta olarak görüldüğü için insanın ürettiği her şey de meta olacaktır. Dahası alım-satım odaklı burjuva sisteminde "her şey fahişe hâline getirilmiştir. (...) İnsan burjuvazinin en üstün fahişesidir" (Boal, 2011:103).

Bu metalaşma düşüncesi bireylerin sadece ideolojik ve ekonomik anlamda değil bedensel anlamda da kuşatıldığını düşünmemizi sağlar. Boal bu kuşatmayı kaldırmayı da amaçlayan pedagojisini, ezilenlerin toplumsal yaşama katılımının, yalnızlaşmadan, tektipleşmeden kurtulmasının merkeze alındığı bir bakışla inşa eder. Bu bakış temelde farklılığın önemsendiği, vurgulandığı herkesin sanatçı olduğu bir toplumda sanata yüklenen misyonla ilgilidir. Boal sürekli peşine düşülen gerçeklik yanılsamasını kırmayı ve farklı gerçeklikler ortaya koymayı önemsemiştir. İllüzyondan uzak bir umudun peşinde olmayı kendini, ülkesini, dünyayı değiştirmesi gereken bir ezilenin temel sorumluluğu olarak görür. Bu arayışta sanat gerçeğin yorumlanması ve her türlü farklılığın ortaya konulması için en uygun araçtır.

Sanat bilginin bir biçimidir: Bu nedenle sanatçı, gerçekliği anlaşılır kılarak yorumlamakla yükümlüdür. Ama kendisini gerçekliği yorumlamak yerine, onu yeniden üretmekle sınırlarsa, onu kavramakta veya kavranabilir kılmakta başarısız olacaktır. Ve gerçeklikle sanat özdeş hâle gelmeye başladıkça sanat daha az yararlı hâle gelecektir. Benzerlik ölçütü etkisizliğin ölçüsüdür (Boal, 2011:168).

Aslında temel amaç ezilenlerin kendi sanatlarını bulmalarıdır. Bu arayışta ezilenler, toplumsal aktörler olabilmek için tiyatro ve oyunculuk araçlarıyla düşünce üretir, eylem hâline geçer aynı zamanda kendilerini keşfetme olanağı bulurlar. Kendini keşif diyalektik bir şekilde dünyayı keşiftir. Böylece yeni dünya düzeninin ideolojik araçları olarak TV, radyo, yabancı müzik vb. gibi kaynaklardan gelen bilgiye alternatif olacak kendi dünyalarının sanatsal metaforlarını yaratma olanağına kavuşurlar (Boal, 2006:39).

Her insanın “özde” sanatçı olduğu görüşüne dayanan Boal sanatı duyumsal araçlarla gerçeğin aranması olarak ifade etmiştir. Sanat biricik olan bireyin perspektifinden gerçeği yeniden keşfeder ve icat eder. Her bir yurttaşın içinde saklı olan “güzel” algısı ve özgün dünya görüşü her zaman estetik bir ürün (çıktı) ortaya çıkarmasa da diğer insanları aydınlayabilecek tecrübeler yaratabilir (Boal, 2006:5,18,39). Duyusal araçlarla ve süreç odaklı bir mantıkla gerçeği arama düşüncesi sanatı aynı zamanda “beden” odaklı, onu kuşatan etkileri görünür kılma veya ortadan kaldırmayı hedefleyen ve eyleme dayalı bir yapıya da büründürmektedir. Nihai bir estetik hedefe yönelmeyen sanat her biri dünyayı kendine özgü algılama şekline sahip bireyler ve onların özgün tecrübe etme süreçlerinin yaratacağı çeşitliliği yansıtmayı öncelik olarak alacaktır. Dolayısıyla bu yanıyla da aynışmaya bir direnç oluşturduğu gibi farklı kimliklerin söz hakkının daimi alanı olabilecektir.

Boal'e göre kimlik, bizim ve diğerlerinin “kim”liği, karşılıklı birbirini kabul eden ilişki üzerine kuruludur. Kimliksiz birey ise isimlidir, bir sayıdan ibarettir. Toplumdan yalıtılan ve aynılığa sürüklenen kimliksiz birey boş bir kap gibi, bir pasif alıcı gibi içi teknokrazi ve medya tarafından doldurulacak bir şey olarak görülebilir (1998:204). Teknokrazi uzmanların yönetimi demektir ve Boal'in gözünde yine ezen-ezilen ilişkisini sürdüren bir yanı vardır. Söz hakkının ve özgün fikrin bilgiden, deneyim, uzmanlıktan bağımsızlığı (bağışıklığı) Boal'in “oyuncu” düşüncesinde önemli yer tutar. Oyunculüğün temel gerekleri olarak görülen tecrübe, bilgi, yetenek gibi öğeler Boal'de önemsizleşir. Bunlar söz hakkı için bir ön koşul olmaktan çıkar. Boal düşüncesinde her kimlik özgün bir görüş üretebildiği kadar yaklaşımın kişisel analize dayanan yanı aracılığıyla geniş bir örneklem alanının oluşmasını da sağlar. Bu örneklem düşüncelerde olduğu kadar “beden”ler üzerinden de incelenir.

Bu nedenlere dayanarak hayatın içerisinde durumlar değiştiğinde verilebilecek

tepkilerin çeşitliliği ya da sınıfsal ya da mesleki kodların okunabilir, yorumlanabilir ve yansıtılabilir (oynanabilir) oluşu gibi profesyonel oyuncunun da kullandığı bilgiler toplumun tümünde ihtiyaç duyulan malzemeler olarak görülür. Sözden çok beden analizini ön plana geçir.

Yani tüm bu analizlerde görüldüğü gibi Boal'in yeni tiyatro poetikasında "oyuncu" düşüncesinin en önemli bileşeni bedendir. Bu süreçte oynayan-seyirci akıl merkezli bir süreç yürütüyor gibi görünse de aslında bedenle öğrenme denilen bir pratiği izlemektedirler. Pasif izleyenin aktif bir oynayana dönüştürülmesi ve bunun zihinlere yerleşmiş ve bedenlere nakşolmuş ezen-ezilen ilişkilerinin analizi yolu ile yapılması çalışmaları önemli ölçüde "beden" odaklı hâle getirmektedir. Hayatın her yerinde mekanikleşme vardır. İnsan da bu mekanikleşmeye maruz kalmıştır. İlk iş bu mekanik yanın bedende analiz edilmesidir. Boal, her zaman kendini oynayan, star oldukları için starlıkları parlatılan oyuncuların söz eder. Bu kişiler üzerlerine yapışmış üslup ve klişelerle oynarlar. Boal'in yönteminde bu tip üslup ve klişeler atılmaz, analizle yakalanıp, gösterilir. Oysa Stanislavskiyen üslupta oyuncunun kişilik özellikleri sıfırlanır ve oyuncu, karakterin içinde hayat bulabileceği bir kap hâlini alır (Boal, 2010:15,60-61,63). Boal de farklı bir bakışla bedenin nötr hâlini önemser: nötr beden farklı baskı durumlarındaki ya da farklı kimliklere açılan bir kapı olarak görülür. Bütün toplumsal maskelere eşit bir uzaklık demektir (Auslander, 1994:131).

Bunun yaratılabilmesi için bedeni tanımak ve anlatımsal kılmak üzerine düşünülür.

Her bir kişinin vücudunun, vücudunun olanaklarının ve yaptığı işin türüne bağlı olarak maruz kaldığı deformasyonların farkında olmasını sağlamak amacıyla çok sayıda araştırma tasarlanmıştır. Yani çalışmanın, vücuda empoze ettiği "kassal yabancılaşmayı" herkesin hissetmesi gerekir. (...) Bir kimsenin yerine getirmesi gereken rollerin bileşimi o kişiye bir davranış "maskesi" dayatır. Aynı rolü yerine getirenlerin sonunda birbirlerine benzemesinin nedeni budur: sanatçılar, askerler, papazlar, öğretmenler, işçiler, köylüler, toprak ağaları, yıkılmış soylular vs. (Boal, 2011:117-118).

"Maske" Boal'in "beden" odaklılığının önemli unsurlarından biridir. Karaktere özgü olan bileşenler (hareket, düşünce, tavır, ses, vb.) "maske" olarak ele alınır. "Her birimiz gerçekte hayatta önceden belirlenmiş, mekanikleşmiş davranış kalıpları sergileriz. Düşünce, dil ve meslek alışkanlıkları yaratırız. (...) Bu kalıplar bizim 'maskeler'imizdir, aynı zamanda karakterlerin 'maskeleri' " (Boal, 2011:164).

Farklı grupların, mesleklerin kodları beden aracılığıyla bilinç düzeyine çıkarılır yani

farkındalık yaratılır. Bu sayede bedenın yani asal anlatım aracının ne derece yönetildiği ya da işgal edildiği ortaya çıkarılır. Sınıf ve mesleklere özgü hareketlerin bu şekilde kavranışı farklılıkları okumayı sağlar. Onları oynanabilir hâle getirir. Fakat bu araştırma bedenın akrobatik ya da atletik anlamda çalıştırılmasından beslemez. Daha çok hedeflenen söz merkezli çağdaş egemen kültürü elimine edecek bir eylemliliği odak almaktır. Boal'e göre sözün ve metnin baştaçı edildiği yerleşik Batı tiyatrosunda oyuncu önerilen eylemleri tartışmamalı sadece rolünü oynamalıdır. Ama Baol düşüncesinde "oyuncu" bireyi oynamayı, yorumlamayı bırakır ve grubu yorumlamaya başlar (Boal, 2011:116-121,127). Boal'in "beden" odaklılığında metne hizmet eden yazılı kültüre karşı sözlü kültürün "düşünceyi görünür kılma" özelliğinden faydalandığı görülür (Auslander, 1994:130-131). Oynayan-seyirci, bir metnin hizmetkârı değil bir tartışma platformunda kendi sözünü ve bu sözün görünür kılınacağı eylemi üretebilecek, yani doğaçlama alanı açık etken bir bireydir. Beden de bu bireyin kendinde ve başkalarında gözlemediği çok boyutlu bir değişkendir.

Beden birbirini tamamlayan beş basamak ile anılır:

- 1- Anlatım aracı olarak beden (dil, kelime haznesi, ifade)
- 2- Dış güçler ve ilişkiler tarafından biçimlendirilmiş somut beden
- 3- Tanışılması gereken bir yabancı olarak beden (dış güçler tarafından unutturulmuş olan)
- 4- Eylemle yeniden inşa edilen beden (bozma ve yeniden inşa etme)
- 5- Bir bilme biçimi olarak beden (epistemoloji) (Howe, 2019:76).

Bu "beden" odaklılık nedeniyle, Philip Auslander'ın da belirttiği gibi Boal'in tiyatrosu doğası gereği yoğun olarak fizikseldir. Örneğın İmge Tiyatrosu'nda çalışmalar hep bir fotoğrafla başlar ve fotoğraf da doğal olarak bedenlerden oluşur. Bedeni ifadenin ana aracı yapan Boal tiyatrosu aynı zamanda bedenın ideolojik ezberlerin ve baskının da taşıyıcısı olduğunu düşünür (Auslander, 1994:124).

Toparlayacak olursak Boal'in her ezileni birer "toplumsal aktör" kılabilmek için oyuncu hâline getirdiği düşüncelerine göre her birey toplum içerisinde kendi durumu ve diğer sınıfların durumunu okumaya, yorumlamaya ve yansıtmaya uygun hâle gelebilir ve gelebilmelidir. Yani Boal'in sıkça yinelenen ironik yaklaşımı ile "herkes oynayabilir". Bu oynama eylemi durumların değişebilirliğine bir vurguyu içerir. Durumlar oldukları hâlleriyle oynandıktan sonra bir de önerilerle yeniden canlandırılırlar. Burada kahramanın yerini alan kişi kendi analizini sahneye getirir.

Oyuncu artık hayali bir karakterin temsilcisi ya da profesyonel bir sanat icracısı olmadığı için “rol” de farklı biçimde kurulur. Boal, Shakespeare döneminde başlamış olan “rol”ün karaktere dönüşme sürecinde artık karakter dramatik eylemin nesnesi olmaktan çıktığını ve öznesi olduğunu söyler (Boal, 2011:62). Daha sonra ortaya çıkan gerçekçilik düşüncesi, psikoloji biliminin araçlarını kullanırken, insanı, Boal'in tabiri ile “psikocebirsel denklemlere” indirgemıştır (2011:76). Oysa Boal, karakteri tekrar dramatik eylemin nesnesi hâline getirir. Yani Stanislavskiye bir “kahramanın durumunda olsaydı ne yapardı?” sorusuna değil “kahraman olsaydı ne yapardı?” sorusuna cevap aranır. Bireysel bilinçten kolektif bilinç için öneriler toplanır ve oynanan eylemin, baskıcı yöntemleri ve egemen sınıfın ipliğini pazara çıkarması amaçlanır. Bu yolda herkesin önermesine izin verilir. Yani artık tiyatrunun dili ve ifade biçimleri oyuncuların kişisel mülkü olarak görülmez (Boal, 1998:15). Boal sisteminde var olan ve yöntemin yürütücülüğünü yapan diğer “işçi” oyuncuların toplumsal rolü de sahne için özendirici olmaya doğru gelişir (Estevam, 2019:39). Böylece oynayan-seyirci onun aracılığıyla kendini, toplumu, politik baskıları görebilecek hatta toplumsal yasaları düzenleyebilecektir.

Boal tekniğin, işleyişin kamufle edildiği tiyatral biçimlere karşı çıkar. Örneğin, Forum Tiyatrosu'nda kullanılan Joker sistemi ile açıklayıcı ve seyirciye yakın, kurguyu açık eden bir “oyuncu” mantığı geliştirmiştir. Anlatılan hikâye olayın fabl yönünü tutarken, Joker ders yönünü taşımaktadır. Fabl her üslubun ve unsurun kullanılabilmesini sağlar. Boal'de sahnelemede ve oynanışta üslup birliği bir tip yoksullaşma olarak görülür. Üsluplaştırmada araçlar, tür için idealleştirilirler sonra kullanım zorunlulukları varmış gibi hareket edilir. Oysa bu araç olarak sanatta gereksiz bir tutuculuktur. Oyunlar kapalı estetik bir düzlemden ziyade tartışma alanları, ya da bir olayın yargılandığı mahkeme gibi düşünülür. Oyuncu da doğal olarak avukat, savcı, yargıç gibi kılıklarla olayın belirli bölümlerinin yorumlayıcı, yargılayıcı, karar vericileridirler. Her oyuncu her rolü oynar. Bilinçli olarak bir oyuncunun aynı rolü tekrar etmemesi sağlanır. Joker özgürlük alanı ile kurguyu sürdüren kişi olarak hayal gücünün sihirli kapılarını elinde tutabilme özelliğine sahiptir. Cinsiyetlerin dramatik eylemi belirlediği yerler hariç rollerde cinsiyet farklılığı gözetilmez (Boal, 2011:172-173,177-180).

Boal tüm bu süreçlerde oyuncu-seyirci ilişkisinin karşılıklı akılla ve duyarlılıkla bağlantılı olması gerektiğine inanır. Empatiye dayalı soyut bir duygusal bağa inanmaz (Boal, 2011:71). Bu

nedenle de bilinçli olarak empatinin değil sempatinin yani birliktelik duygusunun yaratılması, hayatın olağan akışının provokasyonu ve kesintiye uğratılması oyunculuğun gereklerindedir.

Sonuç

Ezilenlerin, baskı sistemlerini anlaması için Boal'in gözünde her insan bir oyuncu olarak ele alınmış, tiyatro bir araç hâline getirilmiştir. Globalleşen ve tektipleşen dünyada oynayarak görüşleri ve farklılıkları dile getirmek bir çeşit devrim provasıdır. Yani "oyunculuk yapmak" - politik bir tutumla- artık sanatın özerk alanına ait bir kavram olarak değil hayatın içinde birer "toplumsal aktör" olmanın bir çeşit herkese açık alanı olarak görülür. Oynayabilen insan kendini, çevresindeki gerçekliği fark edebilen, analiz edebilen ve değişebilirliği gören insandır. Yüzyıllara dayanan bir birikimin, "oyuncu" düşüncesinin çeşitlenmiş/gelişmiş araçları bir anlamda Boal'in düşüncesinde önemli birer toplumsal analiz malzemesidir. Ama bu malzemeler araç hâline getirilirken oyuncunun belirli bir kimliğe sahip ve gerekli tecrübe, bilgi ve yetenekleri bünyesinde toplamış bir meslek erbabı olması düşüncesi bir karşıt olarak konumlanmıştır. Kuşkusuz ki bu konumlama onun yetkinleşmesi için sürekli bir araştırma içerisinde olan kişileri kapsar hâlde değildir. Boal'in daha çok Marx'ın görüşlerine dayanarak sanatın sürekli olarak ekonomik gücü elinde bulunduran, destekleyen, eserleri tüketen toplumsal kesimlerin güdümünde oluşuna karşı durmak için ve belirli kesimlerin (sınıfların) tanımlama alanında kalan, belli üsluplara hapsedilmiş ve estetik biz düzlemin tartışma nesnesinden başka bir şey olmadığı düşünülen "oyuncu" düşüncelerine karşı fikirler ürettiği görülür. Yani "sanatçı oyuncu" düşüncesine karşı geliştirilecek bir yadırgatıcı/yabancılaştırıcı bir "oyuncu" düşüncesi ortaya atmıştır. Bu sonuca "sanatçı"nın nasıl egemen düşüncenin güdümüne girebileceği ile ilgili saptamalarından da varılabilir. Boal'in bu düşünceleri şöyle özetlenebilir: sanatçı onu destekleyen, kaynak oluşturan, eserleri tüketen -yani ekonomik gücü elinde bulunduran- kesime göre üretimde bulunur. Bu kesimin amacı da eğer iktidar elinde ise onu korumak değilse onu ele geçirmektir. Tiyatro da halkla doğrudan teması olan ve ikna gücü yüksek bir sanat olduğu için toplum tarafından belirlenimi daha yüksektir (Boal, 2011:50-51). Boal bu bakışla tiyatroyu ve oyuncuyu egemen sınıfın iktidar aracı ve ideolojik yayın organı olmaktan çıkararak ezilenlerin elinde bir silaha dönüştürmek ve herkesi sahnede oyuncu yaparak, topluma da bir aktör olarak hazırlamak istemiştir. Bunun için sahnenin ve salonun (alanın) "şimdi"sinde oyuncunun ve

seyircinin bedensel mevcudiyeti kadar iradi ve insani mevcudiyetini de önemseyen, bedeni bir aktör kıldığı kadar bir gözlem nesnesi hâline de getiren bir yöntem inşa etmiştir. Yani sonuç odaklı ve 'rol'e dönük değil 'şimdi'de politik performatif bir araştırma yürütmüştür ve Marvin Carlson'un da söylediği gibi hiçbir çağdaş teorisyenin araştırmadığı kadar performans sanatının politik etkilerini ve seyirci ile ilişkisini araştırmıştır (Carlson'dan akt. Carvalho, 2019:86).

Tüm bu görüşlerin modern oyunculuk kuramlarının oyuncuya hüner kazandırma düşüncesinden bir ölçüde ayrıştığı ama belli bir ölçüde de onlarla ortaklaştığı söylenebilir. Meslek, profesyonellik ya da kurumsal bağlantılar çerçevesinde tanımlanan "oyuncu" düşüncesi terk edildiği için tartışma "oyuncu"- "oyuncu değil" noktasına taşınabilir fakat bir tekelleştirmeye direnmesi bağlamında önemlidir ve tiyatronun yeni bir poetika ile tanımlandığı Boal düşüncesinde "oyuncu", alanın birikimi tüm hünerleri kullanımına alabilecek olan "ezilenlerdir". Kazanılacak hüner, "tiyatro" başlığında özerk bir alanda işlev ya da anlatım yaratabilmenin, seyirci-oyuncu ayrımının sürekli ve gittikçe belirginleşen (belki de gittikçe teknokrasinin tahakkümüne dönüşen) bir aracı olmak yerine egemen düşünceleri toplumda ve bedende analiz etme, yaşamda takınılacak tutumlarla ilgili prova yapma, farkındalık kazanma, eleştiri getirebilme ve devrimi hedef alan bir düşüncede ezilenlerin kendilerini ifade edebileceği yeni bir sanat modeli yaratma gibi işlevsel amaçlara hizmet edecektir. Üstelik böylesine radikal bir bakış açısı ve yeniden tanımlama biçiminin sadece o alanın birikiminden beslenmeyeceği ve politik yaklaşımının aynışmaya direnen yapısı ve "beden" odaklı araştırma biçimi ile pek çok yeni açar sunabileceği de açıktır. Diğer yandan beslenen birikimin aynı zamanda bu alanın sürekli olarak araştırılmasına adanmış isimler tarafından çeşitli yönelimlerle geliştirildiği unutulmamalı ve Boal'in "kültürel işçi" olarak tanımladığı ve misyonunu "özendirici olma" olarak açıkladığı emekçilerin önemi de göz ardı edilmemelidir.

Kaynakça

Artun, A. (2013). "Çağdaş Sanat ve Kültüralizm", *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, der. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, s.17-52.

Auslander, P. (1994). "Boal, Blau, Brecht: The Body", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.124-133.

Babbage, F. (2019). "New York and After Gassner, Realism, and the 'Method'", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.15-21.

Bilgin, N. (2007). *Kimlik İnşası*, İzmir: Aşına Kitaplar.

Boal, A. (1998). *Legislative Theater*, New York: Routledge.

Boal, A. (2001). *Hamlet and the Baker's Son: My Life in Theatre and Politics*, trans. Adrian Jackson and Candida Blaker, London and New York: Routledge.

Boal, A. (2006). *Aesthetics of the Oppressed*, New York, Routledge.

Boal, A. (2010). *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*, çev. Berk Ataman, Özgürol Öztürk ve Kerem Rızvanoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Boal, A. (2011). *Ezilenlerin Tiyatrosu*, çev. Necdet Hasgül, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Boal, A. (2012). *Arzu Gökkuşığı*, çev. Fırat Güllü, Sinem Yılandı ve Ece Aydın, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Carlson, M. (1997). *Teorias do Deatro: Estudo Histórico-Crítico, dos Gregos à Atualidade*, São Paulo: Fundação Editora UNESP.

Carvalho, S. (2019). "Contradiction of Theater of the Oppressed, and the 'Method'", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.86-93.

Costa, I. C. (2019). "Agit Prop and Theater of the Oppressed", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.42-50.

Chul Han, B. (2018). *Şeffaflık Toplumu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Elliot, A. ve Lemert, C. (2011). *Yeni Bireycilik*, çev. Başak Kıcır, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Estevam, D. (2019). "Augusto Boal and the Nuestra America Theater", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.33-41.

Feldhendler, D. (1994). "Augusto Boal and Jacop L. Moreno", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.87-109.

Freire, P. (2013). *Ezilenlerin Pedagojisi*, çev. Erol Özbek, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Howe, K. (2019). "Constraints and Possibilities in the Flash: the Body and the Theater of the Oppressed, Realism, and the 'Method'", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.76-85.

Karaboğa, K. (2003). "Yaşamdan Oyuna Oyundan Yaşama Ezilenlerin Pedagojisi ve Tiyatrosu", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınevi, Sayı 0 (2), s.23-36.

Kershaw, B. (2015). *Radikal Performans*, çev. Bahadır Sina Şener, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Matsunaga, P. (2019). "Arena Theater, Brazil, Boal: Between Farces and Allegories", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.22-32.

Niedzwiecki, H. (2011). *Ben Özelim*, çev. Sibel Erduman, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Schechner, R. ve Taussig, M. (1994). "Boal in Brazil, France, The USA", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.17-34.

Schutzman, M. ve Cohen–Cruz, J. (1994). "Introduction", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.1-16.

Schutzman, M. (1994). "Brechtian Shamanism", *Playing Boal*, ed. Madi Schutzman and Jan Cohen – Cruz, New York: Routledge, s.137-156.

Sennett, R. (2010). *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak ve Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Vittoria, P. (2019). "Paulo Freire and Augusto Boal: Praxis Poetry and Utopia", *The Routledge Companion to Theater of the Oppressed*, ed. Kelly Howe, Julian Boal and Jose Soeiro, New York: Routledge, s.58-65.