



Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Formerly: Journal of Fine Arts
Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts


Issue 39 • March 2022



Art and Interpretation


Sanat ve Yorum

Editor in Chief


Yunus BERKLİ 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Associate Editors


Ahmet BAYIR 
Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Gülten GÜLTEPE 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Nergiz DEMİR SOLAK 
Department of Social Sciences, Atatürk University, Institute of Social Sciences, Erzurum, Turkey

Şeyma ÖZSAĞLICAK 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Written and Language Editors

Gülten GÜLTEPE 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Ezgi Deniz ALPAN 
Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Field Editors

Alaybey KAROĞLU 
Department of Painting, Hacı Bayram Veli University, Turkey

Ayşe Pınar ARAS 
Department of Theatre, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Mehmet TAKKAÇ
Department of English Language Education, Atatürk University, Faculty of Kazım Karabekir Education, Erzurum, Turkey

Yavuz ŞEN 
Department of Composition, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Editorial Board

Abaz DIZDAREVIC
Yeni Pazar University, Serbia

Ahmet TAŞAĞIL
Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Turkey

Burhanettin KESKİN
Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, ABD

Fehim HUSKOVIÇ
Üsküp Kiril Metodi University, Macedonia

Fevziye EYİĞÖR PELİKOĞLU
Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Katarina DJORDJEVIÇ
Belgrade Art University, Serbia Department of Physics, Belgrade University, Belgrade, Serbia

Kuandık ERALIN
Ahmet Yesevi University, Kyrgyzstan

Kapak Görseli: Bedri Rahmi EYÜBOĞLU, İsimsiz, Baskı, (46/110) 13,5 x 32,5 cm. Atatürk Üniversitesi, GSF Müze Koleksiyonu
Kapak Görseli Fotoğraf: Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP
Kapak Uygulama: Mehmet YILDIRIM

 **Founder**
İbrahim KARA

General Manager
Ali ŞAHİN

Publishing Director
Gökhan ÇİMEN

Editor
Hira Gizem FİDAN

Publications Coordinators
Defne DOĞAN
Vuslat TAŞ

Web Coordinator
Doğan ORUÇ

Finance Coordinator
Osman YALÇIN

Contact
Address: Büyükdere Cad.
105/9 34394
Şişli, İstanbul, Turkey
Phone: +90 212 272 13 50
E-mail: info@cordus.com.tr

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

Lela GELEISHVILI
Tiflis University, Georgia

M. Hanefi PALABIYIK
Department of Islamic History and Arts, Atatürk University, Faculty of Theology, Erzurum, Turkey

M. Reşat BAŞAR
Department of Graphics, İstanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Turkey

Marina MOCEJKO
Belarusian State University, Belarusian

Mustafa ARAPİ
Tiran Amerikan College, Albania

Osman ÜLKÜ
Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Turkey

Roza AMANOVA
Kyrgyzstan -Turkey Manas University, Kyrgyzstan

Roza SULTANOVA
Tatarstan Science Academy, Tatarstan

Serkan İLDEN
Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Turkey

Yasin TOPALOĞLU
Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Turkey

Yılmaz KAHYAOĞLU
Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AIMS AND SCOPE

Art and Interpretation is a scientific, open access, online-only periodical published in accordance with independent, unbiased, and double-blinded peer-review principles. The journal is official publication of the Atatürk University Faculty of Fine Arts and published biannually in March and October. The publication languages of the journal are Turkish and English.

Art and Interpretation aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in art. The journal publishes original articles and reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines. The scope of the journal includes to Applied Arts, Stage Arts, Plastic Arts, traditional Arts, Art History, Theory of Art, Art Criticism and Music Science.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Art and Interpretation is currently indexed in TUBITAK ULAKBIM TR Index.

The editorial and publication processes of the journal are shaped in accordance with the guidelines of the Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE), and National Information Standards Organization (NISO). The journal is in conformity with the Principles of Transparency and Best Practice in Scholarly Publishing (doaj.org/bestpractice).

Disclaimer

Statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the opinions of the editors, editorial board, and/or publisher; the editors, editorial board, and publisher disclaim any responsibility or liability for such materials.

Open Access Statement

Art and Interpretation is an open access publication, and the journal's publication model is based on Budapest Access Initiative (BOAI) declaration. All published content is available online, free of charge at <https://art-ataunipress.org/>. The journal's content is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which permits third parties to share and adapt the content for non-commercial purposes by giving the appropriate credit to the original work.

You can find the current version of the Instructions to Authors at <https://art-ataunipress.org/>.

Editor in Chief: Yunus BERKLI

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Turkey

E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Publisher: AVES

Address: Büyükderece Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Turkey

Phone: +90 212 272 13 50

E-mail: info@cordus.com.tr

Webpage: www.cordus.com.tr

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

AMAÇ VE KAPSAM

Sanat ve Yorum; bağımsız, tarafsız ve çift-kör hakem değerlendirme ilkelerine bağlı yayın yapan, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin açık erişimli bilimsel elektronik yayın organıdır. Dergi Mart ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayınlanmaktadır. Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Sanat ve Yorum; sanatı ilgilendiren tüm alanlarda yüksek bilimsel kaliteye sahip özgün araştırma, ve derleme türündeki makalelerle literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Ayrıca dergi kapsamına Uygulamalı Sanatlar, Sahne Sanatları, Plastik Sanatlar, Geleneksel Sanatlar, Sanat Tarihi, Sanat Kuramı, Sanat Eleştirisi ve Müzik Bilimleri başta olmak üzere sanatla doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içinde olan tüm çalışma alanlarını kapsamaktadır.

Derginin hedef kitle, sanatın her alanına ilgi duyan veya çalışan araştırmacı ve uzmanlardır.

Sanat ve Yorum, TÜBİTAK ULAKBİM TR Dizin tarafından indekslenmektedir.

Derginin editöryel ve yayın süreçleri Council of Science Editors (CSE), Committee on Publication Ethics (COPE), European Association of Science Editors (EASE) ve National Information Standards Organization (NISO) kılavuzlarına uygun olarak biçimlendirilmiştir. Sanat ve Yorum dergisinin editöryel ve yayın süreçleri, Akademik Yayıncılıkta Şeffaflık ve En İyi Uygulama (doaj.org/bestpractice) ilkelerine uygun olarak yürütülmektedir.

Sorumluluk Reddi

Dergide yayınlanan yazılarda ifade edilen ifadeler veya görüşler, editörlerin, yayın kurulunun ve/veya yayıncının görüşlerini değil, yazar(lar)ın görüşlerini yansıtır; editörler, yayın kurulu ve yayıncı bu tür materyaller için herhangi bir sorumluluk veya yükümlülük kabul etmemektedir.

Açık Erişim Bildirimi

Sanat ve Yorum yayınlama modeli Budapeşte Açık Erişim Girişimi (BOAI) bildirgesine dayanan açık erişimli bilimsel bir dergidir. Derginin arşivine <https://art-ataunipress.org/> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir. Sanat ve Yorum'un içeriği, Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisansı ile yayınlanmaktadır.

Yazarlara Bilgi'nin güncel versiyonuna <https://art-ataunipress.org/> adresinden ulaşabilirsiniz.

Baş Editör: Yunus BERKLİ

Adres: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Erzurum, Türkiye

E-posta: yberkli@atauni.edu.tr

Yayıncı: AVES

Adres: Büyükdere Cad., 105/9 34394 Şişli, İstanbul, Turkey

Tel: +90 212 272 13 50

E-posta: info@cordus.com.tr

Web sayfası: www.cordus.com.tr

Art and Interpretation

Sanat ve Yorum

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Editörden (39.Sayı).....	1
ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES	
Süreç Teolojisinin Ekolojik Düşünce Üzerinden Sanatsal Pratiklerle İlişkilendirilmesi Association of Process Theology with Artistic Practices on the Basis of Ecological Thought Niyazi DEĞİRMENÇİ, Tuğrul Emre FEYZOĞLU.....	2
Şeref Akdik'in "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda" Tablosu Bağlamında Türkiye Cumhuriyeti'nin Kültür ve Sanat Politikası Cultural Politics of the Turkish Republic Within the Context of "Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel" Painting Feyza AKDER.....	12
Güncel Heykelde Foto Manipülasyon Uygulamaları Photo Manipulation Applications in Contemporary Sculpture Şeyma Müge İBA.....	24
Performatif Pratikler Bağlamında Cinsiyetçilik Kavramı The Concept of Sexism in Terms of Performative Practices Önder YAĞMUR, Sevinç KELEBEK.....	34
Türk Müsikî Çalgılarının ve Roman Kültüründeki Çalgı Geleneğinin Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi Evaluation of Turkish Musical Instruments and Instrument Tradition in Gypsy Culture on Postage Stamps Serkan AYÇİL, Gökçin ÇUBUKCU.....	44
Walter Benjamin'in Aura Kavramı ve Koleksiyonere Bakışının "Ruben Brandt, Collector" Filmi Üzerinden İncelenmesi Analysing Walter Benjamin's View of Aura Concept and Collector by Examining the Film, "Ruben Brandt, Collector" Mahmut CERAN, Levend KILIÇ.....	58
Frédéric François Chopin'in Op.40 No.1 "Militaire" Polonezinin Biçimsel Analizi Formal Analysis of Frédéric François Chopin's Polonaise "Militaire" in Op.40 No.1 Feyza SÖNMEZÖZ.....	67
Kromolitografi Baskı Tekniği ve 19. Yüzyıl'daki Bazı Avrupa Matbaalarındaki Uygulama Örneklerinin İncelenmesi Chromolithography Printing Technique and Examination of Application Examples in Some European Printing Houses in the 19th Century Bayram BOZHÜYÜK.....	77
Savaşı Eve Getirmek: Ev-Yaşam, Savaş-Ölüm, Sanat-Hayat Bringing War at Home: Home-Life, War-Dead, Art-Life Gözde MULLA.....	88
Candido Portinari'nin "Göçmenler"i ve Göç Yolunda Ufalanan Hayatlar Candido Portinari's "Immigrants" and Lives Crumbling on the Way of Migration Fahrünnisa KAZAN.....	97
Issue 39 Reviewer List.....	106

Art and Interpretation

"Niyazi Değirmenci ve Prof. Tuğrul Emre Feyzoğlu'na ait "Süreç Teolojisinin Ekolojik Düşünce Üzerinden Sanatsal Pratiklerle İlişkilendirilmesi" başlıklı birinci makalede ekolojik düşünce ve Whitehead süreç kavramı gibi konular tartışılmış; bu konuların plastik sanatlarla nasıl ilişkilendirilebileceği amaçlanmıştır. Makalenin sonuçları arasında Whitehead'in süreç kavramının önce ekolojik düşünceyle, ardından plastik sanatlardan seçilmiş örneklerle uyumlu olduğu görülmüştür."

Feyza AKDER yazarına ait Şeref Akdik'in "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda" Tablosu Bağlamında Türkiye Cumhuriyeti'nin Kültür ve Sanat Politikası başlıklı ikinci makalede, Erken Cumhuriyet Dönemi tarih anlayışıyla arkeolojisinin resim sanatına yansımaları konu edinmiş; bu resmin incelenmesi amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında resmin döneminin kültür politikalarını yansıtan önemli bir çalışma olduğu yer almaktadır.

Şeyma Müge İba'ya ait "Güncel Heykelde Foto Manipülasyon Uygulamaları" başlıklı üçüncü makalede güncel heykel sanatındaki foto heykeller, foto manipülasyon tekniği ve bu tekniğin güncel heykeldeki etkisi ele alınmakta olup, bu teknikle şekillenen sanat yapıtları ile manipülasyon arasındaki ilişkiler değerlendirilecek, ardından heykel sanatında güncel manipülasyon tekniklerine ve uygulamalarına değinilip, değerlendirilme yapılması amaçlanmaktadır.

Önder Yağmur ve Sevinç Kelebek'e ait "Performatif Pratikler Bağlamında Cinsiyetçilik Kavramı" başlıklı dördüncü makalede toplumsal alanın inşasında toplumsal cinsiyet öğelerine göre bir düzenlemenin gerçekleştiğini sunmaktadır. Bu çalışmada cinsiyetçilik kavramının sahne sanatlarıyla katılımcılarda bıraktığı etkiler değerlendirilmiştir. İnsanların bireysel yaşamlarındaki sosyo-ekonomik ve soyo-kültürel özelliklerinin sanat aracılığıyla gördükleri cinsiyet ayrımcılıklarını anlamlandırma biçimlerinin farklılık içerdiğine ulaşılmıştır.

Serkan AYCİL ve Dr.Öğr.Üyesi Gökçin ÇUBUKCU'ya ait "Türk Müsiki Çalgılarının Ve Roman Kültüründeki Çalgı Geleneğinin Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi" başlıklı beşinci makalede Türk Musikisinde kullanılan çalgılar ve Roman Kültürü konuları görselleştirerek sunulmuştur. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, tematik bir pul serisinin tasarlanması ve bilimsel çalışmalara kaynak teşkil edebilmesi sayılabilir.

Mahmut Ceran ve Levend Kılıç'a ait "Walter Benjamin'in Aura Kavramı ve Koleksiyonere Bakışının "Ruben Brandt, Collector" Filmi Üzerinden İncelenmesi" başlıklı altıncı makalede, Walter Benjamin'in aura ve koleksiyon kavramları bağlamında 2018 yapımı Macar animasyon filmi Ruben Brandt, Collector incelenmiştir. Bu makale, Benjamin'in kavramlarının, sanatın alanında sinemayı anlamlandırmakta bir ölçüt olarak kullanılabilirliğine ilişkin fikir vermesi bakımından önem arz etmektedir.

Feyza SÖNMEZÖZ'e ait "Frédéric François Chopin'in Op.40 No.1 "Militaire" Polonezinin Biçimsel Analizi" başlıklı yedinci makalede, söz konusu Polonezin biçimsel analizi konusu ele alınmış, böylece eser hakkında eğitici ve öğrencilere rehber oluşturulması amaçlanmıştır. Makalede Polonezin ABA şeklinde üç bölüme ayrıldığı, bunların da kendi içerisinde A-aba/B-cdc/A-aba şeklinde cümlelere ayrıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bayram Bozhüyük'e ait "Kromolitografi Baskı Tekniği Ve 19. Yüzyıl'daki Bazı Avrupa Matbaalarındaki Uygulama Örneklerinin İncelenmesi" başlıklı sekizinci makalede kromolitografi baskı tekniği ve uygulama alanları incelenmiştir, kromolitografi baskı anlatılarak tekniğin sanayi devrimi döneminde uygulandığı alanlar incelenmiştir. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında kromolitografinin renkli baskının temeli olduğunu anlatmak ve litertüre katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

Gözde Mulla'ya ait "Savaşı Eve Getirmek: Ev-Yaşam, Savaş-Ölüm, Sanat-Hayat" başlıklı dokuzuncu makalede, sanat, hayat, ev, savaş gibi konular kolaj üzerinden ele alınmaktadır. Makalede dünyanın iki farklı bölgesinde yaşanan gündelik hayatın sanat aracılığıyla bir araya gelişinin, coğrafyanın toplumsal hafıza üzerindeki etkilerinin gösterilmesi amaçlanmaktadır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında, sanatla hayatın birbirini tamamlaması sayılabilir.

Fahrünnisa Kazan'a ait "Candido Portinari'nin "Göçmenleri ve Göç Yolunda Ufalanın Hayatları" başlıklı onuncu makalede, göç olgusunun bireyde ve toplumda yol açtığı yıkıcı etkilerine değinilmiştir. Göçmen bir sanatçının eserlerinde, göçün izi sürülmüş ve tespit edilen örnekler, çerçeveleme analizi tekniği ile incelenmiştir. Bu yönüyle çalışma, alana disiplinler arası bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.



Süreç Teolojisinin Ekolojik Düşünce Üzerinden Sanatsal Pratiklerle İlişkilendirilmesi

Association of Process Theology with Artistic Practices on the Basis of Ecological Thought

Niyazi DEĞİRMENCI¹
Tuğrul Emre FEYZOĞLU²

¹Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı, Ankara, Türkiye
²Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Ankara, Türkiye

ÖZ

Tarihte ekolojik düşünce, tıpkı doğrudan sanat yapma eyleminde bulunmayan fakat onun nüvesini oluşturan primitif komün topluluklarının doğayla birlikte uyumlu biçimde yaşamasından gelmektedir. Bu açıdan insanı doğa ile uzlaştırmayı amaçlayan ekoloji, bir bilim olarak adlandırılmadan önce de medeniyet tarihinde yerini almış ve ekolojinin temel ilkelerinin henüz belirlenmediği zamanlarda da görülmüştür. Doğada bizatihi olarak evrilen süreç anlayışı ise Alfred North Whitehead tarafından; "Haz," "Özel bağlılık," "İnkarnasyon," "Yaratıcı olarak kendi kendini belirleme," "Yaratıcı olarak kendi kendini ifade etme" ve "Yenilik" başlıkları altında toplanmıştır. Süreç kavramını bu doktrinlerle açıklayan Whitehead'in düşüncesi ile ekolojik düşünce bir araya geldiğinde, diğer canlıların da katılımlarıyla süreç üzerinden ekolojik bir yaklaşım öneren sanat çalışmaları nelerdir sorusu sorulabilir. Başka bir deyişle, plastik sanatlarda hangi sanat çalışmaları hem Whitehead'in teolojik süreç kavramına hem de ekolojik düşünceye uyarlanabileceği sorusu araştırılabilir. Bu bağlamda, ekolojik düşünceden Whitehead'in teolojik süreç düşüncesine ve oradan da plastik sanatlardaki sanat eserlerine uzanan bir ilişkiler ağının varlığı da irdelenebilir.

Anahtar Kelimeler: Alfred North Whitehead, ekolojik düşünce, süreç felsefesi, süreç teolojisi

ABSTRACT

In history, ecological thinking comes from the life of primitive commune communities that do not act directly with art but form its core, in harmony with nature. In this respect, ecology, which aims to reconcile human beings with nature, also took its place in the history of civilization before it was called a science, and it was seen when the basic principles of ecology were not yet determined. The understanding of the process that evolves in nature has been gathered by Alfred North Whitehead under the headings of "Enjoyment," "God-Relatedness," "Incarnation," "Creativity and Self-Determination," "Creativity, Self-Expression," and "Novelty." When the thought of Whitehead, who explains the concept of the process with these doctrines, and ecological thought come together, the question of what are the artworks that propose an ecological approach through the process with the participation of other living things can be asked. Namely, the question of which artworks in the plastic arts can be adapted to both Whitehead's theological process concept and ecological thought can be explored. In this context, the existence of a network of relations extending from ecological thought to Whitehead's theological process thought and from there to works of art in the plastic arts can be examined.

Keywords: Alfred North Whitehead, ecological thinking, process philosophy, process theology



Bu çalışma yazarın 2019 yılında Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı'nda sunulan "Ekolojik Düşünce Üzerinden Whitehead'in Süreç Kavramının Sanatsal Pratiklerle İlişkilendirilmesi" Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporundan üretilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 16.05.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 18.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Niyazi DEĞİRMENCI
E-mail: niyazi.degirmenci@hacettepe.edu.tr

Cite this article as: Değirmenci, N., & Feyzoğlu, T. E. (2022). Association of process theology with artistic practices on the basis of ecological thought. *Art and Interpretation* 2022;39(1):2-11.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Bu çalışmada, öncelikle ekolojik düşüncenin bir bilim dalı olarak adlandırılmadan önce ne olduğunu ve tarihsel kökenlerinin nereden gelebileceğini araştırılmış; daha sonra süreç felsefesinde önemli izler bırakan Alfred North Whitehead'in süreç kavramı *Süreç Teolojisi* bağlamında incelenmiş; Whitehead'in süreç anlayışı ile ekolojik düşüncenin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bakış açısı, sanatsal pratiklerle de irdelenmiştir. Ona göre en temel düzeyde süreç kavramı, yok olmayan maddi töz¹lerden değil, deneyim halini alan anlık olaylardan oluşmaktadır. Whitehead'in bu temel bakış açısıyla biçimlendirildiği süreç kavramı, aktüel varlık ve aktüel olaylardan meydana gelmektedir. Bu durumu örneklen-dirmek gerekirse süreç, düz bir ip üzerine dizilmiş 'boncuklar gibi değil, su damlacıkları' gibi birbirini

kavrayan ve birbirleriyle etki halinde olan deneyim durumlarıdır. Böylece bu aktüel varlıkların aktüel eylemlerle etkileşimi; geçmiş, şimdiyi ve geleceği oluşturur. John Boswell Cobb, Jr ve David Ray Griffin, bu süreç felsefesini Whitehead'in düşüncesinden temel olarak *Süreç Teolojisi* başlıklı bir kitapta buluşturmuş, *Süreç Felsefesinin Temel Kavramları* başlığında ise sürecin değişmez ilkeleri ve soyut biçimleri olduğunu öne sürmüşlerdir (2006: 18): *Haz, Özsel Bağlılık, İnkarnasyon, Yaratıcı Olarak Kendi Kendini Belirleme, Yaratıcı olarak Kendi Kendini İfade Etme ve Yenilik*. Aynı zamanda Cobb ve Griffin, Whitehead'in süreç felsefesini bu doktrinlerle açıklarken, bu doktrinler bu araştırmancının da temel kaynağını oluşturmaktadır.

Cobb ve Griffin'in aktardığı bu doktrinler plastik sanatlarda; Whitehead'in karmaşa ve yoğunlukla doğru korelasyon olduğunu ifade ettiği hazın gerçekleşmesi, elde edilen bu deneyimin özsel bağlılık ile oluşması veya sunulması, soyut olan imgenin sanat nesnesinde vücut bularak inkarne olması, sanat nesnesinin yaratıcısından bağımsız olarak kendi kendisini belirlemesi, kendi kendisini belirlerken de ifade etmesi ve son olarak da makalede yenilik başlığı altında açıklandığı şekilde ele alınmasıyla oluşmaktadır. Bu bağlamda çalışmada Whitehead'in süreç modeli ve ekolojik düşüncenin sanatsal pratiklerle nasıl bir ilişkisi olduğu araştırılmıştır.

Bu düşüncüyü plastik sanatlarda temellendirebilmek için Joseph Beuys'un *7000 Meşe'si (7000 Oaks)*, Heather Ackroyd ile Dan Harvey sanatçı çiftinin *Beuys'un Meşe Palamudu (Beuys' Acorns)*, Vaughn Bell'in *Bir Büyük Ev'i (One Big House)*, Tim Knowles'in *Dairesel Salkım Söğüt'ü (Circular Weeping Willow)*, Niyazi Değirmenci'nin *Eko-Mankenleri (Eco-Models)* örnek olarak seçilmiştir. Literatürde mezkûr sanatçıların çalışmalarını ekolojik düşünceyle ilişkilendiren çok sayıda araştırma ve kaynak mevcut iken Whitehead'in süreç kavramıyla karakterize olmuş araştırma yoktur. Dolayısıyla bu çalışmanın literatürdeki çalışmalardan farkı, birçok disipline ışık tutan Whitehead'in süreç kavramını *Süreç Teolojisi* bağlamında incelemek ve sanatsal pratiklerle nasıl ilişkilendirilebileceğinin yansımalarını araştırmaktır.

Ekolojik Düşüncenin Tarihteki Uygulamaları

Temel ekolojik düşünce ilk olarak 1859 yılında Charles Darwin tarafından yazılan "Türlerin Kökeni" kitabında ele alınmıştır. 19. yüzyılda doğa tarihi niteliğinde düşünülen ekolojinin bağımsız bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasında katkısı olan doğa bilimcisi se Alexander Von Humboldt'un doğadaki araştırma gezileri ve gözlemleridir. Aynı şekilde, çağdaş ekolojinin araştırma yöntemlerinden biri olan holistik (bütünsel) yaklaşım, yine ilk olarak Humboldt tarafından açıklanmıştır.

"Canlı varlıkların ortamlarıyla olan ilişkilerini inceleyen ekoloji ilk kez 1866 yılında Alman biyoloğu Ernst Haeckel tarafından kullanılmıştır. E. Haeckel ekoloji sözcüğünü Yunanca yer, yurt anlamına gelen oikos ile bilim ya da söylem anlamına gelen logia sözcüklerinden türetmiştir. Ekoloji etimolojik olarak yerleşme bilimi ya da yurt söylemi anlamlarını içermektedir" (Keleş ve Hamamcı, 1998: 31-32).

Ancak insanı doğa ile uzlaştırmayı amaçlayan ekoloji, bir bilim dalı olarak adlandırılmadan önce de uygarlık tarihinin içerisinde yerini almış, ekolojinin temel ilkeleri henüz belirlenmediği zamanlarda da görülmüştür. Bu bağlamda toprak, su, ateş ve doğadaki birçok maddenin kullanım alanını genişleten insan, medeniyetin ilk oluşumlarıyla başlayan, sosyal çevresiyle düzenli, sağlıklı ilişkiler

kurmak ve doğal hâkimiyet kazanmak isteyen ekolojik düşüncenin temellerini atmış ve birtakım uygulamalarla hayata geçirmiştir (Görsel 1).

Günümüzde aktif olarak kullanılan 51 kilometre uzunluğundaki Şamran (Menua) Kanalı, ekolojik düşüncenin doğa ve insan ilişkisinin en iyi örneklerinden biri olarak çok eski bir tarihe dayandığını göstermektedir (Görsel 1). Urartu Kralı Menua (M.Ö. 810-786) tarafından Gürpınar Ovası'nı sulamak ve Urartu devletinin başkenti Tuşba'ya su getirmek amacıyla yapılmıştır (Belli, 1996: 639). Kanalin, insanların günlük yaşamındaki sorunları çevresiyle uyumlu bir şekilde çözerek ekolojik düşüncenin bir örneğini gösterdiği söylenebilir (Görsel 2).

Diğer bir örnek, doğal yaşamları üzerinde denge kuran Sümerlerin bataklıkları kurutup, su kanalları ve su depoları inşa etmesidir. Sümer şehir devletlerinden biri olan Ur'da, bölgenin kayalıklardan yoksun olması nedeniyle pişmiş toprak malzemesi yapı malzemesi olarak kullanılmış, Arkeolog Leonard ve Katharine Woolley tarafından yürütülen kazıda pişmiş topraktan yapılmış kanalizasyon künkler bulunmuştur (Görsel 2), (Görsel 3).

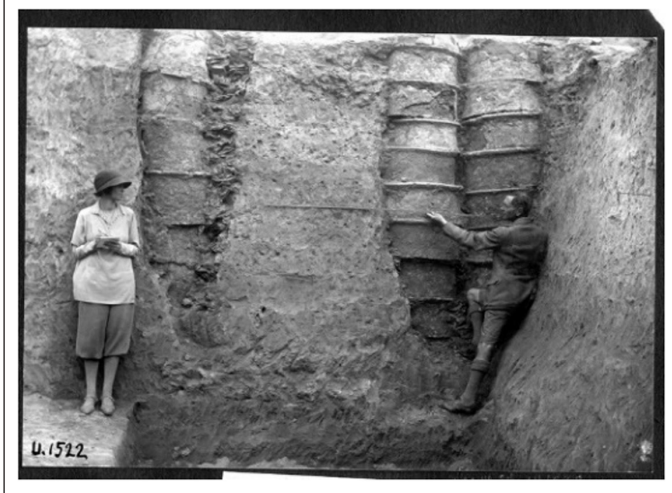
İnsanın doğa ile uyumunu ve düzenini gösteren başka bir uygulama da tarımda teraslama tekniğidir. Yağışın yeterli olmadığı bölgelerde yüzeysel akışların kontrol edilmesi ve kırsal yoksulluğun önlenmesi gibi görevleri üstlenen bu teknik, binlerce yıldır kullanılan ve ülkemizin birçok yerinde görülebilen bir tekniktir. En karakteristik örnek, İnkalar tarafından tarımda araştırma yapmak için oluşturulan Cuzco, Peru'daki Moray Laboratuvarıdır (Görsel 3). Halka şeklindeki teraslardan oluşan Moray Laboratuvarı, dağlık yamaçlardan oluşmakta, tarımsal verimliliği arttırmakta ve aynı zamanda arazinin doğal eğimine uygun olarak inşa edilen bu yapı toprak kaymasını önlemektedir.

Yukarıdaki örnekler, insanın doğadaki koşulların etkisi altında yaşamı şekillendirme yeteneğine ve ekolojik düşüncenin tarihsel izlerine ışık tutmaktadır. "[...] ekolojik araştırmalar yapılmadan ve "ekolojik düşünce ile dünyaya bakış" diye bir ilke yokken, ekolojinin bir bilim dalı olmadan önceki safhası, salt pratik zekâyâ ve pratik yarar esasına dayanmaktadır" (Çepel, 2006: 1). Aynı zamanda, "ekoloji, canlılar ile çevrelerini ve bu iki varlığa ait öğelerin karşılıklı ilişkilerini araştıran bilim dalıdır" (Çepel, 2006: 6). Bu nedenle ekolojik düşünce, günümüzde ekosistemin yapısını ve işlevini inceleyen ekolojik bir süreç olarak görülebilir:



Görsel 1.

Şamran (Menua Kanalinin) 1898 yılındaki durumunu gösteren gravür, Ohlig, Christoph (2004). *Wasserbauten im Königreich Urartu und weitere Beiträge zur Hydrotechnik in der Antike*. Siegburg: DWHG. s. 22



Görsel 2.

Leonard ve Katharine Woolley'in Pişmiş Toprak Kanalizasyon Künklerini İncelerken, 1934, <https://pennds.org/nelc133/items/show/271> (Erişim Tarihi: 05.05.2021)

"[...] Ekolojik süreçlerde neden-sonuç ilişkilerini doğru ve net bir şekilde ortaya koyabilmek için, ekolojik süreçlerin olageldiği sistemdeki tüm etkenlerin ve süreçlerin bir bütün olarak düşünülüp değerlendirilmesidir. [...] Ekolojik süreç, o sistemi bir bütün haline getiren tüm öğelere ait işlev ve ilişkilerin ortak ürünüdür" (Çepel, 2006: 13).

Whitehead'in Süreç Kavramı

Bütüncül bir yaklaşım olan ekolojik süreç, varlığın özünün süreklilik, değişim olduğunu ileri sürer. Herakleitos'un "aynı nehirde iki kez yıkanmaz" aforizmasına dayanan süreç kavramı zamanı vurgularken, Whitehead'in süreç kavramı daha farklı bir karaktere sahiptir. O, sürecin aktüel (faal) bir varlıktan bir başkasına geçiş olduğunu önermektedir:

"Zaman tek bir düz akış içerisinde değil, küçük damlacıklar içerisinde varlık kazanmaktadır" [...] "Şimdi, geçmişten etkilenir ve geleceği etkiler. Zaman, simetrik olarak geçmişten şimdi vasıtasıyla geleceğe akar. Bu zamanın gerçekliğinin



Görsel 3.

Moray Laboratuvarındaki Halka Şeklinde Teraslama, Peru Cuzco, [https://en.wikipedia.org/wiki/Moray_\(Inca_ruin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Moray_(Inca_ruin)) (Erişim Tarihi: 06.05.2021)

bir inkârı olmadığı gibi, onun döngüselliliğiyle ilgili bir öğretide değildir. Her an, yenidir ve hiçbir şey tekrarlanmaz. [...] Her hareket şimdidir; bu anlamda o, zamansızdır" (Cobb ve Griffin, 2006: 19-20).

Whitehead'in süreç kavramı edimsel² anlamda değişim, oluş, gelişme ve bozulma olarak görülebilir, bu da dünyanın edimsel olduğu ve bir olaya bağlı olduğu anlamına gelir; bu nedenle Whitehead'in süreç kavramının olay odaklı olduğu söylenebilir.

"Her olay eşsizdir, farklıdır; kendi içerisinde birer farktır. Özne ve nesne temelli düşünce, olayı yükleme indirgediği için yalnızca "kedi piyanodan düştü" cümlesindeki düşmeyi olay olarak yorumlar. Oysa nesnenin bağımsız bir varoluşu olamaz. O, bir olayda konumlandığı sürece nesnedir" (Çalıcı, 2014: 207).

Whitehead sürecin olay üzerinden temel olduğunu, bunun da değişmez ilkeleri ve soyut biçimlerinin olduğunu düşünür (Cobb ve Griffin, 2006: 18). Bu ilke ve soyut biçimler; haz, özsel bağlılık, inkarnasyon, yaratıcı olarak kendi kendini belirleme, yaratıcı olarak kendi kendini ifade etme ve yenilik, başlıklarından oluşmaktadır.

Haz

Whitehead'in sıklıkla kullandığı "haz" kavramı, süreç kavramından daha belirgindir. Ona göre deneyimler, bir hazdır ve sürecin her bir unsuru da haza sahip olmaktadır; [...] Whitehead, aktüel olmayı bir deneyim durumu olarak tanımlarken, deneyim durumu da haz durumu olarak görür. (Cobb ve Griffin, 2006: 21). Whitehead, haz durumlarını ise; "var olmak, kendi kendisini gerçekleştirmek, başkaları üzerinde eylemde bulunmak ve geniş bir topluluk içinde paylaşımında bulunmak" şeklinde belirtmiştir (Cobb ve Griffin, 2006: 21). Whitehead'in süreç felsefesinde bir varlıktan hoşlanmak, işte bu haz durumları ile gerçekleşmektedir. Whitehead'in ifadeleriyle söylesek: "aktüel bir varlık tarafından haz duyulan deneyim, aktüel varlığın kendisinde ve kendisi için olan şeydir" (Whitehead, 1929: 81).

Cobb ve Criffin, karmaşa ve haz arasında olumlu korelasyon olduğunu ifade etmiştir. Bunun nedenini ise hazzın derecesini etkileyen iki değişkenle açıklamıştır: Uyum ve yoğunluktur. "[...] Unsurlar öylesine güçlü bir şekilde uyumsuz olmalıdır ki, düzensizlik uyuma galip gelsin" (Cobb ve Griffin, 2006: 79). Daha büyük haz deneyimi için daha fazla yoğunluğa sahip olmak gerektiğini söyleyen Cobb ve Griffin (2006: 79) yoğunluk olmadan uyumun olabileceğini fakat haz duyulan değer önemsizleşeceğini vurgulamaktadır.

Whitehead, "güzellik" kavramını bu kriterleri icra eden deneyim durumlarının başarısı için kullanmıştır. "Ona göre, güzelliği artırmak, hazzı artırmaktır. Tanrı'nın amacı ya güzelliği arttırmak ya da hazzı artırmak olarak betimlemiştir" (Cobb ve Griffin, 2006: 79). "Güzellik" ve "haz" kavramları sanatta da kendine özgü bir deneyim durumu oluşturmaktadır. Sanatçı tarafından ortaya çıkan haz, yaratma süreci ve sergileme süreci boyunca öncelikle sanatçısıyla, sonrasında izleyicisiyle paylaşılır; sanatçı, sanatı sadece duygusal veya düşünsel olarak aktarmaz, üretiminden aldığı hazzı da izleyicisine aktarır. Bu bağlamda haz, sanat sürecinde sanatçı ve izleyicinin ortak kesişim yeridir. "Whitehead hazdan yoksun olmayı ise, sade bir obje olarak görür ve "boş bir gerçeklik" kavramıyla eşleştirir" (Cobb ve Griffin, 2006: 21).

Özsel Bağlılık

Aktüalitelere süreç oldukları ve deneyim hazzını oluşturdukları düşünceleri birbirini destekleyen düşüncelerdir. Aynı şey, "süreç" ve "özsel bağlılık" kavramları arasındaki ilişki için de geçerlidir.

"Whitehead, sürecin karşılıklı imalarının ve aktüel varlıklara gereksinim duyan bağıllıkların, tamamıyla bireysel olduklarını kabul etmektedir. Onlar, zamana karşı koymazlar. Onlar, ortaya çıkarlar, oluştururlar ve tamlığa ulaşırlar. Oluş tamamlandığı zaman, onlar geçmişte kalırlar; ortaya çıkan yeni durumlar serisiyle, şimdi oluşur. Süreci deneyimlemiş olma anlamında geçmiş aktüelitelere, süreçsel deneyimsel olarak hâlâ betimlenirler; ancak onların deneyim ve oluş anı geçmiştir [...] Whitehead aktüel bireylerin bu özelliklerini kısmen vurgulamak için "deneyim durumları" kavramını kullanır" (Cobb ve Griffin, 2006: 24).

Deneyimlerin farklı olduğunu düşünmek, onların bağımsız ve ayrı olduklarını düşünmeye sebep değildir. En belirgin ifadeyle, anlık bir deneyim, özsel olarak önceki deneyimle ilişkilidir. "Whitehead'in bu ilişkiler için kullandığı kavramlar, "kavrayış" ve "his"tir. Şimdiki durum, önceki durumları "kavrar" ya da "hisseder." Şimdiki durum, süreci kendisiyle başlayan özel kavrayışları birleştirmekten başka bir şey değildir (Cobb ve Griffin, 2006: 24).

Hiçbir şeyin özü çevresinden bağımsız bir şekilde düşünülemediği gibi, sanat yapma eylemi süreci de çevreden bağımsız düşünülemez. Sanatçı, sanat nesnesini yaratma sürecinde öncelikle kendi özüne bağlıdır. Daha sonrasında ise çevresel etkenlerle bağ kurarak sanat nesnesinin inşasını gerçekleştirir. Sanat nesnesi, sanatçının imgesindeki öz ile bir bağ kurabilir, bu bağ çevresel etkenler olan kültürel değerlerle desteklenebilir. Dolayısıyla, Whitehead'in anlık bir deneyimin özsel olarak önceki deneyimle ilişkisi, bu bağlamda sanat çalışmalarında ele alınabilir.

İnkarnasyon

Aktüel dünyayı oluşturan hoşlanma süreçlerinin birbirleriyle ilişkili olduğu fikri, aynı zamanda birbirleriyle inkarnasyonel olarak bağlantılı oldukları düşüncesidir. Geçmiş deneyim seçimsel ve sınırlı olmasından dolayı şimdiki deneyimi tam olarak kavramayabilir. Başka bir neden, şimdiki deneyimin geçmişine hala deneyimliyor olmasıdır.

"Geçmiş, şu anı etkileyen şeyin tamamıdır; gelecek de şimdi tarafından etkilenecek olan şeyin toplamıdır. Bir yandan bu, her iki durumun bütün geçmiş evrenin seçimsel bir inkarnasyonu olduğunu vurgularken; diğer yandan da aktivitelerimizin geleceği tamamıyla farklılaştıracağını ima etmektedir. Gelecek durumlar, zorunlu olarak bizi kavrayacaktır. İnkarnasyon olarak etki öğretisi, objektif olarak ölümsüz olacağımıza işaret etmektedir" (Cobb ve Griffin, 2006: 28).

Whitehead objektif ölümsüzlük kavramı ile geçmişin şimdiki varlığına vurgu yapmaktadır. Bu olguyu Cobb ve Griffin şöyle açıklar: "[...] geçmiş bir şeydir ve devam eder. Ancak o, objektifleşmiş ve bu yüzden de şimdiki inkarnasyon olmuş olarak objektif anlamda varlığını sürdürür" (Cobb & Griffin, 2006: 28).

İnkarnasyonun kelime anlamı, vücut bulma, ete bürünme veya sürecin somutlaşma evresi ile ilişkilendirilebilir. Sanat yapma eylemi sürecinde düşünülmüş soyut şeyler, bu eylemin sonunda sanat nesnesinde anlam bularak somutlaşmaktadır. Sanatçının düşünsel ve imgesel gücü, sanat nesnesinin de inkarne olabilmekte ve objektif anlamda varlığını sürdürebilmektedir. Bu ilke, sanatın "ölümsüzlük" düşüncesi bağlamında önem teşkil edebilir ve Whitehead'in inkarnasyon düşüncesiyle ilişkilendirilebilir.

Yaratıcı Olarak Kendi Kendini Belirleme

Önceki bölümde, haz sürecinin deneyimlerin his ya da kavrayışlarıyla ortaya çıktığı ve daha sonra da bu hislerin bazılarının

deneyim durumlarına katkıda buldukları ifade edilmiştir. Deneyim durumlarının her biri geçmişten gelen etkilerin kabulü olarak başlar: "Geçmişte olan bu ilişki, şu anki bireyin özüne aittir" (Cobb ve Griffin, 2006: 30). Ancak, sanatçı olarak kendi kendini belirlemede salt olarak geçmiş aranmaz:

"[...] şu anki süjenin kendi geçmişine tam olarak nasıl cevap verdiği, geçmiş hissi tam olarak nasıl kapsadığı, hislerin çokluğu birleştirilmiş bir deneyimle nasıl entegre ettiği, geçmiş tarafından belirlenemez. Geçmiş, onun tam olarak nasıl ölüm-süzleştirileceğini dikte etmez. Bu, şu anki aktüelite tarafından belirlenir. Her bir aktüelite, kısmen kendi kendisini, kendisine verilen materyalin dışında yaratır" (Cobb ve Griffin, 2006: 30).

Bütün deneyim durumları, en azından düşünüşle ilgili bir öze sahiptir; çünkü "düşünüş," basitçe kendi kendini belirleme kapasitesidir: "Düşünsel kutup, kendi büyümesinin bir belirleyicisi olarak süjeyi ortaya çıkarır" (Whitehead, 1929: 380). Sanat nesnesinin deneyim durumu yaratıcısına; yaratıcısının oluşu da kısmen kendi kendisini, kendisine verilen materyalin dışında "düşünüş" ile ilişkilidir.

Bu düşüncenin kapsamı genişletildiğinde, kısmen de olsa sanat nesnesinin kendi kendisinin yaratıcısı olma durumu açığa çıkmaktadır. 'Canlı' bir aktüel varlık olma misyonuna sahip olarak görülebilen sanat nesnesi, kendisine verilen materyalin dışında yaratıcısından bağımsız bir şekilde kendisini oluşturabilme ve hazzedilebilir deneyim anı yaratabilme potansiyeli vardır. Cobb ve Griffin'e göre (2006: 31), "Her deneyim durumunun amacı, uygun türün hazzıdır. Şu anki deneyim durumunun amacı, her şeyden önce mevcut materyallerin dışında kendisi için hazzedilebilir bir deneyim yaratmaktır."

Yaratıcı Olarak Kendi Kendini İfade Etme

Geleceğin yaratıcısı olmak için her deneyim durumunun kendi kendisini yaratmayı amaç edinmesi önerilmiştir. Bu öneride geleceğin yaratıcısı olmak, çevreye hâkim olmak anlamına geldiği gibi, kendi kendini ifade etme amacı evrensel olarak açıklanmıştır:

"Kendi kendini ifade etme amacı, nihaî nedendir; ancak o ayrıca, geleceğin yaratılmasında paylaştan ve bu yüzden de etkin bir neden olarak kendi kendisini beklemez. Buna göre kendi kendisini yaratmadaki bir deneyim durumu, sadece kendine ait özel bir hazzı amaç edinmez; o ayrıca diğerlerinin hazzına belirli katkıda bulunacak bir tarzda kendi kendisini yaratmayı amaç edinir" (Cobb ve Griffin, 2006: 30).

Sanat nesnesinin, kendi kendisini ifade etmesi kısmen de olsa sanatçıdan bağımsız bir şekilde gerçekleşebilmektedir. Bu bağlamda, ifade aracı bizzat sanat nesnesinin kendisine bağlıdır; sanat nesnesine kendi kendisini ifade etme özgürlüğü tanıdığına, onun var olma veya yok olma seçenekleri süreç üzerinden belirlenebilir.

Yenilik

Yaratıcılıkla ilgili olan bu kavram, şu anki süreçlerin, geçmiş süreçler tarafından belirlenmediği bir deneyim durumudur. Başka bir ifadeyle yenilik kavramı, şu anki deneyim durumunun öncekilerin dışına çıkmasıyla meydana geleceğinin öğretisidir.

"Süreç teolojisinde her olayın, sayısız imkânların aktüelleşmesini içerdiği düşüncesi hakimdir. Aktüelleşmiş imkânların yeniden aktüelleşmesi yeniliğin bir türü olarak görüldüğü gibi asıl vurgu; hiçbir zaman aktüelleşmemiş imkânların, aktüelleşmesi üzerinden yapılmaktadır. Yani süreç düşüncesinin

kabul ettiği şey, “bir aktüalite içerisindeki imkânların tamamının diğer aktüalitelere kavrama vasıtasıyla ortaya çıktığı şeklindedir” (Cobb ve Griffin, 2006: 34).

Süreç teolojisinde aktüelleşmiş imkânların yeniden aktüelleşmesi, yeniliğin bir türü olarak görüldüğü gibi, sanat disiplini de bu karşılık bulmaktadır. Bu durum bir akımdan, bir yaklaşımdan veya bir tarzdan ilham almak şeklinde betimlenebilir. Ancak bu çalışmanın yoğunlaşacağı perspektif; sanat nesnesinin aktüelleşmemiş imkânlarını aktüelleştirme çabası olacak şekilde incelemektir. Temel amaç, sanat nesnesinin yeni aktüelleşme imkânları ile haz ve çeşitliliğini arttıracak argümanını sunmaktır. Bunun için uygun yöntem; yaşam ortamını sunan, kendi içerisinde bir ekosistemi barındıran, aktüel varlıklarla ilişki kuran, insan merkezli olmayan, holistik bir yaklaşım ile süreç üzerinden yön veren sanat nesnelere önermektir.

Plastik Sanatlarda Whitehead Süreç Kavramı ve Ekolojik Düşünce Arasındaki İlişki

‘Her şey süreç içerisinde var olur’ teorisinden, sanatın da oluşa bağlı olarak süreç içerisinde varlık gösterebileceği çıkarımı yapılmıştır. Bu çıkarımın mimarı olan süreç sanatı, 1970’li yıllarda kendisini aktif bir şekilde göstermiş ve düşünce merkezine süreç kavramını yerleştirmiştir. Süreç odaklı sanatçılar, “malzemeleri biçimlendirmek, belli bir nesneye dönüştürmek ya da bir nesne oluşturacak gibi bir araya getirmek yerine, zaman, yerçekimi, ısı ya da hava gibi doğal güçlerin etkisine bırakmışlardır” (Atakan, 2015: 75). Whitehead’in süreç kavramı ve ekolojik düşünce de bu anlayışla ilişkilendirilebilirken, Cobb ve Griffin’in Whitehead’in ekolojik düşüncesini anlatan pasajından bu ilişki daha da karakterize edilebilir:

“Ekolojik bir sistemdeki her olay, önceki olayların kompleks bir karşılıklı ilişkisiyle mümkün olur. Önceki olayların bir tanesi, olayın “nedeni” değildir, ancak onların tamamı, kozal³ bir rol oynar. Whitehead, bu ekolojik ilişkilerin belirli bir biyolojik fenomene ait değil, ancak aktüel dünya boyunca evrensel olduklarını gösterir. [...] Doğanın bütünü, bize ve biz de ona katılırız. Sadece Hint köylüsünün ıstırapıyla zayıflamayız, aynı zamanda balina ve yunus balıklarının öldürülmesi ve hatta kızıl ağaçların “hasat”ıyla da zayıflarız, [...] yeşil alanların ne insan ne de hayvan hayatına destek olacak olan çöllere dönüştüğü zaman da çokça zayıflarız” (Cobb ve Griffin, 2006: 183-184).

Whitehead’in süreç kavramı, her önceki olayın sonraki bir olayla karşılıklı bir ilişki kurması düşüncesinden ve bu ilişkinin içkin ve katılım halinde olduğunu belirtmesinden dolayı ekolojik olarak değerlendirilebilir. Bu önceki olayların da bir nedensel bir ilişki içinde değil, bütüncül bir ilişki içinde olduğu söylenebilir. Keza, Joseph Beuys’un 1982 yılındaki 7000 meşe tohumuyla başlatmış olduğu performansı, süreç içerisinde başka sanatçıların da katılımıyla kozal bir rol oynadığı düşünülebilir. Örneğin, Ackroyd ve Harvey Beuys’un 7000 Meşe’si (7000 Oaks) doğrudan kozal bir örnek olarak gösterilebilirken, Tim Knowles’in Dairesel Salıkım Söğüt’ü (Circular Weeping Willow) dolaylı bir kozal örnektir. Ayrıca Niyazi Değirmenci’nin Eko-Mankenler’inde (Eco-Models) ile Vaughn Bell’in Bir Büyük Ev (One Big House) çalışmasında doğada belirli bir biyolojik fenomene değil, doğanın tamamına katılım daveti vardır. Dolayısıyla bu çalışmada, bu sanatçılar aracılığıyla Whitehead’in süreç kavramı ve ekolojik düşüncenin plastik sanatlarla nasıl ilişkilendirilebileceği araştırılmıştır.

Üretken sanatçı kimliğiyle bilinen Beuys, Avrupa Topluluğu Parlamentosu seçimlerine, 1968’de öğrenci hareketlerine ve daha sonra

70’li yıllarda Yeşiller hareketine katılmıştır (Levent Yılmaz: Erişim Tarihi: 03.11.2021). Ekoloji meseleleri karşısında duyarlılık gösteren sanatçı, “Kassel’deki 7. Documenta’da 7000 ağaç diker ve “siyaset”i “sanat”a çevireceğini söyler” (Alptekin, 1991: 9) (Görsel 4). “Beuys, meşe ağaçlarının ekolojik bilinci artan bir şekilde geliştireceğini düşünmüştür. Ona göre ağaç dikme eyleminin amacı; yaşamın, toplumun ve tüm ekolojik sistemin dönüşümünü vurgulamaktır” (Saygı, 2016: 8). Özgültekin (1991: 4), doğa ile insan ilişkilerin bozulduğu ve ekonomi sistemlerinin, doğa temelini yok etmeye yönelik olmasından ötürü Beuys’un ekolojik krizleri ele aldığını ifade etmiştir. Saygı (2016: 8); “Tohumun ağaca, ağacın tohuma, tohumun tekrar ağaca dönüştüğü süreç, sanat alanında bir yapıtın yapıta hayat vermesi olarak tezahür etmektedir” ifadeleriyle ekoloji ile sanat arasındaki süreçsel ilişkiyi vurgulamıştır. Beuys tarafından 7000 meşe tohumunun yanına dikilen heykellerin statik kalması, yaşamın içerisine nüfuz eden performansının da süreç üzerinden kendi kendisini yaratıyor olması, Whitehead’in süreç kavramı ve ekolojik düşünce bağlamında ilişkilendirilebilir (Görsel 5).

Beuys’un çalışmasının devamı olarak görülebilecek diğer bir çalışma ise Ackroyd ve Harvey sanatçı çifti tarafından 2007 yılında gerçekleştirilmiştir. Ackroyd ve Harvey, Beuys’un yetiştirdiği meşe ağaçlarının olduğu bölgeye giderek yaklaşık yedi yüzün üzerinde meşe palamudu tohumlarını toplamıştır. Daha sonrasında kendi atölyelerinde bunları saksılara ekerek yaklaşık olarak üç yüz yakın fidan tutturmayı başarmışlardır (Görsel 6). Bu çalışmanın oluş haline gelebilmesi ve yaşam formunda ilerleyebilmesinin en büyük öncülü; süreçtir. “Bu da göstermektedir ki doğa, sanatın doğasında izini, sistematizasyonu sürdürmekte, yapıt (7000 Oaks) bir başka sanatçı- sanatçılar vasıtasıyla (Beuys’ın Acorns adlı yapıtıyla) çoğalmayı ve doğa sanat mecrasında ivmesini sürdürmektedir” (Saygı, 2016: 8). Beuys’un ekolojik düşünce ile başlattığı ve süreçsellik ile devam eden bu çalışma, başka bir



Görsel 4.

Joseph Beuys, 7000 Meşe (7000 Oaks), 1982, Performans, Kassel, <https://somethingcurated.com/2019/10/30/sculpture-as-social-practice/> (Erişim Tarihi: 06.05.2021)



Görsel 5.

7000 Meşe (7000 Oaks), 2012, Kassel, <https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> (Erişim Tarihi: 06.05.2021)

projede yaşam bulmuş, insan merkezli olamayan, holistik bir yaklaşım göstermiştir. Bu nedenle Beuys'un 7000 Meşe'sinden Ackroyd ve Harvey'in günümüze uzanan *Beuys'un Meşe Palamudu*, Whitehead'in süreç kavramında belirttiği kozal rol ile gözlemlenebilir.

2005 ve 2006 yıllarında Knowles, ağaçların rüzgâra karşı hareketliliğinden yararlanarak söğüt ağacını bir sanatçı konumuna getiren bir çalışma yapmıştır (Görsel 7). Bu çalışmada sanatçı, ağaçların dallarına mürekkepli kalemlerin sabitlemesi sonucunda meydana gelen rüzgâr ile belirli çizgiler elde etmiştir (Görsel 8). Brown'a göre, doğanın önderliği üzerinden çalışmalarına yön vermiş *Şövale Üzerine Meşe (Oak on Ease)* adlı eser, söz konusu meşe ağacı, tıpkı geleneksel bir peyzaj sanatçısı gibi karşısındaki manzarayı çiziyor gibi görünmektedir (Brown, 2014: 86). Sanatçı, söğüt ağacının dallarına yerleştirdiği yüzlerce kalem ile o anın belirlenen koşullarınca oluşan etkileri kaydetmeyi başarmıştır. Her seferinde ortaya çıkan farklı etkiler nedeniyle, bu çalışma o anın benzersiz bir kaydını alabilmektedir. Bu bağlamda, sanatçının çalışması kısmen Whitehead'in "yaratıcı olarak kendi kendini belirleme ve ifade etme" ilkesine atıfta bulunabildiği de söylenebilir.

Whitehead'in süreç kavramı ve ekolojik düşünceye uygun olabilecek bir diğer sanatçı da Vaughn Bell'in *Bir Büyük Ev (One Big House)* çalışmasıdır. Bell, biyosfer ve kubbeden oluşan ev şeklindeki bir yaşam formuyla izleyiciyi katılım rolüne davet etmektedir (Görsel 9). Sanatçı eserlerini uzaktan seyredilmesine alternatif olarak minyatür biyosferlerin havasını yakından soluma imkânı sağlar. Bell, Brown'ın *Güncel Sanat ve Ekoloji* üzerine yaptığı çalışmasında bu durumu şu şekilde dile getirmiştir:

"Kişisel Biyosferler ile, tabiatın minyatürleşmesini, bir 'toprak' parçasının bütünden ayrılmasını ve buna dahil olan bakım ve hakimiyet ilişkilerini inceliyorum. Ufak bir dağ ya da küçük bir karar parçası aniden insan bedeninin ölçülerine iniyor ve çevremizle karşılaşmalarımızda çoğu zaman ortaya çıkan dehşet,

yabancılaşma ya da tahakküm ilişkilerinden farklı bir ilişkiyi ifade ediyor. Bu iş, yeni eklerle sürekli genişleyen, bir dizi fikir ve tarihi bilgiden beslenmektedir" (Brown, 2014: 203).

Aktüel bir varlık olan izleyici ile sanat nesnesinin bu küçük atmosferik alandaki oluşturduğu deneyim, doğal yaşamla aramızdaki mesafeyi kaldırmayı teşebbüs etmektedir. Bu deneyim, Whitehead'in *Özsel Bağıllık* doktrinindeki deneyim durumları kavramıyla ilişkilendirilebilir. Zira aktüel varlık olan izleyici, bu atmosferik alanda tek başına şimdiki deneyimler ve hisseder.

Vitrin mankenlerinin moda endüstrisinin bir yüzü olması ve toplumdaki bireylerin nasıl şekilleneceğinin bir göstergesi olarak



Görsel 6.

Ackroyd ve Harvey, *Beuys'un Meşe Palamudu (Beuys' Acorns)*, 2007, <https://www.ackroydandharvey.com/beuys-acorns-timeline-2007-ongoing/>



Görsel 7.

Tim Knowles, *Dairesel Salkım Söğüt (Circular Weeping Willow)*, 2005



Görsel 8.

Tim Knowles, *Dairesel Salkım Söğüt Çalışması Çizim Odasında (Making Drawing at the Drawing Room)*, 2014, Londra

görülmesi, *Eco-Mankenler* çalışmasının temelini oluşturmaktadır (Görsel 10). Çoğunlukla mükemmellekle yansıtılan bu dilli-dilsiz mankenler, en parlak ışıklar altında ve onları koruyan cam vitrinlerde reklam gövdesi olarak kitlelere sunulurken, *Eko-Mankenler* bu fikrin tam tersini göstermektedir. Yanık, kırık ve düzensiz bir kompozisyon ile sunulan çalışmanın korku hissi uyandırması ve haz duygusu yansıtması amaçlanmıştır.

Whitehead'in süreç kavramı ile birlikte ekolojik düşünce göz önüne alındığında, mankenler bitki örtüsü işlevini üstlenerek bir yaşam ağı oluşturmuştur (Görsel 11). İç mekân yerine, dış mekânda sergilenen bu çalışma serisi süreç ile birlikte doğada varlığını sürdürebilecek, aynı şekilde kendi kendisini belirleyip, kendi kendisini ifade edebilecektir. Haz deneyimi oluşturması amacıyla üretilen mankenler, korku duygusuna evirilecek, kırık parçalar birçok habitata yuva olabilecektir.

Seramik tekniği kullanılarak yapılan heykellerin yüzeyi süt pişirimi yapılmıştır. Pişirimden sonraki etkinin yoğunluğu ve karmaşası haz deneyimini, heykelin çevresiyle bütünleşmesi ise özsel bağlılığı ifade etmektedir. Mankenlerin çevresinde bulunan aktüelleşmiş imkanların aktüelleşmesi de (deneyimlenebilir olanın yeniden deneyimlenebilmesi) Whitehead öğretisi ışığında "yenilik" olarak görülebilirken, mankenler doğanın tüm gerçekliğiyle süreç içerisinde vücut bulmaya devam edebilecektir.

Sonuç ve Öneriler

Henüz 'ekoloji' diye bir terim olmasa bile, insanlar ekolojik yaşamın özünü tarihteki bir dizi uygulama ile gösteriyor gibi görünmektedir. Ekoloji kavramının olmadığı dönemlerde gerçekleştirilen bu uygulamaların kendi içlerinde ekolojik düşünceye uygunluğu



Görsel 9.
Vaughn Bell, *Bir Büyük Ev (One Big House)*, 2009

tespit edilmiştir. Bu nedenle; Moray Laboratuvarı, pişmiş toprak kanalizasyon künkleri ve Şamran kanalı gibi uygulamaların insanoğlunun doğayla uyum içinde yaşama iradesini ve sürecini gösterebildiği örneklerdendir.

Whitehead, sürecin aktüel varlıklar ile aktüel olaylar arasında meydana geleceğini ve bununda gerçekleşmesi için; *haz, özsel bağlılık, inkarnasyon, yaratıcı olarak kendi kendini belirleme, yaratıcı olarak kendi kendini ifade etme* ve *yenilik* olarak belirlediği doktrinler önermiştir. Bütüncül bir yaklaşım önerisi getiren ekolojik süreç kavramı yine Whitehead'in süreç kavramıyla dolayısıyla onun öne sürdüğü doktrinlerle ilişkilendirilebilmektedir. Bu ilişki ile sanat olgusu ayrı bir olgu olarak ele alınırsa hem ekolojik düşüncenin hem de Whitehead'in süreç kavramının sanat alanına nasıl yansiyabileceği sorusu ortaya çıkar. Bu soruya yanıt verebilmek için Joseph Beuys, Ackroyd ve Harvey, Vaughn Bell, Tim Knowles ve Niyazi Değirmenci'nin yapıtları bir araya getirilmiş ve bu sanatçıların yapıtlarının hem ekolojik düşünceyle



Görsel 11.
Eko-Mankenlerde Yaşam Ağının Oluşumunun Kesiti (1 hafta sonra), 2019, Niyazi Değirmenci Kişisel Arşiv

hem de Whitehead'in önerdiği doktrinlerle uyumlu olup olmadığı incelenmiştir. Bu bağlamda, Beuys'un Kassel'de toprağa 7000 meşe tohumu ekerek ekolojik bir süreç başlattığı söylenebilir. Beuys'un yaşam-sanat ikircikliğindeki çalışması, evrilen bir süreç anlayışıyla öncelikle inkarnasyon olduğu, sürekliliği ile yaratıcı olarak kendi kendini belirlediği, heykellerin meşe ağaçlarının yanında sabit kalarak hem özsel bağlılık hem de yenilik gösterdiği ve son olarak da deneyimlenebilir haz durumu gerçekleştiği ifade edilebilir. Ackroyd ve Harvey, Beuys'un çalışmalarını Kassel sınırlarından kaldırarak bütünsel bir süreç yaklaşımı kazandırmış; kozal bir rol önermiştir. Bell'in hem ekolojik düşünceyle hem de Whitehead'in süreç anlayışıyla uyumlu çalışmasının, aktüel bir varlık olan izleyiciye özsel bağlılığı deneyimleme fırsatı da sunduğu söylenebilir. Zira bu deneyim, biyosferin içerisinden başlayan ve deneyimlenebilen bir inkarnasyon sürecinden geçmektedir. Bu süreç, kubbe ve ev formunda floranın sürekli olarak yenilikten yenilebilen, izleyicinin flora dahil olmasıyla özsel bağlılığı kurabilen, izleyicinin sanat çalışmasıyla



Görsel 10.
Niyazi Değirmenci, *Eko-Mankenler (Eco-Models)*, 2019, Niyazi Değirmenci Kişisel Arşiv

birlikteliği sonucunda hem kendi kendini belirleyen hem de ifade eden bir anlayıştan gelmektedir. Diğer bir sanatçı Knowles, söğüt ağacının ucuna kalem bağlayarak doğrudan kendi kendini belirleyen ve kendi kendini ifade eden sanat çalışması yapmıştır. Sanat yapma edimini doğrudan doğanın kendisine aktarabilen sanatçı doğayla birlikte bir özsel bağlılık kurmuş, her anın yeniliğinden gelen bir yenilik önerebilmiştir. Tüm bu süreci sanatsal bağlamda izlenebilir bir deneyim alanına taşıması da haz ilkesiyle ilişkilendirilebilir. Son olarak doğada yaşayabilen mankenler inşa eden Değirmenci, habitatların yuva olarak kullanabileceği ekolojik düşünceye uygun seramik heykelleri çevre ile özsel bir bağ kurabilen bir süreç çalışması yaptığı söylenebilir. Seramik yüzeyin süt ile pişirilmesiyle elde edilen yoğunluk ve karmaşıklığın, sürecin haz ile deneyimlenilmesine izin verdiği, doğanın etkisi altında kendi kendini belirleyebileceği ve ifade edebileceği sonucuna varılabilir. *Eko-Mankenler*, aktüelleşmiş imkânların aktüelleşmesi de olanak sağladığı düşünüldüğünde Whitehead öğretisi ışığında bir yenilik olarak görülebilmektedir. Dolayısıyla, öncelikle ekolojik düşünceden Whitehead'in süreç kavramına ve ardından sanatsal pratiklere uzanan uyumlu bir ilişki ağı kurulabilir.

Son Notlar

(1) Töz: “Var olmak için kendisinden başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan şey ya da bireysel varlık; mantıksal açıdan yüklemlemenin konusu, fizik açıdan değişimin dayanağı olan şey” (Cevizci, 2011: 425).

(2) Edimsel: “Uzayda ve zamanda var olma; gerçekliği söz götürmez şey” (Yıldırım, 2004: 65).

(3) Kozal: “İçkinlik ve katılımın bir modudur. Birbirimizi etkilediğimiz müddetçe, birbirimize katılırız ve bütün kompleks kalıp türleri aracılığıyla hepimiz birbirimizi etkileriz” (Cobb ve Griffin, 2006: 183).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – N.D.; Tasarım – N.D., T.E.F.; Denetleme – N.D., T.E.F.; Kaynaklar – N.D., T.E.F.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi – N.D., T.E.F.; Analiz ve/veya Yorum – N.D., T.E.F.; Literatür Taraması – N.D., T.E.F.; Yazıyı Yazan – N.D.; Eleştirel İnceleme – N.D., T.E.F.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – N.D.; Design – N.D., T.E.F.; Supervision – N.D., T.E.F.; Resources – N.D., T.E.F.; Materials – N.D., T.E.F.; Data Collection and/or Processing – N.D., T.E.F.; Analysis and/or Interpretation – N.D., T.E.F.; Literature Search – N.D., T.E.F.; Writing Manuscript – N.D.; Critical Review – N.D., T.E.F.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Alptekin, H. (1991). Şaman – Şair. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, 133, 6–29.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. Kara Kalem Yayınları.
- Belli, O. (1996). Doğu Anadolu Bölgesi'nde Keşfedilen Urartu Barajlarına Toplu Bir Bakış. *Bellekten, LX(229)*, 631–680.
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. (Çev. Emre Gözgülü, Yiğit Adam). Lal Yayınları.
- Çalıcı, S. (2014). Gerçeklik Anonim Bir Süreçtir: Whitehead Ontolojisinde Dinamizmin Kuruluşu Üzerine Bir İnceleme. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, S17, 197–214.
- Çepel, N. (2006). *Ekoloji Doğal Yaşamları ve İnsan*. Palme Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Sözlüğü*. Say Yayınları.
- Cobb, J. B., & Griffin, D. R. (2006). *Süreç Teolojisi* (Çev. Tuncay. İmamoğlu, Ruhattin. Yazoğlu). İz Yayıncılık.
- Keleş, R., & Hamamcı, C. (1998). *Çevrebilim*. İmge Kitapevi.
- Özgültekin, B. (1991). Beuys'un Sosyal Plastiği. *Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, S133, 6–29.
- Saygı, S. (2016). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık. *Sanat – Tasarım Dergisi*, S7, 7–13.
- Whitehead, A. N. (1929). *Process and Reality*. The Macmillan Company.
- Yıldırım, C. (2004). *Ansiklopedik Çağdaş Felsefe Sözlüğü*. Doruk Yayıncılık.

İnternet Kaynakça

- Katharine ve Leonard Woolley Drenaj Borularını Ölçüyor. <https://pennds.org/nelc133/items/show/271> (Erişim Tarihi: 30.10.2021).
- Levent Yılmaz, <http://sanatokuma.blogspot.com/p/beuys-joseph.html> (Erişim Tarihi: 03.11.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Şamran (Menua Kanalının) 1898 yılındaki durumunu gösteren gravür, Ohlig, Christoph (2004). *Wasserbauten im Königreich Urartu und weitere Beiträge zur Hydrotechnik in der Antike*. Siegburg: DWHG. s. 22.
- Görsel 2.** Leonard ve Katharine Woolley'in Pişmiş Toprak Kanalizasyon Künklerini İncelerken, 1934, <https://pennds.org/nelc133/items/show/271> (Erişim Tarihi: 05.05.2021).
- Görsel 3.** Moray Laboratuvarındaki Halka Şeklinde Teraslama, Peru Cuzco, [https://en.wikipedia.org/wiki/Moray_\(Inca_ruin\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Moray_(Inca_ruin)) (Erişim Tarihi: 06.05.2021).
- Görsel 4.** Joseph Beuys, 7000 Meşe (7000 Oaks), 1982, Performans, Kassel, <https://somethingcurated.com/2019/10/30/sculpture-as-social-practice/> (Erişim Tarihi: 06.05.2021).
- Görsel 5.** 7000 Meşe (7000 Oaks), 2012, Kassel, <https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/> (Erişim Tarihi: 06.05.2021).
- Görsel 6.** Ackroyd ve Harvey, Beuys'un Meşe Palamudu (Beuys' Acorns), 2007, <https://www.ackroydandharvey.com/beuys-acorns-timeline-2007-ongoing/>
- Görsel 7.** Vaughn Bell, Bir Büyük Ev (One Big House), 2009, <https://www.vaughnbell.net/one-big-house.html> (Erişim: 06.05.2021).
- Görsel 8.** Tim Knowles, Dairesel Salkım Söğüt (Circular Weeping Willow), 2005, <http://www.timknowles.co.uk/Work/TreeDrawings/Circular-WeepingWillow/tabid/266/Default.aspx> (Erişim: 06.05.2021).
- Görsel 9.** Tim Knowles, Dairesel Salkım Söğüt Çalışması Çizim Odasında (Making Drawing at the Drawing Room), 2014, Londra, <http://www.timknowles.co.uk/Work/TreeDrawings/CircularWeepingWillow/tabid/266/Default.aspx> (Erişim: 06.05.2021).
- Görsel 10.** Niyazi Değirmenci, Eko-Mankenler (Eco-Models), 2019, Niyazi Değirmenci Kişisel Arşiv.
- Görsel 11.** Eko-Mankenlerde Yaşam Ağıının Oluşumunun Kesiti (1 hafta sonra), 2019, Niyazi Değirmenci Kişisel Arşiv.

Structured Abstract

This research is important in the context of combining three different disciplines: ecological thought, Whitehead's process philosophy, and plastic arts. In this respect, this interdisciplinary study first investigated what ecological thought is and where its origins can be based. While "ecology" did not even exist as a concept in history, people made a number of applications in which they could live in harmony with nature and laid the foundations of ecological thought. For these applications, *the Shamiram (Menua) Canal* to transport water to Tushpa, the capital of the Urartu State, the drain pipes in Ur, one of the Sumerian city-states, and *the Moray (Inca ruin)* built in Peru to increase the productivity of the land were chosen as examples. These examples show that people lived in harmony with ecological thought even when they did not know a concept as ecology yet.

According to Whitehead, at the most basic level, the concept of the process consists not of material substances that do not disappear but of instantaneous events that take the form of experience. The concept of process, which Whitehead shaped with this basic point of view, consists of actual existence and actual events. To illustrate this situation, the process is the experience situations that grasp each other like "water droplets, not like beads" strung on a straight rope and are in contact with each other. Thus, the interaction of these actual entities with actual actions creates the past, present, and future.

Cobb and Griffin put forward a number of doctrines to explain Whitehead's concept of the process: "Enjoyment," "God-Relatedness," "Incarnation," "Creativity and Self-Determination," "Creativity, Self-Expression," and "Novelty." Following are the definitions given by Whitehead who believes that the process is fundamental and that this can happen with immutable principles:

1. **Enjoyment:** Defining actuality as a state of experience, Whitehead also associates the state of experience with enjoyment. This enjoyment relationship has been defined as existing, realizing itself, taking action on others, and sharing it within a wide community.
2. **God-relatedness:** An actual experience is "prehension" and "feeling," which are intrinsically associated with the previous experience. Because, according to Whitehead, the actual situation "grasps" or "feels" previous situations. In this context, god-relatedness constantly refers to its relationship with the previous one.
3. **Incarnation:** Because past experience is selective and limited, it may not be complete prehension according to Whitehead. In the same way, this prehension may not be realized again because the present experience is still experiencing the past. The key concept here, this time, is the concept of "objective immortality." This concept emphasizes the present existence of the past. However, this being has been objectified from a past time period, therefore it has been evaluated as an incarnation in the present.
4. **Creativity and self-determination:** In this principle, actual experience emphasizes the creation of itself out of the material given to it. In other words, this situation is determined by current actual experience.
5. **Creativity, self-expression:** This principle of Whitehead is the ultimate cause; it is stated that it is waiting for itself as an effective reason in the creation of the future.
6. **Novelty:** This concept, which is related to creativity, is a state of experience in which current processes are not determined by past processes. On the other hand, the concept of novelty is the doctrine that the current state of experience will be realized by going beyond the previous ones.

Considering ecological thought and Whitehead's process principles together, whether Whitehead's process philosophy is ecological or not has been examined on the basis of "Process Theology" discussed by John Boswell Cobb, Jr, and David Ray Griffin. In this context, the question arises of how to look at the work in the plastic arts with this combination field.

To answer this question, Joseph Beuys' performance with 7000 oak seeds in 1982, Ackroyd and Harvey's work with reference to Beuys, Tim Knowles' "Circular Weeping Willow," Vaughn Bell's "One Big House," and Niyazi Değirmenci's "Eco-Models" study were chosen as examples. The compatibility of ecological thought and Whitehead's process principles were analyzed through the works of these artists.

As a result of the study, a "re-viewing" study was carried out by examining the works of Beuys, who has an important place in the history of art, from a very different perspective. Considering the works of artists other than Beuys, how process theology can be compatible with both ecological thought and plastic arts has been answered. While there are many studies and sources in the literature that link the work of the mentioned artists with ecological thought, there is no research characterized by Whitehead's concept of process. Likewise, this research is significant as an original essay in the way that Whitehead relates the concept of the process to both ecological thought and plastic arts.

Şeref Akdik'in "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda" Tablosu Bağlamında Türkiye Cumhuriyeti'nin Kültür ve Sanat Politikası

Cultural Politics of the Turkish Republic Within the Context of "Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel" Painting

Feyza AKDER 

Koç Üniversitesi, Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, Türkiye

Öz

Şeref Akdik'in *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* (1933) tablosu, Türk Tarih Tedkik Cemiyeti'nin grup portresini, millî tarih yazımı çalışmaları ile birleştirerek sunar. Resimde yer alan Mustafa Kemal Atatürk, Reşit Galip, Nevzat Tandoğan, Yusuf Hikmet Bayur, Afet İnan, Yusuf Akçura ve Hamit Zübeyr Koşay cemiyetin etkinlikleri ile toplumda tanınan kişilerdir. Resimdeki kazı buluntuları İkinci Türk Tarih Kongresi Sergisi'nde (1937) yer almış ve resmin anlamını güçlendirmiştir.

Arkeolojinin resim sanatında ülkenin kimliğini görselleştirmek üzere kullanılması önemlidir ancak nadirdir. 1930'lu yıllarda devlet tarafından desteklenen antropoloji ve arkeoloji, yeni kurulan Cumhuriyet'in ulusal tarihinin yazılması için kullanılmaktadır. Arkeoloji de antropoloji ile eş zamanlı gelişip ulusal tarihin temellendirileceği veriler üretmektedir. Tablo 1930'lu yıllarda arkeoloji ve antropoloji alanında çalışmalar yapan bilim insanları ve bürokratların yer aldığı bir grup portresi olarak bir ulusun tarih yazım serüvenini görselleştirir.

Resme Şeref Akdik ile ilgili yapılan araştırmalarda sadece yapım tarihi verilerek değinildiği ancak üzerine inceleme yapılmadığı gözlemlenmiştir. Resmin önemli özelliklerinden biri de Şeref Akdik'in belgesel tarzda yaptığı çalışmalardan biri olmasıdır. Araştırma sırasında kazının ön çalışmaları, kazıya katılan kişilerin anılarına da kazıya ilişkin yazdıkları makaleler ve kazı buluntuları çizimleri ile kompozisyon karşılaştırılmış; bu şekilde Akdik'in belgesel nitelikli resim anlayışı ve tablonun kompozisyonu tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahlatlıbel, arkeoloji, Birinci Türk Tarih Kongresi, Şeref Akdik, Türk Tarih Tedkik Cemiyeti

ABSTRACT

Şeref Akdik's painting *Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel* (1933) presents the Turkish History Survey Association's group portrait as the representation of national historiography. Reşit Galip, Nevzat Tandoğan, Yusuf Hikmet Bayur, Afet İnan, Yusuf Akçura, and Hamit Zübeyr Koşay who are portraied in the painting are public figures who contributed to the Association. The artifacts retrieved from the excavation were a part of the Second Turkish History Congress Exhibition (1937), and emphasized the painting's content.

The painting is a rare example where archeology represents the national identity. During the 1930s, anthropology and archeology were supported by the government and used for constructing a new national historiography. Both were developing simultaneously, producing data for the national history. The painting is a group portrait of the scientists and bureaucrats working on these fields to construct the national history.

The painting has been referred to only by its date in literature; however, there is no in-depth research on it. A feature of the painting is its documentary style. This paper is based on the excavations' preliminary studies, the memoirs of the scientists, articles of the period, drawings, and photographs of the excavation site. By this means, Akdik's documentary style and composition are discussed.

Keywords: Ahlatlıbel, archaeology, Şeref Akdik, I. Turkish History Congress, Turkish History Association



Geliş Tarihi/Received: 19.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 24.12.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Feyza AKDER

E-mail: feakder@ku.edu.tr

Cite this article as: Akder F. (2022). Cultural politics of the Turkish Republic within the context of "Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel" painting. *Art and Interpretation*, 39(1):12-23.



Giriş

Şeref Akdik'in (1899–1972), *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* (1933) adlı tablosu, Türk Tarih Tedkik Cemiyeti' arkeolojik kazı çalışmalarının başlangıcı olan Ahlatlıbel Kazısı'nı, Mustafa Kemal Atatürk, bilim insanları, bürokratlar ve işçilerin yer aldığı bir grup portresi biçiminde ele almaktadır (Görsel 1). *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* adlandırması tablonun günümüzde Ankara Resim ve Heykel Müzesi envanterine kayıtlı olduğu isimdir; ancak 1933 yılında tabloya *Atatürk ve Türk Tarih Kurumu Arkeolojik Çalışmaları* adının verildiği de belirtilmiştir (Altıntaş, 1988: 117).

Resim, 1933 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yaptırılan ve Türk Tarih Tedkik Cemiyeti üyelerinin görev aldığı Ahlatlıbel hafriyatının 5 Mayıs 1933 Cuma gününü görselleştirir (Koşay, 1934: 3). Resim, Şeref Akdik'in belgesel nitelikli kompozisyonlarından biridir (Elibal, 1974) ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi arkeolojisine ilişkin ulaşabildiğimiz kadarıyla yapılmış tek grup portresi yağlı-boya tablodur. Bu özelliklerinin yanı sıra Mustafa Kemal Atatürk'ü arkeoloji ile doğrudan ilişkilendiren tek portre çalışmasıdır. Aynı zamanda Ankara'da yapılan arkeolojik çalışmaları, ulusal bir eylem olarak gösteren tek tablodur.

Resim birçok özelliği barındırmasına rağmen pek yorumlanmamış üzerine çok az yazılmıştır. Akdik'in biyografilerinde, tablo ile ilgili zaman cetvelinde *1933 yılında tamamlanmıştır* dışında bir bilgi yer almamaktadır (Elibal, 1974: 73). Yazı boyunca üzerinde durulan en önemli konu, Şeref Akdik'in *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* resminde ulusal tarih yazımı ve arkeolojiyi nasıl ilişkilendirmeye çalıştığıdır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde tarih anlayışında büyük bir değişiklik yaşanır. Bu değişikliğin en önemli aktörlerinden biri Mustafa Kemal Atatürk'tür. Atatürk için tarihsel arka planı olmayan bir ulusun varolması mümkün değildir. Yeni tarih yazımının yöntemleri arasında fizik antropoloji yer alır ve bu bilim dalı Atatürk'ün himayesinde "devlet bilimine" dönüşür (Toprak, 2021: 46, 120–121). Antropolojin verilerini ürettiği önemli bir alan ve 1930'lu yıllarda kendisiyle uyumlu gelişen bir dal, resmin de konusu olan arkeolojidir (Toprak, 2021: 41, 114). Yeni tarih anlayışının ne olması gerektiği bu konuda Cumhuriyet'in ilk on yılında yapılan çalışmalar,



Görsel 1.
Şeref Akdik, *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda*, 1933 (tüy, 221 x 297 cm)
(Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu Ankara)

çalışmaların geniş halk kitlelerine nasıl öğretilmesi gerektiği 1932 yılında, Ankara'da düzenlenen Birinci Türk Tarih Kongresi'nde etraflıca tartışılır (Anonim, 1933c). Bir yıl sonra kongrenin önemli konuşmacılarından ve Türk Tarih Tetkik Cemiyeti üyelerinden Afet İnan, Yusuf Akçura ve Reşit Galip ve yeni tarih anlayışının mimarı olan Mustafa Kemal Atatürk'ün kazı alanında resimlenmesi ayrıca tablonun doğrudan Ahlatlıbel hafriyatını konu alması resmin yeni tarih anlayışı ve arkeoloji ile olan ilişkisini güçlendirerek vurgular.

Soldan Sağa: Nevzat Tandoğan, Yusuf Hikmet Bayur, Reşit Galip, Nuri Conker, Mustafa Kemal, Afet İnan, Yusuf Akçura, Hamit Zübeyr Koşay, kazı çalışanları yapan gençler (Görsel 1).

Şeref Akdik'in Sanat Yaşamı

Şeref Akdik, 1899 yılında İstanbul'da doğar; Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi'nde eğitim alır. 1924–1928 yılları arasında Paris'te eğitimine devam eder. Şeref Akdik, modern bir başkent olarak inşa edilen Ankara'ya 27 Ekim 1928 günü, Ankara Orta Muallim Mektebi'ne atanması sonucu yerleşir. Kentte kaldığı dönemde Ankara Erkek Lisesi ve Ankara Müzik Muallim Mektebi'nde de dersler verir (Elibal, 1974: 16). Sanatçı, 1 Eylül 1932 tarihinde İstanbul Erkek Muallim Mektebi'ne atanması ile İstanbul'a taşınır ve 1972 yılında bu kentte vefat eder (Elibal, 1974: 73, 75).

Şeref Akdik'in repertuarında izlenimci resimlerinin yanı sıra Cumhuriyet'in ilke ve ideallerini yansıtan, figüratif, büyük boyutlu kompozisyonlar ve Atatürk portreleri de bulunur (Yaman, 2012: 236). İzlenimci resimlerinden farklı bir estetik anlayışla yapılan ikinci grup resimlerine örnek olarak *Okuma Yazma Kursu* (1933) ve *Okula Kayıt* (1935) verilebilir. Bu resimler halkın ve köylünün eğitimini ve çağdaş Türk kadınına görselleştiren resimlerdir (Yaman, 2006: 47–48). Akdik'in *Atatürk Telgraf Başında* (1934) adlı eseri de Akdik'in Atatürk, Cumhuriyet ve inkılabı ilişkin kompozisyonları arasında sayılmalıdır (Altıntaş, 1988: 64–71). *Atatürk Telgraf Başında* ve *Mareşal Fevzi Çakmak'ın Portresi* (1923), çok sayıda fotoğraftan yararlanarak yapıldığı için "belgesel" nitelikli olarak değerlendirilmiştir (Elibal, 1973: 121) Ayrıca Akdik'in *Tütün İşleyen Kadınlar* (1940), *Metalurji Atölyesi* (1945), *Eskişehir Cer Atölyesi* (1946), *Sivas Cer Atölyesi* (1946), *Çini Yapanlar* (1956) da Akdik'in Erken Cumhuriyet Dönemi'nden sonra da sosyal içerikli resimler yapmaya devam ettiğine literatürde verilen örnekler arasındadır (Okkalı ve Baytar, 2020: 143, 144, 145, 151).² Akdik bu resimlerinde Cumhuriyet ideallerine sahip çıkmış ve onları doğrudan bir şekilde görselleştirmiştir.

Akdik'in Erken Cumhuriyet Dönemi'nin kültürel politikalarını yansıtan resimler arasında arkeoloji ve tarih anlayışını seçerek bir resim yapması önemlidir. Resim, ileride açıklanacağı gibi Cumhuriyet'in yeni kültür politikalarını ve bunların altında yatan yeni tarih anlayışını, dolayısıyla kimlik politikasını bu politikaları gerçekleştiren kişileri öne çıkararak vurgulamaktadır. Ancak, Akdik'in arkeolojik buluntularla ilk defa bir arada bulunduğu yer büyük ihtimalle İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde, Sanayi-i Nefise Mektebi'dir.

Akdik'in vefatı üzerine Elif Naci kaleme aldığı yazıda *Şeref Akdik'i, 1914'de Güzel Sanatlar Fakültesi'ne ilk girdiğim gün tanıdım. O, bizden pek az önce yazılmış. O zaman Akademisi Arkeoloji Müzesi bahçesindeki bugün Eski Şark Eserleri Müzesi olan binadaydı* (Naci, Erişim Tarihi: 05.12.2020) diye öğrenciliklerinin nasıl bir mekânda geçtiğini de tarif eder.³ Şeref Akdik'in 1915 yılında Arkeoloji Müzesi'nin yanındaki binada Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitim alması resmin konu seçiminde 1933 yılındaki dinamikler kadar önemli rol oynar.

İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde, 1910 yılında Osman Hamdi Bey'in vefatından ardından Halil Ethem Bey (1861–1938) Arkeoloji Müzesi müdürü olur. Halil Ethem ve Şeref Akdik'in ilişkisi yine 1915 yılında, Akdik okula kayıt olurken önem kazanır. Akdik'in ünlü bir hattat olan babası Ahmet Kamil Akdik (1861–1941) oğlunun resim sanatı ile uğraşmasını istiyor ve onu bu yönde teşvik etmek için Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi ve resim için gerekli araçları alıyordu. Akdik, Hoca Ali Rıza Efendi (1858–1930) ve İbrahim Çallı (1882–1960) ile tanışır ve onların da teşviki ile Sanayi-i Nefise Mektebi'ne girmek ister. Ancak 20 yaşından küçük olduğu için okula kayıt olamaz. Bu dönemde hem okulun hem de Müze'nin müdür olan Halil Ethem, Akdik'in yaşının iki yıl büyütülmesini sağlar ve Akdik okula girer (Elibal, 1974: 12–13). 1932 yılında, Halil Ethem Bey de Birinci Türk Tarih Kongresi'ndeki konuşmacılardan biri olacaktır (Eldem, 1933, 532–566).

Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olduktan sonra Paris'e giden Akdik, Paul Albert Laurens'in atölyesinde eğitim alır (Artun, 2007: 210). 1929 yılında Ankara Erkek Lisesi ve Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde görev alır (Elibal, 1974: 16).

Şeref Akdik, *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* tablosunun yapıldığı dönemde, Cumhuriyet Dönemi'nde kurulan ilk sanatçı birliği, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin kurucu üyesidir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar, resmî olarak 1929 yılında, Cumhuriyet yönetiminin yurt dışına eğitimlerini sürdürmeleri için gönderdiği, ilk sanatçı grubunun dönüşünde; Şeref Akdik, Mahmud Cuda (1904–1987), Nurullah Berk (1906–1982), Hale Asaf (1905–1938), Ali Avni Çelebi (1904–1993), Zeki Kocamemi (1900–1959), Muhittin Sebati (1901–1932), Ratip Acudoğu (1898–1957), Fahrettin Arkunlar (1901–1971), Refik Epikman (1902–1974) ve Cevat Dereli (1900–1989) tarafından kurulmuştur (Giray, 1988: 36, 37). Birliğin kuruluş amacı üyelerin kendi sanat anlayışları doğrultusunda çalışmalarını sürdürürken; resim sanatının yaygınlaştırılması, kültür ortamında temellerinin sağlamlaştırılması, sanatçıların sanatlarını yaparak yaşamlarını sürdürmelerini sağlayacak olanakların hazırlanmasıdır (Giray, 1988: 39). Birliğin amaçları Cumhuriyet ilkeleri ile koşut olarak değerlendirilmiştir (Öndin, 2003: 188, 189). Birlik'in ilk sergisi 1928 yılında, resmî kuruluşundan önce, Ankara Etnografya Müzesi'nde açılır. Bu serginin yaz aylarında İstanbul'da açılmasının ardından, Birlik üyeleri Avrupa'da edindikleri yeni sanat anlayışını, klasik anlayışın karşısında ortaya çıkarmak istediklerini belirtmişlerdir (Giray, 1988: 56). Birlik, ilerleyen yıllarda yeni sanatın Anadolu'ya tanıtılması için sergilerini Ankara ve İstanbul dışında Bursa, Balıkesir, Zonguldak, Ereğli, Giresun, Trabzon, Rize'de de açmış ve Şeref Akdik bu sergilere katılmıştır (Giray, 1988: 65, 67, 68, 70). Bu etkinlikler Birlik'in yeni kültür anlayışı ve resim sanatının yaygınlaştırma çabalarındaki ciddiyeti gösterir.

Müstakiller, eserlerinde formları geometrik olarak resimleyerek kompozisyonun çizgisel yapısını; figür ve nesnelerin hacimsel özelliklerini öne çıkarmıştır. Bu şekilde bir önceki kuşağın izlenimci estetiğinden ayrılmışlardır. Cumhuriyet Dönemi resminde modernleşme sürecinin başlangıcı olarak kabul edilebilir (Öndin, 2003: 188, 189). İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 1937 yılında Şeref Akdik'in çalışmalarını şu şekilde değerlendirmektedir (Elibal, 1973: 121):

“...Şeref'in resimlerinin ilk karakteri sosyal ve inkılâpçı olmasıdır. Temel olan ikinci mühim karakteri de şu: Onda gerçek saygısı diyebileceğimiz respect de formes vardır. Bu temayül dokümanter ve realist nitelikleri olan resimler yapmasıdır. Şeref

Akdik, Atatürk Telgraf Başında (1934) ve Millet Mektebi (Harf İnkılâbı) (1933) gibi devrimle ilgili yaptığı resimler belgesel bir havada yapılmış ve detaylı bir ön araştırma süresinden sonra ortaya çıkmışlardır”⁴.

1930'lu yıllarda Akdik'in resimleri, biçimsel olarak Nurullah Berk tarafından eleştirel bir biçimde realist olarak sınıflanır (Berk, 1983: 46). Berk, resimde plastik değerlerin ön planda olması gerektiği; kompozisyondaki hikâyenin resim sanatı açısından önemsiz olduğunu savunmaktadır. Berk, 1933 yılında hangi doğrultuda resim yaptığını, dahil olduğu D Grubu'nun öyküsüyle beraber, 1943 yılında şu satırlarla anlatır (Berk, 1943: 79):

“Hakikatte 'D' grubu Türk resim sanatına bir nevi 'rasyonalizm' getirerek ifade tarzlarına bir düzen verme, inşacı bir kaygı doğurma arzusu ile hareket ediyordu... Genç sanatkarlar şu fikirde birleşmiş bulunuyorlardı: ve kombinezonlara dayanan mücerret araştırmalar da sanatkarı, fikir istidlallerine doğru götürmek itibarıyla faydalıdır. Çünkü, ressam endişeleri ile at başı giden fikri endişeler taşımaları, tek kelime ile bir 'entelektüel' olmalıdır”.

Makalenin konusu olan *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* resmi İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yukarıda saydığı sosyal, inkılâpçı, realist ve belgesel niteliklere sahiptir. Ayrıca 1933 yılında yapılan *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* resminin kompozisyonunda çizgisel yapı belirgindir; buna karşın ışık-gölge realist bir şekilde işlenmiştir. Akdik, 1940'lı yıllardan sonra yaptığı, özellikle manzara resimlerinde post- kübik etkilerden uzaklaşacaktır. Berk'in yukarıda alıntılıdığımız eleştirisi geçmişe yazıldığı dönemden bakan bir eleştiridir.

Şeref Akdik sanat yaşamı boyunca Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergileri'nin yanı sıra Türkiye sanat çevresini belirleyen büyük ve önemli karma sergiler olan İnkılâp Resimleri Sergileri (Elibal, 1974: 73), Yarım Asırlık Türk Resmî Sergisi (Germaner, 2009: 27, 171); 1942 ve 1944 yılları Yurt Gezisi Sergileri (Erol ve Ural, 1998: 76), Galatasaray Yurdu Resim Sergileri (Şerifoğlu, 2003: 87, 89, 91, 92, 95, 97, 100, 104, 107, 109, 111, 113; Elibal, 1974: 72, 75); Devlet Resim Heykel Sergileri (Dolmacı, 2006: 198, 209, 219, 231, 247, 251, 266, 279, 294) ve bir defaya özgü olmak üzere 8. D Grubu sergisine katılmıştır (Yaman, 1992: 301). Sanatçı 1959, 1960 ve 1961 yıllarında İstanbul'da Celal Uzmen, Feridun Ertaş, Necdet Kalay ve Türkhan Başpınar ile karma sergiler açmıştır (Elibal, 1974: 75). Sanatçının kişisel sergilerini 1932 (Ankara), 1955 (New Jersey, ABD), 1957 (İstanbul), 1965 (İstanbul), 1968 (İstanbul) ve 1970 (İstanbul) yıllarında açılmıştır (Elibal, 1974: 73, 74, 75).

Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda Tablosu'nu Ortaya Çıkaran Kültürel Dinamikler

Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda tablosunu ortaya çıkaran kültürel dinamikler erken Cumhuriyet Dönemi'nin ileri sürdüğü ve belirginleştirdiği ideallerdir. 1923–1933 yılları arası Cumhuriyet'in yeni ve laik bir siyasal yapıya geçişi; 1933 sonrası ise “yeni insanını” inşa etme süreci olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde ulusal irade, laiklik, halkçılık, milliyetçilik gibi kavramlar tartışılacak, bunların üzerine hukuk sistemi değişecek ve yeni kurumlar ortaya çıkacaktır (Toprak, 2021: XVI, XVIII, XIX). Şeref Akdik'in 1930'lu yıllarda temsil ettiği estetik anlayış ve konu seçimi de Cumhuriyet'in oluşturmaya çalıştığı “yeni insan” tipini ele alır. Afet İnan'ın kompozisyonun merkezinde bir bilim kadını olarak resimlendiği *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* (1933) resmi sosyal yaşamın içinde

kadınlar bağlamında eşitlik anlayışını; *Okuma Yazma Kursu* (1933) ve *Okula Kayıt* (1935) resimleri ise Harf Devrimi ve Eğitim Seferberliği'ni doğrudan ele almaktadır. Sanatçı, Cumhuriyet'in temel değerlerinden olan Milli egemenlik konusu Kurtuluş Savaşı ile ilişkili *Atatürk Telgraf Başında* (1934) ve *Mareşal Fevzi Çakmak'ın Portresi* (1923) tablolarında, savaşın ve yeni yönetimin temsilcilerini, edim halinde göstererek sunmuştur. Sadece Akdik'in değil, Müstakiller ve D Grubu üyelerinin resimlerinde de bu yeni insanlar görünür hale gelir. *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* (1933) resmini Cumhuriyet'in kuruluş felsefesi ile ilişkilendiren başka bir özellik de tıpkı *Atatürk Telgraf Başında* (1934) ve *Mareşal Fevzi Çakmak'ın Portresi*'ndeki (1923) gibi, resimde yer alan figürlerin, Cumhuriyet idealleri temsil eden kişiler olmasıdır.

Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda resmini ortaya çıkaran kültürel dinamiklerin en önemlisi, 1930'lu yıllarda genç Cumhuriyet'in temellerinin dayanacağı yeni tarih anlayışının kurumlarıyla ortaya çıkmasıdır. Türk Tarih Tetkik Cemiyeti, Birinci Türk Tarih Kongresi, ilk ve orta dereceli öğretimde kullanılmak üzere hazırlanan yeni tarih kitapları bu anlayışı yaygınlaştırmak ve yerleştirmek amaçlarını da taşır. Ahlatlıbel resmi bu tarih anlayışını savunan kişileri bir grup portresi, görüşleri-tarih yazım yöntemlerini eylem (arkeoloji) olarak ortaya ele alır. Resim, Cumhuriyet'i temsil eden Ankara'yı hem bir kent hem de yeni bir kültür sanat anlayışı getiren yönetim olarak temsil eder.

Ankara'da arkeoloji ile ilgili yapılan çalışmalar Kurtuluş Savaşı Dönemi'ne kadar uzanır. 1921 tarihinde Ankara Kalesi'nde bulunan Akkale, Hars Müzesi olmak üzere tahsis edilir. O dönemde Mahmut Paşa Bedesteni'nin (günümüzde Anadolu Medeniyetleri Müzesi) etnografya müzesi olması düşünülür.⁵ Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara'da bir Hitit Müzesi açılması da planlanmaktadır (Karaduman, 2016: 55, 79). 13 Ekim 1923 tarihinde Ankara'nın başkent oluşundan itibaren arkeoloji ve Cumhuriyet açısından önemli bir etkinlik sahası haline gelir.

1930'lu yıllarda da Ankara ve çevresinde çok sayıda arkeolojik çalışma da gerçekleştirilir. Atatürk Orman Çiftliği'nde bulunan eserler, Ankara Müzesi'ne (Etnografya Müzesi) Kültepe'den getirilen eserler, Ankara Çankırıkapı'dan (Roma Hamamı kazıları), ve Ankara tren istasyonu civarında çıkarılan eserler ve Ahlatlıbel Hafriyatı 1933 yılının Temmuz ayında ilk sayısı çıkan *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*'nde Ankara ile ilgili çıkan haberlerdir (Koşay, 1933b; Dalman, 1933; Anonim, 1933b). Derginin yine ilk sayısında yer alan haberlere göre Millî Eğitim Bakanı Reşit Galip ve arkadaşları sırasıyla şu inceleme gezilerinde bulunmuştur: Balâ'da bulunan Üçem ve Sofular Köyü'ndeki höyükler (17 Mart 1933), Ankara Karalar Köyü (31 Mart 1933), Ankara Taşpınar Köyü ve Dikmen sırtları (8 Nisan 1933). 1930'lu yıllarda Ankara çevresinde Hititlerle ilgili gerçekleştirilen önemli arkeolojik kazılardan biri de Remzi Oğuz Arık'ın (1899–1954) Maarif Vekaleti komiseri olarak görev aldığı, Alishar Hafriyatı'dır. Arık, 1927–1932 yılları arasında yapılan kazılarla ilgili yazısını 1933'te *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*'nin ilk sayısında kaleme alır. Arık'a göre bu hafriyatla ortaya konulan kronoloji ile Anadolu'dan çıkarılan ve çıkarılacak her türlü eşyanın tasnifini "doğru" yapılacak ölçülere ulaşılmıştır (Arık, 1933: 62).⁶ Ahlatlıbel Kazısı ikinci sayıda geniş bir şekilde ele alınmak üzere sadece bir cümle ile geçilmiştir (Anonim, 1933b, 168–170). Kentin içinde yapılan kazılar Ankara'nın yeniden modern bir başkent olarak inşasının da dolaylı bir sonucudur. Bu kazılar, çeşitli yapı ve yol inşaatları sırasında yapılan hafriyatlarda rastlanılan eserler sonucu başlanmıştır (Koşay, 1933b: 5; Dalman, 1933:

122). Arkeolojinin kent sınırları içinde yapılan bir etkinlik olması ve Ankara'daki gündelik yaşamın içine girmesi Erken Cumhuriyet Dönemi'nin bir özelliğidir. Nitekim, kazılar ve özellikle Ahlatlıbel, modern başkent Ankara'nın kimliğini açıklamak için kullanılacaktır.⁷

Şeref Akdik'in "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda Tablosu"nun Çözülmesi

Akdik, *Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda* (1933) resminde Ahlatlıbel hafriyatıyla ilgili kişiler ve nesnelerin adeta bir dökümünü çıkarmıştır. Kompozisyonda yer alan kişiler (soldan itibaren), Reşit Galip (1893–1934), Nuri Conker (1881–1937), Nevzat Tandoğan (1894–1946), Yusuf Hikmet Bayur (1891–1980), Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938), Afet İnan (1908–1985), Yusuf Akçura (1876–1935), Hamit Zübeyr Koşay (1897–1984) ve adlarına ulaşamadığımız dört hafriyat işçisidir. Adı geçen kişiler doğrudan kendilerini ve makamlarını temsil etmektedirler, dolayısıyla tablonun anlamını çözmek için kısaca bu kişilerin 1933 yılında, toplum içinde kazandıkları önemi ve yeri anlamak önemlidir. Akdik, grubu hiyerarşik bir biçimde düzenlememiş, bir sıra halinde bütün grubu göstermiştir. Akdik'in figürleri sağ tarafta kazı ekibi ya da bilim insanları; sol tarafta ise bürokratlar olacak şekilde ayırmıştır.

Resimde yer alan arkeolojik buluntular ise Birinci Türk Tarih Kongresi'nden (1932) itibaren Türklerin gerçek kökeni ile ilgili kanıtlar olarak önce 1937 yılında yapılan İkinci Türk Tarih Kongresi sergisinde yer almışlardır. Kazı buluntuları günümüzde Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunmaktadır.

Tabloda Yer Alan Kişiler

Tablonun mekânı Ahlatlıbel kazı alanıdır. Kazı alanının 1933 yılında çekilmiş fotoğrafları ile de uyumlu bir şekilde peyzaj, bozkır olarak resimlenmiştir.⁸ Manzara uçsuz bucaksız toprak ve kayalıklardan oluşur, tek bir ağaç yoktur. Bozkırda, kompozisyonun merkezinde de Mustafa Kemal Atatürk ve Afet İnan bulunmaktadır. 29 Ekim 1933'te Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılı kutlanmıştır. Mustafa Kemal Atatürk, Kurtuluş Savaşı'nın komutanı, devrimlerin, kurumların ve kültürel değişimin baş mimarı ve daha önce açıklandığı gibi yeni tarih anlayışının ve yöntemlerinin kurucusudur. Tabloda kendisine kazı buluntularını uzatan Yusuf Akçura'ya soru sorarken, gözleri kabın üzerinde, sivil kıyafetle resmedilmiştir. Bütün figürler içinde en açık renkli kıyafetle resmedildiği için, kompozisyonda ilk anda görünür ve öne çıkar. Tabloyu ortaya koyan kültürel dinamikleri, Cumhuriyet'in kuruluş felsefesini Atatürk ile özdeşleştirmek mümkündür. Zafer Toprak bu felsefenin evrimini kısaca şöyle kaleme almıştır:

"Türkiye Tanzimat'tan beri sürgit bir arayış içerisinde olagelmisti. Cumhuriyet'in ilanına kadar sürekli tökezleyen bu arayış, Cumhuriyet'le birlikte bir senteze ulaştı. Cihan Harbi sonrası Kıta Avrupası karanlık bir çağa adım atmıştı. Türkiye ise Atatürk'ün öncülüğünde kendi modernitesinin, 'yeni insan'ın arayışı içerisindeydi...İkinci Meşrutiyet evresinde gündemi oluşturmaya başlayan 'yeni' sözcüğü 1930'larda bilfiil uygulama alanı buldu. Bilim, kültür ve sanat alanlarının her yönünde Cumhuriyet 'yeni'yi aradı" (2019: 4-5).

Atatürk, tabloda Toprak'ın yorumuna koşut bir şekilde, bir arayışın sonunda, ulusal kimliği ilgilendiren bir "buluntuya" bakmaktadır. Kompozisyonda Atatürk'ün hemen yanında ve resmin ortasında bulunan ikinci kişi Afet İnan'dır. Afet İnan, 1925 yılında Bursa Kız Öğretmen Okulu'ndan mezun olmuştur; 1933 yılında Ankara Kız Lisesi'nde ve Ankara Musiki Muallim Mektebi'nde tarih dersleri vermektedir. İnan aynı zamanda Türk Tarih Tetkik Cemiyeti'nin

kurucuları arasındadır ve cemiyetin çalışmalarına yoğun bir katkı sunmaktadır (İnan, 1933: 18).

1933 yılında Afet İnan, potansiyel arkeolojik kazı sahalarını dolaşır; gezdiği bölgeler arasında Ankara Ahlatlıbel de bulunmaktadır. Kazılması düşünülen ilk nokta Dikmen sırtlarıdır. Ancak Atatürk ve Afet İnan bölgeyi incelerlerken kazı alanının Ahlatlıbel olmasına karar verilir. Mustafa Kemal Atatürk, Afet İnan ile beraber kazı alanını önceden incelemiştir (Uzun, 2018: 291). Ancak Atatürk'ün kazıyı ziyaret ettiği 5 Mayıs 1933 günün yayınlanan fotoğraf 1933 yılında *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*'nin ilk sayfasına basılmıştır (Görsel 2). Ancak İnan bu fotoğrafta yer almaz. Akdik, İnan'ı kompozisyonun ortasına, Atatürk'ün yanına yerleştirerek yeni tarih anlayışı ve saha çalışmaları içindeki pozisyonunu vurgulamıştır.

İnan, tablodaki kıyafetini 1930 yılında yapılan Türk Ocakları Kurultayı'nda giymiş ve bu sahnede de Atatürk'ün yanında durmuştur (Görsel 3). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde İnan, Atatürk'ün yakın çevresinde yer aldığı ve Cumhuriyet değerlerini ilgilendiren önemli çalışmalar yürüttüğü için bir sembol haline gelmiştir (Uzun, 2018: 74). Cumhuriyet'in yeni kültür politikaları içinde kadınlar için önerdiği aileye uygun, sosyal, eğitilmiş ve öğretmenlik gibi kamuya faydalı bir meslek edinmiş olmak İnan'ın karakterinde birleşmektedir ve İnan tabloda bu şekilde ideolojik bir görsel eleman olur (Yaman, 2006: 12). Akdik'in resimlerinde kadınların sosyal yaşamları ve kıyafetlerine yapılan vurgu, Cumhuriyet idealleri doğrultusunda ve güçlüdür (Okkalı, 2017). Fotoğraf (Görsel 3) ve resmin eşleşmesi aynı zamanda Akdik'in tıpkı *Mareşal Fevzi Çakmak'ın Portresi* (1923) ve *Atatürk Telgraf Başında* (1934) tablolarında olduğu gibi ön çalışmalar yaptığına ve fotoğraflardan faydalandığına işaret eder.

Resmin solunda (Görsel 1) Atatürk ile konuşmakta olan kişi Yusuf Akçura'dır. Akçura (Görsel 4), 1890'lı yıllarda Harbiye'de öğrenciyken milliyetçiliğe yakınlık duymaya başlamış; 1912 yılında Darülfünun'da siyasal tarih kürsüsünde görev yaparken, Türk Ocağı'nın kurucuları arasında yer almıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi öğretim üyeliği, Birinci Türk Tarih Kongresi başkanlığı ve Türk Tarih Tedkik Cemiyeti Başkanlığı görevlerini sürdürmüştür (Karataş, 2009: 225–226).

Ahlatlıbel Kazı başkanı Hamit Zübeyr Koşay olmasına rağmen resimde Atatürk'e bilgi veren kişi Akçura'dır. 5 Mayıs 1933 tarihinde Akçura'nın kazı alanında olduğuna dair bir belge yoktur. Ancak



Görsel 2.
Şevket Aziz, "Mustafa Kemal Atatürk Ahlatlıbel'de", 1933, Siyah-Beyaz Fotoğraf

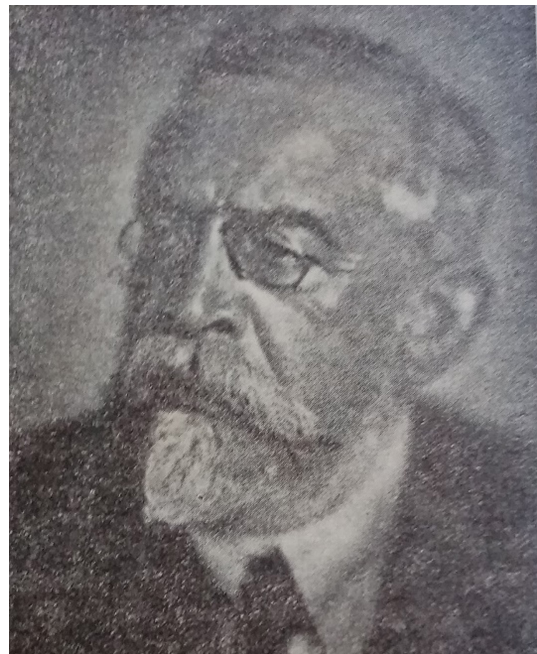


Görsel 3.
Anonim, "Mustafa Kemal Atatürk, Türkoçağı'nda Afet İnan ve Hamdullah Suphi ile Birlikte", Siyah-Beyaz Fotokart, 1930, 12 x 17 cm, VEKAM Arşivi, Envanter no: 2964. Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda resminde Afet İnan'ın duruşu ve kıyafetleri bu fotoğraf ile eşleşmektedir

Akçura'nın kazılarla doğrudan ilgisi vardır. Afet İnan IV. Türk Tarih Kongresi sırasında, Türk Tarih Kurumu'nun 1943–1948 arasındaki kazı sonuçlarını anlattığı konuşmasının sonunda, Yusuf Akçura'nın kazılara başlanmasında etkili olduğuna değinir (İnan, 1952: 36–37):

"Raporumu burada bitirirken iki hatıramdan bahsetmek isterim. Türk Tarih Kurumu ilk kurulduğu zaman nizamnamesi yazılırken kazı işinin de burada yer almasını teklif etmiştim. O zamanki reisimiz Yusuf Akçura, beyaz sakalını tutarak bana hayretle baktı; "Bu işi kimlerle yapacağız" dedikten sonra, "Yazalım, bunu biz göremeyiz ama sizler inşallah göürsünüz" diye ilave etti."

Yusuf Akçura'da 1935 yılında vefat edecektir; İnan onun kazıların başlangıcında etkili bir isim olduğunu belirtmiştir. Akçura hem



Görsel 4.
"Yusuf Akçura Portre Fotoğrafı"

Türk Tarih Tetkik Cemiyeti çalışmalarında hem de Birinci Türk Tarih Kongresi'nde etkili olmuştur. Resimde Akçura'nın tuttuğu buluntu, kongrede anlatılan ve kurulmak istenilen tarih tezinin kanıtıdır; her hangi bir pişmiş toprak kap değil; Cumhuriyet'in temellerini dayayacağı bir hazinedir. Atatürk'ün kıyafeti gibi bu kap da tablodaki en açık renkli ikinci nesnedir ve ilk anda önce çıkar.

Akdik, Hamit Zübeyr Koşay'ı dışı siyah astarlı, içi astarsız iki kulplu testi kazı ekibi işçisine uzatırken, sırtı Yusuf Akçura'ya dönük olarak resmetmiştir. Koşay kompozisyonda ikincil bir konumda kalmış olsa da aslında kazı başkanıdır. Koşay, yaşamı boyunca etnoloji, arkeoloji, etnografya, müzecilik, arşivcilik ve halkbilimi alanında bir çok makale yayınlamıştır (Görsel 5). 1923 yılında Macaristan'da bulunan Budapeşte Eötvös Colleqium'dan Felsefe Fakültesi Lisaniyat ve Türkoloji bölümünden mezun olur. 1924–1925 yılları arasında da Berlin Üniversitesi' de bir yıl boyunca sanat tarihi derslerini takip eder. 1925 yılında yurda dönen Koşay, Ankara'da Hars Dairesi'nin Kütüphaneler Müfettişliği'ne atanır (Ceylan, 2017: 8, 10, 11). Yaşamı boyunca bilimsel ve edebi çalışmalarını Türkçülük düşüncesine dayandıran Koşay, 1927 yılında, Ankara'da 1921'den itibaren hazırlıkları süren Etnografya Müzesi'ni kuruluşunda görev almış; Türk Tarih Tetkik Cemiyeti üyeleri arasında yer almış ve 1933 yılında kazıyı yapmak üzere görevlendirilmiştir (Ceylan, 2017: 19, 20). Hamit Zübeyr Koşay, Ankara Etnografya Müzesi Müdürlüğü (01.06.1927–13.03.1931), Müzeler Dairesi Müdürlüğü (13.03.1931–12.01.1945), Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü (20.01.1945–05.01.1950), Etnografya Müzesi Müdürlüğü (24.04.1950–13.07.1962) görevlerini sürdürmüştür (Ceylan, 2017: 11). Koşay, daha önce de değinildiği gibi Ankara çevresinde yapılacak hafriyat araştırmaları için Reşit Galip ile inceleme gezilerine katılmıştır. Koşay'ın kompozisyondaki ikincil konumu resmin doğrudan kazının belgelenmesinin ötesinde tarih anlayışının kurumu ile ilgili olduğunu destekler.



Görsel 5.
"Hamit Zübeyr Koşay Portre Fotoğrafı"

5 Mayıs 1933 tarihinde, Ahlatlıbel kazı alanında bulunan ve tabloda yer alan diğer kişiler dönemin Milli Eğitim Bakanı Reşit Galip (1893–1934), Ankara Valisi Nevzat Tandoğan (1894–1946), Atatürk'ün yakın arkadaşı Nuri Conker (1881–1937) ve Yusuf Hikmet Bayur'dur (Görsel 2).

Resmin en solunda, gözlük ve papyonlu kıyafeti ile kazı ekibi işçisinin kendisine uzattığı çanak parçasına uzanan kişi Ankara Valisi Nevzat Tandoğan'dır. Tandoğan, 1918 yılında meslek olarak polisliği seçmesi ile idari görevlerinden ilkinin alır. 1924 yılında Malatya Valisi olur, 1927 yılında Konya milletvekili seçilir ve 1929 yılında Ankara Valisi olur (Bayram, 2015: 8, 10, 11). Tandoğan, resim yapıldığı sırada Ankara Valisi'dir. Tandoğan 1937 yılında kaleme aldığı yazıda Ankaralı kimliğini oluşturmak ve Ankara'nın başkent seçilmesini gerekçelendirmek için, yazının başında da sözü edildiği gibi Ahlatlıbel kazı sonuçlarını kullanacaktır (1937).

Ulus Gazetesinde yayınlanan ve Tandoğan'ın kaleme aldığı *Bir İnşaa İşi Ankara* (1937) başlıklı yazının ikinci cümlesi "Şehir hudutlarının bittiği yerde, tarih öncesi insanların bugüne kadar saklı kalabilmiş iskeletlerinin, eserlerinin, seramik mamulâtın keşfoğlunduğu 'Ahlatlıbel' sırtları başlar.." (1937: 1), Ankara manzarası içine Ahlatlıbel kazı alanını yerleştirmektedir. Yazıda Ankara tarihinin kent çevresinde yapılan kazılarla ortaya çıkarıldığı; Avrupalı bilimadamlarının kentin tarihin Friglerden başladığı ancak bu kazı ile Etilerle ilişkilendirildiğini belirtir (Tandoğan, 1937, 1). Tandoğan Ahlatlıbel ile Ankara kent tarihini şu şekilde açıklar (Tandoğan, 1937: 1):

"Ankara dünyanın nasıl en eski meskûn noktalarından biri ise Ankaralı insan da, oturduğu yurttaki tarihi kıdemi en eskiye ve en derine uzanan otokon bir "siteli" numunesidir. Çünkü bugünkü Anadolu Türk'ü ile Ankara'nın tarihi profilinde yer alan kavimler silsilesi tamamiyle homojen 'Homogene' bir ırklar zinciri teşkil eder. Galatya, Frigya ve Eti âlemini aşarak "Ahlatlıbel" kampında iskeletleri "ilk Ankaralı"ya kadar uzanan bu kavimler silsilesi menşeiini, son Anadolu Türklerinin de geldiği aynı coğrafi kaynaktan almıştır."

Tandoğan, yazısında Birinci Türk Tarih Kongresi'nde (1932) belirginleşen Türk Tarih Tezi'nde savunulan Anadolu ve Mezopotamya halklarının "Turani" kökenli oldukları (Aydın, 1996: 107–108) görüşüne dayanarak "ilk Ankaralı"dan söz etmekte ve kenti bu şekilde "özü" ilişkilendirmektedir. Bu ilişkilendirmeyi gerçekleştiren veriler arkeolojik kazı sonuçları; bu arkeolojik kazıları yapanlar da tabloda Tandoğan'ın yanı sıra duran figürlerdir.

Tandoğan'ın önünde elinde fôtr şapka tutarak konuşmaları ciddiyle dinleyen kişi Nuri Conker'dir. Harp Akademisi'nden mezun olan Nuri Conker, Kurtuluş Savaşı'na katıldıktan sonra 1923–1927 yılları arasında Gaziantep ve Kütahya milletvekilliği yapmıştır. 1930 yılında emekli olan Conker (Ersoy, 2015: 3, 4) resim yapıldığı sırada resmî görevi olmayan tek kişidir.

Conker'in yanında elinde iki kitap tutarak duran kişi Reşit Galip'tir. Reşit Galip (1893–1934), 1925 yılında Aydın milletvekili seçilerek Ankara'ya yerleşir ve Türk Ocağı'nda ve daha sonra Halkevi'nde çalışmalarına devam eder. 1930 yılında Türk Tarih Tetkik Cemiyeti'nin kuruluşunda ve çalışmalarında görev almış; 1932 yılının sonlarına doğru Milli Eğitim Bakanı olmuştur. Resim yapıldığı sırada bu görevini sürdürmektedir (Tekin, 1992: 181, 182, 184). Reşit Galip'in Millî Eğitim Bakanlığı ve Türk Tarih Tetkik Cemiyeti'nde yürüttüğü görevler tarih eğitimini milliyetçi bir bakış açısı ile almak kapsamında değerlendirilir. Nitekim

Türk Tarih Tedkik Cemiyeti ortaokul öğrencileri için *Türk Tarihi'nin Anahatları* (1930) adı bir kitap yayınladı. Reşit Galip resmin tamamlanmasından bir yıl sonra, Ankara'da vefat etmiştir; ancak Millî Eğitim Bakanlığı boyunca Ankara arkeolojisine birçok katkıda bulunmuştur.

Reşit Galip'in Ankara çevresindeki arkeoloji ile ilgili çalışmalarına, 1933 yılının Temmuz ayında, aynı yıl çıkarılmaya başlanan *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*'nin birinci sayısında haberler kısmında değinilir. Habere göre Reşit Galip yeni hafriyat alanları aramaktadır. Reşit Galip, Yusuf Hikmet Bayur ve Hamit Zübeyr Koşay 17 Mart 1933 tarihinde Balâ'ya; 31 Mart 1933 tarihinde Hamit Zübeyr Koşay ile beraber Karalar Köyü Bitik Nahiyesi'ndeki höyüğüne; 8 Nisan 1933 tarihinde Hamit Zübeyr Koşay ile Taşpınar Köyü Roma Dönemi taşocaklarına inceleme gezileri yapmıştır (Anonim, 1933a: 168–170). Reşit Galip resimde elinde kitaplar ve rulo halinde bir belge tuttuğu halde Atatürk'e bakmaktadır. Tablonun ön kısmında bulunan 12 kişiden buluntulara bakmayan sadece Nuri Conker, Hikmet Bayur ve Reşit Galip'tir.

Atatürk ve Reşit Galip arasında duran kişi Yusuf Hikmet Bayur'dur (1891–1980). Yükseköğrenimini Paris'te tamamlayan Bayur, Kurtuluş Savaşı'na katıldıktan sonra Lozan Konferansı Heyeti, Londra Elçiliği Müsteşarlığı, Belgrad Orta Elçiliği, Cumhurbaşkanlığı Genel Sekreterliği ve Kabil Büyükelçiliği yapmıştır. 1933 yılında Manisa Milletvekili seçilmiş ve Ekim ayında, Reşit Galip'in ardından Millî Eğitim Bakanı olmuştur (Uca, 1998: 211). Bayur I., II., III. ve IV. Türk Tarih Kongreleri'ne tebliğler sunmuş ve siyasi tarihle ilgili pek çok makale yazmıştır (Uca, 1998: 227).

Resimde yer alan bürokratlar ve bilim insanları 1933 yılında daha önce yaptıkları çalışmalardan ve sürdürdükleri görevlerinden dolayı Cumhuriyet'in yeni kültür politikalarıyla özellikle de milliyetçilik ilkesi kapsamında sembolleşen kişilerdir. Özetlemek gerekirse grup portresi olarak bu resim doğrudan Cumhuriyet'in ulusal tarihini, bilimsel biçimde arayışını, gerçek aktörlerle anlatmıştır. Bu aktörler aynı zamanda resmi ortaya çıkaran kültürel dinamiklerin temsilcileridir.

Kompozisyonda Yer Alan Arkeolojik Buluntuların Resimdeki ve Diğer Sergilemelerdeki Anımları

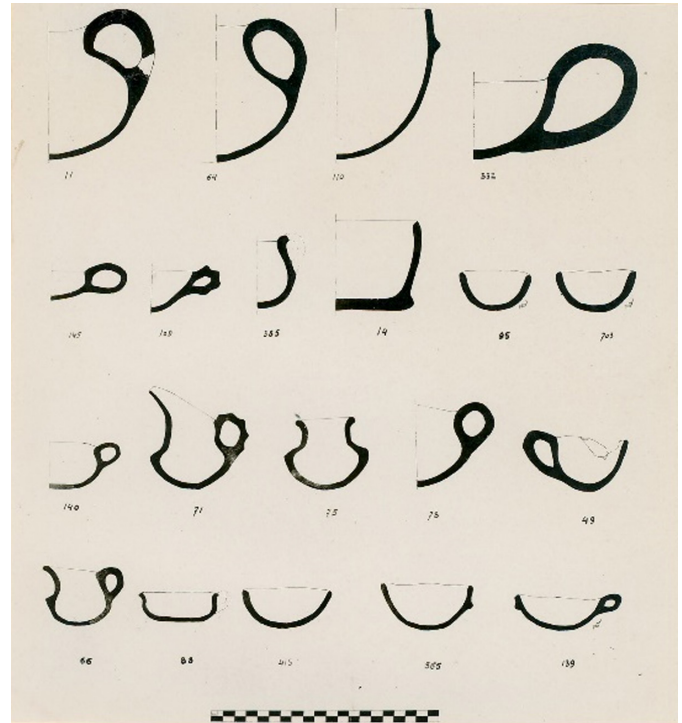
Tabloda yer alan kişilerin temsil ettikleri kurumlar ve ilkeler kadar resimdeki kazı buluntuları da resim açısından önemlidir. Ahlatlıbel Kazısı 1934 yılına kadar sürmüştü ve kazı sonuçları ile ilgili Koşay'ın kaleme aldığı bir yazı *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*'nde yayınlanmıştır.⁹ Şeref Akdik bu makale çıkmadan resmi 1933 yılı içinde tamamlamıştır. Akdik'in kompozisyonda yer verdiği çanak çömleğin bazı özellikleri kazı buluntuları ile eşleşirken bazı özellikleri Ahlatlıbel Kazısı'nın karakteristik özelliklerini yansıtmaz.

Resimde Afet İnan'ın 1930 yılı kurultayında giydiği kıyafet (Görsel 3), Atatürk'ün takımı ya da resim sol üst köşesinde kazı alanının çevresi ile kazı alanı fotoğrafının (Görsel 2) kopyası denilebilecek kadar gerçeğe uygun yapılmışlardır. Akdik'in ışık-gölge kullanımı ile ortaya koyduğu realist tarzı ile bu detayları resimde tekrarlaması belgesel bir hava oluşturmuştur. Buna rağmen Akdik kompozisyonda olayların kronolojik sıralanmasında değişiklikler yapmış ve kazının önemli buluntularının değil sadece renkleriyle örtüşen buluntuların bir kısmına yer vermiştir. Bunlar tablonun temsil ettiği grup ve arkeoloji ile kurduğu ilişkiyi zedelememektedir; ancak bize Şeref Akdik'in resimlerinin belgesel karakterinin özellikleri konusunda bilgi verir. Akdik bu

resmi yaparken, *Atatürk Telgraf Başında* resminde olduğu gibi (Elibal, 1973: 121), makale boyunca işaret ettiğimiz fotoğraflardan yararlanmış olmalıdır. Ancak ayrı ayrı parçaları bir araya getirirken konuyla ilgili yorumlarını da resme katmıştır.

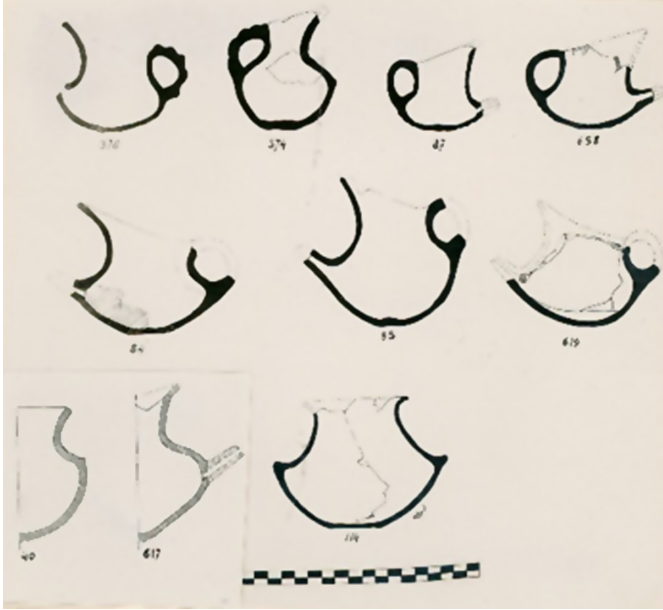
Koşay'ın Ahlatlıbel Kazısı sonuçları ile ilgili makalesinde (1934) çanak çömleklerin bir kısmının profil çizimleri de yer almaktadır (Görsel 6-7). Bu çizimlerdeki çanak çömleklerin çoğunluğunun alt gövdeleri dış bükeydir. Kompozisyonda yer alan on adet çanak çömlek ise Koşay'ın öne çıkardığı örneklerden farklıdır. Şeref Akdik'in çanak çömlekleri, çizimlerdekilerden çok Görsel 8'deki fotoğrafta kazı alanında masanın üzerine dizilmiş orta ve büyük boyutlu eserleri andırmaktadır. Akdik'in çanak çömlek buluntularını resimleme biçimi kazının doğasına biraz aykırıdır. Şöyle ki hafriyattan bir bütün olarak çıkarılmış eserlerin üzerinde çok derin çatlaklar görülmektedir (Görsel 9-10-11). Bunlar muhtemelen hafriyattan çıkarıldıktan sonra birleştirilen ve bütün oluşturan parçalarıdır ve arkeologlar tarafından üzerinde çalışılmıştır. Ancak Akdik hem parçaları sonradan gördüğü hem de resme bakınca çıkarılan eserlerin ne olduğu ve eski olduğunun anlaşılması için bu şekilde resimlemeyi tercih etmiş olmalıdır.

Kazı sonuçlarının önemli bir ögesi olan kale kalıntılarına ise Akdik kompozisyonda yer vermemiştir. Koşay'ın aktardıklarına göre kazıda bir kalenin duvar temelleri bulunmuş asıl hafriyat burada yapılmıştır. Koşay mimari yapıları bakarak burada, Bakır Çağı'nda en gelişmiş dönemini geçiren *birbirinden azçok farklı üç devrin yaşadığını* belirtir (Koşay, 1934: 6, 8, 12). Ahlatlıbel'den çıkan çanak çömlek Alişar Kazısı (1927–1932) sonuçları ile karşılaştırıldığında *doğrudan doğruya Eski Eti devrini tanıyabildiğimiz eserler Bakır Devrinin temadisi gibi görünmektedir* çıkarımını yapar (Koşay, 1934, 12). Türk Tarih Tezi bağlamında buluntuların Etiler ile ilişkisi



Görsel 6.

Anonim, "Ahlatlıbel Kazısı'nda bulunan siyah çanaklardan bazılarının profilleri-detay", 1933, Siyah-beyaz fotokart, 11 x 12 cm, VEKAM Arşivi, Env. No: 1783a (Görselin açıklaması için Koşay, 1934, 47, 52'den yararlanılmıştır)



Görsel 7.

Anonim, "Ahlatlıbel Kazısında bulunan çanak çömlek tiplerinden bazılarının profil çizimleri-detay", 1933, Siyah-beyaz fotokart, 11 x 12 cm, VEKAM Arşivi, Env. No: 1783b (Görselin açıklaması için Koşay, 1934, 47, 52'den yararlanılmıştır)

çok önemlidir. Bu noktada ayrıca Ankara kent kimliğine Nevzat Tandoğan'ın çalışmalarıyla eklenilecektir.

Kazıdan çanakçıklar, buğday, buğday küpü ve öğütme taşları, elle yapılmış küçük çanaklar ve ilkel bir çark kullanarak yapılmış olabilecek büyük çanaklar, emzikli ve emziksik testiler ve testicikler, kulplu ve kulpsuz çanaklar, küpler, cenaze küpleri, ocak, yontma çakmak safhaları, cilalı topuz taşları ve ezme öğütme taşları, ağırşaklar, pişmiş topraktan yapılmış mühürler, kemik eserler, madeni eserler, idoller, heykelcikler ve insan iskeletleri çıkarılmıştır (Koşay, 1934: 13, 18, 20, 36, 37, 41, 55, 60, 69, 73, 75, 79, 88). Bu sayede Ankara çevresinde tarım ve hayvancılık yapan yerleşimler M. Ö. 3000-M. Ö. 2000 arasına tarihlenmiştir. Şeref Akdik ise sadece çanak çömlek buluntularının bir kısmına yer vermiştir.

Ankara ve çevresinin tarihi, 19. yüzyılda yabancı arkeologların yaptıkları kazılarla Asur ticaret kolonileri devri ve Frig Uygarlıkları ile



Görsel 8.

Anonim, "Ahlatlıbel Kazı Alanı- detay", Siyah-Beyaz Fotoğraf, 8 x 13 cm, Ankara Fotoğraf, Kartpostal ve Gravür Koleksiyonu, VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Envanter No: 1720

ilişkilendirilmiş ve *Salnâme-i Vilâyet-i Ankara* (1907) adlı kent yıllıklarında bu konuya yer verilmiştir (Koç, 2014: 811). Türk Tarih Tedkik Cemiyeti'nin ortaya koymak istediği fark, *Türk Tarihi'nin Anahatları* (1930) adlı kitapta yer aldığı gibi Çin, Hint, Sümer, Babil, Med, Pers, Part, Sasani, Mısır, Hitit, Minos, Miken, Frig ve Lidya tarihini Orta Asya Türkleri'nin bir sürekliliği olarak ele almaktır (Özkılıç, 2016: 7). Dolayısıyla kazıda çıkarılan eserler ve bu eserlerin Ankara kent merkezine yakınlığı kazı ekibi ve tabloda resmedilmiş figürler için arkeoloji bilimi sayesinde Türk kimliğinin bir parçasını oluşturmak-tadır ve çok önemlidirler. Resimde yer alan çanak-çömleğin Şeref Akdik için de bağlamlarının Türk kimliği olduğunun altını çizmek önemlidir. Ancak kazı buluntularının anlamlandırılması resmin yapılışından sonra devam etmiştir. Ahlatlıbel kazı buluntularının anlamlandırılışı resmin tarihçesinin bir kısmıdır. Kazı sonuçları ile beraber resmin anlamı da zaman içinde gelişir.

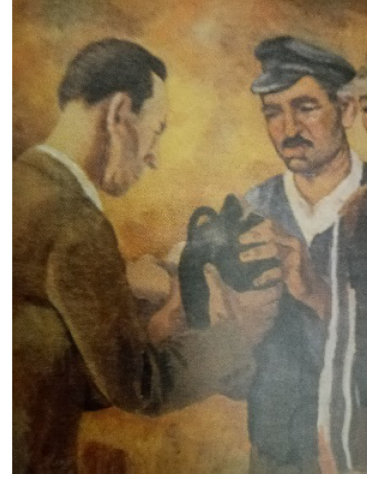
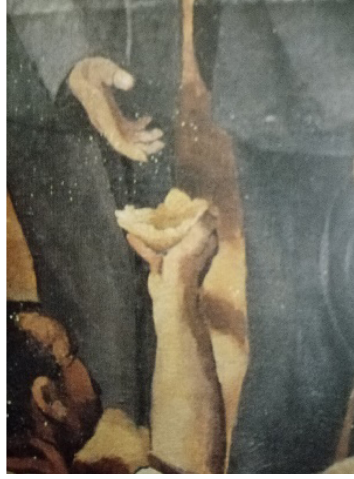
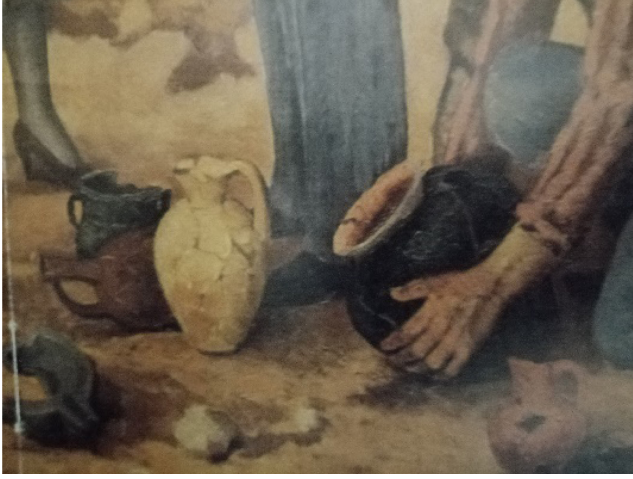
Ahlatlıbel Kazısı sonucunda elde edilen eserlerin bir kısmı İkinci Türk Tarih Kongresi Sergisi'nde (1937) yer almıştır. İkinci Türk Tarih Kongresi'nde (1937), Birinci Kongre'den (1932) itibaren yapılan ve Türk Tarih Tezi'ni kanıtladığı düşünülen kazıların Türkiye ve batı dünyasına sunulması planlanmıştır. Akdik'in resminde yer alan eserlerin doğrudan bu sergiye girip girmediği bilinmemektedir¹⁰; ancak resimlen çanak çömlek ile aynı bağlamda olduğu düşünülen arkeolojik buluntular resimden ve Koşay'ın makalesinden (Koşay, 1934) sonra bu sergide, Türk Tarih Tezi'ni doğrulayan eserler kapsamında, Tunç Çağı bölümünde sergilenmiştir (Özkılıç, 2016: 23, 44).

Sonuç ve Öneriler

Ankara'nın kültürel ve akademik etkinliklerinde çok önemli yer tutan ve doğrudan Ankara'nın şekillendirilmesine etki eden bilim insanları ve bürokratların bir arada buldukları bu grup portresi Erken Cumhuriyet Dönemi'nde tarih yazımı ve arkeoloji dolayısıyla fizik antropoloji; bu bilim dallarının üyeleri, bürokratları ve Mustafa Kemal Atatürk'ü bir araya getiren tek tablodur. Milliyetçiliği, bu görüşü temsil eden insanlar ve arkeoloji ile ilişkilendirerek ortaya koyduğu için ayrıca özgündür.

Resim, Şeref Akdik'in belgesel nitelikli kompozisyonlarından biri (Elibal, 1974) olmakla beraber kurgusal özellikler de taşır. Ayrıca Erken Cumhuriyet Dönemi arkeolojisine ilişkin ulaşabildiğimiz kadıyla yapılmış tek grup portresi yağlıboya tablo; Mustafa Kemal Atatürk'ü arkeoloji ile doğrudan ilişkilendiren tek portre ve arkeolojiyi ulusal bir eylem olarak gösteren tek tablo olduğu için pek çok özelliği barındırmaktadır. Resim yapılışından bir yıl önce gerçekleştirilen Birinci Türk Tarih Kongresi'nin ruhuna uygun şekilde arkeoloji dolayısıyla antropoloji üzerinden ülkenin kimliğini kazı buluntuları ile görselleştirirken aynı zamanda belgesel bir eda ile "kanıtlarını" sunar. Grup portresinde yer alan Mustafa Kemal Atatürk, Reşit Galip, Nevzat Tandoğan, Yusuf Hikmet Bayur, Afet İnan, Yusuf Akçura ve Hamit Zübeyr Koşay'ın erken Cumhuriyet Dönemi'nde özellikle Türk Tarih Tedkik Cemiyeti'nin etkinlikleri ile kazandıkları önemin yanı sıra resimde yer alan kazı buluntuları bu nedenle de önemlidir. Buluntular resim tamamlandıktan sonra yine Türk Tarih Tezi'ni savunmak üzere sergilenmeye devam etmişlerdir.

Tablonun grup portresi oluşu, Türk Tarih Kongresi (1932), Türk Tarih Tedkik Cemiyeti gibi çok sayıda kişinin bir arada ulusun geçişini aradığını vurgular. Bilim insanları, bürokratlar ve işçiler bir arada bu işi çözümleneceklerdir. Bu noktada İsmail Haki Baltacıoğlu'nun Akdik'in resimleri ile ilgili yaptığı "...Şeref'in resimlerinin



Görsel 9-10-11.

Şeref Akdik, "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda- detaylar", 1933, tüybu, 221 x 297 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu, Ankara. Ahlatlıbel kazı buluntuları ile ilgili detaylar

ilk karakteri sosyal ve inkılapçı olmasıdır" yorumunu doğrular. Afet İnan'ın tabloda bulunması ve kompozisyondaki yeri de Akdik'in kadınların sosyal yaşamda edindikleri yeri vurguladığı resimleri ile koşuttur. Resimde Atatürk kompozisyonun ortasında olmasına rağmen kişiler arasındaki eşitlik duygusu sezilir.

Resmin belgesel niteliği olmakla beraber kazı alanı ile ilgili bir envanter dökümünden beklenecek kadar "doğru" değildir. Ancak tablonun boyutları nedeni ile figürlerin gerçek insan boyuna yakın olmaları, resmin yapılmasından önce yayınlanmış fotoğraflardan faydalanılması, kompozisyonda yer alan kişilerin portrelerinin çok başarılı yapılması ve her birinin konu ile ilgili bir kurumu temsil etmesi tabloyu "ikna edici" kılar.

Aslında kazı buluntularının fiziksel özellikleri kompozisyondan farklıdır. Ancak Ahlatlıbel Hafriyatı 1937 yılında Ankara ve ülke kimliği için Tandoğan tarafından bir kanıt olarak kullanılmaya ve 1937'de yapılan İkinci Türk Tarih Kongresi'nde sergilenmeye devam edecektir. Tablo 1937 sergisinde yer almamakla beraber günümüze kadar 1930'lu yılların kültür politikalarını, tarih yazımı serüvenini, bu politikaları ortaya koyan kişileri ve bu politikalar doğrultusunda düzenlenen etkinlikler ile güçlü ilişkiler kuran en önemli dönem eserlerinden biridir.

Son Notlar

(1) Türk Tarih Kurumu'nun oluşum serüveni 1930 yılında Türk Ocakları'nın VI. Kurultayı'nda Türk tarihini bilimsel olarak araştıran bir grup kurulması kararlaştırılmasıyla başlar. Grubun adı 1931 yılının Mart ayında Türk Tarih Heyeti, Nisan ayında Türk Tarih Tedkik Cemiyeti olmuştur. Derneğin adı 1935 yılında Türk Tarihi Araştırma Kurumu olarak değiştirilir ve sonrasında Türk Tarih Kurumu adını alır. Makalede resmin yapıldığı tarihte (1933) kurumun adı Türk Tarih Cemiyeti olduğu için metin boyunca kurumdan bu ad ile söz edilmiştir (Türk Tarih Kurumu, <https://www.ttk.gov.tr/tarihçe/> (Erişim Tarihi: 06.01.2021).

(2) Akdik'in sözü edilen resimlerinin künye ve koleksiyon bilgileri sırasıyla şöyledir: *Atatürk Telgraf Başında*, 1934, tuval üzerine yağlıboya, 180 x 140 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. *Tütün İşleyen Kadınlar*, 1940, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 86 cm, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu. *Metallurji Atölyesi*, 1945, tuval üzerine yağlıboya, 54 x 65 cm, İstanbul

Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu. *Eskişehir Cer Atölyesi*, 1946, mukavva üzerine yağlıboya, 55 x 65 cm, Akbank Sanat Koleksiyonu. *Sivas Cer Atölyesi*, 1946, tuval üzerine yağlıboya, 55 x 65 cm, Akbank Sanat Koleksiyonu. *Çini Yapanlar*, 1956, duralit üzerine yağlıboya, 115 x 88,5 cm, TCMB Koleksiyonu.

(3) Elif Naci, Akdik'in okula 1914 yılında kayıt olduğunu belirtse de Elibal ve Altıntaş 1915 yılını Akdik'in kayıt tarihi olarak vermektelerdir (Elibal, 1974, 72; Altıntaş, 1988: 115).

(4) Şeref Akdik, *Atatürk Telgraf Başında*, 180 x 140 cm, 1934, tuval üzerine yağlıboya, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. Şeref Akdik, *Millet Mektebi (Harf İnkılâbı)*, 138 x 140 cm, 1930, MSGSÜ İstanbul Devlet Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu.

(5) Hüseyin Karaduman'ın *Ulus-Devlet Bağlamında Belgelerle Ankara Etnografya Müzesi'nin Kuruluşu ve Millî Müze* adlı kitabında Kurtuluş Savaşı sırasında yapılan kültürel öğelerle ilgili çalışmalar detaylı bir şekilde anlatılmıştır (2016: 53-78).

(6) Remzi Oğuz Arık, yaşamı boyunca İstanbul Arkeoloji Müzeleri, Ankara Etnografya Müzesi müdürlüğü, Türk Tarih Kurumu üyeliği, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Sanatları ve Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi öğretim üyeliği gibi önemli görevleri sürdürmüştür (Ülken, 1954: 22-25). 1941 yılında Hatay Müzesi'nin kurulmasına ön ayak olur. Arık, Yalova Kazısı (1931), Alışar Kazısı (1932), Ankara Karalar Kazısı (1933), Niğde Göllüdağ Kazısı, Çanak-kale/Truva Kazı (1935), Alacahöyük Kazısı (1935), Ankara Kalesi sondaj çalışmalarına katılır (1937) (Belen, 2016: 259-260). *Alacahöyük Hafriyatı* (1937), *Karaoğlan Kazıları* (1938), *Truva Kılavuzu* (1953) ve *Türk Müzeciliği'ne Bir Bakış* (1954) arkeoloji ve müzecilik ile ilgili kaleme aldığı kitaplar arasındadır (Ülken, 1954: 83).

(7) 1930'lu yıllarda kentin merkezinde yapılan arkeolojik çalışmalara verilebilecek diğer örnekler Augustus Tapınağı (1930) ve Julien Sütunu (1938) etrafında yapılan kazılardır. Bu kazı alanlarının görselleri VEKAM Arşivi'nde bulunmaktadır (Env. no: 0474, 0473, 0458, 0471, 0457, 0477, 0455, 0442, 0443, 0439). 1939 yılında Ulaştırma Bakanlığı'nın temel hafriyatı sırasında çıkarılan eserler için de VEKAM Arşivi'nde yer alan 0412, 0413, 0403, 0409, 0402 envanter numaralı görsellere bakınız.

(8) Sözü edilen fotoğrafların VEKAM arşiv envanter numaraları şu şekildedir: 1763, 1728, 1753, 1752, 1762, 1738, 1749, 1741, 1760,

1777, 1772, 1720, 1781, 1780, 1755, 1754, 1765, 1775, 1774, 1733, 1742, 1769, 1756, 1768, 1750, 1764, 1767, 1783, 1745.

(9) Koşay'ın makalesinde kullandığı fotoğraf ve çizimlerin bir kısmı bugün VEKAM arşivinde bulunmaktadır (Son Not 7).

(10) Özkılıç, İkinci Türk Tarih Kongresi Sergisi'ni (1937) konu aldığı tezinde sergi ile ilgili bir katalog yayınlanmadığını tespit etmiş; sergi planları, listeleri ve fotoğraflarını birçok arşivde yapılan çalışma sonucunda bir araya getirmiştir (2016).

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Altıntaş, O. (1988). *Şeref Akdik*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Anonim. (1933a). Ankara Müzesine Kayseri Civarına Kâin Kültepe'den Getirilen Yeni Eserler. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, S 1, 64–94.
- Anonim. (1933b). Haberler. *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, S 1, 168–172.
- Anonim. (1933c). *Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar, Münakaşalar*, 2–11 Temmuz 1932-Ankara.
- Arık, R. O. (1933). Anadolu Arkeologya Tarihinde Alişar Hafriyatı. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, S 1, 22–63.
- Artun, D. (2007). *Paris'ten Modernlik Tercümelemi*. İletişim Yayınları.
- Aydın, S. (1996). Türk Tarih Tezi ve Halkevleri. *Kebikeç*, S 3, 107–130.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1937). Bir İnkılâp Ressamı. *Yeni Adam*, S 161, 10–17.
- Bayram, İ. (2015). *Nevzat Tandoğan: Hayatı ve Faaliyetleri (1894–1946)*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Belen, M. (2016). Remzi Oğuz Arık'ın Söz Varlığı Üzerine. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S 7, 258–279.
- Berk, N. (1943). D' grubu On Yılı. Berk, N., *Sanat Konuşmaları*. A.B. Neşriyatı. 76–92.
- Ceylan, M. N. (2017). *Hamit Zübeyr Koşay'ın Hayatı ve Halkbilimi ile İlgili Çalışmaları*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Atatürk Üniversitesi. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Dalman, K. O. (1933). 1931'de Ankara'da Meydana Çıkarılan Asarı Atika. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, S. 1, 121–133.
- Dolmacı, S. (2006). *1939–1950 Yılları Arasında Devlet Resim ve Heykel Sergileri*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eldem, H. (1933). Müzeler. *Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar, Münakaşalar*. 2-11 Temmuz 1932-Ankara.532–566.
- Elibal, G. (1973). *Atatürk ve Resim-Heykel*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Elibal, G. (1974). *Şeref Akdik: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Ar Ajans Resim, Reklam Bürosu.
- Erol, T., & Ural, M. (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938–1943)*. İstanbul: Milli Reasürans Sanat Galerisi.
- Ersoy, A. S. (2015). *Mehmet Nuri Conker'in Askeri ve Siyasi Hayatı*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Germaner, S. (2009). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, 1937 Açılış Koleksiyonu*. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Giray, K. (1988). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- İhsan Şerif. (1933). Muallim İhsan Şerif Bey'in Nutku. *Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar, Münakaşalar*. 2-11 Temmuz 1932-Ankara. 14–16.
- İnan, A. (1933). Tarihten Evvel ve Tarih Fecrinde. *Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar, Münakaşalar*. 2-11 Temmuz 1932-Ankara. 18–50.
- İnan, A. (1952). Türk Tarih Kurumu'nun 1943'den 1948'e Kadar Arkeolojik Çalışmaları Türkiye Tarihine Neler Kazandırmıştır?. *IV. Türk Tarih Kongresine Sunulan Tebliğler*. 10–14 Kasım 1948-Ankara. 18–37.
- Karaduman, H. (2016). *Ulus Devlet Bağlamında Belgelerle Ankara Etnografya Müzesinin Kuruluşu ve Millî Müze*. Bilgin Kültür Sanat Yayınları.
- Karataş, C. (2009). *II. Meşrutiyet Dönemi Fikir Hareketleri ve Türk Edebiyatına Yansımaları*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koç, B. (2014). *Osmanlı Kent Yıllıklarında Ankara*. Ankara Sanayi Odası Yayını.
- Koşay, H. Z. (1933a). Halk Terbiyesi Vasıtaları. *Ülkü*, C 2, S. 1, 153–154.
- Koşay, H. Z. (1933b). Ankara Gazi Orman Fidanlığında Bulunan Eserler. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, S 1, 5–21.
- Koşay, H. Z. (1934). Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâletince Yapılan Ahlatlıbel Hafriyatı. *Türk Tarih, Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, S 2, 3–103.
- Okkalı, İ. C. (2017). Kıyafetlerin ve Mekânların İzinde: Şeref Akdik'in Resimlerinde Moda ve Mekân Çözümlemesi. *Art-Sanat*, S 8, 357–376.
- Okkalı, İ. C. ve Baytar İ. (2020). Erken Cumhuriyet Döneminde Kentleşme ve Şeref Akdik Resimlerindeki Yansıması. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, C 13, S 25, 138–158.
- Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat 1923–1950*. İncancıl Yayınları.
- Reşit Galip (1933a). Türk İrk ve Medeniyet Tarihine Umumi Bir Bakış. *Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar, Münakaşalar*. 2-11 Temmuz 1932-Ankara. 99–161
- Reşit Galip (1933b). Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi Niçin Çıkıyor?. *Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi*, S 1, 3–4.
- Sagay, E. (1933). "Maarif Vekili Esat Beyefendinin Açma Nutku". *Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar, Münakaşalar*. 2–11 Temmuz 1932-Ankara. 5–14.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2003). *Resim Tarihimizden Galatasaray Sergileri, 1916–1951*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tandoğan, N. (1937). Bir İnşa İşçi Ankara. *Ulus Gazetesi*. 19 Şubat 1937. 1, 6.
- Tekin, S. (1992). Dr. Reşit Galip ve Üniversite Reformu. *Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi*, C 1, S 2, 179–211.
- Toprak, Z. (2019). *Atatürk: Kurucu Felsefenin Evrimi*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Toprak, Z. (2021). *Cumhuriyet ve Antropoloji*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uca, M. (1998). Yusuf Hikmet Bayur'un Hayatı, Fikirleri ve Eserleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 9, 211–227.
- Uzun, İ. (2018). *Düşünce ve Uygulamaları ile Atatürk'ün Manevi Kızı Afet İnan*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü.
- Ülken, H. Z. (1954). Remzi Oğuz Arık. *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C 3, S I-II, 81–87.
- Yasa Yaman, Z. (1992). *1930–1950 Yılları Arasında Kültür ve Sanat Ortamına Bir Bakış: d grubu*. [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yasa Yaman, Z. (1996). Yurt Gezileri ve Sergileri ya da 'Mektepten Memlekete Dönüş'. *Toplumbilim*, S. 4, 35–52.
- Yasa Yaman, Z. (2006). "Ötekinin Varlığı. Her Resim Bir Öykü Anlatır: Modern Türk Sanatında Kadının İmgesel Dönüşümü". Akkoyunlu, B. (Ed.). *Kadınlar, Resimler, Öyküler: Modernleşme Sürecindeki Türk Resminde Kadın İmgisinin Dönüşümü*. (Çev. Carol A. La Motte). Pera Müzesi Yayınları. 8–85.
- Yasa Yaman, Z. (2012). "İmparatorluk'tan Cumhuriyete Sanat, 1930–1960." Z. Yasa Yaman (Ed.). *Ankara Resim Heykel Müzesi*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü. 91–370.

İnternet Kaynakça

TürkTarih Kurumu, <https://www.ttk.gov.tr/tarihce/> (Erişim Tarihi: 06.01.2021).

Elif, N, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/46328?locale-attribute=tr> (Erişim Tarihi: 05.12.2020)

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Şeref Akdik, "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda", 1933, tüyb, 221 x 297 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/8537/ataturk-ahlatlibel%27de-kazida> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).
- Görsel 2.** Şevket Aziz, "Mustafa Kemal Atatürk Ahlatlıbel'de", 1933, Siyah-Beyaz Fotoğraf. Anonim (1934). Türk Tarih, Arkeolgya ve Etnografya Dergisi. S 1. 1.
- Görsel 3.** Anonim, "Mustafa Kemal Atatürk, Türkocağı'nda Afet İnan ve Hamdullah Suphi ile Birlikte", 1930, siyah-beyaz fotokart, 12 x 17 cm, VEKAM Arşivi, Env. No: 2964. <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/FKA/id/3491/rec/5> (Erişim Tarihi: 05.08.2021)
- Görsel 4.** "Yusuf Akçura Portre Fotoğrafı". Anonim (1933c). Birinci Türk Tarih Kongresi Konferanslar, Münakaşalar. 2-11 Temmuz-Ankara: 578.
- Görsel 5.** "Hamit Zübeyr Koşay Portre Fotoğrafı". <https://islamansiklopedisi.org.tr/kosay-hamit-zubeyr>. (Erişim Tarihi: 19.07.2021).
- Görsel 6.** Anonim, "Ahlatlıbel Kazısı'nda bulunan siyah çanaklardan bazılarının profilleri-detay", 1933, Siyah-beyaz fotokart, 11 x 12 cm,

VEKAM Arşivi, Env. No: 1783a. <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/FKA/id/1534/rec/10> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).

- Görsel 7.** Anonim, "Ahlatlıbel Kazısında bulunan çanak çömlek tiplerinden bazılarının profil çizimleri-detay", 1933, Siyah-beyaz fotokart, 11 x 12 cm, VEKAM Arşivi, Env. No: 1783b. <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/FKA/id/1534/rec/10> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).
- Görsel 8.** Anonim, "Ahlatlıbel Kazı Alanı- detay", 1933, Siyah-Beyaz Fotoğraf, 8 x 13 cm, Ankara Fotoğraf, Kartpostal ve Gravür Koleksiyonu, VEKAM Kütüphanesi ve Arşivi, Env. No: 1720. <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/FKA/id/1528/rec/5> (Erişim Tarihi: 05.08.2021)
- Görsel 9.** Şeref Akdik, "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda-detay", 1933, tüyb, 221 x 297 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/8537/ataturk-ahlatlibel%27de-kazida> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).
- Görsel 10.** Şeref Akdik, "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda-detay", 1933, tüyb, 221 x 297 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/8537/ataturk-ahlatlibel%27de-kazida> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).
- Görsel 11.** Şeref Akdik, "Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda-detay", 1933, tüyb, 221 x 297 cm, Ankara Resim Heykel Müzesi Koleksiyonu. <https://www.kulturportali.gov.tr/medya/fotograf/fotodokuman/8537/ataturk-ahlatlibel%27de-kazida> (Erişim Tarihi: 05.08.2021).

Structured Abstract

Şeref Akdik's (1899–1972) painting *Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel (Atatürk Ahlatlıbel'de Kazıda, 1933)* presents the Turkish History Survey Association's group portrait as the representation of national historiography. The painting depicts the Ahlatlıbel Excavation, in the new capital of the young Turkish Republic, on May 5, 1933, which was conducted by the Ministry of Education and led by the members of the Turkish History Survey Association. The painting is also one of the documentarily compositions of Şeref Akdik, as well as it is the only group painting dating to the early Republican Era about archeology. What is more, it is the only painting associating Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938) directly with archeology. Simultaneously it refers to the excavations in Ankara as national practices. Reşit Galip (1893–1934), Nevzat Tandoğan (1894–1946), Yusuf Hikmet Bayur (1891–1981), Afet İnan (1908–1985), Yusuf Akçura (1876–1935), and Hamit Zübeyr Koşay (1897–1984) who are portrayed in the painting are public figures who contributed to the Association. The artifacts retrieved from the excavation were a part of the Second Turkish History Congress Exhibition (1937) and emphasized the painting's content.

The painting is a rare example where archeology represents the national identity. During the 1930s, anthropology and archeology were supported by the government and were used for constructing new national historiography. Both were developing simultaneously, producing data for the national history. The painting is a group portrait of the scientists and bureaucrats working on these fields to construct the national history.

One of the significant cultural dynamics realizing *Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel* was the acknowledgment of a new national historiography that would be the cultural foundations of the young Republic. The Turkish History Survey Association, the first Turkish History Congress, and new history textbooks prepared for primary and secondary education curriculum aimed to propagate and fix this standpoint. *Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel* is a group painting of scientists and bureaucrats who established and adopted the new historical perspective, and it depicts this perspective as a practice (archeology). The composition sets the new capital city Ankara which is the representative of the young Republic as the new government implementing a new cultural politic.

Şeref Akdik was one of the founding members of the first artist association in the Republican Era. Independent Painters and Sculptures Association (*Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*) during *Atatürk on the Excavation Site of Ahlatlıbel* was painted. Independent Painters and Sculptures Association was established by Şeref Akdik, Mahmud Cuda (1904–1987), Nurullah Berk (1906–1982), Hale Asaf (1905–1938), Ali Avni Çelebi (1904–1993), Zeki Kocamemi (1900–1959), Muhittin Sebati (1901–1932), Ratip Acudoğu (1898–1957), Fahrettin Arkunlar (1901–1971), Refik Epikman (1902–1974), and Cevat Dereli (1900–1989) in 1929. These people were the first student group of fine arts who were sent to Europe for further education by the Republican government. The aim of the association was to introduce and familiarize the art of painting to a wider audience throughout the country while maintaining their artistic practices and artistic styles. In order to achieve this, they tried to strengthen the foundations of the art of painting within the society and tried to create sources that will enable artists to pursue their livelihoods just by artistic practice. Independent Painters and Sculptures Association's objectives have been evaluated parallel to the Republic's new cultural politics. The Republican government was trying to propagate its cultural agenda as new. This would be a government of the new life, new men and women.

Şeref Akdik was received as a social and revolutionary painter who respected forms and painted in a realist style with a documentarily mode, through a very meticulous preliminary study on the subject. Along with the other members of the Association, Akdik is also acknowledged as one of the first painters belonging to the modernization of the Turkish painting in the Republican Era.

The painting has been referred to only by its date in the literature; however, there has been no in-depth research on it. A feature of the painting is its documentary style. This paper is based on the excavations' preliminary studies, the memoirs of the scientists, articles of the period, drawings, and photographs of the excavation site. By this means, Akdik's documentary style and composition are discussed. Although the painting documented people, their association with each other, as well as their engagement to the new cultural politics, is not entirely accurate. When the excavation findings' technical drawings are crossed-referenced with the painting, some discrepancies reveal themselves. Be that as it may, the excavation itself became proof of the new national identity and the findings were exhibited in the second Turkish History Congress in 1937. The painting sets a rare example of the period as it depicts the cultural politics referring to new historical perspective and the actors of these revolutionary novelties in the context of archeology.

Güncel Heykelde Foto Manipülasyon Uygulamaları

Photo Manipulation Applications in Contemporary Sculpture

Şeyma Müge İBA¹

Selçuk Üniversitesi, Mimarlık ve
Tasarım Fakültesi, El Sanatları
Bölümü, Konya, Türkiye

Öz

Manipülasyon görsel sanatlar alanında özellikle de grafik sanatında çok kullanılan bir tekniktir. Güncel heykel sanatında bu tekniğin dijital uygulamaları mevcuttur. Son dönemde, üç boyutlu geleneksel şekillendirme yöntemleri ile foto manipülasyon tekniğini işlerinde birleştiren sanatçılar vardır. Bu durum, heykel sanatında yeni bir ifade şekline doğru yönelim yaratmaktadır. Bu sanatçı örneklerinden teknik olarak ayrılan ve dijital heykel disiplini ile birleştiren Yuichi Ikehata, söz konusu alanda farklılaşmaktadır. Sanatçı foto manipülasyon tekniğini kullanarak, heykellerinde gerçeklik ve kurgusal dijitalize edilmiş yapı arasındaki ilişkiyi sorgular. Bu kurgusallık ve konstrüksiyonel yapı, gerçekliğin dijital teknikle heykellere yansımından oluşur. Bu çalışmada güncel heykel sanatındaki foto heykeller, foto manipülasyon tekniği ve bu tekniğin güncel heykeldeki etkisi, teknik olarak incelenecektir. Bu bağlamda öncelikli olarak sanat yapıtları ve manipülasyon arasındaki ilişkiler ve örnekleri değerlendirilecek, daha sonra heykel sanatında güncel manipülasyon tekniklerine ve uygulamalarına değinilip, Ikehata'nın heykelleri üzerinden konuya ait değerlendirilme yapılması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital heykel, foto manipülasyon, güncel heykel, heykel, manipülasyon

ABSTRACT

Manipulation is a widely used technique in the field of visual arts, especially in graphic art. There are digital applications of this technique in contemporary sculpture art. Recently, there are artists who combine three-dimensional traditional forming methods with photo manipulation techniques in their work. In this case, it creates a tendency toward a new form of expression in the art of sculpture. Yuichi Ikehata, who is technically separated from these artist examples and combines with the discipline of digital sculpture, differs in this field. Using the technique of photo manipulation, the artist questions a relationship between reality and fictional-digitized structure in sculptures. This fictional and constructive structure consists of the reflection of reality on sculptures with digital technique. In this study, photo sculptures in contemporary sculpture art, photo manipulation technique, and the effect of this technique on contemporary sculpture will be examined technically. In this context, the relationship and examples between artworks and manipulation will be evaluated first, then current manipulation techniques and practices in sculpture art are mentioned, and it is aimed to evaluate the subject through Ikehata's sculptures.

Keywords: Contemporary sculpture, digital sculpture, manipulation, photo manipulation, sculpture

Geliş Tarihi/Received: 31.07.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 7.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Şeyma Müge İBA

E-mail: muge@mugeiba.com

Cite this article as: İBA, ŞM. (2022).

Photo manipulation applications in contemporary sculpture. *Art and Interpretation*, 39(1):24-33.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Heykel sanatı yüzyıllar boyunca insanlığın kullandığı en yaygın sanat biçimlerinden biridir. İnsanlık tarihinin gelişmeleriyle şekillenmiştir ve her kültürde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda dijital sanat kültürü içinde de bir grameri vardır. Bu konjunktörde güncel heykel sanatı dijital uygulamalar içerisinde kendi teknolojisini oluşturarak gelişmektedir. Bu teknoloji heykel yapım ve tasarım aşamalarında kullanılan bilgisayar programları, geleneksel yöntemlerle üretim yapan sanatçılar için yardımcı teknik donanım ve sanatçıların güncel ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde şekillenmektedir. Bu durumda bazı sanatçılar kendi inovasyonel çözümleri yapar hale getirmiştir. Konuya örnek olarak Oliver van Herpt'ün kendi tasarladığı üç boyutlu yazıcılar gösterilebilir.

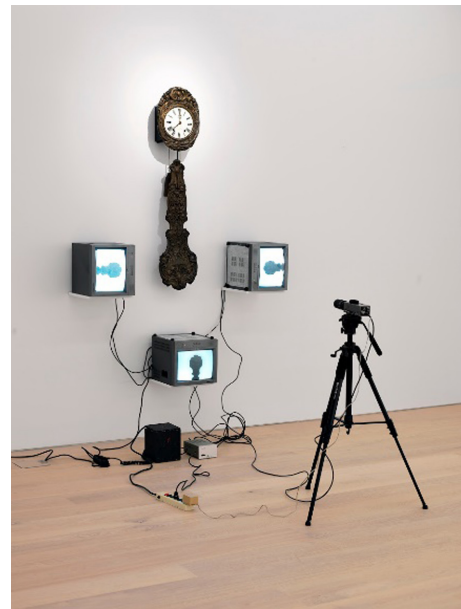
Sanat ve teknoloji ilişkisi bazında dijital sanat kavramına da bakmak gerekmektedir. The Digital Art Practices & Terminology Task Force (DAPTTF) tarafından 2005 yılında hazırlanan "Dijital Sanat ve Baskı Sözlüğü"ne göre, dijital sanat, "bir veya daha fazla dijital işlem ya da teknoloji ile yaratılan sanat" (Johnson ve Shaw, 2005: 10) olarak tanımlar. Sağlamtimur'a göre; dijitalize olmuş yeni dünyanın sanatı olarak kabul edilen dijital sanat, genel anlamda dijital teknoloji ile üretilen sanal nesnelere estetik değerlerle kurgulandığı sanat biçimine denmektedir (Sağlamtimur, 2010: 217). Teknoloji çağında biçimlenen bu anlayış pek çok disiplinde kendine yer bulmuştur. Bunlardan biri olan dijital heykel; dijital ortamda bilgisayar yardımıyla şekillendirilmektedir. "Dijital heykel" tanımı, üç farklı aşamayı kapsayan bir üst başlıktır. Bu aşamalar, üç boyutlu modelleme, üç boyutlu tarama ve üç boyutlu çıktı almadır (Turhan, 2006: 3). Dijital heykel sanatını temel olarak iki alt başlıkta incelemek mümkündür. İlki dijital tabanlı programlar yardımıyla bilgisayar ortamında oluşturulan heykeller (sanal heykeller), ikinci ise yapımında ya da tasarımında dijital teknolojilerden yardım alınarak oluşturulan heykeller. Bu noktada iki grup arasında bazı temel farklar bulunduğunu söylemek gerekir.

Geleneksel olarak heykel tasarlama ve yapım süreçlerinin oldukça uzun ve zahmetli olduğu bilinmektedir. Fakat güncel teknolojiler kullanılarak bu tasarım ve yapım süreçlerinin kısaltılması mümkündür. Bu da güncel sanatçılar için öncelikle zamansal bir kazanç sağlamaktadır. Hatta bu durum malzeme, atölye, teçhizat ve diğer unsurlar bakımından da fayda sağlamaktadır. Geleneksel heykel yapım sürecinde malzeme ile teknik beceri ilişkisi, heykelin dengesi, kütle ve espas gibi sorunlar da heykeltıraş tarafından çözümlenmektedir. Oysa dijital platformda yerçekimi yoktur, malzemeyi işleyecek teknik bilgi de gerekli değildir ve bütün bunların ötesinde gerçek malzemeye yapılamayacak her türlü varyasyona açıktır. Bu durum da bazı sanatçılar için dijital heykeli oldukça cazip hale getirmektedir.

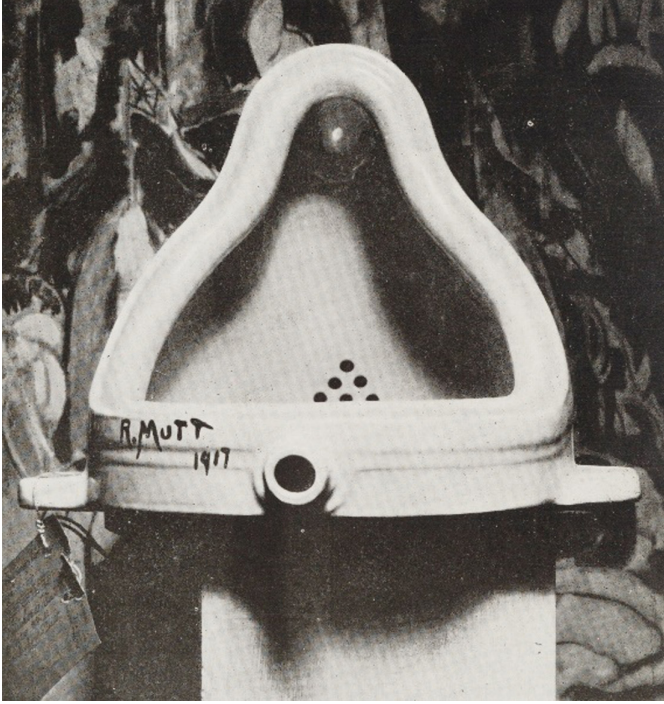


Görsel 1.
Andreas Gursky, Shanghai, 2000, Plastik cam yüzeye monte edilmiş baskı, 301,63 cm x 207,01 cm

Dijital heykelde en yeni eğilim "sanal heykeldir". Sanal heykel adı, yalnızca İnternet ortamında (cyber8) ve/veya "sanal (virtual) gerçeklikte" sergilemek üzere üretilen "malzemesiz" yapıtlar için kullanılmaktadır (Turhan, 2006: 10). Nesnesiz sanat anlayışının dijital sanatı farklı bir boyuta taşıdığını söylemek mümkündür. Bu durum bazı sanatçılar için, değişen ya da dijitalleşen malzeme, teknik ve mekan olgularını dijital platformda arayış sürecine götürebilmektedir. Dijital heykel sanatçıları için bu durumda, üç boyutlu programlar kullanarak tasarım sürecini bitirdikten sonra, tasarımlarını üç boyutlu yazıcıyla reel formlara dönüştürebilecekleri gibi, heykellerini sadece gerekli gördükleri malzeme kaplamalarını yaparak sanal ortamda varlıklarını sürdüreceği şekilde de bitirebilmelerine olanak sağlamaktadır. Bu durumun dijital heykel sanatçıları için avantajı, temel düzeyde sahip oldukları ekipmanla daha çok üretim yapabilecek olmalarıdır. Dezavantajları ise bu tekniklerle yapılan heykellerin sanatçı dokunuşu taşımadığı eleştirisidir. Walter Benjamin 1935 yılında yayımladığı "Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı" makalesinde; sanat eserlerinin teknoloji kullanılarak kopyalanmasını ve çoğaltılmasını sanat eserinin biricikliğin kaybı olarak betimlemiştir (Benjamin, 2020: 14). Sanat eserinin dijital yöntemlerle kopyalanabilir olması ve izleyici için kolay ulaşılabilir olması dijital sanatın geleneksel sanat kültürü içerisindeki yeri konusunda eleştirileri doğurmuştur. Walter Benjamin'e göre sanat eseri kıstaslarından olan "sergileme değeri" ve "kült değeri" ni neredeyse tamamen ortadan kaldıran dijital sanat, kolay ulaşım ve etkileşim kurabilme olanaklarıyla sanat eserini izleyici için günlük yaşamın içine dahil ederek bu değerleri değişikliğe uğratmıştır (Torun, 2015: 7). Bu durum da sanat yapıtı ve izleyici arasındaki diyalogun farklılaşmasına sebep olmuştur. Obje odaklı üretimin aksine geçici, çoğu zaman istikrarsız, sayısal kodlarla üretilen eserlerin, depolanması, sergilenmesi, korunması ve sınırsız kez kopyalanabilmesinin beraberinde getirdiği özgünlük meseleleri de geleneksel sanat formlarında görmeye alışık olunmayan kaygıları gündeme getirmektedir (Mutlu, 2016: 9). Bazı durumlarda eserin sadece dijital mecrada var olması ve sanatçının geleneksel şekillendirmede olduğu kadar



Görsel 2.
Nam June Paik, Fransız Saati Televizyonu, 1989, Sarkaçlı duvar saati, 3 monitör, 3 ahşap raf, tripod üzerinde video kamera, transformatörler, elektrik kablolu, 260 x 140 x 200 cm



Görsel 3.
Marcel Duchamp, *Fountain by R. Mutt, 1917, pisuvar (hazır malzeme)*

esere müdahalesinin olmaması eleştirilmiştir. Bu nokta da üç boyutlu tarayıcılardan söz etmek gerekir. Sanatçının geleneksel yöntemlerle elde şekillendirdiği formlar bu tarayıcılar sayesinde bilgisayar ortamına aktarılabilir. Sanatçı bazı programları kullanarak tarattığı heykellerinin ebatlarıyla ya da kaplamalarıyla oynayarak istediği değişikliği yapabilmektedir. Hem sanatçının dokunuşu hem de teknolojik müdahaleler bu süreçte ilişkilendirilebilmektedir. Bu durum da yukarıda anlatılan dijital heykel sanatının ikinci grubuna bir örnek oluşturmaktadır.

Dijital heykel üreten bazı sanatçılar için müdahale alanı ve heykel ilişkisi oldukça heyecan verici olduğunu söylemek mümkündür. Bazı sanatçıların kişisel anlatımları için, inovasyonel çözümlere ihtiyacı olmuştur. Bu durum, dijital platformda sanatçıların geliştireceği anlatım diline yenilikler getirmektedir. Böylece sanatçılar benzer teknikler ile değişik varyasyonlara ulaşabilmektedir. Bu tekniklere ek olarak global ulaşım imkanlarının kolaylaşmasıyla beraber, dijital platformda bazı sanatçılar için özgün bir dil yaratma ve uygulama alanı açılmış olmaktadır. Bu tekniklerden biri de foto manipülasyon tekniğidir.

Manipülasyon ve Sanat İlişkisi

Manipülasyon terimini Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlükte; yönlendirme, seçme, ekleme ve çıkarma yoluyla bilgileri değiştirme, yönlendirim olarak tanımlamaktadır (Genel Türkçe Sözlük, Erişim Tarihi:25.07.2021). Manipülasyon, bilerek ve isteyerek, durumu kontrol etmek ya da yapay şekilde etkilemek suretiyle kullanıcıları aldatmayı ve yönlendirmeyi amaçlayan davranışlar olarak da ifade edilebilir (Kanaç, 2018: 11). Manipülasyon ve sanat ilişkisi açısından (manipülasyonu uygulayacak olan) manipülatörün karşısındaki kişi farklı bir bakış açısında olduğundan; manipülatörün, izleyicinin istekli yaklaşmayacağı noktaları bilip bulunduğu şeylerle izleyicinin bu noktalara yaklaşmasını ve onlara bakmasını sağlar (Gökçe, 2014: 8). Sanatçı böylece manipülatif bir alan yaratır bu da izleyicinin algısı ile belleği arasında sanatçının kurulmasını



Görsel 4.
Matt Gattton, *"Recuerdos de Los Antepasados" fotoğraf heykeli, 2020. Alçı ve kil, büst üzerine baskı*

istediği türden bir ilişki kurulmasına sebep olur. Bu noktada manipülasyonun farklı türleri olarak; mekânsal, psikolojik, sosyolojik ve algısal olarak değerlendirmek mümkündür.

Sanatta manipülasyon, kendinden önceki kabul etmeme, yenilik ve değişim talebi, sosyolojik ve teknik değişim ve dönüşümlerin neticesinde kendini göstermektedir. Teknolojinin gelişmesi ve olanakların artmasıyla birlikte, özellikle bilgisayar teknolojisi manipülasyona hizmet eder hale gelmiştir. Bu sebeptendir ki, dijitalleşme ile birlikte pek çok disiplin manipülasyona açık alanlar haline almıştır (Atan vd., 2013: 66). Sanatta manipülasyon uygulamalarında, fotoğraf makinesinin bulunması bir kırılma noktası yaratır ve öncelikle fotoğraflar üzerinde teknolojik müdahalelerle yapılmıştır. Fotoğrafın gerçeği olduğu gibi yansıtmasına karşın manipülasyon yöntemleriyle izleyicinin algısı üzerinde gerçeği sorgulayıcı yeni yönlendirmeler oluşturulmuştur. Foto manipülasyon tekniği ise, istenen görüntüyü oluşturmak için fotoğraf üzerinde değişiklikler yapma sürecidir (Foto manipülasyon tanımı, Erişim Tarihi: July 08, 2021). Bu durumda sanat ve manipülasyon ilişkisi bazında gerçeğin algısında sanatçının vizyonuna bağlı yeni anlayışlar geliştirmiştir.

Avrupa'da 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan sanayi devrimi sonrası üretim teknikleri ve üretim felsefesi değişmiştir. Kitle iletişim araçları ve medya daha yaygın bir konjoktüre taşınmıştır. Bu eğilim, reklamcılık ve grafik sanatları gibi farklı disiplinlerin popülerleşmesine neden olmuştur. 20. yüzyılın başında Almanya da başlayan Bauhaus ekolü ile tasarım kültürü ve sanatçı/zanaatkar ilişkisi değişmiştir. Bu ekol Avrupa da benimsenirken, 1950'li yıllarda yaşanan toplumsal dönüşüm, özellikle Amerika'da ve İngiltere'de popüler tüketim toplumunun temellerini oluşturmuştur. 1950'lerin sonlarında ortaya çıkan Pop Art, güzel sanatlara yönelik yaklaşımları geri dönüşü olmayan bir şekilde değiştirmiştir.



Görsel 5.
Karen Navarro, *Bükülmüş Varyasyon*, 2021, Ahşap, metal ve baskı, 24x24x15 inç

Postmodernizmin ilk yaratıcı dışavurumlarından olan Pop Art sanatçıları, tüketim toplumunun sembolleri olan imge ve objeleri kullanarak kolaj eserler sergilemişlerdir (Torun, 2015: 5). Kolaj, asamblaj gibi pek çok teknik Pop Art sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Andy Warhol, bu tekniklerden biri olan manipülasyon tekniğini kullananlardan biri olmuştur. Warhol popüler kültürün bir getirisi olan fotoğrafik imgeleri sanatında farklı ve özgün bir şekilde kullanarak çok ses getirmiştir. Amerika 'daki sanayileşme ve makineleşmenin yarattığı etki o dönemin sanatçıları tarafından etkilenmiştir. Warhol'da kendisini bir makine gibi görerek, çalışmalarını sadece çoğaltmak ve kopyalamak istemiştir. Popüler kültürün öne çıkardığı isimleri serigrafi ve fotoğrafik imgelem tekniğiyle çalışmalarında kullanmış ve sanat çevrelerinin dikkatini çekmiştir (Atan vd., 2013: 68). "Kusursuz makine"ye dönüşen Andy Warhol, Jean Baudrillard için de çok önemli bir yere sahiptir. Warhol teknolojiden yararlanan biri değil, eline geçirdiği her imgeye hiç ayırım yapmaksızın tamamıyla görsel bir ürüne dönüştüren biri olarak makinenin kendisidir (Baudrillard, 2005: 26).

1960'lı yıllarda ise Robert Heineken ve Harry Callahan gibi deneysel fotoğrafçılar, görüntüleri karanlık odada manipüle etmeye başladılar. Daha sonraki yıllarda Cindy Sherman, 1990'lı yıllardan sonra Thomas Ruff, Andreas Gursky gibi sanatçılar dijital olarak fotoğraflardaki detaylarında (Görsel 1) gerçek dışı ve mekânsal illüzyonlar yaratırlar (Fineberg, 2014: 486). Bu süreç, manipülasyon tekniğinin sanattaki kullanımı ve etkileri bakımından gittikçe yaygınlaştığını göstermektedir.

Video sanatında ve enstalasyonlarda manipülasyon örneklerini görmek mümkündür. Nam June Paik imajları (Görsel 2), resimsel montajları ve manipülasyonları için televizyonu tükenmez bir bellek olarak kullanmıştır. Paik, videolarında, somut görüntüleri parçalayarak soyut hareketli görüntüler ile yeni bir strateji oluşturmuştur (Şahiner, 2008: 60) ve böylece manipülatif tavrını ortaya koyar. İnsan bilincini manipüle etmekte çok başarılı bir araç olarak kullanılan televizyonu, Paik bir sanat malzemesi olarak

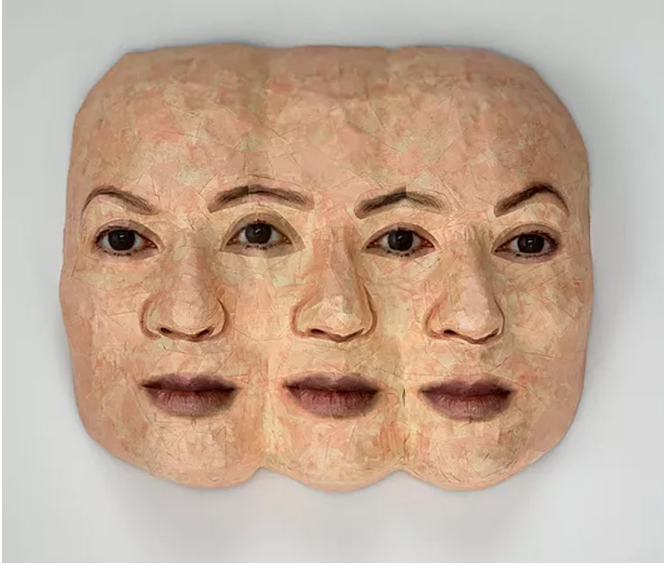


Görsel 6.
Kacy Jung, *21 Gram Serisi - Otoporte 1*, Alçı, bronz tozu, yazdırılabilir kumaş ve reçine, 38 x 30 x 15 inç

seçmiş, böylece sisteme karşı eleştirel yaklaşımını monitörlere farklı işlevler yükleyerek vermiştir (Beyaz, 2016: 11). Bu noktada Paik'in manipüle ettiği şeyin görünülük, gerçeklik ve aidiyet gibi kavramlar olduğunu söylemek mümkündür.

Heykel sanatında manipülasyon kavramına bakılır ise Marcel Duchamp'tan söz etmek gerekir. 20. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan Duchamp, sanat eseri kavramını sarsıcı bir hareketle pisuarı galeriye bir sanat nesnesi olarak koymuştur (Görsel 3). Sanatta hazır nesne kullanımı ve nesnenin ait olduğu yerden çıkarılması yapıldığı zaman itibarıyla manipülatif bir anlam taşımaktadır. Marcel Duchamp çağdaş sanattaki manipülasyonun gerçek anlamda ilk çıkışına imza atmıştır. Çeşme olarak sunduğu pisuar onun elinden yapılmış bir eser olmamakla birlikte kullanım nesnesi de değildir. Duchamp çeşmeye kendi imzasını koymamıştır. "R. Mutt, 1917" yazarak, sanattaki düşünselliğin ön plana çıkmasını sağlamıştır (Atan vd., 2013: 69). Bu bağlamda algılarla oynayan ve sanatın eylemsel bir şey olduğundan çok fikrî yönüne dikkat çeken bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Duchamp, sanat galerisine pisuarı koymakla kalmaz, kendi ismiyle bile imzalamadığı görülmektedir. Bu bakımdan da kitle kültüründe sahip olduğu sanatçı imajından sıyrılarak yine aynı manipülatif tavrıyla sadece sanat eserini değil sanatçı kimliğini de manipüle etmiştir.

Sanat ve manipülasyon ilişkisine teknik olarak da bakmak gerekir. Görsel imajlarda farklı bir algı yaratmaya yönelik pek çok teknik bulunmaktadır. Bunlar; asamblaj, kolaj, kurgu ve montaj yöntemleridir. Bunların sanatta kullanımına akımlara bağlı kalmaksızın rastlanmaktadır. Burada temel mantık nesnenin kendi ait olduğu yeri dışında farklı anlamlar ifade etmek üzere başka alanlarda



Görsel 7.
Miya Turnbull, Triplets maske, 2020, alçı, kağıt ve dijital baskı

kullanımıdır. Bu durum, manipülasyonun temel amacı olan algı yönlendirmesine işaret eder.

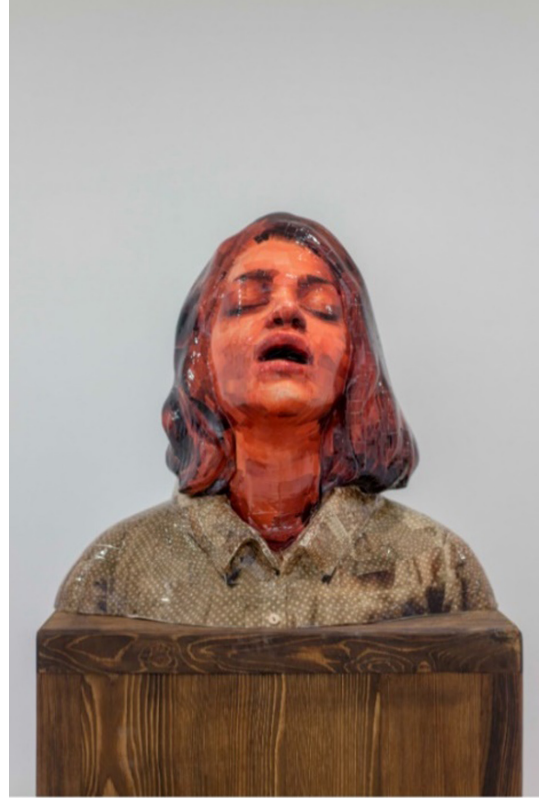
Güncel Heykel Sanatında Foto Manipülasyon Kullanımı

Walter Benjamin'in özgün eser için bahsettiği aura gibi, simülklerin de bir aurası vardır. Bir hakiki simülasyon, bir de sahte simülasyon vardır. Formlar icat ederek gerçeklikten kopma, onun karşına başka bir sahne çıkarma, aynanın arkasına geçme kabiliyetinden, başka bir oyun ve oyun için başka kurallar icat etme yetisinden doğan yanılsama artık imkansızdır, çünkü imgeler şeylerin içine girmiştir. İmgeler artık gerçekliğin aynısı değildir, gerçekliğin bağlarını kuşatmış ve onu hipergerçekliğe dönüştürmüşlerdir. İmge sanal gerçekliktir. Sanal gerçeklikte, şeyler kendi aynalarını yutmuş gibidir (Baudrillard, 2021: 35-37). Bu durumdaki sanallık, formda temsil sorununa dönüşebilmektedir. Bu sebeple gerçeklik ve yaratılan/ manipüle edilen gerçeklik arasında ironik bir kurgu oluştuğunu söylemek mümkündür.

Sanatın yapmış olduğu her şey, dışarıdaki dünyaya yabancılaşan insanın tutumudur (Abacı, 2019: 268). Bu bağlamda kendine yabancılaşan insanlığa fark edebileceği şekilde, kendi kimliği hatırlatmayı amaç edinmiş, bir sanat yaklaşımı olasıdır. Bu çalışmanın temel amacı heykel sanatında foto manipülasyon örneklerini incelemektir. Bu nedenle sanatçıların kültürel kimliğin gerçek temsilini oluştururken, hem sorguladıkları hem de gerçekleri manipüle ederek farklılaştıkları örneklerle değinilmiştir. Böylece kimlik ve aidiyet karmaşası yaşayan izleyiciye "ben neredeyim", "ben kimim" ve "ben nasıl ben oldum" sorusunu sordurmayı hedeflerler. Bu karşılaşmalar, parçalanan ve manipüle edilen her formu izleyicinin zihninde yeniden oluşturur. Sanal bir gerçeklik algısını deneyimlerir. Güncel heykel sanatında foto manipülasyon yöntemiyle sanal bir gerçeklik yaratma ya da arama itkisiyle hareket eden sanatçılar mevcuttur.

Matt Gattton

1967 doğumlu sanatçı daha çok foto-heykel olarak adlandırılan heykelde foto manipülasyon örnekleri üzerinde çalışmış en önemli sanatçılardan biridir. Gattton heykellerinde önce, geleneksel yöntemlerle üç boyutlu alt bir zemin hazırlar ve bu yapının üzerinde süblimasyon baskı tekniği ile kaplamalar yapmaktadır.



Görsel 8.
Kadriye İnal, Kara Delik, 2015, ahşap, kil, alçı ve dijital baskı, 170x47x21cm

Gattton büst çalışmalarında dijital baskı tekniklerin yanı sıra geleneksel şekillendirme yöntemlerini birleştirerek kullanır (Görsel 4).

Foto-heykel, fotoğrafın iki boyutlu gerçekliğini, heykelin üç boyutlu gerçekliği ile birleştirir. Bu teknik ile inşa ettiği görsel katmanlarının dışında manipüle edilmiş gerçekliliği ve özünü arttırır. Foto-heykel, bazı açılardan, Yunan antik çağının ve sanatçıların konularını son derece ayrıntılı yüzey işlemleriyle canlandırmaya çalıştıkları İspanyol Altın Çağının olağanüstü çok renkli heykellerinin modernize edilmiş bir çevirisidir. Gattton'un portre çalışması iki formatta sunulmaktadır: ilki üç boyutlu olarak, fotoğraf heykellerinin kendileri ile iki boyutlu olarak, fotoğraf heykellerinin baskıları olacak şekilde (Matt Gattton The Work, Erişim Tarihi: July 30, 2021).

Gattton'un heykellerinde polygonal modelleme ve kaplama, aynı üç boyutlu tasarım programlarında olduğu gibi kullanılmaktadır. Dijital tabanlı heykelleri bilgisayar ortamından çıkararak bu süreci kendisinin tamamladığı görülmektedir. Geleneksel kil malzeme ile şekillendirdiği heykellerinin pozitif alçı kalıbında bu işlemleri uygulamaktadır. Bu durum bilgisayar tabanlı dijital heykellerdeki süreçlerden farklı olarak kaplama sürecini de reel ortamda sanatçı dokunuşlarıyla gerçekleştiği görülmektedir.

Karen Navarro

1990 doğumlu sanatçı kolaj, fotoğraf ve heykel çalışmaktadır. Bu teknikleri birleştirip güncel uygulamalar yapmaktadır. Kendi tanımladığı şekliyle yaptığı portreler, renk teorisi, gerçeküstü sahneler ve minimalist detayların kullanımıyla bilinir. Navarro'nun çalışması, kimliğin inşası, toplumsal beklentiler ve varlığın anlaşılması fikirlerine çok daha geniş bir ölçekte bağlanan, kendine



Görsel 9.
Yuichi Ikehata, *Fragment of LTM6*, 2015, kil, tel, alçı ve dijital çıktılar

referanslı soruları ifade eder (Karen Navarro Collection, Erişim Tarihi: July 30, 2021).

Navarro benliğinin yeniden keşfi heykel serisinde (Görsel 5), kütleleri parçalayarak portreleri parçalanmış yüzeylerde yeniden oluşturur. Gerçekliğin parçalanarak düzlemsel varyasyonlarda yeniden birleştirilerek, kültürel kimlik bunalımına dikkat çeker. Arjantinli sanatçı son yıllarda ABD 'de yaşanan kitlesel ırk ayrımcılığına vurgu yapmak amacıyla etnik kökenlerin farklı renk tonlarını işlerinde ele alır. Bu amaçla toplumu oluşturan sıradan bireyleri ayrıştırmadan yeniden kitle olduklarına işaret eder. Böylece kitlesel bilinçaltısını uyandırarak ayrımcılığı bitirmeyi hedeflemektedir.

Kacy Jung

Tayvanlı sanatçı göç olgusunu ve kitlesel kimlik arayışını işlerinde konu edinmektedir. Göçmen olarak ABD'de yaşayan sanatçı yaşadığı çevre içindeki kimlik bunalımına ve toplumsal varlık problemlerine değinmektedir.

Jung, çalışmalarında Amerikan rüyasının kapitalist sistemini eleştirmekte ve ayrıca göçmen bir sanatçı olarak yaşadığı toplumsal sorunlarla yüzleşmektedir. Ruhun bedenden ayrılışının metaforik olarak incelediği "21 Gram-Ruhların Ağırlığı" isimli sergisinde yumuşak heykeller yapmıştır. Bu heykellerin üzerine portreler basmış ve geçiciliği, yaşamın ağırlığını ve kimlik sınırlarının yaşattığı ruhsal bocalamaları yansıtmıştır (Görsel 6).

Jung kendi işlerini "...günümüzde insanlar, kapitalist sistemin işleyişini sağlayan itici güçler olduğuna inanılması gereken kâr odaklı toplum, tüketimcilik ve sosyal-ekonomik eşitsizliğin olumsuz yönü tarafından köleleştirilmiştir: bazı insanlar temel insani ihtiyaçları karşılamak için birkaç işte çalışmak zorundadır. Gösterişçi tüketim mantığında barınma, eğitim ve sağlık gibi temel hakların bazıları kaybolmuştur. Kişisel çıkarlar bir ayrıcalık haline gelir ve bu salgın sadece toplumsal bazda tutarsızlığı daha da büyütür. "21 Gram-Ruhların Ağırlığı" başlıklı bu çalışmamda, özellikle istikrarlı bir gelire sahip olmak ve hayallerinin peşinden gitmek arasında



Görsel 10.
Yuichi Ikehata, *Fragment of LTM3*, 2014, kil, tel, alçı ve dijital çıktılar

mücadele eden orta sınıfın yüzlerinin ve anlatılmamış hikayelerinin kapsamlı bir kataloğunu oluşturmak niyetindeyim. Bu dizi, söz konusu orta sınıfın hayatlarında yaşanan geçişler boyunca hissettikleri içsel mücadelelerini ve en müreffeh alanlardan birinde aşırı eşitsizlikle sanatçı olmanın zorlukları arasındaki yaşam deneyimlerini yansıtıyor. Portreleri kumaş parçalarına dijital olarak basıyorum ve onlardan fotoğraf heykeller yapıyorum. Dijital fotoğrafçılığın, kumaşın yumuşaklığı ve ağ benzeri dokusuyla birleşimi ile bu çarpık dünyayı temsil eden özgün bir görsel dil yaratmaktadır" (Kacy Jung 21 Grams Series - The Weight of Souls, Erişim Tarihi: July 30, 2021) şeklinde anlatır.

Jung, kendi oluşturduğu dil ile son zamanlarda yaşanan toplumsal kimlik ve varlık sorunsalına dikkat çekmektedir. Onun heykellerinde bu vurgular bronz eller olarak sembolize edilmiştir. İşlerinde sembolik olarak pek çok anlam katmanı vardır.

Miya Turnbull

Japon kökenli Kanadalı sanatçı, performans, maskeler ve origami yapılmaktadır. İşlerinde kendi portresini kullanır, kimlik, aidiyet ve ben algısının çokluğu olgularını işlemektedir. Foto heykel teknik çatısı altında değerlendirmek mümkündür. Kendi portresinin kalıbı ile çeşitli düzenlemeler yapar, üzerinde renkli çıktılarla kaplama yapmaktadır. Kendi portresini başkalaştırarak manipüle etmektedir (Görsel 7).

Turnbull maskelerinde kılık değiştirme, dönüşüm ve koruma olgularını, kişilik, öz imaj ve kimlik için sembol (Miya Turnbull Bio, Erişim Tarihi: July 30, 2021) olarak kullanır. Japon kökenlerindeki kültürel imajları yenileyerek, dönüştürerek ve manipüle ederek kullanmaktadır. Dış kimlik ve bireyin iç dünyasının uyumsuzluğunu vurgular. Kendi yüzüne yabancılaşarak içsel arayışlarıyla karşılaşmalar yapmaktadır.

Kadriye İnal

Türk sanatçı, toplumsal ve kültürel olarak kimlik ve beden arasındaki sorunları ele almaktadır. Heykellerinde görsel imajları ve



Görsel 11.
Yuichi Ikehata, *Fragment of LTM*, 2014, kil, tel, alçı ve dijital çıktılar

mimikleri kullanarak kimliğin kültürel yansımalarını şekillendirir. Geleneksel figürlerin üzerine dijital baskı teknikleriyle giydirmeler yapmaktadır (Görsel 8). Üç boyutlu bir temel üzerine yaptığı dijital kaplamalar ile gerçekliği sorgular. Günlük yaşamın içinden seçtiği kişilere ait imajları, yarattığı kurgusal karakterlerle kolajlayarak gerçekle kurgu arasında gidip gelen bir anlatı oluşturmaya çalışmaktadır. Bu bir anlamda anonimleşmiş, ara karakterler elde etmesini sağlamaktadır (Kadriye İnal-Magnet, Erişim Tarihi: July 30, 2021). Yarattığı karakterlerde foto manipülasyon yöntemini kullandığı görülmektedir.

Güncel heykel sanatı içerisinde, manipülasyon etkisini işlerine yansıtan pek çok sanatçı görmek mümkündür. Temel olarak kimlik, beden gerçeklik algısını sorgulayan bu heykeller kişinin kendine yabancılaşmasını konu edinmiş olması olasıdır. Buna bağlı olarak da bireyin en önemli vurgusunu şahsiyeti tekrar gündeme sokar ve böylece kişi kendisiyle karşılaşmış olur.

Metnin önceki bölümlerinde görüldüğü üzere, incelen sanatçılardan teknik olarak farklı olan, foto manipülasyonu dijital heykelle dönüştüren sanatçılar mevcuttur. Bu güncel eğilimi, sanatında farklı bir şekilde irdeleyen ve uygulayan Yuichi Ikehata alanında popülerleşmiş örneklerden biridir.

Yuichi Ikehata

1975 doğumlu Japon sanatçı fotografik öğeler, kil, tel ve alçı gibi malzemeleri birleştirerek foto manipülasyon tekniği ile işler üretmektedir. Uzun Süreli Belleğin Parçası (LTM) serisinde parçalanmış ve kurgulanmış yapıların ürkütücü birlikteliği görünmektedir (Görsel 9).

Ikehata, öncelikle figürleri tel ızgaraları biçimlendirerek kurgular, daha sonra aynı pozda genelde kendisinin fotoğraflarını çeker ve bütün bu yapıları dijital ortamda birleştirir. Bu bağlamda metinde incelenen diğer sanatçılardan ayrılmaktadır. Onun işlerinde; kurgusalılık, parçalanmışlık ve gerçeklik algılarını manipüle ederek yeniden dijital platformda kurgulandığı görülmektedir (Görsel 10).

Sanatçı işlerindeki beden parçalarının her birinin bozulmasına ve çürümesine sebep olan farklı hikayeleri olduğunu da belirtir (Simone Marino-Cicinelli, Erişim Tarihi: July 30, 2021). Böylece fütüristik etkilere ulaşmış olmaktadır. Gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları zorlayarak zamanın içinde hareketsiz bir anı betimler (Görsel 11).

Ikehata, işlerinde yarattığı gerçekliği ve parçalanmış bir bütünün değişen algısını kendi görünümüyle foto manipüle etmektedir. Kişisellikten ifadesizliğe, duygusaldan yabancılaşmaya pek çok durumu izleyicinin zihninde uyandırdığını söylemek mümkündür. Böylece yarattığı manipülatif etkilerin zaman, beden, kimlik ve kişisellik ekseninde imaj olarak kendine bir yer bulduğu söylenebilir.

Ikehata, LTM konseptini "Uzun Süreli Belleğin Parçası (LTM), gerçekliğin parçaları aracılığıyla gerçekçi olmayan bir dünyayı aktarıyor. Benim gerçeklik anlayışım onun güzellik, hüznün, eğlence, mükemmellik anlarından ve özel hiçbir şeyin olmadığı o günlerden geliyor. Bununla birlikte, anılarımızın pek çok kısmı sıklıkla unutulur veya hatırlaması zordur. Bu parçalanmış anları geri alıyorum ve onları gerçeküstü görüntüler olarak yeniden inşa ediyorum. Gerçekliğimizin belirli bölümlerinden bu yanlış yerleştirilmiş anıları topluyorum ve birlikte, fotoğraflarımda birbirleriyle rezonans eden doğrusal olmayan bir hikâye oluşturuyorlar. İş, izleyiciyi neyin gerçek neyin gerçek olmadığını bilmemek gibi ikircikli bir konuma sokar. Sanatım, bu iki dünyanın -gerçek ve kurgu- çok yakın olduğunu ve çoğu zaman net bir ayırım olmadan ortaya çıktığını gösteriyor. Gerçeklik, gerçekçi olmayan dünyaya erişmenin anahtarındır ve gerçek dışılık da gerçekliğe erişmenin anahtarındır" (Yuichi Ikehata *Fragment of LTM Series concept*, Erişim Tarihi: July 30, 2021) şeklinde anlatmaktadır.

Yuichi Ikehata dijital heykel sanatında foto manipülasyonu diğer sanatçılardan farklı kullanarak kendi üslubunu yaratmıştır. Teknik, etki ve uygulama bağlamında gerçekliği sorgulayan işler yapmaktadır. Güncel sanatta trend olan hiperrealizme farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Kurgusal bir gerçeklik ve zamandan kopukluk onun işlerinin temelindedir.

Sonuç ve Öneriler

Güncel sanatta ifade biçimleri, sanatçıları farklı teknikler ve üsluplar kullanmaya yönlendirmiştir. Bu çalışmada ele alınan sanatçılar, foto manipülasyon tekniğini işlerinde kullanmaktadırlar. Bu teknikle gerçeklik algısı ve kimlik bunalımını sorgulamaktadırlar. Küreselleşmiş ama bir o kadar da ayrımcılaşmış dünyada sanatın merkezine "ben"i koyarlar. Yani sıradan olan başkalaşmıştır ve pasifize olmuştur ama onu uyandırmak ve kurtarmak gereklidir. Bu sebeple algı manipülasyonları yapan sanatçılar uyanış için işe kendi toplumlarından başlarlar. Toplum içerisinde kimlik ve benlik konusunda uyanış için önce bireyden başlanır. Çünkü kişisel kararlar küresel faktörleri etkiler; kişiden gezegene doğru (Giddens, 2014: 275) bir yayılım yapar.

Sanatın dili, sanat çalışmalarının gerçek şeyleri desteklediği ilişkilerde olduğu gibi olağan bir söyleme ihtiyaç duyar. Biri bunu gerçekliğin taklidi olarak düşünebilir. Sanat çalışmalarına uygulanırken, gerçek şeylere uygulanamayan ve gerçekte olmayan ama sanal bir oluşum ile uygulanabilen terimler vardır (Danto, 2012: 176). Bu terimlerden biri manipülasyondur. Algıların farklılaşmasına sebep olan bu yaklaşım sanat içerisinde fazlaca kullanılmıştır. Güncel sanatta ise foto manipülasyon tekniği, daha çok otoportre ve portreler üzerinde yoğunlaşmış olduğu metindeki örneklerde görülmektedir. Bu çalışmadaki örneklerden Yuichi Ikehata'nın heykelleri

dijital sanat uygulamalarına dahil olabilecek yapıdadır. Pek çok dijital üretim yapan sanatçılar için, fotomekanik üretim sayesinde imgeler ucuz, bol ve kolaylıkla temin edilebilir hale gelmiştir. Böylece bazı sanatçılar imgeleri orijinal kullanımındaki anlamları değiştirerek (Barrett, 2015: 304) kullanmanın farklı ve güncel yollarını bulmuşlardır. Bu çalışmadaki bazı sanat yapıtları ve dijital heykel uygulamalarında bile geleneksel heykel yapım tekniklerine vurgu yaptığı görülmektedir. Bu durum, klasik heykelin tamamen yok olmadığını ama kullanılan materyalin ve aldığı formların değişebileceğini gösterir. Çağdaş sanatın bu janrının öncekinden farklı olduğunu söylemek doğruysa da, bunun önceki sanat pratiklerinden kopma değil, gelişme olarak görülmesi gerekir (Whitham ve Pooke, 2018: 118). Bu durumda hibrit bir yapıyı ortaya çıkartmıştır.

Sonuç olarak bu çalışmadaki örneklerde sanatçıların yaratım süreçlerinin dijital imajlarla destekleyerek üretim yaptıkları görülmektedir. Bu durum gerçeklik algısıyla izleyicinin sahip olduğu görsel imaj arasında manipüle edilerek daha direkt bir bağ kurulmasına olanak sağlamaktadır. Yuichi Ikehata ise bu noktada farklılaşmaktadır. Onun sanatındaki kurgular bedeni parçalar ve mekanikmişçesine gerçeklikten koparır. Kendi gerçekliğini dijital platformlarda yaratır. Bu platformlarda sınırlar realitenin dışındadır ve yerçekimi, kütle etkisi ve ışık-gölge gibi kavramlar zorlayıcı değildir. Hatta tam tersine bu kavramlar bükülebilir ya da esnetilebilir. Ikehata'nın heykelleri ya da foto manipülasyonları uzamsal bir düzlemde, zamansız ve kurgusal bir gerçeklikte yerini aldığı görülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Abacı, M. K. (2019). Sanat ve Yabancılaşma Etkinliği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 266–273.
- Atan, A., Uçan, B., & Renkçi, T. (2013). Çağdaş Sanat Ve Tasarımda Manipülasyon Etkileri. *Sakarya Üniversitesi Uluslararası Sanat, Tasarım ve Manipülasyon Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 21–23 Kasım- Sakarya. 65–71
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (Çev. Esra Ermert). Hayalperest Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2005). *Sanat Dünyasının Kurduğu Komplo- Estetik Bir İllüzyon Üretmek, Günlenen Estetik İllüzyonu Yitirmek*. (Çev. Oğuz Adanır). Sens & Tonka.
- Baudrillard, J. (2021). *Sanat Komplosu*. (Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden). İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2020). *Teknik Olarak Yeniden Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (Çev. Gökhan Sarı). Zepelin Kitap.
- Danto, A.C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (Çev. Esin Berktaş, Özge Ejder). Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev. Simber Atay Eskier, Göral Eriñç Yılmaz). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Giddens, A. (2014). *Modernite Ve Bireysel-Kimlik- Geç Modern Çağda Benlik Ve Toplum*. (Çev. Ümit Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları.
- Gökçe, B. K. (2014). "Güncel Sanatta Teknolojik Manipülasyonlar-Özel Yaşam Hikâyeleri". [Sanatta Yeterlik Tezi]. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.

- Görenek Beyaz, G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 8(29), 1–16
- Kanaç, A. R. (2018). *Resimde Manipülasyon Bağlamında Mekân ve Figür*. [Yüksek Lisans Tezi]. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Resim Sanat Dalı.
- Mutlu, R. (2016). Tıpkı diğer her şey gibi ama biraz farklı. *Art News*. Temmuz / Ağustos. Sayı: 33.
- Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital Sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3).
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Torun, A. (2015). Walter Benjamin, Sanat Eserinin Aurası ve Yeni Medya Sanatı. *International Multilingual Academic Journal*, 2(1).
- Turhan, Ö. (2006). *Bilgisayar Teknolojilerinin Heykel Sanatına Sağladığı Yeni Olanaklar: Dijital Heykel*. [Yüksek Lisans Eser Metni]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı Heykel Programı.
- Whitham, G., & Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. (Çev. Tufan Göbekçin). Hayalperest Yayınevi.

İnternet Kaynakça

- Genel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: July 25, 2021).
- Foto manipülasyon tanımı. https://tr.wikipedia.org/wiki/Foto_manip%C3%BClasyon (Erişim Tarihi: July 08, 2021)
- Johnson, H. ve Shaw, J.S. (2005). Glossary of Digital Art and Printmaking. <https://www.bermangraphics.com/dapttf/glossary.html> (Erişim Tarihi: March 06, 2021)
- Kacy Jung 21 Grams Series - The Weight of Souls. <https://www.kacyjung.com/Photo-sculpture/21-Grams-the-Weight-of-Souls/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Kacy Jung Porfolyo. <https://www.kacyjung.com/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Kadriye İnal Porfolyo. <http://www.kadriyeinal.com/> (Erişim tarihi: July 30, 2021).
- Kadriye İnal-Magnet. <https://www.magnet.istanbul/kadriye-inal> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Karen Navarro Collection. <https://www.life-framer.com/photographer/karen-navarro/> (Erişim tarihi: July 30, 2021).
- Karen Navarro Porfolyo. <https://www.karenavarro.com/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Matt Gatton Porfolyo. <https://mattgatton.com/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Matt Gatton The Work. <https://mattgatton.com/art-portfolio/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Miya Turnbull Bio. <https://japanesecanadianartists.com/artist/miya-turnbull/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Miya Turnbull Porfolyo. <https://www.miyaturnbull.com/> (Erişim tarihi: July 30, 2021).
- Simone Marino-Cicinelli. <https://www.juliet-artmagazine.com/en/fragment-of-mlt-by-yuichi-ikehata/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Yuichi Ikehata Fragment of LTM Series concept. <http://works.kakuunohito.com/?p=1751> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Yuichi Ikehata Porfolyo. <https://works.kakuunohito.com/> (Erişim Tarihi: July 30, 2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Andreas Gursky, Shanghai, 2000, Plastik cam yüzeye monte edilmiş baskı, 301,63 cm x 207,01 cm, <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.707/>, (Erişim Tarihi: 25.07.2021).
- Görsel 2.** Nam June Paik, Fransız Saati Televizyonu, 1989, Sarkaçlı duvar saati, 3 monitör, 3 ahşap raf, tripod üzerinde video kamera, transformörler, elektrik kablosu, 260 x 140 x 200 cm. <https://artsandculture.google.com/asset/french-clock-tv-nam-june-paik/jAetfwbxcASsUw?hl=tr>, (Erişim Tarihi: July 25, 2021).
- Görsel 3.** Marcel Duchamp, Fountain by R. Mutt, 1917, pisuvar (hazır malzeme), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fountain.jpg, (Erişim Tarihi: July 25, 2021).

- Görsel 4.** Matt Gatton, "Recuerdos de Los Antepasados" fotoğraf heykeli, 2020, Alçı ve kil büst üzerine baskı, <https://mattgatton.com/art-portfolio/#> , (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Görsel 5.** Karen Navarro, Bükülmüş Varyasyon, 2021, Ahşap,metal ve baskı, 24x24x15 inç, <https://www.karennavarro.com/the-constructed-self#2> , (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Görsel 6.** Kacy Jung, 21 Gram Serisi - Otoportre #1, Alçı, bronz tozu, yazdırılabilir kumaş ve reçine 38 x 30 x 15 inç, <https://www.kacyjung.com/Photo-sculpture/21-Grams-Series-Self-Portrait/> , (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Görsel 7.** Miya Turnbull, Triplets maske, 2020, alçı,kağıt ve dijital baskı <https://www.miyaturnbull.com/collection?lightbox=dataptem-kjq707s7> , (Erişim Tarihi: July 30, 2021).

- Görsel 8.** Kadriye İnal, Kara Delik, 2015, ahşap, kil, alçı ve dijital baskı, 170x47x21cm http://www.kadriyeinal.com/?page_id=4700 , (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Görsel 9.** Yuichi Ikehata, Fragment of LTM6 , 2015, kil , tel, alçı ve dijital çıktılar. <http://works.kakuunohito.com/?paged=2&p=1806> , (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Görsel 10.** Yuichi Ikehata , Fragment of LTM3, 2014, kil , tel, alçı ve dijital çıktılar, <http://works.kakuunohito.com/?paged=2&p=1806>, (Erişim Tarihi: July 30, 2021).
- Görsel 11.** Yuichi Ikehata , Fragment of LTM, 2014, kil , tel, alçı ve dijital çıktılar, <http://works.kakuunohito.com/?p=1751> , (Erişim Tarihi: July 30, 2021).

Structured Abstract

In this article, the aim is to deal with the photo sculptures in contemporary sculpture, the photo manipulation technique, and the impact of this technique on contemporary sculpture. Later, the relationship between manipulation and artworks shaped with this technique, and current manipulation techniques and applications in sculpture will be evaluated. Throughout this article, the compilation of the research and findings will be executed respectively. This article is based on a scanning model, and the material of the article is generated from various visual resources and data acquired from literature scanning.

The art of sculpture is one of the most common art forms that mankind used throughout centuries. It is shaped by the progress of human history, and it has an important place in every culture. In this context, it also has a grammar in the digital art culture. In this conjuncture, the contemporary sculpture develops by forming its own technology within digital applications. This technology is shaped by computer programs used in the design and construction phases of the sculpture so as to supply the needs of the artists. In the context of art and technology relation, it is also vital to see the digital sculpture concept in digital art. The “digital sculpture” definition is the main heading involving three different phases. These phases are 3D (three-dimensional) modeling, 3D scanning, and 3D printing (Turhan, 2006:3). It is possible to analyze the art of digital sculpture on mainly two sub-titles. The first one is the sculptures formed on computer media via digital programs (virtual sculptures), while the second one is the sculptures formed in the design or construction phases by getting help from digital technologies.

It is known that traditional sculpture design and construction processes could be long and exhausting. However, it is possible to shorten these design and construction processes by making use of current technologies. It is possible to declare that the object-free art approach moved digital art to a different dimension. This situation put some artists in a searching period for their changed or digitalized material, technique, or space phenomenon on a digital platform.



In terms of manipulation and art relation; the manipulator (who applies the manipulation) makes the audience approach and deal with the issues which they would otherwise hesitate to approach (Gökçe, 2014:8). Thus, the artist creates a manipulative area and that leads to a relation (that the artist aims to form) being formed between the perception and the memory of the audience. If we look into the manipulation concept in the art of sculpture, we need to mention Marcel Duchamp. Duchamp had put urinal in a gallery as an art object unsettlingly questioning the concept of work of art. Moreover, he signs the urinal in the gallery with his own signature. In this respect, he does not only manipulate the work of art but also his own artistic identity with the same manipulative attitude by sloughing himself of the artistic image that he holds in the mass culture.

It is possible to claim that for some artists that produce digital sculpture, the interference area and sculpture relation are quite exciting. Some artists required innovative solutions for their personal expression. This case brings innovation to the expression language that the artists will develop in the digital platform. Thus, the artists can end up with different variations using similar techniques. In addition to these techniques, together with the ease of the global reach, original language creation and application area are created for some artists. One of these techniques is the photo manipulation technique. The invention of the camera creates a breaking point in art manipulation applications and is primarily used on photographs via technological interferences. Whereas photograph reflects pure reality, by using the manipulation methods, new inducement that question the reality is created in the audience's perception. And the photo manipulation technique is the process of making changes to the photograph (Photo manipulation definition, Date accessed: July 08, 2021). So this situation develops a new understanding of reality perception in terms of art and manipulation relation depending on the artist's vision. Virtuality in the art could transform into a representation of problem in the form. Therefore, it is possible to declare that an ironic fiction arises between reality and created/manipulated reality.

In this article, the artworks of the artists who use manipulation techniques in contemporary sculpture, Matt Gatton, Karen Navarro, Kacy Jung, Miya Turnbull, Kadriye İnal, and Yuichi Ikehata are analyzed technically. In this context, initially, the relationship between the work of art of the artists and the manipulation and their samples are evaluated and the study is finalized by interpreting the findings regarding the subject matter.

Performatif Pratikler Bağlamında Cinsiyetçilik Kavramı

The Concept of Sexism in Terms of Performative Practices

Önder YAĞMUR 
Seviç KELEBEK 

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Heykel Bölümü, Erzurum,
Türkiye

Öz

Toplumsal alanın inşasında toplumsal cinsiyet öğelerine göre bir düzenlemenin gerçekleştiği görülmektedir. Var olan bu yapıya eleştirel tavır disiplinlerarası bir özellik göstererek sanat alanında da sergilenmektedir. Bu çalışmada performatif pratikler bağlamında cinsiyetçilik kavramının sahne sanatlarıyla katılımcılarda bıraktığı etkiler değerlendirilmiştir. Bu çalışmada cinsiyet ve cinsiyetçilik kavramları oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın kavramsal çerçevesini cinsiyet kavramlarının ele alındığı teoriler oluşturmaktadır. Uygulama çalışması olarak Fanustaki Yaşam isimli performans düzenlenmiş ve izleyicilerin bu performansa ilişkin görüşleri anket yöntemiyle elde edilmiştir. Katılımcılardan elde edilen veriler ile SPSS analiz programıyla değerlendirilmiştir. Çalışmanın hem literatür hem de performans uygulamasından elde edilen verilerden katılımcıların demografik özelliklerine bağlı olarak performans algılamada biçimlerinde anlamlı ilişkilerin olduğu görülmüştür. Günümüz cinsiyet biçimlerine olan yaklaşımların, yapılan çalışmada, performansın algılanmasındaki farklılıkla şekillendiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet, performans sanatı, toplum

ABSTRACT

In the construction of the social space, it is seen that an arrangement has taken place according to the gender elements. The critical attitude to this existing structure is exhibited in the field of art by showing an interdisciplinary feature. In this study, the effects of the concept of sexism on the participants with the performing arts were evaluated in the context of performative practices. In this study, the concepts of gender and sexism have a very important place. Therefore, the conceptual framework of the study consists of the theories in which the concepts of gender are discussed. As an application study, the performance called Life in the Fanus was arranged and the views of the audience about this performance were obtained by the survey method. The data obtained from the participants were evaluated with the Statistical Package for the Social Sciences analysis program. From the data obtained from both the literature and the performance application of the study, it was seen that there were significant relationships in the way of perceiving performance depending on the demographic characteristics of the participants. It is thought that the approaches to today's gender styles are shaped by the difference in the perception of performance in the study.

Keywords: Gender, performance art, society

Giriş

Toplumsal alanın meydana gelmesinde en temel unsur iletişim olmuştur. İnsanlar arası etkileşimin gerçekleşmesi neden sonuç ilişkisinden ziyade sürekli olarak etkileşimin devamlılığını sağlamıştır. Dolayısıyla toplumsal alanın inşasında var olan öğelerin aynı zamanda toplumsal alanda kültür olarak işaret eden unsurların sürekliliğini beslemiştir. Buradan hareketle toplumsal alanın inşasında en fazla dikkat çeken cinsiyet kavramının olduğu görülmektedir.

Gerçekleştirilen bu çalışmada bireyin cinsiyetle olan toplumsal ilişkisinin doğmadan önce başlayan bir özellik teşkil ettiğinden hareket edilmiştir. Öyle ki bireylerin ömürleri boyunca doğmadan önce başlayan cinsiyete ilişkin ritüellerin aile içinde başlayıp birey dünyaya geldikten sonra bir yaşam formu olarak öğretildiği bir dünyada bulunmaktadır. Bireyin toplumsal alandaki inşası göz önünde



Geliş Tarihi/Received: 5.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 28.12.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Önder YAĞMUR

E-mail: oyagmur@atauni.edu.tr

Cite this article as: Yağmur, Ö.,
Kelebek S. (2022). The concept of
sexism in terms of performative
practices. *Art and Interpretation*,
39(1):34-43.



bulundurulduğunda ilk dikkat çeken yapının ataerkil ideolojiden kaynaklandığı görülmektedir. Günümüze ulaşan toplumsal yapıların her birinde açıkça gözlemlenebilecek olan eril faaliyetlerin yaşamın içinde doğal bir sonuç olarak kabul edildiği sosyal bilimlerin inceleme konusu olmuştur.

Toplumsal alanda var olan eril yapılanmalara bir karşı hareket olarak doğan feminizm ile var olan yapılarda yıkılmalar başlasa da hala devam eden özellikleri içinde taşıdığını söylemek gerekmektedir. Ancak hem özel hem de kamusal alanda gerçekleşen eril yıkımların feminist hareket içindeki faaliyetlerle gerçekleştiğinin altı çizilmelidir. Bugün gelinen noktada feminist hareketlerin hala devam ettiği ve çeşitli eylem hareketlerin içinde barındırdığı görülmektedir. Yapılan bu çalışmada da feminist hareketin içinde doğmuş olan performans sanatı ile toplumsal cinsiyet alanında meydana gelen farklılıklara dikkat çekilmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın amacı doğrultusunda "Fanustaki Yaşam" isimli bir performans gösterisi düzenlenerek katılımcıların performansla ilişkili toplumsal cinsiyet yargıları ve performans algılama biçimleri anket uygulamalarıyla anlaşılmasına çalışılmıştır. Çalışmanın kavramsal çevresinde yer alan kavramlarla alandan elde edilen verilerin değerlendirilmeleri gerçekleştirilmiştir.

Kavramsal Çerçeve

Gerçekleştirilen çalışma kapsamında belirlenmiş olan cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının ataerkil ideolojide, feminizmde, performatif pratiklerde ve performans sanatı içindeki karşılıkları literatür taramaları sonucunda ulaşılmış teorik verilerdir. Kavramsal çerçeve içerisinde bu kavramların literatürdeki karşılıkları incelenmiştir.

Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Kavramları

Toplumsal yapının oluşmasında cinsiyet farklılaşmaları her zaman dikkat çeken bir unsur olarak disiplinler arasında incelenmeye devam eden bir konu olarak varlığını sürdürmektedir. Cinsiyet hakkında biyolojik ve fiziksel temelli yapılan tanımlamaların literatür içinde "sex" şeklinde ifade edildiği görülmektedir. Toplumsal cinsiyetin ise temelinde biyolojik ve fiziksel temelli olarak gelişen davranış kalıpların erkeksilik ve kadınsılık şeklinde ifade edildiği "gender" kavramıyla ele alındığı dikkat çekmektedir. Bu durumda sex bir biyolojik tanımla taşıırken gender toplumsal alanda cinsiyete bağlı olarak gelişen davranış kalıpları şeklinde kullanıldığı ifade edilmektedir (Fine, 2011; Scott, 2007). Çalışma kapsamında cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin ele alınış biçimlerinden hareket edilmiştir.

Toplumsal alanda her zaman var olan cinsiyete dayalı ayrımların kuramsal düzlemde ele alınması feminizm hareketleriyle başlamıştır. Özellikle son dönem içerisinde toplumsal cinsiyet bağlamında çalışmaların farklılaştığı dikkat çekmektedir. Bunun öncesinde toplumsal cinsiyet kavramının biyolojik özellikleri de içine alınarak yapılan çalışmalar görülmektedir. Ancak Michel Foucault (2015) ve Judith Butler (2010) tarafından yapılan çalışmalarla cinsiyet ve toplumsal cinsiyete ilişkin farklı yaklaşımlar oluşmuştur.

Literatür içerisinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının tanımlamalarında keskin bir ayrımın olmadığına yönelik ifadeler de bulunmaktadır. Biyolojik özellikler ile kültürel özelliklerin birbirinden ayrı tutulamayacak şekilde birbirlerine eklenmiş olan yapılar şeklinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarında bir ayrımın gerçekleştirilme imkanının olmadığı Illich (1996) ve Firestone (1993) tarafından ifade edilmiştir. Buna karşılık bağlamda

Butler'in ve Foucault'nun yaklaşımlarında her iki kavram için de farklı yaklaşımların getirilmesi gerekliliği dikkat çekmektedir. Çalışma kapsamında özellikle Butler'in yaklaşımları performatif pratiklerin anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Toplumsal alanın inşa edilmesinde öncelikle bireylerin cinsiyetlerinin inşa edildiği görüşüne sahip olan Butler cinsiyetin performatif bir yapı sergilediğini savunmuştur. Cinselliğin belirlenmesinde kaynak olarak da normatif heteroseksüelliği temel almıştır. Bunun nedeni ise toplumsal alanın ataerkil ideolojiyle inşa edilmesidir. Foucault cinsiyet konusunda, temelinde doğallığın olmadığı yani biyolojik yaklaşımlardan uzak iktidarla cinsiyetin ilişkisinden hareket eder. İktidarın her dönemde her toplumdaki varlığının devamlılığı için beden üzerinden bir iktidar anlayışının inşasının olması gerekliliğinden bahsetmektedir. Bu bağlamda cinsiyetin bir kimlik yaratım süreci olarak değerlendirdiği görülmektedir (Foucault, 2003: 49). Cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarının daha iyi anlaşılabilmesi için ataerkil ideolojinin incelenmesi gerekmektedir. Böylece cinsiyetçilik üzerine geliştirilen teorilerin çıkış noktasının temellerine ulaşılabilecektir.

Ataerkil İdeolojide Cinsiyet

Toplumsal alanın inşasının büyük bir bölümünde etkili olan cinsiyete dayalı yapılanmalarda, kadın birey ve erkek bireyin davranış kalıplarının kültürel kodlar eşliğinde öğretildiği görülmektedir. Toplumsal cinsiyet kavramının tanımında bahsedilen kadınsılık ve erkeksilik davranış kalıpları roller şeklinde bireylere öğretilerek bir yaşam biçiminin geliştirilmesi ataerkil ideolojinin temellerini işaret etmektedir. Bireyler öğrendikleri rolleri doğal bir süreç olarak algılayarak ideolojinin devamlılığına neden olmaktadır. Bu durum bireylerin kadın ve erkek rollerini içselleştirilmiş olduğunu göstermektedir.

Toplumsallaşma süreçlerinin her aşamasında erkek biyolojik özelliklerini taşıyan bireylere öğretilen rollerin temel özellikleri arasında hakimiyet kurmak, eylemsel hareketlerde bulunmak ve mantıklı davranışlar sergilemek bulunmaktadır. Kadın biyolojik özelliklerini taşıyan bireylere öğretilen rollerin temelinde ise tabi olmak, duygularıyla hareket etmek ve edilgen davranışlar geliştirmek yer almaktadır. Dolayısıyla öncelikle biyolojik bir ayrım gerçekleştirilerek rollerin temelleri cinsiyetlere göre şekillenmektedir. Belirlenmiş olan rollerin özelliklerine bakıldığında ise kadınların arka planda tutulduğu erkek egemenliğinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Erkeklerin egemenliği altında kadınların bir unsur olarak yaptırımlara uyması beklenen bir kabullenmenin olduğu görülmektedir. Bu durum sadece cinsiyetlerin canlı varlıklar üzerinden şekillenerek davranışlara dönüştüğü anlamına gelmemelidir. Çünkü ataerkil ideolojide erkek olandan ziyade egemen olanın erkek olduğu anlamı bulunmaktadır. Dolayısıyla nesnel dünyasında da egemen olanın erkek olduğu yönünde ifadelerin geliştiği görülmektedir (Arat, 2010: 34).

Tarihsel süreç içerisinde ataerkil ideolojinin şekillenmesi kadınların ve erkeklerin toplumsal alanda belirlenmiş olan konumlarından anlaşılabilir. Öyle ki kadınların ve erkeklerin öğretilmiş olan davranış kalıplarının "öğretilmiş" olduğu dahi anlaşılmasın devam eden bir toplumsallığın olduğu görülmektedir. Çünkü bu davranış biçimlerinin ayrıştığına ilişkin eylemler sanayi devrimi sonrasında anlaşılabilir. Gerçekleşen sanayi devrimi ile çalışma alanlarındaki değişim sosyal alana yansarak kadının toplumsal alandaki konumlanışını da değiştirmiş dolayısıyla ataerkil ideolojinin toplumsal alandaki simgelerinin de değişime uğramasına neden olmuştur (Demir, 1997: 47).

Kadınların çalışma hayatına dahil olması geleneksel toplumsal yaşamın tamamen değişime uğramasını beraberinde getirirken ataerkil ideolojinin baskılarının “öğretilmiş” olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla “doğal” olarak algılanan rollerin farklılaşması sürecine girilmiştir. Bu süreç ise tarihe bakıldığında feminizm hareketleriyle özdeşleşmiştir (Donovan, 2005; Kandiyoti, 2011; Tong, 2006).

Ataerkil ideolojinin tamamen erkek egemenliğinin yaptırımı şeklinde algılanmaması gerekmektedir. Bunun sebebi yapı-fail suç ortaklığından kaynaklanmaktadır. Yani fail konumunda olan sadece erkek biyolojik özelliklerine sahip bireyler değildir. Erkek egemenliğini kabul etmiş ve devamlılığını “doğal” bir süreç olarak gören her cinsiyetten fail oluşmaktadır. Buradan hareketle Butler kadın ve erkek olmanın toplumsal alanda gösterilmesini böylece ataerkil ideolojinin devam ettiğini performatif yönüyle ifade etmektedir. Bunun temelinde ise özellikle bireylerin öğretilenler doğrultusunda rollerini sergilemesi doğal bir süreçle beraber gösterilmesi gereken unsurlar şeklinde var olmasıdır. Böylece cinsiyetlerin yeniden üretildiği dolayısıyla sabit olmayan kategoriler olduğu yönünde bir görüş meydana gelmiştir. Kısacası Butler bireysel davranışlarının tümünün ataerkil ideoloji ile belirlendiğini ifade etmektedir (Butler, 2010: 20).

Butler’ın cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kavramlarına ilişkin görüşlerinin daha iyi anlaşılması için ataerkil ideolojiye karşı doğmuş olan feminizme bakılması gerekmektedir. Feminizmin de kendi içinde var olan süreçler ve ayrımlar cinsiyete yönelik farklı yaklaşımların meydana gelmesine neden olmuştur.

Feminizmde Cinsiyet

Feminizm erkek egemen toplum görüşü olan ataerkil ideolojiye karşı bir hareket olarak doğmuştur. Ortaya çıktığı günden bugüne eylemsel olarak tercih edilen alanlar farklı olsa da temelinde ataerkil ideolojiye olan karşıtlığıyla varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Feminizm tarihsel süreç içerisinde üç dalga şeklinde ele alınmaktadır. Birinci dalga feminizmde kadınların ekonomik alandaki ataerkil ideoloji ile konumlandırılışa yönelik bir karşıtlıkla ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla sanayi devrimi sonrasında tekabül ettiği görülmektedir. Çalışma hayatının değişmesi kadının ekonomik yaşam içerisindeki konumlanışını doğrudan etkilemiş ve cinsiyete bağlı olan ayrımcılıkların dikkat çekici bir hal almasına neden olmuştur. Birinci dalga feminist hareketlerin her ne kadar ekonomik temelli çıkış noktası olsa da kadın ve erkek arasındaki eşitsizliklerin vurgulandığı hukuki alanda verilen mücadeleler söz konusu olmuştur (Donovan, 2005: 21).

Feminizmin ikinci dalgasında ise bir neden sonuç ilişkisi bulunmaktadır. Birinci dalga feminist hareketlerinden elde edilmiş olan olumlu ve olumsuz sonuçlar ikinci dalga feminist hareketlerin eylem planını oluşturmuştur. Bu yüzden temel haklar konusunda mücadelelere devam ederken sosyal, siyasi ve toplumsal olarak eylemlerin geniş bir yelpazeye kavuştuğu dikkat çekmektedir. Birinci dalgada yer alan küçük bir burjuva sınıfın mücadelesi yerine uluslararası alanda kadın mücadelelerinin artış göstermesi ikinci dalga feminizm hareketleri sürecinde görülmeye başlanmıştır. Ancak bu eylemlerin de kentsoylu bir nitelik taşıdığı belirtilmektedir (Millet, 2011: 140).

İkinci dalga feminizmde bugün bilinen “kız kardeşlik” söyleminin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu söylem ile kadınların buldukları sınıflar ya da kültürler fark etmeksizin ortak amaçlara sahip oldukları dolayısıyla aynı ayrımcılıklara uğradıkları ifade edilmektedir.

Eylemsel alanda gerçekleştirilen faaliyetler ise genellikle farklılaşan kültüre yönelik ve toplumsal alandaki ideolojik farklılıklardan beslenmek şeklinde görülmektedir. Bunlara ek olarak dinsel, sınıfsal ve ırksal ayrımlardan yola çıkılan feminist hareketler de gerçekleştirilmiştir (Özveri, 2009: 210).

Feminizm hareketlerinin günümüze yansıyan son dalgası ise üçüncü dalgadır. Dolayısıyla postmodernliği içinde taşıyan bir özelliğe sahip olduğu görülmektedir. Üçüncü dalga feminizmde temel alınan konulara bakıldığında ise kadınların sosyal hayatlarından elde ettikleri deneyimlerin belirleyici olduğu dikkat çekmektedir. Dolayısıyla şiddetin önlenmesi, kadın cinselliğinin varlığı ve toplumsal alanda kadınların güçlendirilmesine ilişkin küçük ölçekli politik faaliyetlerin gerçekleştirildiği görülmektedir (Donovan, 2005: 351-352; Özveri, 2009: 210).

Feminizm tarihsel süreç içerisinde ataerkil ideolojiye karşıtlığıyla ortaya çıkışı günümüzde hala devam etmektedir. Bunun en belirgin sebebi eril faaliyetlerin hala geçerliliğini devam ettirmesi ve bunda da yapı-fail suç ortaklığının söz konusu olmasıdır. Buradan hareketle Butler’ın performatif pratiklerle cinsiyetin gösteriye dönüşmesine ilişkin yaklaşımına bakılması gerekmektedir. Çalışmanın performans sanatı boyutunda Butler’ın yaklaşımının oldukça önemli olduğu kabul edilmektedir.

Performatif Pratiklerde Cinsiyet

Performatif pratikler ekseninde cinsiyet kavramının anlaşılması için biyolojik temelli bir yaklaşımdan uzak durulması gerekmektedir. Çünkü Butler biyolojik özelliklere bağlı bir cinsiyet kavramından bahsetmemektedir. Bu durum neticesinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasında da bir ayrım gerçekleşmediği görülmektedir. Butler’a göre beden inşasında kültürel kodların etkili olduğu gerçeği bulunmaktadır (Sancar, 2009: 182-183).

Toplumsal cinsiyetin bireyler tarafından “doğal olgu” şeklinde algılanışı Butler’ın yaklaşımında bulunmaktadır. Buna göre öncelikle cinsiyet kategorilerinin anlaşılması için her birinin ayrı şekilde incelenerek kaynaklarının neler olduğunun tespit edilmesi gerekmektedir (Butler, 2010: 37-38). Feminizm görüşleri içerisinde yer alan beden inşasının ve siyasi bir fail olarak ifade edilmeden önce dahi toplumsal cinsiyetin “doğal olgu” şeklinde kabul edildiğinden bahsedilmektedir. Öyle ki özelliğin ve siyasi failiğin de doğallaştırma neticesinde ortaya çıktığı belirtilmektedir. Sonuç olarak bedenin cinsiyetinden ziyade kimliğine odaklanılan kuramların ortaya çıktığı görülmektedir (Jagose, 1996: 78).

Doğal olarak algılanan cinsiyet kimliklerinin esasında öğretilen özellikleri içinde taşıdığı öznel benliklerin de bu şekilde ortaya çıktığı ifade edilmektedir. Öznel benliklerin kişinin her ne kadar kendi ifadeleri olduğu yönünde bir belirteci olsa da toplumsal öğelerle inşa edildiği belirtilmektedir (Mansfield, 2000: 3). Bununla beraber bireyin siyasi fail olmasının sebebi de içinde yaşamış olduğu toplumsal alanın eril bir ideolojiyle inşa edilmiş olması ve kimliğinin de eril ideolojiye göre oluşturulmuş olmasıdır. Birey bu durumu inkâr etse de bu davranışının da temelinde öğretilen davranış kalıpları bulunmaktadır. Öyle ki bireyin karşı çıkışları ataerkil ideolojinin yeniden üretilerek daha güçlü bir hal almasına neden olmaktadır.

Performatif pratikler ise kimliklerin var olan biyolojik özelliklerden bağımsız bir şekilde bireylerin davranışlarında gözlemlenebilir bir yapıda olduğuna vurgu yapmaktadır. Bunun sebebi kişilerin sahip oldukları biyolojik özelliklerinin davranışlarını etkilemediği aslında var olan kadın ve erkek davranış biçimlerine bağlı olarak bireylerin

rollere bürünmüş oldukları belirtilmektedir. Benimsenmiş olan kimliğe ilişkin davranış kalıplarının sergilenmesi ise cinsiyetin performatif pratiklerle toplumsal alanda sunumu gerçekleşmektedir.

Gerçekleştirilen bu çalışmada yaşamın içerisinde var olan öğretilmiş cinsiyet rollerinin sergilenme biçimlerinin eleştirilmesine yönelik geliştirilmiş olan performans sanatından hareket edilmektedir.

Performans Sanatı İçinde Kadın Bedeni

Performans sanatının ortaya çıkmış olduğu yıllara bakıldığında feminist hareketlerin ikinci dalgasına tekabül ettiği görülmektedir. Var olan geleneksel sanat anlayışının tamamen dışında bir eylem alanına sahip olan performans sanatında beden işleniş biçimi toplumsal alanda var olan bedene yönelik bakış açısını da tamamen değiştirmeye yönelik gösterilerin oluşmasını sağlamıştır (Antmen, 2014: 222).

Performans sanatının dikkat çeken bir yönü kadın sanatçılar eşliğinde ortaya çıkmış olmasıdır. Böylece sanattaki eril hakimiyetin kadınlar tarafından da inşa edilebileceğine yönelik bir karşıtlığın sergilendiği görülmektedir. Ayrıca kadın sanatçıların kendi bedenleriyle performans sergilemeleri geleneksel sanatta var olan erkek egemenliğinin ciddi bir eleştirisi olarak ifade edilmektedir. Çünkü geleneksel sanat içerisinde erkek sanatçıların çoğunlukta olup kadın bedenini nesne olarak görüp eserlerinde kullanmaları söz konusu olmuştur. Ancak performans sanatı ile kadın sanatçılar kendi bedenleriyle bu durumu eleştirmeleri büyük bir etki uyandırmıştır (Carlson, 2013: 219).

Çalışmanın uygulama alanını oluşturan performans sanatının özelliklerine bakıldığında diğer gösteri sanatlarından farklı olduğu görülmektedir. Performans sanatında zaman, mekân, malzeme gibi alanların hiçbirinde sınır olmadığı ayrıca sanatçıların performanslarında da herhangi bir sınırlamanın söz konusu olmadığı altının çizilmesi gerekmektedir. Bu yüzden diğer sahne sanatlarından ayrılan bir özellik teşkil etmektedir. Ayrıca performans öncesinde provanın olmaması tekrardan aynı deneyimlerin yaşanamayacağına ilişkin bir duruşu da bulunmaktadır (Germaner, 1996: 58).

Yöntem

Araştırmada Kullanılan Yöntem ve Model

Gerçekleştirilen çalışmada toplumsal cinsiyet kalıplarının performans sanatı üzerinden anlaşılması üzerine bir saha çalışması yapılmıştır. Performans sanatı araştırmacı tarafından gerçekleştirilmiş ve performansın ismi "Fanustaki Yaşam" şeklinde belirlenmiştir. Fanustaki Yaşam isimli performans ile "her görünen sınırsızlığın özgürlük olmadığı" sergilenmeye çalışılmıştır. Bu yüzden karanlık, kasvetli ve fulü görünümü verilmiştir. Sanatçı ise bu ortamdaki kurtulmaya yönelik hareketlerde bulunmuştur. Böylece bendenin kendi kendine olan hapsedilişi ifade edilmeye çalışılmıştır.

Çalışma ekseninde saha çalışması olan Fanustaki Yaşam isimli performans sanatı 2020 ile 2021 yılları arasında Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde gerçekleştirilmiştir. Gösterinin video ve fotoğraf kayıtları da alınarak canlı izleme olanağı bulunmayan kişilere ulaşılması amaçlanmıştır. Çalışmanın modeli ise izleyici konumunda olan katılımcıların performanstan hareketle cinsiyetçilik kalıplarını ilişkilendirme biçimleri, betimsel nitelikli ilişkisel tarama olarak belirlenmiştir. Katılımcıların görüşleri ise anket uygulamalarıyla elde edilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın hipotezleri şu şekilde belirlenmiştir:

H1: Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve meslekleri arasında anlamlı bir fark vardır.

H2: Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve cinsiyetleri arasında anlamlı bir fark vardır.

H3: Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve fakülteleri arasında anlamlı bir fark vardır.

H4: Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve aylık gelir durumları arasında anlamlı bir fark vardır.

H5: Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve hayatları boyunca en çok yerleşik oldukları yer arasında anlamlı bir fark vardır.

Belirlenmiş olan hipotezlerden hareket edilerek evrenin temsiline gerçekleştirilmesi için belirlenmiş olan seçkisiz olmayan örneklem yöntemiyle katılımcılara ulaşılmıştır. Buna göre örneklem alanı Kayseri ili olarak belirlenirken örneklem sayısı da 350 olarak belirlenmiştir. Ancak verilen anket formlarının eksik doldurulması ve örneklem grubunda bulunanların bir kısmının reddetmesi sonucunda toplam 334 katılımının olduğu bir örneklem alanı meydana gelmiştir.

Araştırmada Kullanılan Veri Toplama Araçları

Gerçekleştirilen çalışma hem nitel hem de nicel bir araştırma özelliği taşımaktadır. Öncelikle çalışmanın kavramsal çerçevesine ilişkin verilere ulaşmak için literatür taramalarının gerçekleştirilmiş olması araştırmanın nitel yönünü göstermektedir. Gerçekleştirilen saha çalışmasına yönelik katılımcıların görüşlerine ulaşmak için anket uygulamasının seçilmesi ise çalışmanın nicel yanını işaret etmektedir.

Çalışmada kullanılan anketin ilk kısmında katılımcıların demografik bilgilerine ikinci kısımda ise sergilenen performansla ilişkin cinsiyetçilik kalıpları ekseninde görüşlerine ulaşılması hedeflenmiştir. Böylece katılımcıların görüşleri ve demografik bilgileri arasında ilişkiye ulaşılabilmektedir.

Araştırmanın Analizleri

Çalışma ekseninde belirlenmiş olan örneklem alanındaki katılımcılara uygulanan anket uygulamalarından ulaşılan verilerin analizi bilgisayar ortamında SPSS 22.0 (IBM SPSS Statistics for Windows, Version 22.0. Armonk, NY: IBM Corp.) kullanılarak gerçekleştirilmiştir.

Anketin ilk kısmında yer alan demografik değişkenlerin dağılımlarının belirlenmesi için frekans (N) ve yüzdeler (%) ortaya konmuştur. Analizlerin geçerlilikleri için ise uygulanan ölçeklerin ortalamaları ve güvenilirlikleri gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda ortalamalar ve standart sapmalar hesapları yapılmıştır. Son olarak katılımcıların performans sanatına ilişkin görüşleriyle demografik bilgilerinin ilişkiselliği t-testi ve tek yönlü varyans (anova) analizleri ile saptanmıştır.

Güvenilirlik Analizi

Çalışmanın saha çalışmasını oluşturan anket uygulamasında kullanılan ölçeklerin güvenilirlikleri için cronbach's alfa analizi yapılmıştır. Buna göre test içinde yer alan her sorunun toplam varyansı ile genel varyans oranlaması 0 ile 1 arasında değerler alan Alfa katsayısı, bir ağırlıklı standart değişim ortalamasından hareket edilerek gerçekleştirilmiştir. Bunun sebebi ise uygulanan anketteki sorunların homojen bir yapı oluşturup oluşturmadığına ulaşılmıştır. Dolayısıyla aşağıda yer alan Alfa katsayısında bulunabilecek aralıklara bakılarak hareket edilmiştir (Büyüköztürk v.d., 2010):

$0,00 \leq \alpha < 0,40$ ise test güvenilir değildir,

$0,40 \leq \alpha < 0,60$ ise test düşük güvenilirliktedir,

$0,60 \leq \alpha < 0,80$ ise test oldukça güveniliridir,

$0,80 \leq \alpha < 1,00$ ise test yüksek derecede güvenilir bir testtir.

Yukarıda yer verilen aralıklardan hareketle çalışmanın güvenilirliği analiz edilmiş ve olumlu bir sonuç alınmıştır.

Bulgular

Çalışmanın analizlerinin gerçekleştirilebilmesi için öncelikle ölçeklerin güvenilirlik düzeyine bakılması gerekliliği her nicel çalışmada zorunludur. Buna göre gerçekleştirilen bu çalışmada güvenilirlik sonuçları aşağıda verilen tabloda görülebilmektedir (Tablo 1).

Tablodan anlaşılacağı üzere güvenilirlik seviyesi oldukça güvenilir olarak tespit edilmiştir. Bu bağlamda katılımcılara uygulanan anketin ilk kısmında yer alan demografik bilgilerin analizleri t-testi ile gerçekleştirilmiştir.

Anket uygulamasından elde edilen demografik bilgilere göre katılımcıların 292'si (%87,4) öğrencilerden oluşmaktadır. Katılımcılar diğer kalanı yani 42'si (%12,6) akademisyenlerden meydana gelmektedir.

Katılımcıların cinsiyetine bakıldığında ise kadın katılımcıların 178 (%53,3) kişi olduğu erkek katılımcıların da 156 (%46,7) kişi olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Performans gösterisinin üniversite bünyesinde yapılması neticesinde öğrenci ve akademisyen katılımın fazla olduğu katılımcıların fakülte dağılımları ise 24'ünün (%7,2) iktisadi ve idari bilimler, 34'ünün (%10,2) eğitim fakültesi, 49'unun (%14,7) edebiyat fakültesi, 92'sinin (%27,5) güzel sanatlar fakültesi olduğu tespit edilmiştir.

Katılımcıların sosyo-ekonomik düzeylerinin tespit edilmesi için sunulan aylık gelir durumunuzdan alınan cevaplar katılımcıların 136'sının (%40,7) 0-2000 TL arası, 88'inin (%26,3) 2001-2900 TL arası, 63'ünün (%18,9) 2901-4000 TL arası, 47'sinin (%14,1) 4001 TL ve üzerinde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yoğun olarak 0-2000 TL arası gelire sahip katılımcıların olduğu görülmektedir.

Katılımcıların hayatları boyunca yaşadıkları yerleşim yerlerinin tespit edilebilmesi için yönetilen sorudan ulaşılan sonuç ise 14 (%4,2) kişinin köyde, 22 (%6,6) kişinin kasabada, 298 (%89,2) kişinin şehir olduğu belirtilmiştir. Yoğunluğun şehir seçeneğinde olduğu tespit edilmiştir.

Elde edilen demografik bilgilerden yola çıkıldığında katılımcıların çoğunluğunun yaşamlarının büyük bölümünü şehirde geçirmiş oldukları onların kültür sanat etkinliklerine ulaşmak konusunda imkân sahibi olduklarını gösterebilmektedir. Şehir yaşamı içinde var olan modern unsurları da görebilecek konumda olan bu kişilerin cinsiyetçilik kalıplarına yönelik yaklaşımlarının sahip oldukları mekânsal koşullar, eğitim durumları şeklinde şekillenmesinden

dolayı gerçekleştirilen performanstan yapmış oldukları çıkarımlara bakılması gerekmektedir. Böylece katılımcıların demografik bilgileri ile performans gösterisine olan görüşleri arasında bir ilişkinin olup olmadığı anlaşılacaktır.

Performansa İlişkin Görüşler

“Performatif Pratikler Bağlamında Cinsiyetçilik Kavramı” isimli çalışma bağlamında gerçekleştirilen performans sanatının ismi Fanustaki Yaşam şeklinde belirlenmiştir. Bu performans gösterisinde sanatçı aşağıda yer verilmiş olan alan içerisinde performansı sergilemiştir.

Resim 1 de görüldüğü gibi sanatçı, hayatın görünenden ne kadar sınırlı olduğunu, özgürlüğün görüldüğü gibi olmadığını belirtmektedir. Ayrıca tündengelim yapıldığında insanın bedeninde var olan toplumsal cinsiyet kodlarına bağlı olarak hapsedilişini de göstermektedir. Böylece insanın bedeni en büyük özgürlük kısıtlaması olarak belirtilmektedir. Burada beden biyolojik olarak algılanmamalıdır. Beden ile bahsedilen, hareket alanına sahip olan bir bedenden bahsedilmektedir. Çalışmanın esas amacı toplumsal alanda doğal olgu şeklinde öğretilenlerin bedende sıkışması olarak ifade edilebilir.

Fanustaki Yaşam isimli performans sanatında kasvetli bir havanın izleyicilere ulaştırılması için ışık sisteminden yararlanılmıştır (Resim 2). Böylece izleyiciler sanatçının hareketlerini kurtuluş çabası olarak algılayabilmesine imkân verilmiştir. Ayrıca sanatçının çarpınma hareketleri ile kurtulmak için girdiği mücadeleye de gösterilmeye çalışılmıştır. Sanatçının hapsoluşuna ilişkin bir anlatım sunulma yoluna gidilmiştir (Tablo 2).

Performansa ilişkin katılımcıların “Performans sanatında cinsiyet rolleri bulunmaktadır” görüşüne cevaplarındaki yoğunluk 168'inin (%50,3) katılmakta olduğunu göstermektedir. Buradan hareketle katılımcıların cinsiyet rollerine ilişkin görüşlerinin olduğu ve sanatçının cinsiyet rolüne bağlı şekilde hareket ettiğine ilişkin bakış açılarının olduğu sonucuna ulaşılabilmektedir.

Anket içinde yer alan diğer görüş ise “Performans sanatında cinsiyet rolleri normalleştirilmiştir” şeklinde olup yoğunlukta verilen cevap ise 138'inin (%41,3) kararsız olması şeklindedir. Bu sonuçtan yola çıkıldığında sanatçının cinsiyet rollerini sergileyip sergilemediği noktasında bir belirsizliğin olduğu ifade edilmektedir. Bunun temel sebeplerinden birisi bilinen cinsiyet davranış kalıplarının



Resim 1
Fanustaki Yaşam Performans Alanı

Tablo 1.
Güvenirlilik Sonuçları

Ölçek	Cronbach's Alpha	N
Ölçeği	,852	9



Resim 2

Fanustaki Yaşam Performansı 2020-2021

dışında bir performansın sergilenmiş olması olarak işaret edilebilir. Dolayısıyla sanatçının cinsiyet rollerinin normalleştiren hareketler sergileyip sergilemediği bir sanat performansı olması sebebiyle katılımcılarda kararsızlığın oluşmasına neden olmuştur denilebilir.

Performans sanatının uzunluğuna ilişkin katılımcıların verdiği cevaplara bakıldığında uzun bulanların oranının %35,9 (120 kişi), uzun bulmayanların ise %37,7 (126 kişi) olduğu tespit edilmiştir. Performansın süresine ilişkin verilen bu yanıtların bir kutuplaşma yarattığı görülmektedir. Bu oranlardan yola çıkıldığında performansın süresini uzun bulanların performans ile verilmek istenen kasvetli hapsoluşun gerçekleştiğine ulaşılabildiği gibi uzun bulmayanların da performansın kasvetli hapsoluşu oldukça iyi bir sürede anlatabildikleri yargısına ulaşılabilmektedir.

Katılımcıların performans süresi boyunca dikkatlerinin dağıtan herhangi bir şeyin olup olmadığına ilişkin görüş oranlarının yoğunluğu %38,9 oranında olup 130 kişinin katılmıyorum ifadesiyle sonuçlanmıştır.

Katılımcıların performansa ilişkin sıkıcı ve anlamsız olduğuna yönelik görüşleri ise 59'u (%17,7) kesinlikle sıkıcı ve anlamsız bulmamakta ve 168'i (%50,3) sıkıcı ve anlamsız bulmamaktadır. Dolayısıyla performansın katılımcılarda yoğun bir şekilde etki ettiği sonucuna ulaşılabilmektedir.

Sanatçının ışık sitemiyle yaratmış olduğu fulü görüntü ile katılımcılarda kasvetli görünümün algılanmasına yönelik görüşler ise 202'si (%60,5) katılmakta, 132'si (%39,5) kesinlikle katılmakta şeklinde sonuçlanmıştır. Dolayısıyla sanatçının ulaşmak istediği sonuçlardan birisi gerçekleşmiş olduğu görülmektedir.

Performans alanının sınırlarla çizilmesi fanus oluşumunu işaret etmektedir. Katılımcıların bu görüşe olan katılımları ise yoğunluklu olarak 160'ı (%47,9) katılmakta, 155'i (%46,4) kesinlikle katılmakta şeklinde tespit edilmiştir. Sanatçının ulaşmayı hedeflediği bir unsurun daha katılımcılar tarafından algılanmış olduğu dikkat çekmektedir.

Sanatçının gerçekleştirmiş olduğu performanstan kadın sınırı toplumsal cinsiyet baskısı nedeniyle aşamamış olduğuna ilişkin katılımcı görüşlerinin yoğunluğu 149'u (%44,6) katılmakta, 115'i (%34,4) ise kesinlikle katılmakta şeklinde belirlenmiştir. Sanatçının ulaşmayı hedeflediği görüşlerden birinin daha yoğunluklu şekilde katılımcılar tarafından algılanmış olduğu görülmektedir.

Son olarak sanatçının performans sanatının insanın hapsoluşunu anlattığına ilişkin katılımcı görüşlerinin yoğunlukta olan oranlarının 175'i (%52,4) katılmakta, 122'si (%36,5) ise kesinlikle katılmakta olduğu yönünde tespit edilmiştir.

Tablo 2.
Katılımcıların Ölçek Sorularına İlişkin Verdikleri Cevapların Dağılımları

		Kesinlikle Katılmıyorum	Katılmıyorum	Kararsızım	Katılıyorum	Kesinlikle Katılıyorum
Performans sanatında cinsiyet rolleri bulunmaktadır	N	0	75	53	168	38
	%	0,0	22,5	15,9	50,3	11,4
Performans sanatında cinsiyet rolleri normalleştirilmiştir	N	0	102	138	75	19
	%	0,0	30,5	41,3	22,5	5,7
Performans sanatının süresini uzun buldum	N	19	120	43	126	26
	%	5,7	35,9	12,9	37,7	7,8
Performans sanatı boyunca dikkatimi dağıtan hiçbir şey olmadı	N	0	130	52	110	42
	%	0,0	38,9	15,6	32,9	12,6
Performans sanatını sıkıcı ve anlamsız buldum	N	59	168	54	53	0
	%	17,7	50,3	16,2	15,9	0,0
Performans sanatındaki fulü görüntü "kasvet"i ifade ediyor	N	0	0	0	202	132
	%	0,0	0,0	0,0	60,5	39,5
Performans sanatındaki fanus "sınırlılıkları" ifade ediyor	N	0	0	19	160	155
	%	0,0	0,0	5,7	47,9	46,4
Bu performansta kadın sınırı toplumsal cinsiyet baskısı nedeni ile aşamamıştır.	N	0	0	70	149	115
	%	0,0	0,0	21,0	44,6	34,4
Performans sanatı insanın hapsoluşunu anlatıyor	N	0	0	37	175	122
	%	0,0	0,0	11,1	52,4	36,5

Tablo 3.
Katılımcıların Meslek Değişkeni ile Fanustaki Yaşam Performansı Hakkındaki Görüşleri Arasındaki Sonuçlar

T-Testi						
	Mesleğiniz	N	Ortalama	Std. Sapma	Std. Hata Anlamı	Sig
Performans Hakkındaki Görüşleri	Akademisyen	42	3,7566	,27463	,04238	,001
	Öğrenci	292	3,5628	,32877	,01924	

Tablo 4.
Katılımcıların Cinsiyet Değişkeni ile Fanustaki Yaşam Performansı Hakkındaki Görüşleri Arasındaki Sonuçlar

T-Testi						
	Cinsiyetiniz	N	Ortalama	Std. Sapma	Std. Hata Anlamı	Sig
Performans Hakkındaki Görüşleri	Kadın	178	3,6217	,30605	,02294	,007
	Erkek	156	3,5477	,34912	,02795	

Sanatçının gerçekleştirmiş olduğu Fanustaki Yaşam isimli performansa katılımcıların görüşleri ile meslekleri arasında ilişkinin olup olmadığına yönelik t-testi uygulanmıştır. Bunun sonucunda katılımcıların sahip oldukları meslekleri ile performansa yönelik görüşleri arasında anlamlı bir ilişki olduğu yönünde sonuca ulaşılmıştır ($p = ,001$). Bu durum farklı mesleklere sahip olanların performansa yönelik görüşleri arasında farklılıkların olduğunu işaret etmektedir (Tablo 3).

Katılımcıların cinsiyetlerine bağlı olarak performansa yönelik görüşleri arasında anlamlı bir ilişki tespit edilmiştir ($p = ,007$). Buradan hareketle cinsiyet farklılıklarına göre performansa yönelik geliştirilen görüşler arasında farklılıklar bulunmaktadır (Tablo 4).

Katılımcıların buldukları fakülteler ile performansa yönelik görüşlerinin arasında ilişkinin olup olmadığı ANOVA testi ile analiz edilmiştir. Buna göre iki değişken arasında anlamlı bir ilişki tespit edilmiştir ($p = ,000$). Sonuç olarak farklı fakültelerdeki

katılımcıların performansa yönelik farklı bakış açıları olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Tablo 5).

Katılımcıların bir diğer sosyo-kültürel değişkenliğini ifade eden gelir düzeylerine bağlı olarak performans görüşleri ilişkisi ANOVA testi ile saptanmıştır. Buna göre katılımcıların gelir düzeyleri ile performansa yönelik görüşleri arasında anlamlı bir ilişkinin olduğu ulaşılmıştır ($p = ,000$). Sonuç olarak katılımcıların farklı gelir düzeylerine bağlı olarak performansa yönelik bakış açıları arasında farklılıkların meydana geldiği görülmüştür (Tablo 6).

Katılımcıların yaşamları boyunca yaşadıkları yerler ile performansa dair geliştirmiş oldukları görüşler arasındaki ilişki ANOVA testi ile tespit edilmiştir. Buna göre iki değişken arasında anlamlı bir ilişkinin olduğu ilişkin bir sonuca ulaşılmıştır ($p = ,000$). Katılımcıların farklı yaşam yerlerinde yaşamlarını geçirmiş olmaları onların performansa ilişkin farklı bakış açıları üretmelerinde etkili olduğu tespit edilmiştir (Tablo 7).

Tablo 5.
Katılımcıların Fakülteleri ile Fanustaki Yaşam Performansı Hakkındaki Görüşleri Arasındaki Sonuçlar

ANOVA					
Performans Hakkındaki Görüşleri	N	Ortalama	Std. Sapma	Std. Hata	Sig
Diş Hekimliği Fakültesi	2	3,7778	,00000	,00000	,000
Eczacılık Fakültesi	5	3,7778	,00000	,00000	
Edebiyat Fakültesi	49	3,5533	,20094	,02871	
Eğitim Fakültesi	34	3,2516	,18208	,03123	
Güzel Sanatlar Fakültesi	92	3,6014	,36095	,03763	
Hukuk Fakültesi	12	4,1111	,00000	,00000	
İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi	24	3,3889	,29488	,06019	
İlahiyat Fakültesi	8	3,0000	,00000	,00000	
İletişim Fakültesi	16	3,6806	,16667	,04167	
Mimarlık Fakültesi	8	3,8889	,00000	,00000	
Mühendislik Fakültesi	7	3,8095	,20998	,07937	
Sağlık Bilimleri Fakültesi	12	3,7037	,27354	,07896	
Seyrani Ziraat Fakültesi	14	3,8889	,00000	,00000	
Spor Bilimleri Fakültesi	22	3,3333	,00000	,00000	
Tıp Fakültesi	2	3,8889	,00000	,00000	
Turizm Fakültesi	21	3,8889	,00000	,00000	
Veteriner Fakültesi	6	3,7778	,00000	,00000	
Toplam	334	3,5872	,32846	,01797	

Tablo 6.
Katılımcıların Aylık Gelir Durumları ile Fanustaki Yaşam Performansı Hakkındaki Görüşleri Arasındaki Sonuçlar

ANOVA					
Performans Hakkındaki Görüşleri	N	Ortalama	Std. Sapma	Std. Hata	Sig
0-2000 TL	136	3,5139	,38106	,03268	,000
2001-2900 TL	88	3,5758	,26613	,02837	
2901-4000 TL	63	3,6243	,27175	,03424	
4001 TL ve üstü	47	3,7707	,26253	,03829	
Toplam	334	3,5872	,32846	,01797	

Tablo 7.
Katılımcıların En Çok Yerleşik Oldukları Yer ile Fanustaki Yaşam Performansı Hakkındaki Görüşleri Arasındaki Sonuçlar

ANOVA					
Performans Hakkındaki Görüşleri	N	Ortalama	Std. Sapma	Std. Hata	Sig
Köy	14	3,9921	,16575	,04430	,000
Kasaba	22	3,7778	,00000	,00000	
Şehir	298	3,5541	,32900	,01906	
Toplam	334	3,5872	,32846	,01797	

Sonuç ve Öneriler

İnsanlık tarihinin meydana gelmesinde hem bireysel hem de toplumsal iletişim biçimlerinin oldukça önemli bir yeri bulunmaktadır. Gerçekleşen iletişim eşliğinde toplumların bugün sahip oldukları ve değişim özelliğine sahip kültürleri meydana gelmiştir. Böylece kuşaklar arası aktarımlar iletişim aracılığıyla kültürlerin bir sonraki nesillere toplumsallaşma normlarıyla iletilmektedir.

İletişimin en önemli unsurlarından birisi olan sanat alanı ile toplumların kültür kodlarının kalıcı bir hal alması sağlanmıştır. Böylece sadece sosyalizasyon süreçlerinde değil ayrıca sanat ile desteklenen bir aktarım gerçekleşmiştir. Bu aktarımlar içerisinde en önemli kalıplaşmış özellik ise eril bir toplumun inşa edilmesi olarak görülmektedir. Geçmişten günümüze uzanan eril dünyanın inşasının sadece içinde bulunulan yüzyıl içerisinde yıkılmaya çalışıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Günümüzde devam etmekte olan ataerkil ideolojinin hem kamusal hem özel alanda bireylerin davranış kalıplarını belirlediği bir toplumsal alanda yaşanılması endüstri devrimi sonrasında daha dikkat çekici bir hal almıştır. Bunun en önemli sebebi ise kadınların evden çıkarak çalışma hayatına dahil olmalarıdır. Böylece kadının kamusal alandaki konumlanışı değişime uğramış ve kadınların eril zihniyet ile nasıl yönlendirildiği dikkat çekmiştir.

Kadın ve erkek arasındaki belirlenmiş cinsiyet rolleri endüstri devrimi sonrasında oldukça dikkat çekici bir hal alması sosyal bilimlerin alanında cinsiyet ve toplumsal cinsiyet alanlarında çalışmaların yapılmasını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda günümüzde de devam etmekte olan birçok çalışmanın olduğu görülmektedir. Özellikle feminizm hareketleriyle başlayan ataerkil ideolojiye karşı duruş günümüzde farklı kollar ve biçimlerde devam etmektedir.

Her toplumun kendisine ait kültürel yapısı içerisinde var olan cinsiyet rollerinin biçimlenmesi cinsiyetçi kalıpların da doğmasını doğal bir sonuç olarak beraberinde getirmektedir. Gerçekleştirilen bu çalışmada cinsiyetçi kalıplara performans sanatıyla bir

sunuş gerçekleştirme çabasına katılımcıların görüşlerinin nasıl geliştiğine ulaşılmak istenmiştir.

Araştırma kapsamında "Fanustaki Yaşam" isimli performansın gerçekleştirilmesinin başlıca nedeni ataerkil ideolojiye yönelik feminizm hareketleriyle eşzamanlı bir çıkış gösteren performans sanatının kadın sanatçılar ile güçlenmesidir. Böylece kadın sanatçıların üzerinde hakimiyet kuran eril ideolojiye kadınların kendi bedenleriyle karşı çıkışlarını içeren performanslar ortaya konmuştur.

Araştırmanın uygulama bölümünde "Fanustaki Yaşam" isimli performans gösterisine katılımcıların görüşleri alınmıştır. Bununla beraber katılımcıların sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik özelliklerinin performans sanatına ilişkin görüşlerinde nasıl bir etkiye sahip olduğu da araştırmada incelenmiştir.

Araştırmanın amacı doğrultusunda katılımcılara anket uygulaması gerçekleştirilmiştir. Anket içerisinde demografik bilgilerin elde edilebileceği ve performansla dair görüşlerine ulaşılabilmek için sorular geliştirilmiştir. Katılımcıların verdikleri yanıtların analizleri ise SPSS 22.0 (IBM SPSS Statistics for Windows, Version 22.0. Armonk, NY: IBM Corp.) paket programıyla gerçekleştirilmiştir.

Katılımcıların yanıtlarından hareket edildiğinde farklı demografik bilgilere sahip oldukları görülmüştür. Özellikle katılımcıların öğrenci ağırlıklı olduğu, yaşamlarını şehir merkezlerinde geçirdikleri, aylık gelir durumlarının asgari ücretin altında olduğu ve cinsiyet ağırlığının da kadınlarda olduğuna ulaşılmıştır.

Sanatçının ulaşmayı hedeflediği görüşler araştırma kapsamında oluşturulmuş olan hipotezler ile değerlendirilmiştir. Buna göre 1. Hipotez olan "Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve meslekleri arasında anlamlı bir fark vardır" doğrulandığı görülmüştür. 2. Hipotez "Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve cinsiyetleri arasında anlamlı bir fark vardır," 3. Hipotez "Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve fakülteleri arasında anlamlı bir fark vardır," 4. Hipotez "Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı

hakkındaki görüşleri ve aylık gelir durumları arasında anlamlı bir fark vardır” ve son olarak 5. Hipotez “Katılımcıların Fanustaki Yaşam performansı hakkındaki görüşleri ve hayatları boyunca en çok yerleşik oldukları yer arasında anlamlı bir fark vardır” da doğrulanmış olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak insanların bireysel yaşamlarındaki sosyo-ekonomik ve soyo-kültürel özelliklerinin sanat aracılığıyla gördükleri cinsiyet ayrımcılıklarını anlamlandırma biçimlerinin farklılık içerdiğine ulaşılmıştır. Bunun temel nedeni cinsiyet rollerinin öğrenilen “doğal olgular” olduğudur. Butler’ın bahsetmiş olduğu cinsiyet rollerinin doğal bir olgu olarak algılanması cinsiyet rollerinin biyolojik olmadığını aksine öğretilen davranış kalıpları olduğu yapılan çalışmada da görülmektedir.

Katılımcı Onamı: Çalışmaya katılan tüm katılımcılardan onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – Ö.Y., S.K.; Tasarım – Ö.Y., S.K.; Denetleme – Ö.Y., S.K.; Kaynaklar – Ö.Y., S.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – Ö.Y., S.K.; Analiz ve/veya Yorum – Ö.Y., S.K.; Literatür Taraması – Ö.Y., S.K.; Yazı Yazan – Ö.Y., S.K.; Eleştirel İnceleme – Ö.Y., S.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Informed Consent: Consent was obtained from all participants in the study.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – Ö.Y., S.K.; Design – Ö.Y., S.K.; Supervision – Ö.Y., S.K.; Resources – Ö.Y., S.K.; Materials – Ö.Y., S.K.; Data Collection and/or Processing – Ö.Y., S.K.; Analysis and/or Interpretation – Ö.Y., S.K.; Literature Search – Ö.Y., S.K.; Writing Manuscript – Ö.Y., S.K.; Critical Review – Ö.Y., S.K.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Antmen, A. (2014). *Sanat ve Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. (4. baskı). İletişim Yayınları.
- Arat, N. (2010). *Feminizmin ABC’si*. Say Yayınları.
- Butler, J. (2010). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (Çev: Başak Ertür). Metis. (Özgün eser 1990 tarihlidir).
- Büyüköztürk, Ş., Şekercioğlu, G., Çokluk, Ö. (2010). Sosyal Bilimler İçin Çok Değişkenli İstatistik: SPSS ve LISREL Uygulamaları. *Birinci Baskı*. Pegem Akademi.
- Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, (Çev: Beliz Güçbilmez). Dost Kitabevi Yayınları.
- Demir, Z. (1997). *Feminizm*. İz Yayınları.
- Donovan, J. (2005). *Feminist Teori* (Çev: Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek ve Fevziye Sayılan). İletişim Yayınları.
- Fine, C. (2011). *Toplumsal Cinsiyet Yanılsaması* (Çev: Kıvanç Tanrıyar). Sel Yayınları.
- Firestone, S. (1993). *Cinselliğin Diyalektiği* (Çev: Yurdanur Salman). Payel Yayınları.
- Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü* (Çev: Işık Ergüden). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2015). *Cinselliğin Tarihi* (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver). Ayrıntı Yayınları.
- Germaner, S. (1996). *1960 Sonrası Sanat*. Kabala Yayınevi.
- Illich, I. (1996). *Gender* (Çev: Ahmet Fethi). Ayraç Yayınları.
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory An Introduction*. New York University.
- Kandiyoti, D. (2011). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Metis Yayınları.
- Mansfield, N. (2000). *Subjectivity: Theories of the self from Freud to Haraway*. St Leonards NSW: Allen & Unwin.
- Millett, K. (2011). *Cinsel Politika* (Çev: Seçkin Selvi). Payel Yayınları.
- Özveri, D. (2009). *Feminist Teorinin Gelişim Sürecinde Uluslararası İlişkilere Bakışı Üzerine Kısa Bir Değerlendirme*. Uluslararası İlişkilere Giriş: Teorik Bakış. Hasret Çomak (Ed.). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkânsız İktidar Ailede Piyasada ve Sokakta Erkekler*. Metis.
- Scott, J. (2007). *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi* (Çev: Aykut Tunç Kılıç). Agora Yayınları.
- Tong, R. (2006). *Feminist Düşünce* (Çev: Zafer Cihirlioğlu). Gündoğan Yayınları.

Structured Abstract

The most fundamental element in the formation of the social sphere has been communication. The realization of interaction between people has ensured the continuity of interaction rather than cause and effect relationship. Therefore, it has nurtured the continuity of the elements that exist in the construction of the social sphere, as well as the elements that point to the culture in the social sphere.

This study emphasizes the idea that the social relationship of the individual with gender is an innate feature. So much so that individuals live in a world where sexual rituals, which begin before birth, start within the family and are taught as a life form after birth. Considering the formation of the individual in the social sphere, it is observed that the first striking nature originates from the patriarchal ideology. The fact that masculine activities, which can be clearly observed in each of the social structures that have reached the present day, are accepted as a natural result in life has been the subject of social sciences examination.

Considering the characteristics of performance art, which constitutes the application area of the study, it is rather different from other performing arts. It should be underlined that there is no limit in any of the fields such as time, space, and material in performance art and that there is no limitation in the performances of the artists.

In the study carried out, a field study was conducted on understanding gender stereotypes through performance art. Performance art was carried out by the researcher and the name of the performance was determined as "Life in a Bell-Jar." With the performance titled Life in a Bell-Jar, it was tried to be shown that "every visible limitlessness is not freedom." Therefore, it appears dark, gloomy, and blurred. The artist strives to get rid of this environment. Thus, the self-imprisonment of the ego was tried to be expressed.

It is aimed to reach people who are not able to watch live by taking video and photo recordings of the show. The model of the study, on the other hand, was determined as a descriptive relational survey of the way the participants, who are in the position of the audience, associate sexism patterns with the performance. The opinions of the participants were obtained through survey applications. In this context, the hypotheses of the study were determined as follows:

H1: There is a significant difference between the participants' views on Life in a Bell-Jar and their profession.

H2: There is a significant difference between the views of the participants about the Life in a Bell-Jar performance and their gender.

H3: There is a significant difference between the views and departments of the participants about the Life in a Bell-Jar performance.

H4: There is a significant difference between the views of the participants about the Life in a Bell-Jar and their monthly income.

H5: There is a significant difference between the participants' views on Life in a Bell-Jar and the place where they inhabited the longest.

The fact that the determined gender roles between men and women became quite remarkable after the industrial revolution led to studies of sex and gender in the field of social sciences. In this context, there have been many ongoing studies today. Within the scope of the research, the main reason for the realization of the performance called "Life in a Bell-Jar" is the strengthening of performance art, which shows a simultaneous departure with the feminism movements towards patriarchal ideology, with female artists. Thus, performances involving women's opposition to the masculine ideology that dominates women artists were presented.

In the application part of the research, the opinions of the participants of the performance show called "Life in a Bell-Jar" were taken. In addition, the effect of the socio-cultural and socio-economic characteristics of the participants on their views on performance art was also examined in the research. A questionnaire was applied to the participants in line with the purpose of the research. Questions in the survey were developed in order to obtain demographic information and to reach participants' views on performance.

The answers of the participants revealed that they had different demographic information. it was observed, in particular, that the participants were mostly students, they spent their lives in city centers, their monthly income was below the minimum wage, and they were mostly women.

As a result, it has been reached that the socio-economic and socio-cultural characteristics of people's individual lives differ in the way they make sense of the gender discrimination they see through art. The main reason for this is those gender roles are learned "natural phenomena." As Butler mentioned, perceiving gender roles as a natural phenomenon is also seen in the study, which shows that gender roles are not biological, on the contrary, they are taught behavior patterns.

Türk Mûsikî Çalgılarının ve Roman Kültüründeki Çalgı Geleneğinin Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi

Evaluation of Turkish Musical Instruments and Instrument Tradition in Gypsy Culture on Postage Stamps

Serkan AYÇİL¹ 
Gökçin ÇUBUKCU² 

¹İstanbul Bölge PTT Başmüdürlüğü,
Muhasebe ve Finans Müdürlüğü,
İstanbul, Türkiye

²Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik
Bölümü, Hatay, Türkiye

Öz

Türk Musiki Çalgılarını ve Roman kültüründeki çalgı geleneğini posta pulu üzerinden görselleştirerek sunmayı ve yeniden sentezleyerek farklı bir formda ele almayı amaçlamıştır. Geleneksel Türk müziği açısından yapılan sınıflamaya göre kullanılan çalgı türleri; telli (yaylı), nefesli ve vurmali çalgıları kapsamaktadır. Bu nedenle çalışma, bu üç çalgı türüyle ve Posta İdaresi tarafından bu alanda basılmış olan posta pullarıyla sınırlandırılmıştır. Çalışma nicel araştırma yöntemlerinden betimsel yöntem üzerinden ilerletilmiş, esasını ise yazılı ve görsel kaynaklar oluşturmuştur. Ülkemizin milli çalgısı konumunda olan Davul ve Zurna bütün bölgelerde kullanılan en başta gelen enstrümanlardır. Bunun yanı sıra Saz ve Bağlama kültürü de son derece yaygınlık göstermektedir. Zaman içerisinde bazı çalgılar unutulmaya yüz tutarken, bazılarının kullanımı daha lokal kalmış, bazılarının yerini ise Batı tarzı çalgılar almıştır. Bu çalışmayla birlikte Geleneksel Türk çalgılarını ve Roman kültüründeki çalgı geleneğini konu alan nostaljik bir pul albümü yayınlanabilir. Araştırmanın sonraki süreçte, göstergebilimsel analiz yöntemleriyle oluşturulacak organoloji, Roman kültürü ve pul konulu çalışmalara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çalgılar, organoloji, posta pulu, Roman kültürü, Türk mûsikîsi

ABSTRACT

This study aimed to present the Turkish Musical Instruments and the instrument tradition in the Gypsy culture by visualizing it on a postage stamp and to re-synthesize it in a different form. According to the classification made in terms of traditional Turkish music, the types of instruments used include stringed, wind, and percussion instruments. As a consequence, the study is limited to these three types of instruments and the postage stamps issued by the Postal Administration in this field. The study has been advanced through the descriptive method, one of the quantitative research methods, and written and visual sources have formed its basis. Drum and zurna, which are the national instruments of our country, are the foremost instruments used in all regions. In addition, saz and baglama culture is also very common. While some instruments have been forgotten over time, the use of some has remained more local, and some of them have been replaced by Western-style instruments. With this work, a nostalgic stamp album can be published on traditional Turkish instruments and the instrument tradition in Gypsy culture. It is also thought that the research will be a source for studies on organology, Gypsy culture and stamps to be created with semiotic analysis methods in the next period.

Keywords: Gypsy culture, instruments, organology, postage stamp, Turkish music

Geliş Tarihi/Received: 13.08.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 20.01.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Serkan AYÇİL

E-mail: sserkan.aycil@gmail.com

Cite this article as: Aycil, S., Çubukcu, G. (2022). Evaluation of Turkish musical instruments and instrument tradition in Gypsy culture on postage stamps. *Art and Interpretation*, 39(1):44-57.



Giriş

Seslerle örülmüş bir çevrede var olan ve hayatı sesler üzerinden anlamlandırmaya çalışan insanlar, günlük hayatta kullanılan sözcükleri yalın ve estetik söylemler üzerinden işleyerek şekillendirmeye gayret ederler. İnsanlar yaşadıkları boyunca edindikleri deneyimlerle, amaçlı olarak müziksel bir davranış biçimi kazanmaya çalışırlar (Uçan, 2005: 28-30). Nükteli ve ritmik söylemleri, seslerle örülmüş bir dünyaya uyarlamaya gayret eden müzik arayışının; bireysel, eğitsel, kültürel, toplumsal ve ekonomik birçok işlevi yerine getiren oldukça karmaşık bir fonksiyonellik içerdiği düşünülmektedir.

Türk Müsikişinin, tarih içerisindeki seyrinin daha iyi ve anlaşılır olabilmesi adına, bilimsel ve sistematik bir disipline ihtiyaç duyulmuştur. [Berker (1972: 84-85), ilk olarak Türk Musikisinde Dönemler, Meydan Larousse Ansiklopedisi'nin 9. cildinde bu konuya yer vermiş ve sonrasında Erdem Dergisi'nde yayınladığı makalesinde konuyu kategorilere ayırarak 6 dönem halinde incelemiştir]. Bunlar; 1. dönem olan Hazırlık ve Oluşma dönemi, başlangıçtan itibaren Meragalı Abdulkadir'e kadar uzanan dönemdir. 2. dönem olan Klasik veya Preklasik dönem, Megaralı Abdulkadir'den İtri'ye kadar uzanan dönem kapsamaktadır. 3. dönem olan Klasik dönem, İtri'den Dede Efendi'ye kadar uzanan dönemdir. İtri ile Hacı Arif Bey arasındaki 4. dönem Neoklasik dönemdir. Hacı Arif Bey ile Hüseyin Sadettin Arel arasında geçen 5. dönem Romantik dönemi oluşturmaktadır. 6. dönem olan Reform dönemi ise Hüseyin Sadettin Arel ile başlayıp devam eden dönemi kapsamaktadır (Berker, 1986: 147). Literatür taramasından da anlaşılacağı üzere müzikoloji ve organoloji konularına değinen birçok çalışma mevcuttur. Ancak, işitsel bir gerçeklik olan müzik olgusunu, görseller üzerinden anlatmaya çalışan araştırma sayısı ise nispeten sınırlıdır. Alana farklı bir boyut kazandırma amacı taşıyan bu çalışmada, geleneksel Türk halk çalgıları ve Roman kültüründeki çalgı geleneği, posta pulları üzerinden görselleştirilerek sunulmaya çalışılmıştır.

Pul Kavramı ve Posta Pulunun İşlevleri

İngiltere'de bastırılan ve 6 Mayıs 1840 tarihinde tedavüle çıkarılan ilk posta pulunun görselinde Kraliçe Victoria'nın resmine yer verilmiştir (Bezaz, 2006: 291-292). Pul, ön yüzü desen, şekil, kabartma, motif ve resimlerden oluşan arkası kendinden yapışkanlı veya zamlı, çevresi dantelli, biçim itibarıyla temaya uygun olarak tasarlanabilen ve Posta İdaresinin kontrolünde tedavül edilen minyatür boyutlu değerli kâğıtlardır (Aydoğmuş, 2015: 30). Pul uygulamasıyla, üzerlerinde belirtilmiş olan para tutarı sayesinde, ücretlendirmede ortaya çıkan birtakım aksaklıklar giderilmiştir. Pullar, parasal değerinin yanı sıra özel gün, tema ve anma gibi bir takım fonksiyonel özellikleriyle iletişim sürecine de katkı sunmaktadır. Nitelikli belge statüsünde konumlandırılan ve belirtilen nedenlerle tarihe tanıklık eden pullar bir ulusun değerlerini, ekonomisini, kültürünü, sanatını, inançlarını ve siyasi duruşunu tematik bir açıyla ele alan önemli bir argümandır (Gasıмова ve Ahmadov, 2013: 8; Aycil, 2021: 333-334).

Dünya'da ve Türkiye'de Organoloji Çalışmaları

Farklı birçok toplum tarafından çalgılar, değişik şekillerde tasnif edilmiştir. Ancak genel kabul görmüş sınıflama yöntemi çalgıları; telli çalgılar, nefesli çalgılar, vurmali çalgılar, kendinden ses veren çalgılar ve transpozeli (aktarmalı) çalgılar olarak sınıflandırmaktadır (Kalender, 2001: 160-161). Müzik bilimi içerisinde ayrı bir disiplin olan organoloji; çalgıları inceleyen, sınıflandıran ve tanıtan bir bilim dalıdır (Açın, 1994: 14). Organoloji çalışmaları açısından 16. ile 17. yüzyıllar önemli bir dönüm noktasını oluşturmaktadır. Avrupa'da yürütülen çalışmalar neticesinde kapsamlı araştırmalar

yapılmış ve çalgılar bilimsel olarak tasnif edilmiştir. Bu dönemde kaleme alınan eserlerin başlıcaları şunlardır; 1511 yılında Sebastian Virdung'un kaleme aldığı *Musica Getutsch Und Ausgezogen*, Martin Agricola'nın 1529 yılında yazdığı *Musica Instrumentalis Deudsch* ve 1636 yılında Papaz Marin Mersenne'nin yazdığı *Harmonie Universelle* isimli eserlerdir (Somakçı, 2016: 30).

Türkiye Cumhuriyeti'nin, yurt dışında yapılan organoloji çalışmalarından yeterli düzeyde etkilenmediği düşünülmektedir. Bunda daha çok Osmanlı'dan devralınan birikimin etkisi görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu; koloni savaşları, sömürgecilik ve keşif faaliyetlerinden uzak durduğu için etkileşim boyutunda Avrupa ülkelerinden daha farklı bir yapıya bürünmüştür. Müstemlekeci bir anlayışa sahip olan toplumlar hem daha çok etkileşime girmişler hem de uğradıkları coğrafyalardan topladıkları eserleri kendi ülkelerine taşımışlardır. Dolayısıyla farklı kültürlerle ait çalgılar bu ülkelerde sınıflandırılarak değişik şekillerde sergilenmiştir (Tetik, 2015: 198).

Türkiye'de yürütülen organoloji çalışmaları etnografik temelli araştırmalara dayanmaktadır. İlk çalışma örneklerini ise halk tarafından çalınan çalgıların tespiti oluşturmaktadır. Özellikle, tekelerin kapatılmasıyla birlikte buralarda bulunan çalgılar muhafaza ve tasnif edilmek amacıyla belirli alanlarda sergilenmiştir. Bu nedenle, organoloji kültürüne ait özgün bir sistem gelişmiştir. İlk organoloji çalışmaları, derleme gezileri sırasında fark edilen detaylara dayanmaktadır. Bu dönemde; Dârul-Elhân-İstanbul Konservatuvarı, Ankara Devlet Konservatuvarı ve Ankara Radyosu olmak üzere üç farklı kurum tarafından derleme gezileri düzenlenmiştir (Tetik, 2015: 198-199). Mahmut Ragıp Gazimihal ilk defa, derleme çalışmaları esnasında çalgılara yer verilmesi gerektiği görüşünü ortaya atmıştır. Sonraki dönemlerde yayınladığı makalelerinde de çalgı isimleri ve çalgıların menşei konularını irdelemiştir (Somakçı, 2016: 28). Dârul-Elhân-İstanbul Konservatuvarının düzenlediği birinci gezi sonrasında *Anadolu Türküleri ve Müsiki İstikbalimiz* isimli bir yapıt yayınlanmıştır. Bu yapıtta yer alan *Halk Sazları* isimli bir başlıkta ise öz itibarıyla Türk çalgılarına değinilmiştir (Tetik, 2015: 200).

Türk Müsiki Geleneğine Göre Çalgılar

Telli ve Yaylı Çalgılar

Genel anlamda tellerin parmak, yay veya mızrap yardımıyla titreşmesiyle sesi açığa çıkaran çalgılar ifade edilmektedir. Tarihi çok eskiye dayanan telli çalgılar Anadolu, Mısır, Mezopotamya ve Orta Asya'da yaygın olarak kullanılmıştır. Kopuz olarak bilinen çalgı, telli çalgıların atası olarak kabul edilmektedir (Tüfekçioğlu, 2015: 49). Telli çalgılar genel olarak mızraplılar ve yaylılar olarak iki kategoride sıralanmaktadır. Bunun yanı sıra bazı çalgılar vurma hareketiyle bazıları ise parmaklarla çalınabilmektedir. Yakın tarihe kadar Anadolu'da birçok telli çalgı türü kullanılmaktaydı. Ancak zaman içerisinde birtakım farklılıklar yaşanmış ve bazı çalgı türlerinin kullanım alanı daralmıştır. Bu nedenle konu bütünlüğü Türk Halk Müsikişinde yaygın olarak kullanılan Ud, Kanun, Bağlama, Tar, Kabak Kemane ve Kemençe gibi çalgılar üzerinden oluşturulmaya çalışılmıştır.

Ud

Ud, kısa saplı, kıvrık uçlu, iri gövdeli perdesiz bir Türk çalgısıdır. Arap coğrafyasında da yaygın olarak kullanılan bu çalgı İran'da, Barbat adıyla bilinen çalgıyla önemli derecede benzerlik göstermektedir. 17. yüzyılda Ud'un yerini Tanbur almıştır. Bu süreçte popüleritesini yitiren bu çalgı, yaklaşık iki asır sonra tekrar Türk Müsiki çalgıları arasındaki yerini almayı başarmıştır (Koç, 2015:



Görsel 1.
Ud, 2014, 52 x 36 mm

125–127). Ud yapımında, hafif ve kurumuş ağaçlar tercih edilmektedir. Örneğin ses tablası kısmında; sitka, köknar veya ladin ağacı kullanılırken tekne kısmında ise daha çok; maun, pelesenk, gürgen, ardiç, abanoz, pommela, ceviz, akçaağaç (kelebek), venge ve paduk kullanılmaktadır (Oter, 2007: 26–27). Ayrıca geleneksel Ud sazında farklı türde ve kalınlıkta beş adet tel bulunmaktadır. Bunlar yukarıdan aşağıya doğru; bam teli, misles, mesnâ, zîr ve hâd telleridir. Diğerlerinden daha kalın olan bam teli ise bağirsaktan yapılmaktadır (Tüfekçioğlu, 2015: 65–69). Görsel 1'de 2014 yılında emisyon edilen ve Avrupa 2014 Ulusal Müzik Enstrümanları konulu çalışmayı oluşturan 2'li pul serisinden birine yer verilmiştir. 100.000 tirajı olan bu pulların grafik tasarımcısı Nuray Çalı'dır (Avrupa 2014 Ulusal Müzik Enstrümanları Ud, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Pul tasarımında kullanılan Ud çalgısı diyagonal olarak pulun merkezine konumlandırılmıştır. Arka planda



Görsel 2.
Ud yapı malzemesi, 1984, 36 x 52 mm

ise açık hava dinletisinde Ud çalan bir kadın betimlenmektedir. Görsel 2'de ise 1984 yılında emisyon edilen ve *Orman Ürünleri* konulu çalışmada kullanılan 4'lü pul serisinden birine yer verilmiştir. 600.000 tirajı olan bu pulların grafik tasarımcısı Saadettin Atlıhan'dır (Orman ve Ürünleri Ud Yapı Malzemesi, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Tasarımda sarı zemin rengi kullanılmış olup rengin ortası, dikey bir elips biçiminde beyaz bırakılmıştır. Beyaz olarak bırakılan bu alana illüstratif doğu ladin ağacının tamamı konumlandırılarak arka plan oluşturulmuştur. Ön planda ise yine illüstratif olarak ladine ait yaprak ve kozalak parçalarıyla birlikte bu ağaçtan üretildiği düşünülen çizgisel bir Ud çalgısı betimlenmiştir (Görsel 1), (Görsel 2).

Kanun

Geleneksel Türk Sanat Müziği çalgıları arasında yer alan Kanun 3,5 oktavlık ses genişliğine sahip yatay çalınan bir çalgıdır. İki elle çalınan bu çalgıda kaplumbağa kabuğundan yapılmış başa mızraplar kullanılmaktadır. Toplam 78 telden oluşan bu çalgıda 26 perde bulunmaktadır. Her bir perde ise 3 telden oluşmaktadır (Bayrakçı, 2020: 17–19). Altılı mandal sistemine göre belirlenen düzende perdeler, harf notasyonuna göre sıralanmıştır. Bu perdeler tiz muhayyer ile kaba yegâh aralığında akort edilmektedir (Günalçin, 2013: 77–83). Ayrıca Kanunun ses tablası; ladin, çınar, maun, ceviz ve köknar ağacından. Yanları; gürgen, köknar ve ladinden. Alt tablası; ihlamur ve kızılağaçtan. Akort burguları ise erik, akgürgen, limon ve abanoz türü ağaçlardan yapılmaktadır (Bayrakçı, 2020: 11; Tetik ve Uslu, 2012: 30). Görsel 3'de 2010 yılında İsrail'de tedavüle giren 5'li pul serisinden birine yer verilmiştir (İsrail Kanun, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Tasarımın arka planına bakıldığında zeminde bir halı motif göze çarpmaktadır. Bu motif dikey düzlemde aşağıdan yukarıya doğru gidildikçe degradeli bir şekilde yerini beyaz renge bırakmaktadır. Böylece oluşturulan zemin üzerinde, pul ile ilgili İbranice bilgilere yer açılmıştır. Aynı zamanda pulun sağ alt köşesinde bir Piyano görülmektedir. Pulda en büyük alanı (neredeyse 2/3 oranında) ise Kanun kaplamaktadır. Tasarıma genel olarak bakıldığında klasikliğin iki çeşidine yer verdiği söylenebilir.



Görsel 3.
İsrail Kanun, 2010, 31,7 x 20,1 mm



Görsel 4.
Bağlama, 1982, 26 x 52 mm

Bağlama

Türk Halk Müsikiğinde önemli bir yeri olan Bağlama çalgısının kökeni kopuza dayanmaktadır (Görsel 3). Orta Asya Türkleri arasında yaygın olarak kullanılan bu çalgı, tarihi seyirde Çin'e, Avrupa'ya ve Anadolu'ya kadar gelmiştir (Demirsipahi, 1975: 165). Bu enstrümanın öğretiminde genellikle iki farklı yol izlenmektedir. Bunlar; öğrencinin ustasını izlenmesiyle edindiği deneyim (usta-çırak ilişkisi) ve öğrencinin ustasının ritmik hareketlerini tekrar etmesi (meşk yöntemi)'dir (Altuğ, 1997: 19). Bağlama genellikle tezene veya şelpe yöntemiyle çalınmaktadır. Standart bir türü olmayan bu çalgının; Meydan Sazı, Çöğür, Divan Sazı, Kısa Sap, Tanbura ve Cura gibi türleri mevcuttur. Ayrıca bağlamanın tekne kısmında; ardıç, abanoz, dişbudak, kestane, ceviz, akçaağaç, gürgen, maun, dut, çınar, iğde, ihlamur, kavak, pelesenk ve gül ağacı kullanılırken ses tablasında; köknar ve ladin yanak kısmında ise gürgen, abanoz, ceviz, ihlamur, ardıç, maun, meneviş ve kestane kullanılmaktadır (Tetik ve Uslu, 2012: 29–30). Görsel 4'de 1982 yılında emisyon edilen ve Türk Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 5'li pul serisinden birine yer verilmiştir. 3.184.000 tirajı olan bu pullar, ofset baskı tekniğiyle oluşturulmuştur (Türk Müzik Aletleri Bağlama, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Tasarımda dikey ölçülendirme tercih edilmiştir. Pulun formasında yer alan mavi zemin üzerine Anadolu'da yaygın olarak kullanılan Bağlama çalgısı diyagonal olarak konumlandırılmıştır. Marjlarında ise ait olduğu ülke, basım yeri, tedavül tarihi ve değeri hakkındaki bilgiler görülmektedir.

Tar

Orta Asya ve Kafkas Bölgesine özgü olan bu çalgı Azerbaycan ve İran'da da yaygın olarak kullanılmaktadır. Yakın tarihte Türk Halk Müsikişinin önemli çalgıları arasında yerini almayı başaran Tar Azerbaycan müziğini icra eden çalışmalarda, hususi olarak kullanılan telli bir çalgıdır. Türkiye'de sınırlı bir kullanım sahasına sahip olan bu çalgı, daha çok Kars ve Iğdır dolaylarında yaşayan belirli



Görsel 5.
Tar, 2019, 26 x 41 mm

toplumların tercih ettiği çalgılar arasında yer almaktadır. Mızrap veya tırnakla çalınan tar, genellikle beş adet telden oluşmaktadır (Turunç, 2011: 1–4). Üç bölümden oluşan Tar'ın yapımında kullanılan en ideal yapı malzemesi, genellikle dut ağacıdır. Tar'ın gövdesi; erik, akça, ceviz, kayın, palamut ve karaağaçtan. Çanak kısmı; erik, ceviz, armut, pelit veya dut ağacından. Kol (sap) kısmı ceviz ağacından. Kelle kısmı ise gürgen ağacından yapılmaktadır (Özcan, 2009: 21–22; Turunç, 2011: 49–53). Görsel 5'de emisyonu 2019 yılında yapılan ve Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 3'lü pul serisinden birine yer verilmiştir. 100.000 tirajı olan bu pulların grafik tasarımcısı Merve Ersan'dır (Müzik Aletleri Tar, Erişim Tarihi: 16.03.2021). Tasarımda forma alanı dantellere kadar genişletilmiştir. Böylece iki parçalı bir yapıdan, ziyade bir bütünlük oluşturulmuştur. Arka plan, duvar ve zemin olarak iki parçalı değerlendirilmiştir. Duvarda, aşağıda sarı renkten yukarıda pembe renye suluboya etkisi gösteren bir geçiş kullanılmıştır. Zeminde ise kahve tonları bulunmakta ve duvarla uyum göstermektedir. Duvara yaslanmış olarak betimlenen çalgı aletinin sap kısmına ismi belirtilmiştir. Pul üzerinde yine Türkiye Cumhuriyeti'ne ait bir müzik aleti olduğuna ilişkin ibare ve değeri bulunmaktadır.

Kabak Kemane

Afrika ve Asya coğrafyasında yaygın olarak yetiştirilen su kabağı, tarih boyunca çalgı yapımında da kullanılmıştır. Türkiye'ye özgü karakteristik bir dokusu olan Kabak Kemane Teke Yöresinde yaşayan Yörük Türkmenleri tarafından kullanılan geleneksel bir yaylı çalgıdır. Klasik çalgıda tel sayısı üç iken günümüzde kabul gören tel sayısı dördür. Ağaçtan yapılan üç telli yassı kemanelere daha çok Güneydoğu Anadolu Bölgesinde rastlanmaktadır (Akyol, 2017: 164–166). Görsel 6'da 2014 yılında tedavüle çıkarılan ve Avrupa 2014 Ulusal Müzik Enstrümanları konulu tasarımda yer alan 2'li puldan sonuncusuna yer verilmiştir (Avrupa 2014 Ulusal Müzik Enstrümanları Kabak Kemane, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Pul tasarımında kullanılan Kabak Kemane çalgısı, diyagonal olarak ve pulun neredeyse bir yarısını kaplayacak şekilde konumlandırılmıştır.



Görsel 6.
Kabak Kemane, 2014, 52 x 36 mm

Arka planda ise serideki diğer pul tasarımının aksine kapalı alanda buldukları belli olan bir müzisyen grubu görülmektedir. Kabak Kemanenin konumlandırılmasıyla birlikte, arka plandaki figürler daha çok belirginleşmiştir.

Kemençe

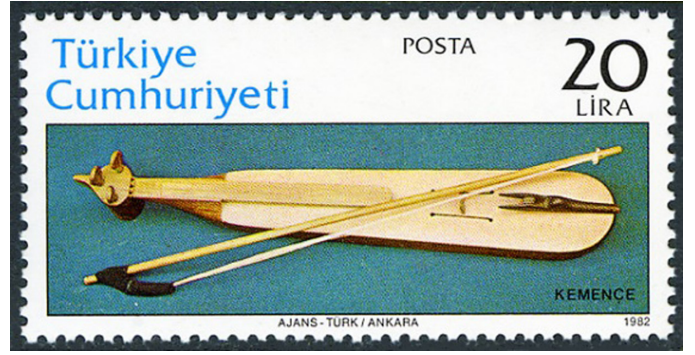
Kemençe, yay yardımıyla serbest veya diz üstünde çalınabilen üç telli bir yaylı çalgıdır. Bu çalgı, daha çok dış kültürlerle biraz kapalı kalan Altay Bölgesi'nde yaygın olarak kullanılmaktadır. Kemençenin en ilkel hali ise İkliğ'dir. İkliğ yapımında genellikle kabak, kutlu ağaçlar, deve ve tay gibi hayvanların derileri kullanılmıştır. Çıkarıldığı sesler nedeniyle Kemençeye Karadeniz Bölgesi'nde cili veya cilili gibi yöresel isimlendirmeler verilmiştir (Demir, 2007: 1144–1147). Ayrıca Kemençe Rebab Mardin Yöresi'nde yaygın olarak kullanılan geleneksel bir çalgı türüdür. Türkiye'de en çok bilinen Kemençe türü ise Karadeniz Kemençesidir. Görsel 7'de 1982 yılında tedavüle giren ve Türk Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 5'li pul serisinden bir diğerine yer verilmiştir (Türk Müzik Aletleri Kemençe, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Tıpkı serideki Mey ve Zurna'da olduğu gibi yatay bir kompozisyon kullanılmış ve diğer bütün tasarım elemanlarının konumlandırması ve hiyerarşisi aynı kalmıştır. Tasarımda Karadeniz Bölgesinde yaygın olarak kullanılan üç telli bir kemençe ve bu kemençeye ait olan yay gösterilmiştir.

Vurmalı Çalgılar

Batı müziğinde "percussion" olarak adlandırılan bu çalgıların en ilkel olanları dahi, çağdaş orkestraların vazgeçilmezleri arasında yer almaktadır. Vurmalı çalgılar, sesleri genellikle el veya bir araç yardımıyla üreten bütüncül bir sistemi ifade etmektedir. En eski çalgı türlerinin önemli bir bölümünü oluşturan vurmalılar ailesi, müziğin ritim ve dinamizmine ziyadesiyle katkılar sunmaktadır (Göktaş, 2010: 67). Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan ve 13. yüzyıla tarihlendirilen en eski Türk çalgısının Kös olduğu kayıtlara geçilmiştir (akt., Somakçı, 2016: 19; Üngör, 2004). Dünyanın çeşitli ülkelerinde kullanılan ve çok sayıda türü mevcut olan bu çalgının başlıcalarını; Timpani Trampet, Zil, Bateria, Mridangam, Simbal, Kudüm, Rototom, Darbuka, Def, Çan, Ksilofon, Kastan-yet, Kariyon, Çelesta, Marakas, Gong ve Üçgen gibi enstrümanlar oluşturmaktadır.

Davul

Silindirik bir kasnağın her iki yanına gerdirilen derinin iplerle iyice sıkıştırılmasıyla elde edilen vurmalı bir çalgı türüdür. Ana gövdenin



Görsel 7.
Kemençe, 1982, 52 x 26 mm

yapımında genellikle ceviz ağacı tercih edilmektedir. Deri yüzey ise daha çok dana, keçi veya koyundan elde edilir (Tüfekçioğlu, 2015: 179). Vurmalı çalgılar arasında yer alan ve bilhassa askeri amaçlı kullanılan Nakkare, Kös ve Tabl gibi unutulmaya yüz tutmuş bazı çalgı türleri ise artık tarihi müzik çalgıları olarak anılmaktadır (Aydın, 2020: 264). Türkler arasında çok yaygın olan bu çalgı türü yöresel kullanıma ve yaşanan coğrafyaya göre farklı formlarda şekil almıştır. Bu nedenle bu çalgının çok değişik türlerine rastlamak mümkündür. Davullar tarih boyunca dini törenlerde, askeri seferlerde, düğünlerde ve önemli merasimlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Resmi olarak da devam ettirilen bu geleneği Selçuklular tâblhânelerde, Osmanlılar ise mehterhanelerde yaşatmıştır (Kaya, 2012: 97–98). Zurnanın ayrılmaz bir parçası olan Davul Türk



Görsel 8.
Davul, 1982, 26 x 52 mm



Görsel 9.
Davul ve Zurna, 1981, 26 x 41 mm

kültürünün bilindik en temel çalgıları arasında yer almaktadır. Görsel 8'de emisyonu 1982 olan ve Türk Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 5'li pul serisinden bir diğerine yer verilmiştir (Türk Müzik Aletleri Davul, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Tasarımda, serinin aynı ölçülendirme zemin rengi, marj ve yerleşim düzeninin devam ettirildiği görülmektedir. Görselde Anadolu'da yaygın olarak kullanılan Davulun hacminin ve yapısının anlaşılır biçimde gösterildiği bir açı tercih edilmiştir. Görsel 9'da 1981'de emisyon edilen ve II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi anısına bastırılan 5'li pul serinden birine yer verilmiştir. 600.000 tirajı olan bu pullar ofset baskı tekniğiyle oluşturulmuştur (II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Davul ve Zurna, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Tasarımda dikey bir kompozisyon tercih edilmiştir. Bununla birlikte aynı marj içerisinde hem görsel hem de metinsel ifadeler yer almaktadır. Hiyerarşik yapıda ise ilk anda Türkiye Cumhuriyeti yazısı ve pulun değeri göze çarpmaktadır. Ayrıca görselde yer alan fotoğrafta, geleneksel kıyafetleriyle sanatsal faaliyetlerini sürdürmeye çalışan Davul ve Zurna icracısına yer verilmiştir.

Def

Türk toplumları arasında eskiden beri yaygın olarak kullanılan Def Türk Müsikiğinde usul vurma çalgısı olarak kullanılmaktadır. Yuvarlak bir kasnağın bir yüzüne deri gerdirilmesi, diğer yüzünün açık bırakılması ve etrafının gevşek zillerle donatılmasıyla oluşturulmuş bir Davul çeşididir. Avrupa toplumlarının da yakından tanıdığı bu çalgı *tambour de basque* olarak isimlendirilmektedir (Göktaş, 2010: 75). Bu çalgı, parmak vuruşlarıyla usul tutturma veya elle serbest sallama prensibiyle çalışmaktadır. Görsel 10'da 2019 yılında emisyon edilen ve Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 3'lü pul serisinden bir diğerine yer verilmiştir (Müzik Aletleri Def, Erişim Tarihi: 16.03.2021). Tasarımda serinin aynı ölçülendirme, forma ve yerleşim düzeninin devam ettirildiği görülmektedir. Sadece pulun değerini belirtilen düzenleme soldan sağa alınmıştır. Arka plandaki renk iki parçalı bir yapıdan tek parçaya



Görsel 10.
Def, 2019, 26 x 41 mm

dönüştür ve suluboya etkisinin sürdürüldüğü görülmektedir. Çalgı aletinin sol tarafına ise Erzurum Yöresinde kullanılan bir def türü olduğu, defin kavisiyle aynı olacak şekilde belirtilmiştir.

Darbuka

Daha çok köy eğlencelerinde kadınların çalgı olarak kullandığı Dümbelek, bilinen Darbukanın atası konumundadır. Anadolu'da yaşayan ustalar bu çalgıyı, genellikle kil malzemeden üretmekteydi. Günümüzde bu üretim tekniğinin yerini alüminyum, bakır ve pirinç gibi alaşımlar almıştır. Türk Darbukası olarak bilinen çalgı ise bakır malzemeden üretilmektedir (Karaol ve Doğrusöz,



Görsel 11.
Darbuka, 2010, 31,7 x 20,1 mm

2013: 3). El-parmak koordinasyonuna dayanan Darbuka icrasındaki ana döngü, iki ses etrafında şekillenmektedir. Bunlar düm ve tek sesleridir. Görsel 11'de 2010 yılında İsrail'de emisyonu yapılan 5'li pul serisinden sonuncusuna yer verilmiştir (İsrail Darbuka, Erişim Tarihi: 07.06.2021). 2 ayrı vurmali çalgının resmedildiği bu çalışmada Ortadoğu'ya özgü olan desenli bir darbuka türü ön plana çıkarılmıştır. Önceki tasarıma bağlı olarak yine zeminde bir halı motifi göze çarpmakta ve degradeli bir şekilde yerini beyaz renge bırakmaktadır. Düzen, tipografi kullanımı ve yerleşim şekli olarak önceden değinilen yapıyla aynı özelliklere sahiptir. Burada farklı olarak pulun sağ alt köşesinde bir davul görülmektedir. Aynı serideki pulları kendi içinde değerlendirdiğimizde telli çalgılarla ilgili olan pulda iki adet telli çalgı görseli, vurmali çalgılarda ise yine iki adet vurmali çalgı görselinin yer aldığını söylemek mümkündür. Bu pulda da Darbuka yine bir önceki gibi en büyük alanı kaplamaktadır.

Nefesli Çalgılar

Türk Musiki Nazariyatı ve Türklerde Musiki Aletleri isimli eserinde nefesli çalgıları kategorik bir biçimde tanıtan Hüseyin Sadettin Arel Türklerin kullandıkları nefesli çalgıları şöyle sıralamıştır:

Acemi zurna, balaban, asafi zurna, borazan, dilli düdük, mizmar, afrasiyab borusu, kaba düdük, argul, çığırtmaç, çibuk, sipsi, battal, bülbür, cubçık, kuray, eşul, çimon, kurrenay, kargı, kuray, deriş borusu, karney, kaval, kakratcu, efresyab, luturiyan, mehter düdüğü, sıbızga, yaslı, organunsafir, tulum, sarnay, safiri bülbül, tutek, çar ve şor (Arel, 1968; akt., Koca, 2002: 183–184).

Türk Musiki geleneğine göre nefesli çalgılar, genel olarak dilliler ve dilsizler olmak üzere iki kategoride incelenmektedir.

Ağız Kopuzu

Türkler arasında, çok çeşitli ve komplike çalgıları ifade etmek amacıyla kullanılan kopuz terimi, Orta Asya'da genellikle üç farklı şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunlar; Kıl Kopuz, Ağız Kopuzu ve Kopuzdur. 6000 yıllık bir geçmişe sahip olan Ağız Kopuzu daha çok Şaman ayinlerinde ve Hakas Türklerinin samur avı sonrası düzenledikleri şenliklerde kullanılmaktaydı. Vurmali-nefesli bir çalgı türü olan Ağız Kopuzu Türkiye Cumhuriyetlerinde awız kopuz, domboi, şankopuz, demir kopuz, awıa gupuz gibi isimlerle anılmaktadır. Bu türe ait örnekler ise Yakutistan Cumhuriyeti'nde bulunan Ağız Kopuzu-Vargan Müzesinde sergilenmektedir. Başkent Yakutsk'da bulunan ve halka açık olan özel müzede yaklaşık 5500 kopuz örneği



Görsel 12.
Ağız Kopuzu, 2019, 41 x 26 mm

bulunmaktadır (Yeşil, 2016: 193–195). Görsel 12'de 2019 yılında emisyon edilen ve Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 3'lü pul serisinden sonuncusuna yer verilmiştir. Türkiye'de kullanım alanı olmayan bu çalgı türü genel olarak Türkiye Cumhuriyetlerinde kullanılmaktadır (Müzik Aletleri Ağız Kopuzu, Erişim Tarihi: 16.03.2021). Bu tasarımda serideki diğer pulların aksine yatay bir kompozisyon görmekteyiz. Yine forma alanı dantellere kadar genişletilmiş, mavi ve yeşil renkleri birbirine yedirilmek suretiyle suluboya etkisi oluşturularak zemin elde edilmiş ve çalgı aleti pulun ortasına konumlandırılmıştır. Pulun değerinin gösterdiği yerde zemin rengi daha koyu kullanıldığından metin ön plana çıkmıştır. Çalgı aletinin çapraz konumlandırılması tasarıma dinamiklik katmış, ismi ise tasarımın bir parçası haline getirilmiştir.

Kaval

Kaval çalgısının Ural-Altay arasındaki bölgeden Mezopotamya'ya ve Anadolu'ya geldiği yönünde yaygın bir görüş mevcuttur. Alman müzikoloğu Curts Sachs bu tezi doğrulamış ve Kavalın Türkçe asıllı bir çalgı olduğunu belirtmiştir (akt., Atasoy, 2013: 89; Tarlabası, 1983). Türkler arasında yaygın olarak kullanılan bu çalgı türü için çok eski dönemlerde kaval kemiği, kemiş ve içi boşalmış boynuzlar kullanılmaktaydı. Macaristan'da yapılan Avar mezar kazısında, turna kemiğinden yapılmış çifte kaval bulunmuştur (Koca, 2002: 183). Çoban çalgısı olarak anılan bu çalgının üstünde 7 altında ise 1 delik bulunmaktadır. Üretiminde en yaygın kullanılan ağaç türü şimşir olsa da yöresel koşullara bağlı olarak bazen erik ve incir ağaçları da tercih edilmektedir. Görsel 13'de 1982 yılında Bulgaristan'da emisyon edilen Flüt konulu pul tasarımına yer verilmiştir (Bulgaristan Kaval, Erişim Tarihi: 16.03.2021). Dikey bir kompozisyona sahip olan bu çalışmanın kenarlarında beyaz renkten maviye doğru degrade bulunmakta ve bunlar bir şerit oluşturmaktadır. Yine bu şeridin üzerine bir takım semboller ilave edilerek farklı bir desen oluşturulmuştur. Ortada ise pulun 2/3'ü genişliğinde beyaz bir zemin mevcuttur. Bu zeminin üzerinde biri diğerinden daha büyük olacak şekilde konumlandırılmış iki adet Kaval görseli bulunmaktadır. Büyük olan Kaval beyaz zemini neredeyse



Görsel 13.
Kaval, 1982, 21 x 41 mm



Görsel 14.
Mey, 1982, 52 x 26 mm

ortalamış, diğeri ise kesişim yapmayacak şekilde sağına konumlanmıştır. Pulun değeri ise üst solda belirtilmiştir.

Mey

Kıskaç, kamyş ve gövdeden oluşan Mey çalgısının ön yüzünde yedi, arka yüzünde ise bir adet delik bulunmaktadır. Her ne kadar farklı üretim teknikleri mevcut olsa da gövde için özellikle erik ve kayısı ağaçları tercih edilmektedir. Cevri Altıntaş 1950 yılında Türkiye Radyo Kurumu tarafından düzenlenen yayınlarda ilk defa Mey çalgısına yer vermiştir. Davul eşliğinde çalınan Mey çalgısı, daha çok Türkiye'nin Doğu illerinin ses karakterini yansıtan bir çalgı türü olarak değerlendirilmektedir. Mey çalgısının benzerleri olan Balaban, Duduki, Bilür, Duduk, Nay, Hichiriki ve Hyanpiri gibi çalgılara ise Kafkaslarda ve Asya kıtasında rastlanmaktadır (Karahasanoğlu Ata, 2002: 205–207). Görsel 14'de 1982 yılında emisyonu yapılan ve Türk Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 5'li pul serisinden bir değerine yer verilmiştir (Türk Müzik Aletleri Mey, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Bu tasarımda yatay bir kompozisyon tercih edilmiş ve pulun formasında Mey'in yapısıyla uyumlu olacak şekilde dikkörtgen bir zemin kullanılmıştır. Bu zeminde ise Mey'in rengini ön plana çıkaran tamamlayıcı bir renk kullanılmıştır. Formanın sağ altına çalgı aletini tanımlayan metin girilmiştir. Hemen üzerindeyse pulun çıkarıldığı yer ve değer ibareleri yer almaktadır.

Zurna

Arabi, asafi, kaba, acemî, şihâbi ve cüra gibi çeşitleri bulunan Zurna çalgısını Orta Asya başta olmak üzere Anadolu, İran, Balkanlar ve Arap coğrafyasında çeşitli şekillerde görmek mümkündür. Siyasi olarak da önem arz eden Zurna çalgısı Selçuklular döneminde sancak ve davul ile birlikte beylik alameti olarak kabul edilmekteydi (Aydın, 2020: 261). Türk kültürünün hâkim olduğu coğrafyanın tamamında Zurna çalgısı nefesli halk çalgısı olarak kullanılmaktadır. Davuldan ayrı düşünölemeyen ve yedi adet deliği bulunan bu çalgının gövde kısmı için genellikle erik ağacı tercih edilmektedir. Ancak başlık kısmı için şimsir kullanılmaktadır. Görsel 15'de 1982 yılında emisyon edilen ve Türk Müzik Aletleri konulu çalışmayı oluşturan 5'li pul serisinden sonuncusuna yer verilmiştir (Türk Müzik Aletleri Zurna, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Tıpkı Mey pulunda olduğu gibi yatay bir kompozisyon kullanılmış ve diğer bütün tasarım elemanlarının konumlandırması ve hiyerarşisi aynı bırakılmıştır. Tasarımda standart bir Zurna çalgısı 45 derecelik profilden gösterilmiştir.

Ney

Farsça bir kelime olan Ney, kamyş manasına gelmektedir. Değişik boyutlarda olabilen Ney çalgısı, başın genellikle sola yatık pozisyonda çalınmasına olanak tanıyan bir çalgı türüdür. Batı dünyasının



Görsel 15.
Zurna, 1982, 52 x 26 mm

Türk Flüt olarak tanımladığı bu çalgı, diğer çalgılardan farklı olarak tekrar akort gerektirmemektedir. Boğumlu kamyştan üretilen ve toplam 7 perde deliği bulunan Ney çalgısının arka yüzündeki tek delik, enstrümanın tam ortasında yer almaktadır. Baş kısmında ise kesik bir koniyi andıran fildişi veya boynuzdan yapılmış bir başlık bulunmaktadır (Koca, 2002: 189-190). Başpare olarak isimlendirilen bu başlık için genellikle 25 yaşını tamamlamış olan bir mandanın boynuzu tercih edilmektedir. Ney çalgısında çalma eylemini gerçekleştirebilmek için Ney'e üfleme gerekmektedir. Bu nedenle Ney çalgısı nefesli çalgılar arasında en zor öğrenilen çalgı olarak tanımlanmaktadır. Görsel 16'da 1993 yılında emisyon edilen ve Türk Meşhurları konulu çalışmayı oluşturan 5'li pul serisinden birine yer verilmiştir. 20.000.000 tirajı olan bu serinin grafik tasarımcısı Selahattin Tuğ'a'dır (Konulu Sürekli Posta Pul-ları Türk Meşhurları Ney, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Sanatçının ön plana çıkarıldığı bu tasarımda ney çalgısı diyagonal olarak formanın soluna yerleştirilmiştir. Tasarımın arka planında bir esere yer verilmiş ve başlığa karşılık gelen alana bir de sol anahtarı eklenmiştir. Yatay hatta ise sanatçının isminin yanı sıra doğum ve vefat tarihleri metinsel olarak yerleştirilmiştir.

Sipsi

Nefesli çalgılar sınıfına dâhil olan bu çalgı Türk Halk Müsikişi çalgıları arasında sesi tiz olan en küçük boyutlu çalgıdır. Sert su kamyşından üretilen bu çalgı yöresel tabirle gövde (gödlek) ve ağızlık (cukcuk) olarak isimlendirilen iki parçadan oluşmaktadır. Daha



Görsel 16.
Neyzen Tevfik Kolaylı ve Ney, 1993, 36 x 26 mm

eski dönemlerde gövde için kartal kanadı kemiği tercih edilmekteydi. Sipsi çalgısının ön yüzünde beş arka yüzünde ise bir perde bulunmaktadır (Toraman, 2001: 8–12). Ayrıca eski bir çalgı türü olan Sıbzıg'ının, günümüzde Teke Yöresinde sipsi adıyla yaşadığı kanısı hâkimdir (Koca, 2002: 183).

Roman Kültürü Bağlamında Çalgıcılık Geleneği

Tarih boyunca Sinti, Gitane, Kıpti ve Gypsy gibi çeşitli isimlerle anılan Çingenerin, Hindistan kökenli bir topluluk oldukları düşünülmektedir. Çingenerin, 9. yüzyılda yaşanan büyük bir göç dalgasıyla birlikte dünyanın çeşitli coğrafyalarına yayıldıkları sanılmaktadır. Ancak tarihi kayıtlarda büyük göç hareketini tanımlayan kesin bir belgeye rastlanılamamıştır. Bilim çevrelerince de kabul gören bu tez, daha çok dilbilimin ürettiği verilere dayanmaktadır (Duygulu, 2006: 14).

Türk tarihçiler, Türkiye'de yaşayan Romanların, 10. yüzyıl ile 19. yüzyıllar arasında geçen süreçte İran ve Kafkasya dolaylarından gelerek Anadolu'ya yerleştiğini belirtmiştir. Ermeni ve bazı Bizans tarihçileri de bu bilgiyi doğrulamaktadır (Duygulu, 2006: 19). Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde yaşayan Çingenerlerden bir kısmı için "Kıpti" tabiri kullanılmıştır. Bu benzetme Çingenerin Mısır kökenli olduğu varsayımına dayanmaktadır. Günümüzde hâlâ bazı Çingenerin kendilerini Kıpti olarak tanımladığı bilinmektedir (Arayıcı, 2008: 239–240). Türkiye'de yaşayan bu toplumun mensupları üç ana dilsel gruba ayrılmaktadır. İran'dan geldiği düşünülen ve Süryanilerin bir kolu olanlara Dom. Ermeni Çingenesi oldukları ileri sürülenlere Lom. Daha çok batı illerinde ve Trakya'da yaşayanlara ise Rom denilmektedir (Uğurlu, 2013: 79).

Çingene tabirinden pek haz etmeyen Romanlar, bu tabiri başka toplumların yakıştırmaması olarak algıladılar. Trakya'nın yanı sıra Marmara, Ege ve İç Anadolu bölgelerinde de yoğun olarak yaşayan Romanlar, Türkiye'nin bütün bölgelerine yayılmış bir toplumdur. Romanlar için arabacı, camışçı, deveci, elekci, karaçi, şopar, haymatlos, tahtacı, çingit, çerge, bala, abdal, kamberler, kurbat, çinçin, dom, poşe, aşık, cono, cingan, mutruf, moka, mıtrıb, orom, çingen ve şıhbızın gibi bir takım yerel isimlendirmeler kullanılmaktadır.

Dünyadaki Çingenerin genel olarak iki uğraş alanı mevcuttur. Kentlerde at arabasıyla plastik, şişe, kâğıt ve hurda eşya toplayanlar toplayıcı. Sepetçilik, demircilik, kalaycılık ve çalgıcılık meslekleriyle uğraşanlar ise zanaatkâr olarak tanımlanmıştır (Martinez, 1992: 47). Türkiye'de yaşayan Romanların daha çok bohçacılık, çiçekçilik, arabacılık, sepetçilik, dilencilik, pazarcılık, simitçilik, demircilik, diş çekimi, ilaç yapımı, boyacılık, simsarlık, ev temizliği, manavlık, nalburluk, falcılık, çengilik, hurdacılık, ayı oynatıcılığı, kâğıt toplayıcılığı, şoförlük, hamallık, sümüklü böcek ve kurbağa toplayıcılığı gibi işlerle ilgilendikleri görülmektedir (Balkız ve Göktepe, 2014: 9-11; Martinez, 1992: 48-49). Bunun dışında sirk, panayır ve lunapark benzeri yerlerde çalışan ve akrobatlık yapan Romanlar da mevcuttur. Öteden beri göçebeliğe meyleden ve her sene nisan ayında, farklı bölgelere göç eden bir kısım Romanlar, zanaatkârlıklarının yanı sıra sanatsal faaliyetlerle de meşgul olmaktadır. Türkiye'de yaşayan ve çalgı aletleri konusunda kendilerini bir hayli geliştiren Romanların daha çok Kanun, Def, Cümbüş, Zurna, Asma Davul, Keman, Saksafon, Darbuka, Akordeon ve Klarnet gibi çalgıları kullandıkları görülmektedir.

Kulaklarına ve kültürel birikimlerine güvenen Romanlar, genellikle müzik eğitimi almadan kendilerine özgü yöntemlerle müziklerini icra ederler. Bu Romanların her türlü çalgıyı kullanabilecek bir potansiyele sahip olduklarını göstermektedir. Lokal çalışanlar kendilerini çalgıcı olarak tanımlarken, nota bilgisine sahip olanlar



Görsel 17.
Moldova Roman Kültürü, 2018, 33 x 33 mm

ve profesyonel müzik icracıları kendilerini müzisyen olarak tanımlamaktadır. Yaşadıkları toplum içerisinde kendilerini farklı bir zümre olarak gören bazı müzik icracıları ise kendilerini tanıtırken Roman tabirini kullanırlar. Özellikle, batıda yaşayanların kullandığı bu tabir, ilgilinin müzik icracısı olduğuna işaret etmektedir. Yaşam kültürüyle müziği birleştiren Romanlar, yaşadıkları sıkıntıların dışavurumunu da böylelikle sosyal hayata uyarlamış olurlar. Buradan hareketle Romanların mutlu olabilmek için kendilerini müzikle ifade ettiklerini söyleyebiliriz. Kültürel birikimin taşıyıcısı konumunda olan Romanlar, bir yönüyle sözlü geleneğin hem temsilcisi hem de aktarıcısı konumundadır.



Görsel 18.
Ukraynalı Romanlar, 2017, 21 x 41 mm

Her ne kadar çalgı geleneği Romanlar için bir yaşam stili olarak görülüyor olsa da aslında bu gelenek birçoğunun geçimini temin etmek için başvurduğu bir mücadele aracıdır. Günümüzde çalgıcılık geleneğini sürdüren Romanların birçoğu ekstralarda, düşünlerde, eğlence mekânlarında, restoranlarda ve festivallerde sahne almaktadır. Kazandıkları ücretin yanı sıra orta parası, parsa ve alatura gibi bahşişlerle de temel ihtiyaçlarını karşılayarak hayatlarını idame ettirmektedirler. Görsel 17'de Oleg Cochocar tarafından tasarlanan ve 2018 yılında Moldova'da emisyon edilen bir pul, Görsel 18'de ise 2017 yılında Ukrayna'da emisyon edilen diğer pul gösterilmektedir. 4 seriden oluşan bu pullarda dans geleneğini sürdüren Romanlara yer verilmiştir (National Minorities Gypsies Series Ukraine Stamps, Erişim Tarihi: 07.06.2021; Moldova Ethnicity of Moldova Gypsies, Erişim Tarihi: 07.06.2021). Pullar tek tek incelendiğinde; Görsel 17'de yer alan pulun üzerinde açıkça "Etnik Roman" ibaresinin yer aldığı görülebilmektedir. Bu pulda illüstratif bir betimlemeyle Roman yaşam tarzı olarak betimlenen bilgilerin görsel bir yansımaları bulabilmek mümkündür. Bununla birlikte pulun dantellerine kadar baskı yapılmış ve tasarımdaki pula özgü ayrımlar ortadan kaldırılarak bir bütün halinde değerlendirilmiştir. Kare formatın tercih edildiği bu tasarımda, özellikle ön plan için dikeyde altın orana dikkat edildiği belirtilebilir. Roman kültürünün durağan bir şekilde betimlendiği bu tasarımda hareket noktası ve dört can alıcı noktadan biri, erkek figürün elinde yer alan kemandır. Bu durum; keman çalgısının tasarımdaki hem altın oranda hem de dört can alıcı noktanın birinde bilinçli olarak konumlandırıldığı göstermektedir. Ayrıca bu tasarımda kemanın Roman kültüründeki yerine de gönderme yapmaktadır. Görsel 18'de de yine dantellere kadar baskı yapılmıştır. Illüstratif bir betimlemeyle bu kez daha hareketli bir tasarım oluşturulmuştur. Arka plana bakıldığında (en arkadan öne doğru) at arabası, eğlenen bir grup ve bir ayı tasvirine yer verildiği görülmektedir. Buradan yola çıkarak sirk, panayır ve lunapark benzeri yerlerde çalışan bir Roman grubunun betimlendiğinden rahatlıkla bahsedilebilmektedir. Ön planda yer alan kadın ve erkek tasvirleri pulun 2/3'üne yerleştirilmiştir. Geriye kalan 1/3'lük alanda ise elbisenin deseni ve hareketi biraz soluklaştırılmış metinsel ifadelerle yer verilmiştir. Bu tasarımda da çalgıcının elindeki müzik aleti belirgin bir şekilde gösterilmektedir.

Yöntem

Bu çalışma, nicel araştırma yöntemlerinden betimsel yöntem üzerinden yürütülmüştür. Çalışmanın esasını yazılı ve görsel kaynaklar oluşturmaktadır. Öncelikle yazılı ve görsel kaynaklar toplanmış sonrasında, konuyu destekleyen veriler üzerinden araştırma

yöntemi geliştirilmiştir. Yazılı kaynaklar Türk Müsiki çalgıları ve Roman kültüründeki çalgı geleneği ekseninde şekillenmiştir. Ayrıca posta pulları üzerinden içeriğe uygun bir doku oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışma literatür taraması sonucu elde edilen verilerin konuyu destekleyen görsellerle yeniden işlenmesi sürecinde oluşturulmuştur.

Araştırma Verileri

Bu araştırmanın temel verilerini posta pulları oluşturmaktadır. Çalışmada kullanılan pullara ilişkin veriler Tablo 1'de verilmiştir.

4 farklı araştırma alanı üzerinden kurgulanan bu çalışmada toplam 18 adet pul nesnesi kullanılmıştır. Çalışmaya konu olan pulların belirlenmesi aşamasında literatürde yer alan içeriğe bakılmıştır. Dolayısıyla içerik ile birebir uyum gösteren pul nesnelere üzerinden konu görsel bütünlüğü oluşturulmuştur.

Verilerin Toplanması

Doküman incelemesine ve görsel araştırmaya dayanan bu çalışmada iki farklı yöntem izlenmiştir. Doküman incelemesi; elektronik ortamda yayın yapan dergiler, online kitaplar ve basılı yayınlar üzerinden oluşturulmuştur. Ayrıca Ulusal Tez Merkezi ve DergiPark veri tabanı üzerinden "pul, müzikoloji, organoloji ve Roman kültürü" anahtar kelimeleri kullanılarak aramalar yapılmıştır. Tarama sonucunda birçok veriye ulaşılsa da "Türk Müsiki Çalgılarının ve Roman Kültüründeki Çalgı Geleneğinin Posta Pulları Üzerinden Değerlendirilmesi" başlıklı herhangi bir araştırmaya rastlanmamıştır. Görsel araştırmada ise müzikolojinin temel olgularını, literatür boyutuna taşıyan pul nesnelere üzerinden etkili bir içerik oluşturulmaya çalışılmıştır. Çalışmada toplam 18 pul görseli kullanılmıştır. Bu görsellerin 13'ü yerli, 5'i ise yabancı pullardan oluşmaktadır. Çalışmada kullanılan posta pulları web sitelerinden toplanmıştır.

Coğrafik Bölgeler	Kullanılan Çalgılar
Akdeniz Bölgesi	Davul, Zurna, Klarnet, Şişe, Sipsi, Kabak Kemane, Kaşık, Hegit, Fincan, İkliğ, Zilli Maşa, Kaval, Üç Telli Bağlama, Tambura, Rebap, Divan Sazı, Saz, Ud, Cümbüş, Darbuka, Dümbeke, Gayda, Cura, Tek, Boğaz, Klarnet
Doğu Anadolu Bölgesi	Davul, Zurna, Kaval, Garmon, Def, Tulum, Klarnet, Mey, Tulum, Tar, Tongurdak, Zilli Sallama, Meydan Sazı, Tef, Çığırtma, Sazuta, Balaban, Bağlama, Kaval, Erzurum Def'i
Ege Bölgesi	Divan Sazı, Bağlama, Kabak Kemane, Tambura, Davul, Zurna, Zil, Dilsiz Kaval, Def, Kaşık, Klarnet, Çığırtma, Sipsi, Tef, Lut, Armonika, Flüt, Gitar, Buzuki, Santur, Arp, Lir, Keman, Cümbüş, Leğen, Darbuka, Meydan Sazı, Keman, İnce Saz
Güneydoğu Anadolu Bölgesi	Davul, Zurna, Mardin Kemencesi (Nahora-Rebabe), Bendir, Hegit, Zambur, Mey, Kaval, Ney, Darbuka, Bağlama, Zil, Cümbüş, Tef, Ud, Kemane, Büllür, Kanun
İç Anadolu Bölgesi	Kaşık, Cura, Bağlama, Davul, Kaval, Zurna, Divan Sazı, Kaba Zurna
Karadeniz Bölgesi	Davul, Zurna, Kemançe, Tulum, Cura, Fincan, Tef, Zil, Kaşık, Armonika, Bağlama, Tambura, Klarnet, Dilli Kaval, Cümbüş, Zilli Maşa
Marmara Bölgesi	Davul, Zurna, İnce Saz, Klarnet, Kanun, Keman, Tambura, Ud, Cümbüş, Darbuka, Saz, Akordeon, Cura, Fincan, Zil, Tulum, Bağlama, Zilli Maşa, Meydan Sazı

Araştırma Alanları	Pul Sayısı	Tasarımda kullanılan Tema ve İçerik Planı	Pulun Menşei
Telli ve Yaylı Çalgılar	7	Doğu Ladini, Ud, Kanun, Bağlama, Tar, Kabak Kemane ve Kemançe	Yerli, Yabancı
Vurmalı Çalgılar	4	Erzurum Def'i, Davul ve Darbuka	Yerli
Nefesli Çalgılar	5	Ağız Kopuzu, Kaval, Mey, Zurna, Neyzen Tevfik Kolaylı ve Ney	Yerli, Yabancı
Roman Kültürü ve Çalgıcılık Geleneği	2	Keman, Gitar	Yabancı

Bulgular

Anadolu'da yaygın olarak kullanılan Türk halk çalgılarına ilişkin temel veriler coğrafik dağılıma uygun hale getirilerek Tablo 2'de özetlenmiştir.

Tablo 2'de görüldüğü üzere, coğrafik bölgelerimize özgü halk çalgıları, zengin bir çeşitliliğin ve güçlü bir kültürel birikimin varlığını ortaya koymaktadır. Türkiye çalgılar konusunda zengin bir birikime sahiptir. Bütün coğrafik bölgelerde istisnalar haricinde benzer çalgıların kullanıldığı görülmektedir. Ülkemizin milli çalgısı konumunda olan Davul ve Zurna, bütün bölgelerde kullanılan en temel enstrümandır. Bunun yanı sıra Saz ve Bağlama kültürü de son derece yaygınlık göstermektedir. Sayı ve çeşit itibarıyla en çok çalgı türüne Akdeniz ve Ege Bölgesinde rastlanmaktadır. Bu bölgelerde batı toplumlarına ait olan Arp, Armonika, Keman ve Klarnet gibi çalgılarda kullanılmaktadır. Ayrıca Leğen, Kaşık ve Fincan gibi nesnelere bu bölgelerde çalgı fonksiyonelliği kazandırılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Türkiye çalgılar konusunda geniş bir yelpazeye sahiptir. Seçenek fazlalığı ve alışkanlıklardaki tekdüzelik nedeniyle bazı çalgılar zamanla unutulmaya yüz tutmuştur. Yerel nitelikli olan ve diğer coğrafik bölgelerde kullanılmayan bazı çalgıların kullanımı da nispeten sınırlı kalmıştır. Yörük kültürü açısından son derece önem arz eden ve Teke Yöresinde yaygın olarak kullanılan Sipsi, Kafkas toplumlarından kültürümüze dâhil olan Garmon, Karadeniz'de uzun süreler kullanılan ve zamanla unutulmuş Armonika bu tür çalgılara örnek teşkil etmektedir. Bununla birlikte Marmara, Ege ve Akdeniz bölgelerinde kullanılan çalgılar bir yönüyle diğer bölgelerde kullanılan çalgılardan farklıdır. Geleneksel çalgıların yanı sıra Avrupa'ya özgü çalgılarda bu bölgelerde kullanılmaktadır. Akordeon, Lir, Klarnet ve Keman gibi çalgılar batı toplumlarından kültürümüze geçmiştir. Bu tür çalgıların kültürümüze geçişi rastlantısal olmayıp tamamen Roman toplumlarının geçmişteki göçebe kültürleriyle ve çalgı geleneğiyle ilintilidir. Çünkü zor ve sıkıntılı hayat şartlarında bile müziklerini icra etmekten geri kalmayan Romanların, herhangi bir eğitim almadan batı tarzı çalgıları toplum bazında icra edecek yetenek ve yatkınlıkları mevcuttur.

Diğer taraftan; pul tasarımlarında Türk çalgı geleneğinin yanı sıra Türk halk oyunları, ozanlar, bestekârlar, sanatçılar ve üretilen eserler gibi konularda yapılan tanıtım faaliyetleri de oldukça sınırlı tutulmuştur. Pullar; üzerinde belirtilen değer haricinde, üzerine atfedilen anlamdan ve koleksiyon özelliğinden dolayı da değerli kâğıt statüsünde konumlandırılmaktadır. Hem dünyanın birçok yerine ulaşması hem de gelecek nesillere aktarılabilmesi hatta koleksiyon nesnesi olarak el değiştirebilmesi açısından da bir toplumun önem vermesi gereken asli unsurlardandır. Teknolojinin gelişip değişmesi neticesinde pulların bu özelliğini kaybetmeden retro bir anlayışla değişim gösterebilmesi ya da vintage tasarım yaklaşımıyla varlıklarını koruyabilmeleri mümkündür.

Anadolu'da günlük hayatta kullanılan çalgılar Orta Asya Türk toplumları tarafından kullanılan çalgılarla önemli derecede benzerlikler göstermektedir. Bütün bu benzerliklere rağmen bu çalışmada Orta Asya dolaylarındaki pul görsellerinin kullanılmamasının gerekçesi, çalışmanın Türkiye pulları üzerinden oluşturulmak istenmesiyle ilintilidir. Ne yazık ki Türkiye'deki mevcut emisyonlar, çalışmayı tamamlamaya yeterli gelmemiştir. Dolayısıyla oluşan boşluk, yabancı ülkelerin emisyonlarıyla karşılanmıştır.

Bunun yanı sıra noksanlığı hissedilen serilerin, orijinal Türk pullarıyla tamamlanması gerektiğine dikkat çeken önerilerimizi de aşağıda belirtmiş bulunmaktayız. Türk müziğine özgü geleneksel çalgılar Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya göç ettikleri tarihten daha sonraki dönemlerde şekil, yapı malzemesi ve isim itibarıyla kayıtlara dâhil edilmiştir. Yazılı belgelerde rastlanan ilk çalgı ise 13. yüzyılda Selçuklular devrinde kayıtlara geçen Kös çalgısıdır. Üretim yöntemi, boyut, tel sayısı ve farklı isimlendirmeler, zamanla kültürümüze özgü farklı bir çalgı kültürünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Çalgılar konusunda geniş bir yelpazeye sahip olan Türk kültür birikimi, kültürel zenginliğin göstergesi olan portföy zenginliğiyle geleneksel çalgıları belirli bir formda kurgulamıştır. Zaman içerisinde bazı çalgılar unutulmaya yüz tutarken, bazı çalgıların kullanımı daha lokal kalmış, bazı çalgıların yerini ise Batı tarzı çalgılar almıştır.

Türk Müsikî Çalgılarını ve Roman kültüründeki çalgıcılık geleneğini pullar üzerinden betimleyen tasarım çalışmalarına ilişkin öneriler aşağıda sıralanmıştır;

- Kaval, Sipsi, Kanun, Darbuka, Rebap, Zambur ve Ney görselini tasvir eden bir pul serisi tasarlanabilir.
- Roman kültürünü ve çalgıcılık geleneğini konu alan tematik bir pul serisi tasarlanabilir.
- Tasarımlara geçmişte kullanılmış olan orijinal çalgıların görselleri de dâhil edilebilir.
- Arka fonda çalgılarla ilintili olan temalara da yer verilebilir.
- Geleneksel Türk çalgılarını konu alan çağdaş ve yenilikçi tasarım anlayışıyla hazırlanmış bir pul albümü yayınlanabilir.

Türk Müsikî çalgılarını ve Roman kültüründeki çalgıcılık geleneğini görsel açıdan betimleyen bu araştırmanın, sonraki süreçte, gösterge bilimsel analiz yöntemleriyle oluşturulacak organoloji konulu çalışmalara kaynak teşkil edeceği ve ulusal literatürdeki önemli bir eksikliği gidereceği düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir – S.A.; Tasarım – S.A., G.Ç.; Denetleme – S.A., G.Ç.; Kaynaklar – S.A.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi – S.A., G.Ç.; Analiz ve/veya Yorum – S.A., G.Ç.; Literatür Taraması – S.A.; Yazıyı Yazan – S.A., G.Ç.; Eleştirel İnceleme – S.A., G.Ç.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – S.A.; Design – S.A., G.Ç.; Supervision – S.A.; Resources – S.A., G.Ç.; Materials – S.A.; Data Collection and/or Processing – S.A., G.Ç.; Analysis and/or Interpretation – S.A., G.Ç.; Literature Search – S.A.; Writing Manuscript – S.A., G.Ç.; Critical Review – S.A., G.Ç.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*. Yenidoğan Basımevi.
- Akyol, A. (2017). Kabak Kemanenin Dünü Bugünü ve Yarını. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 163–181.
- Altuğ, N. (1997). "Müzik Eğitiminde Metot ve Yöntem". *Balıkesir 1. Türk Müziği Sempozyumu*. Aralık-Balıkesir.
- Arayıcı, A. (2008). *Avrupa'nın Vatansızları Çingeneler*. Kalkedon Yayınları.

Atasoy, M. U. (2013). Ülkemizde Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında Geleneksel Nefesli Çalgılarımızdan Kaval'ın Yeri ve Önemi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 3(2), 88–98.

Aycil, S. (2021) Posta Pullarının İşlevsel Yönü ve Menkul Kıymet Olarak Değerlendirilmesi. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 47, 333–357. [CrossRef]

Aydın, A. (2020). Osmanlı Belgeleri Işığında Zurna ve Zurnazenler. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 256–276. [CrossRef]

Aydoğmuş, N. (2015). *Bir Görsel İletişim Aracı Olarak Posta Pulu Tasarımının Dünya'daki ve Türkiye'deki Tarihi Değişimi ve Grafik Tasarım Ürünü Olarak İncelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Balkız, Ö. İ., & Göktepe, T. (2014). Romanlar ve Sosyo-Ekonomik Yaşam Koşulları: Aydın İli Örneğinde Bir Alan Araştırması. *Sosyoloji Dergisi*, 30, 1–39.

Bayrakçı, Ö. F. (2020). Bir Sazın Hikâyesi: Ustalarının Gözünden Kanun Yapımcılığının Dünyü Bugünü. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(13), 9–40. <http://doi.org/10.5281/zenodo.4021412>

Berker, E. (1986). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem Dergisi*, 1(1), 147–168.

Demir, N. (2007). Türk Yaylı Sazı Kemançe ve Dünya Kültürüne Etkisi. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 2(4), 1144–1149.

Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları*. Türkiye İş Bankası Yayınları.

Duygulu, M. (2006). *Türkiye'de Çingene Müziği: Batı Grubu Romanlarında Müzik Kültürü*. Pan Yayıncılık.

Eroğlu, T. (2017). Türkiye'deki Halk Oyunlarının Temel Özellikler, Tür ve Dağılım Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 42, 67–78. [CrossRef]

Gasimova, S., ve Ahmadov, R. (2013). Azerbaijan's First Postage Stamps. *İRS Cultural Heritage*, 8–11.

Göktaş, E. (2010). Dünya'da ve Türkiye'de Vurmalı Çalgılar. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (4), 66–78.

Günalçın, S. (2013). Kanunda Ses Sistemi Sorunları Üzerine Bir Araştırma. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 75–106. <https://doi.org/10.12975/rastm.d.2013.01.02.00017>

Güven Bezaz, Y. (2006). *Haberleşme ve Tarihçesi*. Türkiye Haber-İş Sendikası Yayınları.

İşık Tetik, S. (2015). Türkiye'de Organoloji Çalışmaları. *Mukaddime*, 6(1), 197–220. [CrossRef]

İşık Tetik, S., & Uslu, R. (2012). Türk Müziğinde Ağaç ve Çalgı Yapım Bibliyografyası. *Acta Turcica*, 2(2), 24–41.

Kalender, N. (2001). Çalgı Yapım, Bakım ve Onarımı. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 159–166.

Karahasanoğlu Ata, S. (2002). Mey Gövde ve Kamış Yapımı. *Folklor Edebiyat*, 8(32), 205–213.

Karaol, E., & Doğrusöz, N. (2013). Toprak Darbukada Mısırlı Ahmet Tekniği ve İcra Analizi. *Akademik Bakış Dergisi*, 36, 1–14.

Kaya, M. E. (2012). Türk Ordu Geleneğinde Askeri Müzik Olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(3), 93–105. [CrossRef]

Koca, F. (2002). Ney'in Tarihi Gelişimi ve Dini Musikimizdeki Yeri. *Dini Araştırmalar*, 4(12), 181–196.

Koç, F. (2015). Türk Din Müsikiğinde Ud Sazının Yeri ve Önemi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (38), 123–14.

Martinez, N. (1992). *Çingeneler*. (Çev. Şehsuvar Aktaş). İletişim Yayınları.

Oter, T. (2007). *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları, Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*. [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özcan, A. Ö. (2009). *Tarın Yapısal Özelliklerinin Değerlendirilmesi ve Yeni Bir Tar Modeli Önerisi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Somakçı, P. (2016). Geleneksel Türk Müziği'ne Özgü Çalgıların Organolojik Gelişimi. *Konservatoryum*, 3(1), 15–39.

Toraman, M. (2001). *Sipsi'nin Türk Halk Müziğindeki Yeri ve Önemi*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Turunç, A. S. (2011). *Türkiye'de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları*. [Sanatta Yeterlilik Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tüfekçioğlu, S. (2015). *XV. Yüzyıl Edvar Kitaplarında Çalgılar*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi Temel Kavram İlke ve Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*. Evrensel Müzikeyi.

Uğurlu, Ö. (2013). Dönüşen Kentlerde Çingene Olmak: İzmit Örneği. *Mülkiye Dergisi*, 37(1), 711–104.

Yeşil, Y. (2016). Ağız Kopuzundan Çene Arpına; Türk Enstrümanının İzinde. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(12), 191–199.

İnternet Kaynakça

Avrupa 2014 Ulusal Müzik Enstrümanları Kabak Kemane. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201413.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Avrupa 2014 Ulusal Müzik Enstrümanları Ud. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201413.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Bulgaristan Kaval. <https://www.shutterstock.com/tr/image-photo/repulic-bulgaria-circa-1982-postage-stamp-1977034724> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).

İsrail Darbuka. <https://www.shutterstock.com/tr/image-photo/israel-circa-2010-set-five-stamps-83607793> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

İsrail Kanun. <https://www.shutterstock.com/tr/image-photo/israel-circa-2010-set-five-stamps-83607793> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Konulu Sürekli Posta Pulları Türk Meşhurları Ney. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k199307.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Müzik Aletleri Ağız Kopuzu. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201906.html> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).

Müzik Aletleri Def. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201906.html> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).

Müzik Aletleri Tar. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201906.html> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).

Moldova. Ethnicity of Moldova Gypsies. <https://horse-stamps.ru/info/detail.php?code=moldova-ethnicity-of-moldova-gypsies&lang=en> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

National Minorities Gypsies Series Ukraine Stamps. <https://philatelist.by/stamps/2017-01646-1649-gypsies-series.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Orman ve Ürünleri Ud Yapı Malzemesi. <http://www.pulhane.com/PulSayfalari/p198412.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Türk Müzik Aletleri Bağlama. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Türk Müzik Aletleri Davul. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Türk Müzik Aletleri Kemançe. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Türk Müzik Aletleri Mey. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Türk Müzik Aletleri Zurna. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Davul ve Zurna. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198109.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Ud, (2014). <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201413.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Görsel 2. Ud yapı malzemesi, <http://www.pulhane.com/PulSayfalari/p198412.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Görsel 3. İsrail Kanun, 2010. <https://www.shutterstock.com/tr/image-photo/israel-circa-2010-set-five-stamps-83607793> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Görsel 4. Bağlama. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Görsel 5. Tar, 2019. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201906.html> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).

Görsel 6. Kabak Kemane 2014. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201413.html> <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201413.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

- Görsel 7.** Kemeçe. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 8.** Davul. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 9.** Davul ve Zurna. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198109.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 10.** Def. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201906.html> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).
- Görsel 11.** Darbuka. <https://www.shutterstock.com/tr/image-photo/israel-circa-2010-set-five-stamps-83607793> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 12.** Ağız Kopuzu. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201906.html> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).
- Görsel 13.** Kaval. <https://www.shutterstock.com/tr/image-photo/republic-bulgaria-circa-1982-postage-stamp-1977034724> (Erişim Tarihi: 16.03.2021).
- Görsel 14.** Mey. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 15.** Zurna. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k198212.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 16.** Ney. <http://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k199307.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 17.** Moldova Roman Kültürü. <https://horse-stamps.ru/info/detail.php?code=moldova-ethnicity-of-moldova-gypsies&lang=en> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).
- Görsel 18.** Ukraynalı Romanlar. <https://philatelist.by/stamps/2017-01646-1649-gypsies-series.html> (Erişim Tarihi: 07.06.2021).

Structured Abstract

This study aimed to present the Turkish Musical Instruments and the instrument tradition in the Gypsy culture by visualizing it on a postage stamp and to re-synthesize it in a different form. The instruments used in daily life in Anatolia show significant similarities with those used by the Central Asian Turkish Societies. In the period after the Turks migrated from Central Asia to Anatolia, traditional instruments endemic into Turkish music were added to the registry in terms of shape and name. Despite all these similarities, the research was intended to be created using Turkey stamps, which is why no stamp images from Central Asia have been included. Three various instrument ways were essential in this study. These are Stringed Instruments (Ud, Kanun, Baglama, Tar, Pumpkin Violine, and Kemenche), Percussion Instruments (Drum, Def and Darbuka), and Woodwind Instruments (Ağız Kopuzu, Kaval, Mey, Zurna, Ney, and Sipsi). Unfortunately, existing emissions in Turkey did not allow the study to be completed. As a side effect, foreign country emissions stepped in to fill the void., foreign country emissions stepped in to fill the void.

In addition, searches were conducted on the National Thesis Center and Dergi Park databases using the keywords “stamp, musicology, organology, and Gypsy culture.” Despite the fact that several data were found as a result of the scan, there was no research titled “Evaluation of Turkish Musical Instruments and Instrument Tradition in Roman Culture Based on Postage Stamps.”

This research was conducted using ethnography, one of the qualitative research methods. The research is based on written and visual sources. First, textual and visual sources were gathered, and then a research technique based on the evidence supporting the subject was devised. Furthermore, an effort was made to develop a texture that would be appropriate for the content of postal stamps.

Two different methods were followed in this study, which is based on document analysis and visual research. Electronic journals, online books, and physical periodicals were used to create document reviews. In visual research, stamp items that transport the essential facts of musicology to the dimension of literature have been tried to develop effective content. A total of 18 stamp images were used in the study. There are 13 domestic stamps and 5 international stamps among these images.

Folk instruments that are unique to our geographical regions exhibit a rich cultural heritage and variety. The national instrument of our country, the Drum and Zurna, is the most fundamental instrument utilized in all regions. In addition to this, Saz and Baglama culture is also very common. In terms of number and variety, most types of instruments are found in the Mediterranean and Aegean Regions. It is used in instruments such as Harp, Harmonica, Violin, and Clarinet belonging to western societies in these regions. In addition, objects such as Washtub, Spoons, and Cups have been given instrument functionality in these regions. The transition of such instruments into our culture is not accidental but is completely related to the past nomadic cultures of the Gypsy societies and the instrument tradition.

Promotional efforts on themes like Turkish traditional dances, poets, composers, painters, and their works, as well as the Turkish instrument culture, were also kept very limited. Stamps; In addition to the stated value, it is regarded as valuable paper owing to the significance attached to it and the ability to collect it. It is one of the most essential issues that society should give importance to in terms of reaching many parts of the world, passing it down to future generations, and even changing hands as a collecting object. Stamps can alter with a retro approach without losing this feature, or they can be preserved with a vintage design approach, as a consequence of technological advancements and changes.



Turkish culture has constructed traditional instrument types in a certain form. While some instruments have been forgotten over time, the use of some instruments has remained more local, and some instruments have been replaced by Western-style instruments.

Suggestions are some ideas for design concepts on stamps showing Turkish Musical Instruments and the Gypsy instrumental heritage are listed below;

- A stamp series featuring the images of Kaval, Sipsi, Kanun, Darbuka, Rebap, Zambur, and Ney might be created.
- A stamp series based on Gypsy culture and instrumentalist heritage might be created.
- Images of original instruments have been used in the past.
- Instrument-related themes could also be included in the background.
- A stamp collection made with a contemporary and original design idea might be issued on traditional Turkish instruments.

This study is thought to serve as a source for organology studies to be made using semiotic analysis methodologies in the future, filling a significant gap in the national literature.

Art and Interpretation

Mahmut CERAN¹ 
Levend KILIÇ² 

¹Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye

²Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Eskişehir, Türkiye

Walter Benjamin'in Aura Kavramı ve Koleksiyonere Bakışının "Ruben Brandt, Collector" Filmi Üzerinden incelenmesi

Analysing Walter Benjamin's View of Aura Concept and Collector by Examining the Film, "Ruben Brandt, Collector"

Öz

Walter Benjamin'e göre, yeniden üretim teknikleriyle beraber sanat yapıtının iç biçimini oluşturan aura ve auranın en temel malzemesi olan biriciklik niteliği yok olmaya başlamıştır. Teknik gelişmelerin sanatın erişilebilirliği noktasında bir demokratikleşmeye yol açtığından söz eden Benjamin, bu durumu olumlamıştır. Benjamin'in koleksiyoner kimliği onun sanat anlayışına yön vermiş ve aura kavramını ortaya koymasında önemli bir rol oynamıştır. İdeal bir koleksiyonerin tarihsel materyalist bir tavra sahip olması gerektiğinin altını çizen Benjamin'e göre sanat eserinin değeri biricik olmasının yanı sıra tarihsel birikimiyle de ilişkilidir. Bu bağlamda Benjamin'in koleksiyoner ve aura kavramlarına bakışı arasında organik bir bağ bulunmaktadır. Milorad Krstic'in yazdığı ve yönettiği *Ruben Brandt, Collector* isimli animasyon filmi, Benjamin'in aura kavramına, koleksiyona ve koleksiyonere bakışına ilişkin yetkin görüşlere sahiptir. Bu çalışmada, koleksiyoner Benjamin'in aura kavramından yola çıkılarak koleksiyon üzerine düşünceleri ele alınacak ve *Ruben Brandt, Collector* filmi Benjamin'in ilgili kavramlarıyla açıklanacaktır. Çalışma, Benjamin'in kavramlarının, sanatın alanında sinemayı anlamlandırmakta bir ölçüt olarak kullanılabilirliğine ilişkin fikir vermesi bakımından önemli olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aura, koleksiyon, sanat yapıtı

ABSTRACT

According to Walter Benjamin, with the reproduction techniques, the quality of uniqueness, which is the most basic material of the aura and aura that form the inner form of the artwork, has begun to disappear. Benjamin, who said that technical developments have led to democratization at the point of accessibility of art, affirmed this situation. Benjamin's collector identity shaped his understanding of art and played an important role in revealing the concept of aura. Underlining that an ideal collector should have a historical materialistic attitude, Benjamin states that the value of the work of art is not only unique but also related to its historical accumulation. In this context, there is an organic connection between Benjamin's view of the collector and the aura concepts. Written and directed by Milorad Krstic, the animated film *Ruben Brandt, Collector* has competent phenomena regarding Benjamin's concept of aura, collection, and view of the collector. In this study, the collector Benjamin's thoughts on the collection will be discussed based on the concept of aura, and the movie *Ruben Brandt, Collector* will be explained with Benjamin's related concepts. The study will be important in terms of giving an idea about the usability of Benjamin's concepts as a criterion in making sense of cinema in the field of art.

Keywords: Aura, collection, work of art



*Bu çalışma, 2020-2021 Eğitim Öğretim Yılı Güz Döneminde Prof. Dr. Levend Kılıç tarafından verilen Medya Estetiği dersi kapsamında, kendisinin danışmanlığında hazırlanmıştır. Bu çalışma, 14-18 Nisan 2021 tarihleri arasında gerçekleşen 4. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu'nda sunulan aynı başlıklı bildiriden üretilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 3.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 27.12.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Mahmut CERAN
E-mail: ceranmahmut7@gmail.com

Cite this article as: Ceran, M., & Kılıç, L. (2022). Analysing Walter Benjamin's view of aura concept and collector by examining the film, "Ruben Brandt, Collector". *Art and Interpretation*, 39(1):58-66.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Walter Benjamin, bir kültür tarihçisi, filozof, edebiyat eleştirmeni ve sanat kuramcısı olarak yirminci yüzyılın önde gelen düşünürlerindedir. Benjamin'in ortaya koyduğu kavramlar ve ilişkilendiği kişiler modern sanata dair düşünce dünyasının temellerinin oluşmasına önemli katkılar sunmuşlardır. Önce *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (1931) ve daha sonra *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilen Çağda Sanat*

Yapıtı (1936) isimli çalışmalarında aura kavramını açımlayan Benjamin; üretim tekniklerinin rasyonelleşmesiyle beraber yaşanan değişimlerin sanat yapıtına erişilebilirlikte yarattığı sonuçlara, modernleşmenin ve toplumsal içermelerinin sebep olduğu sanat yapıtının varlığındaki değerin değişimine ve sanat yapıtı ile alımlayıcısı arasındaki ilişkilene biçimlerine odaklanmaktadır.

Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde aura kavramını ve auranın tekniğin olanaklarıyla tahribini, önceki çalışmasına göre daha yoğunluklu bir biçimde ele alır. Bu çalışmada merkeze aldığı düşünce, “modernlik koşullarında sanatın aurasını yitirdiği” ve yeniden üretim tekniklerinin aurayı bir yıkıma uğrattığı fikridir (Scannell, 2020: 65). Sanat eserinin “anda” ve bu anın içerisindeki bir mekânda bulunuyor oluşu ona özel bir atmosferi meydana getirir. Sanat yapıtının aurası, onun iç biçimiyle beraber oluşturduğu yegâne benzersizliği ve bu biriciklikten çıkarak yayılan, “anda” var olan sıcaklığı ifade eder. Benjamin (2016b: 53), sanat yapıtının biricikliğinin onun hakikatinden söz edilebilmesindeki en temel niteliği oluşturduğunu vurgular.

Sanat eserinin yeniden üretim teknikleriyle beraber çoğaltılabilirliği oluşu, ona özel atmosferin kayboluşuna işaret eder. Bu kayboluşla beraber Benjamin’e (2016b: 55) göre sanat eseri demokratikleşmiş ve herkes tarafından erişilebilir hale gelmiştir. Sanat eserine özgü atmosferin yerini kitleler tarafından erişilebilir bir sanatın almasıyla, sanat eseri politize olmuş ve onun “toplumsallaşmasının ve belirli konjonktürlerde devrimci bir muhalif güç olmasının” önünü açmıştır (Huyssen, 1975; akt. Özçetin, 2018: 177). Bu sebeplerdir ki Benjamin, tekniğin olanaklarının sanat yapıtına sirayet etmesi meselesini olumlamaktadır. Tekniğin olanaklarıyla, önceden bir azınlık tarafından erişilebilir olan sanat eserleri herkes tarafından erişilebilir hale gelmiştir (Scannell, 2020: 67).

Benjamin aynı zamanda bir koleksiyonerdir ve onun koleksiyoneri kavrayışında sanat yapıtının aurasına ilişkin ortaya koyduğu düşünceleri önem taşımaktadır. Benjamin’e (2016a, 2018) göre koleksiyoner, bir bütünün parçalarını bir araya getiren; geçmiş ile an arasında bir köprü kuran tarihsel materyalist bir tavra sahip kişidir. Benjamin’in koleksiyon ve koleksiyonere ilişkin düşüncelerinin merkezini öncelikle *Kitaplığı Yerleştirirken* (1931) isimli denemesi, daha sonra ise Eduard Fuchs’u ele aldığı *Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi* (1937) isimli çalışması oluşturmaktadır. Koleksiyonerin bir koleksiyon nesnesini ele alış, koleksiyon nesnesinin üretildiği dönemden koleksiyoner ile karşılaşacağı ve bu karşılaşmanın sonrasında da devam edecek olan tarihsel birikimi taşır. Dolayısıyla, Benjamin’e (2016a, 2018) göre koleksiyoner için bir koleksiyon nesnesi aynı zamanda bir tarih nesnesi olarak da değer kazanır.

Benjamin iki farklı biçimde bir koleksiyoner olarak değerlendirilebilir: (i) alıntılama tekniğini kullanarak bir araya getirdiği parçalardan oluşturduğu koleksiyonlar, (ii) kitap koleksiyonu. Benjamin’in kitap koleksiyoneri oluşuna temel hazırlayan şey onun alıntılama merakıdır. Alıntılama merakı, geleneğe karşı çıkışın ve moderniteyi savunuşun bir temsili olarak değerlendirilebilir. Benjamin’in tarihsel materyalist tavrı burada değer kazanır. Çünkü O’nun yaptığı şey, tarihsel olarak ortaya çıktığı döneme sıkışmış “şeylerin” bir kurtarıcısı olarak onların özgürleşimine olanak sağlamaktır. Bu anlamda O’nun koleksiyoner tavrı, geçmiş ile an arasındaki zamanın bir tamamlayıcısıdır. Benjamin’e (2016c: 97-98) göre bir koleksiyoner, koleksiyon nesnelerini işlevselliklerinden kurtararak, nesneye onu “seçtiği” için değer kazandırır. Yani, koleksiyoneri değerli kılan şey öncelikli olarak onun yaratıcısıdır.

Milorad Krstic’in yazdığı ve yönettiği, 2018 yapımı Macar animasyon filmi *Ruben Brandt, Collector* Benjamin’in aura kavramını ve koleksiyonere ilişkin düşüncelerini anlamlandırmak açısından önem taşımaktadır. Film, psikoterapist Ruben Brandt’in, bilinçaltı programlama teknikleriyle zihnine ekilmiş olan sanat eserlerindeki karakterlerin ona saldırmasından oluşan halüsinasyonlarından kurtulmak yolundaki mücadelesini konu edinir. Filmdeki karakterlerin sanat eserine karşı aurasal yaklaşımları ve Brandt’in Benjamin’i takip eden koleksiyoner tavrı, filmin seçilmesinde ve Benjamin’in kavramlarıyla incelenmesinde önem taşımaktadır.

Walter Benjamin ve Aura Kavramı

Walter Benjamin (1892-1940), Yahudi bir ailenin ilk çocuğu olarak Almanya’nın Berlin kentinde dünyaya gelmiş ve çocukluğunu bu kentin sokaklarında geçirmiştir. Yahudi vurgusu önemlidir çünkü hayatını belirleyecek olan, gençlik yıllarında yükselişe geçen antisemitizmin, yetişkinlik çağında onu esir alacak oluşu ve hayatının son yıllarını sürgünde geçirmesine neden olacak kimliğinin bir parçasıdır. Kendini *doğuştan varlıklı bir burjuva çocuğu* olarak tanımlamıştır Benjamin (Witte, 2018: 7). Ancak dönemin şartları, bir burjuva olmanın getirdiği fırsatların kullanımı noktasında kendisini “özgürleştirmesine” olanak sağlamamıştır. Oğuz Demiralp’in ifadesiyle Benjamin’in öyküsü, *Berlin’de hali vakti yerinde bir Yahudi ailesinin çocuğundan İkinci Dünya Savaşı’nın ilk yılında Gestapo’nun eline düşeceği korkusuyla intihar eden yoksul Yahudi entelektüele evrilmemin öyküsü* (Demiralp, 1999: 9).

Bir kültür tarihçisi, edebiyat eleştirmeni, filozof, sanat kuramcısı, yazın dünyasının çeşitli alanlarına değerli metinler üretmiş bir deneme yazarı olarak Benjamin’i anlamak için onun hayatının dönüm noktalarını anlamak, bu dönüm noktalarının belirleyicisi olarak karşılaştığı, tanıştığı kişileri bilmek, Benjamin’in düşüncelerini oluşturan ekolojiyi anlamlandırmak gerekir. Bunun içindir ki Benjamin’i anlamının yolu; Antisemitist bir ortamda Yahudi bir kimliğe sahip olmanın yaratmış olduğu sınırlılıkları anlamlandırma çabalarının yanında, düşünce dünyasını etkileyen Karl Marx, Gershom Scholem, Georg Lukacs, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Bertolt Brecht, Charles Baudelaire ve Marcel Proust gibi düşünürleri anlamaktan geçer.

Benjamin’in sanat dünyasına katmış olduğu önemli kavramlardan biri aura kavramıdır. Onun yarattığı kavramları değerlendirmek, birey olarak kendisini değerlendirmekte olduğu gibi bir iç içelik ortaya koyar. Dolayısıyla bu çalışmanın ana merkezinde olan biriciklik kavramını anlama çabaları aura kavramını önceler ve inceler niteliktedir.

Aura

Walter Benjamin, aura kavramını görece yoğunluklu biçimiyle *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde ele alır. Bu çalışma, sanat yapıtının kitle kültürü özelinde değerlendirilmesi anlamında özel bir nitelik taşımaktadır. Aura kavramı, çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere teknolojik yeniliklerin getirdiği yeniden üretim imkanının sanat eseri üzerindeki etkilerini açıklar. Benjamin, sanat yapıtının her zaman yeniden üretilebilir bir şey olarak süregeldiğini söyler ve bu düşüncesini Antik Yunan’da kalıp ve döküm yöntemleriyle yeniden üretilebilen sikke, terracotta ve bronz yontular gibi sanat eserlerinin varlığına dayandırır (Benjamin, 2016b: 52). Verdiği bu örnekle beraber, 19. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmelerin yeniden üretilebilirlik açısından yeni bir dönem oluşturduğunu imler ve bu teknolojik gelişmeleri de baskı yöntemleriyle, fotoğrafın ortaya çıkması süreciyle yaşanan değişimle eşler.

Benjamin, özgün bir sanat eserinin şimdi ve buradalığının o yapının aslını, gerçekliğini ve hakikatini oluşturduğunu söyler (Benjamin, 2016b: 54). Sanat eserinin şimdi ve burada oluşu ona özel bir atmosferden söz edilebilmesini mümkün kılar ve bu atmosfer onun biricikliğini oluşturur; buna "aura" der Benjamin. Aura kavramından hem insan için hem de nesne (sanat yapıtı özelinde) için söz etmek mümkündür. Demiralp, bu kavramı, insan için, kabaca "insanın tinsel varlığının dışı vurması, insanın tinselliği" olarak tanımlar (Demiralp, 1999: 157). Sanat yapıtı özelinde bir nesne için ise aura, *sanatsal alımlama yapıtı ile alımlayıcı, sanatsal yaratım ise yaratıcı ile konu arasında bir aura içinde bütünleşme olarak tanımlanabilir* (Demiralp, 1999: 159). Besim Dellaloğlu ise şöyle tanımlar aurayı: *Ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey* (Dellaloğlu, 2005: 173). Aura, tikel olanı ifade etmektedir, bir sıcaklığı ve parlaklığı içerisinde barındırmaktadır. Bu tikellikten söz edilmesini mümkün kılan şey ise onun biricikliğıdir.

Sanat eserinin teknik yollarla yeniden üretilebiliyor oluşu, ona özgü atmosferi ve hakikiliğı yok eder (Benjamin, 2016b: 55). Benjamin, sanat yapıtının geleneksel bağlamına en eski yerleşme ortamı olarak költ ortamını gösterir. Burada sanatın "özel bir atmosfer taşıyan var oluşu ile törensel işlevi" arasındaki ilişkinin bir bütün içerisinde, kopmadan süregeldiğini ifade eder. *Başka bir deyişle, "hakiki" sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur* (Benjamin, 2016b: 58). Benjamin, sanat yapıtının yeniden üretilebilirliğinin bu kutsal törenlere özgü ortamından bir özgürleşim yaratarak kurtuluşunu ifade ettiğinin altını çizer. Sanatın tarihsel anlamının, onun teknik üretimini taşıdığı nitelik nedeniyle değiştiğini vurgular ve yeniden üretilebilirliğin geleneksel sanat yapıtının biricikliğini; ulaşılmazlık, şimdilik ve buradalık duygusunu yok ettiğini öne sürer (Lunn, 2011: 223).

Auranın Yitimi

Yeniden üretmeyi sağlayan teknikler bütünü, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparır ve ona özgü biricikliğı, atmosferi kitlesel bir anlam kazanır (Benjamin, 2016b: 55). Sanat yapıtının yeniden üretilebilirliği; onun üretim, dağıtım ve algılanış biçimlerini değiştirerek kitleselleşebilmesine olanak sağlamaktadır. Benjamin, bu kitleselleşme durumunu olumlar. Çünkü sanat yapıtının belirli bir "şimdilikten" ve "buradalıktan" kurtulması sayesinde kitleler için ulaşılabilir olması sanatın demokratikleşmesini ifade eder.

Sanat yapıtının kitleselleşmiş olması onun niteliğinde de bir değişimi meydana getirmiştir. Benjamin bu değişime dikkat çeker ve sanat yapıtının alımlanmasında költ değeri ve sergileme değeri arasındaki ayrıma odaklanır. Özellikle fotoğraf alanında sergileme değerinin, költ değerinin önüne geçtiğinin altını çizer ve tekniğin olanaklarıyla mümkün olan çoğaltılabilirliğin, sanatı költ temelinden ayırdığını belirtir (Benjamin, 2016b: 60). Benjamin, bir auraya sahip, biriciklik niteliğı olan sanatın költ değerinin geçmişte kaldığını ve gerçeğı sergilemek uğruna auranın "eridiğini" söyler (Su, 2007: 223). Geri planda kalan sanat yapıtının költ değeri, yerini sergilenme değerine bırakarak bir meta olarak pazarda yerini alır. *Benjamin'e göre, modern dönem yaygınlaşan meta fetişizmi ile hayatımızı şoklara dönüştürmekte; geleneksel yaşam biçimini yıkıp yok etmektedir* (Oskay, 2015b: 145).

Benjamin'e göre (2016b: 60), geleneksel sanat yapıtının költ temelinden ayrılıyor oluşu bir çöküşe işaret etmektedir. Auranın

yitimi olarak ifade ettiği bu durumu, toplumsal yaşamda önemi artan kitleler dolayısıyla iki sebebe dayandırır: Birincisi, kitlelerin, nesnelere mekânsal anlamda ve "insani açıdan" yakınlaştırmaya yönelik sonsuz arzusu, ikincisi ise söz konusu biricikliğı çoğaltım yoluyla yok etmek konusundaki isteğı (Benjamin, 2016b: 57). Auranın en önemli özelliğı "biricikliğıdir," herkes tarafından ona ulaşılamaz, her yerde sergilenemez. Demiralp, şu şekilde aktarır: *Her sanat yapıtının bir iç biçimi vardır. Buna Dictamen der Benjamin. Dictamen her sanat yapıtının biricikliğıdir* (Demiralp, 1999: 21). Teknik gelişmeler sanatı değil, bu biriciklik özelliğini yok etmiştir. Aura bir çöküşe ve yitime uğramıştır çünkü onun "biriciklik," "şimdi" ve "burada" özelliğı, yerini kitlelerin elinde "genelleşmiş," "her yerde" ve "her zamanda" bulunabilirliğe bırakmıştır. *Tek Yön* isimli *bricolage* olarak değerlendirilebilecek, denemelerini topladığı eserde "nesnelereki sıcaklık kayboluyor" diye yazmıştır Benjamin (Benjamin, 2011: 27). Auranın yitimiyle beraber ona özgü olan sıcaklık soğuşa, parlaklık ise karanlığa dönüşmektedir.

Fotoğraf ve Sinema

Walter Benjamin, aura kavramını yoğunluklu olarak *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı* isimli makalesinde ele almıştır ancak bu kavramdan ilk olarak *Fotoğrafın Kısa Tarihi* isimli çalışmasında söz etmektedir. Bu çalışmada, aura kavramının tarifini şu şekilde verir: *Zamanın ve mekânın oluşturduğu tuhaf bir ağı: ne kadar avcunuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü* (Benjamin, 2013: 24). Ona göre, bu tek bir kezlik görünüm, fotoğrafta, "anda" oluşagelen insan bakışıyla meydana gelir. Auranın varlığı bu bakıştaki karanlıkta saklıdır Benjamin'e göre. Karanlıkla oluşturulan özel atmosferin, fotoğrafın ilk dönemlerinden kaynaklanan teknik bir kusur olarak değerlendirilmemesi gerektiğinin altını çizer ve nesnenin kendisi ile tekniğinin birbirine uyumunu vurgular (Benjamin, 2013: 21). Tekniğin olanakları bu uyumu ortadan kaldırır. Teknik bir aygıt olarak fotoğrafın yapısal özelliğı *özgün olan ile çoğaltılan (yeniden üretilen) arasındaki farklı belirlenir* (Kılıç, 2012: 108).

"Benjamin bir fotoğraf portresine baktığında onu büyüleyen şey, öznelerin içinde yıkandıkları durağanlık ve mesafenin sakın aura'sı değil, kenarlarındaki şu rastgele, aldatici, küçültülemez 'gerçeklik' emareleridir; bu emareler fotoğrafın şimdisini özneleri için sözde bir 'gerçek' geleceğe bağlayarak kendi şimdiki zamanımızı onunla yan yana getirmeye zorlar" (Eagleton, 2013: 50).

Fotoğrafın güncel olanı tam olarak yakalayamadığı, auranın insan bakışıyla ve bu bakıştan yansıyan karanlıklarla meydana geldiği dönemde, auranın yitimi ilk olarak aydınlatma gücünün artmasıyla ortaya çıkar. Karanlığın yok edilmesi, onun gerçeklikten koparılması anlamına gelir ve aura, fotoğraf karesinden çıkar (Benjamin, 2013: 21). İnsan bakışının fotoğraftan çıkarılması, fotoğrafın sergileme değerini, költ değerinin önüne geçirmiştir (Benjamin, 2016b: 60).

Benjamin'e göre (2016b: 61-77), sanat yapıtının költ değerinin, sergileme değerinin gerisinde kalmasına, işlevinin değişmesine ve varlığı son bulan aura kavramına ilişkin belirgin örneklerinden birini sinema oluşturmaktadır. Çünkü sinema var olan ya da kurulmuş olan bir gerçekliğı yansıtır. Sinema, yaratacağı ve yansıtacağı bu gerçekliğı sanatsal ve teknik boyutlarıyla, bir sistematik içerisinde değerlendirir ve üretir. Filmde bir "şeyin" yeniden üretimi onu salt mekanik bir ürün olarak değerlendirmemizi gerektirmez.

Burada “şeyin” yeniden üretiminde optik bir bakış söz konusudur. Görüntüyü oluşturma işi, perdede görünecek olan her bir saniye planlanmıştır; bir sanat yapıtı olarak ortaya koyulmadan evvel üzerine düşünülmüş ve biçimlendirilmiştir.

Benjamin’in de üzerinde durduğu mesele, sinemanın teknik bir aygıt vasıtasıyla sergilenebilmesi, bu sergilenme biçiminin içeriğinin “anda” var olmamasıdır. Bu “anda” olmayışın bir sonucu olarak izleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, aygıtla özdeşleşmesidir (Benjamin, 2016b: 63). İzleyicinin gözü, aygıtın gözünü izlemektedir. Sinema ve tiyatroyu ilkesel bağlamında karşılaştıran Benjamin, tiyatro sahnesinde sergilenen bir olayın yanılmasının fark edilebileceği bir noktanın varlığından söz ederken sinema açısından bu varlığın yokluğunun altını çizmektedir. Film evreninin oluşturduğu yanılzamaya vurgu yapan Benjamin, planlanmış çekimlerle ve montajın kendine özgü doğasıyla beraber bu yanılzamayı gerçekliğin aygıttan özgür kılınmış görünümü olarak değerlendirir (Benjamin, 2016b: 69).

Kitlelerin, sanat yapıtının çökmüş aurasıyla ya da genelleşmiş biricikliğiyle buluşması, sanat yapıtıyla kurdukları ilişkide yeni bir ilişkileniş biçimine yol açtığını söyler Benjamin. *Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir* (Benjamin, 2016b: 69). Kitleye ulaşmış sanat yapıtında, daha önce olduğu gibi alımlayıcısı tarafından yapıta ilişkin bir anlamlandırma sürecinin varlığı yok olmaya başlar. Kitleler, yapıtı anlamlandırabilecekleri bir konumda olmadıklarından dolayı kültür değeri kaybolmuş bir yapıtı ilgilendirir. Bu ilişkileniş biçiminde sanat yapıtı, izleyicisinden bir yoğunlaşma, düşünme, değerlendirme ve anlamlandırma beklenti ancak kitleler, kendilerini meşgul edecek, vakit geçirecek bir şeyle karşılaşmak arzusunda dırlar (Benjamin, 2016b: 75).

Walter Benjamin, Koleksiyon ve Koleksiyoner

Fransızca *collection* sözcüğüne kökenlenen koleksiyon kelimesi, Türk Dil Kurumu tarafından şu şekilde tanımlanmıştır: *Öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelerin bütünü, derlem* (TDK, Erişim Tarihi: 24.11.2020). Buna tanıma göre bir derlemenin koleksiyon olarak değerlendirilebilmesi için bir amaca sahip olması ve bu amaç doğrultusunda öğrenmek, yarar sağlamak gibi birtakım nitelikleri karşılması gerekir. Amacı doğrultusunda, bilinçli bir şekilde nesnelere derleme, toplama ve biriktirme işleriyle koleksiyonu oluşturan kişiye koleksiyoner adı verilir.

Bir koleksiyonun içerisinde yer alan nesnelere, ait oldukları dönemin özelliklerine ilişkin fikir vermesi bakımından önemlidir. Nesnelere belirli ya da belirsiz bir zamanda ve mekânda bir insan ya da insan ürünleri tarafından üretilmiştir. Dolayısıyla, koleksiyonun içerisinde bulunan nesnelere yalnızca bir nesnelere bütününe parçası değil, aynı zamanda tarihsel bir bütünlüğün parçasıdır. Böylelikle, koleksiyon bir tarih aracına, koleksiyoner ise bir tarihçiye dönüşmektedir.

Tarihsel Materyalist Olarak Koleksiyoner

Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından ortaya atılan tarihsel materyalizm kavramı, toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin tarihsel kaynağı olarak maddesel olanı önceler. Bu kavram, insanlığın tarihinin, maddelerin çevresinde devingen bir konumda bulunduğunu öne sürer. *İnsanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptığı anlayışı, tarihsel materyalizmin özünü oluşturmaktadır: İnsanlar tarihi şekillendirir; herkes onun gidişatına katkıda bulunur* (Brosius, 2015: 21). Sunulan katkı bir sürekliliği beraberinde getirir ve insanın dünyaya dokunuşu maddi olarak kavranır. Marx

ve Engels, *her şeyden önce var olan her kültürün öğeleri arasında karşılıklı ilişkiler bulunan yapısal bir bütün olduğunu, bir kültürün dini, sanatı ya da hukuk sisteminin kendi başına anlaşılamayacağı* savunur (Cevizci, 1999: 828). Birbirinde ayrılmaz kültürel öğeler, tarihsel süreç içerisinde etkileşir, değişir, dönüşür ve geçmişle gün arasında yeni bir yapısal bütün oluşturur. Tarihsel materyalizm, tüm bu etkileşim, değişim ve dönüşümlerin odağında kendini bulur.

Walter Benjamin, koleksiyoneri bir bütününe parçalarını toplayarak yeniden üreten bir tarihçi olarak kavrar; *Eduard Fuchs: Koleksiyoner ve Tarihçi* isimli çalışmasında Fuchs’u bir koleksiyoner ve koleksiyonere içkin bir tarihsel materyalist olarak ele alır. *Fuchs, koleksiyonculuğu hasebiyle bir öncüdür: Bilinen ilk ve tek karikatür tarihi, erotizm tarihi ve janr resmi [Sittenbild] arşivlerini kurmuştur* (Benjamin, 2018: 432). Benjamin’e (2018: 431-473) göre Fuchs’un koleksiyoner kimliği onun sanat eserlerini incelemekteki materyalist tavrıyla belirir. Yani onun için koleksiyondaki bir nesnenin varlığı, beraberinde bir tarihselliği de taşır. *Amacı, “tarih imgesini, tarihin en silik nesnelere, artıklarında bulmak” tır* (Gürbilek, 2012: 34-35). Koleksiyoner, nesneye içerisinde üretilmiş olduğu dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak tarihsel materyalist bir tavrıyla yaklaşır. Böylelikle koleksiyonerin birikimi, bir bakıma mevcut tarihsel sürecin birikimini de ifade etmektedir ve *sanat yapıtları, onları inceleyen tarihsel diyalektikçi için kendilerinden önceki tarih kadar kendilerinden sonraki tarihle de bütünleşirler; yapıt sonrası tarih, yapıt öncesi tarihin sürekli bir değişim süreci olarak kavranmasını sağlar* (Benjamin, 2018: 433).

Benjamin, Fuchs üzerinden ideal bir koleksiyoner tanımı verir: *basit sahip olma arzusuyla, ürünlerinde üretim güçlerinin ve kitlelerin, tarihsel insan imgelerinde bir araya geldiği bir sanatı araştırmaya yönelik bir uğraş içerisinde olan kimse* (Benjamin, 2018: 467). Koleksiyonerin tarihsel materyalist tavrı geçmiş ile an arasındaki köprüyü kurar ve bu iki farklı zamanın iletişimine olanak tanır. Öyle ki, *Tarihsel materyalist, dönemi şeyleştirilmiş bir “tarihsel devamlılıktan” çekip çıkardığı gibi yaşamı döneminden, yapıtı da yaşam yapıtından çekip çıkarır* ve bir bakıma onun özgürleşimini sağlar (Benjamin, 2018: 433).

Koleksiyoner Benjamin

Benjamin bir koleksiyoner olarak tarihsel materyalist Fuchs’un takipçisi konumundadır. *“Benjamin hem bir tarihsel materyalisttir...” “...hem bir koleksiyoncudur”* (Tüzün, 2007: 151-152). Theodor W. Adorno’ya (2012: 72) göre Benjamin’in koleksiyoner yanı fizyonomisine dahi yansımıştır. O’nun koleksiyoner tavrı iki biçimde görünür: ilk olarak alıntılama yöntemiyle oluşturduğu birikim ve ikinci olarak kitap koleksiyonculuğu. Benjamin, Alman romantizm geleneğinin alıntılama anlayışının sürdürücüsüdür ve alıntılama tekniği “onun için temel bir yazma biçimidir” (Demiralp, 1999: 27). Benjamin’in *alıntılama yöntemine olan bağlılığı, kitap tutkusunun bibliomani düzeyine varmasına neden olur* (Oskay, 2015a: 36). Yani onun koleksiyonculuğunun arkasında alıntılama merakı ve yöntemi yer alır. Oskay’ın altını çizdiği üzere Benjamin’in alıntı yöntemi geleneğe karşı yıkıcı bir tavır sergiler. Tarihsel materyalist olarak yaptığı şey, alıntıladığı şeyi döneminin içerisine hapsediği tarihsellikten kurtarmaktır. Bu anlamıyla Benjamin’in alıntılama yöntemiyle bütünleşen *tarihsel materyalizm, geçmiş-in işinin hala tamamlanmamış olduğunu düşünür* (Benjamin, 2018: 442).

Benjamin, birçok kitap değerlendirmesi yazmıştır ancak onun için kitaplar biçim olarak da değerliydi ve değerlendirilmeliydi (Leslie,

2019: 85). Öyle ki, Oskay'ın (2014: 452) ifadesiyle, Kitap, Benjamin'e göre; *İçinde ikamet edebilmek içindi*. Benjamin bir kitap koleksiyoneriydi. Onun için koleksiyonculuk, yaşama tutunmanın bir yolu ve bu yolun da ötesinde geçmişle ilişkilenenin bir biçimiydi. Bir tutunma yoluydu çünkü oluşturduğu el yazması kitap koleksiyonundan gelen para Benjamin'in hayatta kalması için maddi bir kaynak yaratmıştı (Witte, 2018: 123). Geçmişle ilişkilene biçimiydi çünkü O'na göre koleksiyoner geçmişin canlı bir deneyimini sunmaktaydı (Benjamin, 2018: 435). Koleksiyonerin geçmişle an arasında kurduğu köprü, bir bakıma onu bu iki zamanın karmaşık bir tamamlayıcısı olarak algılamayı gerektirir. *Her tutku kaosa yakınsar; ama koleksiyoncunun tutkusu bilhassa hatıraların kaosuna yakındır* (Benjamin, 2016a: 3).

Benjamin'in kitap koleksiyonu *bricoleur* tarafından yaratılmış bir *bricolage*'a benzetilebilir. O'na göre koleksiyoner, koleksiyonun nesnelere biriktirme ve toplama işlerinde, nesnelere kurduğu ilişkide nesnel bir tavır sergilemez (Oskay, 2015a: 42). Bir *bricoleur* olarak koleksiyoner, oluşturacağı koleksiyonun nesnelere kendi anlam düzeyinde bir değer katar; nesnelere seçimini ve birbirleriyle arasında kurulacak olan bağlantıyı ilk elden o oluşturur. Benjamin için bir kitap koleksiyonunun ve dolayısıyla bir kütüphanenin güzelliğinden söz edebilmemiz için kütüphanede yer alan kitapların doğrudan bir işe yaraması gerekmez (Oskay, 2015a: 26). O'na göre koleksiyoner, nesnelere işlevsel oluşuyla ilgilenmez. Nesnelere kullanım değerinden azad ederek onları kullanım değeri olan bir mal olma özelliğinden arındırır ve koleksiyoner kimliğiyle değer kazandırır (Benjamin, 2016c: 98). Bu özgürleştirme süreci koleksiyoner için maddi bir kaynağın zorunluluğunu beraberinde getirir. Çünkü koleksiyoner bir mülk sahibidir ve Benjamin'e (2016a: 18-19) göre *mülk ve iyelik taktiksel şeylerdir*. Koleksiyoner daha iyi bir dünyayı düşler ve dolayısıyla onun stratejileri "eski" dünyaya yeni bir biçim kazandırmak ve bunu "yeni" şeyler edinme arzusuyla perçinlemek üzerine kuruludur (Benjamin, 2016a: 11, 2016c: 98).

Benjamin'e (2016a) göre bir koleksiyonun düzenini o düzenin karmaşıklığı oluşturur. Koleksiyoner, bir koleksiyon nesnesi olarak kitabın kaderini tayin eder ve söz konusu karmaşıklık nesnenin geçmişinde yatar. *Dönemi, kökeni, önceki sahipleri; bir nesnenin tüm geçmişi, koleksiyoncunun gözünde özünde o nesnenin kaderi olan büyüklü ansiklopedinin bir parçasını oluşturur* (Benjamin, 2016a: 7). Bir başka deyişle, koleksiyon nesnesinin değerini ona dokunanlar ve bir iz bırakabilenler belirler; Nesnenin değeri ona ait olan hikayeye anlam kazanır. Bu hikâyenin kurucu figürü ise koleksiyonerden başkası değildir. *Koleksiyoncu açısından, her nüshanın kaderi, onunla koleksiyonunda karşılaşmaktır* (Della-Loğlu, 2005: 176). Büyük koleksiyoncular genelde nesne seçimlerinin orjinalliğiyle diğerlerinden ayrılırlar. Koleksiyoner bir nesneye her zaman rastlantısallık aracılığıyla ulaşmaz. Rastlantısallıklar dahi onun seçilme sorumluluğunu beraberinde getirir. Bu sebeptendir ki Benjamin, "bir koleksiyon oluşturmanın en sağlam yolu, miras olarak almaktır" der ve burada mirasın varise yüklediği sorumluluğa vurgu yapar (Benjamin, 2016a: 35).

Koleksiyoner İçin Aura ve Yitimi

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik sanat yapıtının kitlelere ulaşabilmesine olanak tanımıştır. Benjamin'in Fuchs'a yönelik analizinde kitle sanatına ilişkin incelemeleri bir zemin oluşturmaktadır. O'nun Fuchs'a duyduğu ilginin temel nedenlerinden biri Fuchs'un koleksiyoncu kimliğinin yanı sıra kitle sanatıyla ilgili analizlerde bulunmuş olmasıdır. Benjamin'e göre, sanat yapıtının toplumdan koparılan değerinin geri verilmesi fikri Fuchs'a aittir. 19. yüzyıl ile birlikte sanat bir piyasanın ürünü haline gelmiş ve

sanatın pazarda oluşu onun sanatsal değerinden bağımsız olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Demiralp, 1999: 113). *Sanat eseri toplumdaki öylesine koparılmıştır ki, koleksiyoncunun sanat eserini bulduğu yer sanat piyasası olmuştur* (Benjamin, 2018: 465).

Koleksiyoner, pazarın içerisindeki nesnelere değer verirken, bir değerlendirme ölçütü olarak onların biriciklik ve özgünlük niteliklerini esas alır (Oskay, 2015a: 41). Biriciklik ve özgünlük nitelikleri koleksiyoner için özel bir anlam taşıyor olsa da koleksiyon nesnelere ve sanat yapıtlarının kültürel değeri bu pazarın içerisinde yerini meta değerine bırakır. Koleksiyoner, koleksiyon nesnesine sanat yapıtını oluşturan bir parça olarak bakar. Yeniden üretim teknikleriyle beraber sanat yapıtında olduğu gibi koleksiyonda da nesnenin biricikliğinin yok oluşu söz konusudur. Baskı tekniklerinin gelişmiş olması, kimi yazarların el yazması eserleri yahut mektuplarını çoğaltmaya imkân veriyor olsa da *en etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan şey o şeyin şimdiliği, buradallığı, yani biricikliğidir* (Benjamin, 2016: 53).

Fotoğraf için insanın bakışıyla var olan aura koleksiyon için koleksiyon nesnenin geçmişle var olur. Benjamin, "Bebeğe Övgü" denemesinde, el emeği olarak üretilen, dikiş izleriyle iğne tutan ellerin parmak izlerinin birbirine geçtiği, her bebeğin kendine özgü ve benzersiz bir yanının olduğu dönemlerde, çocuğun oyuncak bebeğe duyduğu ilgiyle koleksiyoncunun nesneye duyduğu ilgiyi birbirine benzetir (Demiralp, 1999: 77). Benjamin'in kurduğu bu analogi her iki taraf için de auranın yitimiyle beraber ilginin de silikleşmeye başlamasıyla sonuçlanır. İlgi tam olarak kaybolmaz ancak ilgi duyulan nesnenin hakikati kaybolur; Burada hem sanat yapıtının hem de koleksiyon nesnesinin kaybolan biricikliği, hakikati onun aurasıdır (Yüksel, 2011: 401). Benjamin koleksiyona değer kazandıran şeyin koleksiyoner olduğunu altını çizer; Sanat yapıtının aurası yeniden üretim teknikleriyle çoğaltılarak kaybolurken, *koleksiyon öznesini yitirdiği zaman anlamını da yitirir* (Benjamin, 2005: 157).

Ruben Brandt, Collector

Ruben Brandt, Collector, Sloven asıllı yönetmen Milorad Krstić'in yazdığı ve yönettiği, 2018 yapımı Macar animasyon filmidir. Film, psikoterapist Ruben Brandt'in çocukluk çağında, günümüzde 25. kare tekniği olarak da bilinen bilinçaltı programlama teknikleriyle, eski CIA ajanı olan babası tarafından üzerinde deneylenen yöntemle bilinçaltına ekilen sanat eserlerinin Brandt'in sanrılar görmesine neden oluşunu ve şiddetli sanrılarının zaman zaman varsanılara dönüşmesiyle beraber Brandt'in bu rahatsızlıktan kurtulma çabasını konu edinmektedir. Brandt'in ortaya koyduğu mücadeleci tavır, bu rahatsızlıktan kurtulabilmek için, halüsinasyonlarına neden olan sanat eserlerini toplama (çalma) sürecinde kendini görünür kılar. Bu toplama sürecinde, terapi için ona gelen hastalardan oluşan bir ekip Brandt'e yardımcı olacaktır. Filmin ana çerçevesini, Brandt'in terapilerine katılan Mimi'nin ağzından duyduğumuz şu cümle oluşturur: *Sorunlarını fethetmek için onlara sahip ol!* Brandt, sorunlarını fethedebilmek için sanat tarihinin önemli on üç eserini, farklı müzelerden ve sanat galerilerinden çalma girişiminde bulunur. O'nun gerçekleştirdiği soygunlar dünyada bir gündem oluşturur ve Brandt, sanat ortamında "koleksiyoncu" kodu adıyla tanınan bir hırsız olarak anılmaya başlar.

Filmin İncelenmesi

Film, kendisine doğru hızla yaklaşmakta olan trenin varlığından habersiz bir şekilde rayların karşısına geçmeye çalışan, yaşam ve ölümün sıfır noktasındayken, yaşama milisaniye ile tutunan bir salyangozun hareketiyle başlar. Salyangoz ve sırtında taşıdığı spiral, bir döngünün varlığını ve ölümsüzlük anlamlarını

taşıyabileceği gibi film dilinin oluşturulmasında senaryonun işleyiş biçimine de katkı sunmaktadır (Kılıç ve Eser, 2017: 149). Çünkü film, bittiği yerden başlamaktadır. Brandt, salyangozun rayların üzerinde ezilmekten kurtulduğu trenin içerisinde, Mike Dimitroff'un (kurgusal bir karakter) *Deep Sleep* isimli eserini okumaktadır. Brandt'in kitabı okurken uykuya daldığını ilk bakışta anlamasak da; film, bir daireyi oluşturan çizginin iki ucunu bir araya getiren bir pergel yardımıyla çizilmişçesine tasarlanmış ve sonunda bu iki parçayı birleştirmemize olanak sağlamıştır. Brandt'in halüsinasyonları ressam Frank Duveneck'in (1848-1919) *Whistling Boy* (1872) isimli tuval üzerine yağlı boya çalışmasıyla açılmaktadır. *Whistling Boy* sansürün fırça darbesini almadan evvel, orijinalinde *Smoking Boy* olarak adlandırılmıştır. Ancak Brandt'in gördüğü *Whistling Boy*'un kucağında yine bir salyangoz görürüz. Bu salyangoz da Brandt'in rüyadaki döngüsünün başlangıcına işaret etmektedir.

Filmde, rüyanın devamında, ressam Diego Velázquez'in yağlı boya çalışması *Infanta Margarita*'nın Brandt'in kolunu ısırarak O'nun büyük bir acıyla uykudan uyanmasına neden olduğunu görürüz. Filme bir bütün olarak bakıldığında, *Infanta Margarita*'nın ısırtıcı uyanan Brandt, rüyanın içerisinde gördüğü bir kabustan uyanmaktadır; hala rüyadadır ve filmin devamında göreceği halüsinasyonlar da yine bu rüyanın içerisinde cereyan edecektir. Brandt uyanır, ses kayıt cihazına yönelir ve dünyaca tanınmış ünlü tablolarındaki karakterlerin kendisine saldırmaya devam ettiğini kaydeder. Film boyunca Brandt'in yanında taşıdığı bu ses kayıt cihazı, gördüğü halüsinasyonların ardından gördüklerini tanımlamasına ve hissettiklerini kaydetmesine olanak sağlar. Brandt'in bu cihazı kullanma biçimi, psikoterapi yöntemlerinde hastaların travma sonrasında ne hissettiklerini kaydederek unutmamalarına imkân verirken, rahatsızlıklarının uzmanlar tarafından detayları anlama çabalarına yardımcı olacak bir cihaz olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan, Brandt'in ses kayıt cihazına yüklediği işlevsel anlam ile Benjamin'in sürekli yanında taşıdığı ve gördüklerini, düşündüklerini ve hissettiklerini unutmamak amacıyla notlar aldığı defterler arasında analogik bir bağ kurulabilir.

Filmin devamında, Mısır Kraliçesi Kleopatra'ya ait bir yelpazenin Louvre Müzesinden çalındığının son dakika haberi olarak geçtiğini görürüz. Yelpazeyi çalan kişi, anlatıya ikinci düğümü atan, ikinci ana karakter Mimi'dir. Mimi'yi kovalayan ise film ilerlediğinde Brandt'in kardeşi olduğunu öğreneceğimiz özel dedektif Mike Kowalski'dir. Kowalski, Mimi'yi Paris'in geniş caddelerinde, dar sokaklarında, apartmanlarında ve pasajlarında kovalar. Kovalamaca sırasında görünen restoranlar, barlar, kafeler, evler ve içerisinde kurulan ilişkileneş biçimleri, billboardlar, mağazalar ve Krstic'in kadrajına aldığı diğer görüntüler Paris'in iç ve dış mekanlarını, Benjamin'in deyimiyle şehrin fantazmagorik yapısını yansıtır. İnsanların hem kendilerine hem de çevrelerine yabancılaştıkları ve bundan da keyif aldıkları bir kentin içerisinde kapitalizmin ruhu bu fantazmagorinin oluşmasında birincil kaynaktır. Dünyada fuarcılığın tarihsel olarak ilk örneklerini veren Fransa'nın, başkenti Paris'te gördüklerimiz bir dünya fuarı olarak karşımıza çıkar. Ancak,

“Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır, insanın zaman geçirmek için içersine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır, insanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur” (Benjamin, 2016c: 94).

İnsanlar iç mekanlarda, beraber vakit geçirdikleri insanlara, evcil hayvanlarına, televizyonda izledikleri bir filme; dış mekanlarda ise topluma ve çevreye karşı yabancılardır.

Kovalamacanın devamında Mimi, Pont au Change köprüsünden Seine Nehri üzerinde hareket etmekte olan bir gemiye atlar. Fransızca “Gémeaux” adı verilmiş gemi, Türkçede “ikizler” anlamına gelmektedir. Sonraki sahnelerde, karakterlerin tanıtımında, Mimi ve Brandt arasında geçen konuşmada, bir güvenlik uzmanı olan Fernando'yu tanıtan görüntülerde yer alan bankanın adı yine Türkçe karşılığı ikizler burcu olan Gemini'dir. Krstic'in bu gemiye ve bankaya “ikizler” adını vermesi, filmin ilerleyen sahnelerinde Kowalski ve Brandt'in aralarındaki ilişkinin açılmasına bir hazırlık niteliğindedir. Kovalamacanın sonunda, Kowalski gemideki vinç yardımıyla, ayaklarına attığı düğümle baş aşağı bir duruma gelecek şekilde Mimi'yi yakalar. Kowalski Mimi'ye yelpazeyi neden çaldığını sorar. Mimi'nin Kowalski'ye verdiği yanıt film ile Benjamin'in kavramları arasındaki ilişkiyi oluşturan önemli bağlantı noktalarından biridir: Mimi, *Çünkü güzellikler kilit altında tutulmamalıdır* (09:59) der. Mimi bir kleptomani hastasıdır ve karakterin koleksiyon nesnesine bu bakışı, Benjamin'in aura kavramına, koleksiyona ve koleksiyonere bakışıyla bir benzerlik gösterir. Güzelliklerin kilit altında tutulmaması gerektiğini vurgulayan tavır, Benjamin'in yeniden üretim tekniklerinin sağladığı olanaklarla sanatın demokratikleştiğini ve özgürleştiğini ifade eden tavrıyla bir bağ içerisindedir. Bunun yanı sıra kleptomani hastalığına sahip kişiler için önemli olan şey, arzuladıkları nesneyi çalabilmek ve çaldıktan sonra ulaşacaklarını düşündükleri doyumdur; bir nesneyi çalarken onun işlevselliğiyle ilgilenmezler. Mimi'nin yakalandıktan sonra yelpazeyi “özgürleştirmek” adına Seine Nehri'nin sularına fırlatması da bir kleptomani olarak nesnenin işlevselliğini önemsemeyişinin bir görüngüsü olarak değerlendirilebilir. Benjamin'e (2016c: 98) göre koleksiyonerin tavrı da nesnelere işlevselliğinden kurtarmak ve onları kullanım değerinden azad etmek üzerinedir. Kleptomani ile koleksiyoner arasındaki temel fark mülkiyet bağlamında ortaya çıkar. Bir kleptomani, nesne üzerindeki sahipliğini yalnızca nesneyi çalarak yaratırken, koleksiyoner ise aynı nesne üzerindeki sahipliğini miras, satın alma veya toplama, biriktirme yollarıyla kurmaktadır.

Brandt'in gördüğü halüsinasyonların sıklığı artmıştır ve buna bir çözüm bulması gerekmektedir. Çözüm arayışı için gittiği psikoterapistte, sanat eserlerindeki karakterlerin saldırılarına maruz kalışının, babasının ölümünden sonra çocukluğunun geçtiği evi ziyaret etmesiyle başladığını öğreniriz. Babasının küçük Brandt üzerinde gerçekleştirdiği bilinçaltı programlama deneylerini hatırlayışı gördüğü halüsinasyonların başlamasını tetiklemiştir. Brandt psikolojik bir bozukluğa sahiptir; bu bozukluğa neden olduğunu düşündüğü ya da zihninin bunu düşünmesine neden olduğu ve onu bir koleksiyoner yapacak olan şey sanat eserlerinin aurasıdır. Benjamin, bir sanat yapıtında auradan söz edebilmemiz için öncelikle o sanat eserinin biricikliğinden söz etmemiz gerektiğinin altını çizer. Édouard Manet'in Olympia isimli tablosunda yer alan kadının Brandt'i Orsay Müzesine daveti sanat eserinin biricikliğine vurgu yapar; tabloda çıkan kadın *Paris'e gel ve beni bir ara gör!* (24:24) der. Filmin 21. yüzyılın ilk çeyreğinde geçtiği düşünüldüğünde Brandt'in Olympia'yı görmesi için Paris'e gitmesi bir zorunluluk gerektirmez. İçerisinde yaşadığı çağ; Olympia'ya istediği zaman ulaşabileceği, teknik olarak yeniden üretilebilirliğin alışılmış bir duruma dönüştüğü çeşitli teknolojilerle donanmıştır. Ancak yönetmenin burada sanat eserinin aurasına; biricikliğine, o “andalığına” ve “oradallığına” yaptığı vurgu Brandt'i Orsay Müzesine götürmüş ve eseri biricik haliyle, orada görmesini sağlamıştır.

Film ile Benjamin arasındaki bağlantının bir diğer önemli noktasını, Mimi ve Brandt'in konuşması esnasında Mimi'nin ağzından duyduğumuz şu cümle oluşturur: *Sorunlarını fethetmek için onlara sahip ol!* (22:10). Bu cümle aynı zamanda psikoterapinin özünü oluşturur. Brandt, gördüğü halüsinasyonlardan kurtulabilmesi için kendisine saldıran karakterlerin içlerinde yer aldıkları tablolara sahip olmalıdır. Bu fikri ortaya atan ve Brandt'e yardımcı olmak isteyen kişi Mimi'den başkası değildir. Mimi, terapi için Brandt'e gelen diğer hastalar; Bye-Bye Joe, Membrano Bruno ve Fernando'yu örgütler ve bir plan yapar. Bu plan doğrultusunda ekip Édouard Manet'in Olympia'sını Orsay Müzesinden çalar. Mimi ve diğerleri, Olympia'yı daha önceki sahnelerde, Mimi'nin Brandt'in sekreteriyle konuşması esnasında yönetmen Krstic'in ülkesi Slovenya'da olduğunu anladığımız Polyart Kliniği'ne getirirler. Brandt resme eriştiği için mutludur ve Mimi tekrarlar: "Sorunlarını fethetmek için onlara sahip ol! (37:08)". Brandt'in Olympia'ya sahip olmasıyla beraber ona ilişkin gördüğü halüsinasyonlar sona erer. Ancak koleksiyonu tamamlaması için on üç tablonun hepsine erişmesi gerekmektedir. Brandt, Van Gogh'un Postman'ının ve Andy Warhol'un "Double Elvis'inin" kendisine saldırdığı halüsinasyonlardan kurtulduğunda Mimi'nin yanına gider ve bu tablolarla beraber kendisine zarar vermeye çalışan diğer tablolara sahip olabilmek için ondan yardım ister. Mimi ve diğerleriyle beraber kurulan ekibe Brandt'in de eklenmesiyle dünyanın tanınmış müzelerindeki ünlü sanat eserleri birer birer çalınmaya, toplanmaya başlar. Brandt, sanat ortamında ve tüm dünyada "koleksiyoncu" kod adıyla tanınan bir hırsız haline gelmiştir. Brandt'in tutkusu sanat eserlerinin biricikliğindedir. Topladığı şey sanat eserleri değil, onların biricikliğidir; Bir koleksiyoner olarak toplama motivasyonunu ise biricik olanlara sahip olarak rahatsızlığından kurtulma çabasıdır. Brandt'e göre, "zihinsel sorunların anahtarı sanattır" (21:49) ve toplayacağı on üç parça onun zihinsel sorunlarının kilidini açmasına yardımcı olacak, ona bir özgürleşim sağlayacaktır. Brandt'in koleksiyoner tavrıyla Benjamin'in koleksiyoner için biçtiği tarihsel materyalist tavır bir iç içelik sergiler. Brandt, bireysel olarak kendi tarihselliğinin içerisinde zihnine ekilen sanat eserlerinin bir koleksiyoneridir. İdeal koleksiyoner, nesnelere üretilmiş oldukları dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak yaklaşır. Brandt'in gördüğü halüsinasyonlar ise doğrudan sanat eserlerinin oluşturduğu dünyanın içerisinde gerçekleşir.

Dünya çapında gerçekleşen sanat eseri hırsızlığı durdurması için görevlendirilen dedektif Kowalski, koleksiyoncu Brandt'i şu şekilde tarif eder: *...Burada bir koleksiyoncuyla uğraşıyoruz, seri hırsızlıklar yapan biriyle değil. Resimleri satabilmek için almıyor. Hatta resimler karaborsada bile değiller. (...) Birisi koleksiyon yapıyor. (...) Koleksiyon tamamlandığında, erkek ya da kadın, o kişi duracaktır* (52:09–52:47). Brandt resimleri satabilmek için almıyordur çünkü bir koleksiyoner olarak onları kullanım değerlerinden özgürleştirmektedir. Burada Brandt'in yaptığı şey, sanat eserlerinin birer meta olarak kendilerine yapılandırılmış sergilenme değerlerinden kurtarılmasını da içerir. Koleksiyon tamamlandığında duracaktır çünkü Brandt'in amacı, kullanım değerlerinden azad ettiği sanat eserlerine şifacı bir işlevsellik yükleyerek rahatsızlığından kurtulmaktır. Koleksiyonu tamamlayınca döngü bitecek, koleksiyoner duracak, Brandt uyanacak ve film sona erecektir. Brandt nesnelere kurduğu ilişki bakımından Benjamin'e benzer; Benjamin'in nesnelere kurduğu ilişki, kendisini fantazmagorinin tutsaklığından özgürleştiren, özüne ve çevresine karşı yabancılaşmaya direnen bir tavrı içerir (Demiralp, 1999: 77). Gördüğü halüsinasyonlarla kendisine yabancılaşan Brandt'in, sanat eserinin aurasına, biricikliğine sahip olma arzusu onun için de

bir özgürleşim sağlar. Brandt'in koleksiyonu oluştururken verdiği mücadeleye bir bakıma Benjamin'de olduğu gibi, özüne ve çevresine yabancılaşmaya karşı geliştirilen bir tavır olarak değerlendirilebilir.

Sonuç ve Öneriler

Benjamin, aura kavramıyla beraber sanat eserinin yegâne benzersizliğine vurgu yapar. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik, sanat eserinin biricikliğine ve dolayısıyla hakikatine, gerçek olarak kavranışına zarar vermiştir. Sanat eserlerinin yeniden üretimleri, ulaşılabilirlik noktasında bir demokratikleşmeyi beraberinde getirmiştir ve önceki dönemlere göre daha fazla insan tarafından erişilebilmesi mümkün hale gelmiştir ancak bu yeniden üretilebilirlik oluş, sanat eserine özgü atmosferin kaybolmasına neden olmuştur. Benjamin, bu atmosfer kaybını aura yitimi olarak değerlendirir ve şeylerin, nesnelere sıcaklığının geri çekildiğini söyler. Böylelikle sanat eseri, kült değerinin yerini sergileme değerine bırakır ve sanatın ortamı pazarın ortamına doğru evrilir.

Benjamin'in bir koleksiyoner olarak koleksiyonere ve koleksiyon nesnesine yüklediği anlam Karl Marx'ın tarih anlayışıyla örülmüş bir anlamlandırma biçimini ifade eder. O'na göre koleksiyoner, basitçe, sahip olma arzusunun ötesinde aynı zamanda tarihsel materyalist bir kimliğe sahiptir. Koleksiyonerin bu kimliği, ilişki kurduğu nesnelere seçiminde ve bir araya getirişinde kendini gösterir. Koleksiyonun değerini belirleyen şey, varlığını ortaya koyduğu tarihsel süreç ve koleksiyonerinin oluşturduğu bütünlüktür. Bu anlamda bir koleksiyon nesnesi aynı zamanda bir tarih nesnesi olarak da değerlendirilebilir. Koleksiyoner için nesneyi değerli kılan şey, koleksiyona seçilecek nesnelere biricikliği, gerçekliği ve diğer nesnelere beraber oluşturacağı bütünlüklü yapısıdır.

Brandt'in bir koleksiyoner olarak önemseydiği şey, sanat eserlerinin yeniden üretilmiş kopyaları değildir. O, halüsinasyonlarında gördüğü, içerisinde kendisine saldıran karakterlerin yer aldığı sanat eserlerindeki biricikliğe ve dolayısıyla gerçekliğe değer vermektedir. Brandt'in bu tavrı Benjamin'in sanat eserinin aurasal varlığına ilişkin düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Bir koleksiyoner olarak Brandt, sanat eserlerinin biricik hallerini ele geçirerek, diğer bir deyişle "sorunlarını fethetmek için onlara sahip olarak" hem sanat eserlerine hem de zihninde yer eden bu rahatsızlığa bir özgürleşim sağlamaktadır. Sanat eserlerini ele geçirmesi bir bakıma onları sergilenme değerlerinden azad etmesi anlamına da gelmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - M.C., L.K.; Tasarım - M.C., L.K.; Kaynaklar - M.C., L.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi - M.C.; Analiz ve/veya Yorum - M.C.; Literatür Taraması - M.C.; Yazıyı Yazan - M.C.; Eleştirel İnceleme - L.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – M.C., L.K.; Design – M.C., L.K.; Supervision – L.K.; Resources – M.C., L.K.; Materials – M.C., L.K.; Data Collection and/or Processing – M.C.; Analysis and/or Interpretation – M.C.; Literature Search – M.C.; Writing Manuscript – M.C.; Critical Review – L.K.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

İnternet Kaynakça

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2020, Kasım 24). Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2012). *Walter Benjamin Üzerine*. (Çev. Dilman Muradoğlu). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2005). Kütüphanemi Yerleştirirken. Besim F. Dellaloğlu (Ed.) *Benjamin içinde* (s. 151–159). *Say Yayınları*.
- Benjamin, W. (2011). *Tek Yön*. (Çev. Tefik Turan). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi. W. Benjamin içinde, *Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. Osman Akinhay s. 1–39). Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2016a). *Kitaplığımı Yerleştirirken*. (Çev. Deniz Kurt). Sub Yayınları.
- Benjamin, W. (2016b). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal s. 50–87). *Yapı Kredi Yayınları*.
- Benjamin, W. (2016c). *XIX. Yüzyılın Başkenti Paris*. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal s. 87–108). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi. T. Tayanç içinde, *Walter Benjamin Kitabı* (s. 431–473). Dipnot Yayınları.
- Brosius, B. (2015). *Tarihin Yapıları*. (Çev. Nejat Ağırnaslı). Yordam Kitap.
- Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları*. İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2005). Küçük Terimler Sözlüğü. B. F. Dellaloğlu içinde, Benjamin (s. 169–183). Say Yayınları.
- Demiralp, O. (1999). *Tanrı Bakışlı Çocuk Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*. Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2013). *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*. (Çev. Ferit Burak Aydar). Agora Kitaplığı.
- Gürbilek, N. (2012). *Son Bakışta Aşk Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. Metis Yayınları.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Leslie, E. (2019). *Walter Benjamin Hakkında Her şey*. (Çev. Meryem Sena Özgüven ve M. Murtaza Özeren). Dedalus Kitap.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev. Yavuz Alogan). Dipnot Yayınları.
- Oskay, Ü. (2014). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İnkılâp Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin Üzerine. Ü. Oskay içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 11–53). İnkılâp Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy. Ü. Oskay içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 121–154). İnkılâp Kitabevi.
- Scannell, P. (2020). *Medya ve İletişim*. (Çev. Oğuzhan Taş ve Burcu Sümer). Ütopya Yayınevi.
- Su, S. (2007). Fotoğraf ve Sanat. *Cogito*, S.52, 223–235.
- Tüzün, E. (2007). Benjamin, Deleuze, Nietzsche. *Cogito*, S.52, 148–161.
- Witte, B. (2018). *Walter Benjamin*. (Çev. Mustafa Tüzel). Yapı Kredi Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2011). Modernizm ve Kültür-Sanat Bağlamında Frankfurt Okulu. D. B. Kejanlıoğlu içinde, *Zamanın Tozu* (s. 395–448). De Ki Basım Yayın.

Structured Abstract

Walter Benjamin says that what makes an original work of art's truth is its here and now existence. According to Benjamin, reproduction techniques have destroyed the aura that makes the work of art unique, the truth that is unique to it. Although the reproduction techniques have caused the disappearance of the unique atmosphere of an artwork, Benjamin affirms that it becomes something accessible to everyone. According to him, the work of art, which has become accessible to everyone, has given a political character, and art and politics have begun to be considered together. The massification of the work of art has brought about a change in its quality, and the exhibition value has surpassed the cult value, and the reproduction techniques have separated art from its cult basis.

Photography and cinema appear to be prominent examples of the change in the quality of the work of art. Because cinema and photography reflect an already existing or fictional reality. Reproduction of something in the cinema does not mean making a mechanical copy of it. The reproduction here is an optical view. The work of creating the image is shaped by the planning of every second we see on the screen. In this sense, cinema records a moment by means of a technical device, but this moment will be lost in its display. According to Benjamin, as a result of not being in the moment, the identification of the audience with the film actor/actress is possible through identification with the device. Because the audience watches what the camera sees.

Benjamin, who introduced the concept of aura as an art theorist, is also a collector. Benjamin's identity as a collector appears in two ways: First, he is a collector of the citations. Secondly, he is a book collector. His identity as a collector shaped his thoughts on art and played an important role in his conceptualization of aura. Benjamin argues that a collector should have a historical materialist attitude that can bridge the gap between the past and the present. In this sense, Benjamin considers a collector as a historian who collects and reproduces the parts of a whole. Thus, the collection of a collector sheds light on the historical process of the collected objects. According to him, a collector does not care about the function of the collection object, but he/she liberates the objects from their use value. For a collector, the aura and the uniqueness of that object are important. Although the collector is interested in the uniqueness of the object, s/he accesses the collectible object in a market that has lost its cult value and whose exhibition value is at the forefront.

Ruben Brandt, Collector is a 2018 Hungarian animated film written and directed by Slovenian director Milorad Krstic. The film has competent phenomena associated with Benjamin's aura and collector concepts. The film tells the story of a psychotherapist named Ruben Brandt, who has hallucinations from time to time, turns into a collector who collects important works of art from important museums in the world. What Ruben Brandt cares about as a collector is not the reproduced copies of works of art. Brandt values the uniqueness, hence the truth of the artwork, in which the characters he sees in his hallucinations attack him. There is a similarity between Brandt's attitude and Benjamin's thoughts on the aura of the work of art. Although Brandt's period made it possible for him to find copies of the artwork he was looking for thanks to the reproduction techniques and digital technologies, what he values is the original state of the related artworks and their unique aspects that have an aura. As a collector, Brandt liberates both himself from his mental disturbance and the works of art by collecting the unique versions of them, in other words, by "possessing them to conquer your problems." And stealing works of art means setting them free from their exhibition value.

In this article, Walter Benjamin's thoughts on the collection and the collector, based on the concept of aura, are discussed. In this article, it is aimed to explain the relationship between Walter Benjamin's-related concepts and the movie *Ruben Brandt, Collector*. In order to explain this relationship, the descriptive analysis method was used in the article. The appearance of Benjamin's concepts in the film has been evaluated with a hermeneutic approach. This article will be important to give an idea about the use of Benjamin's concepts as a criterion in making sense of cinema in the field of art.

Frédéric François Chopin'in Op.40 No.1 "Militaire" Polonezinin Biçimsel Analizi

Formal Analysis of Frédéric François Chopin's Polonaise "Militaire" in Op.40 No.1

Feyza SÖNMEZÖZ^{ID}

Çanakkale Onsekiz Mart
Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
Çanakkale, Türkiye

ÖZ

Bu araştırmada Frédéric François Chopin'in Op.40 no. 1 "Militaire" başlıklı La Majör Polonezinin biçimsel analizi yapılmıştır. Araştırmada konuyla ilgili literatür incelenmiş, Chopin'in hayatı, piyano çalma ve besteleme stiline ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca söz konusu polonezin anlatım ve müzikalite bakımından çeşitli özelliklerine de değinilmiştir. Araştırmada betimsel model kullanılmıştır. Op.40 no.1 Polonezin biçimsel analizine ilişkin bulgulara göre eserin, ABA şeklinde üç bölüme ayrıldığı, birinci bölümün (A) aba, ikinci bölümün (B) cdc, üçüncü bölümün (A) aba şeklinde cümlelere ayrıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca söz konusu eserin birinci bölümünün (A) 24, ikinci bölümünün (B) 40, üçüncü bölümünün (A) ise 24 ölçüden oluştuğu, birinci bölümdeki (A) aba, ikinci bölümdeki (B) c ve üçüncü bölümdeki (A) aba cümlelerinin sekiz ölçülük periyotlardan oluştuğu, bu periyotların kendi içlerinde öncül ve ardıcıl cümlelerle dörder ölçü şeklinde ikiye bölündüğü ikinci bölümde (B) yer alan d periyodunun ise tekrarsız olarak sekiz ölçü halinde yer aldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, piyano, biçimsel analiz, Chopin, Polonez

ABSTRACT

In this study, a formal analysis of Frédéric François Chopin's, Polonaise in A Major, Op. 40 no. 1 was performed. To that end, it reviews the relevant literature and presents information on Chopin's life, piano playing, and composing style. It further analyzes various features of this polonaise related to expression and musicality. The research utilized a descriptive model. The findings from the formal analysis of the Op.40 no. 1 Polonaise show that this work follows a scheme with three sections as ABA: the first section (A) includes phrases in aba form, the second section (B) includes phrases in cdc form, and the third one (A) includes phrases in aba form. This study further concludes that the first section (A) breaks into 24 measures, the second section (B) breaks into 40, and the third one (A) breaks into 24 measures. It lastly reveals that the phrases in aba form in the first section (A), those in c form in the second section (B), and in aba form in the third section (A) consist of eight-measure periods; these periods themselves are divided into two as four measures with antecedent and consecutive phrases, and the period d in the second section (B) is in eight measures without repetition.

Keywords: Music, piano, formal analysis, Chopin, Polonaise

Geliş Tarihi/Received: 6.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 17.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Feyza SÖNMEZÖZ

E-mail: feyzasonmezoz@gmail.com

Cite this article as: Sönmezöz F. (2022). Formal analysis of Frédéric François Chopin's Polonaise "Militaire" in Op.40 No.1. *Art and Interpretation*, 39(1):67-76.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Müzik eğitiminin en önemli gereklerinden biri olan çalgı eğitiminde çalışılan eserlerin teknik öğeleri, tarihçesi, müzikalitesi, ifadesi ve yorumunun yanı sıra besteleniş şekli, armonik ve biçimsel özelliklerinin de bilinmesi son derece önemlidir. Bu bilginin verilmesi özellikle icra açısından eserin tanımlanması, anlaşılması, eser hakkında teknik-yorum-müzikalite gibi unsurların tamamlayıcılık kazanması, tema ve partilerin daha iyi takip edilebilmesi, eserin müziğinin daha belirgin duyurulması ve daha üstün bir bilinçle öğrenilmesi açısından gereklidir. Böylelikle daha net, anlaşılır bir ifade ve doğru bir çalma tekniği kazanılabilir. Ayrıca biçimsel analiz yoluyla dinleyiciler açısından da esere daha iyi bir odaklanma ve dinleyicinin eserle kendisi arasında daha belirgin bir bağ kurması ve bütünlük sağlaması mümkün olabilir.

Şenel'e (1982: 1) göre her sanat dalında biçim (form-şekil) ve her biçimin kendine özgü bir kuruluş düzeni vardır. Tıpkı edebiyatta bir romanın bölümlerine ayrılması, bir mimari eserin köprü, bina, çeşme vb. gibi

çeşitli şekillere ayrılması, bir yapı malzemesinin kum, taş, kireç, çimento vb. gibi değişik yapı malzemeleriyle ele alınmasına benzer olarak müzikte de eserler çeşitli bölüm, tema, periyod, cümle, motif gibi yapısal öğelere ayrılabilir (Şenel, 1982: 1). Rubenstein'e (t.y.) göre bir evi, bir istasyon binasını veya fabrika gibi bir binayı yapabilmek için bir şekle karar vermek ve bu şekle göre yapmak gerekli ise müzikte de bir sonat, konçerto ya da senfoni gibi bir eser yaratabilmek için muhtelif şekil ve estetik kurallara uyulması gerekir. Bu bakımdan müzik ve mimari temel açıdan birbirine çok yakındır (Rubenstein'den akt. Lavignac, 1939: 249).

"Mimari eserler söz konusu olduğunda, köprüler, binalar, çeşmeler, camiler vb., edebiyatta şiirler, romanlar, hikayeler vb. gibi biçimler nasıl hatıra geliyorsa, müzikte de şarkılar (Lied'ler), sonatlar, rondolar ve fügler başlıca müzik biçimleridir" (Cangal, 2004: ix).

Çalgı eğitiminde çalışılan bir eserin teknik, yorum ve ifade açısından daha hızlı çözümlenmesi ve anlaşılabilmesi için biçimsel analizin son derece etkili olduğu düşünülecek olursa piyano eğitiminde de çalışılan eserlerin piyanistik (teknik-yorum-müzikalite) özelliklerinin yanı sıra armoni, biçim gibi özelliklerinin tanıtılması ve öğretilmesi son derece önemlidir. Yorumcu tarafından çalışılan eserin teknik ve armonik yapısı, stil özellikleri, yorumu ve eserin tarihsel durumunun bilinmesi ne kadar gerekli ise biçimsel yapısının da bilinmesi o kadar gereklidir. Bu durum yorumcuya o eser hakkında daha net bir bakış açısı ve zaman kazandıracaktır. Ekinci ve Gün'e (2013: 65) göre doğru ve etkili bir müzikal ifade için çalışılan eserlerin hangi formda oldukları konusunda bilgiye sahip olunması ön koşullardan biridir ve eser çalışılmaya başlamadan önce biçimsel açıdan incelenerek, cümle yapılarının tanınması, cümle/dönem başlangıç ve sonları belirlenmesi gereklidir. Sayın ve Sayın'a (2018: 54) göre bir müzik eserinin iyi icra edilebilmesi için eserin bestecisinin yaşadığı dönem, coğrafyası, etkilendiği akımlar ve müzik dilinin yanı sıra teknik, form ve müzikal açıdan da iyi analiz edilmesi oldukça önemlidir. *Ancak biçimi açıkça kavrayabildiğimizde, öz de belirginleşmeye başlar* (Schumann'dan akt. Karolyi, 2007: 107). Hodeir'e (1994: 20–23) göre müziğin akışı açısından biçim zorunludur ve bu akışın yeni durumların yaratıcısı olarak görülmesi kaçınılmazdır. Bir temanın yeniden duyurulması, tonların ard arda getirilmesi, belli motiflerin yan yana yer alması ancak daha önceki gelişmelerin ışığı altında açıklık kazanmaktadır. Dolayısıyla, biçim bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur (Hodeir, 1994: 23). Cangal'a (2004: x) göre, besteleme tekniğinin diğer bir deyişle bestecilik bilgisinin edinilmesine bağlı olarak bestecilik açısından, eserin anlaşılır ve daha güzel bir şekilde seslendirilmesine bağlı olarak yorumculuk açısından, müzik kültürünün genişletilmesi ve müzik eserlerinin öğretilmesi yani öğreticilik açısından, eserler üzerinde araştırma-çözümleme-analiz gibi çalışmalar yapabilmeye amacına bağlı olarak araştırıcılık açısından, bir müzik eserini dinlerken o eserin kuruluşunu, biçimsel çözümlemesini bilerek dinlemek ve daha iyi anlaşılmasını sağlamak kısaca dinleyicilik gibi amaçların gerçekleşebilmesi açılarından müzik biçimlerinin öğrenilmesi son derece önemlidir. Bağçeci (2003: 62–63) besteleme, seslendirme/yorumlama ve doğaçlama gibi müzik oluşturma süreçlerinin her birinde analitik yaklaşımın zorunlu olduğunu, bu yaklaşımlardan "Müzikal Disiplinlere İlişkin Analiz" çerçevesinde etüt ya da eseri oluşturan öğelerin tek tek incelenerek armoni, kontrpuan, stil, eserin bestecisi hakkında bilgi, eserin karakteri, eserin ifadesi ve estetiği, cümle ve nüans özelliklerinin yanı sıra biçim açısından da analiz edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ercan ve Ertem (2008: 142) müziksel işitme-okuma, armoni

ve form bilgisi gibi derslerle işbirliği sağlanmasının öğrencilerin piyano eğitimlerinde müzikalitelevlerinin geliştirilmesine yönelik katkısının olabileceğine değinmiştir. Pamir (t.y.: 27) başlangıç düzeyindeki bir piyano öğrencisinin piyano eğitiminde birinci basamağının dördüncü ayından itibaren solfej ve müzikalite alıştırmaları yapılmasının yanı sıra biçim bilgisi öğrenilmesinin önemine değinmiş ve söylenmiş olunan şarkıların AB, ABA biçimlerinin anlatılarak eserlerdeki periyodlarda ön cümle ve yan cümlelerin anlatılmasının gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda çalgı eğitiminde biçimsel analizin ne kadar önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Piyano eğitiminde de kullanılan ve araştırmaya konu edilen Polonezin biçimsel analizinin yapılmasının eserin yorumlanmasında teknik, ifade ve müzikalite açısından katkı sağlayacağı, aynı şekilde Chopin'in bestecilik yaklaşımı ve söz konusu Polonezi hakkında bilgilendirme yapılmasının da son derece faydalı olacağı düşünülmektedir.

Piyano edebiyatının en önemli ve en seçkin eserlerini yazmış olan Chopin, 1810'da Polonya'nın Zelazowa Wola kentinde doğmuş ve 1849'da Paris'te ölmüştür. Romantik dönemin büyük besteci ve piyanistlerinden biri olan Chopin'in eserleri günümüzde hala piyano dünyasının en önemli ve en büyük eserleri arasında yer almaktadır. Chopin sadece büyük bir besteci değil aynı zamanda çok büyük bir piyanisttir. Piyano çalışması üzerine getirdiği yenilikler günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır. Chopin'in müziğinde piyanoda renk ve ton kullanımı, eşsiz bir ifade ve anlatım gücü, şiirsel ezgi yapısı ve derinlikli bir armonik zenginlik bulunmaktadır. *Hipkin'e göre Chopin müziğinde pedali çok kullanmış, bu da müzikte farklı renklerin oluşmasına yardımcı olmuştur* (Hipkin'den akt. Bauer, 1996: 8). Chopin piyano tekniği açısından her parmağın birbirine eşit olmadığı anlayışını benimsemiş, güçlü olan ve güçsüz olan parmakların kullanımında farklılık olabileceğini vurgulamıştır. Başka bir deyişle; güçsüz parmakların kuvvetlendirilmesi için etüt ve egzersizlerle uğraşmaktan çok, bu parmaklara daha az önemli seslerin kaldırılmasını (Fenmen, 1947: 19) benimsemiştir. Chopin'in müzik yazısının ve her çağında yazdığı eserlerinin sanatsal anlamda her zaman ileri düzeyde olduğu görülmektedir. İlk eserlerinden son eserlerine kadar piyano müziğinin hem stil hem de piyanistik açıdan son derece üstün olduğu gözlenmektedir.

"Chopin'in sanatı müzik tarihinde birçok bakımlardan bir istisna teşkil eder. Bir kere, ilk eserlerinden beri o kadar büyük bir mükemmeliyete erişmişti ki sanatı ömrünün sonuna kadar hiçbir evrim göstermemiştir denebilir. Yirmi yaşındayken yazdığı mazurkaları, noktürnleri çok daha ileri yaşlarda yarattığı bestelerinden hiç de zayıf değildir. Çünkü o daha o yaşlarda sanatının doruğuna ulaşmıştı; ondan sonraki eserleri için ulaşılacak bir aşama kalmamıştı" (Gültekin, 1980: 141).

Chopin'in tüm eserleri sonradan da incelenip değerlendirildiğinde eserlerinde var olan ustalık ve deha göze çarpmaktadır. Özellikle piyano yazısındaki kesinlik kendi dönemi ve sonrasında gelen tüm besteci ve yorumcular arasında hayranlık uyandırmıştır.

"Her ne kadar orkestra yazısını düzeltme gereğini akla getiriyorsa da, piyano yazısında hem doğrudan doğruya bu yazının somut özellikleri, hem de bestecinin piyano ortamından yararlanarak sunduğu daha soyut nitelikler bakımından Chopin'i düzeltmek kimsenin aklına gelmemiştir. Piyano yazısı bir yana, Chopin asıl bu nitelikleriyle bir büyük bestecidir. Biçim alanında Chopin, durup dinlenmeyen, hem de buluşları tükenmeyen bir araştırmacı, bir yenileyiciydi" (Mimaroglu, 1990: 91).

Chopin'in bestelerindeki ustalık, üslup ve stil, armonik gelişim, piyano çalma üzerine getirdiği yenilikler, pedal ve tuşedeki geliştirdiği teknik yöntemler kendinden sonra gelen pek çok besteciye etkilemiş ve esin kaynağı olmuştur. Debussy, Faure (Fenmen, 1947: 35), Ravel, Skryabin, Rachmaninoff (Mimaroglu, 1990: 91), Liszt, Wagner (İlyasoğlu, 2003: 105) bu besteciler arasında sayılabilir.

Chopin'in gerek hastalığı gerekse anavatanından ayrı olmasının etkileri müziğine de yansımıştır. Polonya müziğini ve halk şarkılarındaki öğeleri kullanışı, müziğinin en önemli özelliklerinden biri olmuştur. Özellikle Mazurka ve Polonezleri Polonya ulusunun tüm bileşenlerini temsil eder niteliktedir. Pek çok eserinde anavatanı Polonya'ya karşı yaşadığı özlem ve Polonyalıların yaşadıkları acıları tasvir edilmiştir.

"Ulusal duygu, Chopin'in Op.10 no.12 "Devrim" Etüdü, Do minör 24. Prelüd ve Si minör Sonat'ın kapanış bölümünde olduğu gibi tınlayan eroik deklamasyonlarında da kendini gösterir. Op.11 no.1 Mi Minör Piyano Konçertosu'nun son bölümü, piyano ve orkestra için ondan sonraki Op.14 Krakoviak'ın ya da "Crakov Dansı"nın yüceltilmiş bir çeşitlemesi gibidir; konçerto bölümünün ikinci teması dalgalanan bir bayrağı çağırıştırır. Chopin'in kompozisyonları içinde büyük bir ulusal şarkı birikimi yatar" (Finkelstein, 1995: 155).

Chopin'in sadece piyano için eser yazdığı bilinmektedir. *Chopin tamamıyla bir piyano bestekarıdır* (Fenmen, 1947: 35). Piyano için yazmış olduğu eserlerin en önde gelenleri arasında Etütler, Valsler, Noktürnler, Mazurkalar, Baladlar, Scherzolar, Sonatlar, Konçertolar ve Polonezler sayılabilir. Bu eserler arasında Polonezler sadece Chopin'in besteleri arasında değil, aynı zamanda tüm piyano literatürü için de önemli bir yer tutmaktadır.

Ulusal ruhun temsil edildiği ve Polonya ulusal dansının bir örneği olan Polonezler, Chopin'in dünyasında ayrı bir önem kazanmaktadır. Fransa'ya gitmeden önce henüz Varşova'dayken yazdığı ilk eserlerindedir. Varşova'dan ayrıldığında da besteci, Polonez yazmaya devam etmiştir. *Polonya Ruslar tarafından işgal edilince yazdığı Polonezler bestecinin başkaldırısını içten içe özlemini dile getiren yapıtlar olmuştur* (İlyasoğlu, 2003: 104). Polonezler, Chopin'in Polonya halkının acılarını ve anavatanının ruhunu en iyi yansıttığı eserleri olarak bilinir. Kendi vatanının ezgilerini başka bir deyişle; *vatanda nasıl şarkı söyledikleri* ni (Finkelstein, 1995: 154), duyurabilmiş, bunu kendi piyanistik özelliklerini katarak yansıtmış ve tüm dünyaya mal etmiştir. *Chopin bu halk havalarını, millî melodileri kendinden birçok nağmeler katarak zenginleştirmiş, klasik müziğin malı yapmıştır* (Gültekin, 1980: 167). Başlıca Polonezleri arasında sayılan ve "Militaire" (Askeri Polonez) adıyla anılan Op.40 no.1 La Majör Polonez bestecinin Varşova'dan ayrıldıktan sonra yazdığı eserler arasında yer alır. *Chopin'in Op.40 no.1 La Majör Polonezi 1838'de yazılmış ve 1840'da yayınlanmıştır. Kahramanlık Polonezlerinin bir örneğidir. Eser "Askeri" olarak anılır* (Gonzalez, 2020: 37). Senfonik olarak düşünülen bu Polonez, Polonya'nın ulusal duygularını ayağa kaldırmıştır. Polonyalıların işgale karşı mücadeleye inançlarını körükleyen, ihtisamlı bir anlatımı vardır. Günümüzde de piyanistlerce en çok yorumlanan eserlerden biri olan Op. 40 no.1 "Militaire" La Majör Polonez, Polonya ulusal kahramanlığının simge eserlerinden biri olmuştur. Piyancılar ve piyano öğrencileri tarafından sıklıkla icra edilen ve piyano literatürünün en güzel örneklerinden biri olan bu Polonez için bir hikaye anlatılmaktadır.

"Chopin, onu yazdıktan sonra, bir gece uykusundan sıçrayarak uyanıyor. Kapı açılmış, içeri tabur halinde Polonyalı prensler,

prenseler girmiştir. Hepsi tören elbiselerini giymişlerdir. Sarayda kralın karşısında oynanan dansların o ağır, görkemli havasıyla dans etmeye başlıyorlar. Chopin dehşet içinde kalmıştır, odadan dışarı fırlar" (Gültekin, 1980: 169).

Chopin'in vatan özlemiyle dopdolu bir şekilde yazdığı polonezlerinin arasında en bilinen ve en çok icra edilenlerinden biri olan Op.40 no.1 "Militaire" Polonez'de kızgın bir etkinin yanı sıra kararlı ve aynı zamanda görkemli bir hava vardır. *Opus 40'da Chopin, şövalyevari ifade tonunu sürdürürken aynı zamanda piyano virtüözlüğünün unsurlarını da vurguluyordu* (Smendzianka, t.y.).

Polonezler özellikle içerdiği biçimsel öğeler, müziksel ifadesi ve karakteri açısından piyano edebiyatında yer alan seçkin eserlerdir. Bu sebeple piyano yorumcuları ve öğrenciler tarafından çalışılması ve repertuvarda bulundurulması gereklidir. Barok dönem eserleri arasında yer alan süitlerde sıklıkla rastlanan polonezler 19. yüzyıldan sonra özellikle Chopin ve Liszt'in öncülüğünde piyano literatürünün en seçkin eserleri arasında yer almaktadır. Özellikle Chopin'in Polonezleri gerek piyano eğitimi açısından gerekse piyano yorumculuğu açısından en önemli eserler arasında bulunmaktadır. Piyano eğitiminde orta ve üst seviyelerde Chopin'in Polonezlerinin icra edildiği görülmektedir. Pamir (t.y.: 190–204) piyano eğitimini 11 basamağa ayırdığı "Çağdaş Piyano Eğitimi" adlı kitabında Chopin Polonezlerin 7. ve 11. basamaklarda çalışılmasını önermiştir. Fenmen (1947: 111–112) Chopin Polonezleri piyano eğitiminin 6. ve 7. yılında önermiştir. Gökbudak (2013: 26–40) ise piyano eğitimini 8 basamakta incelediği çalışmasında Chopin Polonezleri 4. ve 8. basamakta önermiştir.

Chopin'in Polonezlerinin piyano edebiyatında her piyano çalıcısının repertuarında bulundurulması gereken eserler olduğu göz önüne alındığında müziksel öğelerinin kavranması, karakterinin ve müzikal yapısının ortaya çıkarılması, cümleme yapmanın önemi açısından yorum ve ifadenin doğru kavranması gibi nedenlerle yapısal-biçimsel açıdan analiz edilmesi kaçınılmazdır.

Chopin'in Polonezlerinin ABA olmak üzere üç bölüm içerdiği ancak bazen bir giriş kısmının, bazı zamanlar ise coda kısmının bulunduğu ve Chopin'in yıllar boyunca Polonezlerinde çok ilginç ve şaşırtıcı dönüşümler uyguladığı görülmektedir (Smendzianka, t.y.). Op.40 no.1 "Militaire" Polonez incelendiğinde ise eserin üç bölümü olduğu gözlenmektedir. Birinci bölüm (A) aba, ikinci bölüm (B) cdc, üçüncü bölüm (A) aba şeklinde incelenebilir. Bu açıdan bakıldığında eserin tipik polonez formunda ve ayrıca katlı (triolu) şarkı formunda da olduğu söylenebilir. Şenel (1982: 26), katlı (triolu) şarkı formunun üç şekilde incelenebileceğini bunlardan birinin ABA (ana bölüm), CDC (trio), ABA (ana bölüm) şeklinde olabileceğini vurgulamıştır. Cangal'a (2004: 56) göre; katlı (triolu) şarkı formu yine üç şekilde incelenebilir ve bunlardan biri aba-cdc-aba şeklindedir, hatta L. V. Beethoven'in Op.2 no.2 Scherzo'su katlı (triolu) şarkı formundadır ve aba-cdc-aba şeklinde biçimlenmiştir. Yine Cangal (2004: 80); Chopin'in Op.40 no.1 Polonezinin katlı şarkı formunda olduğunu vurgulamış ve eserin aba-cdc-aba formuna göre incelenebileceğini, trio kısmında -bir sekizlik/iki onaltılık/dört sekizlik- polonez ritminin yer aldığını belirtmiştir. *Polonezin tanınmasını kolaylaştıran karakteristik iki ritim kalıbı vardır, dansın başından sonuna bir sekizlik, iki on altılık ve dört tane sekizlik olmak üzere sırasıyla devam eden ritim değeri, dört tane on altılık ve iki tane dörtlük nota ile oluşmaktadır* (Çavuş, 2021: 392).

Konu ile ilgili literatüre bakıldığında biçimsel analiz ile ilgili pek çok çalışmaya rastlanmaktadır. Barok, klasik, romantik ve çağdaş

döneme ait biçimsel analiz çalışmaları arasında Chopin'in eserlerine ve özellikle Polonezlerine ait biçimsel analiz çalışmaları da bulunmaktadır. Bunlar arasında Yadeau'ya (1980) ait Chopin'in Op.38 no.2 Ballade, Op.49 Fantezi ve Op.61 Polonez Fantezi başlıklı eserlerinin biçimsel ve armonik analizlerinin yer aldığı tez çalışması, Munzur'a (2013) ait Chopin'in Op.66 Fantezi Impromptu eserinin armonik ve biçimsel analizinin yapıldığı makale çalışması, Kuterdem'e (2013) ait Chopin'in Op.51 Impromptu eserinin armonik ve biçimsel analizinin yapıldığı makale çalışması, Dağlı'ya (2016) ait Chopin'in Op.24 numaralı mazurkasının biçimsel analizinin yer aldığı makale çalışması, Çavuş'a (2021) ait Chopin'in Op.44 numaralı Polonezinin motif, cümle ve nüans açılarından incelendiği makale çalışması sayılabilir. Araştırmaya konu edilen Op.40 no.1 "Militaire" başlıklı Polonez için biçimsel anlamda Cangal'a (2004: 80) ait "Müzik Formları" kitabında kısa bir bilgilendirme yer almaktadır. Cangal (2004: 80); Op.40 no.1 Polonezin ABA-CDC-ABA formunda yazıldığını belirtmiş ancak bölümler ön cümle-ard cümle gibi yapılar ayrılmamış dolayısıyla eserin tamamı analiz edilmeden kısa bir örneklendirme olarak gösterilmiştir. Bunların dışında Op.40 no.1 Polonez için biçimsel anlamda bir analiz yapıldığı herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Dolayısıyla, gerek piyano öğrencileri gerekse yorumcuları açısından tercih edilen ve repertuarlarında bulundurulması gereken Chopin Polonezlerin de biçimsel açıdan analizlerinin yapılması önemli görülmektedir. Bu nedenlerle Op.40 no.1 La Majör "Militaire" Polonezin biçimsel analizinin yapılması araştırmaya değer bulunmuştur. Bu bağlamda araştırmamızın problem cümlesi "Frédéric François Chopin'in Op.40 no.1 "Militaire" başlıklı La Majör Polonezinin biçimsel analizi nasıldır?", şeklinde oluşturulmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada Chopin'in Op.40.no.1 La Majör "Militaire" Polonezinin biçimsel analizi yapılmıştır. Söz konusu Polonezin cümle yapılarının daha iyi duyurulabilmesi ve öğrenilmesine bağlı olarak müzikalite ve ifadesinin daha anlaşılabilir olması bu sayede seslendirme ve yorumlamaya katkı sağlaması açılarından biçimsel özelliklerinin ortaya konması böylece eğitici ve öğrencilere bir rehber oluşturması amaçlanmıştır.

Bu araştırma;

- Çalışılan eserin biçimsel yapısını bilen bir kişinin daha hızlı ve eserin kazandırmak istediği hedefe odaklı çalışma yapabilmesi,
- Eserin biçim bilgisinin verilerek bölümleri (periyodları) içerisindeki cümle yapılarının çalıştırılması yöntemi ile deşifre açısından daha kısa sürede çözümleme yapılabilmesi,
- Esere yönelik teknik ve müzikal anlamda hazırlık çalışmaları yapılarak öğrencilere ve yorumculara zaman kazandırması,
- Ezgi ve ritim yapılarının daha iyi kavranması ve bilinçli yorumlanabilmesi,

açılarından ve sayılan tüm bu maddeler çerçevesinde biçimsel analizin piyano eğitim sürecinde sağladığı katkı bakımından önemlidir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, yazılı materyallerin analizini kapsama, (Yıldırım ve Şimşek, 1999: 140) olayları obje ve problemleri anlama ve anlatma (Kaptan, 1995: 59) açılarından betimsel model kullanılmıştır. Ayrıca araştırmada betimsel model kapsamında içerik analizi yaklaşımı uygulanmıştır. *İçerik analizinin temel amacı, sözel olmayan dokümanı nicel verilere dönüştürmektir* (Balci, 2005: 184). Yıldırım ve Şimşek'e (2006: 227) göre içerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmak, bu amaçla toplanan verilerin önceden kavramlaştırılıp ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı bir şekilde düzenlenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda araştırmaya konu edilen Chopin'e ait Op.40 no.1 La Majör "Militaire" (Askeri Polonez) başlıklı eser, tüm bölümleri ile biçimsel açıdan incelemiştir. Buna göre eserin ABA şeklinde üç bölüme ayrıldığı ve her bölümün kendi içerisinde (A-aba), (B-cdc), ve tekrar (A-aba), şeklinde cümlelere ayrıldığı gözlenmiştir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada biçimsel analizi yapılacak eser olarak Chopin' in Op.40 no.1 La Majör "Militaire" başlıklı Polonezi seçilmiştir. Bu eser trio kısmında eşlik tartışımının bir sekizlik-iki onaltılık-dört sekizlik notanın ardı sıra gelerek tipik polonez ritminin duyurulması (Cangal, 2004: 80) ve katlı şarkı formunda yazılan polonezlere örnek teşkil etmesi, piyano eğitimindeki teknik seviyesi açısından orta ve üzeri seviyelerde çalınabilir bir eser olması (Gökbu-dak, 2013: 26) gibi nedenlerle tercih edilmiştir. Araştırmada söz konusu eser ile ilgili olarak yazılı nota, belge, kitap vb. gibi dokümanlara ulaşılmaya çalışılmış, elde edilen belgelerin incelemeleri yapılmıştır. Chopin'in Op.40 no.1 La Majör "Militaire" başlıklı Polonezinin biçimsel analizi aşamasında ise eser, bölümlere ayrılarak her bölüm ön ve ard cümle şeklinde inceleme ve çözümlemesi yapılarak tablolar halinde sunulmuş ve açıklanmıştır. Araştırmada Chopin Op.40 no.1 La Majör "Militaire" Polonez yalnızca biçimsel açıdan analiz edilmiştir. Çalgı eğitiminde yorumculara ve eğitimciler eserin deşifraj ve teknik çözümleme gibi aşamalarında zaman kazandırması, ayrıca eserin cümlelendirilmesine bağlı olarak bölümlerinin (periyodlarının) ayrı ayrı belirtilerek seslendirme ve yorumlanmasında kolaylık sağlanması bakımından biçimsel analiz tercih edilmiş armoni, stil, yorum ve teknik gibi diğer analiz öğeleri kapsam dışı bırakılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Araştırmanın bu bölümünde Chopin'e ait Op.40 no.1 "Militaire" (Askeri Polonez) başlıklı La Majör Polonezin, tüm bölümleri ile cümle cümle biçimsel analizi yer almaktadır. Buna göre; Op.40 no.1 La Majör "Militaire" (Askeri Polonez) üç bölümde incelenmektedir.

Tablo 1 incelendiğinde eserin birinci bölümünün (A) kendi içinde a-b-a cümlelerine ayrıldığı görülmektedir ve a cümlesinin de kendi içinde ilk dört ölçü (1., 2., 3., 4. ölçüler) devamında son dört ölçü (5., 6., 7., 8. ölçüler) olmak üzere öncül ve ardıcıl cümleleri

Tablo 1.
Op.40 no.1 La Majör Polonezin Birinci Bölüm (A) Analizi

1. Bölüm (A)					
a		b		a	
1. ve 4. ölçüler	5. ve 8. ölçüler	9. ve 12. ölçüler	13. ve 16. ölçüler	17. ve 20. ölçüler	21. ve 24. ölçüler
Ön cümle	Ard cümle	Ön cümle	Ard cümle	Ön cümle	Ard cümle

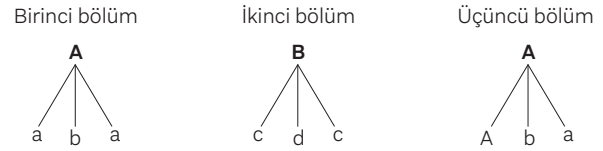
2. Bölüm (B)				
c		d	c	
25. ve 28. ölçüler (33. ve 36. ölçüler – tekrar-)	29. ve 32. ölçüler (37. ve 40. ölçüler –tekrar-)	41. ve 48. ölçüler	49. ve 52. ölçüler (57. ve 60. ölçüler –tekrar-)	53. ve 56. ölçüler (61. ve 64. ölçüler –tekrar-)
Ön cümle	Ard cümle		Ön cümle	Ard cümle

bulunmaktadır. Bu şekildeki sekiz ölçülük bir periyoddan sonra b cümlesi gelir. Onun da kendi içinde ilk dört ölçü (9., 10., 11., 12. ölçüler) devamında son dört ölçü (13., 14., 15., 16. ölçüler) olmak üzere öncül ve ardıcıl cümleleri bulunmaktadır. Buna bağlı olarak b cümlesi de sekiz ölçü sürer ve a cümlesi tekrarlanarak birinci bölüm (A) sona erer. Buna ilişkin olarak Görsel 1' de birinci bölümde (A) yer alan a periyodunun, Görsel 2' de birinci bölümde (A) yer alan b periyodunun, Görsel 3' de ise birinci bölümde (A) yer alan a periyodunun analizi bulunmaktadır.

Tablo 2 incelendiğinde eserin ikinci bölümünün (B) c cümlesi ve devamında yani trio kısmında, polonez ritmi açıkça görülmektedir ve c cümlesinin başlaması ile beraber yeni bir melodi duyulur. Sol elde tipik polonez ritminin üzerinde sağ elde son derece ihtişamlı bir ezgi bulunmaktadır. Eser senfonik olarak düşünüldüğünde sanki üflemeli çalgıların seslendirmesi gibi geniş, büyük ve belirgin bir ezginin ortaya çıktığı görülür ve d cümlesi ile beraber sanki davulların taklit edildiği triller duyulur. *Op. 40 Polonezler akorlarının muhteşem tekrarı ve müziğin parlak ve güçlü tonlarını içerir. Trio kısmında fanfar (üflemeliler) benzeri bir ezginin olduğu, 41-49. ölçülerde ise bir orkestra davulunun hafif vuruşunu taklit eden triller duyulur* (Smendzianka, t.y.). İkinci bölümün (B) c-d-c cümlelerine ayrıldığı görülmektedir ve c cümlesi ile başlayan bölümde sekiz ölçülük bir periyoddan sonra c'nin tekrarı gelir. Yine c cümlesinin de kendi içinde ilk dört ölçü (25., 26., 27., 28. ve tekrar duyulan 33., 34., 35., 36. ölçüler) ve son dört ölçü (29., 30., 31., 32. ve tekrar duyulan 37., 38., 39., 40. ölçüler) olmak üzere öncül ve ardıcıl cümleleri bulunmaktadır. Bununla birlikte c cümlesinin bitiminde IV. derecede bir kalış gerçekleşmektedir. Ardından d cümlesi gelir ve yine sekiz ölçü (41., 42., 43., 44., 45., 46., 47., 48. ölçüler) sürer. Devamında yeniden c'ye bağlanır ve tekrar c'nin duyulmasıyla ikinci bölüm (B) biter (Görsel 4), (Görsel 5), (Görsel 6).

Tablo 3 incelendiğinde eserin üçüncü bölümü (A) birinci bölümün tekrarıdır. Tipik polonez formuna göre (ABA) düzenlenimi gereği öncül ve ardıcıl cümleleri ile birinci bölümün aynısı tekrar edilir. Üçüncü bölümün (A) yine kendi içinde a-b-a cümlelerine ayrıldığı görülmektedir ve a cümlesinin kendi içinde ilk dört ölçü (65., 66., 67., 68. ölçüler) devamında son dört ölçü (69., 70., 71., 72. ölçüler) olmak üzere öncül ve ardıcıl cümleleri bulunmaktadır. Bu şekildeki sekiz ölçülük bir periyoddan sonra b cümlesi gelir. Onun da kendi

inde ilk dört ölçü (73., 74., 75., 76. ölçüler) devamında son dört ölçü (77., 78., 79., 80. ölçüler) olmak üzere öncül ve ardıcıl cümleleri bulunmaktadır. Buna bağlı olarak b cümlesi de sekiz ölçü sürer ve a cümlesi tekrarlanarak üçüncü bölüm (A) sona erer.



Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada Chopin'e ait Op.40 no.1 "Militaire" (Askeri Polonez) başlıklı La Majör Polonezin, tüm bölümlerinin cümle cümle biçimsel analizi yapılmıştır. Eserin biçimsel olarak incelendiğinde üç bölüme ayrıldığı gözlenmektedir. Polonez formuna (ABA) göre düzenlenen eserde birinci bölüm (A)'de aba, ikinci bölüm (B)'de cdc, üçüncü bölüm (A)'de aba şeklinde bir dizilim olduğu görülmektedir. Eserde birinci bölüm (A) 24, ikinci bölüm (B) 40, üçüncü bölüm (A) ise 24 ölçüden oluşmaktadır. Ayrıca birinci bölümdeki (A) aba, ikinci bölümdeki (B) c ve üçüncü bölümdeki (A) aba cümleleri, sekiz ölçülük periyodlardan oluşmakla beraber kendi içlerinde öncül ve ardıcıl cümlelerle dörder ölçü şeklinde ikiye bölünmüşlerdir. İkinci bölümde (B) yer alan d periyodu ise tekrarsız olarak sekiz ölçü halinde yer almaktadır.

Özellikle poloneze özgü bir sekizlik-iki onaltılık-dört sekizlik notadan oluşan ritim kalıbı araştırmaya konu edilen eserde B bölümünde yani trio kısmında sol elde duyurulmuştur. Bu da müzikal açıdan polonez dansının karakterini tamamen yansıtmaktadır. Bu ritim kalıbı Chopin'in Op.26 no.1 ve 2, Op.44, Op.53, Op.61, Op.71 no.1 ve 3, Op. posth sol bemol majör, Op. posth si bemol minör olmak üzere pek çok Polonezinde yer almaktadır. Op.40 no.2 Polonezinde ise sözkonusu ritmin yerine bir sekizlik-iki onaltılık-iki sekizlik-iki onaltılık- iki sekizlik ritmini içeren bir eşlik modeli tercih edilmiş, Op.71 no.2 ve Op. posth sol diyez minör Polonezlerinde ise hiç yer almamıştır. Tipik polonez ritmi olarak adlandırılabilen ve araştırmaya konu edilen Op.40 no.1 "Militaire" başlıklı Polonezde de yer alan söz konusu ritme Chopin'in Polonezlerinde genel olarak rastlanmaktadır denebilir.

Araştırmaya bağlı olarak söz konusu Polonezin çalışılması ile ilgili piyanistlere ve genç piyano öğrencilerine polonez karakteri ve ruhunun iyi yansıtılabilmesi için biçimsel analizinin mutlaka yapılması, eserde yer alan akorların iyi duyurulması için akor çalışması yapılması, polonez ritminin daha iyi vurgulanması için pedal ve nüans gibi teknik öğelerinin ayrıca çalışılması, özellikle B (trio) bölümünde sol elde gelen büyük akorlarla oluşturulan eşliğin (polonez kalıbı) üzerinde sağ eldeki ezginin net çıkarılabilmesi bakımından ezgi takibinin iyi yapılması ve buna ilişkin teknik, müzikal ve cümleme çalışmalarının yapılması şeklinde öneriler sunulabilir.

3. Bölüm (A)					
a		b		a	
65. ve 68. ölçüler	69. ve 72. ölçüler	73. ve 76. ölçüler	77. ve 80. ölçüler	81. ve 84. ölçüler	85. ve 88. ölçüler
Ön cümle	Ard cümle	Ön cümle	Ard cümle	Ön cümle	Ard cümle

A Allegro con brio. Op. 40 N° 1.

a ön cümle

b ard cümle

Görsel 1.

F. F. Chopin Op.40 no.1 La Majör Polonez. Birinci Bölüm (A) Analizi a Periyodu: Ön Cümle 1., 2., 3., 4. Ölçüler, Ard Cümle 5., 6., 7., 8. Ölçüler

b ön cümle

a ard cümle

poco rit.

Görsel 2.

F. F. Chopin Op.40 no.1 La Majör Polonez. Birinci Bölüm (A) Analizi b Periyodu: Ön Cümle 9., 10., 11., 12. Ölçüler, Ard Cümle 13., 14., 15., 16. Ölçüler

a ön cümle

b ard cümle

a tempo

Görsel 3.

F. F. Chopin Op.40 no.1 La Majör Polonez. Birinci Bölüm (A) Analizi a Periyodu: Ön Cümle 17., 18., 19., 20. Ölçüler, Ard Cümle 21., 22., 23., 24. Ölçüler

B
c
ff energico
ön cümle
p
più f
ard cümle

Görsel 4.

F. F. Chopin Op.40 no.1 La Majör Polonez. İkinci Bölüm (B) Analizi c Periyodu: Ön Cümle 25., 26., 27., 28. Ölçüler, Ard Cümle 29., 30., 31., 32. Ölçüler

-c- nin tekrarı
ön cümle
fff
ard cümle
p
cresc.
f
p
cresc.
fz

Görsel 5.

F. F. Chopin Op.40 no.1 La Majör Polonez. İkinci Bölüm (B) Analizi c Periyodu: Ön Cümle (Tekrar) 33., 34., 35., 36. Ölçüler, Ard Cümle (Tekrar) 37., 38., 39., 40. Ölçüler

d
f
trm
fz riten. e molto cresc.

Görsel 6.

F. F. Chopin Op.40 no.1 La Majör Polonez. İkinci Bölüm (B) Analizi d Periyodu: 41., 42., 43., 44., 45., 46., 47., 48. Ölçüler

164 *Allegro con brio.* Op. 40 N° 1

3.

165

166

167

168

169

170

Görsel 7.
F. F. Chopin Op.40 no.1 La Majör Polonez

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Bağçeci, E. (2003). Piyano Eğitiminin II. Yarıyılına İlişkin Analitik Yaklaşımlar. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 15, 147–161.
- Balci, A. (2005). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. Pegem A Yayınları.
- Bauer, H. R. (1996). *A Technical, Musical, and Historical Analysis of Frédéric Chopin's Etudes, Op.10*. Undergraduate Honors Thesis. Indiana: Butler University USA.
- Cangal, N. (2004). *Müzik Formları*. Arkadaş Yayınları.
- Çavuş, T. (2021). Frédéric Chopin'in Müzikal Düşüncesi ve Op. 44 Polonezinin İncelenmesi. *TURAN-SAM Uluslararası Bilimsel Hakemli Mevsimlik Dergi*, S. 50, 390–396.
- Dağlı, H. A. (2016). Frédéric François Chopin Mazurka Opus 24 no.1 Form Analizi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, S. 9, 63–71.
- Ekinçi, H. ve Gün, E. (2013). Piyano Eğitiminde Müzikal İfade ve Yorum. S. Karakelle (Ed.), *Piyano öğretiminde pedagojik yaklaşımlar içinde* (s. 43–78). Pegem Yayınları.
- Ercan, N. ve Ertem, Ş. (2008). Piyano Eğitiminde Müzikalitenin Yeri ve Önemi. A. Say (Ed), *Piyano Eğitiminde İlke ve Yöntemler içinde* (s. 137–143). Sözkese Matbaası.
- Fenmen, M. (1947). *Piyanistin Kitabı*. Akba Kitabevi.
- Finkelstein, S. (1995). *Besteci ve Ulus*. 1. Basım. Pencere Yayınları.
- Gonzalez, J. A. (2020). *The Nation's Shadow: The Politicization Of Frédéric Chopin*. Master Thesis. Ohio: Kent State University USA.
- Gökbudak, S. Z. (2013). Piyano Eğitiminde Öğretim Eserleri ve Basamakları. S. Karakelle (Ed.), *Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar içinde* (s. 1-42). Pegem Yayınları.
- Gültekin, V. (1980). *Frédéric François Chopin*. Rado Yayınları.
- Hodeir, A. (1994). *Müzik Türleri ve Biçimleri*. İletişim Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman İçinde Müzik. 7. Basım. Yapı Kredi Yayınları*.
- Kaptan, S. (1995). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*. Tekişik Web Ofset Tesisleri.
- Karolyi, O. (2007). *Müziğe Giriş*. Pan Yayıncılık.
- Kuterdem, L. (2013). The Analysis of G Flat Majör Impromptu (op.51) in Terms of Structural And Harmonical Study on Chopin's Fantasie Impromptu. *Journal of Education and Future*, S. 3, 127–134.
- Lavignac, A. (1939). *Musiki Terbiyesi*. Kanaat Kitabevi.
- Mimaroğlu, İ. (1990). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları.
- Munzur, M. (2013). The Analysis of Fantasie Impromptu (Op. Posth. 66) in Terms of Structural And Harmonical Study on Chopin's Fantasie Impromptu. *Journal of Education and Future*, S. 3, 121–126.
- Pamir, L. (t.y.). *Çağdaş Piyano Eğitimi*. Beyaz Köşk Yayınları.
- Sayın, S. ve Sayın, E. (2018). M. Ravel Alborada Del Gracioso'nun Form ve Piyano Tekniği Açısından İncelenmesi. *EJMD*, S. 13, 54–65.

Şenel, N. (1982). *Müzik Biçimleri*. Yayınlanmamış Ders Notları. Marmara Üniversitesi.

Yadeau, W. R. (1980). *Tonal and Formal Structure in Selected Larger Works of Chopin*. [Doctora Thesis]. Urbana: Universty of Illinois USA.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Yıldırım, A., & Şimşek H. (2006). *Nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakça

- Chopin, F. F. (1905). Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F. Peters. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Smendzianka, R. (t.y.). "How To Play Chopin? Part 4: Chopin's Polonaises", <https://static1.squarespace.com/static/5cd2fefcd662540001c0c287/t/5ced7db3a4222ff37a05f427/1559068084342/How+To+Play+Chopin+Part+IV+-+Smendzianka.pdf>. (Erişim Tarihi: 21.07.2021).

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** F. F. Chopin, "Op.40 no.1 Polonaise", 1905, Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F.Peters. s.164. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Görsel 2.** F. F. Chopin, "Op.40 no.1 Polonaise", 1905, Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F.Peters. s.164. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Görsel 3.** F. F. Chopin, "Op.40 no.1 Polonaise", 1905, Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F.Peters. s.164-165. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Görsel 4.** F. F. Chopin, "Op.40 no.1 Polonaise", 1905, Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F.Peters. s.165. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Görsel 5.** F. F. Chopin, "Op.40 no.1 Polonaise", 1905, Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F.Peters. s.165. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Görsel 6.** F. F. Chopin, "Op.40 no.1 Polonaise", 1905, Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F.Peters. s.166. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).
- Görsel 7.** F. F. Chopin, "Op.40 no.1 Polonaise", 1905, Sämtliche Pianoforte-Werke, Band I Polonaises, Op.40, ed. Herrmann Scholtz, Leipzig: C.F.Peters. s.164-167. https://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP41730-PMLP02331-Chopin_Klavierwerke_Band_1_Peters_9462_Op.40_600dpi.pdf. (Erişim Tarihi: 15.05.2021).

Structured Abstract

In instrument education, which is one of the most important requirements of music education, it is very important to know the technical elements, history, musicality, expression, and performance of musical works to be performed as well as the way they are composed, harmonic and formal characteristics. Providing this information is especially important in defining the work from the point of view of performance, understanding, and complementing elements such as technique-performance-musicality of the work, better tracking of themes and parties, a more prominent announcement of the music of the work and learning with a higher consciousness. For quicker analysis and comprehension of work in terms of technic, performance, and expression, it is very important to introduce and teach harmonic and formal characteristics of the performed musical works as well as pianistic characteristics (technic-performance-musicality) in piano education when considering that formal analysis is very effective. It is very important for those performing a piece of musical work to know the technical and harmonic structure, style characteristics, performance, and historical background as well as a formal structure. This will give the performer of a musical work a clearer perspective and time. In this research, a formal analysis of Chopin's Op.40. no.1 A Major "Militaire" Polonaise was performed. This paper aimed to reveal the formal characteristics of the Polonaise in contributing to vocalizing and performing so that the sentence structures and musicality can be made clear for a better announcement of sentence structures and their learning, and thus a guide could be created for educators and students.

This research is significant as;

- a person who knows the formal structure of the work being performed can perform the work faster and focus on the goal of the performed work better,
- it allows quicker analysis in terms of transcription by using the method of running sentence structures in periods,
- it helps students and performers of a musical work to save time by carrying out technical and musical preparation for the musical work, and
- it contributes to better understanding and conscious performance of melody and rhythm structures, and formal analysis contributes to piano education within the framework of what has been counted so far.

In this research, a descriptive model was used as it covered the analysis of written materials (Yıldırım and Şimşek, 1999: 140) and aimed to understand and depict events, objects, and problems (Kaptan, 1995: 59). In addition, the content analysis approach was also used within the scope of the descriptive model in the research. This research chose Chopin's Op.40 no.1 A Major Polonaise entitled "Militaire" for formal analysis. In the research, written notes, documents, books, and so on, related to the studied musical work are used. Such documents were obtained, and the obtained documents were examined then. When conducting the formal analysis of Chopin's Polonaise entitled Op.40 no.1 A Major, the work was divided into sections and each section was examined and analyzed considering the predecessor and subsequent sentences, and then findings were presented and explained in tables.

In this part of the research, all sections and sentences of Chopin's Op. 40 no. 1 A Major Polonaise were subject to formal analysis. Accordingly, Op. 40 no. 1 A Major "Militaire" (Military Polonaise) was studied in three sections. In this context, it has been observed that the studied Polonaise is divided into three sections in the form of ABA, and each part is divided into sentences in the form of (A-aba), (B-cdc), and (A-aba) again. In the work organized according to the Polonaise form (ABA), it was seen that there was a sequence in the form of aba in the first part (A), cdc in the second part (B), aba in the third part (A). In the work, the first part (A) consists of 24 measures, the second part (B) consists of 40 measures, and the third part (A) consists of 24 measures. In addition, the sentences (A) aba in the first part, (B) c in the second part, and (A) aba in the third part consist of eight-measure periods, but they are divided into two in the form of four-measures considering the predecessor and subsequent sentences. The period d in the second section (B) is included in eight measures without repetition. For the appropriate teaching of polonaise character to pianists and young piano students so that they can perform this Polonaise based on the research, the following recommendations could be presented here; formal analysis should be conducted; the chords should be practiced well for a better announcement of chords in the musical work; technical elements such as soft pedal and nuances should also be practiced to better play up polonaise rhythms; tune follow-up should be done well to play the tune on the right hand clearly, accompanied by major chords in B section (trio) on the left hand, and technical, musical and phrasal works should be performed.

Kromolitografi Baskı Tekniği ve 19. Yüzyıl'daki Bazı Avrupa Matbaalarındaki Uygulama Örneklerinin İncelenmesi

Bayram BOZHÜYÜK 

Gaziantep Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatları Bölümü, Gaziantep, Turkey

Chromolithography Printing Technique and Examination of Application Examples in Some European Printing Houses in the 19th Century

Öz

Matbaanın Avrupa'da 15. yüzyıl'da icadından günümüze kadarki gelişim süreci, tasarım anlayışının zaman içerisinde dönüşümü ve bu dönüşüme yanıt veren teknolojik gelişmelerle ilişkilendirilmelidir. Bu düşünceyle, Almanya'da geliştirilen Litografi baskı çeşidi de basımcılıkta ortaya çıkan yöntemlerinden bir tanesidir. Litografi baskı tekniğinin kâğıt yüzeyinde renkli uygulanması olan kromolitografi tekniği renkli illüstrasyonların basılabilmesini kolaylaştırmıştır. Bu teknik, ofset baskı makinesinin henüz geliştirilmediği geçmiş zamanlarda renkli baskı yapmaya imkân sağlamıştır. Ayrıca kromolitografi baskı, 19. Yüzyılda Avrupa matbaalarında çok çeşitli basım ürünlerinin üretilmesinin önünü açmıştır. Bu bağlamda kromolitografi baskının bilinmesi grafik tasarımcılar, ressam, illüstratörler ve yayımcılar tarafından kavranması önem arz etmektedir.

19. yüzyıldaki Avrupa'daki matbaalardaki basılmış eserler, görsel anlamda günümüzde fotoğraf öncesi döneme tanık etmesi bakımından önemli bilgiler bırakmıştır. Matbaacılık, geleneksel yüksek baskı tekniklerinden günümüz dijital baskı çözümlerine kadar birçok aşamadan geçmesine rağmen bazı köklü matbaalar eski baskı tekniklerini de halen sürdürmektedir. 19. yüzyıl matbaaları, hem eski basım tekniklerini devam ettirmesi anlamında, hem de geçmişe ait sakladıkları baskı kalıplarıyla, grafik tarihi açısından önemli yerlerdir. Bu bağlamda makalede kromolitografi tekniği anlatılarak 19. yüzyılda kromolitografi ile üretilmiş tasarım ve illüstrasyon örnekleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Grafik tasarım, kromolitografi, matbaa

ABSTRACT

The development process of the printing press, from its invention in Europe in the 15th century to the present, should be associated with the transformation of the design concept over time and the technological developments that respond to this transformation. With this proposition, lithography printing was developed in Germany as one of the methods that emerged in printing. Chromolithography technique, which is the color application of the lithography printing technique on the paper surface, facilitated the printing of colored illustrations. This technique enabled color printing in the past when the offset printing machine was not yet developed. In addition, chromolithography printing, in a way for the production of a wide variety of printing products was European printing houses in the 19th century. In this context, understanding chromolithography printing is very important for graphic designers, painters, illustrators, and publishers.

In Europe, in the 19th century, printed works in the printing houses were important information in terms of witnessing the pre-photographic period today. Although printing has gone through many stages from traditional high printing techniques to today's digital printing solutions, some well-established printing houses still maintain their old printing techniques. The 19th century of printing houses has important places in terms of graphic history, both in terms of continuing the old printing techniques and with the printing patterns they have kept from the past. In this context, in the article by explaining the chromolithography technique, illustration and design examples and produced by chromolithography examined in the 19th century.

Keywords: Chromolithography, graphic design, printing press



Geliş Tarihi/Received: 6.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 1.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Bayram BOZHÜYÜK
E-mail: bayramb@gantep.edu.tr

Cite this article as: Bozhüyük, B. (2022). Chromolithography printing technique and examination of application examples in some European printing houses in the 19th century. *Art and Interpretation*, 39(1):77-87.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Basım tekniklerinin icadından günümüze kadar gelen süreçte birçok kalıp tekniği, birçok farklı baskı aracı üretilmiştir. Grafik tasarım ürünlerinin üretim şekli resim, heykel gibi plastik sanatlara göre farklılıklar içermektedir. Bu farklılıkların teknik anlamda en önemli özelliği grafik tasarım ürünlerinin çoğaltılabilir nitelikte olmalarıdır. Grafik tasarım disiplininde üretilen bir tasarımın çoğaltılması ve hangi yöntemle nasıl çoğaltılması gerektiği bilinmelidir. Bu durumda grafik tasarımcıları bazı elverişsiz durumlar ve sorunlar beklemektedir. Şöyle ki, bazen bir tasarımın üretilebilirliğini baskı teknikleri yönlendirmekte ya da kısıtlamaktadır.

Tasarımın üretilebilmesindeki sınırlılıkların aşılabilmesi için değişik baskı teknikleri tarih içerisinde geliştirilmiştir. Günümüzde baskı tekniklerinin zenginliği tasarımcılar için "hangi iş nasıl, nerede basılacak?" sorusunu gündeme getirmiştir. Bu yüzden illüstrasyon ya da tasarımı yapılan ambalaj, kâğıt yüzeyi, renk gibi işlerin seri üretimi için doğru yöntemlerin bilinmesi gerekmektedir. Zaman içerisinde baskı tekniğindeki çeşitlenme grafik tasarımın üretimine önemli katkılar sağlamaktadır. Bu yüzden baskı tekniklerinin tasarımcılar tarafından iyi kavranması gerekmektedir. Diğer yandan matbaacılıktaki tarihsel gelişimin sonucu olarak, her grafik tasarımcının yaşadığı dönem ve kullanılan teknolojilerden kaçınılmaz şekilde etkilenmesinin yanında yine de tasarımda yeni yaklaşımlar ortaya koymasının önünde engel değildir. Bu duruma ek olarak baskı tekniklerindeki gelişimi tetikleyen şeylerden birisi tasarımcıların daha etkili tasarım yüzeyleri yapmak istemesidir de denilebilir. Dolayısıyla tasarımın, baskı araçlarının gelişiminde ve birçok materyal üzerine daha estetik tasarımlar yapılabilmenin ve tasarımların basılabilmesinin rolü bulunmaktadır. Matbaanın gelişiminden günümüze baskı işleri ve grafik tasarım sadece kitap üretmek için kullanılmamıştır. Zamanla yeni tasarım ihtiyaçlarına yönelik yeni teknikler geliştirilmiştir. Matbaacılık tarihi için önemli bir yere sahip olan Litografi baskı da bu tekniklerden bir tanesidir. 1796'da Almanya'da icat edilen litografi, geleneksel baskı tekniklerinden tamamen farklı, doğadan çıkarılan taşların kalıp olarak kullanıldığı ve kimyasal tepkimelerle basıma hazırlandığı yepyeni bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır (Keskin, 2017: 9). Sonrasında litografi tekniğinin renkli basıma uyarlanması ile kromolitografi tekniği ortaya çıkmıştır.

Kromolitografi yöntemi tasarım yapılacak kâğıt/karton yüzeyine renkli baskı yapılabilmesi sağlanmıştır. Bu sayede taş baskının daha farklı alanlarda kullanılmasına olanak sağlanmıştır. Ofset baskı öncesi kullanılan kromolitografi tekniği günümüzde her ne kadar özgün baskı yöntemi ya da klasikleşmiş temel baskı düzeyinde kalsa da bu tekniği sürdüren eski matbaalar bulunmaktadır. Litografi ve arkasından geliştirilen renkli litografi tekniğinin adı olan kromolitografi baskı tekniği, 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar, popüler bilginin aktarımında, siyasi, tarihi olayların, dini olayların, boş zamanların ve çocukların eğitiminde görüntüler önemli bir rol oynamıştır (Un Peu D'histoire, Erişim Tarihi: 16.08.2021). Bu düşünceyle 19. yüzyıldaki Avrupa matbaaları iki yüzyıldan fazladır dünyada meydana gelmiş haber niteliği taşıyan önemli olaylara, savaşlara, buluşlara baskılarıyla tanıklık etmiş ve bunları belgelemiştir. Bu belgelerin en önemli örnekleri ise kromolitografi kalıpları ve üretilmiş baskılardır. 19. yüzyıldan günümüze dek çalışmalarını sürdüren köklü Avrupa matbaaları elindeki zengin kalıp ve baskı arşivi grafik tasarımdaki endüstriyel üretimin erken dönemlerine ait önemli bilgiler taşımaktadır. Bu bağlamda endüstri devrimi dönemi matbaalarında üretilmiş işler ve bu işlere ait eski taş kalıpların bilinmesi ve incelenmesi grafik tasarım

ve matbaacılık tarih bakımından önemlidir. Ayrıca yapılan araştırmalar sonucunda kromolitografi baskı tekniği hakkında daha fazla bilgi sahibi olunması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden makale, kromolitografi hakkında daha fazla bilgi edinilmesi amacıyla yazılmıştır. Makalede önce kromolitografi baskı tekniği hakkında bilgi verilmiştir. Daha sonra 19. yüzyıl Avrupa'sında faaliyet sürdürmüş sanat tarihinde önemli yer tutan yayınevleri tespit edilmiş ve bu yayınevleri hakkında bilgi verilerek ürettiği oldukları kromolitografi baskı tasarımlar incelenmiştir.

Kromolitografi Baskı

Kireç taşından kalıplar kullanarak baskı elde etme tekniği olan litografi 18. yüzyılda geliştirilmiştir. Almanya'da 1796 yılında, Alois Senefelder, doğada hazır bulunan kireç taşı kalıp olarak kullanmış ve yağ ile suyun birbirini itmesi temel ilkesinden faydalanarak litografi tekniğini bulmuştur (Akgün, 2017: 430).

Taş kelimesinin eski Yunancadaki adı lithostur. Bu yüzden bu yöntemte taştan kalıplar kullanıldığı için "litografi" denmiştir. Bu teknik sayesinde daha figüratif içerikli tasarımlar olduğu baskılar üretilmiştir. Özellikle kitap illüstrasyonlarının ve afiş tasarımlarının yapımı ve basımı 19. yüzyılın sonlarında bir tasarımın yağlı bir mum boya veya yağ bazlı mürekkeple doğrudan özel olarak hazırlanmış bir levha üzerine çizdiği bir süreçle ortaya çıkmıştır (Barrymore, 2011: 64). Demek oluyor ki aslında Litografi, su ve yağın birbirini itme prensibine göre ortaya konulmuş kimyasal bir işlemdir. Litografi tekniğinin genel hatlarıyla tam olarak basım süreci ise öncelikle basımı yapılacak şeyin çizimin yapılmasıyla başlamaktadır. Bu çizim işlemi baskı süreçlerinin birçoğunda olduğu gibi tasarımın simetrisi olacak şekilde tersten gerçekleşmektedir. Sonra çizimin kalıp üzerine litografi kalemlerle işlenmesiyle devam etmektedir. İşlenmiş çizimin amacı, mürekkebi tutarlı bir şekilde alacak veya reddedecek şekilde çizimin görüntü ve görüntü olmayan yüzeylerini kimyasal olarak birbirinden ayırmaktır. Kimyasal işleme yoluyla, çizimde bulunan yağ asidi parçacıkları serbest bırakılır ve taşın kendisi ile birleşmelerine izin verilir. Daha sonra gres ile çizim bir kez transfer edilmektedir. Yağlı alanlar mürekkebi çeker ve baskı görüntüsünü oluşturur. Ayrıca suyu iterler. Aynı zamanda, çizilmemiş veya görüntü olmayan alanlar, su alacak ve gresi itecek (hidroskopi) olacak şekilde işlenir. Bu reaksiyon, taşa Arap zamkı ve asit karışımının uygulandığı ve yüzeyini hassaslaştırdığı aşındırma adı verilen bir işlemle gerçekleştirilir. Oymanın gücü ve formülasyonu, hem litografik çizimin hem de taşın karakteri dikkate alınarak belirlenir (Lithographic process, Erişim Tarihi: 23.08.2021). Daha sonra taş kalıp aşındırma süreçlerinden geçerek rulo ile mürekkeplenir. Sonraki süreçte baskı için taş tekrar aşındırılır ve tekrar mürekkeplenir. Bu işlemler tamamlandıktan sonra kalıbın mürekkebi tutması, prova baskısının yapılması için kâğıdın kalıp üzerine yerleştirilerek presleme yöntemiyle deneme baskısı yapıldıktan sonra esas baskı işlemi gerçekleşir.

Kromolitografi tekniğinin ortaya çıkmasına kadar geçen sürede renk her zaman mekanik üretime direnmiştir. Gerçekten de bu durum matbaanın icadının en büyük zaafı olarak görülmektedir. Orta Çağ el yazmaları renklerle parıldarken, Andrew Petterge'nin gözlemlediği gibi ilk basılı kitaplar el yazmalarına göre cansız görünmekteydi. Tasarımcılar renksiz baskı döneminde renk eksikliğini yerini yüzeylerde boşluklar bırakarak ya da sayfayı süslemelerle doldurarak telafi etmişlerdir (Hvattum ve Hultzs, 2018: 167). Bu bağlamda kromolitografi baskı, renkli baskının önünü açan bir teknik olmuştur denilebilir. Fakat on dokuzuncu yüzyıl boyunca, litografçılar, kromolitografi olarak

bilinen bir işlemle çok karmaşık renkli görüntüler elde etmek için birden fazla taş kullanarak renkli baskı sanatını geliştirmişlerdir (Planographic printing, Erişim Tarihi: 23.08.2021). Ayrıca ilk seri renkli baskı tekniği olması bakımından kromolitografi ofset öncesi renkli baskı teknolojisinin temelini oluşturmuştur. Kromolitografi tekniğinde litografi baskı tekniğinin baskı süreçlerine benzer bir aşama izlense de renkli tasarımlar üretmek için kullanılmaktadır. Bu tekniğe sadece renkli litografi ya da oleograf ta denilmiştir. Bu terim en çok ticari baskılara atıfta bulunmak için kullanılmıştır. Bazen tek bir renkli baskı üretmek için otuz kadar taş kalıp kullanılmıştır (Oleograph, Erişim Tarihi: 26.08.2021).

Bir tasarımın kromolitografide basılabilmesi için tasarımdaki renklerin olduğu alanların her renk için tekrar kalıplara çizilmesi gerekmektedir. Şöyle ki; basılacak her renkli alan için ayrı bir taş kalıba ihtiyaç vardır. Basım sırasında ise renk sayısına göre kalıplar kâğıda düzgünce görüntü kayması yapmayacak şekilde basılmaktadır. Sözelimi beş renkli bir baskı alanı için beş adet taş kalıp gerekmektedir. Kâğıtlar da renk sayısı kadar basıma alınmaktadır. Kromolitografide renklerin birbirinin üzerine tam örtüşmesi için taş kalıbın köşelerine referanslar eklenmiştir. Herhangi bir kromolitografide, önce konturları veren bir taş, özellik taşı veya matris taşı vardır; renkleri tam olarak ayıran onun özellikleridir. Bu taş bir kez oluşturulduğunda, işin renkleri içerdiği kadar çok sayıda deneme baskısı yapılır: böylece tasarımcı, renklerinin yerleştirilmesi için bir veriye sahip olmaktadır. Çeşitli renklerin tam olarak örtüşebilmesi veya yan yana gelebilmesi için tüm matris taşları aynı boyutlara sahip olması kesinlikle gereklidir (Hesse, 1897: 5). Bu sayede baskıda renkler çizimi yapılan tasarımın konturlarının içlerine hizalanmaktadır. Bu teknik, ofset baskı sistemlerinde renkli baskı işlemindeki kenar kroslarının eski bir hali gibidir.

19. yüzyılda sanayileşmenin arttığı dönemde, afişlerde, oyun kartlarında, etiket basımında ve çocuk yayınlarında kromolitografların baskıları önemli bir yer tutmaktadır. Bu kapsamda Gustav Kühn (1794-1868) tarafından kromolitografi le basılmış yapılmış karton maketler buna sadece bir örnektir (Görsel 1).



Görsel 1.
Gustav Kühn'e ait kromolitografi karton maket forması

Baskıda rengin kullanılmaya başlaması 19. yüzyılda matbaacılığa yeni bir çığır açmıştır. Dönemin sanatçılarının renkli baskı konusunda düşünmeye başlamaları üzerindeki en büyük etkilerden birisi Japon baskı tekniği ve ayrıca posterin meşru bir sanat formu olarak gelişmesidir. Bununla birlikte, 1880'lerde renkli baskıyla ilgili tüm faaliyetler arasında, birçok sanatçının yaratıcı baskı resimdeki ilgisinin yenilenmesi, renk devriminin doğuşu için son ve en önemli bileşen olmuştur (Cate ve Hitchings, 1978: 15). Kromolitografi tekniğini 19. yüzyıl sonlarında Jules Cheret (1836-1932) ve onun gibi önemli illüstratör ve afiş sanatçıları da kullanarak çeşitli tasarımlar üretmişlerdir. Cheret'in öncülük ettiği renkli litografi ortamı sayesinde, Eugène Grasset (1845-1917), Pierre Bonnard (1867-1947), Alphonse Mucha (1860-1939) ve Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) tarafından da keşfedilmiştir. Cheret'in tasarımlarına belirgin bir karşıtlık sunan Eugène Grasset'in ayrıntılı Orta Çağcılığı, eleştirmenler tarafından, özellikle de Cheret'in ve diğer afiş sanatçılarının genel olarak beğenilmiştir. Özellikle Çek sanatçı Alphonse Mucha'nın litografik çalışmaları (Görsel 2) ve kendine özgü stili, bazen "le style Mucha" olarak tanımlanan Art Nouveau adlı yeni bir sanatsal hareketin doğmasına bile yardımcı olmuştur (Kruse, 2015: 3).

1837'de Godefroy Engelmann tarafından geliştirilen ve patenti alınan kromolitografi, Avrupa'da hemen Noel kartları, takvimler, karikatürler ve reklam kartları gibi ucuz efemeraların basımında popüler hale gelmiştir. Kromolitografinin gelişimi sanat çevreleri tarafından bir süre sonra endişe ile karşılanmaya da başlanmıştır. Çünkü matbaacılar, reklamcılar ve yayıncılar; orijinal sanat eserlerinin reproduksiyonlarını üretme potansiyelini keşfettiklerinde, sanatsal değer hakkındaki anlaşmazlıklarını alevlendirmişlerdir. Orijinal sanat eserlerinin kopyalarını basmak uzun zamandır diğer baskı yöntemleriyle ilgili bir uygulamaydı, ancak orijinal eserlere kromolitografi ile sağlanan benzer bir gerçeklik on dokuzuncu yüzyıla kadar daha önce hiç olmamıştır (Borey, 2013: 19). 19. yüzyıl sonlarında kromolitografi baskı tekniğinin daha da gelişmesiyle bazı Orta Çağ el yazmalarının tasarım arayüzleri taş kalıplara uyarlanarak faksimilleri (tıpkıbasımı) yapılmıştır (Görsel 3). Özellikle Kromolitografi tekniği ile Birtanya adalarındaki müzelerde, kütüphanelerde ve kiliselerde tutulan el yazmalarından ayrıntıları ve bazen bütün sayfaları yeniden üretilmiştir (John O. Westwood's Facsimiles of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts (1868, Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Kromolitografi ortaya çıktığı yüzyıl içerisinde hızlı bir şekilde benimsenmiştir. Bu baskı tekniği önceleri reklamcılık bağlamında Amerika kıtasında da kullanılmaya başlanmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında görsel reklamcılıktaki muazzam artış; kromolitografinin üretimi, dağıtımı ve tüketimi bağlamıyla ilişkilendirilmesi düşünülmelidir. Kromolitografi, hayatın birçok alanından karmaşık, irrasyonel ve verimsiz bir sistem altında ortaya çıkmış tüketim kültürünün gelişiminde de çok önemli bir bileşen olmuştur. Bireysel markalar büyük ölçüde sadece kromolitografi yoluyla geliştirilmemiş, aynı zamanda marka fikrinin kendisi de kromolitografi döneminde anlaşılır hale gelmiştir (Schmitz, 2004: 4). 1890'larda baskıda ana unsur haline gelen renkli litografi reklam tasarımlarında baskı işlerini canlı hale getirmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde tebrik kartı tasarımlarıyla ün kazanan Louis Prang, kromolitografi çalışmalarıyla ön plana çıkmıştır. Kromolitografi on dokuzuncu yüzyılın sonlarında görsel kültürün önemli bir parçası olmuştur. Kısaltılmış "kromo" terimi, 1865'te Louis Prang tarafından resimlerin renkli kopyaları için bir isim olarak icat edilmiştir. Fakat, Prang ve diğer kromolitografi firmalarının ürettiği görüntülerin büyük kısmı güzel sanatlar reproduksiyonları değil, ürün



Görsel 2.
Alphonse Mucha'nın "The Seasons" isimli kromolitografi çalışması



Görsel 3.
Saint Matthew el yazması eserinin 1868 yılında Kromolitografi tekniği ile basılmış kopyası Saint Gall Kütüphanesinde bulunmaktadır

etiketleri, posterler, kartvizitler ve reklamlardır (Clapper, 1995: 145). Ayrıca kromolitografinin en yaygın kullanımı reklamcılıktayken, aynı zamanda bilimsel illüstrasyonların basılması için de yaygın olarak kullanılmıştır (Görsel 4).

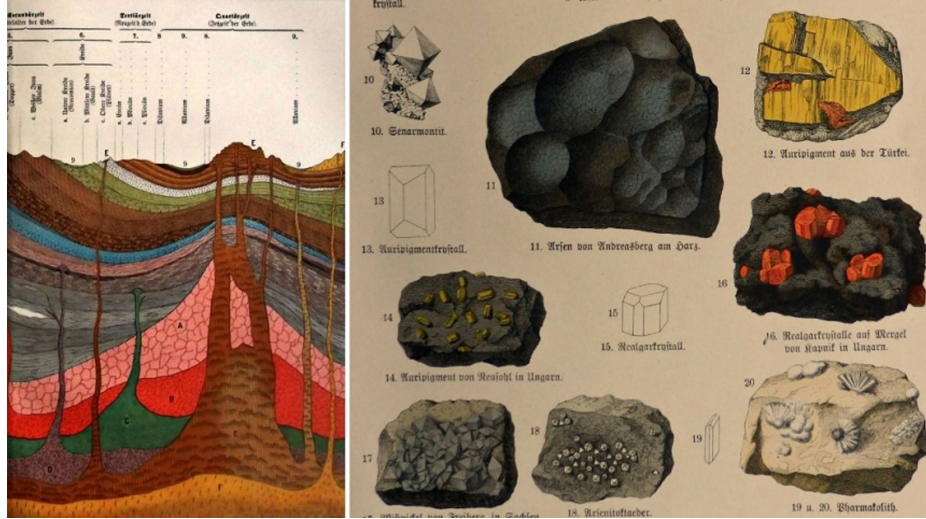
19. yüzyılda kromolitografiyi geliştiren ve kromolitografi tekniği ile baskı eserler veren sanatçıların haricinde, kromolitografi tekniğini endüstriyel bir üretim şekli haline getirmiş matbaalar bulunmaktadır. Özellikle Avrupa'da önemli matbaalarda halen kromolitografi kullanımı devam etmektedir.

19. Yüzyılda Avrupa'daki Bazı Önemli Matbaalar ve Bu Matbaalarda Üretilen Kromolitografi Baskı Örneklerinin İncelenmesi

19. yüzyılda Avrupa'daki matbaalar yüksek baskı teknikleri veya gravür tekniklerinden litografi baskıya hızlıca geçmiştir. Endüstri devriminin etkisiyle üretimin artması ve dolayısıyla ekonomideki gelişmeler baskı tasarım işlerinin boyutunu da değiştirmiştir. Tek renk litografiden, kromolitografiye geçiş yeni tanıtım materyallerinin ve yayınların basımında kullanılmıştır. Kromolitografi,

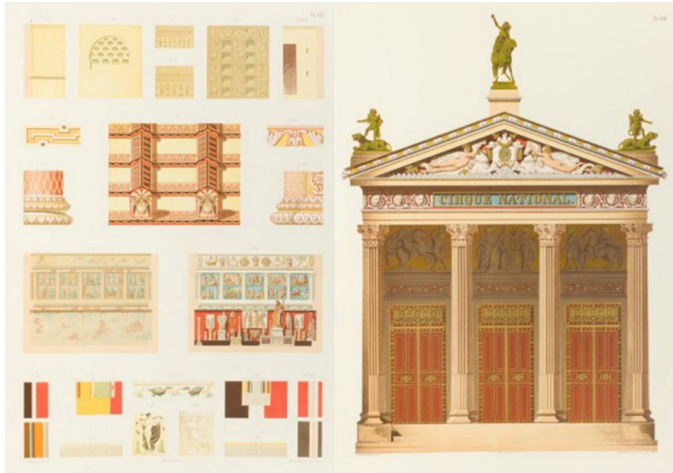
Avrupa'daki matbaalarda basılması için çok farklı tasarımların yapılmasının önünü açmıştır. Ayrıca sanayi devrimi ile diğer baskı teknikleri de icat edilmeye başlanmıştır. Örneğin buhar gücüyle çalışan silindirik baskı sisteminin Friedrich König ve Andreas Bauer tarafından 1812'de icadıyla günümüz baskı endüstrisinin temelleri atılmıştır. Kasım 1814'te The Times, çift silindirli matbaalarında basılan ilk gazete olmuştur (From letterpress to digital print, Erişim Tarihi: 26.08.2021). Gündelik eşyaların üzerine basım yapılmasından, oyuncak yapımına, renkli kitapların ve reklam materyallerinin yapımına kadar basım işleri her alana girmiştir. Bu konudaki örnekleri incelemek için Avrupa'da 19. yüzyılda önemli işlere imza atmış bazı matbaaların incelenmesi gerekmektedir.

Kromolitografi tekniğinin patentini alan Godefroy Engelmann'ın kurmuş olduğu Engelmann et Graf basımevinde kromolitografi plakalarını kullanarak 1851'de mimar Hittorff'un rekonstrüksiyonları için renkli baskılar üretilmiştir (Hvattum ve Hultzs, 2018: 168). Paris'te kurulan Engelmann et Graf basımevi birçok mimari yüzey ve gündelik reklam materyalleri basımı yapmıştır (Görsel 5).



Görsel 4.

G.H.Von Schubert'in 1888 yılına ait "Mineral Kingdom" kitabından sayfa örnekleri



Görsel 5.

Engelmann et Graf'ta basılmış mimar Hittorff'un rekonstrüksiyon çizimlerinin kromolitografi baskı örneği

Engelmann et Graf matbaası günümüzde varlığını sürdürmese de gerek renkli baskının patentinin alınmasıyla gerek 19. Yüzyılda endüstriyel anlamda ürettiği ürünlerle renkli baskı tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

Litografi baskının ilk kullanılmaya başlandığı yer olan Almanya'nın, Neuruppin kasabasında Druckerei Oehmigke & Riemschneider matbaası 19. Yüzyılda kurulmuş ve faaliyetlerine günümüzde devam etmektedir. Bu matbaa kromolitografi baskı tekniğini kullanarak üretmiş olduğu tek sayfalı kitap illüstrasyonları (Bilderbogen), karton oyuncak ve maketlerle tanınmaktadır (Görsel 6).

Bilderbogen baskılar, 18. ve 19. yüzyıllarda Orta ve Kuzey Avrupa'yı fethetmiş ve çoğunlukla şablonlar kullanılarak elle renklendirilen yapraklarıyla, nüfusun geniş kesimleri için yerel ve egzotik dünyanın imajını şekillendirmiştir (Öztürk, 2013: 92). Bilderbogen baskılarda, entelektüel ya da coğrafi konular işlenmiştir (Görsel 7). Alman yazar Theodor Fontane, bilderbogenler hakkında yazılarında *medenileşme görevi* diye bahsetmiştir. Theodor Fontane bu sözünü 1861 yılında renkli tek sayfa baskı olarak satılan ürünlerin özellikle pazarlarda yaygınlaşmasına ve etkisine işaret

etmiştir (Was ist der Ruhm der times gegen die zivilisatorische Aufgabe des Ruppiner Bilderbogens?, Erişim Tarihi: 31.08.2021). Ayrıca bilderbogenler ağırlıklı olarak kırsal nüfus ve daha az eğitilmiş kent burjuvazisi tarafından rağbet görmüştür (Öztürk, 2013: 92). Bilderbogenler 19. Yüzyılın Alman tasarımcılarının ilgilendiği bir alan olmuştur. Gustav Kühn, almış olduğu litografi baskı makinesinde kromolitografi tekniğini kullanarak bilderbogen tasarımları basmıştır.

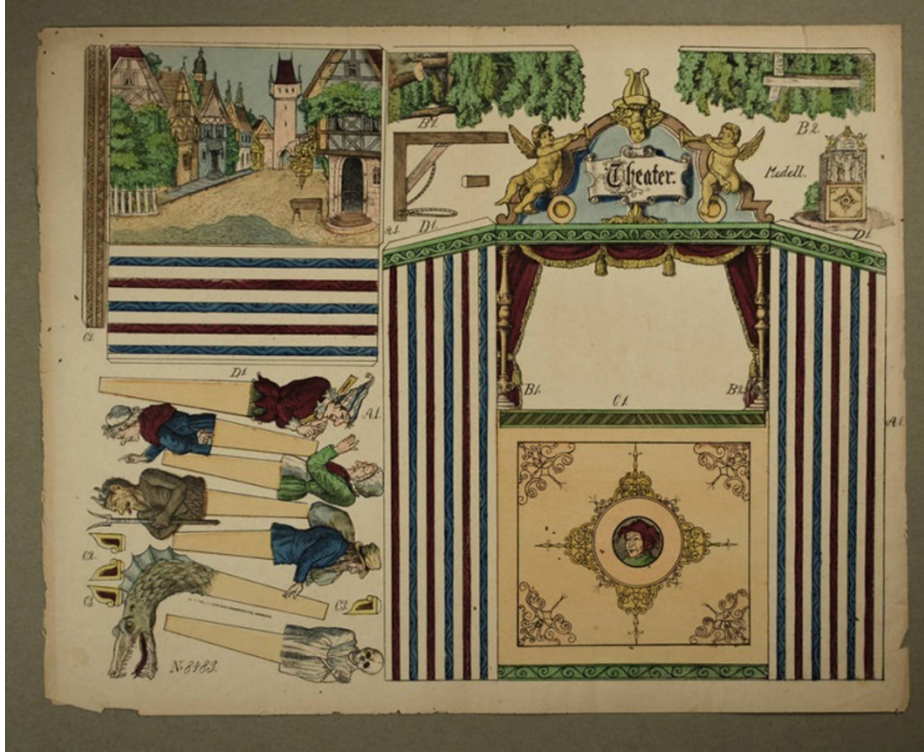
Almanya'daki bilderbogen denilen tek sayfalı renkli bilgilendirici illüstrasyonlar 19. yüzyılda Fransa'da da çok popüler hale gelmiştir. Bu konuda önemli kromolitografi baskıları bulunan Imagerie D'Épinal matbaası Fransa'nın Epinal şehrinde 1796 yılında Jean-Charles Pellerin tarafından kurulmuştur. Imagerie D'Épinal matbaası iki yüzyıldan fazladır çalışmalarını sürdürmektedir. Kromolitografi tekniğiyle üretilmiş karton maketlerden, oyun kartlarına ve çeşitli kitaplara kadar birçok tasarım çalışması bulunmaktadır (Görsel 8).

Imagerie d'Épinal'in Pellerin matbaa binası 24 Nisan 1986'dan beri kültürel miras olarak tescil edilmiştir. Imagerie d'Épinal'de 1.344 gravür koleksiyonu bulunmaktadır. Ayrıca matbaa 19. ve 20. yüzyıllara ait yüz binlerce basılmış tasarım ve altı binden fazla kromolitografiden oluşan çok önemli bir ikonografik koleksiyona sahiptir (Imagerie d'Épinal, Erişim Tarihi: 26.08.2021).

Imagerie D'Épinal matbaası iki yüzyıldır birçok tarihsel olaylara şahit olmasından dolayı baskılar Napolyon döneminin Avrupa'sına ait baskılardan, Dünya savaşları ve 20. yüzyıl sonlarına kadar zengin bir içeriğe sahiptir. Kromolitografi illüstrasyon baskıları bu yönüyle fotoğrafın gelişmediği dönemlerde izleyiciye illüstratif bir tarihsel arşiv özelliği sunmuştur (Görsel 9).

Imagerie D'Épinal matbaası günümüzde ziyarete açıktır ve gelen kişilere baskı tekniği hakkında bilgiler verilmektedir. Özgün baskı atölyesinde insanların baskı yapabileceği imkânlar bulunmaktadır. Bu bağlamda Imagerie D'Épinal matbaası, matbaacılık müzesi gibi çalışmaktadır. Imagerie D'Épinal'deki 19. Yüzyıldaki tasarımlar günümüzde dekorasyon ve gündelik eşyalar olmak üzere birçok alanda da kullanılmaktadır (Görsel 10).

On dokuzuncu yüzyıldaki İngiliz kitap matbaacıları; broşürler, süreli yayınlar, bazı kırtasiye baskıları ve piyasa için çeşitli



Görsel 6.

Druckerei Oehmigke & Riemschneider'de basılmış karton tiyatro oyuncacı

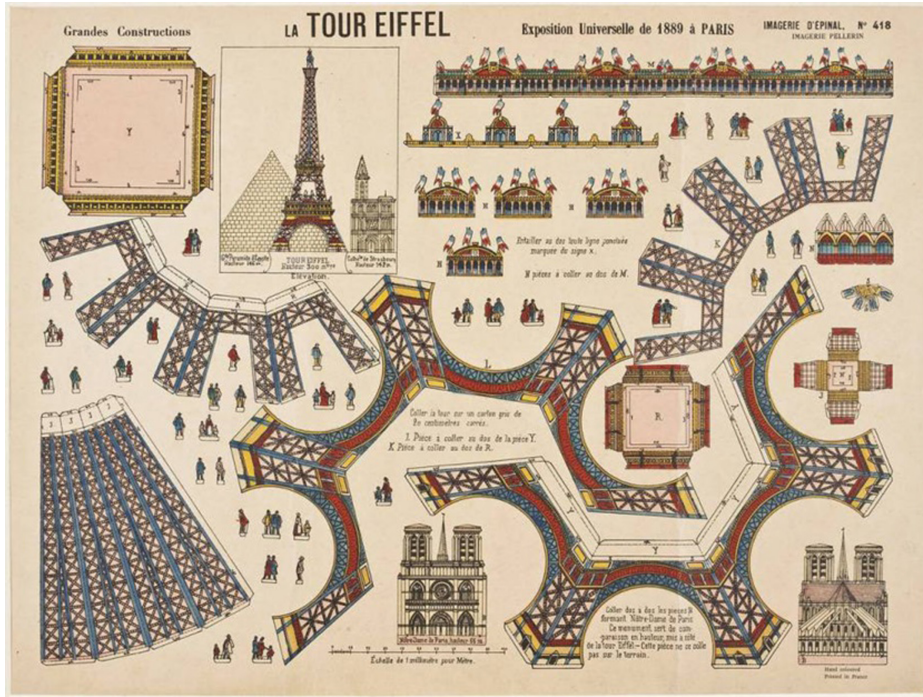
çalışmalar üretmişlerdir (Weedon, 2003: 23). Endüstriyel anlamda İngiltere'de çeşitli yayınlar yapan basımevleri olmasına rağmen kuruluş felsefesi ve ürettiği baskılarla Kelmscott basımevi grafik üretim tarihi için önemli bir yere sahiptir. Şöyle ki, 19. yüzyılın

endüstrileşme sürecinden kaynaklanan birçok seri üretim nesnesinin niteliksiz hale geldiğini düşünen William Morris, grafik sanatlarda ve dekorasyonda geleneksel el sanatları ve Orta Çağ formlarının yaşatılması gerektiğini öne sürmüştür. Bu düşünceyle



Görsel 7.

Druckerei Oehmigke & Riemschneider'de basılmış Dünya şehirlerinin manzaralarının olduğu bir bilderbogen kromolitografi baskı



Görsel 8.

1889 Paris Dünya Fuarı anısına ve o yıl yapımı biten Eiffel Kulesi için Imagerie D'Épinal matbaasında basılmış maket kromolitografi baskı

Morris, 15. yüzyılın baskı teknolojisini ve tipografik stilini mümkün olduğunca kullanarak geleneksel yöntemlerle kitaplar üretmek için Ocak 1891'de Londra'da Kelmscott basımevini kurmuştur. Kelmscott basımevinde sanat ve el sanatları hareketinin formlarının olduğu çağdaş kitap üretimleri yapılmıştır (Görsel 11). Bu üretimler özellikle de gravür gibi görünmek üzere tasarlanmış litografik baskılardan oluşmaktadır (Kelmscott Press, Erişim Tarihi: 31.08.2021). Bu baskıların bazıları iki ya da üç renkten oluşan kromolitografi işleridir. Bu gelişmeler ve Kelmscott basımevinin tasarım anlayışının bir sonucu olarak "Arts and Craft" isminde bir hareket ortaya çıkmıştır. Bir yayınevinin bir tasarım anlayışı geliştirmesi ve bu konuda ürünler üretmesi bakımından Kelmscott basımevi matbaacılık tarihi için önemli bir yer tutmaktadır.

Kromolitografi baskı değişik sanat akımlarının da anlatım/üretim dili olmuştur. Joseph Lemercier, litografi sanatını Formentin & Cie'de ve ardından Alois Senefelder'in öğrencisi Édouard Knecht'in dükkânında çalışarak öğrenmiştir. 1828'de matbaa-litografi ruhsatını alıp ardından Paris'e yerleşmiştir. 1837'de Lemercier et Cie matbaa şirketini kurmuştur ve 1901 yılına kadar faaliyetlerini sürdürmüştür (The Interior of the Lemercier Lithography Firm, Erişim Tarihi: 31.08.2021). Lemercier et Cie matbaa şirketinin, kromolitografi baskı tekniği açısından önemi daha çok Joseph Lemercier'in yeğeni ve şirketi devralan Alfred Lemercier döneminde ortaya çıkmıştır. Alfred Lemercier döneminde Lemercier et Cie matbaasında Jules Chéret, Henri Boutet, Manuel Orazi



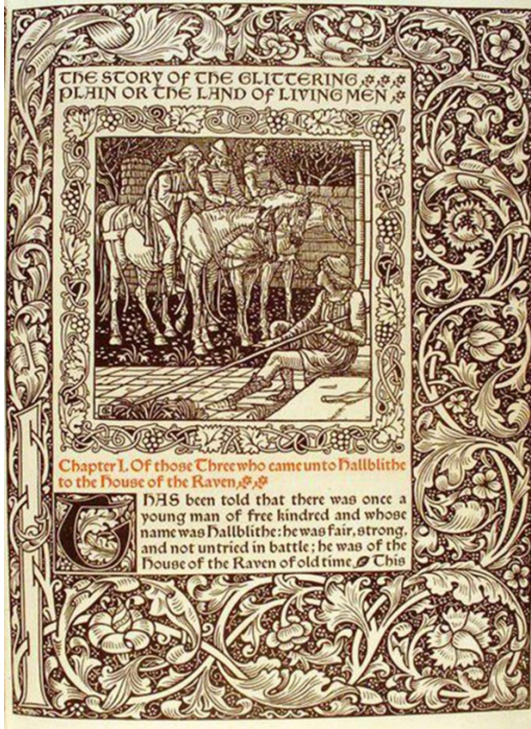
Görsel 9.

Napolyon hakkında Imagerie D'Épinal matbaasında basılmış kromolitografi baskı



Görsel 10.

Imagerie D'Épinal matbaasında basılmış kromolitografi baskının dekorasyonda kullanım örneği



Görsel 11.

Kelmscott basımında 1894 yılında basılmış kromolitografi baskının örneği

gibi sanatçılar tarafından tasarlanan posterler üretilmiştir (Alfred Lemercier, Erişim Tarihi: 31.08.2021). Bu posterler "Art Nouveau" akımının önde gelen çalışma örnekleri olduğundan Lemercier et Cie matbaası grafik tarihi açısından önemlidir (Görsel 12).

19. yüzyılda İsveç'te, gravür, gravür ve siyah litografiden oluşan oldukça sınırlı bir grafik ortamında boyanmış renklerle zenginleştirilmiş kromolitografılarla başlamış ve bu yüzyıl neredeyse sonsuz sayıda grafik içeren bir grafik evren olarak adlandırılabilir bir şeyle sona ermiştir (Burén, 2016: 10). Norrköping, Baltık Denizi'nde, Stockholm'un yaklaşık 150 km güneyinde yer almaktadır. Burada 28 yaşındaki Frithiof Åberg, 1858'de 30 kişi istihdam ederek litografik matbaasını kurmuştur. İki yıl sonra çalışan sayısı 83 kişiye ulaşmıştır. İlk 10 yıl boyunca Åberg, İsveç'teki toplam kromolitografik üretimin onda dokuzunu basmıştır (Burén, 2016: 10). Bu matbaadaki üretim 20. yüzyılın başlarında sona ermiştir ama halen baskı örnekleri İsveç ulusal kütüphanesi'nde bulunmaktadır (Görsel 13). Frithiof Åberg'in matbaasında ürettiği okul ders kitapları İsveç basım tarihçiliğinde önemli bir yer tutmaktadır. İsveç'te kromolitografi baskı endüstriyel alanlarda da kullanılmıştır. Birçok kibrit fabrikası kendi litografi atölyelerini kurmuştur. 1884'te Jönköping'de üç kibrit fabrikası bulunuyordu ve üçünün de kendilerine ait litografi atölyeleri olmuştur (Burén, 2016: 12).

Bitki ressamlığı ilk çağlardan beri süregelmektedir. 19. yüzyılda botanik bilimindeki gelişmeler ve bitki analizi ihtiyacı karşısında kromolitografi baskı tekniği önemli bir rol oynamıştır. Botanik hakkında basılan illüstrasyonlu kitaplarda ve bilginin aktarımında kromolitografi baskı kullanılmıştır. Ambrose Verschaffelt 19. yüzyılda yaşamış ünlü botanikçilerdendir. Belçika'nın Gent kentindeki Ambrose Verschaffelt'e ait ünlü bir fidanlık alan bulunmaktadır. Buradaki bitkiler 1865'te Charles Antoine Lemaire, editörlüğünü



Görsel 12.

Jules Chéret'e ait Théâtre De L'opera isimli gösterinin kromolitografi baskı afişi örneği

yaptığı bahçecilik dergisi olan L'illustration Horticole'da yayınlanmıştır (Rivera ve Samain, 2011: 283). Bu derginin sayfalarındaki illüstrasyonlar kromolitografi tekniği kullanılarak üretilmiştir (Görsel 14). Bu baskılar F. et. E. Gyselynick atölyesinde, Belçika'da



Görsel 13.

Kibrit kutusu baskı örnekleri



Görsel 14.
L'illustration Horticole isimli derginin sayfa örnekleri

kromolitografi tekniğiyle üretilmiştir (L'illustration horticole, Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Sonuç ve Öneriler

Kromolitografi baskı tekniğinin 18. yüzyıl sonunda geliştirilmesiyle, 20. yüzyılın başlarına dek grafik eserler üreten sanatçıların ve tasarımcıların, tasarım anlayışlarına ve gelişimine katkı sağlayarak farklı işler ortaya koymasının yolunu açmıştır. Ek olarak kromolitografi baskı özellikle 19. yüzyıl sanayi devrimi yıllarında Avrupa matbaalarının en fazla tercih ettiği üretim yöntemi olmuştur. Bu kapsamda değişik tanıtım ürünlerinin basılması mümkün hale gelmiş ve piyasanın endüstriyel alandaki yayın ihtiyaçlarına karşılık verilmiştir. Bu yüzden kromolitografi baskı tekniği, ofset öncesi dönemde kutu tasarımlarından, popüler kültür malzemelerinden, sanatsal çalışmaların seri üretimine kadar geniş bir alanda kullanılmıştır. Kromolitografi tekniği 19. yüzyıl boyunca birçok sanatçının eserlerini üretme imkânı vermesinden dolayı bazı sanat akımlarının ortaya çıkmasında da rolü olmuştur denilebilir. Kromolitografi tekniği 19. yüzyılda Avrupa'da halkın dünya hakkında bilgi sağlamasında birer kültürel araç olmuştur. Bilderbogen gibi tek sayfalı kromolitografi baskı kartları bunlara örnektir. Ayrıca ilk kez 19. yüzyıl matbaalarında renkli bilimsel illüstrasyonların olduğu yayınların basımı kromolitografi tekniği ile mümkün olmuştur.

Sanayi devrimi döneminin baskı üretim biçimi olan kromolitografi tekniğini kullanan matbaalar, yapmış oldukları tasarım işleriyle günümüzde tarihi ve sosyolojik belgeler bırakmıştır. Bu yönüyle 19. yüzyıl kromolitografi matbaaları ilk sanayi toplumlarının görsel anlamda temsilcileridir. Bu yüzden makalede, sanat tarihine sağladığı katkılardan dolayı, bilimsel yayınların renkli basımının mümkün hale gelmesi ve dönemlerindeki tarihi olayları belgelemeleri bakımından öneme sahip olan bazı 19. yüzyıl Avrupa matbaaları ve bu matbaalarda üretilen işlerden bazı örnekler makalede derlenerek anlatılmıştır. Ayrıca yapılan literatür taraması sonucunda görülmüştür ki bu makale 19. yüzyılda önemli işler yapmış kromolitografi matbaalarının araştırılması ve bir arada sunulması bağlamında önem arz etmektedir. Makalede anlatılan 19. Yüzyıl matbaalarının birçok çalışma örnekleri 21. yüzyılda müzelerde sergilenmektedir, günümüze ulaşan baskı örnekleri müzayelerde koleksiyonerler tarafından toplanmaktadır. Müzayede ve müzelerde kromolitografi eserlerin sergilenmesi veya kullanılması tasarımda da antika kavramını gündeme getirmesi amacıyla önem taşımaktadır. Ayrıca 19. yüzyıl kromolitografi ürünlerinin

görselleri dijital ortamda sanal kopyaları paylaşılmakta ve satılmaktadır. Sonuç bölümünde ortaya konulan çıkarımlar ve makale 19. yüzyıl dönemindeki kromolitografi baskı matbaalarının, grafik tarihinde ve tasarım ürünlerinin farklılaşması bağlamında, önemli bir yere sahip olduğunu göstermiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akgün, B. (2017). Litografi sanatı ve Hoca Ali Rıza. *Art-Sanat Dergisi*, 7, 429–434.
- Borey, E. (2013). *Reichenbachia, Imperial E Reichenbachia, Imperial Edition: Rediscovery: Rediscovering Frederick Sander's Late-Victorian Masterpiece of Botanical Art*. [Master Thesis]. Virginia: Virginia Commonwealth University.
- Burén, J., A. (2016) Chromolithography in Sweden in the 19th Century. *Conference of the Association of European Printing Museums*. 11 Ağustos 2016. Valkenswaard: 1–25.
- Cate, P., D., & Hitchings, S., H. (1978). *Color Lithography in France 1890–1900. Andre Mellerio's 1898 Essay La Lithographie originale*. Boston: Boston Public Library.
- Clapper, M. (1995). Art, Industry, and Education in Prang's Chromolithograph Company. *Proceedings of the American Antiquarian Society; Worcester*, 105, 145–161.
- Hesse, F. (1897). *La Chromolithographie Et La Photochromolithographie*. Paris: Arnold Muller.
- Hvattum, M., Hultsch, A. (2018). *The Printed and the Built: Architecture, Print Culture and Public Debate in the Nineteenth Century*. Bloomsbury Visual Arts.
- Keskin, İ. (2017). 1831–1920 yılları arasındaki Türkiye'deki litografi (taşbaskı) sanatı". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 38, 9–20.
- Kruse, J. (2015). *From the Streets: Postermania and French Color Lithography Posters of the Belle Epoque*. Yüksek Lisans Tezi. Dublin: School of Histories and Humanities. Trinity College Dublin.
- Öztürk, A., O. (2013). Interkulturelles Verstehen über Bilder. Japanerbild im Neuruppiner Bilderbogen aus dem 19. Jahrhundert. *Dialog Interkulturelle Zeitschrift Für Germanistik*, 1, 91–100.
- Rivera, J. & Samain, M., S. (2011). "Where has *Aristolochia tricaudata* (Aristolochiaceae) gone? New record of a critically endangered species in Oaxaca, Mexico". *Revista Mexicana de Biodiversidad*, 82, 281–285.
- Scherer, B. (2011). Lithography And Chromolithography. *Magazine Antiques* (New York, N.Y.: 1971), 178. 64.
- Schmitz, D., M. (2004). *The Humble Handmaid Of Commerce: Chromolithographic Advertising And The Development Of Consumer Culture, 1876–1900*, University of Pittsburg.
- Weedon, A. (2003). *Victorian Publishing: The Economics of Book Production for a Mass Market 1836–1916*. Routledge Publishing.

İnternet Kaynakça

- Alfred Lemecier. https://en.wikipedia.org/wiki/Alfred_Lemecier. (Erişim Tarihi: 31.08.2021).
- From letterpress to digital print. https://www.koenig-bauer.com/fileadmin/user_upload/KBA_Report/Report_50/Einleger_200_Jahre_e_wb.pdf. (Erişim Tarihi: 26.08.2021).
- Imagerie d'Épinal. https://fr.wikipedia.org/wiki/Imagerie_d%27%C3%89pinal. (Erişim Tarihi: 26.08.2021).

John O. Westwood's Facsimiles of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts (1868). <https://publicdomainreview.org/collection/john-o-westwoods-facsimiles-of-anglo-saxon-and-irish-manuscripts-1868>. (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Kelmscott Press, Penny's Poetry. https://pennypoetry.fandom.com/wiki/Kelmscott_Press. (Erişim Tarihi: 31.08.2021).

L'illustration Horticole. <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/131> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Lithographic process. <https://litografia.pl/>. (Erişim Tarihi: 23.08.2021).

Oleograph. <https://www.britannica.com/technology/oleograph>. (Erişim Tarihi: 26.08.2021).

Planographic printing. <http://seeing.nypl.org/planographic.html>. (Erişim Tarihi: 23.08.2021).

The Interior of the Lemercier Lithography Firm. <https://graphicarts.princeton.edu/2016/12/08/the-interior-of-the-lemercier-lithography-firm/>. (Erişim Tarihi: 31.08.2021).

Un Peu D'histoire, Maison Images D'Épinal. <https://www.imagesdepinal.com/content/7-un-peu-d-histoire> (Erişim Tarihi: 16.08.2021).

Was ist der Ruhm der times gegen die zivilisatorische Aufgabe des Rupiner Bilderbogens?. <https://www.kulturstiftung.de/produkt/was-ist-der-ruhm-der-times-gegen-die-zivilisatorische-aufgabe-des-rupiner-bilderbogens-die-bilderbogen-sammlung-dietrich-hecht/>. (Erişim Tarihi: 31.08.2021).

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Gustav Kühn'e ait kromolitografi karton maket forması, <https://papermau.blogspot.com/2012/12/christmas-time-gustav-kuhn-nativity.html?m=1> (Erişim Tarihi: 04.01.2022).

Görsel 2: Alphonse Mucha'nın "The Seasons" isimli kromolitografi çalışması, https://www.1stdibs.com/furniture/wall-decorations/posters/original-art-nouveau-lithograph-seasons-alphonse-mucha-1896/id-f_4160293/ (Erişim Tarihi: 04.01.2022).

Görsel 3: Saint Matthew el yazması eserinin 1868 yılında Kromolitografi tekniği ile basılmış kopyası Saint Gall Kütüphanesinde bulunmaktadır, <https://publicdomainreview.org/collection/john-o-westwoods-facsimiles-of-anglo-saxon-and-irish-manuscripts-1868> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 4: G.H.Von Schubert'in "Mineral Kingdom" kitabından sayfa örnekleri (1888), <https://www.pinterest.fr/pin/2172283820068542>

67/, <https://tr.pinterest.com/pin/401946335493923041/> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 5: Engelmann et Graf'ta basılmış mimar Hittorff'un rekonstrüksiyon çizimlerinin kromolitografi baskı örnekleri, <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/jakob-ignaz-hittorffs> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 6: Druckerei Oehmigke & Riemschneider'de basılmış karton tiyatro oyuncağı, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/277114> (Erişim Tarihi: 03.09.2021).

Görsel 7: Druckerei Oehmigke & Riemschneider'de basılmış Dünya şehirlerinin manzaralarının olduğu bir bilderbogen kromolitografi baskı, <https://brandenburg.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=6076> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 8: 1889 Paris Dünya Fuarı anısına ve o yıl yapımı biten Eiffel Kulesi için Imagerie D'Épinal matbaasında basılmış karton maket kromolitografi baskı, <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/imagerie-depinal-jeu-de-construction-la-tour-eiffel/anonyme> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 9: "Napolyon'un Moskova'dan Dönüş" isimli illüstrasyonu, Imagerie D'Épinal matbaasında basılmış kromolitografi baskı, <https://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/napoleon-une-image-depinal/> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 10: Imagerie D'Épinal matbaasında basılmış kromolitografi baskının dekorasyonda kullanım örneği, <https://www.imagesdepinal.com/panoramiques/1202-palais-chinois-decor-panoramique.html> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 11: Kelmscott basımında 1894 yılında basılmış kromolitografi baskının örneği, <https://www.clevelandart.org/research/in-the-library/collection-in-focus/william-morris-and-kelmscott-press> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 12: Jules Chéret'e ait kromolitografi baskı afişler. Solda, Dancer Lois Fuller (1893), Sağda, Théâtre De L'opera (1897), <https://go.dist.ance.ncsu.edu/gd203/?p=54013>, <https://vintageposters.us/wp-content/uploads/2018/04/01402-1.jpg> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 13: Kibrit kutusu baskı örnekleri, <http://www.afburen.se/Chromolithography-19thC.pdf> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Görsel 14: L'illustration Horticole isimli derginin sayfa örnekleri, <https://www.flickr.com/photos/biodivlibrary/49690829516/> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).

Structured Abstract

This study basically aimed to explain chromolithography printing and to keep informed about application examples. Another aim of this work is to emphasize the view that technological developments affect design. Therefore, the technique of Chromolithography has been explained. After, some of the design examples produced from the end of the 18th century, when the Chromolithography technique emerged, to the beginning of the 20th century, are presented. Within this method, developments in design and printing surfaces are explained.

With industrial revolution, many forms of production had been changed in the 19th century. One of these changes was in printing technologies. The development of chromolithography by Alois Senefelder in 1796 is significant in the history of industrial print production and design. Chromolithography printing is a variant of lithography printing. The difference between chromolithography from standard lithography is that it is used to obtain color printing. This printing method is considered the ancestor of the color printing system in terms of industrial printing. The chromolithography printing type and the printing presses caused not only simple works but also cardboard toys, postcards, and daily ephemera to appear in Europe in the 19th century. Many graphic and painting artists used chromolithography in Europe from the beginning of the 19th century to the beginning of the 20th century. Therefore, chromolithography had been the production language of art movements such as Art Nouveau, Arts and Crafts. Therefore, printing houses and workshops using chromolithography became the working places of many artists in Europe in the 19th century. In the 19th century, the period before off-set printing, chromolithography printing placed color printing at the center of the design. This situation is explained in detail under the title of "chromolithography printing" in the article.

In the second part of the research, "Some Important Printing Houses and Examination of Chromolithography in Europe in the 19th Century Printing Samples Produced in These Printing Houses," the design examples that emerged with the chromolithography printing design are shown and explained. Printing in 19th century Europe had been played an important role in the development of printing technologies and design. Especially during the industrial revolution period, the printing activities in Germany and France are the cardboard packaging, models, etc., that we see today. It was the first to produce some printed works such as Bilderbogen designs that contributed to the cultural development of people in Germany in the 19th century when travel was not as developed as it is today. In this sense, chromolithography was also effective in people's perception of the world during the industrial period of printing. In addition, chromolithography printing is a technique used in industrial areas. Many of the printing houses that produced chromolithography printing in the past have updated their printing techniques according to the developing technology and production needs. Therefore, they ended the chromolithography technique at the beginning of the 20th century. Some 19th-century printing houses still use chromolithography as a classical work in their workshops. In fact, printing houses with a deep-rooted transition have turned into interactive museums so that people can make original print works. In the meantime, printing houses using chromolithography continue their other industrial works with modern techniques. While talking about this study, design examples of the 19th century using different chromolithography printing are presented in the research.

Thanks to chromolithography printing, 19th-century European printing houses became centers producing both advertising and scientific publications. So, encyclopedias and journals were produced in many fields from botany to geography thanks to chromolithography printing in the 19th century. In addition, old European miniature manuscripts were produced and so the continuity of the old manuscripts was ensured.

Generally, this work has explained how printing technologies diversify the design through the chromolithography technique. In addition, chromolithography has shown the importance of printing in terms of graphics and printing press history. Although chromolithography was a production model that was abandoned at the beginning of the last century, it has taken its place among traditional printing methods today. As a result, chromolithography printing has contributed to the development of graphic design in terms of production and design and has led to the emergence of many art movements and activities. Also, chromolithography was assisted in the production of publications in scientific fields in past. Today, the importance of chromolithography printing is not more emphasized when talking about the design history. However, the invention of chromolithography enabled many artists to produce their works and to develop an understanding of design. In addition, scientific publications on Chromolithography are limited, especially in Turkey. Therefore, this article will both fill a great deficiency in the history of printing and contribute to the graphic design literature.

Savaşı Eve Getirmek: Ev-Yaşam, Savaş-Ölüm, Sanat-Hayat

Bringing War at Home: Home-Life,
War-Dead, Art-Life

Gözde MULLA 

Öz

Sanatın ve hayatın fotoğraf ile ilişkisi zaman ve mekân ile orantılıdır. Fotoğraflanan bir kişi, bir olay, bir durum, bir nesne, zamanın sürekliliğinden koparak o anın sürekliliğine geçer. Bu geçişte, kişisel ya da kamusal bir hikâye oluşur. Kamusal olan, tarihtir. Bu tarihi, eleştirel bir bakışla ve yeni bir okumayla izleyiciye sunan sanatçılardan biri olan Martha Rosler, foto muhabirlerin Vietnam Savaşı görüntüleri ile Amerikan iç dekorasyon dergisi olan House Beautiful'daki ev içi görüntülerini bir araya getirir. Ev ile savaşı, yaşam ile ölümü iç içe geçirdiği kolajlarının bağlamını bu zıtlıklar ile görselleştirir. Çiçekli kumaşlar ile döşenmiş koltuklar, aydınlık ve düzenli oturma odaları, pencerinin dışında görünen siyah beyaz savaş manzarası ve yerde hareketsiz yatan bedenler ile tamamlanır. Sanatçının savaş karşıtı bu kolajları, korunaklı evlerinde yaşayan insanlara savaşın sadece çok uzaklarda gerçekleşen bir kavram olmadığını, evlerinin içine kadar girdiğini, yakınlarında olduğunu vurgular. Bu araştırma kapsamında ele alınan sanatçı, fotoğraf ve kolaj ekseninde bir araya getirdiği eserleri ile gündelik yaşamın dinamikleri etrafında değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, hayat, Martha Rosler, sanat, savaş

ABSTRACT

The relationship of art and life with photography is proportional to time and space. A photographed person, an event, a situation, an object breaks away from the continuity of time and enters the continuity of that moment. In this transition, a personal or public story is formed. The public is history. Martha Rosler, one of the artists who present this history to the audience with a critical view and a new reading, combines the Vietnam War images of photojournalists with the interior images of the American interior decoration magazine House Beautiful. She relativizes the context of her collages, in which she intertwines the war with the house, life, and death, with these contrasts. The armchairs upholstered in floral fabrics are complemented by the bright and uncluttered living rooms, the black and white battle scene outside the window, and the bodies lying motionless on the floor. These anti-war collages of the artist emphasize to the people living in their sheltered houses that the war is not just a concept that takes place far away, it penetrates into their homes and is close to them. The artist, who is discussed within the scope of this research, has been evaluated around the dynamics of daily life with her works that she has brought together on the axis of photography and collage.

Keywords: Art, life, Martha Rosler, photography, war

Geliş Tarihi/Received: 7.04.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 10.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Gözde MULLA

E-mail: gozdemulla@gmail.com

Cite this article as: Mulla, G. (2022).

Bringing war at home: Home-life,

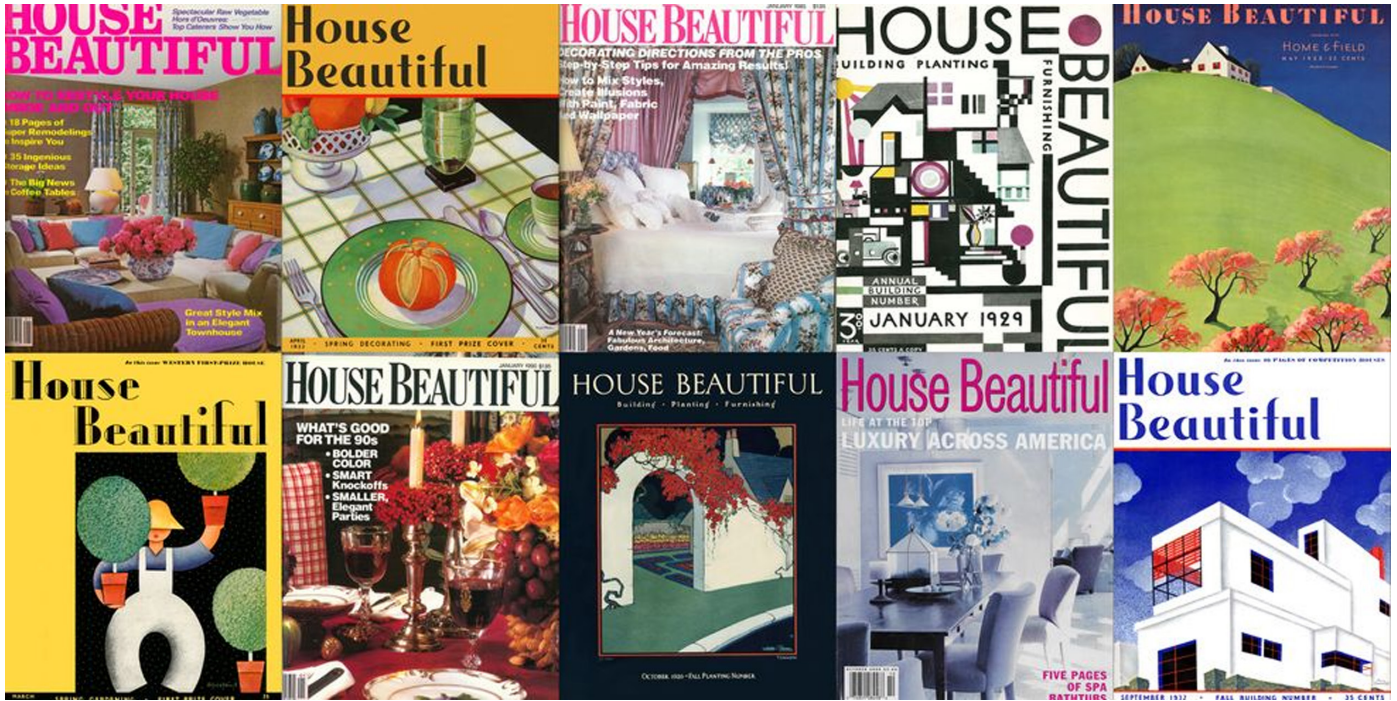
war-dead, art-life. *Art and*

Interpretation, 39(1):88-96.

Giriş

Yaşamın en korunaklı mekânı ev, savaşın en dramatik süreci ölüm, sanatın malzemesi ise hayat. Sanat ile hayatın bağlantısı, sosyolojik, politik, psikolojik birçok yapıyı yansıtır. Bu yapıların savaş ile ölümün bağlantısında da önemli yansımaları vardır. Tüm bu bağlantılar, Amerikalı sanatçı Martha Rosler'in Savaşı Eve Getirmek serisinde bir araya gelir. Araştırma kapsamında incelenen bu seride sanatçı, ev, savaş, kapitalizm gibi kavramları bireysel ve toplumsal hafıza bağlamında yapıtlarına aktarır. Bu bağlamlar ışığında ele alınan bu çalışma Martha Rosler'in savaş karşıtı bir protesto olarak ortaya çıkardığı kolaj serisini içerir. Bu seri, ilk üretildiği 1967-72 yıllarında ana akım medya ve hakim görüş tarafından sergilenmeyen ve reddedilen bir seridir. Bu sebeple feminist bir savaş karşıtı yeraltı gazetesinde yayımlanır. Rosler, yaklaşık 40 yıl sonra, Irak savaşı patlak verdiğinde aynı seriyi tekrar döner. Evi ve savaşı yeniden bir araya getirdiği yeni seride yalnızca kapitalist sistemin ev içi görüntülerini eleştirmekle





Görsel 1.
House Beautiful Dergisi

kalmaz. Aynı zamanda bu evlerin içine yerleştirdiği, magazin dergilerinden aldığı kadın figürleri ile kadının bu sistem ve dünya üzerindeki konumunu sorgular. Güzel, estetik, kozmetik, mutfak kavramlarının kadın ile özdeşleştirildiği hakim bir sistemin eleştirisini yapan sanatçı, kolajlarını zıtlıklar üzerinden kurgular. Yapıtlarındaki renkli ev içi görüntüleri ile dışarıdaki siyah beyaz savaş manzarası üst üste bindirilir. Bu kolajlarda, çok yakın olduğu halde birbirinden habersiz figürler ve iki farklı dünya yansıtılır. Bu durum, sanatçının kapitalist sistemin bir parçası olan insanlar için kullandığı bir metafordur.

Savaşı Eve Getirmek Ev-Yaşam, Savaş-Ölüm, Sanat-Hayat

Dünya; gündelik, politik, sosyolojik ve kültürel anlamda olağanüstü süreçlerden geçmektedir. Tarihin pek çok yerinde çeşitli savaşlar, yıkımlar ve kırımlar olduğu bir dünyada yaşamaktayız. Bu dünyanın içinde bir yerlerde sürdürdüğümüz yaşam ile tarihin yazımına katkı verdiğimiz söylemek mümkündür. Bu süreç, modern toplumlarda çeşitli belgeleme yöntemleri ile birlikte kayda geçirilir. Görsel ve işitsel belgeleme araçlarını kapsayan modern teknoloji, arşivsel bir kaynak oluşturmayı kolaylaştırır. Bu, gündelik, sıradan ve programsız bir tarih yazımıdır, diğer bir deyişle yaşamın belleğidir.

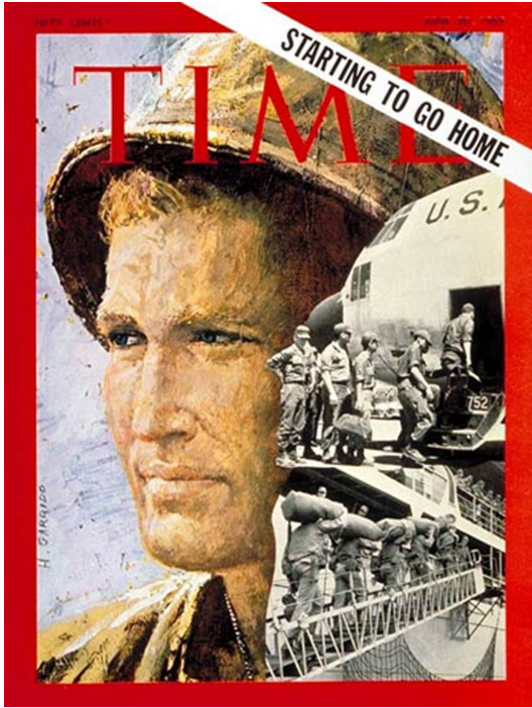
Görsel ve işitsel bir bellek kurma fikri, bizi sanata yaklaştırır. Bu durum, sanatçının, yapıtın ve izleyicinin içinde olduğu, yaşamın gündelik akışının aksine daha kurgusal bir belleği gösterir. Bir tanık olarak sanatçı, yaşadığı zamanın ve coğrafyanın izlerini yansıtır. Kimi zaman bir metafor olarak kurgular kimi zaman da doğrudan aktarır. John Berger'e göre bütün fotoğraflar belirsizdir. Hepsi bir süreklilikten çekilip alınmıştır. Örneğin kamusal bir olaya işaret eden bir fotoğraf varsa, o tarihtir (Berger, 2007: 83). Bu tarih, toplumsal hafızanın oluştuğu bir arşive işaret eder.

"Bütün fotoğraflar belirsizdir. Bütün fotoğraflar bir süreklilikten çekilip alınmıştır. Söz konusu olay kamusal bir olaysa, bu süreklilik tarihtir; eğer kişisel bir olay söz konusuysa,

bir anında kesilmiş olan süreklilik bir hayat hikâyesidir. Saf bir manzara bile bir sürekliliği keser –ışığın ve havanın sürekliliğini, mesela. Süreksizlik daima belirsizlik doğurur. Yine de bu belirsizlik genellikle açık değildir, çünkü fotoğraflar kelimelerle birlikte kullanıma sokulur sokulmaz, beraberce neredeyse dogmatik savlar ölçüsünde bir kesinlik etkisi doğururlar" (Berger, 2007: 83).

Belirli bir anı işaret eden ve sanatçının aktarımına aracılık eden fotoğraf, zamanı ve mekânı bir araya getirir. Tek bir karede dondurulan imaj vasıtasıyla zamanın sürekliliği sekteye uğratılır. Bu süreklilik gündelik hayatın akışı içinde zihnimizin an be an kavrayamadığı fakat fotoğraf karesinde gördüğümüz anda farkına varabildiğimiz bir durumun yansımasıdır. Fotoğraf, bir anın, bir kişinin, bir yerin, bir durumun görsel çıktısını sunarken aynı zamanda da fotoğraflanan her ne ise ona dair, tarihin kendisine not düşer, bir arşiv kurar. Savaş fotoğrafları da tam olarak bu arşivin doğrudan belgelenmiş imajlarıdır. Bir fotoğrafın güzel olması ve ona gün içinde bakmak için duvara asma isteğimiz ile ters orantılı olarak ilerleyen savaş fotoğrafları ile karşılaşmalarımız son derece trajiktir. Gazetelerde, televizyonda, kısaca medyada karşılaştığımız (çoğunlukla sansürlenmiş) bu fotoğraflar, bir arşiv oluşturmasının yanı sıra belleğimizde de bir iz bırakır. Toplumsal bir bellek kuran bu fotoğraflar, sanatçıların eserlerine konu olmuştur.

Aktivist, feminist olması, akıllara kazınan yapıtlar üretmesi ve Amerikalı olması nedeniyle Martha Rosler bu sanatçılar içinde önemli bir yerde durmaktadır. Rosler, 1970'lerde Vietnam Savaşı'nı konu aldığı bir seri üretir. Bu seride Vietnam Savaşı'nın gazetelerde, dergilerde yayımlanan dramatik görüntülerini alarak onları Amerika'nın dekorasyon dergisi olan House Beautiful'daki ev içi görüntüleriyle bir araya getirir (Görsel 1). Her iki görüntünün de birbirini (metafor olarak) tüm hızıyla ittiği bu seri aslında sanatçının karşıtlıklar üzerinden kurguladığı bir savaş karşıtı söylemin vücut bulmuş halidir.



Görsel 2.
Time Dergisi, June 20, 1969 | Vol. 93 No. 25

1967-72 yılları arasında üretilmiş olan Savaşı Eve Getirmek başlıklı seride yer alan, karşıtlıklarıyla gerilim yaratan kolajlarda, tertemiz oturma odaları ve keyifli mutfaklar mültecilerin ve savaş manzaralarının işgaline uğramaktadır. Ranciere'in de belirttiği gibi görüntü bize bir şey söyler. Görmeyi bilmediğimiz gizli bir gerçeklikten olduğundan ve onun tam karşımızda, görüntünün içinde olduğundan bahseder (Ranciere, 2015: 29). Bununla birlikte şunu da hatırlamakta fayda var; bir durumu bilmek ile onu değiştirme arzusu arasındaki fark toplumsal yapıyı oluşturan temelde yatar. Ortaya çıkan bu ikili durum, savaş karşıtlarını diğerlerinin karşısına koyar.

Martha Rosler, 1967-72 yılları arasında yapmış olduğu kolaj serisinde, Vietnam Savaşı görüntüleri (Görsel 2) ile Amerikan evlerinin odalarını bir araya getirir. Yerlerin yaşamsal verilerle ilişkisinden rahatlıkla söz edilebilir. Evi hem iç-dış ilişkisi üzerinden hem de dekorasyon dergilerinden aldığı görseller aracılığı ile kapitalizm üzerinden yeni bir okuma ile birleştirir. İçerisi ve dışarıyı birbirine karşıt iki (mekânsal) durum olmakla birlikte birbirini tamamlayan bir konuma da sahiptirler. Bunun yanında içerisi ve dışarıyı Erzen'in ifade ettiği gibi iç dünya ve öteki dünya, dış ve yabancı dünya psikolojileri ile ilişki içindedir. Bu yaklaşım, içeride olmanın kendi ruhu içinde olması, güvende ve korunaklı bir yerde olmasını kapsarken dışarda olmanın çıplak ve korumasız olması anlamına gelir (Erzen, 2017: 198).

"Kapitalist bir toplum, görüntülere dayalı bir kültüre gerek duyar; satın alma dürtülerini kıskırtıp sınıf, ırk ve cinsiyet gibi etkenlerin yol açtığı hasarları bastırmak üzere muazzam bir eğlence patlaması yaşanmasını ister. Ayrıca kapitalizmin, sınırsız miktarda bilgi toplanmasına, doğal kaynakların daha iyi sömürülmesine, üretkenliğin artırılmasına, düzenin muhafaza edilmesine, savaşlar çıkarılmasına, bürokratlara iş uydurulmasına ihtiyacı vardır" (Sontag, 2011: 212).

Savaşı Eve Getirmek adlı seriyi oluşturan fotomontajları ile karşılaştığımızda, sanatçının izleyiciye vermek istediği mesajı da



Görsel 3.
Marha Rosler, House Beautiful: Bringing the War Home/Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek, 1967-72, fotomontaj

açıkça görmüş oluruz; dışarıdaki içerde (Görsel 3). Evet, dışarıda olduğumu sandığımız pek çok şeyin içeride bir yerlerde, çok yakınlarımızda olduğunu anlatır izleyiciye. O savaşın, yıkımın, vahşetin, aslında dünyanın öbür ucunda olmasıyla bizim yaşadığımız yerde olması arasında bir fark yoktur. Rosler'in, savaşın ortak bir insanlık trajedisi olduğunu ve bir ekran aracılığıyla evlerimize girdiğinde kendini tehdit altında hissetmemenin bir insanlık sorunu olduğunu savunduğu kabul edilebilir. İzleme hali, ekran kapandığı anda sona eren bir eylem olarak hayata geçerken savaş, o ekran kapansa da devam etmektedir. Tam da burada Berger'in ifadesine yer vermek yerinde olacaktır;

"Fotoğraflanan andan çıkıp tekrar kendi hayatlarımıza döndüğümüzde kontrastın farkına varmayız; süreksizliğin kendi sorumluluğumuz olduğunu varsayarız. Gerçek şudur ki fotoğraflanan ana gösterilecek herhangi bir tepki ister istemez yetersizlik duygusu içerecektir. Orada, fotoğraflanan durumun içinde bulunanlar, ölenin elini tutanlar ya da bir yaralıya yardım edenler, söz konusu anı bizim gördüğümüz gibi görmezler ve tepkileri de her şeyiyle farklı bir türdedir. Böyle bir anı düşüncelere dalarak seyreden kimsenin, bundan güçlenerek çıkması mümkün değildir" (Berger, 2016: 51).

Karşımıza çıkarılan imaj ile gündelik hayatımızın karşıtlığı arasında bir geçirgenlik yoktur. Aradaki sınır oldukça keskindir. Ekran kapatıldığında ya da gazetenin savaş görüntüleri içeren sayfasını çevirdiğimizde gündelik yaşamın içine kolayca entegre oluruz. John Berger'in işaret ettiği bu durum, zamanı ve mekânı birbirinden ayırır. Farklı mekânlarda ama aynı zamanlarda olduğumuz bir durumdur savaş. Dünyanın diğer ucunda, çok uzaklarda bir yerde süren bir savaş. O savaşı tek bir karede tam da bulunduğu mekâna getiren bir araç; fotoğraf.

Rosler, diğer birçok Amerikalı gibi kilometrelerce öteden tanık olduğu savaşı, medyadan takip eder. Fakat bu duruma kayıtsız kalamaz. Evin konforlu odasında savaş görüntülerini izlemenin



In a secluded vacation spot, privacy isn't a problem, so you go all out with glass, for view, light, and visual spaciousness. Simple or no-pattern coverings, soft colors, and small-scale furnishings add to illusion of size. Blue of the ceiling and brown of the beams extend through the glass walls to the eaves from living room to the outdoors.

Görsel 4.

Martha Rosler, *House Beautiful: Vacation Gateway/Güzel Ev: Vacation Getaway, fotomontaj*

ya da haberleri okumanın gündelik yaşamı sekteye uğratması çoğunlukla beklenmeyen bir durumdur. Çünkü savaş, çok çok uzaklardadır.

"Fotoğraf kendi başına yalan söyleyemez, ancak aynı sebeple, doğruyu da anlatamaz; daha doğrusu, fotoğrafın anlattığı doğru, onun kendi başına savunabileceği doğru, sınırlı bir doğru olacaktır" (Berger, 2007: 89). Örneğin, Vacation Getaway adlı kolajında lüks bir oturma odasının fotoğrafı görülür fakat Rosler'in müdahalesi dinginliği bozar. Geniş pencerelerin hemen dışında bir savaş bölgesi görünür (Görsel 4). Amerikan ev yaşamının ve konforunun sembolü olan ve olmaya devam eden oturma odasını savaşın gerçekleriyle gölgeler. Evin pencerelerinden görünen dış mekân savaş alanıdır. Dışarıyla ev içi arasındaki ilişkinin kuvvetini sorgulamaktadır. İçerinin güven veren duygusunu altüst eden sanatçı, dışarıya karşı tekinsiz bir ev ve bir o kadar da rahatsız edici bir kapitalizmi izleyiciye sunar.

Martha Rosler, izleyiciye hem bir gündelik yaşam anını, hem de bir acı anını eşzamanlı olarak sunar. Sanatçının bu yaklaşımı karşısında izleyici, kısa süreliğine de olsa fotoğraflanan bir ıstırap anı ile yüzleşmek durumunda kalır. Biraz geriye çekilip uzaktan bakıldığında izleyici ile savaş arasında pratikte bir bağlantı yoktur. Sanatçının izleyiciyi konumlandığı yer, kapitalist sistemin o pürüzsüz ev içi yaşantısıdır. Bununla birlikte Berger, savaşların doğrudan ya da dolaylı bir biçimde "bizim" adımıza yürütüldüğünü belirtir (Berger, 2016: 52). Bu durumda medya aracılığıyla bize gösterilen şey, bizi dehşete düşürür. O görüntüden hemen uzaklaşmak isteriz. Zihnimizin kıyısında köşesinde kalmaması için türlü şeyler yükleriz oraya. Fakat bunların hiç birisi orada gerçekleşen savaş yok etmez.

Nesneler algılandıkları anda, anlaşılır ilişki sistemlerinin içine yerleştirilirler (hiçbir gerçek, kameranın önünde masum olamaz). İdeoloji olarak söylenenin içine de kendi konumlarını alırlar. İdeoloji ile demek istenen, en geniş anlamıyla, genellikle belli bir toplumda dünyanın ve olaylarının, gerçekten fiili doğasını anlatmak için kabul edilen doğal ve sosyal dünyaya ait ifadeler karmaşasıdır. İdeoloji, gündelik hayatın kesin gözüyle bakılan gerçekliklerinin toplamı; bireysel bilinçlerin önceden verilmiş kararlarıdır; bireysel eylemlerin tasarımı için ortak başvuru çerçevesidir. İdeoloji sonsuz çeşitte biçim alır; temel olan ise onun bir ihtimal olması ve



Görsel 5.

Martha Rosler, *House Beautiful: Giacometti/Güzel Ev: Giacometti, 1967-72, fotomontaj*

ihtimal olma gerçeğinin içerisinde gizlenmiş olmasıdır (Burgin, 2013: 55).

Serinin bir başka çalışması olan House Beautiful: Giacometti'de (Görsel 5), çiçekli bir kanep ve pahalı görünen sanat eserleri (bir Alberto Giacometti heykeli dahil) bulunan muhteşem bir oturma odasının pencereleri, hareketsiz bedenlerle dolu siyah-beyaz bir kumsala bakmaktadır. Böylesine düzenli bir evin penceresinden bakınca bulmayı beklediğimiz bir banliyö ya da bol güneşli bir sahil şerididir. Fakat dışarıda kapalı bir havanın hakim olduğu kumsalda, yaşamı sona ermiş insanlar yatmaktadır. Evin içerisindeki renk ve biçimlerin hareketliliği ve çeşitliliğine karşın dışarının renksizliği ve sakinliği bir karşıtlık oluşturur. Bu tekinsiz manzarada savaş, zamanın durması ile temsil edilir. Çünkü savaş, zamanı, mekânı, hayatı yok eden, onu o anda durduran bir sistemdir, birinin düşmeye basıp ışıkları kapatması gibi. Rosler, savaşın ideolojik yapısının evin kendisine atıfta bulunduğunu vurgular ve ekler; "Amerikan kapitalizmi - ve paranın satın alabileceği tüm yerli malları, aletleri ve süsleri yüceltmesi - Komünizme karşı ciddi korkumuza katkıda bulundu. Kuzey Vietnam, ABD için tamamen ideolojik bir tehdit oluşturuyordu. Farklı ekonomik kibirler yüzünden savaşıyorduk ve milyonlarca insanı öldürüyorduk" (aktaran: Alina Cohen, 2018, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-martha-roslers-powerful-collages-wake-up-call-america>).

Rosler, dünyanın bir yerinde meydana gelen savaş ile sözde güvenli evlerinde oturan toplumun bağlantılı olduğunu pencereler aracılığı ile gösterir. Kolajlarında kullandığı evlerin hemen hepsinde pencereden dışarıyı görünür. Mimari olarak önemli yerde duran pencere, kapı gibi elemanlar evin dış dünya ile bağlantısını sağlar. Bu yapılar sayesinde, eve girip çıkabilir ya da evi havalandırabiliriz. Bu bağlamda Rosler, dışarıyı (savaşı), içerisi (ev) ile bağlayan bu pencereleri kullanarak ortak bir gerçeklik vurgusu yapar.

Rosler, etrafındaki dünya değişirken, insanların, televizyonda yayınlanan savaşın korkunç görüntülerine karşı duyarsızlaştığını gözlemler. Bununla birlikte başladığı Savaşı Eve Getirmek serisini aktivist bir eylem, bir protesto olarak başlatır. Dünyanın uzak bir köşesinde son derece gerçek olan bir savaşı duyarsız kalan insanların gözünün önüne, evinin içine getirir. Sanatçının bu tutumu, ilk başlarda ana akım medyanın tepkisini çektiği için yeraltı basınında yer alır. Savaş karşıtı protestolar sırasında dağıtılan bu kolajlar, fotokopi ile çoğaltılarak dağıtılır.

Sanatçı, sözde yabancı bir çatışmanın katı tasvirlerini ve kusursuz bir Amerikan yaşamının materyalist dünyasını bir araya getirirken amacı tam olarak bunu sanat izleyicisi ile paylaşmak değildir. Bunun yerine yeraltı basınında yayımlatarak el dağıtımını yaptırır. Bu yaklaşım, aktivist bir sanatçı olan Martha Rosler'i, savaş karşıtı eylemini sürdürmesi için destekler. Çünkü kısıtlı sayıda izleyicinin izlediği bir galeri sergisi yerine toplumun pek çok kesimine kısa sürede ulaşabileceği bir yoldur bu.

Yalnızca savaşın bir eleştirisi olmakla kalmaz bu seri, aynı zamanda kadınlara ilişkin hakim görüşün de bir eleştirisini içerir. Mutfak, kozmetik, makyaj, estetik gibi kavramlarla bütünleştirilen kadın imgesi, magazin dergilerinin vazgeçilmez imajları haline gelir. Bu görüşün eleştirisini kolaj serisinde vurgular sanatçı. Bu kolajlar, erkek egemen yeraltı basınına kültürüne ve içeriğine, kadınları etkileyen önemli konuları göz ardı eden bir San Diego feminist yayını olan Goodbye to all that! de yer alır (Görsel 6).

Ev, birçok Amerikalı için savaşın gerçeklerinden güvenli bir sığınaktır. Ancak kadınların çok sık kullandığı ev içi alan da kadınlık ve kadınlık mecazlarıyla doludur. Red Stripe Kitchen isimli yapıtında (Görsel 7) Rosler, kan kırmızısı renkle koordine edilmiş, son teknoloji ürünü bir tasarımcı mutfağını ve bu mutfağın içinde gezinen iki askeri göstermektedir. Yemek yapmak için kullanılan mutfakta yer alan askerler evi tekinsiz bir duruma sokar. Mutfakta hakim olan kırmızı renk, aynı zamanda savaşın rengini de temsil etmektedir. Sanatçının burada kullandığı metafor ile kırmızı mutfak tezgahındaki elmanın rengi olmaktan çıkar, askerlerin üniformalarına ya da ellerine bulaşmış bir kan olarak görülür.

Görsel 8'de de aynı şekilde evin içine hakim olan renk kırmızıdır. Çocukların üzerinde oturduğu halı, arka planda yer alan

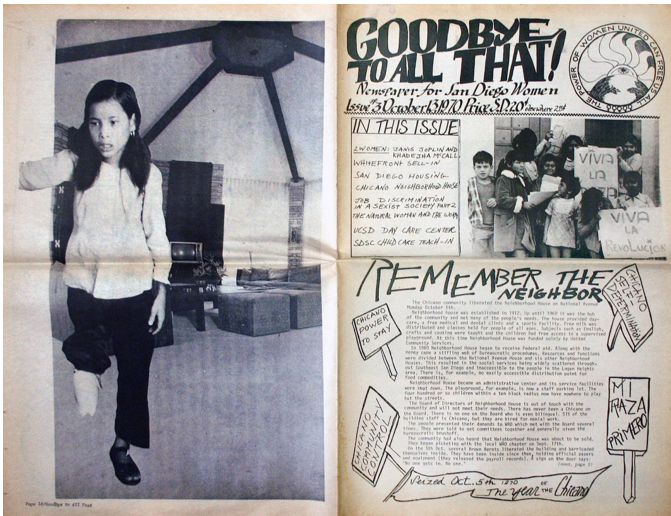


Görsel 7.

Martha Rosler, *House Beautiful: Red Stripe Kitchen/Güzel Ev: Kırmızı Şerit Mutfak*, 2004-08, fotomontaj

sandalyeler ve dışarıyı göremediğimiz pencerenin perdesi kırmızıdır. Halının üzerinde oturmuş, bir şey beklercesine bakan çocuklar, sanki pencerenin dışında devam eden savaştan korunmak için eve girmiş gibidirler. Bu durum, okuldan eve gelen çocuğun salonda oyun oynamasından oldukça farklıdır. Çocukların yüzlerinden okunan acı, kırmızının etkisi ile şiddetlenir.

Görüntüleri parçalara ayırıp sonrasında birleştirerek meydana getirdiği imgeler, kolajın doğasıyla örtüşür. Sanatçı, fotoğrafın



Görsel 6.

Goodbye to all that!, San Diego feminist yayını, 1969,72, fotomontaj



Görsel 8.

Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home/Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek*, 2004-08, fotomontaj



Görsel 9.
Martha Rosler, *New Series Lounging Women/Yeni Seri: Uzanan Kadın*, 2004, fotomontaj

gerçekliği, kolajın doğası ve dekorasyon dergisinin gündelik hali arasındaki ilişkiyi dengeli/dengesiz bir şekilde kurar. Dünyanın algıladığımızdan (metaforik olarak) küçük olduğunun bir göstergesini sunduğu seride sınırların da geçirgen yapılar olduğunu ve bir televizyon ekranı ya da gazete haberi ile içinde yaşadığımız mekana kolayca girebildiğini vurgular.

Güzel Ev serisi, Rosler'in uluslararası ve yerel birtakım sorunları bir araya getirdiği ve bunu yeni bir okumayla izleyiciye sunduğu bir seridir. Bu serinin ikinci adımında sanatçı, Irak savaşını konu alır. 2004-2008 yıllarında üretmiş olduğu bu ikinci seri ile savaş karşıtı duruşunu sürdürmeye devam eder. İkinci seri için, (Görsel 9), daha fazla kamuya açık olmayı hedefleyen ticari bir galeri aracılığıyla eserleri yayınlanmayı seçer.

"Fotoğrafın değeri, sadece estetik açıdan ölçülemez, optik temsilindeki beşeri ve toplumsal şiddet de dikkate alınmalıdır. Fotoğraf, gerçekliği keşfetmek için kullanılan bir araç değildir sadece. Fotoğraf makinesiyle görülen doğa, insan gözüyle görülen doğadan farklıdır. Fotoğraf makinesi, görme biçiminizi etkiler ve yeni bakışı yaratır" (Aktaran: Freund, 2016: 175-176).

Amerika'nın Irak'ı işgaline bir tepki olarak ürettiği yapıtlar, savaşın etkilerini evin içine taşıyarak bir gerilim yaratır. Birbirinin karşıtı iki görüntünün bağlantısı ikili bir etki yaratma amacını taşır. Rosler'in bu serisi, mutlu Amerikan iç mekânını emperyalist savaşın şiddetine bağlayan bir seri olarak tanımlanabilir. Örneğin Photo-op (2004), ilk bakışta Paris Hilton'a veya Ashley Tisdale'e benzeyen, telefonlarına bakan iki özdeş sarışın kadını anlatır (Görsel 10). Arkalarında, görünüşe göre yaralı ve yorgun çocuklar (mülteciler) salonun ortasında iki sandalyede yığılmış durumdadır.



Görsel 10.
Martha Rosler, *New Series Photo-op/Yeni Seri: Fotoğraf*, 2004

Modernist evin pencerelerinin dışında yangın vardır. Bu trajedinin hemen birkaç adım ötesindeki narsisizm, kapitalizm, modern yaşam dışarıdaki yıkımla çelişir.

"Bu fotoğraflar bize bir yetersizlik duygusu verirler. ... Bizi yakalarlar. ... Bu fotoğraflara bakarken bir başkasının çektiği acının yaşandığı o an, içine alıp yutar bizi. İçimiz keder ya da öfkeyle dolar. Keder, başkasının acılarının bir kısmını amaçsız bir biçimde yüklenir. Öfke eyleme ihtiyaç duyar. Fotoğraftaki andan kurtulup kendi hayatlarımıza dönmeye çabalarız. Bunu yaparken karşıtlık öyle bir haldedir ki hayatımıza kaldığımız yerden devam etmek, biraz önce gördüklerimiz karşısında umutsuzca yetersiz kalan bir tepki olarak görünür" (Berger, 2016:74-75).

Sanatçı, içinde yaşadığı toplumun "burası" ve "orası" (dış çatışmalar) arasında yarattığı hayali bölünmeyi sorgulamaya devam



Görsel 11.
Martha Rosler, *New Series: Point and Shoot/Yeni Seri: Nişan al, Ateş*, 2008, fotomontaj

eder. Savaşın gerçekliğini gösteren rahatsız edici birçok görüntü içinden seçtiği en rahatsız edici olanı göz alıcı bir model imgesi ile bir araya getirir (Görsel 11). Ülkesinin yapmış olduğu adaletsiz savaşları protesto eden sanatçı, bu görselde siyah çarşafı bir kadının uğramakta olduğu şiddeti, ön plana yerleştirdiği başka bir kadın ile sorgular. Bu kolajda yer alan zıtlıklar arasında figürlerin baktığı yönler de ele alınabilir. Savaşın içindekiler ile modelin baktığı yönün farklı oluşu, toplumun yarattığı hayali bölünmeyi imler.

Savaş, insanın insan olmaktan çıkarıldığı, adeta bir nesne, bir mekân, bir şeye dönüştürüldüğü bir yapıyı temsil eder. Savaş ile ilgili olarak Ranciere'in görünmeyen birtakım insanların başka insanlara uyguladığı şiddet ifadesi yerinde olur. Savaş alanı, bir sahne gibidir ve perde arkasında yapılan anlaşmalar, pazarlıklar, birtakım kulisler ile o sahnede perde açılır veya kapanır. Fakat bu sahne sınırlı sayıda izleyici ile değil tüm dünyanın izlediği bir savaş sergiler.

"Birincisi görünmeyen birtakım insanların başka insanlara uyguladığı şiddeti görür - bu insanların acılarını ve tükenmişlikleri yüzümüze bakar ve her türlü estetik değerlendirmeyi askıya alır. İkincisi şiddeti ve acıyı değil, bir insanlıktan çıkma sürecini, insani olan, hayvani olan ve mineral arasındaki sınırların ortadan kalkmasını görür" (Ranciere, 2008: s.30).

Sonuç ve Öneriler

Yaşamın, ölümün, mekânın ve zamanın iç içe geçtiği bir durumu yansıtan Martha Rosler'in çalışmaları, bir yanıla dramatik etkisini güçlü biçimde hissettiren diğer taraftan ne yazık ki güncelliğini korumaktadır. Çünkü içinde yaşadığımız dünya ve içinde bulunduğumuz zaman itibarıyla savaşlar, yıkımlar ve kıyımlar devam etmektedir. Hayatın değişmesi, teknolojinin gelişmesi ile değişen şeyler sadece olumlu yönde sıralanmıyor elbette. Algılanan dünyada, yeterince iyi bakarsak görebileceğimiz pek çok savaş ve bu savaşların getirdiği ve dahası gelecekte getireceği sonuçlar bulunmaktadır. Sanatın hayatı yansıtmaya biçimi belki de en travmatik görüntüleri içermesi sebebiyle bu fotomontajlarda görülebilir. Rosler, evin içine taşıdığı savaş görüntülerini sanki o evin bir nesnesi ya da duvarında asılı bir resimmiş gibi yerleştirir. Sanatçının yarattığı bu ironi, izleyiciye hem evi hem de savaşı sorgulatar. Temel olarak dünyanın bir ucundaki Amerikan evlerinin iç dekorasyon görüntüleri ile dünyanın diğer ucunda süregelen savaşın bir kolaj tekniği ile bir araya geliyor olması yeni bir bakışı da doğurur. Bu da bizi şu sonuca götürür ki sanatçının kullanmış olduğu kolaj tekniğinin bir yağlıboya ya da özgün baskı tekniğine nazaran daha kolay bir sürece sahip olmasıdır. Sanatçının yaratmış olduğu tüm bu ironiler bağlamında savaş ve ev kavramları hayatın devam etmesi ve sona ermesi ile eşgüdümlü olarak ilerlemektedir. Martha Rosler, fiziki (görünür) olarak devam eden bir savaşın görüntüleri ile evin içinde görünmez bir şekilde devam eden kapitalist sistemin yol açtığı yıkıma işaret eder. Görünür olan ya da üstü örtülen her yıkım toplumsal hafızada kalıcı izler bırakır. Bu izler, Martha Rosler'in yapıtlarında olduğu gibi yaşamın içinde de kolajlar oluşturur.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Berger J, Mohr J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*. (Çev. Osman Akıhay). Agora Kitaplığı.
- Berger J. (2016). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Çev. Beril Eyüboğlu, Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Semih Sökmen). Metis Yayınları.
- Berger J. (2016). *O Ana Adanmış*. (Haz. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen). Metis Yayınları.
- Burgin V. (2013). *Fotoğrafı Düşünmek*. (Çev. Aylin Ünal). Espas Yayınları.
- Erzen, Jale. (2017). *Üç Habitus Yeryüzü, Kent, Yapı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Freund, G. (2016). *Fotoğraf ve Toplum*. (Çev. Şule Demirkol). Sel Yayıncılık.
- Ranciere J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). Versus Kitap.
- Ranciere, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (Çev. E. Burak Şaman). Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2011). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. Osman Akinhay). Agora Kitaplığı.

İnternet Kaynakça

- Artsy. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-martha-roslers-powerful-collages-wake-up-call-america> Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Esbaluard Museum. <https://www.esbaluard.org/en/actividad/beyond-the-window-which-world-do-we-rediscover/> Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- House Beautiful. <https://www.housebeautiful.com/lifestyle/g25656981/house-beautiful-magazine-covers-year-you-were-born/>
- Martha Rosler. <https://www.martharosler.net/house-beautiful-new-series/gksy3rbonyoffmpnws3564a6akoykd>, Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Martha Rosler. <https://www.martharosler.net/house-beautiful-new-series/eintoy7n6su97eyjp9xi59yn5wtuj> Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Martha Rosler's Powerful Collages Are a Wake-Up Call to America, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-martha-roslers-powerful-collages-wake-up-call-america_, Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Minneapolis Institute of Art. <https://images.artsimia.org/wp-content/uploads/2019/12/12043701/5efb4a09e765e6db315c49b34040af5e64061298.jpeg>, Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Moma. <https://www.moma.org/collection/works/150119>, Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Moma. <https://www.moma.org/collection/works/150133>, Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Moma. <https://www.moma.org/collection/works/150127>, Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- Time Dergisi, June 20, 1969 | Vol. 93 No. 25 <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601690620,00.html>, Erişim Tarihi: 06.08.2021.
- University of California Press. <https://www.ucpress.edu/book/9780520286702/american-artists-against-war-1935-2010>, Erişim Tarihi: 06.08.2021.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** House Beautiful Dergisi, <https://www.housebeautiful.com/lifestyle/g25656981/house-beautiful-magazine-covers-year-you-were-born/> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Görsel 2.** Time Dergisi, June 20, 1969 | Vol. 93 No. 25 <http://content.time.com/time/magazine/0,9263,7601690620,00.html> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Görsel 3.** Martha Rosler, House Beautiful: Bringing the War Home / Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek, 1967-72, <https://www.moma.org/collection/works/150119> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Görsel 4.** Martha Rosler, House Beautiful: Vacation Gateway / Güzel Ev: Vacation Getaway, <https://www.moma.org/collection/works/150133> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Görsel 5.** Martha Rosler, House Beautiful: Giacometti / Güzel Ev: Giacometti, 1967-72, <https://www.moma.org/collection/works/150127> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).
- Görsel 6.** Goodbye to all that!, San Diego feminist yayını, <https://www.ucpress.edu/book/9780520286702/american-artists-against-war-1935-2010> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).

Görsel 7. Marha Rosler, House Beautiful: Red Stripe Kitchen / Güzel Ev: Kırmızı Şerit Mutfak <https://images.artsmia.org/wp-content/uploads/2019/12/12043701/5efb4a09e765e6db315c49b34040af5e64061298.jpeg> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).

Görsel 8. Marha Rosler, House Beautiful: Bringing the War Home / Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek <https://www.martharosler.net/house-beautiful-new-series/eintoy7n6su97eyjp9xi59yn5twtuj> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).

Görsel 9. Martha Rosler, New Series, Loungin Women / Yeni Seri: Uzanan Kadın, 2004, <https://www.martharosler.net/house-beautiful-new-series/gksy3rbonyoffmpnws3564a6akoykd> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).

Görsel 10. Martha Rosler, New Series, Photo-op / Yeni Seri: Fotoğraf, 2004, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-martha-rosler-powerful-collages-wake-up-call-america> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).

Görsel 11. Martha Rosler, New Series: Point and Shoot / Yeni Seri: Nişanal, Ateş, 2008, <https://www.esbaliard.org/en/actividad/beyond-the-window-which-world-do-we-rediscover/> (Erişim Tarihi: 06.08.2021).

Structured Abstract

This article focuses on the point where art and life come together. This focus revolves around the American artist Martha Rosler's collage series *Bringing War At Home*, which includes images from everyday life. The chosen artist brings together the daily life in the geography where she lives and the daily life in another part of the world. In her works, she evaluates the daily life in the geography she lives in within the framework of the concept of capitalism. In addition, it deals with the images of the Vietnam War around the concept of death. It combines images from the interior decoration magazine with images of war. It shows the perspectives of people on two different continents. In this context, images from different times and different places are brought side by side in the works examined.

This article aims to highlight the connection between the people who are at war in one part of the world and the people who follow that war through various media channels in another part of the world, which the artist wants to show. This connection is explored through the collages produced by the artist. In 2021, when the research process continues, the war is a part of the world enters the house with a television channel, which keeps the article up-to-date.


The research method begins with the research process of the selected artist. The period in which she lived and her production practice are examined. Afterward, the concepts that the artist uses as metaphors are investigated. Concentrating on these concepts, various readings are made in the fields of philosophy, art, and sociology. While the readings continue, the works of the artist are investigated in detail. The juxtaposition of the images of war and domestic images that the artist combined is examined. The purpose of the visuals used in the works to come together is to read. Images that are not randomly brought together are formally examined in the context of artistic values. It is ensured that the techniques and images used by the artist are obtained from the right sources. At this stage, it is seen that the artist uses the collage technique as a metaphor in the content as well as the form. The visuals included in the research coincide with the concepts that the artist wants to emphasize. While focusing on photography-based readings, photography is researched as a technique and archive. The works are analyzed in the light of all research. Colors, composition, historical data, and war process are studied. The archives of the magazines in which war images are published are examined. In addition, the issues of the interior decoration magazine *House Beautiful*, which is still in print today, are examined. Based on all these researches, the main lines of the article are created.

In the findings, it is seen that the works of the artist, who were examined in detail within the scope of the research, coincide with her life. It can easily be said that she brought her art and life together. She is not one of the many people who followed the war, including her own country, only by watching it on television and reading it in magazines. She is not indifferent to war. She continues to criticize the war, even if it comes at the expense of political and sociological sanctions. She also shows this criticism in the way she exhibits her works. She photocopied and distributed the collages she produced within the scope of the *Bringing War At Home* series in 1967-72. The moment the photograph freezes, it flows to another place with the artist's editing. The photograph, which conveys a single moment of time and place, moves forward in another place and time with the collage technique. The artist presents contrasts to the viewer, and the connection established by these contrasts is extremely strong. One of the findings obtained in the research is that the contrasts used in the form of expression, whether visual or literary, provide an extremely strong transference.

As a result, art is an inseparable whole with life. Wherever it is in the world, art reflects life itself. It continues to be a powerful form of expression, along with the metaphors, concepts, techniques, and display styles it uses. It is concluded that the anti-war artist emphasizes that the war is not only as far away as it appears in magazines and newspapers, but that it has entered the house with the concept of capitalism, and that it takes place soon.

Candido Portinari'nin “Göçmenler”i ve Göç Yolunda Ufalanın Hayatlar

Candido Portinari's “Immigrants” and Lives Crumbling on the Way of Migration

Fahrünnisa KAZAN 

Dicle Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Gazetecilik Bölümü, Diyarbakır,
Türkiye



ÖZ

İnsanlıkla birlikte var olan göç olgusu, tarih boyunca tüm coğrafyalarda, çeşitli sebeplerle kendini göstermiştir. Yaşanan bu göçler, sosyolojik ve psikolojik birer travma olarak göçmenin bagajında yer alırken, göçmenin ayrıldığı, göç ettiği ve geçtiği ülkelerin hanesine de “ekonomik bir sorun” olarak yazılmaktadır. Göçmen, süresi ve sınırı belli olmayan bu yolculukta, var olmak adına adeta “ufalanmakta” ve azar azar yok olmaktadır. İçine doğduğu kültürü, alışkanlıklarını ve bildiği, inandığı diğer tüm değerlerini, uğradığı bir göç durağına terk etmek zorundadır. Bununla birlikte geçtiği her yerden bireysel, toplumsal, kültürel, psikolojik vb. bir parçayı da yüklenerek yolculuğunu sürdürmektedir. Kimliğini muhafaza etmek veya yeni bir kimlik inşa edebilmek, yersiz yurtsuzluk adlandırmasından sıyrılmak, aidiyet hissini yeniden deneyimleyebilmek için göçün izlerini onarma gayreti içindedir.

Göçü deneyimlemiş bir ressam olan Candido Portinari de göç olgusunu tuvaline taşımış ve göçün bıraktığı izlere dikkat çekmiştir. 1944 tarihli “Northeastern Migrants” ve “Dead Child” adlı eserleri, göç eden aileleri resmederken, ufalanın bir avuç hayatın da görselini aktarmaktadır. Bu çalışmanın amacı, göçün yıkıcı ve yıpratıcı etkisini sanata yansıyan boyutuyla ele alarak, sosyolojik, psikolojik ve iletişim-bilimsel bir yaklaşımla değerlendirmek ve göç olgusuna disiplinler arası bir bakış sunmaktır. Çalışmada Candido Portinari'nin adı geçen eserleri, çerçeve çözümlemesi yöntemi kullanılarak değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: İletişim Sosyolojisi, Göç Çalışmaları, Göçmen Kimliği, Çerçeveleme Kuramı, Candido Portinari

ABSTRACT

The phenomenon of migration, which exists with humanity, has manifested itself in all geographies throughout history for various reasons. While these migrations are included in the baggage of the immigrant as sociological and psychological trauma, they are also written as an “economic problem” in the countries where the immigrant leaves, migrates, and passes. The immigrant, in this journey, whose duration and limit are unknown, in order to exist it almost “crumbles” and disappears little by little. In addition, it continues its journey by loading an individual, social, cultural, psychological, etc., part too from everywhere it passes. In fact, the situation that makes him/her risk these losses is the necessity to survive in order to preserve his/her biological and psychological integrity. Therefore, it tries to repair the traces of migration in order to preserve its identity or to construct a new identity, to get rid of the name of homelessness, to re-experience the sense of belonging, and to continue the settled life rituals.

Candido Portinari, an artist who experienced migration, also carried the phenomenon of migration to his canvas and drew attention to the traces left by migration. His 1944 work “Northeastern Migrants” and “Dead Child” depicts a family that migrated while also conveying the image of a handful of crumbling lives. The aim of this study is to consider the destructive and corrosive effect of migration with its reflection on art, to evaluate the issue with a sociological, psychological, and communication-scientific approach, and to present an interdisciplinary approach to the phenomenon of migration. In the study, Candido Portinari mentioned works will be evaluated by using the frame analysis method.

Keywords: Candido Portinari, communication sociology, framing theory, immigrant identity, migration studies

Geliş Tarihi/Received: 14.04.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 10.02.2022

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Fahrünnisa KAZAN
E-mail: fnisa@windowslive.com

Cite this article as: Kazan, F. (2022).
Candido Portinari's “Immigrants” and
lives crumbling on the way of migration.
Art and Interpretation, 39(1):97-105.



Content of this journal is licensed
under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0
International License.

Giriş

*“Uzaklar kaç çeşittir?/Kaç su yolu bulunur?
Yürürüz/ Birlikte yürürüz/ Bir yere ulaşmadan...”
Mahmud Derviş*

*“Düşümde bir dost geldi beni görmeye. Çok uzaklardan.
Sordum kendisine düşümde: “Fotoğrafla mı geldin, yoksa
trenle mi?”*

*Bütün fotoğraflar bir ulaşım biçimi, yokluğun bir dile gelişidir.
O: bir göçmen işçi.”
John Berger & Jean Mohr*

Göç, insanlığın ilk eylemlerindenidir. Öz olarak, “rızayla veya zoraki yer değiştirmeye” olarak tanımlanan göç, sosyoloji, psikoloji, antropoloji, teoloji, iktisat, felsefe gibi çeşitli bilim dallarının da önemsendiği insanlığın nirengi noktalarından biridir. Çünkü göç olgusunun merkezinde yer alan ve göçü etkileyen ve/veya göçten etkilenen ana unsur insandır. İlk insanların yer yurt arayış sürecinde yaşadıkları göçler bir yana, ilk insanın cennetten dünyaya sürgünü de hatta anne karnından ayrılarak dünyaya gelişi de zorunlu bir göç biçimi olarak kabul edilebilir. Denebilir ki, insanın meskûn mahallini terk etmesi veya terk etmek zorunda kalması durağı, konağı ve sonu belli olmayan bir göçün başlangıcıdır. Küreselleşmenin etkisiyle hızını artırdığı kabul edilen göç olgusu, insanın bulunduğu hemen hemen her coğrafyada savaş, açlık, kıtlık, yoksulluk, doğal afet vb. ekonomik, sosyal, siyasal çeşitli nedenlerle kendini göstermiştir (Aksoy, 2012: 296). Ortaya çıkış sebepleri ve göç esnasında ve sonrasında gelişen koşullar açısından çeşitli biçim ve boyutlara sahip olan göç olgusu, bugünün dünyasında “kriz” niteliği taşıyan küresel bir sorun olarak kabul edilmektedir. İletişim ve ulaşım teknolojilerinde yaşanan gelişmelere paralel olarak, gelişen teknolojilerle birlikte göçmen de daha hızlı ve daha sık yer değiştirebilen, daha uzak mesafelere daha kolay erişebilen bir konuma taşınmıştır (Yönlü, 2018: 63). Yaşanan bu göçler, göçmenin ayrıldığı, göç ettiği ve geçtiği ülkelerin bakiyesine “ekonomik bir sorun” sıfatıyla işlenirken, sosyolojik ve psikolojik birer travma olarak da göçmenin sadağına yüklenmiştir. Bir “nüfus hareketi” olan göç, bir kültürün bulunduğu yerden taşınarak ve süresi belli olmayan bir seyirde yer değiştirerek başka bir kültüre doğru yol alması veya gittiği yerin kültürüne yerleşme çabasıdır (Balcioglu, 2007: 58). Bu yönüyle oldukça geniş bir etki alanına sahip olan göç olgusu, göç edende başlayan, göçün başladığı, uğradığı ve bittiği yerleri etkileyen dolayısıyla bireyde başlayıp toplumda devam eden; göçmenin adımlarını takip eden, onda ve onun geçtiği yerlerde sosyolojik ve psikolojik izler bırakan bir süreçtir. Çünkü göçmen, geçtiği her yerden bireysel, toplumsal, kültürel, psikolojik, vb. bir parçayı kendisine katıp, kendisinden bir parçayı da ayrıldığı yere bırakarak yolculuğunu sürdürmektedir. Süresi ve sınırı belli olmayan bu yolculukta göçmen, var olmak adına adeta “ufalanmakta” ve Bauman’ın ifadesiyle “azar azar yok olarak, iskartaya çıkmaktadır” (Bauman, 2004: 63-64). İçine doğduğu kültürü, yaşam tarzını, geleneklerini, bildiği, inandığı diğer tüm değerlerini ve alışkanlıklarını birer yükümüşçesine, geçtiği bir göç durağına bırakarak yola devam etmektedir. Aslında ona bu kayıpları göze aldırın durum, öncelikle biyolojik ve psikolojik bütünlüğünü koruma adına ortaya çıkan hayatta kalma, kimliğini muhafaza etme veya yeni bir kimlik inşa edebilme, yersiz yurtsuzluk adlandırılmasından uzaklaşıp, aidiyet hissini yeniden deneyimleyebilme, yerleşik yaşam ritüellerini kaldığı yerden sürdürebilme gibi içinde bulunduğu durumu sonlandırma ve

göçün izlerini onarma çabasıdır. Çünkü birey, kendini ve çevresini algılamaya ve anlamlandırmaya sosyal kimliğinden başlamaktadır. Kimliği ile ilgili net bir görüş, tavır ve fikir sahibi ol(ə)mayan birey, toplumsal aidiyet ve kabul sorunları yaşamaktadır. Bu sorun, bireyin kişisel bir sorunu olmaktan çıkıp, aileleri, sosyal çevreyi, ulusları ve hatta uluslararası ilişkileri ve sosyalleşme biçimlerini ilgilendiren bir sorun haline gelmektedir (Yalçın, 2017: 94-95). Çünkü göç devam ettikçe, aile, benlik, kimlik, huzur, toplum, yuva, yurttaşlık gibi insan hayatına anlam katan kavramlar da göçmenle birlikte yol boyunca hasar görmekte ve dahi ufalanarak yok olmaktadır. Bu bağlamda zorunlu göçlerin en önemli sonuçlarından birinin, göçü deneyimleyenler tarafından, aile, yuva gibi sözü edilen bu kavramların artık eskisi gibi inşa edilemeyeşini ve bu kavramların enkazıyla yaşamlarına devam etmek zorunda kalmalarını söylemek mümkündür. Yazılı, görsel ve işitsel basın, haberlerin, televizyon programları ve belgesellerin gözde konusu ve istatistiklerin vazgeçilmez malzemelerinden olan göç, hızla yayılan medya içeriklerinde yakın çevremizde cereyan eden ama kolaylıkla ihmal edilebilen bir gerçekliğe dikkat çekmekte ve kültürlerarası trafikteki en hareketli noktaya işaret etmektedir. Zira göç olgusu, kendisiyle birlikte etkilediği tüm kavramları da yeniden sorgulama alanına davet edebilen bir yapıdadır. Göç olgusu, birey, toplum, kişilik, kimlik, aile, yuva gibi yerleşik olmanın kavramlarına hareket halinde olanın pratikleri üzerinden yeniden bir mercek tutmaktadır. Göçün türüne, niteliğine ve etki ettiği faktörlere göre de hareketli olmanın niteliği de yeniden şekillenmektedir. Örneğin bir turistin hareketliliği ile göçerin hareketliliği kıyaslanacak olunursa sözgelimi konuksevlik sözcüğü siyasi, politik, ekonomik bir sınamaya tabi tutulacaktır. Aynı şekilde medyaya yansıyan boyutuyla göçerin konu edilme biçimi ve gündeme alınma sebepleri de ekonomik, siyasi, etik vb. pek çok faktörle birlikte değerlendirilmesi gereken süreçlerdir. Göçerlik, kalkış ve varış noktaları sabit olmayan bir hareketlilik içeren bir eylemdir. “Göçerlik, sürekli değişime maruz kalan dilde, tarihlerde ve kimliklerde ikamet etmeyi gerektiren” bir alandır (Chambers, 2014: 17). Dolayısıyla göçün izlerini sadece siyasi, politik, ekonomik medya içeriklerinde veya güvenlik stratejilerinin odağında değil, hayatın her alanında ve ayrıca kültür sanat alanında da sürmek mümkündür. Toplum ve insanı ayrı ayrı etkileyen ve her bir ferdi yakından ilgilendiren göç olgusu, toplumsal ve derin acıların biriktiği bir dehliz; çağları birbirine ulayan bir geçit niteliği taşımaktadır. Göç edenler, kuş bakışı bir grup, bir aile, birlikte hareket eden bir bütün izlenimi veriyor olsalar da yaşantılar ve izleri tekil ve bireyseldir. Bu yüzden göçü deneyimlememiş birinin yaptığı aktarım bir dış görü ve uzak bir seyir aktarımı iken; deneyimleyenin aktardığı imaj, içeriden bir bakış ve deneyimin zihinsel, duygusal ve özden bir aktarımı olma niteliği taşımaktadır. Bu yönüyle göç, kültür, sanat ve edebiyat alanından sanatçıların eserlerine kimi zaman söz olup, kimi zaman renk olup damlamış ve kendini resim, heykel, roman, hikâye gibi eserlerle somutlaştırmıştır. Candido Portinari de göç ile ilgili eser veren ve bu konuyu tuvaline taşıyan ressamlardan biridir. Kendisinin de göçü deneyimlemiş biri olması, eserlerinde kullandığı üslup, teknik ve anlama da yansımıştır. Portinari’nin çerçeveye sığdırdığı eserlerinde okuruna/izler kitlesine yalnızca bir deneyim aktarımı veya salt bir sanatsal kaygıyla tuvale dökme çabası bulunmayıp, ulaştırmaya çalıştığı bir mesajı, hissedilmeye, duyumsanmaya davet edilen bir duygusu bulunmaktadır. Kişisel olarak deneyimlediği bir olayı veya olayın hissini tuvaline aktararak, görsel bir çağrı alanı oluşturmakta ve resmini bir iletişim aracına dönüştürmektedir. Görsel bir öge olan resim veya fotoğraf, okuruna/izler kitlesine, çoğunlukla mesajı oluşturmanın aktarmak

istediği kodlarla işlenmiş, belirli bir hedefe ulaştırılmaya çalışılan mesaj yüklü vagonlardır. Bilhassa resim sanatı ile oluşturulan görsel mesajlar, “niyet edilmiş dil davranışına” benzer bir nitelik taşımakta ve önceden düşünülerek, planlanarak, ana hatları ve sınırları korunarak kodlanan; çok yönlü, zamana ve ortama göre uyarlanabilen ve her alıcıda farklı şekillerde kod açımı yapılabilen mesajlardır. Bu çalışmanın amacı, resim ile verilen mesajları iletişim-bilimsel bir yaklaşımla kod açım sürecine dâhil etmek ve göçün yıkıcı ve yıpratıcı etkisini sanata yansıyan boyutuyla ele almaktır. Bu sayede, sosyolojik, psikolojik ve iletişim-bilimsel yaklaşımla konuyu değerlendirerek, göç olgusuna disiplinler arası bir yaklaşım sunmaktır.

Çalışmada Candido Portinari'nin adı geçen eserleri, çerçeve çözümü yöntemi kullanılarak değerlendirilecektir. Çerçeveleme teorisi, iletişim bilimi alanında yaygın kullanılan teorik ve ampirik bir paradigma olarak kabul edilmesinin yanı sıra sosyal bilimlerin bütün disiplinlerinde hızla yaygınlaşmakta ve “toplumsal inşacılık yaklaşımı temelinde” kendine yer bulmaktadır (Özarslan ve Güran, 2015: 32-33). Çerçeveleme, fikir aşamasından ürünün kitle ile buluşmasına kadar süren çok boyutlu ve kapsamlı bir süreçtir. Çerçevelemeyi konuya göre çerçeveleme, içeriğe göre çerçeveleme ve görsel çerçeveleme olmak üzere üç boyutta ele almak mümkündür (Akmeşe, 2017). Çerçeveleme süreci, üretilen bütün içeriklerde içerik üretici tarafından uygulanan bir yöntemdir. İçerik üretici (sanatçı, editör, ressam, yazar vb.) çerçeveleme eylemini ürünün doğasına uygun bir biçimde üç boyutta gerçekleştirir. Çerçeveleme sürecinde, içerik üreticinin seçerek ön plana çıkaracağı ve çerçeveye dâhil edeceği sınırsız içerik ve konu bulunmaktadır. Hedef kitleye ulaştırılacak ana malzemenin öncelikle bu sınırsız olay ve konu evreninden süzülerek konuya göre bir çerçevelemeye tabi tutulması gerekmektedir. Çerçevenin içine dâhil edilen ve dışarıda tutulan olay/ konu belirlenerek ikinci aşama olan içeriğe göre çerçeveleme yapılır. Bu evrede, seçtiği konuyla ilgili olan ve konuyu tamamlayan nitelikteki içerikler seçilip elenerek çerçeveye alınır; konuyla ilgisiz ve destekleyici nitelik taşımadığı düşünülen içerikler ise çerçevenin dışında bırakılır. İçeriğe göre çerçeveleme yapılırken, ön plana çıkarılması gerekenler ile görmezden gelinebilecekler ayıklanarak, genel bir kompozisyon vücuda getirilmektedir. Bu evredeki genel hat çizildikten sonra görsel çerçeveleme veya görüntü çerçevelemesi evresine geçilir. Bu süreçte, içerik çerçevesini destekleyecek yazılı, görsel, işitsel vb. her türlü malzeme kullanılarak verilecek mesaj güçlendirilebilir. Bir bütün olarak tesis edilen çerçeveler ile vermek istenen mesajlar ve belli bir konuya dair oluşturulmak istenen bakış açıları söz konusudur. Belirli bir fikri, duyguyu, kabulü veya algıyı tesis etmek veya farkındalık oluşturmak maksadıyla hedef kitleye aktarılan içerikler, içine alınanlar ve dışında tutulanlardan müteşekkil kompozisyonlar olup, önceden sınırları belirlenmiş, çerçevelemiş içeriklerdir. Bu haliyle, çerçevenin içerisine dâhil edilen referans malzemeler aracılığıyla belirli bir mesaj vücuda getirilmekte ve bir fikrin veya duygunun şekil bulmuş hali aktarılmaktadır. Hedef kitle ise bu çerçeveler aracılığıyla verilen referanslara uygun olarak, çoğu zaman farkında olmadan, herhangi bir konuya ilişkin düşünce, tutum ve davranış sergileyebilmektedir (Akmeşe, 2020). Çerçeveleme tekniği, çerçeveye alınan tüm öğeleri incelemesinin yanı sıra çerçeve dışında bırakılan öğeleri de incelemeye dâhil ederek kapsamlı bir inceleme alanı tesis etmektedir. 1974 yılında Goffman (1974), sosyolojik bir çalışma olarak yayınladığı “Frame Analysis” kitabı ile “kitle iletişimin dışındaki iletişim çalışmalarında referans” haline gelmiş olmasına rağmen, Tuchman (1978) ve Gitlin (1980) çerçeveleme kavramını

Goffman'dan ödünç alarak “Amerikan medya araştırmaları alanında ilk tanıtan araştırmacılar” olarak alanda yer almışlardır (Özarslan ve Güran, 2015: 33-34). Sıklıkla medya içeriklerini analiz etmek için kullanılan çerçeveleme tekniği, fotoğraf, dondurulmuş kare gibi önceden kurgulanmış veya kurgulanmamış içeriklerin aç, renk, ışık değerleri gibi nicel parametrelerinin yanı sıra dekor, obje seçimi, kurgulanmış veya tesadüfi anlam vb. tüm içeriğin incelenen konu kapsam ve bağlamında nitel çözümlenmesini de içermektedir. Bu çalışmada incelenecek olan eserlerin el yapımı tablolar olması, inceleme evrenine kurgulanmış ve hazırlanmış bir nitelik kazandırmakta ve dolayısıyla söz konusu teknik ile analiz etmeye elverişli bir zemin sunmaktadır. Ayrıca ressamın göçü deneyimlemiş olması eserlere derinlik kazandırıp, deneyimlenmiş duygu aktarımı açısından anlamlı bir nitelik sunmaktadır.

Göç ve Göçmenlik Üzerine

Tarihle birlikte var olan göç, Marshall'ın sözlüğünde (Marshall, 1999: 685), “(az veya çok) bireylerin ya da grupların sembolik veya siyasal sınırların ötesine, yeni yerleşim alanlarına ve toplumlara doğru kalıcı hareketini” içeren eylem olarak tanımlanmaktadır. Göç eyleminin faili olan göçmen ise Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe sözlüğünde en temel tanımıyla, “Kendi ülkesinden ayrılarak yerleşmek için başka ülkeye giden (kimse, aile veya topluluk)” şeklinde yer almaktadır (Türk Dil Kurumu, 2021). Göç Terimleri Sözlüğünde, “göçmen” sözcüğünün yaygın biçimde kullanılan anlamına açıklık getirilerek, “uluslararası ölçekte ve evrensel olarak kabul edilmiş bir “göçmen” tanımının” bulunmadığı ifade edilmiştir. Göçmen teriminin genellikle, “bireyin göç etme kararını, zorlayıcı dış faktörlerin müdahalesi olmaksızın kendi özgür iradesiyle ve “kişisel uygunluk” sebepleriyle aldığı tüm durumları” kapsadığı ifade edilerek yaygın kanının bu yönde olduğu belirtilmiştir. Bu yüzden bu ifadenin, “maddi ve sosyal koşullarını iyileştirmek ve kendileri ve ailelerine ilişkin beklentilerini geliştirmek amacıyla başka bir ülkeye veya bölgeye hareket eden kişiler ve aile fertleri için geçerli” olduğu vurgulanmıştır. Göç Terimleri Sözlüğünde aktarıldığı kadarıyla, “Birleşmiş Milletler göçmeni, sebepleri, gönüllü olup olmaması, göç yolları, düzenli veya düzensiz olması fark etmeksizin yabancı bir ülkede bir yıldan fazla ikamet eden bir birey olarak” tanımlamakta ve “bu tanım kapsamında, turist veya iş adamı statüsüyle daha kısa sürelerde seyahat eden kişilerin” göçmen olarak değerlendirilmediğine işaret etmektedir (Perruchoud ve Jillyanne, 2013: 37). Ülkesini zorlayıcı sebepler yüzünden terk etmek zorunda kalanlar ise mülteci olarak tanımlanmakta ve sebeplerin niteliğine bağlı olarak statüleri değişmektedir. “Profil en yüksek ve en fazla araştırılan zorunlu göçmen kategorisinin mülteciler” olduğunu belirten Alexander Betts, *yargılanma, ırk, din, milliyet ya da bir sosyal gruba ait olma konusunda sağlam gerekçelere sahip bir korku sebebiyle o ülkenin korumasından faydalanamayan ve kendilerini ülkesinin dışında bulan kişiler (1951 Mültecilerin Statüsü Sözleşmesi Madde 1a)* şeklinde yapılan tanımla aktarmaktadır (Betts, 2017: 19). İnsanları almış oldukları yaşam düzenlerinden ayrılmaları, günlük rutinlerini bozmaları, yeni ve belirsiz bir yaşama doğru yol almaları olarak ifade edilebilecek olan göç olgusu, yıkıcı ve yıpratıcı etkileri olan bir eylemdir.

Bireyde ve toplumda çeşitli problemlere yol açan göç, ekonomik, siyasi, ticari yönden de çözüme muhtaç pek çok sorunu da beraberinde getirmektedir. “Bireyleri ve toplumları temel insan haklarından, yaşama hakkı ve can güvenliğinden yoksun bırakma gibi kapsamlı ve insani niteliği olan bir olgu” (Akıncı ve ark, 2015: 62) olan göç, yaşanan kitlesel yer değiştirme hareketleri

neticesinde artık küresel bir sorundur. Göçmenlik ise zarar görmüş bir kimlik biçimi haline gelmiştir. Göçmenlik, küresel bir adlandırma sorunu olmasının yanı sıra medyatik bir içerik olarak sıkça tekrar eden, sürekli görünür olan ancak kolaylıkla görmezden gelinebilen; huzuru kaçmış ve huzur kaçıran bir öznedir. Kalkış ve varış noktaları sabit olmayan göçerlik olgusu, “sürekli değişime maruz kalan dilde, tarihlerde ve kimliklerde ikamet etmeyi gerektiren” bir pratiktir (Chambers, 2014: 17). Göçerlerin tüm eylemleri yolda ve hareket halindedir. Yeme, içme, uyuma gibi günlük gereksinimleri bir yana, doğum, ölüm gibi kendi içinde tören ve ritüeller içeren eylemleri de yol halinin insafına devretmiş durumdadırlar. Edward W. Said, önceki sürgünler ile zamanımızın sürgünleri arasındaki ölçek farkına değinerek, bu konudaki görüşlerini, “modern savaşlar, emperyalizm ve totaliter yöneticilerin yarı teolojik tutkularıyla bizim çağımız gerçekten mülteciler, yerinden edilmiş kişiler ve kültürel göçler çağıdır” şeklinde özetlemektedir. İçeriden bir bakışla göçerlik üzerine “sürgün” kavramı üzerinden yaklaşan ve zorunlu göçleri irdeleyen Said tüm bunlara ilaveten, [...] *sürgün insanların başka insanlar için ürettiği bir şeydir; sürgün aynen ölüm gibi fakat ölümün nihai merhameti olmaksızın milyonlarca insanı, geleneğin, ailenin ve coğrafyanın beslemesinden koparmıştır* şeklinde göçün yıkıcılığına dikkat çekmiştir (2015: 188). Göç olgusunun varlığı ve sürekliliği kendi içinde tartışmaya açık olmakla birlikte göçmen kimliğinin varlığı içeriden ve süreklilik arz eden bir sorgulamanın sınırlarına henüz yaklaşmamıştır. Zira göçmenin varlığı göçün öznesi olmanın ötesine pek geçememektedir. Göç göçmeni dışarıda tutan bir çerçeveye ele alındığından, göçmenin kimliği içeriden bir bakışla nadiren incelenmekte ve değerlendirilmektedir. Bu anlamda, göç sanata ve edebiyata yansırken, göçü tatmış sanatçının izlenimleri esere özgün bir katma değer sunmaktadır. Bu yüzdendir ki göçmenin hayatı, “başkasının gördüğü bir düş gibidir” (Berger ve Mohr, 2011: 35). Bu anlamda Candido Portinari'nin sözü edilen iki eseri, “North-eastern Migrants” ve “Dead Child,” içeriden bir bakış sunması anlamında önemli bir yer tutmaktadır. Kendisi de bir göçmen olan Portinari, yapmış olduğu çalışmalara duygu, düşünce ve gözlemlerine ek olarak anılarını da eklemiştir.

Candido Portinari ve Göçmenleri

Candido Portinari, 1903'te Güney Brezilya'da, kahve işçisi olarak çalışan göçmen bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Ailesi, geçen yüzyılda diğer birçok Avrupalı gibi Brezilya'ya göç etmiş olan İtalyanlardandır. Ebeveynleri, Santa Rosa çiftliğinde, tüm yıl boyunca belirli sayıda kahve ağacının bakımıyla ilgilenen kahve işçisi olarak çalışıyorlardı. Bakımını üstlendikleri ağaçların sayısı ailenin büyüklüğüne ve çocukların yaşlarına göre değişiklik gösteriyordu. Ağaçların etrafındaki toprağı temiz tutmak ve meyveleri toplamak gibi işler karşılığında, küçük ve ilkel bir konut ile hasat zamanında gelecek bir miktar nakit parayı garanti altına alabiliyorlardı (Horn, 1940: 3). Candido Portinari kalabalık bir ailenin üyesi olup, on iki çocuktan ikincisiydi. Düzensiz ve oldukça kısa bir eğitim görmüştü. Çünkü belirli yaşa gelen ve gerekli güce sahip olan çocuklar ağırlıklı olarak tarla hizmeti verdiği için Portinari'nin eğitimi ilkökullü ile sona ermişti. Tüm Brezilyalı çocuklar gibi futbola merak salan Portinari, geçirdiği sakatlık yüzünden bu merakından da uzak kalmak zorunda kaldı. Portinari, kırılan bacağının yanlış tedavi edilmesi sonucu, kalıcı bir aksaklıkla yaşamak zorunda kaldı. Portinari'nin resimlerinde büyük ayaklar çizmesinin ve bacakları ve ayakları abartılı bir şekilde tasvir etmesinin altında çocukluktan kalma bu izin olabileceği düşünülebilir. Zira Leonardo Da Vinci bu durumu: *Sakar elleri olan ressam, resimlerinde benzer eller çizer...*

Ruh, ressamın koluna rehberlik eder ve onu yeniden üretmesini sağlar. şeklinde ifade etmektedir (Horn, 1940: 4). Çocuk yaşlardan resme ve çizime ilgisi olan Portinari, yaşadıkları kasabaya gelen gezgin ressamların yerel kiliseyi restorasyonunda boya kovalarını karıştırmakla işe başladı. Kilisenin tavanına yıldız yapma iznini de alan Portinari, resim yapmayı öğrenmek istediğini o tavandaki yıldız yaparken keşfetmişti. Bu deneyiminden yedi yıl sonra, ailesi Portinari'nin Rio'ya ikinci sınıf yol ücretini ödeyebilecek parayı biriktirmişti. Genç Portinari, yanına sadece bir un torbasına sarılı üç gömlek ve bir pantolon alarak uzun bir yolculuğa çıktı. Rio'da Güzel Sanatlar Okulu'nun heybetli yapısı karşısında irkilen Portinari, örnek bir çizim vererek okuldan kabul aldı. Kısıtlı imkânlar yüzünden öğrencilik yılları zor geçen Portinari, biraz daha fazla yiyecek, giyecek ve belki para bulabilmek için bir fotoğrafçının yanında iş buldu. Eğitim ücretlerinin bir kısmı yeteneğini fark eden profesörlerce karşılanıyordu. Zamanla çevre edinerek ek işler yapmaya başladı. Kimi zaman malzeme karşılığında iş yaptığından ve malzemelere yapılan işler sipariş edenlere geri verildiğinden, Portinari'nin ilk dönem resimlerinin neredeyse hiçbiri kendisinde bulunmamaktadır.

1918-1928 yılları arasında portreler yapıp ününü artıran Portinari, birkaç madalya ve ödül de kazanmıştır. 1928'de Avrupa'ya gitmesine olanak tanıyan bir *prix de voyage* kazandı ve bununla Fransa'ya, İtalya'ya, İngiltere'ye ve İspanya'ya gitti. Neredeyse hiç resim yapmadan, galerileri gezerek, insanlarla konuşarak ve okuyarak geçen bu seyahat “kahve işçisinin oğluna yeni bir dünyanın kapısını” açmıştı (Horn, 1940: 5). Portinari, Avrupa'dan Paris'te tanıştığı ve evlendiği Maria ile döndü. Maria'nın Portinari'nin çalışmalarının üzerinde önemli bir etkisi söz konusuydu. Sert ve katı bir eleştirmen olan Maria, “uzun yıllar ısrarla ve sürekli olarak kimsenin satın almak istemediği tarzda” resimler yapmasını istedi. Resimler Portinari'ye yiyecek ve barınak sağlasa da pek çok Brezilyalı bu resimlere eleştirel yaklaşıyor ve Brezilya'ya iftira attığını düşünüyorlardı. Portinari, bir müddet sonuç alamadığı işlerin içinde oldu. Zorlu bir hayatı olan Portinari'nin yaşadığı yoksulluk ve ağır yaşam koşulları resimlerine de yansımıştır. Paris'e büyük umutlarla gidip, deneyimlerin yanı sıra hayal kırıklıklarıyla dönen Portinari'nin benzer öyküsünü Said, *Paris belki kozmopolit sürgünleriyle meşhur bir başkent olabilir; fakat o aynı zamanda acınası yalnızlık yılları yaşayan ve adı sanı bilinmeyen kadın ve erkeklerin de şehridir; Vietnamlı, Cezayirli, Kamboçyalı, Lübnanlı, Senegalli, Perulu.* şeklinde ifade etmektedir (2015: 189). 1962'de hayata veda eden Brezilyalı ressam, göçü çocuk yaşlarda deneyimlemiş ve bu deneyimini eserlerine aktarmıştır. 1944 tarihli “Northeastern Migrants” ve “Dead Child” adlı eserlerinde de bu izleri görmek mümkündür. Çalışmada her iki eser de ayrı başlıklar altında, detaylı bir biçimde çerçeveleme tekniğiyle analiz edilmiştir.

Göçün ve Göçmenin Çerçevedeki Temsili Ufalanmış Suretler

Portinari, “Northeastern Migrants” adlı eserinde (Görsel 1), 7 kişilik bir aileyi resmetmekte ve göçün yıkıcılığına dikkat çekmektedir. 1944 tarihli tablo 181 x 192 cm ebadında, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılmıştır. Resmedilen aile görselin merkezini kaplamış ve diğer tüm öğeler çerçevenin dışına ötelenmiştir. Dağlar, yollar, yerleşim yerleri, evler, ağaçlar, tabiata dair tüm unsurlar uzakta ve yok denecek kadar silik bir formdadır. Renk ve ton olarak bütüncül bir kompozisyonun hâkim olduğu resimde, insanlar güneşte kurumuş kemik rengi ve toprak tonları ile renklendirilmiştir. Yerde ufalanmış kemik parçaları ile ayakta



Görsel 1.
Candido Portinari, *Northeastern Migrants*, 1944, MASP, 181 x 192 cm

duran insanların renk tonlarının aynılığı ile ölüyle dirinin birbirinden farklı olmadığına vurgu yapılmıştır. Zira ayakta duran insan bedenleri de kemikleri ortaya çıkmış, yüzleri insani ifadesini kaybetmiş suretler olarak resmedilmiştir. Ayakta duracak halleri bulunmayan insanların el ve ayaklarındaki çizgiler belli belirsiz çizilmiş ve yürümekten artık uzuvlarını kaybetme noktasına geldikleri çağrıştırılmıştır. Göçten en çok ve en olumsuz etkilendiği kabul edilen, çocukların ve yaşlıların yüzlerindeki ifade hüznün, keder ve yorgunluk yüküdür. Çünkü yaşanan kitlesel ve zorunlu göçlerde kilometrelerce aç, yalın ayak, ağır iklim koşulları altında yürümek zorunda kalan yaşlılar ve çocuklar bu süreçte en ağır hasar alan ve çoğu zaman sağ çıkamayan gruplardır.

Aileyi ayakta tutmaya çalışan orta yaşlı grupta olduğu düşünülen anne babanın yüzleri ise dehşet ve endişenin oluşturduğu donuk bir ifadeye sahiptir. Bir yanda sırtlanmış oldukları aile sorumluluğunun manevi yükü, diğer tarafta şahsi duygu ve asgari düzeyde insani yaşam beklentileri ile güçlü durma zorunluluğu hissetmeleri onları çaresiz bırakmış ve donakalmış bir ifade yüzlerine oturtmuştur. Aile üyelerinden sadece anne ve babanın elinde yük bulunmakta; anne yükü başında, baba omzunda taşımaktadır. Yükün ağır görünen kısmı annede bulunmaktadır. Bu haliyle anneye evin maddi manevi yükünün önemli kısmını üstlenen bir rol biçilmektedir. Baba ise anneden farklı olarak yükü sırtında taşımakta ve başındaki şapkası ve giyimiyle çiftçi imajı sunmaktadır. Aile üyelerinin kıyafetlerinin renkleri de tıpkı tenleri gibi solmuş, bedenleriyle neredeyse aynı tonlara sahip, kirlili, eski ve perişan bir imaj çizmektedir. Ailenin çevresinde uçan leş kargaları, birincil anlamda ölmek üzere olan bedenlere yönelmiş iştahı resmederken, ardıl manasıyla göçmen siyaseti üzerinden beslenen çıkar gruplarına işaret etmektedir. Göçmenlerin toplum hayatında görmezden gelinmesi, çözüm bulunmaması, kitleler halinde göç eden insanlara karşı duyarsız hatta nefret dolu söylemi geliştiren bu düşünce biçimi taraftar kitle geliştirmekte pek de zorlanmamaktadır. Göçmen karşıtlığı günümüz pratikleri arasında en kolay karşılık bulan görüşlerden biri haline gelmiştir. Yabancı düşmanlığı fikrinden göçmen karşıtlığı bugün ortaya çıkmış bir yaklaşım olmamakla birlikte,

bugünün pratikleriyle alanını genişletmek için oldukça elverişli bir zemin yakalamıştır. Çünkü keskin köşelere sahip olan modern anlayış, fikirde, sanatta ve siyasette ya mevcut kutupları besleyecek yahut yeni kutuplar yaratacaktır. Bauman, görünmez kabul edilen veya nefret edilen göçmenlerle ilgili, “kamuoyunda bir kez geleceğin teröristleri kategorisine sokulduklarında, göçmenler kendilerini ahlaki sorumluluk alanının ötesinde, sınırları dışında buluyorlar; bunun da ötesinde, merhamet ve ilgi dürtüsünün alanının dışına çıkıyorlar” değerlendirmesinde bulunarak, göçmenin sosyal hayattaki yerine işaret etmektedir. Uygulanan küresel güvenlik politikaları, “biz seyircilerin vicdan sızılarını peşinen bastırmaya” neden olmakta ve “göçmen meselesine kayıtsızlıkla” yaklaşılmasına yol açmaktadır (Bauman, 2018: 33). Göçmen kimliği sadece yer değiştirmesiyle azar azar yok olmakla kalmayıp, bu yolla belleklerden de vicdanlardan da azar azar silinmektedir. Zira göçmenin kendi kimliği göç yolunda azalan, yok olan bir nitelik taşımakta ve kendine yeni bir kimlik, bir göçmen kimliğini inşa etmektedir. Ve bu yeni inşa ettiği kimlik, düzenli, yeni bir hayat imgesi taşıyan veya derli toplu bir teşekkül olmanın ötesinde, dağınık, bölük pörçük ve yamalı bir bütün olarak yükselmektedir. Portinari'nin göçmenleri de bu bölük pörçük, yamalardan bir araya gelen, bir arada durmaya çalışan, birbirlerine tutunarak yola devam etmeye çalışan bir ailenin temsilini sunmaktadır. Göçmenin bu parçalardan oluşan bütünlüğü hem bir ailenin bir arada bulunma refleksini ve isteğini resmetmekte hem de sağlıklı ve sağlam bir bütün olmadığına da işaret etmektedir. Zira göç yolunda bir aileden ilk ayrılan, yuva bütünlüğü ve aile huzurudur. Aile fertlerinin maddi kayıplarının yanı sıra yol boyunca yaşanan psikolojik ve fizyolojik yaralar ve hatta can kayıpları bir ailenin göç yolunda yaşadığı ve akşam haberlerinde bir sayısal veri olarak aktarılan “sıradan” haberlerdendir. Portinari'nin göçmenleri de bu bağlamda dikkat çekici bir kare sunmakta ve kareye sığdırılanlar göç yolunda yaşananlar hakkında öz bir kesit sunmaktadır. Ailenin fertlerinin yüzlerine ve bedenlerine yansıyan yorgunluk ve tükenmişlik taşıdıkları solgun renklerle ifade edilmiştir. Bedenlerinin ufanmış bir dokuya sahip olması, hem maddi hem de manevi bir tükenmişliğin izleri olarak okunabilmektedir. Yüzlerinde insani sıcaklığın rengi yitmiş bir biçimde temsil edilmekte, yorgunluk ve ümitsizliğin karanlık gölgesinin tenlerine ve bedenlerine hâkim bir renkle vurgulandığı gözlenmektedir. Ressamın eserinden yansıyan renkler, Mahmud Derviş'in dizelerine benzer bir kompozisyon sunmaktadır. Göçü deneyimlemiş olan iki sanatçının farklı biçimlerde eserler üretiyor olmalarına rağmen, aktardıkları duygunun kesişme noktası dikkat çekmektedir.

*“Fakat ben sürgünüm
Gözlerinle mühürleyin beni
Neredeyseniz oraya götürün beni.
Her neredeyseniz oraya götürün
Yüzümün rengini geri verin bana
Ve bedenimin sıcaklığını, kalbin ve gözün ışığını,
Ekmeğin tuzunu ve hayatın akışını,
Toprağın tadını Ana yurdumun
Gözlerimle koruyun beni.
Hüzün malikânesinden bir bakiye olarak alın beni
Trajediden bir beyit olarak;
Bir oyuncak, evden bir tuğla diye
Ta ki çocuklarımız geri dönüşü hatırlasın.”*



Görsel 2.
Candido Portinari, *Dead Child*, 1944, MASP, 190 x 182 cm

Portinari'nin, "Northeastern Migrants" ile aynı yıl içinde (1944) resmettiği "Dead Child" adlı çalışması da (Görsel 2) yine aynı temaya sahiptir. 190x182 cm ebadında, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile çalışılan eser, Brezilya'nın kuzeydoğusundaki kırsal göçü resmetmektedir. Göçerlerin özneye taşındığı tabloda, göç yolunda yaşanan açlık, susuzluk teması vurgulanmakta ve bir ailenin çocuğunu kaybetmesi anlatılmaktadır. Ölü olan çocuk figürü babanın kucağındadır. Baba diğer figürlere nazaran daha iri yapılı çizilmiş olmasına karşın, başı ve gövdesi öne eğik bir şekilde ve tükenmiş bir ifade sunmaktadır. Anne tablonun sağ tarafında yer almakta, nispeten renkli kıyafetler içerisinde kompozisyona dâhil edilmektedir. Tablodaki tek renkli özne annedir. Kadınlığın ve sevginin renkleri olarak ilişkilendirilen pembe ve kırmızı tonlarındaki elbisesi, canlılığını yitirmiş ve yamalar ve lekelerle yıpranmış bir imaj oluşturmaktadır. Annenin yüzünde gözyaşları neredeyse katılmış bir haldedir. Annenin duyduğu derin keder dudak kıvrımlarına ve tüm yüz hatlarına sindirilmiştir. Bir eliyle gözyaşlarına dokunan anne, diğer eliyle hayattaki diğer çocuğunu bileğinden sıkıca kavramıştır. Çaresiz ve kederli bir tutunmanın izleri okunmaktadır. Babaya yaslanmış olan diğer aile üyesi boynu bükük, başı eğik ve gözyaşları babanın omzundan aşağı dökülen bir biçimde çerçevenin içerisine dâhil edilmiştir. Göç yoluna kalabalıklar halinde çıkan ailelerin yolda birer birer azalması ve birbirlerine tutunan, birbirlerine yaslanarak ayakta kalmaya çalışan kemik yığınlarına dönüşmeleri bu görselden de çıkarılabilir. Görselde yer alan bir diğer figür ise sol tarafta yer alan küçük kızdır. O da annesi gibi feminen alana atfedilen bir renk tonuyla resmedilmiş ve solan yaşam enerjisi solgun pembe rengiyle vurgulanmıştır. Çaresizlik ve derin bir üzüntüyle babanın kucağındaki ölü çocuğun başını tutmakta ve yüzüne bakıldığında göz, burun, ağız gibi organlardan ziyade gözyaşlarının hâkim bir alan işgal ettiği görülmektedir. Sağ tarafta annenin bileğini sıkıca kavradığı küçük çocuk ise çaresiz, tükenmiş ve dalgın bakışlara sahiptir. Ailenin tüm üyeleri yalın ayaklı ve yamalı yırtık kıyafetler içerisinde. Aile üyelerinin kolları ve bacakları ortak bir biçimde kasları ve kemikleri belirginleşmiş, ancak bir uzuv görüntüsünden çok yürümekten, açlık ve susuzluktan yıpranmış bir imaj sunmaktadır. Babanın kucağındaki ölü çocuk ise uzuvları neredeyse yok olmuş bir şekilde resmedilmiştir.

Elleri ve yüzü belli belirsiz bir haldedir. Teni kül rengi, bedeni çelimsizdir. Gökyüzü koyudan açığa dönen bir alacakaranlık tonlarda olup, çevrede yerleşim yeri izine dair en ufak gösterge bulunmamaktadır. Tablo, çaresizlik, tükenmişlik ve yok oluşluk temelinde bütüncül bir kompozisyon sunmaktadır. Bir ailenin göç yolunda yaşadığı kayba odaklanan eserde, derin bir keder ve ağır bir hüznün tuvale yansımıştır. Göç etmek zorunda kalan ailelerin yaşadığı sorunlardan biri, anne, baba, evlat gibi aile içi rollerin yaşadığı travmalardır. Annenin aile içinde üstlendiği her şeyi çekip çeviren, her şeye yeten ve her şeyi organize edebilen rolü ve bu role bağlı olarak geliştirdiği anne kimliği göç sürecinde ağır bir hasar almaktadır. Öyle ki anne göç yolunda hiçbir şeye yetemeyen ve sürekli üzülen ve yıpranan bir haldedir. Baba ise aile içinde koruyucu, kollayıcı bir rol üstlenmekte ve ailenin savunma mekanizmasını temsil etmektedir. Oysa göç yolunda baba da ailesini çevresel etkenlerden istediği oranda koruyamadığından bir yıkım yaşamaktadır. Evlatlar ise bu kompozisyonun en güçsüz ve savunmasız öğeleridir. Ailelerinden bekledikleri sevgi ve şefkatin ötesinde yaşlarına bağlı olarak arzuladıkları, huzurlu ve temel ihtiyaçlarının karşılandığı bir aile ortamıdır. Portinari'nin "Dead Child" adlı eserinde ise ailenin bu fertlerinin yaşadığı en derin kırılmalardan biri resmedilmektedir. Ailenin en savunmasız ferdinin kaybı ve diğer aile üyelerinin bu durum karşısındaki çaresizliği aktarılmaktadır. Bir süreç olarak yaşanan ve etkisi uzun bir zaman dilimine yayılan bu olayın sadece bir anlık kesiti çerçeveye sığdırılmaya çalışılmaktadır. Göçün dondurulmuş bir kareyle sınırlı kalamayacak, sosyolojik ve psikolojik yüklerle dolu izleri çerçeve içine alınarak, göçmenin yaşadığı krize dikkat çekilmiştir. Aile tuvalde ortalanmış bir biçimde yer alıp, merkezde baba ve kucakladığı ölü çocuk bulunmaktadır. Benzer olayları yaşayan sayısız aile bulunuyor olmasına rağmen bir aile resmedilmiş ve bir olaya, bir duyguya ve bir örneğe dikkat çekilmiştir. Ailenin yaşadığı dramın duygusal olarak zirve anı resmedilmiş ve eserin okuyucusuna / izleyicisine yaşanan acının doruk noktası gösterilmeye çalışılmıştır. Bir ailenin yaşayabileceği en kaotik ve en dramatik anlardan biri kareye sığdırılarak, göç olaylarında kalabalıklar halinde yaşanan görünenlerin aslında bir aile ortamındaki bireylerden oluşan gruplar olduğuna vurgu yapılmıştır. Haber bültenlerinde sayısal veri olarak aktarılan olayların yakından bakıldığında bir rakamdan daha büyük bir resim olduğuna ve hepimize daha yakın bir duygu olduğuna işaret edilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Çağlar boyu ve coğrafyalarca yaşanan göçler, toplumları ve toplumların inşa ettiği değerleri, göçerlerle birlikte sürükleyen ve yok etme eğiliminde olan olgulardandır. Göçler, sadece kitleler halinde seyreden insanları değil, özel olarak her bir bireyi derinden etkileyen, sarsan ve tahrip eden bir nitelik taşımaktadır. Zira modern toplumların temel eğilimi yerleşik olmak ve konfor alanını inşa etmek esasına dayanırken, göç bunun tam aksi bir çizgiye sahiptir. Özellikle içinde bulunduğumuz çağ ve koşulları göz önünde bulundurulduğunda, zorunlu yaşanan göçlerin ulusları, toplumları, aileleri ve bireyleri katman katman etkilediği ve her bir katmanda bıraktığı izlerin ise bir diğerine artarak sirayet ettiği söylenebilmektedir (Ekici ve Tuncel, 2015: 12). Dıştan içe, makrodan mikroya doğru bir gözlem yapıldığında en fazla hasarın ve yıpranmanın en derinlerdeki rollerde olduğu söylenebilmektedir. Somutlaştırmak gerekirse, zorunlu göçlerden devletlerin etkilenme oranı ile etkilendiği kategori ve aldığı hasara göre onarılabilir düzeyi toplum ve bireye nazaran farklı seviyelerde gerçekleşmektedir. Göçlerden bireyin aldığı sosyolojik ve

psikolojik hasarın onarımı kimi zaman çok uzun bir süre istiyorken, kimi durumlarda onarımı imkânsız sorunlar şeklinde kendini gösterebilmektedir. Zorunlu yaşanan göçlerde bu durum daha acı tablolar halinde gözler önüne serilmekte, bu durum medya içeriklerinde kendini yinelemektedir.

Göç konulu haberler, televizyon programları, belgeseller ve farklı nitelikteki içerikler gündelik hayatın ve olağan gündemin bir parçası olarak sıkça yer almakta, sosyal medya içeriklerinde ise yeniden üretilerek tüketilmenin sıradan bir unsuru olarak dolaşmaktadır. Yalnızca aktüalitenin bir parçası olmayıp aynı zamanda kültürel, sanatsal ve siyasal değerlendirmeler alanına da sıkça konu olan göç, öte taraftan sanat eserlerindeki varlığı ile tartışma evreninin de zeminini hazırlamaktadır. Çünkü sanat hem toplumdan beslenen hem de topluma yansıyan bir yön taşımaktadır. Toplumu ve insanı ilgilendiren tüm olay ve olgular sanatçının eserlerinde vücut bulmakta ve varlığını çağlarca yenilemekte ve yinelemektedir. Bilhassa tarihle tekerrür eden olaylarda öznel değişse dahi vakalar ve yıkıcı etkileri neredeyse aynıdır. Göç edenlerin adları, yaşları, milletleri vs. farklılaşsa da göçün yıkıcılığı, yıpratıcılığı, bıraktığı izler ve göçmene etkileri neredeyse değişmeden varlığını korumaktadır. Bu yüzden göç, medya, kültür, sanat gibi hangi içerik türünün konusu olursa olsun, insanda ve toplumda bıraktığı iz ve izlenim benzer düzeydedir. Göçü konu edinen çalışmalarda bakılan cihet göçmenden yana olsun veya olmasın, genelde insani olan bir duruma dikkat çekmek ve bir farkındalık uyandırmak amacı taşımaktadır. Bilhassa sanatın gündeme taşıma gayesini dikkat çekme, görüş oluşturma, duyguya ortak kılma, konuya veya ortama davet etme, içeriğin özüne vurgu yapma, yaşanmışlıkları aktarma gibi çeşitlendirmek mümkündür. Öte yandan, teknolojik gelişmelerle birlikte medya içerikleri ile birlikte sanat eserleri de yinelenen ve yeniden üretilen bir evrene taşınmıştır.

Dijital çağla birlikte sanat yapıtları, internet erişimine sahip olan herkesin erişimine ve kullanımına hazır hale gelmiştir. Dijitalleşme, dijital teknolojiyi kullanan bireylerin bu alt yapının sunduğu imkânlarla yayın yapmak veya resim, fotoğraf, video içeriği gibi pek çok türde üretim yapmalarına olanak sağlamakta hatta sanat olarak değerlendirilebilecek nitelikte çeşitli eserlerin üretilmesini mümkün kılan bir zemin hazırlamaktadır (Dijk, 2012: 296). Aynı zamanda üretilmiş içerik ve sanat eserlerinin dijital kopyalarının küresel ölçekte dolaşıma girmesine ve geniş kitlelere ulaşmasına da olanak sağlamaktadır. Görsel kültürün önemli bir parçası olan resim ise günümüzün teknolojik pratikleriyle artık dijital platformlarda da sıklıkla kullanılmakta, tekrarlanmakta ve yeniden üretilmektedir. Stüdyoların ve salonların sınırından çıkan sanat eserleri özgün *aurasından* uzaklaşmakta artık herkesin “elinde” veya bir tık uzağındadır. Bu yönüyle sanat yapıtları da birer medya içeriği niteliği kazanmakta ve sosyolojik, psikolojik, felsefi ve iletişim bilimsel yoldan incelenmeye uygun metinler olarak alanda kendilerine yer bulmaktadır. Dolayısıyla sanat eseri de bu şekilde yeniden üretilerek bir medya içeriği niteliği kazanmaktadır. İletişim-bilimsel yaklaşımla bu sanat eserleri medyatik içerik olarak ele alındığı zaman sanatın teknik ve özgün bakışına bir katma değer sunulmakta ve esere katman eklenerek yeni bakış açıları eklenebilmektedir. Bu çalışmada da özgün nitelik taşıyan sanat eserlerinin iletişim-bilimsel bir yaklaşımla değerlendirmesi yapılmış ve disiplinler arası bir yaklaşım sunulmuştur. Çalışmanın konusu olan ve Portinari tarafından tuvale aktarılan, göçün ve göçmenin temsilinin aktarıldığı 1944 tarihli “Kuzeydoğulu göçmenler” ve “Ölü çocuk” adlı iki tablo incelenmiştir. Her iki eserde de göç olgusunun bıraktığı derin izlere vurgu yapılmıştır. İlkinde

bir ailenin göç yolunda yaşadığı yorgunluk, tükenmişlik ve bitimsiz yolculuğun yıpratıcılığı temsil edilmişken, ikinci resimde göç yolundayaşanan derin bir acının görseli aktarılmıştır. “Kuzeydoğulu göçmenler” ve “Ölü çocuk” gibi sıfatlarla resimlere adlandırma yapılmışken, odaklandığı asıl unsur duygular olmuştur. Resme bakını davet ettiği alan, göçün yarattığı yıkıcı, yıpratıcı, üzücü, yorucu ve benzer nitelikteki duygulardır. Ressamın, bu şekilde, bütüncül bir kompozisyon inşa etmeye çalıştığı düşünülmektedir. Şöyle ki, göçmenin varlığının yoldan gelip geçen bir öbek insandan öteye geçmediğine; taşıdığı kimliğinin çok ötesinde “şuralı göçmen, buralı göçmen” şeklinde anılan yüzeysel bir adının olduğuna; göçmenin yaşadığı derin ve acı bir kaybın “ölü bir çocuk” olarak yine yüzeysel bir anımdan öteye geçmediğine, özete toplumdaki algılanma biçimine de bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Çerçevenin içerisine dâhil edilen temsiller incelendiğinde, göçün insan hayatını nasıl etkilediği, kendi doğal alanından kopan bireyi nasıl tükettiği gözlenmektedir. Bireylerin bulunduğu alan kimliksiz bir yer olarak resmedilmiştir. Bu bağlamda, göçün yarattığı tahribat sadece kentleri hayalet yerleşkelere çevirmemekte, kent sakinlerini de yersiz yurtsuz birer hayalete, kentlerden geçen silik gölgelere dönüştürmektedir. Resimde gökyüzü ve zeminin dışında yerin neresi olduğuna dair en ufak bir ipucu yoktur. Bu durum göç eden bireylerin yersiz yurtsuzlaştığına ve kimliksizleştiğine dair bir okumayı olanaklı kılmaktadır. Yurdundan, kültüründen ve değerlerinden kopan bir bireyin yaşam alanının kalmadığına, biyolojik yaşamın değerlerinden kopan bireyi sadece bir hayalet gibi ayakta tuttuğuna vurgu yapmaktadır. Hayalet kavramı, “bastırılmış bir namevcudiyeti hatırlatan ve dolayısıyla tüm mevcudiyetleri de beyan eden bir metaforudur” (Saybaşı, 2011: 15). Bu haliyle göçmenin istenmeyen, göz ardı edilebilen ve görünmezlik atfedilen varlığına da bir göndermede bulunmaktadır. Göç eden bireylerin yaşam alanları birer mezara dönüşürken, evlerini terk eden insanlar yaşayan ölümler olarak yolculuklarını sürdürmektedirler. Sürüklenen, parçalanan ve en nihayetinde yok olan bireylerle birlikte aile, yuva, komşu gibi toplumsal karşılığı bulunan kavramlar da azar azar silinmektedir. Göçte zorlayan nedenler ve göç yolundaki koşullara göre değişen süreç, göçmenin kontrolü dışında ve şartların insafındadır. Her ne sebeple olursa olsun yer değiştirmenin yarattığı travma kuşkusuz hem ailede hem de ailenin korumaya çalıştığı ve üstün tuttuğu değerlerde önemli ölçüde aşınmaya ve yıpranmaya neden olacaktır.

Portinari de göçü deneyimlemiş biri olarak eserlerinde bu vurguyu keskin bir biçimde yapmış ve göçün yok ediciliğine dikkat çekmiştir. Sanatçının kişisel deneyimlerinin izlerini çeşitli eserlerinde görmek mümkündür. Eserlerinde yer verdiği olgu ve temalar, çocukluk döneminden başlamakla birlikte ilk gençlik yılları, olgunluk dönemi deneyimleri gibi ressamın hayat hikâyesiyle örtüşür niteliktedir. Zira sanatçının yaşadıklarını tuvaline aktarırken gözlemlerini deneyimleriyle birleştirdiği, örneğin kahve işçileri eserlerinde hem çalışanın yorgunluğunu hissettirebilmesi hem de ortamın detaylarını incelikleriyle aktarıyor olması konuyla ilgili yakın bir gözlem ve içselleştirilmiş bir tecrübenin varlığını göstermektedir. Aynı şekilde, çalışmanın inceleme konusu olan göçmenler ile ilgili iki eserinde de benzer izleri sürmek mümkündür. Sanatçının ailesiyle birlikte zor bir hayat deneyimlemiş olmasının, eserlerindeki temayı ve duyguyu etkilediğini söylemek mümkündür. Bu yönüyle söylenebilir ki, göç olgusu hem çokça göz önünde cereyan eden, görünür olan; hem de görülmeyen veya kolaylıkla görmezden gelenebilen bir yöne sahiptir. Şöyle ki, medya içeriklerine sıkça konu olmakta, haber ve televizyon programlarına

sıkça taşınmakta, sürekli yinelenen ve güncellenen bir içerik olarak istatistik oranlarına yansımaktadır. Sanat eserlerine konu, renk ve tema olarak yansımakta, hayatın her alanında izleri sürülebilmektedir. Ancak buna karşın rahatsız edici bir içerik olarak varlığı duyumsanmak istenmeyen ve sürekli ertelenen bir uyaran olarak toplumdaki yerini muhafaza etmektedir. Göçmenin sanat eserlerinde izlenen lirik ve romantik varlığı, aslında trajedik bir duyumsama ve derinden bir sarsılıştır. Ötelenen, dışlanan, yok sayılan, korkulan bir özne olarak sürekli mekân değiştirmekte geçtiği yerlerde tekinsiz, soğuk ve parçalara ayrılmış varlığını sergilemektedir. Çünkü *sürgün, hakkında düşüncenin tuhaf şekilde çekici fakat deneyimi korkunç olan bir şeydir. O, bir insan ile doğduğu yer, benlik ile benliğin gerçek yeri arasında zorla açılmış kapatılamaz bir gediktir: Üstesinden asla gelinemeyecek özel bir mutsuzluktur* (Said, 2015: 187). Bu yüzden göç ve göçmen hakkında aktarılan duygu, düşünce, değerlendirme, yorum vs. nicel olarak fazla olsa dahi geliştirilen politikalar henüz göçmenin nüfusunu azaltmaya yetecek cüssede değildir. İnsana ve insana dair hemen her alana nüfuz edebilen göç olgusu, üzerinde daha pek çok çalışma yapılması gereken ve özellikle disiplinler arası katkı yapılmasına olanak sağlayan bir yöne sahiptir. Tüm bunlardan hareketle, sosyal bilimlerin tartışan doğası ile sanatın derin ve çok katmanlı yapısının ortak bir paydada buluşması ile pek çok sorunun çözümüne katkı sağlayacak bakış açılarının ortaya konulabileceği düşünülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflicts of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

Akıncı, B., Nergiz, A., & Gedik, E. (2015). Uyum Süreci Üzerine Bir Değerlendirme: Göç ve Toplumsal Kabul. *Göç Araştırmaları Dergisi*, 2, 58–83.

- Akmeşe, Z. (2017). *Televizyonda Çerçeveleme ve Toplumsal Bakış Açısının Oluşturulması*. [Yayınlanmamış Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akmeşe, Z. (2020). *Televizyonda Çerçevelemenin İçerik ve Anlama Etkisi*. E. Sırer (Ed.), *Televizyon 4.0 Toplum 5.0 Döneminde Yeni İzlenen Yeni İzler Kitle*. (203–218) içinde. Literatürk Yayınları.
- Aksoy, Z. (2012). Uluslararası Göç ve Kültürlerarası İletişim. *Journal of International Social Research*, 20, 292–304.
- Balcioğlu, İ. (2007). *Sosyolojik ve Psikolojik Açardan Göç*. Elit Kültür Yayınları.
- Bauman, Z. (2004). *Wasted Lives*. Polity Press.
- Bauman, Z. (2018). *Kapımızdaki Yabancılar*. (Çev. Emre Barca). Ayrıntı Yayınları.
- Berger, J., Mohr, J. (2011). *Yedinci Adam*. (Çev. Cevat Çapan). Agora Kitaplığı.
- Betts, A. (2017). *Zorunlu Göç ve Küresel Politika*. Hece Yayınları.
- Chambers, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik*. (Çev. İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi). Ayrıntı Yayınları.
- Derviş, M. (2012). *Kelebeklerin İzi*. (Çev. Metin Fındıkcı). Callisto Kitap.
- Dijk, J. V. (2012). *Ağ Toplumu*. (Çev. Özlem Sakin). Kafka Kitap.
- Ekici, S., & Tuncel, G. (2015). Göç ve İnsan. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 9–22.
- Gezici Yalçın, M. (2017). *Göç Psikolojisi*. Pharmakon Yayınevi.
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: An Essay on Organization of Experience*. Northeastern University Press.
- Horn, F. (1940). "Portinari of Brazil". Museum of Modern Art Library Archive Catalog, New York: 2. Cild, 3–16.
- Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*. (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürçü). Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özarslan, H., & Güran, M. (2015). İletişim Araştırmalarında Çerçeveleme Paradigması: Son Döneme Ait Bir İnceleme. *Selçuk İletişim*, 4, 32–48.
- Perruchoud, R., & Jillyanne, R. (2013). *Göç Terimleri Sözlüğü*. Uluslararası Göç Örgütü Yayını. S31.
- Said, E. W. (2015). *Sürgün Üzerine Düşünceler*. (Çev. Salih Özer). Hece Yayınları.
- Saybaşıllı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler*. Metis Yayınları.
- Yücel Yönlü, K. (2018). *Göç Sosyolojisi*. Doğu Kitabevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1 Candido Portinari, 1944, "Northeastern Migrants," erişim adresi: https://artsandculture.google.com/asset/northeastern-migrants/rwE_FvmjjW5QDg
- Görsel 2 Candido Portinari, 1944, "Dead Child," erişim adresi: <https://artsandculture.google.com/asset/dead-child/bgGjcA6CxGljGg>

Structured Abstract

Every event and phenomenon that concerns people and society is in the focus of communication sciences. All human events and phenomena such as wars, migrations, natural disasters, weddings, funerals, and ceremonies attract the attention of communication sciences. The phenomenon of migration has existed in almost every age and geography since the world has existed and has affected societies and individuals significantly. Migration for various reasons leaves severe damage to the individual and society, and its devastating effects are the subject of investigation in many disciplines of social sciences. Migrations shake people and societies deeply and affect the identity of the individual and society. Migrants, who are constantly moving, gradually lose their way of life, daily routines, homes and families, family unity, personal space, quality of life, identity, and much more along the way. Zygmunt Bauman describes the immigrant's life in this situation as a "wasted lives." And as a result of all these experiences, an immigrant identity that crumbles and disappears on the migration path emerges. The immigrant, who has to abandon the culture he was born into, his habits, and all the other values he knows and believes in, constructs a new identity, an immigrant identity. Contrary to regular and harmonious parts, this immigrant identity that is constructed is a fragmented and patchy whole. Works of art, which deal with people, nature, and society, are also fed by social events and sometimes emerge with an effect, and sometimes they exist with the aim of creating an impact. Candido Portinari, as one of the artists who conveyed his experiences on his canvas, gave works on the phenomenon of migration. Within the scope of this study, two works of the artist, who is the child of an immigrant family, "Northeastern Migrants" and "Dead Child" dated 1944 will be examined. While drawing attention to the effects of migration, Candido Portinari also conveys the visuals of a handful of crumbling lives.

In this work that will be examined with the framing analysis technique, a path has been followed with a focus on what is included in the frame and what is left out of the frame. Considering the technique and quality of the work of art, the impression is that it is a careful and planned sharing of content that is influenced by observations and experiences, rather than an accidental framework. Because the picture contains more structured details than the photograph. Even if the art of painting takes shape with inspiration and inspiration, the contents transferred to the brush take their final shape with the saturation of the creator. In this respect, it can be said that framing has been made. It is thought that what is included in the frame and what is left out are filtered and fiction is made according to the message to be given to the viewer/reader. In this context, it can be stated that a grid is made according to the emotion, thought, or event that the reader/viewer wants to focus on, and a filtering transfer process is made according to the content to be emphasized.

Based on all of these, in this study, the destructive and wearisome effect of migration will be discussed with a sociological, psychological, and communicative-scientific approach by considering the dimension of reflection on art. In this way, the study aims to present an interdisciplinary approach to the phenomenon of migration.

Issue 39 Reviewer List

39. Sayı Hakem Listesi

Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler / Those Who Contributed in This Issue

- Aylin GÜRBÜZ (*Trakya Üniversitesi*)
Bahadır ELAL (*İstanbul Ayyansaray Üniversitesi*)
Burak BOYRAZ (*Yıldız Teknik Üniversitesi*)
Ceyhun KONAK (*Kocaeli Üniversitesi*)
Funda ÖZŞENER (*Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi*)
Gönül CENGİZ (*Gaziantep Üniversitesi*)
Gülçin KARACA (*Anadolu Üniversitesi*)
Hüsamettin YILDIRIM (*Fırat Üniversitesi*)
İrfan HİDİROĞLU (*Atatürk Üniversitesi*)
Kevser ÇELİK (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Köksal BİLİRDÖNMEZ (*Kastamonu Üniversitesi*)
Mehmet Kayhan KURTULDU (*Trabzon Üniversitesi*)
Mehtap AYDINER UYGUN (*Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi*)
Mert GÜRER (*Kocaeli Üniversitesi*)
Mustafa ÖZER (*İstanbul Medeniyet Üniversitesi*)
Olca BORATAV (*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*)
Ömer Emre YAVUZ (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*)
Özgür Sadık KARATAŞ (*Atatürk Üniversitesi*)
Sadettin SARI (*Süleyman Demirel Üniversitesi*)
Sefa Ersan KAYA (*Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi*)
Serhat ERDEM (*Atatürk Üniversitesi*)
Tansel ÇEBER (*Hacettepe Üniversitesi*)

