

SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi  
2022, Sayı:30, Cilt:15, Aralık

SDU ART-E Art Journal of Fine Arts Faculty  
2022, Vol:15 :No:30, December

HAKEMLİ DERGİ//REFEREED JOURNAL

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

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

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

İÇİNDEKİLER//CONTENTS

Makaleler//Articles	Sayfa//Page
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ulaş IŞIKLAR</b> Varoluşun İmkansızlığı: Soluk Filminde Ölüm Olgusu <i>Impossibility of Existence: Death Phenomenon in Breath Movie</i></li></ul>	690 - 714
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Canan KARTI, İsmail TETİKÇİ</b> Amerika'da Toplumsal Gerçekçilik: Ben Shahn <i>Social Realism in America: Ben Shahn</i></li></ul>	715 - 736
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ecem KİPER, Kafiye Özlem ALP</b> Çağdaş Tekstil Sanatında Irkçılık ve "Ötekilik" Temaları Üzerine Göstergebilimsel Çözümlenmeler <i>The Semiotic Analysis On The Themes Of Racism and Alienation in Contemporary Textile Art</i></li></ul>	738 - 768
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Nagihan GÜMÜŞ AKMAN</b> Çağdaş Seramik Sanatında Metinlerarası Okumalar <i>Intertextual Readings in Contemporary Ceramic Art</i></li></ul>	769 - 787
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Bilal Habib BAHADIR, M. Ayça ÖNAL</b> Disiplinlerarası Sanat Eğitimi: P.Mondrian "Broadway Boogie Woogie" Örneği. <i>Interdisciplinary Art Education: The Case Of P. Mondrian's "Broadway Boogie Woogie"</i></li></ul>	788 - 804
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Önder AYDIN, Nurçin ÇELİK</b> Erken Cumhuriyet Döneminde "Asrı" Mimarlığı Tanıtan Bir Öncü:Hayat Mecmuası <i>A Pioneer Introducing the "Contemporary" Architecture in The Early Republican Period: Hayat Magazine</i></li></ul>	805 - 827
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Burcu YILDIRIM, Saadet AYTIS</b> Gelecek Müzelerinde İç Mekân Biçimleniş: T.um Müzesi Örneği <i>Interior Space Formation in Museums of The Future: T.Um Museum Case</i></li></ul>	828 - 850

<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Elif ŞENEL</b></li></ul> <p>Romare Bearden'ın Kolaj Eserlerinde Kültürel Deneyimin İzini Sürmek <i>Tracing Cultural Experience in Romare Bearden's Collage Works</i></p>	851 - 870
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Uğur GÜNAY YAVUZ, Mehmet Uluç CEYLANI</b></li></ul> <p>Hayatındaki Travmalarla Sanatı Aracılığı İle Yüzleşen Tracey Emin'in Hastalık Süreci Özçekimleri <i>Tracey Emin's Illness Process Selfies Who Confronted The Traumas in Her Life Through Her Art</i></p>	871 - 893
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Sevtap ÖRGEL</b></li></ul> <p>Batı Sanatında Divanda Uzanmış Beden İmgesi <i>The Image of Body Lying On Divan in Western Art</i></p>	894 - 923
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ali KOÇ, Mehmet Akif KAPLAN</b></li></ul> <p>Kavramsal Sanat ve On Kawara <i>Conceptual Art and On Kawara</i></p>	924 - 945
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Figen GİRGİN, Banu DİZDAR</b></li></ul> <p>Eat Art: Sanatın Yemekle Dansı <i>Conceptual Art and on Kawara</i></p>	946 - 968
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Burcu ÖZYONAR ÇIRAK</b></li></ul> <p>Sanatta Beden Temsilinin Dönüşümü: Kusurlu Beden <i>Eat Art: Art's Dance With Food</i></p>	969 - 987
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa KINIK</b></li></ul> <p>Grafik Tasarımda Sürdürülebilir Seçimler: Kâğıt Mı? Dijital Mi? <i>Sustainable Choices in Graphic Design: Paper or Dijital?</i></p>	989 - 1016
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Atakan CELBİŞ, Banu Ayten AKIN</b></li></ul> <p>Pinter'in Oda'sında ve Ridley'nin Pitchfork Disney'inde Absürd İçerik Kapanma <i>Absurd Introversion/Isolation in Pinter's Room And Ridley's Pitchfork Disney</i></p>	1017 - 1031

<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Engin UĞUR, İbrahim YILDIZ</b>  Modern Tipografinin Gelişim Serüveninin Wolfgang Weingart Çalışmaları Üzerinden Analizi <i>Analysis of the Development of Modern Typography Through Wolfgang Weingart Studies</i></li></ul>	1032 - 1050
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Sanem SOYLU YILMAZ</b>  Sinop Balatlar Kilisesi Duvar Resminde Antakyall Azize Marina <i>Antoch Saint Marina In The Church Of Sinop Balatlar Mural</i></li></ul>	1051 - 1064
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Cumhur COŞKUN</b>  Dijital Bir Deneyim Olarak Artırılmış Gerçeklik <i>Augmented Reality as a Digital Experience</i></li></ul>	1065 - 1076
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Tuba MERDEŞE</b>  Video Sanatındaki Dijital Temelli Manipülasyonu Deleuze'ün Kuvvetler Kavramı Üzerinden Düşünmek <i>Rethinking Digital Based Manipulation in Video Art Through Deleuze's Concept of Forces</i></li></ul>	1077 - 1097
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Fatma Nilhan ÖZALTIN</b>  Topkapı Sarayı Müzesi'nde Yer Alan H 1524 Arşiv Nolu Hünernâme II. Cildi Y.119b Sayfasındaki Minyatürün İncelenmesi <i>Examination of the Miniature in Hunername II, Archive Numbered H 1524 Y.119b at The Topkapı Palace Museum</i></li></ul>	1098 - 1116
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Orhun TÜRKER</b>  Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı Bağlamında Paralel Gerçeklik Teknolojisi <i>Parallel Reality Technology in the Context of Wayfinding and Signage Design</i></li></ul>	1117 - 1135
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Elif AKSOY</b>  İkonografik, Mitolojik ve Dekoratif Olarak Kozalak Motifi ve Tekstil Sanatında Kullanımı <i>Iconographic, Mythological and Decorative Pine Cone Motif and Its Usage In Textile Art</i></li></ul>	1136 - 1154
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Şule ALTAY</b>  Altering, Developing, Transforming Artwork: Sustainability of Art Personal Art Projects in the Specific Field of Ceramics <i>Değişen, Gelişen, Dönüşen Eser: Sanatın Sürdürülebilirliği Seramik Özelinde Kişisel Sanat Projeleri</i></li></ul>	1155 - 1172

<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Yeşim AKSOY ŞAŞTIM, Bilal SEZER</b></li></ul> <p>İbrahim Bîzebân'ın Süleymaniye Kütüphanesi'nde Bulunan Murakka'ı Üzerine Değerlendirme <i>An Evaluation on İbrahim Bîzebân's Murakka'ı Süleymaniye Library</i></p>	1173 - 1185
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>İbrahim Alp OKUR, Banu Ayten AKIN</b></li></ul> <p>Kötülüğün Doğasından Doğanın Kötülüğüne: Bir Kötülük Sorunu Olarak III. Richard <i>From The Nature of Evil to The Evil of Nature Richard III: As an Evil problem</i></p>	1186 - 1200
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Özlem DEMİRKAN</b></li></ul> <p>Mimarlığı Konu Alan Belgesel Filmlerde Tasarımsal Öyküleme Boyutu, Butoh Evi <i>Design Narrative Dimensions in Documentary Films About Architecture, Butohouse</i></p>	1201 - 1220
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Fulya SAVAŞ, Aslı AKSOY</b></li></ul> <p>Çanakkale Ayvacık İlçesi Halı Motiflerinin Günümüz Seramik Sanatına Yansıması <i>Reflection of Carpet Motifs of Çanakkale Ayvacık District on Today's Ceramic Art</i></p>	1221 - 1238
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Sekan DEMİR</b></li></ul> <p>Yaratım Sürecinde İstisnai Çözümler ve Mutlu Kaza <i>Exceptional Solutions and Happy Accident in The Creation Process</i></p>	: 1239 - 1250
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Oya Cansu DEMİRKALE KUKUOĞLU</b></li></ul> <p>Grafik Kullanıcı Arayüzünde Neumorfik Tasarım <i>Neumorfic Design in Graphic User Interface</i></p>	1251 - 1269
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Tanzer ARIĞ</b></li></ul> <p>Sanatta Şeffaflığın Temsili <i>Representation of Transparency in Art</i></p>	1270 - 1285
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mustafa KONUK</b></li></ul> <p>Koraş Mahallesinde Unutulmaya Yüz Tutan Dokuma Kültürü <i>Weaving Culture Failing Forgotten in Koraş Neighborhood</i></p>	1286 - 1305

<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Gözde YETMEN</b></li></ul> <p>Geleneksel Şile Bezi'nin Sürdürülebilir Tasarım Anlayışı ile Yeniden Markalaşması Önerisi <i>Proposal of Rebranding Traditional Şile Cloth with a Sustainable Design Concept</i></p>	1306 - 1333
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Mehmet Ali EROĞLU</b></li></ul> <p>Antalya Kaleiçi Halıhan Koleksiyonu Heybe Dokumaları <i>Antalya Kaleiçi Halıhan Collection Saddlebag Weavings</i></p>	1334 - 1351
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Derya KONUK</b></li></ul> <p>Karaman'daki Tartan Konağında Bulunan Geleneksel Halılar <i>Traditional Carpets in the Tartan Mansion</i></p>	: 1377 - 1402
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Tuğba Dilek KAYABAŞ, Zülfikar SAYIN</b></li></ul> <p>Grafik Tasarım Bağlamında Kent Kimliğinde Bilgilendirme ve Yönlendirme Grafiklerinin Önemi <i>The Importance of Information and Wayfinding Graphics in Urban Identity in the Context of Graphic Design</i></p>	1403 - 1429
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ülkü KÜÇÜKKURT, Remziye Gülenay YALÇINKAYA</b></li></ul> <p>Günümüzde Afyonkarahisar'da Üretilen Tepme Keçelerde Derinin Kullanımı <i>The Use of Leather in the Kick Felt Produced in Afyonkarahisar Today</i></p>	1430 - 1445
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Menekşe SAKARYA, Tutku Ceren AKÇAM</b></li></ul> <p>Örme Giyim Tasarımında Optik Sanatın Etkileri <i>Effects of Optical Art on Knitwear Design</i></p>	1446 - 1470
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Betül GÜZEL, Levent MERCİN</b></li></ul> <p>Afiş Tasarımında Glitch Type Tekniği Kullanımının İncelenmesi, Bir Uygulama Örneği (Kütahya Türküleri) <i>Investigation of the Use of Glitch Type Technique in Poster Design, a Implementation Example (Kütahya Folk Songs)</i></p>	1471 - 1498
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Şahin TAŞ, Sevinç ALKAN KORKMAZ</b></li></ul> <p>Dijital Sanat - Fiziki Mekân İlişkisi Bağlamında Dijital Sanat Müzeleri <i>Digital Arts Museum on the Context of Relationship Between Digital Arts and Architectural Space</i></p>	1499 - 1520

<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Deniz DOKGÖZ</b></li></ul> <p>Görsel İmgeler ve Karikatürler Arakesitinde “Ankara Construit” <i>“Ankara Construit” in the Perspective of Visual Images and Cartoons</i></p>	1521 - 1549
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Damla İŞBİLEN</b></li></ul> <p>Düz Tasarımın Göstergibilimsel İncelemesi: Mcdonald’s Görsel Kimlik Örneği <i>Semiotic Analysis of Flat Design: Mcdonald’s Visual Identity Example</i></p>	1550 - 1569
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Esra LAKOT ALEMDAĞ, Selda AL ŞENSOY, Semiha İSMAİLOĞLU</b></li></ul> <p>Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliği: Rize Kafdağı Konak Oteli Örneği <i>Sustainability of Cultural Heritage: A Sample of Rize Mount Qaf Mansion Hotel</i></p>	1570 - 1601
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Özge MAZLUM</b></li></ul> <p>Üç Renk: Mavi (1993) Filminin Fenomenolojik, Hermeneutik ve Görsel Analizi <i>The Phenolomonological, Hermeneutical and Visual Analysis of the Film Three Colors: Blue (1993)</i></p>	1602 - 1624
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Ayça SESİGÜR, Ahmet Musa KOÇ</b></li></ul> <p>Nalan Yırtmaç’ın Eserlerinde Yaratıcı ve Eleştirel Boyutuyla Nostalji <i>Nostalgia with Its Creative and Critical Dimension in the Works of Nalan Yırtmaç</i></p>	1625 - 1640

Hakem Kurulu //Arbitration Referees	Cilt:15 Sayı:30 2022
Prof. Dr. Metin Çolak	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Şahin Filiz	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Özlenen Erdem İşmal	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Nurdan Kızıldeli Salık	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Prof. Dr. Şahin Filiz	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan	Ankara Üniversitesi
Prof. Olcay Ataseven	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Yusuf KEŞ	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. İnel İnal	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Şive Neşe Baydar	Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Nilay Çorağan	Erciyes Üniversitesi

Prof. Dr. Abdulgani Arıkan	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Veli Doğan Günay	
Prof. Dr. Ali Tomak	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih Başbuğ	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Namık Kemal Sarıkavak	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Uğur Atan	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Zuhâl Türktaş	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Tomak	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih Başbuğ	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş	İstinye Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Özkartal	Süleyman Demirel Üniversitesi
Prof. Dr. Namık Kemal Sarıkavak	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Sema Etikan	Ahi Evran Üniversitesi
Prof. Dr. Semra Daşçı	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Şirin Şengel	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Zuhâl Türktaş	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Adnan Tönel	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Ferhat Kamil Satıcı	Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Levent Mercin	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Abdülğani ARIKAN	Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Esra SAĞLIK ŞENALP	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Zahit Bilir	Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi
Doç. Dr. Mine Can	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Necla Dursun	Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Tansel Çeper	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Ömer Zaimoğlu	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Buket Korkut Raptis	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Burhan Yılmaz	Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Rasim Basak	Uludağ Üniversitesi
Doç. Dr. Banu Ayten Akın	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Haluk Arda Oskay	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Aylin Gürbüz	Trakya Üniversitesi
Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Gülcan Başar	Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Atilla Cengiz Kılıç	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Tuba Batu	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Bünyamin Aydemir	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. V. Yasin Akyüz	Ordu Üniversitesi
Doç. Dr. Aydın ZOR	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Neslihan Yaşar	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Arzu Evecen	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Doç. Ayşe Günay	Işık Üniversitesi
Doç. Ece Çalış Zeğerek	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan Saatçioğlu	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. M. Nevra Küpana	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih Kurtcu	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Nihat Sezer Sabahat	Ordu Üniversitesi
Doç. Özlem Tekdemir Dökeröğlu	Karatay Üniversitesi
Doç. Lütfi Özden	Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Feride İmrana Altun	Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Figen Işıktan	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Gül Erbay Aslıtürk	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Doç. Dr. Seda Yavuz	İstanbul Üniversitesi



Doç. Dr. Hüda Sayın Yücel	Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Ufuk Çetin	Tekirdağ Üniversitesi
Doç. Dr. Zehra Yiğit	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Engin Aslan	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Çevik Tan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Ceren Güneröz	Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Ferda Barut Kemirtlek	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Ebru Nalan Sülün	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Ufuk Çetin	Tekirdağ Üniversitesi
Doç. Dr. Zehra Yiğit	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Ayfer Uz	Trakya Üniversitesi
Doç. Dr. Bahadır Uçan	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Bekir Kirişcan	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Doğan Arslan	İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Doç. Dr. Ela Taş	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Elif Avcı	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Doç. Dr. Ezgi Babacan	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Deniz Kürşad	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Didem Çatal	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Ferda Barut Kemirtlek	Anadolu Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz Çevik Tan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Hüseyin Elitok	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. Kerim Laçınbay	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. M. Nevra Küpana	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa Genç	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Nihat Dursun	Beykent Üniversitesi
Doç. Dr. Sevim Tuğba Arabalı Koşar	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Pelin Tekinalp	Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Sonat Coşkuner	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Tarık Yazar	Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Yüksel Pirgon	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Zeynep Halu	İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Çiğdem Tanyel Başar	İzmir Demokrasi Üniversitesi
Doç. Dr. Özcan Özkarakoç	Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Ülkü Sevim Şen	Atatürk Üniversitesi
Doç. Dr. İclal Alev Değim Flanagan	Atatürk Üniversitesi
Doç. Bilge Kınam	Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi
Doç. Hande Kılıçarslan	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Doç. Oktay Köse	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Naile Rengin Oyman	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Ayşegül Koyuncu Okca	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Bilgehan Yılmaz Çakmak	Konya Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Süheyla BÜYÜKŞAHİN	Konya Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf Bilen	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Pınar Toktaş	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Bengü Batu Ertung	Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Derya Elmalı Şen	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Emir Hasan Ülger	Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Esra Varol	Ömer Halisdemir Üniversitesi
Doç. Dr. Arzu Gürdal	Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç. Dr. Hakan Çiloğlu	Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Kenan Saatçioğlu	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra Mercan	Sinop Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye Sevgili Polat	Akdeniz Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatıma Tokgöz Gün	Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emin Toksöz	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Seçil Ermiş İpek	Çankırı Karatekin Üniversitesi
Dr. Dilek Karaaziz Şener	Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Yavuz	Gebze Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep Ertuğrul	Anadolu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Aysel Nazlı Soykan	Karabük Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlkay Canan Okkalı	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu	Altınbaş Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber	Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emine Önel Kurt	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Ceren Uzun Uysal	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Münip Melih Korukçu	İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Vecihe Özge Zeren	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül Akaydın	İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elvan Gün	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Nalbantoğlu	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fergana Kocadoru Özgör	Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gözde Yetmen	İzmir Demokrasi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Öztürk	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kadri Yılmaz Erdal	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi M. Ayça Önal	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mine Ülkü Öztürk	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin Yeşilmen	Mardin Artuklu Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Satı Doğanıyigit	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber	Hacettepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tezcan Bahar	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlker Öztürk	Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Muammer Fevzi Oğlu Bozkurt	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sevgi Kılınç	Bitlis Eren Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Begül Aröz	Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nilay Özcan Uslu	İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu
Dr. Öğr. Üyesi Semih Salman	İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu
Dr. Dilek Karaaziz Şener	Hacettepe Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Elif Dastarlı Dellaloğlu	Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr. Nevin Yalçın Beldan	Sıtkı Koçman Üniversitesi
Öğr. Gör. Ömer Durmaz	Dokuz Eylül Üniversitesi

## VAROLUŞUN İMKÂNSIZLIĞI: SOLUK FİLMİNDE ÖLÜM OLGUSU

### IMPOSSIBILITY OF EXISTENCE: DEATH PHENOMENON IN BREATH MOVIE

#### Ulaş Işıklar\*

#### Öz

Sanatlar, kültürel evrendeki fizyoloji, sosyoloji, psikoloji gibi somut veriler ve davranışsal gözlemlerden oluşturulmuş veya felsefe gibi soyut düşünsel şemalar üzerine inşa edilmiş kavramsal disiplinler aracılığıyla insan ve yaşama dair çıkarımları dışa vurur. Bu disiplinlerden yararlanan ve karmaşık algılama sürecini yeteneğiyle birleştiren sanatçı, fikrîsel ve duygusal dışsallaştırmalarını eserlerinde yansıtır. Tüm toplumlarda fizyolojik, psikolojik, sosyolojik ve felsefi boyutları olan ölüm, kavramsal disiplinlerin kesişim alanında yer alır. Yaşamı sonlandıran ve bütünleyen yapısıyla ölüm, sanatsal birçok içerikteki varoluşsal felsefi çıkarımların da hareket noktasıdır. Dolayısıyla, başta sinema olmak üzere tüm sanatlardaki başat tematiklerden birisidir. Sinemada ölüm; karakterlerin eylemleri sonucu vuku bulan bir mefhum ya da bir karakter hüviyetinde cisimleşen bir olgu olarak kendini gösterir. Bu çalışma, *Suluk* filmi bağlamında ölüm olgusunu incelemeyi hedeflemektedir. Metodolojik açıdan imgesel ve sessel kodların Heideggerci kuramsal teoriler temelinde yorumlanmasına dayalı niteliksel çözümleme yönteminin kullanıldığı analiz, karakterlerin içsel ve dışsal süreçlerindeki değişimleri ölüm olgusu bağlamında ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ölüm, Varoluş, Heideggerci Ölüm Öğretisi, Bağımsız Sinema.

#### Abstract

Arts manifest implications as to human and life via notional disciplines like physiology, sociology, psychology which formed with tangible data and behavioral observations or like philosophy which constructed on intangible intellectual schemas in cultural universe. An artist, who benefits from these disciplines and unites complex perception process with own ability, reflects ideal and emotional externalizations in works. Death which possess physiological, sociological, psychological and philosophical dimensions in all societies preconditions on junction of disciplines. With its structure that deprives also completes the life, death is starting point of existential philosophical inferences in many artistic contents and one of the principal thematics in all arts, in cinema particularly. Death in cinema reveals itself as a phenomenon that materializes identification of a character or a conception which occurs as a result of actions of characters. This essay targets analyse death phenomenon as part of *Breath* movie. In methodology, qualitative audiovisual analysis based upon Heideggerian theories have presented variations in internal and external processes of characters as part of death phenomenon.

**Keywords:** Death, Dasein, Heideggerian Death Doctrine, Arthouse Cinema.

---

Araştırma Makelesi // Başvuru tarihi: 01.09.2022– Kabul tarihi: 21.11.2022.

\* Dr. Öğretim Üyesi, Beykent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon (İngilizce) Bölümü, ulasisiklar@beykent.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-2943-047X>.

## 1. Giriş

İnsan, kendine özgü ve ayırıcı birtakım niteliklere sahip olmasıyla yeryüzündeki diğer canlılardan farklılaşan bir varlıktır. Söz konusu niteliklerin başında, bilinç aracılığıyla kendini, yaşamı ve evreni diğer canlıların yapamayacağı ölçüde idrak edebilmesi ve akıl yetisi sayesinde hayatı ve dünyayı yorumlayıp şekillendirebilmesi gelmektedir. Bu özellik temelinde, insanlık tarihinde yoğun biçimde ele alınan olgular bulunur. Bunlardan biri de ölümdür. Kendi sonluluğunun bilincindeki insan, yaşamın her anında ölümün de idrakindedir. “Hayat ve ölüm birbirlerine bağımlıdır; aynı anda vardılar, birbirlerine ardışık olarak değil; ölüm, hayatın perdesi ardında sürekli olarak sesini duyurmakta ve yaşantı ve davranış üzerinde büyük etkide bulunmaktadır” (Yalom, 2018:47). İnsanın kendi bilincine akıl düzeyinde varabilen tek canlı olmasından ötürü ölüm, düşünsel ve pratik olarak tarih boyunca üzerine en fazla yorum yapılan mefhumlardan biridir.

Yaşam ve ölüm arasındaki bitimsiz döngünün varlığını sürekli hissettirmesi, ölümün salt fizyolojik anlamından çok daha karmaşık biçimlerde ele alınması sonucunu doğurmuştur. Çünkü “Ölüm yalnızca tüm ileriki bilinç ve deneyimin bir yitimini değil, aynı zamanda kişinin sahip olduğu ‘kendi’nin yok olmasını da gerektiriyor görünür” (Soll, 2017:75). Dolayısıyla burada ilk olarak devreye, insanlık tarihinin en önemli kavramsal dizgelerinden biri olan felsefe girer. Antik dönemdeki öncü isimlerden başlayarak, 20. Yüzyıl’daki varoluşçulara dek birçok filozof; insan, yaşam ve evren ile ilgili olduğu kadar ölüm hakkında da düşünsel öğretiler geliştirmiştir. Bunlardan Martin Heidegger’in ölüm olgusuna getirdiği özgün felsefi bakış açısı özellikle önemlidir.

Tarihsel süreçte geliştirilen birçok kavramsal disiplinin sağladığı bilgisel çerçevenin yanı sıra, pratik yaratımlar da ölüm olgusuna dair yorumlamaları içermektedir. Bunlardan en önemlisi de sanattır. Sanatsal yaratımın öncelikle bir zihinsel tasarım olduğu göz önüne alındığında, felsefe ile bağlantısı ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda, “Sanat, farklı yöntemlerle olsa da düşünce üretir ve bu nedenle felsefe ile yakın bir ilişki içindedir” (Özçınar, 2018:26). Ölüm olgusunu algılama/yorumlama sürecinde birbirine eşlik eden sanat ve felsefe, bu olguya dair

sorgulamalarında insanın düşünsel ve pratik yetilerini birleştiren verimli bir birliktelik sunmaktadır.

Söz konusu birlikteliğin dışavurumlarını birçok sanatta görmek olasıdır. Bununla beraber, özellikle sinema, ölüm olgusunun felsefi anlatımlarını derinlemesine temsil edebilen bir sanattır. Hareketli görüntüler sayesinde sahip olduğu sanatsal kabiliyet, kavramsal dizgeleri temsil konusunda sinemayı benzersiz kılmaktadır. Bu açıdan ele alındığında, “Sinema, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, başka sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur” (Tarkovski, 2008:67). Dolayısıyla, sinema, hem görünen gerçeği hem de bu gerçekten yola çıkılarak oluşturulan kavramsal öğretileri özgün sanatsal biçimde yeniden üretir. Başka bir ifadeyle, sinema, gerçeği alıp kullanarak biçimlendiren “(...) ve bir yorum, bir yeniden algılama olarak seyircisinin önüne koyan” bir sanattır (Frampton, 2013:16).

Ölüm, gerçek hayatta olduğu gibi sinemada da en çok karşımıza çıkan mefhumlardan birisidir. Sinema onu kendi anlatım olanaklarına göre farklı öyküler bağlamında temsil eder. Genel olarak bakıldığında filmlerde ölümün iki tür temsili göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki; senaryodaki olay örgüsüne ve karakterlerin aksiyonlarına bağlı olarak ölümün perdede gerçekleşmesidir. Diğeri ise, ölümün doğrudan doğruya bir olgu olarak filmde yer bulmasıdır. Küresel düzeyde tüm ülkelerin filmlerinde, dolayısıyla Türk Sineması’ndaki birçok örnekte de ölümün bu iki tür temsiline rastlanabilmektedir.

Bu çalışma, Türk Sineması’nda üretilen yakın tarihli *Suluk* filmi çerçevesinde ölüm olgusunu incelemeyi hedeflemektedir. Analiz; bu olgunun filmin anlatısı bağlamında felsefi ve sanatsal olarak nasıl temsil edildiği, karakterlerin davranışlarındaki değişimlere ne derecede etki ettiği, sinema aracılığıyla bir mefhum olarak hangi yönde sorgulandığı gibi sorular temelinde gerçekleştirilmiştir. Yöntembilim açısından, filmin görsel ve sessel içeriğinin belirli felsefi kuramsal açıklamalara dayandırıldığı, “algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” (Yıldırım ve Şimşek, 1999:18) şeklinde tanımlanan niteliksel çözümleme metodu benimsenmiştir. Bu doğrultuda, öncelikle verilecek teorik bilgilerin ardından filmsel anlatının niteliksel analizi ortaya konacaktır.

## 2. Sanat, Felsefe ve Sinema İlişkisi

Biri düşünsel ve duyumsal tasarım ile uygulama becerisi, diğeri ise salt teorik akıl yürütmelerden oluşan sanat ve felsefe, özellikle bazı yaratımlarda yakın ilişki içinde olan iki dizgedir. Bunlardan sanat, tarih sürecinde dönemsel, toplumsal ve kültürel olarak değişen anlamlara sahip bir terimdir. Bununla birlikte, “ (...) sanat statüsü genellikle zarif bir şekilde yapılmış estetik eserlere” atfedilir (Dickerson, 2018:13). Semantik kökenine inildiğinde ise, İngilizcedeki ‘art’ kelimesi, “(...) her türlü insani beceriyi ifade etmek için kullanılan Latince *ars* ve Yunanca *techne* sözcüklerinden türetilmiştir” (Shiner, 2020:23). Resim, heykel, müzik, mimari, edebiyat, tiyatro, dans ve sinema ilk akla gelen sanat dallarıdır. Herhangi bir sanat dalında üretim yapan kişiye sanatçı adı verilir. Felsefe ise, insanın kendi aklından hareketle hayat ve ölüm konusunda manalı cevaplar arama uğraşısıdır. İlk kez Pisagor’un kullandığı bu terim Yunanca *philia* (sevgi)<sup>1</sup> ve *sophia* (bilgelik)<sup>2</sup> kelimelerinin birleşimine dayanır. Felsefi öğretiler geliştiren ve “yaşamın anlamını bulmaya çalışan” kişiler ise, filozof olarak isimlendirilir (Anıl, 2006:149).

Sanat, felsefenin ele aldığı konuları uygulamaya dönük yaratıcı alanlarında işleyerek düşünsel ve pratik dışavurumlar ortaya çıkartmıştır. Dolayısıyla, “Sanatçı da tıpkı filozof gibi yaratıcıdır. Birisi ‘kavramlar’ yoluyla dünyayı algılamaya ve değiştirmeye çalışırken, diğeri ‘duyumlar’ yoluyla bunu yapmaya çalışır” (Özçınar, 2018:27). Ölüm olgusuna dair farklı sanatsal içeriklerdeki yorumlamalar da, sanat ve felsefenin yakın ilişkide olduğunu göstermektedir. Bu anlamda, “ (...) ölümden yola çıkarak yaşamı sorgulama, insanı anlama çabasında dün olduğu gibi bugün de felsefeye eşlik edenin, (...) sanat ve sanatçı olduğu” açıktır (Savaş, 2013:337).

En yalın tanımıyla ‘görsel öykü anlatma sanatı’ olan sinema, ortaya çıkışından itibaren diğer öykü anlatıcı sanatlardan farkını görselliği üzerinden belirlemiştir. “Tarihsel olgu, sinemanın, anlatısal hale gelerek, bir hikâyeye anlatarak (...) mevcut halini almış olduğudur” (Deleuze, 2021:38). Filmlerde anlatılan öyküler büyük oranda ‘kurmaca’ olmasına rağmen, yaratım sürecinde malzeme olarak diğer sanatlar gibi sinema da yaşamın kendisini kullanır. Sinema, insanlık kültüründe var olan tüm konuları ve temaları alıp kendi sanatsal formunda

<sup>1</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz Kerimoğlu, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*, İstanbul: Kamer Yayınları.

<sup>2</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz Gökberk, M. (2010). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

yeniden üretebilir. Onun sanat olarak doğası bu şekildedir. Baker'in, "Sinema zorunlu olarak 'gerçeğin yerine geçer'... Ama bunu söylemenin başka bir biçimi onun kendi gerçekliğine sahip olduğudur" (2019:244) ifadesi de bunu doğrular niteliktedir.

Sinemanın malzeme olarak yaşamın kendisini kullanması, filmsel öykülerin içeriklerinde birçok kavramsal disiplinden yararlandığı anlamına da gelir. Filmler; din, siyaset, sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi pek çok teorik dizgeden faydalanırlar. Sinemanın tanımları da buna bağlı olarak sayılamayacak denli çoktur. Örneğin, "Sinema, (...) bütün duyguların; dostluğun, sevginin, kinin, endişenin, elemin, fobinin, dehşetin, korkunun, arzunun, coşkunun, tiksindenmenin sanatıdır" gibi bir tanımlama, kuşkusuz sinemanın psikoloji ile olan bağlantısını imler (Bonitzer, 2017:34).

Sinema sanatı ile en verimli işbirliğine sahip kavramsal dizgelerden biri de elbette ki felsefedir. Filmler, filozofların var olan öğretileri üzerine bir nevi sanatsal çeşitleme alanı olarak kurulabileceği gibi, doğrudan felsefi düşünce üretme kaygısıyla da oluşturulabilir. Tarkovski, yönetmenin, aynen filozof gibi, başkasına benzemeyen özgün bir yapı inşa ettiğinde 'sanatçı' payesini kazanabileceğini savunur. Buna göre, "Ancak olayları kendi açısından sunabilmeyi, yani bir tür filozof olmayı başardığında yönetmen gerçek bir sanatçı sayılır" (Tarkovski, 2008:47). Özellikle 1980'lerden itibaren yönetmenin de bir düşünür gibi filmiyle felsefi çıkarımlar yaratmaya muktedir olduğu yönündeki düşünceler ağırlık kazanmıştır. Yeni çekilen filmlerin yanı sıra, sinema tarihindeki birçok film de bu temelde tekrar değerlendirilmiştir. Günümüzde, " (...) artık belli filmlere 'felsefi düşünüyor' gözüyle bakılabilir" (Frampton, 2013:25). Dolayısıyla, üretilen bazı filmler, sinemanın sanat ve felsefenin kesişim noktasında bir sanat olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmaz.

Söz konusu filmler, felsefenin kendisi gibi insana, yaşama, dünyaya, yani var olan gerçekliğe dair temel sorulara cevap arar. Beşeriyete ait en büyük gündelik problem ve cevapsız mefhumlardan birisi ise ölüm olgusudur. İnsan hayatının bitimli doğası ve her bireyin bunun idrakinde olmasının yanı sıra, ölümden sonrasının muğlaklığı ölüm mefhumunu felsefi bir sorgulama unsuru haline getirmiştir. Bu perspektiften düşünüldüğünde, "Ölümlerle felsefe arasında kesin bir özdeşlik vardır" (Dastur, 2021:24). Yaşama içkin bir olgu olarak ölümün kendisini anlayabilmek ve insan varoluşuyla bağlantısını kurabilmek, geçmişten bugüne insanlığın en büyük felsefi uğraşlarından biridir. Çünkü "İnsan varoluşunu anlama sorunsalı bu

varoluşun en sonundan yani ölümden başlar” (Dastur, 2019:75). Bu çerçevede değerlendirildiğinde, hem başlı başına bir mefhum olarak hem de insan varoluşuna için önemi nedeniyle ölüme dair felsefi argümanların bazılarına değinmek yerinde ve faydalı olacaktır.

### 3. Ölüm Üzerine Açıklamalar ve Felsefi & Sanatsal Düşünceler

Etimolojik bağlamda ele alındığında, İngilizcede ölüm kavramını karşılayan ‘death’ sözcüğü, eski Almandaki ‘tod’ kelimesinden devşirilmiş ve birçok başka dilin içinde de türetilmiştir (http 1). Türkçe kökenine bakıldığında ise ölüm, eski Türkçe öl- fiilinden ‘Im’ sonekiyle türetilmiştir (http 2). Sona erme, yok olma, ortadan kalkma anlamlarına gelir (http 3). Ölüm olgusu, beşeri sistemde kapladığı yer ile kıyaslandığında ilk bakışta çelişkili gibi görünen karmaşık bir muhteviyata sahiptir. Öncelikle ölüm, bir tarafıyla salt bireysel bir deneyimdir. “Ölüm, herkese özeldir. Kimseyle paylaşılmaz. Bu yüzden ilişkisel değildir” (Zorn, 1979:10). Bununla birlikte, ölüm olgusunun bireysel yönünün ötesinde birçok farklı boyutu mevcuttur. Bu bakımdan ele alındığında, “ (...) ölüm düşüncesi, (...) insanın varoluşunu şekillendiren ve onun ölümü-aşan düzen ve düzenekler kurmasına neden olan en önemli tahrik mekanizmasıdır” (Ökten, 2016:2). Dolayısıyla, kişisel tarafı tartışmasız olan ölüm olgusunun; fizyolojik, psikolojik, kültürel, toplumsal ve felsefi olmak üzere birçok boyutu bulunur.

Ölümün fizyolojik boyutu, insanın organizma oluşuyla ilgilidir. Kan dolaşımına sahip ve nefes alan bir canlı olarak insan, yaşamını diğer benzer canlılar gibi tabiatın yasaları uyarınca sürdürür. Bundan ötürü, “İnsan biyolojik bir organizma olduğu için, ölümü de biyolojik ve organik bir süreç olarak tanımlanabilir” (Esser, 2015:32). İnsanın fiziksel ölümü ise, bedeninin hayati görevlerini yerine getirememesiyle gerçekleşir. “Biyolojik olarak, ölüm, organların fonksiyonlarının durması olarak anlaşılır ve beyin, kan basıncı ve kalp atım hızının da dâhil olduğu fizyolojik göstergelerce saptanabilir” (Hupp, 2017:2). İnsan başta olmak üzere tüm canlılar, biyolojik bakımdan ölüme yazgılıdır.

Fizyolojik boyutunun imlediği somut mevcudiyetiyle ölüm, düşünsel/idraki yönden zorunlu olarak kabullenilmesi gereken diğer bir niteliğe kapı açar. O da ölüm olgusunun kaçınılmazlığıdır. Canetti'nin, “Ölmek zorunda olduğuma hala inanmıyorum ama bunu biliyorum” (2007:96) ifadesinde görüldüğü üzere, herkes bir gün öleceği bilgisini bilincinde taşır. Bu ise, insanı hayvandan ayıran en temel unsurlardan birisidir. “İnsan mutlaka öleceğini bilir. Bu



bilginin dil, düşünce ve gülme yetisiyle birlikte insanın kendi özgün niteliklerinden biri olduğu genel kabul görür" (Dastur, 2021:11). Tehlike anında hayvanlar da canlarını kurtarmak için tepki verir. Ancak varoluşun geçici doğasının ve ölümün kaçınılmazlığının bilinçsel idraki, sadece insana has bir özelliktir.

Ölümün kaçınılmaz niteliği, insan için katlanılması zor bir durumdur. Buna dayalı olarak psikolojik boyuttaki en yaygın duygu ise korkudur. "Kendi varlığının farkında ve istencinde olan hemen her canlı, ölüm korkusunu dinamik bir biçimde varoluşunun temelinde bulur" (Celaledin, 2021:55). Hayatın ve ondan alınan tadın pratik manada sona ermesinin yarattığı kayıp duygusu, söz konusu korkunun temelinde olabilir. Fakat insanları ürküten esas şey, ölüm sonrasında muğlaklığıdır. Bu yönüyle, " (...) ölüm bir korku nesnesidir" ve bunun kaynağı, açıklanması imkânsız ölüm-sonrası süreçtir (Dastur, 2021:8).

İnsanın, yaşamın sonsuz olmadığını anlaması, ölüm ve anlamı üzerinde düşünmeye başlaması, ölüm korkusuna duygusal ve entelektüel bir nitelik kazandırmıştır. Kendini korumak için aklını kullanıp geliştiren insan, vücudunu da sağlam materyallerle kaplamış ve kendini emniyete almaya yönelik çabalarıyla bilgiye yönelmiştir. Dolayısıyla açıklanamayan ve denetlenemeyen, insan için her zaman korku yaratmaktadır. Ölüm de istenmeyen ve denetlenemeyen bir olgu olarak bilinmeyenle iç içedir (Abisel, 1999:134).

Görüldüğü üzere, ölümün korkuya neden olduğu savı kesinlikle doğrudur. Bu da insanların ölüm olgusundan kaynaklı korkularını araştıran psikolojik çalışmalara temel sağlar. Ölümün kesinliği ve sonrasında bilinmezliği, yaşa, kültüre, inanca vb. bağlı olarak kişilerde farklı düzeylerde anksiyete oluşturabilir. Bu da, tek tek bireyleri aşan düzeyde majör ve kitlesel bir sosyal-korku manasına gelir. Bu bakımdan, "insanlığın en ortak ve en kapsamlı travması 'ölüm' olgusu" demek mümkündür (Oskay, 1998:63).

Ölüm korkusu her zaman ve her yerde bulunur ve o kadar büyüktür ki, hayat enerjisinin büyük bir bölümü ölümün inkârına harcanır. Ölüm aşkınlığı insan yaşantısında önemli bir motiftir; en derin kişisel ve içsel olaylar, savunmalarımız, güdülerimiz, rüyalarımız ve karabasanlarımızdan en büyük makrotoplumsal yapılara, anıtlarımıza, dinlere, ideolojilere, sakin mezarlıklara, mumyalamalara, uzaya açılmamıza, gerçekte bütün yaşam şeklimize, hatta zamanı doldurmamıza, oyalanmaya olan düşkünlüğümüze, ilerleme mitine tereddütsüz inancımıza, 'başarılı olma' dürtümüze, bitimsiz şöhret arzumuza kadar uzanır (Yalom, 2018:63-64).

Temelinde ölüm ile ilgili korkunun bulunduğu bu geniş eksenden de anlaşıldığı gibi, bu olgunun bir diğer önemli niteliği toplumsallığıdır. Ölüm salt kişisel bir deneyimdir ama toplumsal yaşam içerisinde sosyal boyutları da vardır. Toplumsal ortamda genellikle ölüm ile

ilgili diğer gündelik şeyler kadar açık konuşmalar geçmez. Bunun en önemli sebebi, kişilerin kendi ölümlerini olduğu kadar, aile üyelerinin, dostlarının, sevdiklerinin ölümlerini de akla getirmesidir. Bu yönden değerlendirildiğinde, “Ölüm müşterek hayatımızın bir parçası ise ölümle ilgili bir açıklama da müşterek deneyimin parçasıdır ve müşterek dile bağımlıdır. Öyleyse ‘hepimiz yalnız ölürüz’ (...) kayda değer bir paradokstur” (Williams, 2018:95). Söz konusu paradoks, ölen birinin deneyimini bizzat aktaramamasından ileri gelir. Bu imkânsızlık, antik dönem filozofu Epikür’ün, “Ölüm bizim için hiçtir: Biz varken o yoktur, o varken de artık biz yokuz” (1962:34) veciz ifadesinde aktarılır. Buradan hareketle, aktüel yaşamdaki ölüm tecrübesinin daima ‘başkalarının ölümü’ şeklinde tezahür ettiğini söylemek mümkündür. “ (...) dünyada karşımıza çıkan ölüm hep başkalarının, özellikle de yakınlarımızın ölümüdür. Bu bakımdan ölüme dair ilk deneyim hep yas tutma deneyimidir” (Dastur, 2019:32). Özellikle yas tutmaya ait ritüeller, kültürden kültüre farklılıklar göstermekle birlikte, daima ölümün toplumsal boyutuna içkin pratiklerdir.

Ölümün toplumsal boyutuyla ilgili en önemli ve evrensel örgütlenmelerden biri de dindir. Kadim kültürlerden bu yana insanlar, tabiatın kendi içindeki devamlılığını da gözlemleyerek ölümün bir son olmadığına, hayatın başka bir diyarda süreceğine dair inançlar geliştirmiştir. Böylece ortaya çıkan ve dinler tarafından sistematize edilen ‘öbür dünya’ inancı, ölümün kesinliğine karşı insanları rahatlatıcı işlev görmüştür. Dinlerin hemen hepsinde var olan bu inanç sayesinde, “Ölüm bir yok oluş olmaktan çıkar ve daha üstün bir varoluşun ara basamağı haline gelir” (Güleç, 2011:197). Bundan ötürü, ideal bir dindar için din kurumu, ölümü anlamlı kılan toplumsal örgütlenme demektir.

Ölüm olgusunun en yoğun ele alındığı kavramsal disiplinlerden biri de felsefedir. Felsefe tarihine bakıldığında, ölüm ile ilgili düşünmemiş filozof yok gibidir. Hemen tüm filozoflar ölüme dair bir şeyler söylemiştir. Örneğin Antik dönemin en bilinen filozoflarından Platon’a göre insan, ruh ve bedenin birleşiminden meydana gelir. Platon’un düşüncesinde ruh soyut ilkedir ve bedenden bağımsız olarak varlığını devam ettirir. Ölüm ise ruh ile bedeni birbirinden ayırır. Bu yüzden saf bilgiye sadece ruhun bedeni terk etmesinin ardından, yani ölümden sonra ulaşılabilir (Platon, 2014:101). Platon’a göre insan, sadece ölüm vasıtasıyla yanıltıcı bedenden kurtulup düşünme yetisine sahip yegâne şey olan ruhu serbest bırakarak diğer tüm varlıkların bilgisine

ulaşabilir. Platon'un görüşünün tersini savunan Epikür'e göre ise, ruh ölümlüdür ve aynen beden gibi acı çeker. Çünkü bu ikisinin arasında ayrılmaz bir varoluşsal birliktelik mevcuttur (http 4). Görüldüğü gibi, ölüm, daha Antik dönem felsefesinde sıkça ele alınan kavramlardan biridir. Özellikle Avrupa'da Aydınlanma sonrası dönemde nüveleri oluşan ve 20. Yüzyılda en yetkin halini yaşayan varoluşçu felsefede ise çok daha başat önemde yer tutar. Örneğin, varoluşçu felsefenin temellerin atan erken dönem filozoflarından Schopenhauer'a göre ölüm, "(...) felsefenin gerçek ilham perisi veya esinleyici gücüdür" (2013:50). Birçok varoluşçu düşünürün farklı yönleriyle ele aldığı ölüm, özellikle Heidegger'in özgün felsefesi içinde kritik öneme sahiptir.

Ölüm olgusuna salt bireysel bir deneyim olarak odaklanan Heidegger'in öğretisindeki kilit kavram, kişi/birey/insana karşılık gelen Dasein'dir. 'Orada-varlık' anlamında belirli bir zaman ve uzamda konumlanmış Dasein, dünyaya ve aynı zamanda ölüme öylece 'bırakılmış' haldedir. Bunun için de, mecburi biçimde kendi 'varlık'ını oluşturma olanağına haizdir. Dasein'in bir diğer özgün niteliği, ölümün kaçınılmazlığından ileri gelen varoluşsal manadaki 'büyük korku' (Angst) duygusunun sahibi olmasıdır. "Ölüme fırlatılmışlık kendini oradaki-Varlık için daha kökensel ve daha vurucu bir yolda endişe ruhsal-durumunda ortaya serer. Ölüm önünde endişe en öz, ilişkisiz ve arkada bırakılmaz 'Olabilme' 'önünde' endişedir" (Heidegger, 2004:360). Buna göre, mevcut olanlar içinde yalnızca insan, bu varoluşsal korkuyu içselleştirerek insani özüne dair bir olumlamayı gerçekleştirebilir. Dolayısıyla, Heideggerci düşüncede, "Ölme, bir olay değil ama varoluşsal olarak anlaşılacak bir fenomen" şeklinde anlaşılır (Heidegger, 2004:345).

Heidegger, varoluş biçimine göre toplumdaki insanları otantik (sahici) ve otantik olmayan (sahici olmayan) şeklinde ikiye ayırır. Çoğunluğu otantik olmayanlar oluşturur. Bu kitleye mensup kişiler 'herhangi birisi' olarak, sosyal normlara göre 'standart' şekilde hayatlarına devam ederler. Daimi bir kaçış içinde ölümü akıllarına getirmeyerek yanılsamalarla yaşarlar. Oysa Heidegger'e göre, her insan kendi otantik ölümüyle yüzleşmelidir<sup>3</sup>. Bu, sahici bir varoluş için zorunlu bir eylemdir. Çünkü "Ölüm her durumda oradaki-Varlığın kendisinin

<sup>3</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.

üstlenmesi gereken Varlık-olanağıdır. Ölüm ile, oradaki-Varlığın kendisi *en öz* 'Olabilme'si içinde kendi önünde durur" (Heidegger, 2004:359). Bu perspektif açısından her ölüm, deneyimleyen kişi için biricik ve benzersiz bir varoluşsal fırsat anlamına gelir.

Görüldüğü üzere, Heidegger'in felsefesinde ölüm olgusu, insanın sahici varoluşu için özgün bir imkân olarak tanımlanır. "Heidegger'e göre, hep-mevcut olanak olarak ölümle meşgul olma, kişiyi yaşama ilişkin yüzeysel ve kendini aldatıcı anlayışlardan kurtarır" (Parkes, 2017:181). Dolayısıyla ölüm, varoluşsal bakımdan sona varan bir bitişi değil, sahici manada var olmak için 'oluş'u imleyen bir araçtır. Bunun için her insan, ölümü genel bir biçimde değil 'benim ölümüm' şeklinde ele almalıdır. Böylece ölüm, gerçek bir varoluşsal konunun felsefi unsuru haline dönüşebilir. "Mesele ölümden sıvışmak değil onunla yüz yüze bakmaktır, ölümün olumsuzluğunu mesken tutmaktır; (...) Böylece ölüm 'biçim veren' çalışma sayesinde doğuruları, gerçekleştirilesi bir şeye dönüşür" (Dastur, 2021:32). Bundan ötürü, ölüm karşısında geri çekilenden ziyade, varoluşsal korkusuyla birlikte onu daimi biçimde göz önünde bulunduran bir hayat tercih edilmelidir.

Felsefi düşüncelerin yanı sıra, ölüm kavramının en çok kullanıldığı alanlardan biri de sanattır. Her sanat, kendi özgün formu uyarınca ölümü farklı şekillerde tasvir eder. Tarihsel süreçte bakıldığında, "Ölüm sanat bağlamında irdelendiği zaman; sanatın ölüme karşı önemli bir görev taşıdığı, insanın ölümlü olduğu gerçeğinin unutulmaması ve sanatın her alanında hatırlatılması gerektiği" gibi sonuçlara varılabilir (Tokdemir, 2018:93). Kökeni Antik döneme dek giden 'memento mori' (ölümü hatırla) temasıyla insan hayatının faniliği yapıtlara yansıtılmış ve bunlar zamanla 'vanitas' türü eserler adı altında anılmıştır. Geçmişten bugüne birçok sanatçı, bu temaları kullanarak kimi eserlerde ölümün kaçınılmazlığını, kimilerindeyse insan için katlanılmaz doğasını betimlemiştir.

Ölüm konu itibarıyla ve yaşama dair olmasıyla, sanatın içinde her zaman bir tema olarak işlenmiştir. Mısır'da ölümlerin mumyalanmasıyla birlikte, Rönesans'ta ölen soylu kişilerin resimlerinin yapılmasıyla ve daha sonra memento mori (ölümü hatırla) kavramıyla birlikte vanitas resimlerinde, ölüm konusu her zaman bir yer edinmiştir. Bu nedenle memento mori, vanitas temalarıyla günümüzde ölüm teması sanatta hala geçerliliğini korumaktadır (Şentürk, 2019:38).

Ölüm olgusunun en fazla kullanıldığı sanatlardan biri de, sinemadır. Sinema tarihi boyunca birçok türdeki filmin değişik öyküleri içinde ölümün farklı sinemasal yeniden üretimleri gerçekleştirilmiştir.

#### 4. Ölüm Olgusunun Sinemasal Tezahürleri

Ölüm, sinemada belirli janra ait anlatılarda, örneğin, korku sinemasında başat temadır. Genel anlamda ölüm ve yok olma tehdidini betimleyen korku filmleri, izleyicilerin kendilerine dair ölüm kaygılarını da temsil düzeyinde anımsatırlar. Bununla beraber, ölüm, elbette ki korku türü dışında kalan filmlerde de temsil edilebilen bir mefhumdur. Bunun da ötesinde, sinema sanatının kendisinin bazı niteliklerinin yanı sıra, sanatçıyı ölümsüz yapma özelliğiyle ölüm olgusu arasında bağlantı kuran ve Bazin, Barthes, Pasolini, Mulvey gibi önemli isimler tarafından savunulan birçok düşünceye rastlanır <sup>4</sup>içerik düzeyinde ele alındığında, ölüm kavramının filmsel anlatılardaki temsilini genel olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Bunlardan ilki, ölümün senaryodaki olay örgüsünün bir neticesi olarak temsil edilmiştir. Bu tür anlatılarda ölüm, örneğin, film öyküsünün öncesinde kötü şeyler yapmış ve yok edilmek dışında başka bir çarenin kalmadığı noktalarda ortaya çıkabilir. Özellikle klasik anlatıya sahip Hollywood filmlerinde, kötü planlarından vazgeçmeyen antagonistlerin ölümü buna örnektir. “Çünkü Hollywood’un öykü çizgileri lineer ve nedenseldir, tek bir olay bile doğrudan geleceği etkileyebilir” (Hagin, 2010:11). Buradaki önemli nokta, lineer akıştaki neden-sonuç ilişkilerinin ortaya çıkardığı ölüm temsilinin, anlatının sonrasını gereğinden fazla etkilememesidir. Çünkü filmsel anlatının durup yas tutmaya zamanı yoktur. Öykünün finaline doğru akması gerekir. Dolayısıyla ölüm ortaya çıkar fakat öykü devam eder. Sinema tarihinden; *Gone Girl (Kayıp Kız)*, David Fincher, 2014), *Akıl Defteri (Memento)*, Christopher Nolan, 2000), *Gladyatör (Gladiator)*, Ridley Scott, 2000), *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), *Ölümsüz Aşk (The Crow)*, Alex Proyas, 1994) gibi tüm intikam filmleri, bu türden ölüm temsillerinin yer aldığı anlatılara örnek olarak verilebilir.

---

<sup>4</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz Hagin, B. (2010). *Death in Classical Hollywood Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.

Sinemada ölümün ikinci yaygın temsili, doğrudan doğruya bir mefhum olarak betimlendiği yapımlardır. Bu filmlerde ölüm, takip edilen bir neden-sonuç ilişkisine dayalı olarak ortaya çıkmaz. Bunu yerine, örneğin *Amour* (Aşk, Michael Haneke, 2012) ya da *Vortex* (*Gaspar Noé*, 2021) gibi hayatlarının son günlerini yaşayan karakterleri konu alan anlatılarda gerçek yaşamdaki gibi doğal bir fenomen şeklinde öyküde yer alabilir. Veya bizzat bir karakter olarak anlatıya dâhildir.

Bir karakter olarak ölüme yer veren temsillere sinema tarihindeki erken örneklerde dahi rastlanmaktadır. Mesela dışavurumcu Alman Sineması'ndan *Yorgun Ölüm* (*Der Mude Tod*, Fritz Lang, 1920), ölmüş nişanlısına yeniden kavuşabilmek için 'Ölüm' ile pazarlık eden bir kadını konu alır. Ölüm korkusuna odaklanan film, ölümden kaçışın beyhudeliğine vurgu yapar. Aynı yıl İsveç Sineması'nda üretilen *Hayalet Araba* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1920) filminin kahramanı ölüm arabacısı ise, kullandığı ölüm arabası ile Noel gecelerinde ölüp kendi yerini alacak bir günahkârı arar.

Ölüme bir karakter olarak yer veren filmlerin en bilineni ise *Yedinci Mühür* (*7th Seal*, Ingmar Bergman, 1957) dür. Filmde yer alan başkarakter şövalyenin ölümün bizzat kendisi ile satranç oynadığı bölüm, sinema tarihinin en meşhur sahnelerindendir. Bu sahnede şövalye karşısında cisimleşmiş olan ölüme hayat ve Tanrı ile ilgili felsefi sorular yöneltir. Yönetmen Bergman, "Ömrüm boyunca ölüm hakkında düşünmediğim tek bir gün bile geçmedi, hatta sadece ona dair bir film bile çektim" şeklindeki ifadesiyle, bu filmi yapma nedeninin kişisel ölüm korkusuyla ilişkili olduğunu ilk ağızdan açıklamaktadır (akt. Gürel, 2017:29).

Dünya sinemasında ölümün farklı tasvirlerinin kullanıldığı bu gibi film örnekleri çoğaltılabilir. Bununla beraber, yerli sinemada da ölüm olgusunun betimlendiği pek çok anlatı mevcuttur.

##### 5. Ölüm Olgusunun Türk Sineması'nda Kullanımına Dair Örnekler

Türk Sineması'nda başta aşk temasına dayalı Yeşilçam filmleri olmak üzere, daha klasik anlatılara sahip filmlerde Hollywood'un geleneksel neden-sonuç ilişkisine dayalı lineer öykü çizgisinin izini sürmek mümkündür. Dolayısıyla, bu tür anlatılarda ölümün tasviri, daha çok karakterlerin eylemlerinin veya kaderlerinin kaçınılmaz bir sonucu olarak 'vuku bulma' şeklinde ortaya konulur. Bununla birlikte, belirli karakterlerin ölüm anlarının perdede sergilenmesine

dönük bu anlayışın egemen olduğu dönemlerde, görece daha sıra dışı yerli sinema örneklerine de rastlanır. Mesela *Ölümler Konuşmaz ki* (Yavuz Yalınkılıç, 1970) filminde, her ayın ortasında mezarından dirilen bir hortlak, ıssız bir kasaba otelindeki müşterileri öldürmektedir. Yerli sinemadaki bu iki yönelimden hareketle, “Yabancı sinema örneklerinde ölüm üzerine bazı düşündüren filmler yapılmış olsa da Türk Sineması için bunu söylemek mümkün değildir. Daha çok kahramanların hayatlarının bittiği an olarak filmlerde yerini almıştır” (Pösteki, 2005:60) denilebilir.

Fakat Türk Sineması’nda daha yakın dönemden kimi örnekler, bu yargıyı değiştirir görünmektedir. Özellikle 2000’lerde üretilen auteur yönelimli bazı filmlerde ölüm, felsefi boyutu çok daha derinlikli anlatılar içinde sergilenmektedir. Nuri Bilge Ceylan’ın kariyerinin orta bölümünde yer alan 2008 tarihli *Üç Maymun*’daki ailenin boğularak ölen küçük oğlunun hayalet imgesiyle temsili, buna bir örnektir. Ailesel travmanın bir yansıması olarak bu imge, film boyunca suçluluk hisseden aile bireylerine musallat olmaktadır. Ceylan’ın bir sonraki filmi *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) ise, taşradaki bir grup bürokratin geceden sabaha süren ceset arama öyküsünü perdeye taşır. Filmin ortak senaristlerinden Ercan Kesal, öykünün ana damarlarından birinin “ölüm gerçeği ve ölümle yüzleşme” (2014:20) olduğunu aktarır. Varoluşsal felsefi yönden Heideggerci bir perspektiften bakılacak olursa *Bir Zamanlar Anadolu’da*, ölüme yazgılı insanın içsel çelişkilerini sergilemektedir. Buradan hareketle, Ceylan’ın filmografisinin bu döneminde, “ ‘Ölüm’ (ya da ‘kayıp’), filmlerinin temel izleği haline gelir: *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde komiserin aradığı kayıp ceset ya da *Üç Maymun*’da ölümü aileyi mahveden küçük oğlan figürü bu ‘ölüm’ temasının birkaç doğrudan ifadesidir” yargısına varmak mümkündür (Daldal, 2021:108).

Türk Sineması’nın bir diğer auteur yönetmeni Zeki Demirkubuz’un bazı filmlerinde de, ölüm olgusunun felsefi anlatılar içinde tasvir edildiği görülmektedir. 2003 tarihli *Bekleme Odası* filmi için yönetmen, “Beklerken, buna zamanın geçmesini, ölümü ya da pek çok şeyi beklerken diyebiliriz; kadınlar dışında yaşamla ilgili bütün angajmanlarını halletmiş birinin hayatla oyalanmasını anlatır film. Beklediği spesifik hiçbir şey yok, çok abartırsak ölümü beklediğini söyleyebiliriz belki” ifadesini kullanır (http 5). Bekleme Odası’nın bir nevi devamı sayılabilecek *Bulantı* (2015) filminde de Demirkubuz, karısı ve kızının ölümüyle başa çıkmaya çalışan kibirli bir akademisyen üzerinden ölüm tematiğini devam ettirir.

Türk Sineması'nda ölüm olgusunu felsefi derinlik taşıyan anlatılar içinde işleyen filmler çoğaltılabilir. Yönetmenliğini Özkan Yılmaz'ın yaptığı *Soluk* (2019) filmi de bu kategoridedir. Ölüm teması; filmin anlatısında, karakter yapılanmasında ve olay örgüsünün kurulumunda başat noktadadır. Bu bakımdan, *Soluk*, ölüm olgusunu merkeze alan varoluşsal felsefi düşünceler perspektifinden analiz edilmeye uygun bir filmidir.

## 6. *Soluk* Filminde Ölüm Olgusu

Senaryo yazımını Benan Baf Yılmaz ile ortaklaşa gerçekleştiren Özkan Yılmaz'ın yönetmenlik koltuğunda oturduğu *Soluk*, oldukça aksi bir mizaca sahip ve kanser hastası ellili yaşlarının sonundaki Tamer (Uğur Polat) adlı karakterin yaşamının son bölümüne odaklanır. Ankara'da geçen öyküde, hastalığı sürekli ilerleyen Tamer'e üst kat komşusunun kızı Aslı (Aslı İnanık) yardımcı olur. İkisi arasında başlayan ağabey-kardeş şeklindeki ilişki, bir süreden beri yoğunlaşarak devam etmektedir. Annesi (Banu Fotocan) ve ağabeyi (Okan Avcı) tarafından hasta komşusuyla haddinden fazla ilgilendiği yönünde tenkit gören Aslı, bunları dikkate almaz. Birlikte film izlediği, kitaplar okuduğu ve yanında kendini iyi hissettiği Tamer'e yardımcı olmayı sürdürür.

Ancak Tamer'in metastaz yapan hastalığı terminal evre olarak adlandırılan aşamaya gelmiş ve en fazla altı aylık ömrü kalmıştır. Bu yüzden doktor (Tolga Evren), Tamer'in yakın dostu Okan (Şükrü Türen) ve kız kardeşi İlknur'a (İdil Fırat) profesyonel bir hastabakıcı tutulmasını önerir. Bunun sonucunda hastabakıcı Celil (Emrullah Çakay) öyküye dâhil olur. İşinin ehli olan Celil, tedirgin edici derecede sessiz ve içine kapanık birisidir. Kendi evindeki izin günlerinde eşi (Müge Gülün) ve iki küçük kızına (Masal Alhan & Çakıl Alhan) son derece mesafeli ve soğuk davranır. Tamer'in durumu ağırlaşınca, izin günlerinde de eve gitmez. Aynı zamanda, Aslı'ya karşı da platonik bir çekim hissetmeye başlar. Bu arada bir yemek kursuna başlayan Aslı ise, Tamer'in evine daha az uğrar. Celil, Tamer'in durumunun kritiklediğini bahane ederek Aslı'yı sık sık eve çağırır. Nihayetinde, konuşma ve hareket yetisini tümüyle kaybeden Tamer, dayanılmaz acılar çektikten sonra ölür. Onun ölümüyle film de sona erer.

Anlatısal analize geçmeden önce, filme ad olarak seçilen *Soluk* sözcüğü üzerinde durmakta yarar vardır. Bilindiği gibi Türkçede isim olarak bu kelime, nefes anlamına gelir. Dünya tanıtımlarında seçilen enternasyonal başlığın da İngilizce nefes manasına gelen *Breath* olması,



bu yargıyı doğrular. Bu yönden, yaşam ve canlılık emaresidir. Fakat sözcük isim manasıyla aynı zamanda, gündelik dilde de çokça kullanılan 'son bir nefes' anlamıyla kısmen ölüme de işaret eder. Bunun da ötesinde, Türkçede sıfat anlamında 'soluk' sözcüğü, "solgun, rengi atmış, donuk, gücünü ve parlaklığını yitirmiş, mat, ölgün" gibi anlamlara gelir (http 6). Bu bakımdan kelime doğrudan doğruya ölüme işaret eder. Dolayısıyla, Türkçe manaları çerçevesinde filmin ismi, aynı anda hem yaşama hem de ölüme referans veren ikili bir yapı taşır.

Anlatı tematiği açısından ise *Soluk*, doğrudan doğruya ölüm ile ilgilidir. Gerçek dünyadaki en başat fenomenlerden biri olan ölümü kurgusal bir öykü içine yerleştirerek sinema sanatının doğal bir niteliğini gerçekleştirir. Bilindiği üzere, film bir yandan gerçek dünyayı temsil eder, öte yandan daha önce olmayan bir şeyi (film-dünyayı) yaratır (Frampton, 2013:297). Bu çerçevede yorumlandığında *Soluk* da, insan için yaşamın en muğlak olgularından biri olan ölümü kendi özgün hikâyesinde temsil ederek izleyicilere sunar. Dahası, bu kurgusal temsil, eğlence veya boş vakit geçirmeden ziyade, ölüm kavramını felsefi bazı yönlerden sorgulama amacı güder. Özellikle varoluşçu bir perspektiften ele alındığında, "Ölüm, 'genel olarak ölüm' şeklinde, (...) görülmeyip aksine 'kişinin bizzat kendi ölümü', 'benim ölümüm' olarak görüldüğünde, ancak bu durumda felsefi söylemin hakiki nesnesi olabilir" (Dastur, 2021:21). Filmin ana karakterlerinden Tamer'in anlatı boyunca kesin bir ölüme doğru ilerlediği ve sinema ile izleyici arasındaki özdeşleşme etkileşimi birlikte hesaba katıldığında, filmin hem görsel-metin düzeyinde hem de izleyicinin algılama ekseninde felsefi boyut taşıdığı kuşku götürmez.

Henüz daha açılışla film, ölüm temasını doğrudan ortaya koyar. İlk karenin görsel katmanında bir mezarlık, ses kanalında ise imamın okuduğu Arapça Fatıha suresi yer alır. Peşinden gelen planda ise, yakalarında ölen kişinin fotoğraflarıyla taziyeleri kabul eden muhtemelen mevtanın oğlu ile hastabakıcı Celil'i görürüz. Sonraki sahnede Celil, evinde durgun bir ruh haliyle televizyona bakmaktadır. Alışverişten gelen karısı nasıl olduğunu sorduğunda Celil, donuk bir ifadeyle 'Aynı' yanıtını verir. Eşinin karşılığı ise, 'Bu da geçecek merak etme,' olur. Buradan hareketle, Celil'in son olarak bakıcılığını yaptığı ve henüz toprağa verdiği kişiyle ilgili bir yas sürecine girdiği söylenebilir. Canetti (2007:25)'nin, "Ölümlerin ruhları başkalarında, geride kalanlarda ve orada yavaş yavaş tamamıyla ölümler" ifadesine uygun biçimde Celil, fiziksel bir ölümün etkisini üzerinde taşır. Bu, bir 'yitirmişlik' halidir. Onun durumu, bir başkasının ölümüyle ortaya çıkan, " (...) hem şimdiye ait bir yoksunluk deneyimini (...) hem de mevtanın,

tam da yasin ortaya koyduğu ruhsal bir bütünleşmede benimle birlikte hazır bulunuşunun deneyimini” yansıtır (Dastur, 2021:49).

Filmin öyküsel tematiğinin aşikâr biçimde ölüm ile ilgili oluşu, olay örgüsünün gelişimini ölümün kaçınılmazlığı ve onunla yüzleşme üzerine inşa etmeye olanak tanır. Herhangi bir insan doğduğu andan itibaren ölüme angajedir. Montaigne (1991:77)'in sözleriyle, “Ölmek yaratılışınızın koşuludur, ölüm sizin mayanızdadır: Ondan kaçmak, kendi kendinizden kaçmaktır”. *Soluk*'ta Tamer'in öleceğinin kesinleşmesi, diğer karakterler ve izleyiciler dâhil, herkesin kişisel ölüm düşüncesini bilinçli algı düzeyine çıkarır.

Ölümün 'genel olarak ölüm' halinden ana karakter 'Tamer'in ölümü' haline geçişi, bu karakter üzerinden felsefi okumalar yapmayı da olanaklı kılar. Ölümün insanlar tarafından seçilen bir şey olmadığını, onun 'içine bırakıldığımızı' söyleyen Heidegger (2004:359)'in ifadesiyle, “Ölüm, önümüzde-duran bir şey, yaklaşmakta olan bir şeydir”. Bu anlamda değerlendirildiğinde, varoluşun imkânsızlığı olarak ölüm, her an gerçekleşebilecek bir şey, bu yüzden de Heidegger (2004:352). 'in öğretisine göre, oradaki-Varlığın, yani Dasein'in/Tamer'in beklemek zorunda olduğu bir şey manasını taşır. Bu bakımdan, ölüm Tamer'in, “ (...) bir *sona doğru-Varlığını* imler. Ölüm oradaki-Varlığın var olur olmaz üstlendiği bir olma yoludur”. Heideggerci anlamda bir oradaki-Varlık/Dasein olarak Tamer de, giderek yalnızlaşarak kendi ölümüyle ilişki kurar. Kız kardeşinin Ankara'dan İstanbul'a taşınacağını öğrenince birdenbire sinirlenmesi, ölümüyle yalnızlığı içinde tek başına yüzleşmek mecburiyetinin yarattığı gerilimden kaynaklanır. Bu sahnenin ardından, '*Başaramıyorum, kendimi yenemiyorum bir türlü,*' şeklindeki sözleri, ölüme-doğru bir varoluş yolunda felsefi bir içsel mücadele içinde olduğuna delalet eder.

Tamer, Heidegger'in imlediği gibi, ölümünü kabul etmek, dolayısıyla otantik (sahici) bir varoluşa doğru ilerlemek zorundadır. Bu, onun durumunda bir seçim değil, zorunluluktur. “Ölümün kabul edilmesi (...) insanların hayat görüşünce kökten değişiklikler yapmaktadır ve insanı oyalanmalar, sakinleştiriciler ve önemsiz kaygılarla belirlenen bir yaşam tarzından daha otantik bir tarza taşıyabilir” (Yalom, 2018:62). *Soluk*'ta bununla ilgili yorumlanabilecek iki sahne vardır. Bunlardan ilkinde, anlatının başlarında Tamer ve Celil televizyonda eğitim düzeyi düşük toplumsal kesime hitap eden gündüz kuşağı programlarından birini izlemektedirler. Ses kuşağında, programdaki bir kadın ile adamın düzensiz tartışması duyulur. Tamer, '*Kafa dağıttığı kesin bu programların. Ben de mi başvursam?*' diye sorar. Bu müstehzi soruya Celil, '*Pek güzel*

olur,” şeklinde aynı müstehzilikle yanıt verir. Bununla bağlantılı diğer sahnede ise, iki karakter yine aynı tarz programlardan birini izlemektedir. Celil, bu bölümde Tamer’e, ‘*Bence artık programa almazlar sizi, başvuruda gülümseme şartı var,*’ der. Tamer ise, ‘*Halt etmiş onlar,*’ karşılığını verir. Bu sahnede Tamer, Heideggerci anlamda artık kendi ölümüne ‘benim ölümüm’ daha çok yaklaşmıştır. Dolayısıyla, televizyondaki otantik/sahici olmayan insanların standartlığından uzaklaşarak, kendi otantik/sahici varoluşuna da daha çok yaklaşmıştır.

Bu süreçte Tamer, bir yandan da ciddi şekilde kendiyi ve geçmişiyle didişip bir hayat muhasebesi yapar. Bir sahnede Aslı’ya, ‘*Sonun benim gibi mi olsun istiyorsun? Hayatım boyunca kimseye bir yararım olmadı, şimdi biri gelse de anlatsam dursam diye dua ediyorum,*’ derken, bir başka sahnede ona plak getiren arkadaşı Barış’a (Levent Beceren) ‘*Hepiniz benden kurtuluyorsunuz işte*’ diyerek terslenir. Geçmişiyle ilgili vicdani muhasebesinde pişman bir görünüm çizen Tamer, sürekli yalnızlığından dem vurarak özeleştiri yapar. Buna yönelik sahnelerden birinde Celil’e, okulu yarım bıraktığını, ona hep arkadaşlarının baktığını ve aslında yaşamında gerçek anlamda hiçbir şey yapmadığını itiraf eder. Bunun üzerine kitaplıktan bir kitap alan Celil, şu cümleleri Tamer’e okur; “*Talihin iyi ise arkadaşın çok olur. Ama bir bulutlandı mı havalar kalırsın yapayalnız ortada.*”<sup>5</sup> Buna karşılık Tamer de hafif tebessüm ederek, ‘*Vay hocam, lafı gediğine koymak mı desek?*’ şeklinde, tasdik edici bir cümle kurar.

Bir diğer sahnede Tamer, kendisini ziyarete gelen eski nişanlısı Nesrin’e (Gülçin Santircioğlu) Che Guevara’nın meşhur ‘*Eğer şarkılarımız dilden dile geçecekse, silahlarımız elden ele geçecekse, ölüm hoş geldi, sefa geldi*’ sözünü söyler. Onun bu ifadesi, bir yandan Nesrin’le geçmişte sol ideolojiyi paylaştıklarına işaret ederken, aynı zamanda kendi durumunu hafifser görünmeye çalıştığını da ima eder. Tamer’in daha sonrasında Celil’e anlattığı, Nesrin’in nişanlıyken daha zengin bir adam için kendisini terk ettiğine dair anı ise, onun yalnızlığının kökenlerinden bir diğerini ortaya serer. “*Eğer bir varlık tek başına ölümsüz olamıyor ve yaşamını da süresiz uzatamıyorsa, bunu yapmanın başka bir yolunu bulabilir, örneğin genlerini ya da ismini gelecek kuşaklara aktarabilir*” (Dastur, 2019:52). Ancak bahsi geçen sahnenin de gösterdiği gibi, Tamer bu opsiyonu da kaçırmıştır. Bir aile kuramamış ve yanılısına da olsa

<sup>5</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Cervantes, 2020:40. Cervantes, M. (2020). *Don Quijote*, çev. R. Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ölümsüzlüğün bir göstergesi olarak genlerini aktaramamıştır. Bu da onun ölümüyle salt kendisi olarak karşılaşmasının nedenlerinden biridir.

Bununla beraber, yukarıdaki sahnede olduğu gibi, anlatının bazı bölümlerinde Tamer'in şakalar yaptığı ve durumunu hafifseme eğilimi içinde olduğu görülür. Bunları, onun kendi ölümüyle yüzleşme yolundaki bir mücadele tarzının izdüşümleri olarak okumak gerekir. Çünkü "Ölüm karşısında gülmekten ve böylece kendi ölümümüzü hafifletilebilir kılmaktan kazançlı çıkmanın da bir mutluluğu vardır. Ölüm hakkında şaka yapmak, onu kesip biçerek küçültmek, bizim üzerimizdeki korkutucu gücünü azaltmaktır" (Eagleton, 2020:20). Tamer'in Aslı ile Celil'e fıkra anlattığı sahne, onun söz konusu mücadele tarzına tipik bir örnek teşkil eder.

Fakat anlatının ilerleyen kısımlarında, Tamer'in artık istese de gülümseyip neşelenemeyeceği anlar gelir. Çünkü zaman, ölüm anına doğru geri dönüşsüz şekilde ilerlemektedir. Belirli mizansenler, onun giderek kötüleşen fiziksel durumunun yarattığı ruh halini görsel olarak yansıtır. Bunlardan birinde, yatakta yatan Tamer ağrılarından dolayı uyuyamamaktadır. Hemen yanındaki koltukta oturan Celil ise televizyonda Çehov'un *Vanya Dayı* isimli eserinden uyarlanan filmi seyrediyor. Filmden duyulan; '*İstemesek de yaşayacağız Vanya Dayı, önümüzde çok uzun günler, boşucu akşamlar var. Alın yazımızın bütün sınavlarına sabırla katlanmaya çalışacağız*' şeklindeki sözler, *Soluk*'un tematiğine paraleldir. Yatakta ıstırapla dönüp duran Tamer, Celil'den ağrıkesici ister ama Celil, o gün için maksimum dozu kullandığını söyler. Tamer'in karşılığı, '*Öleyim de kurtulayım, daha ne kadar sürecek bu?*' olur. Bunun üzerine Celil, ışığı ve televizyonu kapatıp kendi odasına gider. Tamer üzerine yorgan çekili halde aynen bir mezarın içindeymişçesine sessiz karanlıkta yatar. Benzer bir diğer mizansen de ise, Tamer, sadece saat tik-taklarının duyulduğu karanlık salonda sessizlik içinde tek başına oturur. Bu gibi mizansenler, Heideggerci manada bir 'orada-Varlık/Dasein' olarak Tamer'in kendi ölümüne doğru yol aldığını gösterir.

Hastalığının son evrelerinde Tamer, konuşmanın yanı sıra hareket etme ve mimik yapma kabiliyetini de yitirir. Hafıza sorunları oluşur. Artık ayağa kalkamadığı için, sakal tıraşı gibi kişisel bakımları Celil tarafından yatakta gerçekleştirilir. Mimiksiz çehresiyle, "Ölen birisinin yüzü maskeye dönüşür. İfade yok olur" (Lévinas'tan akt. Ökten, 2016:260) saptamasına uygun olarak adeta nefes alan bir ceset görünümüne bürünür. Aslı'nın annesi Türkan'ın yemek getirdiği sahne, sinematografik araçların mizansene tematik anlam katmadaki etkili kullanımına bir

örnektir. Bu sahnede yemekleri yatağın başucuna bırakan Türkan'ı ve onunla konuşan Celil'i genel bir açıyla değil, Tamer'in gözlerinden görürüz. Lakin görüntü flu ve sesler anlaşılacak denli boğuktur. Bu mizansen tercihi, açık şekilde Tamer'in reel yaşamla arasındaki mesafenin büyüdüğünü imler. Yine Heideggerci perspektifte yorumlanırsa, " (...) ölümlerle karşılaşmak Dasein'in (...) daima hiçlikle ilişki içinde var olduğunu fark etmesini sağlar. Kaygılı Dasein bağlı olduğu dünyanın ve kendisinin, yani 'Ben'inin, anlam ve önemden yoksunlaştığını gördüğü zaman, bu (...) gündelik dünyası ile ilişkisiz durmasıyla sonuçlanır" (Kraus, 2017:192-193). Fonda Eric Satie'nin *Gnossienne No.1* çalarken kolundaki serumlarla yatağında yatan Tamer de, gündelik hayatla söz konusu ilişkisizlik haline geçmiştir. Celil'in onu oyalamak için Edgar Alan Poe'dan okuduğu, '*Gerçek ıstıraplar kalabalıklar değil, bireyler tarafından çekilir*' şeklindeki sözler, Tamer'in durumunun özeti gibidir.

Diğer yandan Celil, *Suluk* filminin tematiğinde başlı başına önem taşıyan bir karakterdir. Anlatının başında, önceki hastasının ölümüne yas tutan sıradan bir hastabakıcı gibi görünen Celil, öykü ilerledikçe perdedeki cismani görüntüsünden çok daha öte anlamların taşıyıcısı olabilecek birine dönüşür. Özellikle Tamer'in evine geldikten sonra gittikçe esrarengiz bir havaya bürünür ve düz anlamdaki karakterinin dışında çok daha metaforik manalar yüklenerek ölümün bizatihi kendisi haline gelir.

Bu yönde okunabilecek birçok anlatsal veri mevcuttur. Öncelikle Celil, toplumsal ortamlarda sürekli yalnızdır. Azami düzeyde asosyaldır. İnsanların arasında tek başına dolanır ve bir sonraki kurbanını ararmışçasına etrafa göz gezdirir. Kendi evinde de eşine ve kızlarına karşı abartılı ölçüde mesafelidir. Onlara en ufak bir yakınlık göstermez. Önceden söz verdiği halde sudan bir bahaneyle kızının okul mezuniyetine gitmediği gibi, doğum gününde de son derece soğuk bir ifadeyle '*kutlu olsun*' demekle yetinir. Emrullah Çakay'ın personası ile desteklenen Celil'in 'ölüm' performansı, *Suluk*'un en ayırıcı niteliklerinden biri olarak değerlendirilmelidir.

Diğer karakterlerle olan ilişkileri, diyaloglar ve mizansen düzenlemeleri de devreye girdiğinde, Celil'in metaforik olarak bizzat ölümü temsil ettiği yönündeki düşünce iyice güçlenir. Örneğin Tamer'in hastabakıcılığını, doktorun Aslı ve Okan'a söylediği 'artık son evre, ölüm kaçınılmaz' minvalindeki sözlerin akabindeki sahnede üstlenir. Dolayısıyla, Tamer'in kaçınılmaz ölümü ile Celil'in ortaya çıkışı eşzamanlıdır. Hemen sonraki sahnede kendi aralarında konuşurlarken Tamer'in arkadaşlarından birinin '*Ölüm var yakında*' repliğini söylemesi, Celil'in

ölümün ekrandaki temsili olduğu fikrini güçlendirir. Bunun da ötesinde, bir konuşma esnasında Aslı'nın '*Nasıl başladın ki sen bu işe?*' sorusuna, hastabakıcılık geçmişini anlatmak yerine, '*Ölüm ilginçtir*' yanıtını veren Celil, bu tuhaf cevabıyla kendi bedeniyle temsil ettiği ölümün gizemine işaret ediyor gibidir.

Yine bir başka sahnede, arkadaşı Barış'la sohbet ettiği sırada Tamer'in, '*Ha fakirin kulübesi, ha zengin köşkü... Soluk benizli ölüm için fark etmez*' sözünün peşi sıra kesme ile Celil'e geçilir. Yönetmen Özkan Yılmaz'ın dizimzel bakımdan net bir anlam yaratan bu sinematik tercihi, Celil karakterinin bizatihi ölümü sembolize ettiğinin açık göstergesidir. Tamer'in makarna yerken fenalaştığı sahnenin devamında da Celil, belirgin bir ölüm simgesi olarak mizansende yer alır. O, düz anlamıyla hasta bakıcı ama metaforik yan anlamıyla belki de 'kısa bir süre sonra ölecek olanın' yanı başındaki ölüm olarak ambulanstadır. Diğer bir mizansende ise, kameranın sabit olduğu bir kompozisyonda ön planda Tamer, arkadaki daha karanlık alanda ise 'o son anı bekleyen' ölüm simgesi olarak Celil bulunur. Filmin mizansen düzenlemesine dair tüm bu sinemasal tercihler, Celil'in görünen manada bir hastabakıcıdan çok, ölüm olgusunun kendisinin temsili olduğunu vurgular.

Anlatının finalindeki sahne, bu konuda kuşkuya yer bırakmaz. Kadrajın tam ortasında siluet aydınlatmayla kapkara bir kontur olarak duran Celil, hasta yatağında (belki de artık ölmüş olan) Tamer'e hitaben uzun bir konuşmaya girişir. Ölümün bizatihi sembolü olarak yorumlandığında bir tür görev itirafı olarak da nitelendirilebilecek bu monologda Celil, '*Tamer Bey, sonsuz uyku vaktiniz geldi. Benim dünyamda güzellik yok. Sevgi yok. Heyecan yok. Sebepsiz nefes almak yok. Korku yok. Ne demek korku? (...) İçten içe ölüme yaklaşırken hissedebiliyor musunuz? (...) Güzeldi mezarlıklar. Her şeyi orada öğrendim. Çok cenaze izledim. (...) Onlar ağlarken hiç acıma hissetmedim*' gibi cümleler sarf eder. Anlaşıldığı üzere monoloğun içeriği, Celil'i ölümün bizatihi cisimleşmiş simgesi olarak yorumlamak için son derece uygundur. Buna ek olarak, monolog sırasında değişen kamera açısı, Celil'i daha yakın bir ölçekte çerçeveler. Burada tercih edilen ışık, onun yüzünün yarısını karanlıkta bırakan Rembrandt tarzı aydınlatmadır. Bu görsel düzenlemenin filmin anlatısı bağlamında nitel analizi yapıldığında, Celil'in öyküsel çizgide sergilediği ikili karakter inşasını (hastabakıcı ve ölüm) yansıttığı söylenebilir. Celil'in karakter olarak bizatihi ölümün simgesi olduğu yorumu Heideggerci perspektiften değerlendirildiğinde ise, insan/Dasein gibi, ölümün kendisinin de 'hayata

bırakıldığı' yargısına varılabilir. Ki bu yorum, başlı başına *Suluk'*un anlatısının felsefi bağlamdaki özgünlüğüne işaret eder.

Filmin kapanış sahnesi, Tamer'in gömüldüğü mezarlıktadır. Oldukça kısa olan bu sahnede cenazeye katılan eşraf, yan yana sıralanmış Tamer'in kız kardeşi İlkur, arkadaşı Okan, Aslı ve Celil'in elini sıkarak taziyelerini sunar. Bu sahne, "Ölüm kendini hiç kuşkusuz bir yitiş olarak ortaya serer, ama daha çok geride kalanların deneyimledikleri gibi bir yitiş olarak. (...) Başkalarının ölümünü asıl anlamda deneyimleyemeyiz; ama en çoğundan her zaman salt 'ortasında orada' olmamız söz konusudur" ifadesi bağlamında yorumlandığında, Heideggerci anlamda bir 'yas süreci' söz konusudur (Heidegger, 2004:343). Bu sahnedeki mizansen oyunculuk çerçevesinde yorumlandığında ise, Aslı'nın diğer karakterlere nazaran daha üzgün olduğu görülür. Tamer'e aşırı bağımlılığı yönünden düşünüldüğünde, Aslı'nın üzüntüsü felsefi bir mahiyet kazanır. Çünkü "Sevdiğim birinin ölümü 'benim' ölümümün ilanıdır kuşkusuz. (...) Kendi varlığımın anlamsızlığının melankolik tezahürü gibidir bu, zira 'tek bir varlığın yitilmesi' *tüm dünyanın aniden bana tüm insanlardan yoksunmuş* gibi görünmesi için yeterlidir" (Lamartine'den akt. Dastur, 2021:48). Bu doğrultuda ele alındığında, Aslı'nın yas süreci aynı zamanda, Tamer'in ölümü üzerinden kendi ölümüyle ilgili bir farkındalık sürecini de imler.

Mezarlıktaki kısa final sahnesi, bir yandan da anlatıyı döngüsel şekilde kapatır. Hatırlanacağı üzere filmin ilk sahnesi, mezarlıkta eski hastasıyla ilgili taziyeleri kabul eden Celil'i içerir. Bu açıdan, *Suluk'*un başıyla sonu aynıdır. Ölüler farklı olsa da ölüm mefhumunun kendisiyle açılan ve kapanan film, tıpkı hayatın kendisi gibi döngüsel bir hat izleyerek ölümün kaçınılmazlığını ve herkes için geçerliğini vurgular.

## 7. Sonuç

Ölüm, evrensel ve kaçışı mümkün olmayan bir olgudur. Kültürel sınırları ve cinsiyeti aşır geçcen çok az olgudan biridir. Herkesin başına gelmesi kaçınılmazdır ama zamanı belli değildir. Hayatın zorunlu bir parçası olan ölüm, aynı zamanda, en eski devirlerden günümüze dek insanın alakadar olduğu ve açıklamaya çaba gösterdiği bir olgudur. Ölüm, esasen kendi gerçekleşmesiyle, yani vuku bulmasıyla ilişkili olarak açıklanamaz. Çünkü geri dönüşsüz bir deneyimdir. Dolayısıyla, bu olgu daha ziyade, insanın onunla alakalı hisleri ve yorumlamalarıyla bağlantılı tanımlanır. Bunun anlamı, ölümle ilgili açıklamaların ve kurulan bağlantının kişiden

kişiyi farklılaştırır. İnsanın hayat görüşü, ideolojisi, dinsel mensubiyeti, sosyo-politik, ekonomik, kültürel ve psikolojik konumu, felsefi eğilimi, yaşı vb. gibi birçok nitelik, ölüme ilişkin tanımlamaları değiştirir.

Ölüm, birçok kavramsal disiplinin yanı sıra sanat dalının da en sık ilgilendiği olguların başında gelmektedir. Özellikle felsefede, Antik çağlardan bugüne pek çok filozofun üzerine düşündüğü bir mefhumdur. Bunların arasında Heidegger'in özgün varoluşçu bakış açısı, ölüm hakkındaki felsefi düşünelere farklı bir yaklaşım getirmiştir. Diğer yandan ölüm, pek çok sanatta olduğu gibi sinemada da başat temalardan biridir. Filmsel anlatılarda bu olgu, genel olarak iki farklı biçimde ortaya çıkar. Daha klasik denebilecek anlatısal kurulumlarda ölüm, olay örgüsündeki neden-sonuç ilişkilerine bağlı olarak perdedeki karakterlerin somut ölümlerinin temsilidir. İkinci bakımdan ise, bazı anlatılarda ölüm, bizatihi olarak belirli bir karakterde cisimleşir.

Bu çalışmada niteliksel görsel metin analizi yöntemiyle irdelenen *Suluk* filminde, ölümün bu iki farklı temsilini de görmek mümkündür. Öncelikle ölümü kesinleşen ana karakter Tamer üzerinden bu olgu, gündelik hayattaki bilinen vaka şekliyle kendini gösterir. Tamer karakteri üzerinden izleyici, kaçınılmaz ve başkasına devredilemez malum son ile ilgili özdeşim kurabilir. Ayrıca, yine Tamer karakterinin yazgısı temelinde, ölüm olgusuna dair felsefi çıkarımlar yapılabilir. Özellikle Heideggerci perspektifte Tamer, kaçınılmaz şekilde 'kendi ölümü' ile yüzleşir. Bunu salt kendisi yapmak zorundadır. Sahici/otantik olmayan insanlardan giderek uzaklaşıp kendi ölümünü bir son değil, Heideggerci manada sahici/otantik varoluşu için bir olanak olarak kullanır. Geçmişle ilgili muhasebesinde bazen git-gel yaşamasına rağmen Tamer, yalnızlığında salt ölüme doğru bir yol alır.

Diğer taraftan *Suluk* filminde ölüm, aynı zamanda bizatihi bir karakter olarak ortaya çıkar. Hastabakıcı Celil'in nezdinde kendini gösteren ölüm, insanların arasında dolaşan bir varlık gibidir. Bir mizansen ögesi olarak Celil, Heideggerci anlamda insanın/Dasein'in 'hayata bırakılmış' olması gibi, ölümün de 'hayata bırakılmış' halini temsil eder. İnsan görünümlü, insana ait şeyler (evlilik, aile, çocuk vb.) yapan ama esasen 'başka' bir varlık olarak anlatı evreninde devinir. Ölecek olanların başında o kesin anın muhatabı olarak bekler. Simgesi olduğu



olguyu bir karakter olarak üzerine giyen Celil, ölümün somut bir bedene büründüğü sinema tarihindeki birçok örneğe Türk Sineması'ndan eklenen yeni bir halkadır.

Sonuç olarak, *Suluk* filminde ölüm, bir kavram, olgu veya mefhumdan öte bir 'karakter' biçiminde temsil edilir. Hem Celil'in personası olarak cisimleşir, hem de Tamer'in kaçınılmaz yazgısında bir mefhum olarak kendini gösterir. Her zaman oradadır. Somut ve soyut olarak uzamı kaplar.

### **Kaynakça**

- Anıl, Y. Ş. (2006). *Sokrates*, İstanbul: Kastaş Yayınları.
- Baker, U. (2019). *Beyin Ekran*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bonitzer, P. (2017). *Kör Alan ve Dekadrajlar*, çev. İ. Yaşar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Canetti, E. (2007). *Ölüm Üzerine*, çev. G. Aytaç, İstanbul: Payel Yayınları.
- Celalleddin, H. (2021). *Ölümün Anlamı*, İstanbul: KDY.
- Cervantes, M. (2020). *Don Quijote*, çev. R. Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Daldal, A. (2021). *Umut, Distopya, Siyaset; Toplumsaldan Bireyesele Türk Sineması'ndan Parçalar*. İstanbul: h2o Kitap.
- Dastur, F. (2019). *Ölümlle Yüzleşmek*, çev. S. Oruç, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Dastur, F. (2021). *Ölüm*, çev. M. Yalçınkaya, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Deleuze, G. (2021). *Zaman-İmge*, çev. B. Yalım & E. Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Dickerson, M. (2018). *Sanat Tarihi*, çev. O. Düz, İstanbul: Say Yayınları.
- Eagleton, T. (2020). *Mizah*, çev. M. Pekdemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Esser, A. M. (2015). "Human Seath as a Concept of Practical Philosophy", *Death and Mortality, Collegium: Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* Vol., 19, s. 32-47.
- Epikür, (1962). *Mektuplar ve Maksimler*, çev. H. Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi*, çev. C. Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.

- Gökberk, M. (2010). *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güleç, C. (2011). *Protezli Tanrı*, Ankara: Dipnot Yayınları.
- Gürel, S. (2017). "Ingmar Bergman", *Rabarba*, Sayı 6, s. 28-32.
- Hagin, B. (2010). *Death in Classical Hollywood Cinema*, New York: Palgrave Macmillan.
- Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*, çev. A. Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hupp, A. (2017). "A Psychological and Philosophical Understanding of Death: An Analysis of Platonic and Epicurean Philosophy in Modern America", *Honors Bachelor of Arts*, (3)32, s. 1-59.
- Kerimoğlu, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*, İstanbul: Kamer Yayınları.
- Kesal, E. (2014). *Evvel Zaman*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kraus, P. (2017). "Ölüm ve Metafizik", *Ölüm ve Felsefe*, çev. N. Küçük, Ed. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 188-214.
- Montaigne, M. (1991). *Denemeler*, çev. S. Eyuboğlu, İzmir: Cem Yayınları.
- Oskay, Ü. (1998). *Çağdaş Fantazya*, İstanbul: Der Yayınları.
- Ökten, K. H. (2016). *Ölüm Kitabı*, İstanbul: Agora Yayınları.
- Özçınar, M. (2018). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Parkes, G. (2017). "Ölüm ve Ayrılma", *Ölüm ve Felsefe*, çev. N. Küçük, Ed. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 160-188.
- Platon (2014). *Sokrates'in Savunması*, çev. A. Çokona, İstanbul: İBY.
- Pösteği, N. (2005). "Hediye Sunumu Olarak Ölen Kişinin Ardından Yapılan Uygulamalar ve Türk Sineması Örnekleri", Uluslararası Türk Kültüründe Hediye Kültürü Sempozyumu. M.Ü. Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, s. 60-75.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*, Ankara: Sözcükler Yayınevi.
- Schopenhauer, A. (2013). *Ölümün Anlamı*, çev. A. Aydoğan, İstanbul: Say Yayınları.
- Shiner, L. (2020). *Sanatın İcadı*, çev. İ. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Soll, I. (2017). "Ölümün Sözümona Önemsizliği Üzerine", *Ölüm ve Felsefe*, çev. N. Küçük, Ed. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 51-84.

Şentürk, S. G. (2019). *Çağdaş Sanatta Ölüm Temasının Etik ve Estetik Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*, çev. F. Ant, İstanbul: Agora Yayınları.

Tokdemir, İ. (2018). *Sanatta Ölüm Kavramının Beden ve Cinsellik Üzerinden Deneyimlenmesi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı.

Williams, R. (2018). *Modern Trajedi*, çev. B. Özkul, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yalom, I. D. (2018). *Varoluşçu Psikoterapi*, çev. Z. Babayiğit, İstanbul: Pegasus Yayınları.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (1999). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

Yılmaz, Ö. (Yönetmen), (2019). *Suluk* [Film]. Türkiye: Çakıl Film.

Zorn, D. (1979). "Heidegger's Philosophy of Death", *Akademia*, 2(2), s. 10-12.

#### **İnternet Kaynakçası:**

http 1: Online Etymology Dictionary (2022), "death (n.)", <http://www.etymonline.com/index.php?term=death/>, Erişim tarihi: 29.08.2022.

http 2: Etimoloji Türkçe Sözlük (2022), "ölüm", <http://www.etimolojiturkce.com/arama/ölüm>, Erişim tarihi: 13.10.2022.

http 3: Ne Demek? (2022), "Ölüm Ne Demek?", <http://turkcenedemek.com/kelime/ölüm>, Erişim tarihi: 18.11.2022.

http 4: Epicurus (2022:5), "Letter to Herodotus", <http://newepicurean.com/epicurus/letter-to-herodotus-elemental-edition/>, Erişim tarihi: 09.09.2022.

http 5: Öperli (2004), "Zeki Demirkubuz ile Söyleşi", <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=17>, Erişim tarihi: 24.08.2022

http 6: Türk Dil Kurumu Sözlükleri (2022), "Suluk", <http://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 16.09.2022.

## AMERİKA'DA TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK: BEN SHAHN

### SOCIAL REALISM IN AMERICA: BEN SHAHN

İsmail Tetikçi\* , Canan Kartı\*\*

#### Öz

Sanatın toplumun bir parçası olduğu ve sanat eserinin sosyal, politik ve ekonomik faktörlerden nasıl etkilendiği üzerinde durulan bu araştırmada; sanatçının toplumda üstlendiği rolün, Amerikan ressam Ben Shahn'ın toplumsal gerçekçi eserleri ile değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Araştırmanın kapsamını; Amerika'daki toplumsal gerçekçilik sanat anlayışı, ortaya çıktığı dönem koşulları ve Ben Shahn'ın bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirdiği sanat eserleri oluşturmaktadır. Çalışmamızda tarihsel araştırma yöntemi kullanılmış; Toplumsal gerçekçilik sanat anlayışına ilişkin yayınlar, Ben Shahn ve eserleri ile ilgili araştırmalar incelenerek verilerin toplanması sağlanmıştır. Araştırmayla ilgili alan yazın incelendiğinde; Amerika'daki toplumsal gerçekçilik sanat anlayışı üzerine Türkçe yayınların kısıtlı olduğu, Ben Shahn ve eserleri ile ilgili Türkçe bir araştırmanın yapılmadığı görülmüştür. Araştırmamız doğrultusunda Ben Shahn'ın eserleri ile toplumsal gerçekçilik sanat anlayışının yeniden yorumlanması, sanat-sanatçı ve toplum arasındaki ilişkiye yeni bir bakış açısı getireceği düşüncesini oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat ve Toplum, Sosyal Realizm, Gerçekçilik, Federal Sanat Projesi.

#### Abstract

In this research, which focuses on how art is a part of society and how the work of art is affected by social, political and economic factors: It is aimed to evaluate the role of the artist in society with the social realist works of the American painter Ben Shahn. The scope of the research; Social realism art in America consists of the conditions of the period in which it emerged and the works of art that Ben Shahn realized in line with this understanding. Historical research method was used in our study. The publications on social realism art, research on Ben Shahn and his works were examined and data were collected. . When the research area is examined; It has been observed that Turkish publications on social realism art understanding in America are limited, and there is no Turkish research on Ben Shahn and his works. In line with our research, the reinterpretation of Ben Shahn's works and the understanding of social realism art constitutes the idea that it will bring a new perspective to the relationship between art, artist and society.

**Keywords:** Art and Society, Social Realism, Realism, Federal Art Project.

---

*Araştırma Makelesi // Başvuru tarihi: 4 Eylül 2022– Kabul tarihi: 10 Aralık 2022.*

\* Doç., Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Ana Bilim Dalı, ismailtetikci@uludag.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5876-2145>.

\*\* Yl., Öğr., Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-iş Eğitimi Ana Bilim Dalı, canankarti@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1851-4216>.

## 1. Giriş

Sanat, sanatçı ve toplum arasında yüzyıllar boyunca süregelen bir etkileşim söz konusudur. Bu etkileşim, sanatçının esin kaynağı olarak topluma yönelmesi sonucu ortaya çıkmış ve sanatçılar; toplumun sorunlarına, ihtiyaçlarına, yaşam koşullarına değinen bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Bu anlayışla gerçekleştirilen sanat yapıtları, toplumsal içerikli mesajlarla toplumu etkilemeyi amaçlamakta ve sanatın toplumsal yönüne vurgu yapmaktadır. Sanatçı yaşadığı dönemde kimi zaman toplumu eğiten ve geliştiren kimi zaman da toplumun tepkisini biçimlendiren bir rol üstlenmektedir. Bu durum 19. yüzyılın ilk yarısına hakim olan ve öznelliğe, akıl dışına, düş gücüne, kişiselliğe yer veren Romantizm akımının benimsediği “sanat için sanat” anlayışının karşısına; akla uygunluğa, objektif gerçekliğe dikkat çeken ve konusunu toplumdan alan “toplum için sanat” anlayışını ortaya çıkarmıştır (Hauser, 1984:212). Toplum için sanat anlayışı 19. yüzyıl Fransa’da meydana gelen devrimlerin, siyasi ve ekonomik gelişmelerin bir sonucu olarak karşımıza çıkmakta, toplumsal ve ekonomik farklardan doğan işçi ve burjuva sınıfının günlük uğraşlarını betimleme; yüzeysellik, zariflik ve duygusallığa karşı çıkma gibi görüşleri içermektedir. Resim sanatında Gustave Courbet’in öncülüğünde gelişen bu anlayış “Gerçekçilik” akımının (Realizm) doğmasını sağlamıştır (Gombrich, 1997:511).

“Toplumsal Gerçekçilik” sanat anlayışı ise, 19. Yüzyılda yaşanan siyasal olayların etkisiyle, Fransa’da Gustave Courbet’in öncülüğünü yaptığı Gerçekçilik (Realizm) akımından doğmuştur (Turani, 2004:508). Diğer bir adı Sosyal Realizm olarak bilinen Toplumsal gerçekçilik; Realizm akımı içinde olup, sosyal ve politik mesajlar içeren ve adaletsizliklere karşı bir duruş sergileyen sanat yapıtlarıyla Realizm akımından farklılaşan bir sanat anlayışı olmuştur. Toplumsal Gerçekçi sanatçılar; toplumun sorunlarını, yapıtlarının odak noktasına yerleştirerek konu hakkındaki kişisel duygu ve düşüncelerini herkes tarafından anlaşılır bir ifadeye dönüştürmektedir. Bu sayede sanat; daha anlaşılır, daha ulaşılır ve daha insancıl olmakta, üst kesim bir gruba seslenmekten çıkıp, toplumun her kesimine hitap eder duruma gelmektedir. Toplumsal gerçekçi sanat yapıtları; sosyal ve ırkçı adaletsizlikler, sefalet, işçi ve emekçi sınıfının çektiği zorluklar gibi konulara değinerek, toplumun gerçeklerle yüzleşmesini amaçlamaktadır (Berksoy, 1998:12).

Toplumun bir parçası haline gelen sanatın; toplumsal süreçlerden, siyasal ve ekonomik faktörlerden etkilenmesi ve bu doğrultuda ortaya çıkan sanat yapıtlarıyla da topluma yön vermesi kaçınılmaz olmuştur. Dolayısıyla, toplumsal gerçekçi bir tavırla oluşturulan sanat yapıtlarını anlayabilmek için, sanatçının içinde yaşadığı çağın toplumsal koşullarını bilmek gerekmektedir. Bunun tam tersini düşünmek de mümkündür. Aynı şekilde, toplumun içinde yaşadığı çağı anlayabilmenin yollarından biri de, o çağda üretilen toplumsal gerçekçi yapıtları incelemekten geçmektedir. Bu demek oluyor ki artık sanat, toplum yapısı üzerine sonradan eklenen bir süs olmaktan çıkıp, toplumun temellerini oluşturduğu önemli bir parçası haline gelmiştir (Hauser, 1995:136). Bu durumda sanatçı toplumda eğitici, öğretici ve düzeltici bir role sahip olurken; sanat yapıtı ise toplumdaki değişimi sağlamak amacıyla sanatçının kişisel duygu ve düşüncelerini topluma yansıtan bir ayna görevi görmektedir.

Dünyayı sanatıyla güzelleştirebileceğine olan inancı nedeniyle sanatsal becerilerini toplumdaki yanlışların farkındalığını arttırmak amacıyla kullanan sanatçı Ben Shahn, sanat için sanat yaratmayı reddetmiş, toplumsal gerçekçi bir tavırla oluşturduğu sanat yapıtlarıyla sıradan insanların içinde bulunduğu kötü durumları yansıtmayı tercih etmiştir. Sanatçının toplumsal konulara olan bağlılığı sanatının hem konusunu hem içeriğini belirlemiş, Amerika'nın en önemli toplumsal gerçekçilerden biri haline gelmesini sağlamıştır. Amerika'da toplumsal gerçekçilik sanat anlayışının ön plana çıktığı "Büyük Buhan" döneminde Shahn; gerçekçi unsurları bireysel ifadesiyle birleştirmiş, sanatını çok sayıda insana iletmeyi başarmıştır. Sanatçının, yaşadığı toplumdan esinlenerek oluşturduğu sanat yapıtlarının anlaşılması noktasında ise; Amerika'da toplumsal gerçekçi sanat tavrının benimsenmesine yol açan nedenlerin incelenmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır (Berksoy, 1998).

## **2. Yöntem**

Bu çalışmada tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tarihsel araştırma; geçmişte meydana gelen olgu ve olayları tanımlamak, açıklamak ya da günümüzle ilişkisini incelemek amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Tarih araştırmaları; geçmişte yaşananların tanımını ve analizini yapmamızı, günümüzde gerçekleşen olayların aslında bir süreci olduğunu görmemizi sağlamaktadır (Fraenkel vd., 2012:535). Çalışmamızda tarihsel araştırma bağlamında; Toplumsal

Gerçekçilik sanat anlayışı ve ortaya çıktığı dönem incelenmiş, yaşamı boyunca bu anlayışı benimseyen Ben Shahn'ın eserleri üzerinden irdelenmesi sağlanmıştır.

### **3. Bulgular ve Yorum**

#### **3.1. Amerika'da Toplumsal Gerçekçilik**

“Amerika Birleşik Devletleri'nde” 1929 yılında Wall Street Borsası'nın çökmesi ile başlayan ekonomik kriz, 1930'lu yıllarda da etkisini sürdüren ve çok sayıda bankanın iflas etmesine neden olan büyük bir buhrana dönüşmüştür. Amerika'da yaşanan “Büyük Buhran” kısa süre içinde tüm dünyaya yayılmış; siyasal, sosyal ve kültürel pek çok alanda olumsuz bir etki yaratmıştır. Ülke çapında milyonlarca insanın evsiz ve işsiz kalmasına, toplumsal huzursuzlukların yaşanmasına neden olan Büyük Buhran dönemi; dünyanın en büyük ekonomik bunalımı olarak tarihe geçmiştir (Terzioğlu ve Çağla, 2021:871). 1930'lu yıllar boyunca ülkede etkisini gösteren ekonomik bunalım sanata da yansımış, ülkede Federal Sanat Projesi'nin ve Toplumsal Gerçekçilik (Sosyal Realizm) sanat akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur (Berksoy, 1998:66).

“Federal Sanat Projesi (FAP)”, Amerika Kalkınma Yönetimi'nin desteği kapsamında yürütülen çalışmalar içerisinde yer alan, Başkan Franklin D. Roosevelt yönetiminin ele aldığı New Deal (Yeni Düzen) programları kapsamında oluşturulan sanat projelerinden biridir. Çalışma Projeleri İdaresi tarafından yürütülen en geniş kapsamlı ve en etkili görsel sanatlar projesi sayılmaktadır. 1935-1943 yılları arasında Holger Cahill'in yöneticiliğini yaptığı Federal Sanat Projesi; yaşantı ve üslupları farklı birçok sanatçıya iş olanağı vermiş, deneysel sanat topluluklarını korumuştur. Ülkenin içinde bulunduğu ekonomik bunalımdan etkilenen sanatçıların, bu zor şartları atlatalmalarına yardımcı olabilmek adına oluşturulan programlarda sanatçılar; duvar resmi, heykel, tuval resmi, grafik sanatlar, fotoğraf, afiş gibi alanlarda görevlendirilmiştir. Bu proje kapsamında gerçekleştirilen çalışmaların amacı; Amerikan sanatını geliştirmek, yetenekli ve genç sanatçıların büyük şehirlere göçünü engellemek ve yerel sanatçılar ile halk arasında var olduğu öngörülen sınırları ortadan kaldırmaktır (Katrancı Kasalı, 2011). Sanat projelerinde ele alınan konularda ortak tema, Amerikan kültür ve tarihi olmuştur. Duvar resimlerindeki manzaralar yerel tarihi konu almış, fotoğrafçılar günlük hayatı fotoğraflamıştır. Sanatçıların büyük bir kısmı işçi hareketini desteklemiş ve sol görüşlü

politikalara yakın durmuş, meydana getirdikleri eserlerde Amerikan sosyal hayatındaki eşitsizlikleri, fakir insanların yaşadığı şartları, işçilerin hayatını, faşizm ve savaş tehditlerini ele almıştır (Bustard, 1997:6,7). Federal Sanat Projesi, sanat-sanatçı ve izleyicisi arasında eskiden beri var olan ayrılığın aşılabileceğini göstermesi bakımından önemli görülmüştür.



**Görsel 1.** Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, 1936, jelatin gümüş baskı, 35x 27  
Los Angeles Sanat Müzesi.

Dorothea Lange tarafından çekimi gerçekleştirilen ve hüzünlü bakışlarıyla bir kadının yer aldığı bu fotoğraf (Görsel 1); yerli Amerikalı, göçmen işçi Florence Owens Thompson'ın fotoğrafıdır. Amerika tarihinde yaşanan Büyük Buhran'ı temsil eden en iyi fotoğraflardan biridir. Fotoğraf karesinin tam merkezine yerleştirilen göçmen işçi kadının dikkati çeken yorgun vücudu, kırışıklarla dolu yüzü, hüzünlü ve dalgın bakışları... Toplumsal gerçekçi bir tavırla sanatçı; göçmen işçilerin çektiği sıkıntıları, bu fotoğraf karesiyle belgelemeyi başarmıştır (Heron ve Williams, 1996).

Federal Sanat Projesi'nde en ilgi çeken bölüm duvar resimleri olmuştur. Bu resimler tüm ülkede kamu dairelerinde yer almış ve halk tarafından büyük bir ilgi görmüştür. Cahill'e göre ortaya çıkan eserler, Amerikalı sanatçıların duvar resmi konusundaki başarısını tüm gerçekliğiyle ortaya koymuştur. Duvar resimlerinin yer aldığı binalar çoğunlukla postaneler olurken; bunların dışında okul, kütüphane, hastane, hapisane duvarları da duvar resimleri ile dekore edilmiştir (Mavigliano, 1984:29). Duvar resimleri Büyük Buhran döneminde Amerika'nın varsayımları, idealleri ve politikalarıyla ilgili bir belge niteliği taşımakta; eserlerin çoğu vatanseverliği, teknolojik ilerlemeyi, çalışma etiğini ve iş birliğini yansıtmaktadır. Bazı duvar resimlerine konu



olan sokak manzarası, kasaba meydanı, çiftlik veya gökdelen gibi yer bildiren resimler, coğrafyanın Amerikan yaşamı üzerindeki etkisini aktarmaktadır.



**Görsel 2.** Victor Arnautoff, *Şehir Hayatı*, 1934, 36 fit, Coit Tower, San Francisco, California.

Victor Arnautoff'un yaşadığı coğrafyanın etkisi altında kalarak ürettiği duvar resimlerinden biri olan “Şehir Hayatı” (Görsel 2), Amerikan sahnesinin en güzel örneklerinden biridir. Sanatçının 36 fit uzunluğundaki bu resmi, San Francisco’daki Coit Tower’ın duvarını süslemektedir (Becker, 2002:84).



**Görsel 3.** Conrad Albrizio, *The New Deal* (Yeni Anlaşma), 1934, National Archives.

“The New Deal” isimli bu duvar resmi (Görsel 3) sanatçı Conrad Albrizio tarafından 1934 yılında yapılmıştır. New York’taki Leonardo Da Vinci Sanat Okuluna yerleştirilen bu resim Başkan Roosevelt’e adanmıştır. Sanatçı; Başkan Roosevelt’i farklı cinsiyet ve etnik kökenlerden gelen işçilerin merkezine yerleştirerek, New Deal’deki rolünü simgelemiştir. Resimde; New Deal programlarının işsizleri istihdam ederek, ekonomiyi düzenleyerek, sosyal refahı sağlayarak,

Amerikan yaşamı üzerinde etkisini sürdüren “Büyük Buhran” krizine yanıt verebileceği anlatılmak istenmiştir (McKinzie, 1973).

Bazı sanatçılar duvar resimlerinde Toplumsal Gerçekçi konulara yönelmiş, Amerikan yaşamındaki çatışmalara odaklanmıştır. İnsanları reforma teşvik etmek amacıyla sosyal, politik veya ekonomik eşitsizlikleri ortaya çıkaran temalara yer veren sanatçılar; ırk ayrımcılığına, işçi sınıfına ve insan-makine arasındaki çekişmeli ilişkiye odaklanmıştır (O’connor, 1969:64).

1920’li yıllardan itibaren Meksika’da yaşanan devrim destekli sanat hareketi (Meksika Rönesansı), hem Federal Sanat Projesinin oluşmasına hem de sanatçıların toplumsal gerçekçi konulara yönelmesine öncülük etmiştir. Rivera ve Orozco gibi Meksikalı sanatçıların Amerika’da duvar resmi üretmeleri, Amerikalı sanatçıların bu sanatı yakından tanımalarını sağlamış ve ülkede toplumsal gerçekçi sanat anlayışının benimsenmesine yardımcı olmuştur (Lynton, 1982:167).

Amerika’da Toplumsal Gerçekçilik sanat akımının doğmasında Realizm akımının ve Meksika Rönesansı’nın etkileri olduğu gibi, 20. Yüzyılın başlarında New York’ta kurulan “The Eight” grubunun sanat görüşleri de etkili olmuştur (Richardson, 1956:362).

1908’de New York’ta, “Ashcan Okulu” olarak adlandırılan, bir grup sanatçının bir araya gelerek kurduğu “The Eight” grubu; Avrupa sanatının benimsediği öznelliğe, düş gücüne ve kişiselliğe karşı çıkmış, zamanın politik tartışmalarının etkisiyle eleştirel ve gerçekçi bir tavır geliştirmiştir. Bu grubun sanatçıları, Amerika’daki kırsal alanların ve sokakların zor yaşam koşullarına dikkatleri çekmiştir. Gruba sonradan katılan Edward Hopper, Grant Wood ve Ben Shahn ilerleyen yıllarda ünlenen sanatçılardan olmuştur (Yılmaz, 2006:157). Yaşadığı toplum hakkındaki düşüncelerini yansıtmak için objektif (gerçekçi) resim tekniğini benimseyen ressam Ben Shahn, Ashcan Okulu’nun geleneğini sürdüren en önemli toplumsal gerçekçilerden biri haline gelmiştir (Berksoy, 1998:90).

### **3.2. Ben Shahn**

Ben Shahn 1898 yılında Litvanya Kovno’da, “Pale of Settlement” olarak adlandırılan bir bölgede, Ortodoks Yahudi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. “Pale of Settlement” olarak adlandırılan bölge; yetkililerin, Yahudi topluluklarına daimi ikamet etmelerine izin verdiği

Rus imparatorluğunun batı bölgesidir. Bu bölgede yaşayan Yahudi toplulukları; dinsel, etnik ve siyasi nedenlerden dolayı hükümet tarafından organize edilen zulümlere maruz kalmaktadır. Yapılan zulümlere ve sosyal adaletsizliğe karşı Çar'a direnişi örgütleyen Shahn'ın babası Joshua Hessel Shahn, çok geçmeden hükümetin hedef aldığı bir isim haline gelmiştir. Shahn ailesinin yaşadığı bu durum, onları göç etme kararına sürüklemiştir. Doğu Avrupadan Amerika'ya Yahudi göçünün en yoğun olduğu 1906 yılında Shahn, ailesi ile birlikte Amerika'ya göç etmiş, New York eyaletinin Brooklyn bölgesine yerleşmiştir. Shahn'ın henüz çocuk yaşta siyasi zulme tanık olması, sosyal adaletsizliklerden dolayı mücadele etmek durumunda kalması, onun sanatçı kişiliğinin ve sosyal sanat tavrının oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu durum; sanatçının, hayatını mücadele içinde geçiren insanlara dikkat çekmek için sanat eseri yaratmaktan vazgeçmemesini sağlamıştır (Ellis, 2019:11).

Shahn, küçük yaşta sanatla ilgilenmeye başlamış; ancak mali açıdan zor durumda olan ailesine yardım etmek için lise eğitiminden vazgeçmiştir. 1913 ve 1917 yılları arasında tipografi öğrendiği bir litografi dükkânında çalışmıştır. Shahn'ın sanatsal gelişimini besleyen bir iş bulması, ilerleyen yıllarda sanatçı olarak üslubuna büyük etkisi olmuştur. 1919 ve 1922 yılları arasında Shahn, New York Üniversitesi, New York Şehir Koleji ve Ulusal Tasarım Akademisi'nde üniversite eğitimini almıştır (Eskedal, 1967:2). Ardından, kadınların oy hakkını savunan ve siyasi bir aktivist olan Tillie Goldstein ile evlenmiş, bu evliliğinden Judith ve Ezra isimlerinde iki çocuğu olmuştur. Avrupa'nın ünlü tablolarını ve modern sanattaki yeni trendleri incelemek için Avrupa ve Kuzey Afrika'ya iki uzun geziye çıkan Ben Shahn, 1928'deki gezi sırasında iki yüzden fazla suluboya resim ve çizim yapmıştır (Shahn, 1966).

Sanatçı Downtown Gallery'deki ilk kişisel sergisinden iki yıl sonra, 1931 yılında ilk büyük çalışması olan The Passion of Sacco and Vanzetti'ye başlamış, bu konuyla ilgili guaj tekniğini kullanarak 23 adet bir resim serisi ortaya çıkarmıştır. Shahn'ın bu resim serisi Downtown Gallery'de halkın eleştirisine ve beğenisine sunulmak üzere sergilenmiştir. Bu sergi, Shahn'ın Amerika'daki en önemli toplumsal gerçekçi ressamlardan biri olarak ününün başlangıcı olmuştur (Russel, 1962).

Sanatçının sosyal ve politik adalete bağlılığı; 1933'te Meksikalı duvar ressamı Diego Rivera'ya, New York City'deki Rockefeller Center için yapacağı "Man at the Crossroads" adlı

duvar resminde yardım etmesi için işe alınmasını sağlamıştır. Duvar resmi 1933'te tamamlanmadan önce tartışmalar nedeniyle yok edilmiş; ancak Shahn hayatın mücadelelerini geniş bir kitleye sunmak için eşsiz bir sanat formu olan duvar resminin potansiyelinden ilham almış ve bu proje sırasında fresk resim sanatı hakkında Diego Rivera'dan çok şey öğrenmiştir. New Deal programları kapsamında "Federal Sanat Projesinin" kurulmasıyla Shahn, duvar resimleri üzerinde çalışmıştır. 1937'de "Çiftlik Güvenlik İdaresi" tarafından, Jersey Homesteads kasabesindeki "Toplum Merkezi" için bir duvar resmi yapmakla görevlendirilmiş ve Shahn bu görevini 1938'de tamamlamıştır. Çiftlik Güvenlik İdaresi, Büyük Buhran sırasında toplumdaki refahın artırılmasına yardımcı olmak için kurulan birçok programdan biridir. Bu program, 1930'ların başındaki ekonomik gerilemeden dolayı yerinden edilmiş ve haklarından mahrum bırakılmış küçük çiftçilerin sorunlarını hafifletmekten ve kentsel işsizliğin kurbanı olan şehir işçilerine iş ve ev sağlamaktan sorumlu olmuştur. Duvar resimlerinin amaçlarından biri de, ülkede gerçekleştirilecek yeni reformların halka iletilmesini ve halkın bu iyileştirmelerden haberdar olmasını sağlamaktır (Ellis, 2019:15).

Shahn; 1935 ile 1938 yılları arası Federal Sanat Projesi'nde fotoğrafçı olarak çalışmış; kırsal yaşamı, yoksulluk çeken bölgeleri fotoğraflamak adına ülke çapında seyahat etmiştir. İlerleyen yıllarda çektiği fotoğraflar resimlerine ilham kaynağı olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sırasında 1942'de Shahn, bir devlet kurumu olan "Savaş Enformasyon Ofisi" (OWI) için grafik sanatçısı olarak çalışmaya devam etmiş; sanatçıdan, vatandaşlara savaş zamanının gerekliliklerini açıklayan poster ve broşürler hazırlaması istenmiştir (Ashley, 2010:3).

Shahn'ın gerçekçi unsurları bireysel ifadeyle yansıttığı görsel dili sanatının hem konusunu hem de içeriğini belirlemiş; sanatçı, sanat için sanat yaratmaktan çok, sanatını toplumsal yorum için araç olarak kullanmıştır. Sanatsal becerilerini; toplumdaki yanlışların farkındalığını arttırmak ve reformu teşvik etmek amacıyla kullanması gerektiğine olan inancı, sosyal gerçekçi bir anlayışa sahip olan sanatçıyı "sanatını bir silah olarak" kullanmaya itmiştir. Shahn'ın resimlerinin ana teması her daim insanlık olmuştur; ancak, İkinci Dünya Savaşıyla birlikte insanların iç dünyasına artan ilgisi nedeniyle sanatçı, güncel konulara odaklanmaktan vazgeçmiş, evrensel konulara değinmeyi tercih etmiştir. Shahn; sanat için sanata dönmezken, konu için konuya bağlı kalmayıp " Sosyal Gerçekçilikten" uzaklaşıp "Kişisel Gerçekçilik" dediği

şeye yönelmiştir. Çektiği nesnel fotoğraf kaynaklarını daha kişisel ve sembolik ifadelerle dönüştürmüş, kahramanlarının içsel enerjileri ve psikolojik durumları yeni resimlerinin çekirdeğini oluşturmuştur. Sanatçı, sosyal gerçekçi resim stilini yavaş yavaş geride bırakmış ve eserlerinde sembolik bir anlatıma başvurmuştur. Ben Shahn, yeni kişisel gerçekçi stilini ilk kez 1940 yılında Julien Levy Galerisi'nde sergilemiştir (Shahn, 1992:28).

1947'de New York Modern Sanat Müzesi'nde retrospektif sergileyen en genç sanatçı olmuştur. Ayrıca başarılı bir yazar, öğretmen ve öğretim görevlisi olarak akademiye daha aktif hale gelmiştir. Princeton Üniversitesi ve Harvard Üniversitesi'nden fahri doktoralar almış ve 1956'da Harvard'da Charles Eliot Norton profesörü olmuştur. Harvard Üniversitesi'nde sanat üzerine verdiği dersler, daha sonra "İçeriğin Şekli" ismiyle kitap olarak yayınlanmıştır. Tüm bu süre boyunca, sanat yoluyla adalet arayışı onun yapıtlarının ana teması olmaya devam etmiştir. Aynı zamanda birçok kitap ve makaleyi resimleyen Ben Shahn, 14 Mart 1969'da New York City hastanesinde geçirdiği ameliyatın ardından kalp krizinden ölmüştür (McKiernan, 2009:527).



**Görsel 4.** Ben Shahn, *Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi*, 1931-32, Tuval yüzeyine tempera ve guaj, 213 x 122 cm  
Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York.

Ben Shahn'ın bu resmi (Görsel 4); 1920'de Massachusetts'deki bir soygunun, çifte cinayete dönüşmesiyle iki kişinin ölümünden sorumlu tutulan Nicola Sacco ve Bartolomeo

Vanzetti'nin yargılanması ve infazlarına giden süreci anlatan resim serisinden biridir. Her ikisi de İtalyan göçmen olan Sacco ve Vanzetti yargılama sonucunda, suçlu olduklarına dair herhangi bir delil bulunmamasına rağmen idama mahkum edilmiştir. Bu durum, İtalyan asıllı anarşist olan Sacco ve Vanzetti'nin cinayet davasının değil; o dönemde topluma egemen olan bir sınıfın göçmen karşıtı düşünce sisteminin kurbanı oldukları, toplumun her katmanına sirayet etmiştir (Fast, 1969). Shahn'a göre bu iki adam, inandıkları dava uğruna mücadele eden ve sonunda sosyal adaletsizliğin kurbanı olan şehitlerdir. Shahn, bu idamın "İsa'nın Çarmıha Gerilmesi" olayından bir farkı olmadığını dile getirmiş ve yapıtına "Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi" ismini vermiştir (Pohl, 1993:12).

Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi adlı bu resimde, adaleti bulamayan iki adam sütunlu ve neoklasik dönem özelliği taşıyan bir adliye binasının önünde, tabutlarında yatmaktadır. Resmin en altında solda Sacco, sağda Vanzetti bulunmakta ve tabutların başında idamı kabul eden komite üyeleri yer almaktadır. Arka planda sağ elini havaya kaldıran davanın yargıç, adaleti savunmak için yemin eder şekilde resmedilmiştir. İdamı kabul eden komite üyelerinden ikisi ellerinde beyaz zambak tutmaktadır. Shahn'ın; ruhun saflığını simgeleyen beyaz zambakları, yargının adaletsizliğini vurgulamak adına komite üyelerinin ellerine verdiğini düşünmek mümkündür. Resimdeki tüm figürler, simalarından tanınacak biçimde resmedilmiştir. Sacco ve Vanzetti figürleri resimdeki trajediyi güçlendirirken; komite üyelerinin kederden ve pişmanlıktan yoksun hali güçlü bir tezatlık oluşturmaktadır. Shahn'ın bu çalışması, onu en önemli "Sosyal Gerçekçi" ressamlardan biri olarak anılmasını sağlamıştır (Bush, 1968).



**Görsel 5.** Ben Shahn, "The Jersey Homesteads Mural (Jersey Çiftlikleri Duvar Resmi), 1937-1938, fresko tekniği. Hightstown, New Jersey

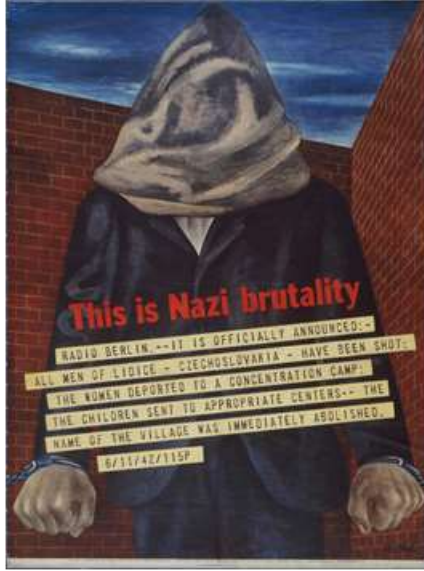
Ben Shahn'ın Jersey Homesteads'ın toplum merkezi için yaptığı bu çalışma (Görsel 5); 1930'larda Amerika'ya gelen Yahudi göçmenlerin hayatını anlatan, fresk tekniğiyle yapılmış bir duvar resmi. Fresk tekniğini, yanında çalıştığı Diego Rivera'dan öğrenen Shahn'ın tamamladığı ilk duvar resmi. Sanatçının 1937 yılında başladığı bu resim; 'kölelik', 'kurtuluş' ve 'kurtuluş anlatısı' olarak planlanan üç ana bölümden oluşmaktadır. Resmin tamamı Almanya'da başlayıp, Amerika'da son bulan Yahudi göçmenlerin mücadelesini göstermektedir (Platt, 1995:1).

Duvar resminin sol bölümünde, New York'a gelen göçmenlere hizmet veren Ellis Adası mevcuttur. Merkezde köprüden gelen göçmenler gösterilmektedir. Göçmenlerden biri Shahn'ın arkadaşı olan ve Hitlerin baskıcı tutumundan kaçan Albert Einstein'dir. Einstein'ın hemen yanında, gruba liderlik ettiği görülen bir kadın figürü yer almaktadır. Bu figür, Yahudilerin geleneksel kıyafetlerinin bir parçası olan ve başından ayağına kadar uzanan bir şal kullanmaktadır. Göçe liderlik eder durumda olan bu kadın, aslında Shahn'ın annesidir. Shahn henüz 8 yaşındayken deneyimlediği kendi göç hikayesini de bu resimde yansıtmak istemiştir. Figürlerin çoğu gemideki numaralarını belirten ve Yahudileri tanımlamak için kullanılan rozetler takmaktadır. Resmin sol üst köşesinde; 1927 yılında idam edilen Sacco ve Vanzetti'nin tabutları, siyasi baskı sonucu ölen Yahudilerin birer sembolü olarak resimde dikkatleri üzerine çekmektedir (Soby, 1947:10).

Duvar resminin orta bölümünde Shahn, göç hikayesinden uzaklaşarak sendika tarihine odaklanmaktadır. Resmin sol tarafında göçmen işçilere, sağ tarafında ise bir sendika liderine yer verilmiştir. Konuşmacının arkasında yeni göçmüş konfeksiyon işçilerinin yaşadığı trajik olaylara sebep olan binalar bulunmaktadır. Bu binalardan biri de 1911'de çıkan yangın sırasında, kapıların kilitli olması sonucu 146 genç kızın ölümüne neden olan olayın yaşandığı "Üçgen Gömlek Fabrikasıdır". Resmin alt kısmında; ezilen fabrika işçilerinin durumunu ve sendikalaşma sürecinin güvenli bir gelecek olduğunu anlatan konuşmacının mesajı üzerine düşünen fabrika işçileri yer almaktadır (Linden, 2015:258).

Duvar resminin sağ bölümü, düzenli ve amaçlı bir şekilde yan yana gelmiş bir grup insanı göstermektedir. Bu grup, Yeniden Yerleşim İdaresini temsil eden kişilerden oluşmaktadır (Platt, 1995:7). Shahn'ın bu duvar resminin tümü; göçmen işçilerin mücadeleleri ve başarıları,

sendikalaşmanın topluma yararları konuları altında, Amerika'nın farklı yönlerini izleyiciye sunmaktadır.



Görsel 6. Ben Shahn, *Bu Nazi Vahşetidir*, 1942, Fotolitografi, 377/8 × 281/4 inç.  
Harvard Sanat Müzeleri.

Shahn'ın 1942 yılında bir devlet kurumu olan "Savaş Enformasyon Ofisi'ndeki (OWI)" görevi esnasında, bir Çek kasabası olan 'Lidice' hakkında tasarladığı en dikkat çekici afişlerinden biridir (Görsel 9). Lidice; bir Alman Nazi yetkilisinin 1942 yılında iki Çek tarafından vurulması sonucunda, Naziler tarafından yok edilen bir kasabadır. Katliamda kasabadaki bütün erkeklerin öldürülüp, kadınların ve çocukların toplama kamplarına gönderilmesinin ardından 'Lidice'nin' yok edilmesi, "II. Dünya Savaşı" sırasında Nazi vahşetinin simgesi haline gelmiştir. Alman hükümetinin bu olayı gizlemediği gibi, Berlin radyosu tarafından kamuoyuna açıkça bildirdiği, bu afişte gözler önüne serilmek istenmiştir. Afişin üzerinde kırmızı harflerle basılan "Bu Nazi Vahşetidir" yazısının altında, radyo duyurusunun yer aldığı altı satır şerit bant gösterilmiştir. Duyuruda şu ifadeler yer almaktadır: "Radyo Berlin, Resmi olarak açıklandı. Tüm Lidice Erkekleri-Çekoslovakya –vuruldu. Kadınlar Toplama Kampına sürdürüldü. Çocuklar uygun merkezlere gönderildi. Köyün adı yok oldu" (Decker, 2012:97).

Shahn bu afiş; sosyal gerçekçilikten uzaklaşıp, kişisel gerçekçiliğe yöneldiği dönemde ortaya çıkarmıştır. Önceki yıllarda kaynak olarak kullandığı fotoğrafları resme çevirdiğinde



figürlerin yüzleri ve kimliği onun için önemli görülmekteydi. Sanatçı, “Bu Nazi Vahşetidir” afişinde meçhul kurbanların yerini alacak bireyselleştirilmiş bir yüz sunmayı reddetmiş ve kişisel ruh dünyasındaki soyut ifadeleri somutlaştırmanın görsel yollarına başvurmuştur. Katliamı veya katliamın faillerini tasvir etmek yerine, infazı cesurca bekleyen kurbanın kahramanlığına odaklanması; sanatçının, bu olay karşısındaki kişisel yorumunu ifade etmektedir (Pohl, 1993:68). Çalışmada, kırmızı tuğladan yapılmış bir duvarın önünde, elleri zincirlenmiş devasa bir adam figürü bulunmaktadır. Sıkılı yumrukları direniş girişimini ifade ederken, koyu renk takım elbisesi ve beyaz gömleği adamın entelektüel bir sınıfa ait olduğunu düşündürmektedir. Sanatçı, kurbanın yüzünü gizleyerek, izleyiciyi görünür olmayı hayal etmeye ve tamamlamaya zorlamıştır.



**Görsel 7.** Ben Shahn, *Kızıl Merdiven*, 1944, Masonit üzerinde Tempera, 16x24 inç  
Saint Louis Sanat Müzesi

II. Dünya Savaşının dehşeti, birçok sanatçı gibi Shahn'ı ve çalışmalarını derinden etkilemiştir. Savaşın dehşeti, Shahn'ın sanatı üzerinde “kişisel gerçekçilik” dediği döneme geçmesi; başka bir deyişle sanatçının, evrensel gerçeklere olan tepkisini kişisel yorumuyla tasvir ettiği sanat anlayışı ile sonuçlanmıştır. Bu anlayışla sanatçı, eserlerinde sembolik anlatımı ön planda tutmuş; ancak figüratif resim üslubunu korumayı başarmıştır (Shahn, 1992).

Ben Shahn bu resminde (Görsel 7) savaşın geride bıraktığı dehşeti ve yıkıcı sonuçlarını sembolik bir anlatımla yansıtmayı tercih etmiştir. Resmin ana merkezinde yer alan kırmızı bir merdiven, harap olmuş bir görüntünün içinde sapaşağlam duruşu ile göze çarpmaktadır. Bu merdiven, her ne kadar güçlü bir duruş sergilese de; merdivenin, görünüşte hiçbir yere

gitmediği, aynı yıkımın içinde sonlandığı fark edilmektedir. Buna rağmen sanatçı merdivenleri çıkmak üzere resmine; elinde koltuk değnekleri olan, tek bacaklı bir adam figürü yerleştirmiştir. Koltuk değneklerinin yardımıyla dik merdivenlerden çıkmaya çalışan siyahlar içindeki bu adamın; başını öne eğip çevresine bile bakmaması, aslında gideceği yerle ilgili bir umudunun olmadığını düşündürmektedir. Bu umutsuzluk içinde bile Shahn, zor şartlarda olmasına rağmen adamın bu yolculuğa çıkma umudunu koruduğunu göstermek istemiş ve “Bana göre bu, insanın hem ümidi hem de kaderidir” sözleriyle bu tablo hakkındaki kişisel duygularını dile getirmiştir (Pohl, 1993:83).

Resmin sağ tarafında, beline kadar gömülü enkazdan kurtulmaya çalışan beyazlar içinde başka bir adam figürü bulunmaktadır. Bu adam kollarını havaya kaldırıp çırpırırken ve muhtemelen yardım isterken; resimde, koltuk değnekli adamın onu gördüğüne ya da onunla iletişime geçtiğine dair herhangi bir ibare bulunmamaktadır. Bu durum, savaşın ikinci bir yıkıma yol açtığını işaret etmekte; yani enkazdan kurtulma çabası içinde olan insanların, diğerleriyle olan iletişiminin koptuğunu ve yalnızlaştığını düşündürmektedir. Sanatçının; savaşa karşı kişisel tepkisini sembolik bir anlatımla yansıttığı bu eser, II. Dünya savaşının yol açtığı yıkımı gözler önüne sermektedir (Pohl, 1993).



**Görsel 8.** Ben Shahn, *Liberation*, 1945, Tempera, 30 x 39  
Museum of Modern Art, New York

Ben Shahn “Kurtuluş” adını verdiği bu resminde (Görsel 8); arka planda savaş tahribatına karşı, ön planda bir tür direğin etrafında çalınca sallanan çocukların görüntüsüne

yer vermiştir. Resim, bir tablonun ortalama izlenme süresinin daha üstünde bir izlenme gücüne sahiptir. Bunun sebebi; sanatçının, savaşın yıkıcı gücünün çocuklar üzerindeki etkisine odaklanmasından ve duygu durumları üzerine uzun süre konuşabileceğimiz çocukları, resmin merkezine yerleştirmesinden kaynaklanmaktadır.

Direğin etrafında iplerden tutunan üç çocuğun bütün olup bitenlere rağmen bir oyun kurup oynadıkları görülmektedir; ancak, çocukların ruhsuz ve duygusuz bir tavırla tasvir edilmesi bu oyunda eğlendiklerine olan inancımızın yitirilmesine yol açmaktadır. Demek oluyor ki, sanatçı bu resminde; savaşın çocuklar üzerinde yol açtığı en büyük tahribat olan çocukluk sevinçlerine odaklanmak istemiştir. Kurtuluş adını verdiği bu resim belki de, savaş mağduru çocukların artık çocukluklarından kurtulup, mutsuz ve özgür birer yetişkine dönüştüklerini; sahip oldukları en kıymetli zaman dilimini yitirmenin verdiği üzüntüyü simgelemektedir.



**Görsel 9.** Ben Shahn, *Alegori*, 1948, Panel üzerine tempera, 36x48  
The Modern Art Museum, New York.

Ben Shahn'ın Alegorisi (Görsel 9); siyahi bir adamın, ev sahibiyle yaşadığı anlaşmazlıklar nedeniyle evinde çıkan yangından dolayı dört çocuğunu kaybettiği trajik bir olayı betimlemektedir. Sanatçı "İçeriğin Şekli" kitabında bu resimle ilgili duygularını; "Çocukluğumda yaşadığım iki büyük yangını anımsatan bu trajik hikayede bir felaket görüntüsü değil, felaketi çevreleyen duygusal durumu yansıtmak istedim. Buna içsel felaket diyebilirsiniz" sözleriyle dile getirmiştir (26).

Resimde, devasa bir yaratığın resmin yüzeyinde kapladığı büyük bir alana karşı; yerde

yatmakta olan ve küçük bir alanda, üst üste konumlandırılmış çocukların görüntüsü oldukça dikkat çekmektedir. Muhtemelen bu yaratık yangında ölen çocuklarını korumaya çalışan babayı simgelemektedir. Çocuklarını korumak üzere alevlere atılan korkusuz bir babayı simgeleyen bu yaratığın, devasa büyüklüğüne ve güçlü duruşuna rağmen; yüzüne yansıyan hüznü fark etmemek mümkün değildir. Belli belirsiz hissedilen çocukların acizliği ve çaresizliği, devasa yaratığın altında küçük bir alanı kaplamasıyla vurgulanmak istenmiş; sanatçı eserinde, zıtlıklardan oluşan muhteşem bir uyum yakalamıştır. Adaletsizliğin ve insanlık dışı duyguların masum kurbanlarına odaklandığı bu alegoride sanatçı; kişisel deneyimlerden ve sembollerden yararlanarak, yerel bir konuyu evrensel bir boyuta taşımayı başarmıştır (Pohl, 1993:95).



**Görsel 10.** Ben Shahn, Bir Madencinin Ölümü, 1949, Ahşap üzerine tempera.  
Modern and Contemporary Art Museum.

Amerika Birleşik Devletlerinde 1947 yılında bir kömür madeninde meydana gelen büyük bir patlama ve bu patlama sonucu hayatını kaybeden onlarca maden işçilerini konu alan bir resimdir (McKiernan, 2009). Resimde (Görsel 10) ön plandaki iki adam, sabit bir şekilde önlüklerinde yatmakta olan sarı tulumlu bir adama tepeden bakmaktadır. Yüzlerini göremediğimiz siyah takımlı bu iki adamın izleyicilerin karşısına, tam merkeze yerleştirilmesi resme olan ilgiyi arttırmaktadır. İlginin kaynağı ise, bu iki adamın oldukça hareketsiz tavırları ve yaşanan felaket karşısında herhangi bir üzüntü ibaresi göstermemeleridir. Maden işçilerinin ölümüne seyirci kalan bu iki adamın, maden ocağında yeterince güvenlik önlemi almayı ihmal eden yöneticileri temsil ettiğini ve izleyicilerle yüzleşmekten çekindikleri için de sırtlarını döndüklerini düşünmek mümkündür. Arka planda sol tarafta, bir madencinin, madenden fıskıran alevlerden kaçmakta olduğu görülmektedir. Sağ tarafta ise, muhtemelen ölen maden işçilerinin yakınlarından oluşan

bir grup insanın üzüntülü halleri sergilenmektedir. Ben Shahn, resminde ölen maden işçilerinden çok, onların geride bıraktıkları sevdiklerine ve ailelerine odaklanmaktadır. Sanatçının toplumdaki sorunlar, eksiklikler ve adaletsizlikler karşısında mağdur olan insanların duygularını ön plana çıkarıp toplumda empati duygusu oluşturarak, dünyayı sanatıyla değiştirebileceğine olan inancı bu eserinde de karşımıza çıkmaktadır (Pohl, 1993).

#### 4. Sonuç ve Öneri

Toplumsal Gerçekçilik; 19. Yüzyılın ortalarında Fransa'da sanata hakim olan ve resim sanatında Gustave Courbet'in öncülüğünde gelişen Gerçekçilik (Realizm) akımından etkilenen, 20. Yüzyılın başlarında New York'ta Ashcan Okulu adı altında bir araya gelerek dönemin akademik sanatını bir kenara bırakıp, Amerikan günlük yaşamının tüm yönleriyle işlenmesini savunan bir grup ressam tarafından benimsenen bir sanat anlayışı olmuştur. İlerleyen yıllarda Amerika'da 1930'lu yıllar boyunca ülkeyi etkisi altına alan ekonomik bunalım sanata da yansımış ve ülkede Toplumsal Gerçekçilik sanat akımının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Toplumsal Gerçekçilik sanat anlayışını benimseyen sanatçılar "sanat için sanat" görüşüne karşı çıkmış, sanatın toplumsal yönüne vurgu yapan "toplum için sanat" görüşünü desteklemiştir. Sanatın toplumsal yönüne vurgu yapan sanatçılar güncel yaşamdan seçtiği konuları, yapıtlarının odak noktasına yerleştirerek toplum ve bireyi, toplumsal ve gerçek yönleriyle sergilemeyi amaçlamaktadır. Toplumun sorunlarına duyarlı bir bakış açısıyla yaklaşan sanatçılar, konu hakkında kişisel duygu ve düşüncelerini herkes tarafından anlaşılır bir ifadeye dönüştürmektedir. Bu yolla, sanat-sanatçı ve toplum arasındaki uçurumu ortadan kaldırmayı ve sanatı toplumun her kesimine ulaştırmayı hedeflemektedir. Sanatçılar ortaya çıkardıkları sanat yapıtlarıyla kimi zaman toplumda eğitime- öğretme rolünü üstlenen bir eğitmen, kimi zaman toplumda oluşan olumsuz değer yargılarına karşı eleştirel bir tutum sergileyen bir eleştirmen rolünü üstlenmektedir. Bu anlayışla oluşturulan sanat yapıtları ise, toplumda yaşanan olumsuzlukları izleyiciye aktarırken kimi zaman bilgilendirme kimi zaman da belgelendirme görevi görmektedir.

Amerika'da en önemli toplumsal gerçekçilerden biri haline gelen Ben Shahn; gerçekçi, anlatımcı ya da sembolik tarzda ortaya çıkardığı sanat yapıtlarıyla yerel konuları evrensel bir

boyuta taşımayı başarmış, sanatıyla insanlığa hizmet etmiştir. Sanat yaşamına bir litografi ustasının yanında çalışarak başlayan sanatçı; yaşamı boyunca sosyal adaletsizliklere karşı bir duruş sergilemiş, eserlerinde göçmen insanların çektiği sıkıntılara, savaş mağdurlarına, ırkçılıktan doğan eşitsizliğe yer vermiş, sanatıyla dünyayı değiştirebileceğine olan inancını daima korumayı başarmıştır. Shahn “Büyük Buhran” sırasında Federal Sanat Projesi kapsamında duvar resimleri ve Çiftlik Güvenlik İdaresi için fotoğrafçılık ve Savaş Enformasyon Ofisi için afiş tasarımları yapmıştır. Fotoğrafçılık amacı ile gözlemlediği ortamlar ve çektiği fotoğraflar figüratif resimlerine ilham kaynağı olmuş, bu fotoğraflardan yola çıkarak oluşturduğu yapıtlarını “sosyal gerçekçilik” sanat anlayışıyla topluma aktarmayı başarmıştır. II. Dünya Savaşının dehşeti Shahn’ın sanatı üzerinde “kişisel gerçekçilik” dediği döneme geçmesi ile sonuçlanmış, sanatçı eserlerini sembolik bir anlatımla yansıtmayı tercih etmiştir. Yaşamı boyunca sanatının ana teması insanlık olmuş ve Toplumsal Gerçekçi sanat anlayışının en yetkin örneklerini vermiştir.

Sanatçıların esin kaynağı olarak topluma yönelmesi sonucu ortaya çıkan ve yine gücünü yaşadığı toplumdan alan “Toplumsal Gerçekçilik”, geçmişten günümüze sanat dünyasında kendine sağlam bir yer edinmeyi başarmıştır.

Savaş, göç, ekonomik buhran, reform gibi olayların sanatçıyı ve eserlerini nasıl etkilediği, sanatçının toplum üzerindeki etkisinin neler olabileceği üzerinde durulan bu araştırmada “sanat, sanatçı ve toplum” arasındaki ilişkiye, Amerikan ressam Ben Shahn’ın toplumsal gerçekçi eserlerinin analizi ile yeni bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır. Bu bakış açısının genişletilmesine katkı sağlaması bakımından diğer toplumların ve sanatçıların da araştırılmasının önemli olduğu düşünülmektedir.

### Kaynakça

Ashley, S. (2010). *A Finding Aid to the Ben Shahn Papers, 1879-1990, bulk 1933-1970*, in the Archives of American Art, Funding for the processing and digitization of this collection was provided by the Terra Foundation for American Art.

Becker, H. (2002). *Art for the People: The Rediscovery and Preservation of Progressive and WPA-Era Murals in the Chicago Public Schools, 1904-1943*, San Francisco: Chronicle Books.

Berksoy, F. (1998). *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul: Bakışlar Matbaacılık.

- Bush, M. H. (1968). *Ben Shahn: The Passion of Sacco and Vanzetti*, New York: Published by Syracuse University Press.
- Bustard, B. I. (1997). *A New Deal For The Arts*, The University of Washington Press.
- Clark, T. (2017). *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, çev. Esin Hoşsucu, Sanat ve Kuram Dizisi, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çelik, S. (2009). *Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik: Yeniler Grubu*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı.
- Decker, C. (2012). *Trauma Narratives, Mixed Media, and the Meditation on the Invisible*.
- Ellis, J. W. (2019). *Ben Shahn's Sunday Paintings: Transformation of a Social Realist*, International Journal of History and Philosophical Research Vol.7, No.2, pp.11-23
- Eskedal, J. B. (1967). *Ben Shahn: His Philosophy, Style, And Development*, Thesis for the Degree of M. A. Michigan S'eatte University.
- Fast, H. (1969). *Suçsuzlar Sacco ile Vanzetti*, İstanbul: Payel Yayınları.
- Fraenkel, J. R., Wallen, N. E., ve Hyun, H. H. (2012). *How to deslgn and evaluate research In education* (8th ed.). New York: Mc Graw Hill.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi, Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Heron, L., Williams, V. (1996). *Illuminations: Women Writing on Photography From the 1850s to the Present*, London: Duke University Press Books.
- Katranlı Kasalı, B. (2011). "ABD'de Büyük Buhran Sanatı", *Sanat Tarihi Dergisi*, Cilt 20, Sayı 2, 101 – 118.
- Linden, D. L. (2015). *Ben Shahn's New Deal Murals: Jewish Identity in the American Scene*.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mavigliano, G. J. (1984). "The Federal Art Project: Holger Cahill's Program of Action", *Art Education*, C.37, N.3, s. 26-30.
- McKiernan, M. (2009). "Ben Shahn Death of a Miner (1949)", *Art And Occupation, Occupational Medicine*, Volume 59, Issue 8, December 2009, Pages 526–527.
- McKinzie, R. D. (1973). *The New Deal for Artists*, NJ: Princeton University Press.
- O'Connor, F. V. (1969). "The New Deal Art Projects in New York", *American Art Journal*, Vol. 1, No. 2. (Autumn, 1969), pp. 58-79.
- Platt, S. N. (1995). "The Jersey Homesteads Mural: Ben Shahn, Bernarda Bryson, and History Painting in the 1930s." In *Redefining American History Painting*, edited by Patrica Mullan Burnham and Lucretia H. Giese, Cambridge: Cambridge University Press.

Pohl, F. (1993). *Ben Shahn*, Pomegranate Communications, Inc, US.

Russell, F. (1962). *Tragedy in Dedham: The Story of the Sacco-Vanzetti Case* (New York: McGraw-Hill, 1962), Cover design by Ben Shahn.

Shahn, B. (1966). *The Biography of a Painting*, New York: Paragraphic Books, Cover design by Ben Shahn.

Shahn, B. (1992). *The Shape of Content*, Harvard University Press: New Ed edition.

Soby, J. T. (1947). *Ben Shahn*, Penguin Books Limited, The Museum of Modern Art, New York.

Terzioğlu, O., Çağla, C. (2021). "Büyük Buhran ve Amerika'da sosyal politika", *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(41), 871-926.

Turani, A. (2004). *Dünya Sanat Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Dorothea Lange, "Göçmen Anne", 1936, jelatin gümüş baskı, 35x 27  
Los Angeles Sanat Müzesi. <https://www.istanbulsanatevi.com/fotografcilar-alfabetik/soyadi-l-fotografcilar-alfabetik/lange-dorothea/dorothea-lange-gocmen-anne>, Erişim tarihi: 01.06.2022.

Görsel 2. Victor Arnautoff, "Şehir Hayatı", 1934, 36 fit, Coit Tower, San Francisco, California.  
<http://artcontrarian.blogspot.com/2017/07/victor-arnautoff-1930s-california.html>, Erişim tarihi: 02.06.2022.

Görsel 3. Conrad Albrizio, "The New Deal (Yeni Anlaşma)", 1934, National Archives.  
<https://iowaculture.gov/history/education/educator-resources/primary-source-sets/new-deal/new-deal-mural-ca-1934>. Erişim tarihi: 08.06.2022.

Görsel 4. Ben Shahn, "Sacco ve Vanzetti'nin Çilesi", 1931-32, Tuval yüzeyine tempera ve guaj, 213 x 122 cm. Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York.  
<https://whitney.org/collection/works/1022>, Erişim tarihi: 09.06.2022.

Görsel 5. Ben Shahn, "The Jersey Homesteads Mural (Jersey Çiftlikleri Duvar Resmi)", 1937-1938, fresko tekniği. Hightstown, New Jersey. <https://www.morven.org/roosevelt-resources>, Erişim tarihi: 09.06.2022.

Görsel 6. Ben Shahn, "Bu Nazi Vahşetidir", 1942, Fotolitografi, 377/8 x 281/4 inç.  
Harvard Sanat Müzeleri. <http://www.artnet.com/artists/ben-shahn/this-is-nazi-brutality-wDgmStAjNAX-dUMflaNKIQ2>, Erişim tarihi: 11.06.2022.

Görsel 7. Ben Shahn, "Kızıl Merdiven", 1944, Masonit üzerinde Tempera, 16x24 inç. Saint Louis Sanat Müzesi. <http://www.artnet.com/artists/ben-shahn/this-is-nazi-brutality-wDgmStAjNAX-dUMflaNKIQ2>, Erişim tarihi: 11.06.2022.

Görsel 8. Ben Shahn, "Liberation", 1945, 30 x 39, Tempera. Museum of Modern Art, New York.  
<https://www.moma.org/collection/works/38547>, Erişim tarihi: 13.06.2022.



Görsel 9. Ben Shahn, "Alegori", 1948, 36x48, Panel üzerine tempera. The Modern Art Museum, New York. <https://charlesmcquillen.com/ben-shahn-allegory-english-language-arts-lesson-plan>, Erişim tarihi: 13.06.2022

Görsel 10. Ben Shahn, "Bir Madencinin Ölümü", 1949, Ahşap üzerine tempera. Modern and Contemporary Art Museum. <https://www.wikiart.org/en/ben-shahn/death-of-a-miner>, Erişim tarihi: 17. 06. 2022.

## ÇAĞDAŞ TEKSTİL SANATINDA IRKÇILIK VE “ÖTEKİLİK” TEMALARI ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMELER

### THE SEMIOTIC ANALYSIS ON THE THEMES OF RACISM AND ALIENATION IN CONTEMPORARY TEXTILE ART

**Ecem Kiper\*, Kafiye Özlem Alp\*\***

#### Öz

Sanatın tarihsel sürecinde bir zanaat dalı olarak anılan tekstil sanatı; 1960'lardan itibaren toplumsal yapıda oluşan değişimler, politik ve kültürel dinamiklerin dönüşümleri sonucunda sanatçıları yeni teknik ve estetik arayışlarına yönlendirmiş, zanaat kimliğinden ayrılarak modern sanatta önemli bir ifade aracı niteliğini kazanmıştır. Farklı malzeme ve teknik olanaklarıyla, sanatta duygusal ve sembolik anlatım dilini içeren temsil biçimleri sunmuştur. Kadına ait kullanım malzemesi olarak ele alınan tekstil, yine kadınların sanat pratiklerinde; alt mesajlar barındıran, sosyo-kültürel ve sosyo-politik konuların öne çıktığı temsil aracı olmuştur.

Çalışmada; tekstil sanatçılarının, etnik köken ve inanç farklılıkları, cinsel yönelim, coğrafya, kadın kimliği çerçevesinde toplumsal normların dışında tutulan “ötekileştirilenlere” bir tepki niteliğindeki beş çalışması irdelenerek bireyin imajı, insan rolleri ve toplumsal baskıların tekstil eserler üzerine yansımaları; sembolik anlamlar, alt mesajlarla tekstil sanatına nasıl yön verdiğini saptamak amaçlanmıştır. Tekstil eserler, göstergebilimsel yaklaşımla Roland Barthes'in anlamlandırma şeması üzerinden çözümlenmiştir. Göstergeler, gösteren/gösterilen, düz anlam / yan anlam karşıtıllıklarıyla açıklanarak, eserlerde anlamın kurulma biçimi yazı ve görsel ilişkilerle tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tekstil Sanatı, Çağdaş Sanat, Göstergebilim, Ötekileştirme, Irkçılık.

#### Abstract

Textile art, which is referred to as a craft in the historical process of art; As a result of the changes in social structure and transformations of political and cultural dynamics since the 1960s, it encouraged artists to seek new techniques and aesthetics. It presented forms of representation that include emotional and symbolic expression in art.

In this study; The reflection of the image of the individual, human roles and social pressures on textile works by examining five works of textile artists, which are a reaction to the "alienated" who are excluded from social norms within the ethnicity and belief differences, sexual orientation, geography, and female identity; It is aimed to determine how it directs the textile art with symbolic meanings and sub-messages. The instruments were described by the contrasts of meaning/meaning, which are demonstrated/displayed, and the way meaning were established in the works is discussed through the text and visual relationship.

**Keywords:** Textile art, Contemporary art, Semiology, Alienation, Racism.

---

*Araştırma Makalesi//Başvuru tarihi: 7 Eylül 2022– Kabul tarihi: 10 Aralık 2022.*

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı, ecem.kiper@hbv.edu.tr, orcid no: 0000-0002-1461-1596.

\*\* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü, k.ozlem.alp@gmail.com, orcid no: 0000-0002-2444-8446.

## 1. Giriş

Tekstil, insanlıkla birlikte var olan ve zamanın koşullarına göre etkilenen, biçimlenen ve yaşayan kültürel bir olgudur. Tekstil ve insanlığın arasında yaşam döngüsünün her anında var olan ve kesintisiz devam eden bir ilişki bulunmaktadır. Bir insanın doğduğu anda tekstil materyali ile örtüldüğü ve hayatının son bulduğu anda yine bir tekstil materyaline sarıldığı bu döngü, tekstil ve insan ilişkisinin büyük kanıtıdır. Bu örnekten hareketle, insan ve tekstil arasında kopması zor bir bağın olduğu düşünülmektedir.

Sanatçılar, eserlerini ifade etmek amacıyla tasarım materyallerini günlük hayatta içerdiği anlamlardan koparıp yeni anlamlar yükleyerek sanata dâhil etmişlerdir. Tekstil; malzeme ya da bir ifade dili olarak farklı sanat pratiklerinde tercih edilmiş, 20. yüzyıldan itibaren çağdaş sanat akımlarının da etkisi ile plastik sanatların bir dalı olarak kabul edilmiştir (Erim, 2019:264).

Çağlar boyu insanlık, anlaşılma gereksinimi ile sosyal hayatın akışı içinde yaşanan buhranları, baskıları, biçilen rolleri, zorlukları, ayrımcılığı eleştirel bir tavırla dışavurum isteği duymuştur. Mağara duvarlarına yapılan ilk çizimlerle başlayan, zamanın şartları doğrultusunda değişen ve dönüşen dışavurum isteği, farklı sanat disiplinlerinde hem bir ifade hem de bir iletişim aracı olmuştur. Bu bağlamda, güncel tekstil pratiklerinin göstergebilim yöntemi ile irdelenebileceği söylenebilir.

Görsel öğeler, dilsel öğeler gibi temel iletişim unsurlarından biridir. Gerçek bir nesne ya da olay, afiş, grafik, resim, desen, fotoğraf gibi simgelerin tümü birer görsel göstergeyi oluşturmaktadırlar. Göstergelerin temel amacı, insanın insanla ve doğayla olan iletişimini sağlamaktır (Çulha, 2011:410). Tekstil sanatı, modernite ile birlikte insana dair kültürel, sosyal, politik, ekonomik gibi birçok dinamikten etkilenmiş ve gelişim göstermiştir. 1960 sonrası toplumsal dinamiklerin etkisiyle tekstil sanatı dışavurumsal bir iletişim aracı olarak kullanılmış, taşıdığı sembolik göstergeler, alt mesajlar, kültürel kodlar ve içerdiği değişkenler sistemi sayesinde incelenebilecek nitelikte bir göstergebilim alanı haline gelmiştir.

Etimolojik olarak gösterge ve bilim kavramlarından oluşan göstergebilim (diğer adıyla semiyoloji); toplum yaşamı içerisinde görsel ya da sözlü nitelikli olan içerikleri ele alan ve

çözümlemesini sağlayan bir bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Buna göre her göstergenin bir anlamı bulunmaktadır (Sayın, 2014:33'den akt. Bozkurt, 2020:710). Göstergebilim; gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceleyen ve betimleyen, göstergeler ise başka bir şeyi temsil eden biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanmaktadır. Farklı gereçlerin kullanımıyla gerçekleşen dizgeler anlamlı bütünler oluşturmaktadır. Anlamlı bütünlerin her birimini gösterge olarak adlandırmak mümkündür (Rifat, 2009:11).

Sonuç olarak göstergebilim, sadece dilsel göstergeleri değil, temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi incelemektedir. Görüntü ya da metnin ilk bakışta algılanabilen mesajı dışında gizli, üstü kapalı anlam içeriği de bulunmaktadır. Belirgin olandan gizliye, öznellikten nesnellığe, somuttan soyuta ve bilinenden bilinmeyene doğru bir akış vardır. İletişimde göstergeler sıkça kullanılmaktadır (Karaman, 2017:27).

Bu çalışmanın amacı, çağdaş tekstil sanatçılarının çeşitli tekniklerle oluşturdukları eserlerini göstergebilim yöntemi ile inceleyerek günümüzde bastırılmışlığın, ayrımcılığın, zorbalığın ortak adı olan "ötekileştirme" kavramının insan ve tekstil sanatı üzerindeki etkisini ve eserlerdeki alt mesajları irdelemek ve tartışmaktır. Bu amaç doğrultusunda ilk olarak göstergebilim ve çözümleme yöntemi açıklanmış, ardından odaklanılan konu kapsamında "öteki" kavramları ele alınarak çağdaş sanatçıların ideolojilerine değinilmiş ve eserlerin alt metinleri, göstergeleri yan anlam / düz anlam boyutlarında incelenmiş, betimsel bir çerçevede açıklanmaya çalışılmıştır.

## **2. Göstergebilim ve Barthes'in Çözümleme Yöntemi**

Anlamlandırma gayesi, insanın varoluşunu sürdürme çabasıdır. Göstergebilim, insanların anlamlandırma olgusuyla dizgeleri çözümlemesine imkan sağlamaktadır. "Türkçede göstergebilim olarak adlandırılan bilim dalı da en yalın tanımıyla, gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle incelemekte ve betimlemektedir. Göstergeler duyular aracılığıyla algılanan, kendileri dışında "başka bir şeyi temsil eden biçim, nesne, olgu vb. olarak ifade edilmektedir" (Rifat, 2009:12).

Göstergebilim terimi en yalın haliyle, ilk aşamada dilsel ya da görsel ayrımı yapmadan göstergelerin bilimini yapmayı amaçlayan bir bilim dalıdır (Çiçek, 2014:215). Aktulum (2004:2),

göstergebilimi anlamlı bütünleri ya da gösterge dizgelerini başka bir deyişle göstergeleri belirleyen yasaları, aralarında kurulan bağlantıları, işleyiş kurallarını saptayarak inceleme yöntemlerini oluşturmak ve betimleyerek açıklamak olarak aktarmıştır (akt. Oruç M. ve Türkay O., 2018:314).

Sosyal bilimlerde ve iletişim çalışmalarında temel araştırma yöntemi olarak kullanılan göstergebilim, “insanın gösterge oluşturma, göstergelerle dizge kurma ve bunlar aracılığıyla iletişim sağlama yöntemini araştıran, iletişimi sağlayan araçları, göstergeleri inceleyen, bunların birbirleriyle olan ilişkilerini irdeleyen” bir bilim ve yöntem olarak tanımlanmaktadır (Erkman, 1984:11’den akt. Bozkurt, 2020:710).

İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller (Sözelimi-Türkçe), davranışlar, jestler (el-kol-baş hareketleri), sağır-dilsiz alfabesi, görseller, trafik işaretleri, müzik eseri, resim, tiyatro gösterisi, film, reklam afişleri, moda, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, kısaca her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılmaktadır (Yılmaz, 2002:3’den akt. Alp, 2020:4). Örneğin, bir tablodaki bir renk ögesi ya da bir figür gösterge olarak değerlendirilebileceği gibi, bir yazınsal yapıtta kahramanın amacı, davranışı; modada bir giyim ögesi ya da bir tekstil yüzeyinde bulunan diğer birimlerle olan ilişkisi gösterge olarak değerlendirilebilir (Rifat, 2009:6). Göstergebilimin temelinde ortak öğeler vardır. Ortak değerleri kapsayan göstergeler kitlelere sunulmakta ya da göstergeler tekrar ile insanlara öğretilmekte ve ortak bir kod haline getirilmektedir (Gürsözlü, 2006:14).

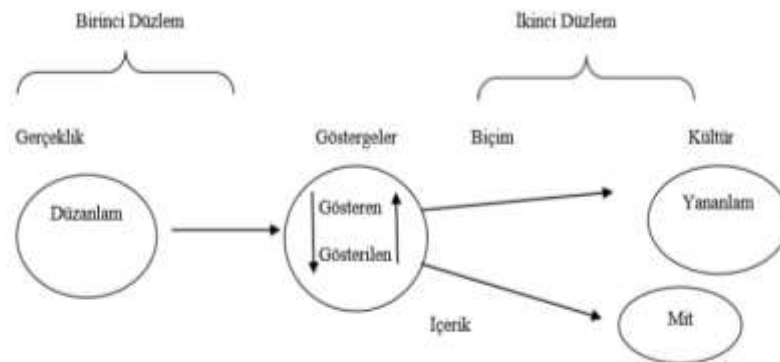
1960'lara kadar göstergebilimin dilbilim çalışmaları altında; dil, iletişim ve bir anlam kuramı olma yönünde yoğunlaşan çabaları (Rifat, 2009:69), 1960 sonrası yoğun olarak kültür alanlarının da dil gibi birer dizge olarak ele alınıp, anlam ve anlatım göstergeleri içerisinde incelenmesine yönelmiştir (Alp, 2020:690).

Fiske (2003:63)'e göre gösterge, kendi görünümünün dışında başka bir şeye gönderme yapan eylemlerden oluşmaktadır. Kişilerarası göstergeleri aktarmak ya da almak ise kullanıcıların bu göstergeleri gösterge olarak kabul etmelerine bağlı olarak, bir toplumsal ilişkiler bütünlüğünü kurmaktadır. Göstergelerin toplumsal ilişkiler bütünlüğünü oluşturacak

anlam, algı ve kabul edilebilirliği ise kültürel kodlar ile sağlanmaktadır (Bozkurt, 2020:711). Göstergebilim alanında önemli çalışmalar yaparak katkı sağlayan ve sunan Barthes (1997:153-188), 1960'lı yılların ortasından itibaren Strauss'un yapısalcılığından da etkilenerek moda, mutfak, reklam, kent gibi kültürel göstergeleri ve nesnelerin göstergelerini sistematik bir yaklaşımla ele almıştır. Böylece Barthes, kültürel göstergelerin simgesel dizilimini moda ya da reklam sektörünün nasıl bir söyleme dönüştürdüğünü ifade etmektedir (Alp, 2020:690).

Barthes, göstergenin tanımını yapmadan önce Hegel, Wallon, Peirce ve Jung'un göstergeyi ele alış biçimlerini incelemiştir. Saussure'ün gösteren ve gösterilenin diyalektik sonucu göstergeyi oluşturduğu görüşünü eleştirmiştir. Ayrıca gösterge ile gösterenin sıklıkla birbiri yerine kullanılarak yanlışlık yapıldığını vurgulamış ve göstergenin anlatım düzlemini oluşturan gösteren ile içerik düzlemini oluşturan gösterilenden oluştuğunu ifade etmiştir. Gösterge Barthes'e göre dilsel ve göstergebilimsel olarak ikiye ayrılmakta, gösteren ve gösterilen bir yandan dilbilimin içindeki biçim, diğer yandan dilbilimin dışındaki töz karşıtlığını vermektedir. Biçim ve töz, anlatım ve içerik düzlemlerine yerleşerek yapılan incelemelerin göstergebilimsel göstergenin kolay anlaşılmasını sağlar (Bircan, 2015:22).

Çağdaş göstergebilimin önemli bir ismi olan Roland Barthes, geliştirmiş olduğu özgün yaklaşımla çoğunlukla popüler kültür çözümlenmeleri üzerinde çalışmıştır. Barthes'in geliştirdiği yapısal çözümleme yöntemi, bildirişim amacı içermemekle birlikte anlam taşıyan çeşitli olguları (giyim, mobilya vb.) içermektedir (Vardar, 2001: 88'den akt. Karaman, 2017:30).



Görsel 1. Roland Barthes'in Anlamlandırma Şeması.

Barthes'e göre göstergebilimde dil baştan çıkarandır ve her yerededir. Dil, gücünü yazın üzerinden etkili bir biçimde kurmasına borçludur. Barthes, göstergebilimin konusunu, tözü ve sınırlarının ne olduğu fark etmeksizin her koşulda göstergeler dizgesi olarak belirlemiştir. Görüntüler, jestler, mimikler, müzik, törenlerde ve protokollerde görülen tözlerin bir dil oluşturmasa da bunların karmaşaları anlamlı dizgeler oluşturmaktadırlar. Barthes, Saussure'ün kavramına karşılık olarak biçim, işitme imgesine karşılık olarak içerik isimlendirmesini yapmıştır. Gösterge, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkidir ve bu ilişkinin kurulmasından da anlamlama ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimde anlamlama, düz anlam ve yan anlam olarak ele alınmaktadır. Barthes, "Kendi göstergebilimini dilbilimin çözülmesi ya da bilimsel bir dilbilim tarafından saf olmadığı gerekçesiyle bir kenara atılmış anlamlamanın tüm yönlerinin incelenmesi olarak betimlemiştir" (Culler, 2008: 81'den akt. Bircan, 2015: 19-20).

Gösterge oluştuktan sonra onun işlevi toplum içinde var olabilmek için ikinci bir dil gerektirdiğinden dolayı ikincil bir işlevselleşmeye yol açar ve ilk işlevselleşmeyle aynı değildir. Ortaya çıkan bu yeni işlev, "Yan anlam düzlemine bağlanan örtük bir ikinci anlamlı eylemden kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda, gösterge-işlevin insanbilimsel bir değeri vardır çünkü doğrudan doğruya uygulamalı olguyla gösteren arasındaki bağıntıların kurulduğu birimdir" (Barthes, 1979:34). Barthes'ın gül örneği göstergeyi açık bir şekilde betimlemektedir. Bu örneğe göre gül, canlı bir nesnedir. Fakat gülü sevilen birine hediye edildiğinde gül bir gösterilen ile yani romantik aşk gösterileniyle betimlenmiş olur ve dolayısıyla gül bir gösteren durumuna taşınırken hediye edilen gül ise bir gösterge olur (Bircan, 2015:23). Başka bir deyişle Barthes, F. De Saussure ve L. Hjelmslev'in dilbilim yöntemlerini benimsemiş ve bu alanda kendi göstergebilim ilkelerini oluşturmuştur. Bu ilkeleri "dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düz anlam ve yan anlam" olarak sınıflandırabilmekteyiz. Bu bağlamda Barthes; gösterge-gösteren-gösterilen ile kurulan bağlantılar sayesinde anlamın açığa çıktığını savunmuş ve Saussure'ün göstergebilime kazandırdığı anlam dağarcığının genişlemesini sağlamıştır. Barthes'in geliştirdiği kültürel kodları içeren çözümleme modeli, belirli bir sınıfa bağlı kalmaksızın "anamlı olan" ve "anlam içeren" olguları kavramlar aracılığıyla göstergebilime uyarlamayı, popüler kültür çalışmalarında daha çok yer edinmesini ve bu kültür olgularının çözümlenme fırsatını sunmuştur.

### 3. Sanatsal Bir Temsil Olarak Tekstil Sanatı

20. yüzyılın ikinci yarısında plastik sanatlarda yeni temsil olanaklarının ortaya çıkması, kavramsal sanatın yükselişi, feminist hareketler, disiplinler arası yaklaşımlar, sanatçıları çok çeşitli malzemeleri kullanmaya teşvik etmiştir. Bu dönemde tekstil, sadece bir malzeme olarak değil, aynı zamanda ifadenin bir aracı olarak da birçok sanat disiplinlerinde kullanılmış ve plastik sanatların bir dalı olarak kabul görmeye başlamıştır (Erim, 2019:264).

Tekstilin geniş kullanım alanının yanında, duygusal ve sembolik potansiyelinin yüksek olması, elyaftan faydalanılabilecek çeşitli alternatiflerin keşfedilebilmesini sağlamıştır. Makineleşme ile hızlı gelişen dünyada insanın gerçekliğe dair yıkılan algıları ve toplumsal yapıda meydana gelen dönüşümler, 20. yüzyılda yaşanan sanatsal değişimlerin başlıca nedeni olarak görülmektedir. Yaşanan gelişmeyi temsil etmeye çalışan sanatçılar; eserlerinde yeni konulara ek olarak, biçimsel ve teknik arayışlarıyla, güzel duyuyu aşma amacıyla izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değiştirmek için çalışmışlar ve böylece 20. yüzyılın sanat ve tasarım dilini oluşturmuşlardır (Antmen, 2008: 18'den akt. Kapan, 2018:40).

Arts and Crafts Hareketi'nin ipliği kutlu sayan ve geçmişin el işçiliğini yeniden canlandırmaya çalışan tavrı, 20. yüzyılda ipliği kendine konu edinen üretim süreçlerinin yeniden yorumlanmasına ve düşünsel zeminleri doğrultusunda tekstilin zanaatten ayrılarak sanat olarak tanımlanmasına olanak tanımıştır (Kaygusuz, 2019: 893). Lif sanatını çevreleyen sanatsal fenomenlere bakıldığında, modernizmden postmodernizme kadar geçen dönemlerin evrimini kapsayan uygulamalar gözlemlenmekte ve tekstil sanatının disiplinlerarası arayışlara karşı cevaplarıyla karşılaşılmaktadır (Orban, 2014: 261'den akt. Kapan, 2018:47).

1960'lardan itibaren feminist hareketle birlikte sanatta yeniden üretilmeye başlayan tekstil sanatı, feminist sanatın en temel ifade araçlarından biri olmuştur. Tekstil sanatı, kadın bireyin sanatta varoluşunu kanıtlamakla birlikte kadın bireyin toplumsal rolleri ve cinsiyetçilik konularındaki başkaldırısında da önemli bir yere sahip olmuştur.

Feminist hareket; ataerkil bir bakış açısı ve onun alışkanlıklarına karşı bir tavidir olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle feminist hareket; "ev-mahrem alan-dışıl olan" üçlemeye karşı, "ev dışı-kamusal alan-eril olan"ın, üçlü bir algı paketi olarak görülme biçimini



eleştirmektedir. Kamusal ve mahrem alan tanımlamaları ise ayrı alanlar nosyonu ile ilişkilidir ve bu kavram içinde kadın; ev işleri ile özdeşleştirilmektedir. Bu düşün sistemine eleştiri getirmek isteyen bazı feminist sanatçılar, üretim süreçlerinde yine kendilerine atfedilen malzeme dilini kullanmışlardır. Bu sanatçılar lif, iplik, iğne, kumaş gibi materyalleri, feminist mücadelenin silahları olarak kullanmışlardır (Kaygusuz, 2019:895).

#### **4. “İrkçilik ve Ötekilik” Temalı Çağdaş Tekstil Sanatı Eserlerinin Göstergibilimsel Çözümlemesi**

Sanatın varoluş amacı, sadece duygusal rahatlama ya da haz duymadan ibaret değildir. Sanatın temelinde estetik prensipler ile birlikte toplumsal, iletişimsel, kültürel, aydınlatıcı ve davranış geliştirici gibi çok amaçlı görevleri de bulunmaktadır. Güncel sanatçılar, olguların içinde yaşamakta ve kendilerini bundan sorumlu hissetmektedirler. Sadece kendi ülkesinde yaşanan olaylarla değil tüm dünyada yaşanan olaylara karşı dünya vatandaşı olarak sorumluluk duymaktadırlar (Genç, 2018:547). Sanat ve politika arasındaki ilişki, oldukça eski bir geçmişe sahiptir. Çağdaş sanat açısından değerlendirildiğinde bugünkü anlamda çağdaş sanatın temellerini oluşturan sanatın siyaset ile ilişkisi 1789 Fransız İhtilâli ile birlikte görülmüştür. Bu durum plastik sanatlara ek olarak edebiyat, müzik ve felsefe alanında da yaşanmıştır (Bozdağ, 2013:94).

Sosyal ve siyasal alana ilişkin mesajları aktarmada sanat, duygulardan hareket etmektedir. Sanat ürünleri zaman ve mekân kavramı içinde mesajı aktarırken aynı zamanda ortaklık duygusu oluşturmaktadır. Siyaset, öncelikle bir deneyim alanının biçimlendirilmesidir. Dolayısıyla bu deneyim alanının ideolojik bir içeriğe sahip olabilmesi için insanlarla ortak değer paylaşımı sağlamak gerekmektedir. Siyaset, sanatı sadece bir araç olarak değerlendirmemekte aynı zamanda siyaseti estetik kılacak bir mekanizma olarak da görmektedir (Akgül, 2017:162).

“Sanat toplum içindir” görüşünden hareketle topluma dair tüm sorunları aktarmada kullanılan sanat dallarından biri çağdaş tekstil sanatıdır. Tekstilin tarih boyunca kadın bireye ait bir malzeme olarak atfedilmesi, feminist sanatçıları tekstil malzemesi ile çalışmaya teşvik eder iken, 1960 sonrası özellikle Amerika ve Avrupa’da daha belirgin hale gelen sosyo-politik konular, öğrenci hareketleri, demokrasi talepleri, çevre duyarlılığı, insan hakları, kimlikler, savaş ve göç,

ötekileştirme gibi güncel dinamikler özellikle kadın tekstil sanatçıları bu konular kapsamında çalışmaya yönlendirmiştir.

Toplumsal bellek, bir açıdan bir arada yaşayan ilkel topluluklardan uygar toplumlara kadar içinde barınan kültürün kodlarıdır. Bu kodları oluşturan hayata dair yaşantı ve tecrübeler, toplumların hafızasında yaşayan bir organizma gibi nesilden nesile aktararak ve büyük ölçüde de biçim değiştirerek varlıklarını sürdürmektedirler. İnsanın zihni; içerisinde yaşadığı toplumun normlarına göre şekillenmektedir. Kendi bedeninin dışında, çevresel koşulların zihninde oluşturduğu imgelem ile gerçeklik arasındaki boşluk ise kişiyi diğerlerinden ayıran özgünlüğü ve farklılaşmayı sağlayan koşullar olarak değerlendirilmektedir (Arslan, 2020:36).

Özgünlük kavramı ile genellikle, farklı insanlar arasında doğuştan oluşan ya da sonradan kazanılan çeşitli fiziksel ya da sosyal farklılıklardan kaynaklanan birbirinden farklı alışkanlıklar, görünüm ve davranış kalıpları sergileme durumu anlatılmaya çalışılmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, geçmişten günümüze insanlar arasında çeşitli farklılaşmaların ortaya çıktığı, tarihin bir değişim ve dönüşümler süreci olmanın yanında aynı zamanda bir farklılaşmalar potası olduğu anlaşılmaktadır (Karaca, 2012:228).

İnsanın oluşturduğu ulus kavramı, bireyin davranış ve tutumlarından hayatı kavrayışına değin kendini konumlandığı bütünsellik içerisinde bakıldığında; benzer sosyal çevrenin, benzer toplumsal olgulara farklı açılardan yaklaşma ve kavrama olanağı bulunmaktadır. Bu bağlamda, Schudson (2007:179)'un şu dizelerine yer vermek gerekmektedir: "Amerika Birleşik Devletleri hükümeti ve Kızılderililer arasındaki savaşın ulus kurma tarihinin bir parçası olarak hatırlarsanız başka bir hikâyedir; ırkçılık tarihinin parçası olarak hatırlarsanız başka bir hikâye." Amerikan tarihinde yaşanan söz konusu kırılma ve geçtiğimiz yüzyılın neredeyse ortalarına kadar süren Güney Amerikalı melez ve Afro-Amerikan insanların yaşadıkları, birbirinden ayrı düşünülemez; nitekim günümüzde bile bu durumun etkileri, Amerikan ulusunun en temel sorunlarından biri olarak değişik biçimlerde devam etmektedir (Arslan, 2020:38).

Bireyin kimliğini ortaya koyma sürecinde etkili olan toplumsal cinsiyet rolleri, gereği olarak bireylerden, cinsiyetleri doğrultusunda o cinsiyetten beklenen rol modellerine uygun kimlikler geliştirmesi beklenmektedir (Sankır, 2010: 2). Söz konusu kimliklerin üretimi ve

yeniden üretimi, binlerce yıldır devam etmekte olan eşitsiz cinsiyetçi düzenin sürdürülmesine hizmet etmektedir (Daver, 1992: 181'den akt. Işık M. ve Eşitti Ş., 2015:657).

Erkek ve kadın bireylerin arasındaki eşitsizliğin ortaya çıkışında saban tarımının önemi büyüktür. Tarlayı sürme işinin ve toprağı elde tutma yolunda kaçınılmaz olarak kendisini gösteren sürekli çatışma halinin fiziksel gücü gerekli kılması, erkeğı yoğun tarımın yaşam biçimi olduğu bu toplumsallık aşamasında öne çıkartırken kadını ev-içi hayatla sınırlamıştır. Buna bağlı olarak oluşan roller ve kimlikler kadının erkek karşısındaki ikincil ve aşağı konumlanışının kültürel temelini hazırlamıştır. Tarlayı ve kadını "süren" erkek, artık her ikisinin de sahibi olan konumundadır (Atay, 2004:16'den akt. Işık M. ve Eşitti Ş., 2015:658). Kadınların bütün diğer ötekilere göre toplum ve aile içinde daha temel ağırlıklı bir yerleri olsa da erkekten sonra gelmiş, aynı şekilde de kölelerde beyaz erkek kölenin siyah erkek köleden önce gelmesi gibi bir hiyerarşi ortaya çıkmıştır. Hiyerarşide üstün çoğunluğun hizmetinde olan bu kesimler, hayatın her alanında ve her türlü görevde bulunduğu halde erkek egemen dünyaya göre emeğı ve varlığı gözetilmeyen düşük bir yaşam standardında yaşamışlardır (Karacan, 2016:1081-1082).

Günlük hayatta pek çok alanda karşımıza çıkabilecek olan "öteki" kavramı bu özelliğı sebebiyle sanatın neredeyse her dalında konu olarak işlenmiştir. Kadın-erkek ilişkisi cinsel ötekilik bağlamında, siyah ırk-beyaz ırk etnik ötekilik bağlamında, örneğın Müslümanlık-gayrimüslimlik tartışmaları da dinsel ötekilik bağlamında sinema sanatından edebiyata, tiyatrodan plastik sanatlara kadar sanatçıların süzgecinden geçip izleyicisi ile buluşmuştur. Burada önemli olan konuyu işleyen kişide, yani sanatçıda öteki kavramının bulunduğu yerdir (Sevim S. ve Marmara T., 2020:78). Cinsel konusu, çağdaş sanat içinde önemli bir yer tutmaktadır. Psikanaliz ve felsefe alanlarındaki gelişmelerle dile getirilen cinsel kimlik konusu, çağdaş sanatın interdisipliner yapısı ve yeni teknolojik olanaklarıyla görsel bir dile kavuşmuştur. Görsel açıdan tek bir eserde pek çok teori yorumlanabilir ve izleyicinin görsel hafızasında süreklilik kazanarak toplumun yargılarını değıştiren rol oynayabilmektedir (Dede, 2015:116).

Sanattaki kadın imgesi, bir yandan postmodern dönemle birlikte tüketim kavramı üzerinden yeniden üretilen imajın ve bir yandan da 1960'lı yıllarda başlayan feminist hareketin sanatta da yer bulmasının etkisiyle yeniden sorgulanmaya başlanmıştır. Sanattaki kadın imgesi toplumsal alanla paralel olarak, "kadın-erkek eşitliğı", "cinsel özgürlük" gibi toplumsal cinsiyet

rol kavramları üzerinden yeniden kurgulanmıştır (Candemir vd., 2017:495). Postmodernizm akımı ile sanatta yoğun olarak irdelenen toplumsal cinsiyet kavramı, önceden öğrenilmiş rollere bir eleştiri olmakla birlikte bu rollere verilen görevlere ait haklar olmasından dolayı tekrar revize etme fikri çalışma alanlarından biridir. Evrensel insan hakları, demokratik atılımlar, eşit eğitim olanakları gibi konular toplumsal cinsiyet eleştirisini oluşturmuştur. Feminizm bu eleştiri alanlarından biri olarak doğmuş, bu algıyı yıkmaya yönelik çalışmalarını aynı felsefi etkenlerle yürütmüş ve farklı kitlelere de katkı sağlayan en radikal eleştiri alanlarından birisi olmuştur. Önceki zamanlarda kadın bireylerin, diğer "öteki" gruplara göre sahip olduğu öncelikli konumu yine aynı şekilde sürdürülmüştür (Karacan, 2016:1086).

Bu çalışmada Minneapolis/Minnesota'da 63 adet tekstil eserin yer aldığı "Racism: In the Face of Hate We Resist - Virtual Exhibition/Irkçılık: Nefret Karşısında Direniyoruz" adlı uluslararası jüri sergiden dört adet tekstil yorgan ve bir adet tekstil applike tekniği ile hazırlanmış çağdaş tekstil yüzeyi eserleri göstergebilimsel çözümleme için seçilmiştir. Sergide Afro-Amerikan insanların hayatta kalma savaşları, direniş ve metanet öyküleri ana tema olmakla birlikte yaşanan zorluklar çarpıcı bir yorumla sunulmaktadır. Sanatçıların kısa tanımları yapılmış ve eserlere ilişkin görsel göstergeler, Barthes'in anlamlandırma şemasına göre düz anlam ve asıl olarak betimlenmek istenen yan anlam eserlerdeki yazılı metinler ile birlikte analiz edilmiştir.

### **5. Ellen M. Blalock**

Ellen M. Blalock; Philadelphia doğumlu fotoğrafçı, gazeteci, performans ve tekstil sanatçısıdır. Temple Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar Lisans derecesi ve Syracuse Üniversitesi'nden Güzel Sanatlar Yüksek Lisans derecesine sahiptir. Sanatçı çeşitli üniversitelerde sanat, sanat tarihi ve fotoğrafçılık dersleri vermiştir. Çeşitli enstalasyonları, kapitone çalışmaları, fotoğraf ve video çekimleri bulunmaktadır. Ellen M. Blalock sanatını şu şekilde tanımlamaktadır;

Ben misyonu olan bir sanatçuyum. İşimin amacının, temsil edilmesi gereken insanların hikâyelerini dinlemek ve anlatmak için bir kanal olduğuna inanıyorum; hayatları ve deneyimleri ötekileştirilmiş olan insanlar. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Afro-Amerikan konusuyla ilgileniyorum. Sanatımla birlikte Afrikalı Amerikalı babalar, kölelik, kadın kimliği ve gücü, LGBTQ aileleri, "Sağır" çocuklar, akıl hastalığı, travma ve atalar ile ilgili konuları ele aldım.

Benim işim dinlemek, kaydetmek, eksik olanın seslerini ve hikâyelerini sunmaktır. Birçok medyayla çalışıyorum. Bunlardan başlıcaları fotoğraf, video, çizim ve lif sanatıdır. Kapitone, beni atalarım ve çocukluğum boyunca beni seven ve besleyen kadınlara bağlar. Yorganlar özünde koruma, sıcaklık, sözlü tarih, topluluk ve gelenek diliyle gelir. Afrika diasporasında fiber sanatlar, müzik ve edebiyattan etkilenen Afro-Amerikan hikâyelerini yorgan geleneğinde çalışıyorum. (http 1).

### 5.1. Gösterge 1.

Sanatçının “Murder “ adlı eseri 106 x 104 cm boyutlarında karışık teknik, kapitone, nakış ve örme teknikleri ile yapılan bir yorgan eserdir ve 26 Mart - 12 Haziran 2021 tarihleri arasında Minneapolis/Minnesota’da sergilenmiştir.



**Görsel 2.** Ellen M. Blalock’un “Murder” isimli tekstil yorgan eseri, kapitone tekniği.

*Görsel 2’de* bir cinayet olayının tasvir edildiği görülmektedir. Eserde sıklıkla mavi, kırmızı, sarı, beyaz ve siyah renkler kullanılmıştır. Bu renklerin, Amerika Birleşik Devletleri bayrağını canlandığı düşünülebilir. Bayrak aynı zamanda resmi bir sembol olması nedeniyle ilgili devlete “sorumluluk” vasfını yüklemektedir. Zeminin bir kısmında yer alan siyah renk ise karanlık, baskı, zorlama, umutsuzluk, çaresizlik ve üzüntüyü çağrıştırmaktadır. Yazılardan anlaşıldığı gibi eserde, bir vurulma olayı tasvir edilmekte, kırmızı renk ise sembolik olarak kan, hınç ve acımasızlık anlamında kullanılmaktadır. Eserde 3 adet yüz işlenmiştir. Biri beyaz renkte, ikiyüzlü, güvenilmez ve zalim bir yüzdür, diğeri farklı renk ve ırkta, şaşırma ifadesi hâkim olan, bağırarak anlaşılan çaresiz bir kadın yüzüdür. Bu yüz sanki olayın akışını değiştirmek isteyen, olanlara engel olmak isteyen bir yüz olarak düşünülmektedir. Yine diğeri yüz ise gözlerini kapatmak üzere olan, umutsuz, acı dolu ifade ile sanki hayatının son dakikalarını yaşayan

kederli bir yüzdür. Ayrıca eserde “PO” armalı, yıldızlı ve üniformalı bir kol görülmektedir. Bu kol Amerikan polisinin kolu olup acımasızca farklı ırktaki bireyin boğazını sıkılmaktadır. Bu göstergelerden yola çıkarak eser, bir ebeveynin acı dolu feryadı, adaletsiz, ırkçı, zalim bir resmi anlayış karşısında çaresizlik, umutsuzluk ve buradan hareketle sanatçının bu ırkçı yaklaşımı görünür kılma isteği olarak okunabilir.

**Tablo 1.** Ellen M. Blalock “Murder” adlı eserinin Barthes’ın şeması yöntemiyle analizi.

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM		YAN ANLAM
	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
“Racism: In the Face of Hate We Resist - Virtual Exhibition / Irkçılık: Nefret Karşısında Direniyoruz” adlı uluslararası jüri sergiden Ellen M. Blalock’a ait <b>Murder</b> isimli tekstil eserinin görseli	Polis üniforması, soyutlanmış insan yüzü tasvirleri, suç aleti ve eserde işlenen (yazılar)	Mavi, kırmızı, sarı, beyaz ve siyah renklerin hâkim olduğu bir olay sahnesini betimleyen içerikler	A.B.D de bir polis zorbalığı, zalimliği, cinayeti, toplumsal baskıyı, acımasızlığı, ayrımcılığını öte yandan şiddete maruz kalan bir siyahinin çaresizliği ve ölüm sahnesi, bu siyahî erkeğin annesinin çığlıklarını betimleyen yazılar ve görseller, Amerikan gücünün tasviri, masum bir insanın vurulma sahnesi; adalet arayışı, çaresizlik ile merhamet dileyen haykırımlar,

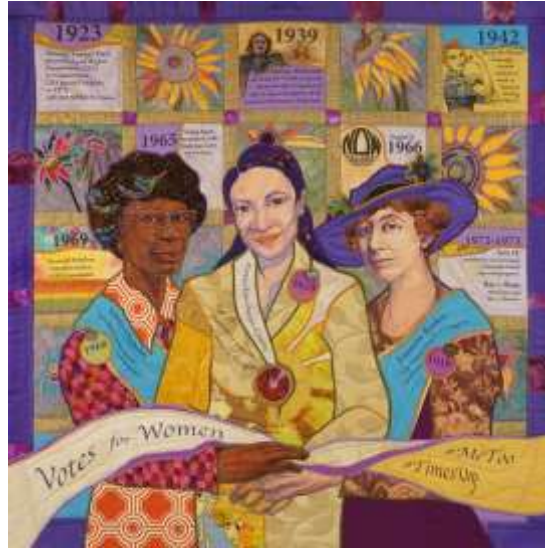
## 5.2. Yazılı Göstergeler

Yazılı göstergeler incelendiğinde ise “My Son/Oğlum, Hands Up/Eller Yukarı, Don’t Shoot/Vurma, I Can’t Breathe/Nefes Alamıyorum ve Murder/Cinayet” kelimeleri görülmüştür. Bu kelimelerden hareketle ırkçılığın cinayete dek giden tehlikeli boyutundan bir kesit olduğu anlaşılmaktadır. Yazı karakterleri sivri köşeli ve dikkat çekmek amaçlı çarpıcı olarak esere işlenmiştir. “Murder” kelimesinin etrafının kalın çerçeve ile belirgin olarak işlenmesi ise durumun ne kadar vahim olduğunu insanlara iletme, durumu tüm açıklığı ile ortaya koyma, görünür olma ve dünyaya bu cinayeti duyurma gayesi olduğu anlaşılmaktadır. Eserde cinsiyet üzerine “My Son/Oğlum” nidası dışında hiçbir vurgu yapılmamıştır. Eserde yer alan göstergeler, tekil bir olaydan ziyade devletin polisi eliyle işlenen ırkçı cinayetlere ve devamında yitip giden

insanlara ve ailelere oldukça dramatik sembollerle (silah, polis üniforması, kan, yoğun deformasyona uğramış portreler ve yazılı metinler) ifade edilmiştir.

## 6. Gösterge 2.

Ellen M. Blalock'a ait "Votes for Women" adlı eser 108 x 102 cm boyutlarında karışık teknik, kapitone, nakış, baskı ve örme ile yapılan bir yorgan eserdir ve 26 Mart - 12 Haziran 2021 tarihleri arasında Minneapolis/Minnesota'da sergilenmiştir.



**Görsel 3.** Ellen M. Blalock'un "Votes for Women" isimli tekstil yorgan eseri, kapitone tekniği.

Ellen Blalock "Votes for Women/Kadınlar için Oy Hakkı" adlı eserinde kadınların oy hakkı hareketinin yüzüncü yılını kutlayan anma tekstil eserini icra etmiştir. Yorganın ön planında Kongre'deki ilk Siyah kadın olan Shirley Chisholm, New York'un 14. Kongre bölgesi Kongre Üyesi ve Kongre'de hizmet vermiş en genç kadın olan Alexandria Ocasio-Cortez; ve Kongre'ye seçilen ilk kadın olan Jeannette Rankin'in tasvirleri yer almaktadır. Arka planda ise tarihsel sıralamayla dünya çapında kadınların "cinsiyetçi ötekileştirme"ye ve ayrımcılığa karşı vermiş oldukları savaşta kazanılan başarılar tasvir edilmiştir.

Sağ üst planda "We Can Do It" posterini ile feminist harekette kültleşmiş ve 2. Dünya Savaşı esnasında erkekler askerdeyken onların yerlerini alarak fabrikalarda çalışan ve savaş malzemeleri üreten Amerikalı kadınları temsil eden bir karakter olarak Rosie the Riveter yer

almaktadır. Ayrıca şarkı söylemesi Afro-Amerikalı olduğu gerekçesiyle yasaklanan, ırk ayrımının karşısına çıkardığı güçlülere karşı savaşın sonucunda Beyaz Saray'da konser vermesi istenen ve ABD başkanı Jimmy Carter tarafından Kongre altın madalyası verilerek ödüllendirilen ses sanatçısı ve aktivist Marian Anderson'un bir illüstrasyonuna yer verilmiştir. Eserde yer alan tüm kadınların bir nişanesi bulunmaktadır. Bu nişane ile hedef kitleye "cinsiyetçi ötekileştirme", "ırk ayrımı" savaşının haklı kazanılmış zafer nişanesi olduğu alt mesajı verilmektedir. Eserde sık kullanılan canlı renkler çok kültürlülüğe bir gönderme niteliğindedir ve renkler ırk, kültür temsilidir. Farklı birçok rengin bir arada olması gerektiği eserde vurgulanır. Ön planda yer alan 3 ana karakterin elleri güven ve sadakat ile birbirlerine kenetli vaziyettedir. Bu durumdan kadının kadınla kardeş, dost olduğu; birbirlerinden güç aldıkları ve kadın dayanışmasında dirayet ve güç olduğu, "cinsiyetçi ayrım" karşısında tüm kadınların bu vaziyette kenetli olmaları gerektiği ve kurulan birliğin, ittifakın bir simgesi olduğu söylenebilir. Eserde farklı açıdan çiçek kesitleri işlenmiştir. Bu da olumlamaya, güzelliğe ve savaşın ardından elde edilen başarı karşısında toplumda "kadının hakkı ve özlemini duyduğu yere" kavuşması ile memnuniyet duygusu ve "dünyanın daha iyi bir yer olacağı" bir diğer alt mesajlar arasındadır. Kadınların yüzü gülmekte ve yüzlerindeki ışıkla bugüne ve geleceğe umutla bakmaktadır ve gözlerinde kararlılık duygusu hâkimdir. Eser, A.B.D'de kadın hakları ve cinsiyet eşitliğine ilişkin tarihsel süreçte kazanılan hakları göstermek ve bunun için yoğun mücadele eden tarihsel kadın figürlerini anma ve anlatma çabası olarak okunabilir. Öte yandan bir kadın dayanışması çağrısı ve dünya üzerindeki tüm kadınların "kendi öz değerlerine saygı duyması", hiçbir zorbalığa "boyun eğmemeleri" için bir teşvik göndermesi olduğu da söylenebilir.



**Tablo 2.** Ellen M. Blalock “Votes for Women” adlı eserinin Barthes’ın anlamlandırma şeması yöntemiyle analizi.

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM		YAN ANLAM
	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
“Racism: In the Face of Hate We Resist - Virtual Exhibition / Irkçılık: Nefret Karşısında Direniyoruz” adlı uluslararası jüri sergiden Ellen M. Blalock’un “Votes for Women” isimli tekstil eserinin görseli	Kült kadın karakter tasvirleri, zafer nişaneleri, çiçek kesitleri ve eserde işlenen yazılar	Canlı ve çeşitli renkler, el ele tutuşmuş üç kadın ana karakter	“Cinsiyet ayrımcılığı”, adaletsizlik ve “ötekileştirilme” karşısında kadın bireyin adalet arayışı, özlem duyduğu statüye ve değere kavuşmak için vermiş olduğu savaşların tarihsel kesitleri ile betimlenmesi, önemli kadın figürler, kadınların haklı zaferi için duydukları memnuniyet, özgürlük, eşitlik, kadın kimliği ve kadın gücü, umut, kararlılık ve irade. Kadın dayanışması, ötekileştirmeye ve cinsiyetçi ayrımcılığa karşı zafer sembolleri ve pek çok yasal kazanım.

### 6.1. Yazılı Göstergeler

Eserde, “Votes for Women” ve “Times Up!” sloganları yazılı gösterge olarak yer almaktadır. Sloganlar “Kadınlara Oy Hakkı” ve “Vakit tamam!” ya da “Süre doldu!” olarak çevrilebilir. Buradan hareketle kadınların toplumda hak ettiği yeri alacağı ve ayrımcılığı yok edeceği zamanın geldiği mesajı anlaşılabilir. Arka sağ üst planda “We Can Do It” sloganı yer almaktadır. Bu başlığı Türkçe’ye “Biz (kadınlar) yapabiliriz” olarak çevirmek mümkündür. Yine arka planda yer alan “NOW - National Organization for Women” amblemi ve “Founded in 1966” yazılı göstergenin “Ulusal Kadın Örgütü”, “1966’da kuruldu” olarak Türkçe’ye çevrilmesi mümkündür. Bu bağlamda 1966’da Betty Friedan, Shirley Chisholm, Pauli Murray, Muriel Fox tarafından feminist idealleri savunmak, toplumsal gelişim ve eşitliğe öncülük etmek, cinsiyetçi ayrımcılıkla savaşmak ve tüm kadın bireylerin eşit haklarını sosyal, politik ve ekonomik yönlerden korumak amacıyla kurulan aktivist bir örgüt olan Ulusal Kadın Örgütü’ne gönderme yapılmaktadır. Bir diğer yazılı gösterge, “1965 - Voting Rights Act passed, rolls back Jim Crow restrictions” ve Türkçe’ye “1965 - Oylama hakları yasası yürürlüğe girdi, Jim Crow kısıtlamaları kaldırıldı” olarak çevrilebilir.

Jim Crow Yasaları, 19. ve 20. yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'nin güney eyaletlerinde çıkartılmış ırksal ayrımcı (segregationist) yasalar olmakla birlikte ABD'deki yeniden yapılanma döneminde siyahilerin politik ve ekonomik haklarına karşı çıkartılmıştır. Yasalar, Afroamerikalılar ile beyazların sosyal ve politik hayatta ayrı kurumları kullanmalarını amaçlamış ve "ayrı ama eşit" (İngilizce: *separate but equal*) yasal doktorini ile temellendirilmiştir. Demiryolları ve tramvaylarda ırk ayrımını benimseyen ilk yasa 1875'te Tennessee'de kabul edilmiş ve tüm eyaletlerde demiryollarında ırk ayrımı uygulamasına yapılmıştır. Bu yasaları uygulayan eyaletlerde "*Sadece beyazlar için*" ve "*Sadece siyahlar için*" tabelaları asılmıştır ve oteller, tiyatrolar, kütüphaneler, asansörler ve okulları da kapsamıştır. ABD Yüksek Mahkemesi, 1954 yılında devlet okullarında ırksal ayrımcılığı *Brown v. Board of Education* davasında anayasaya aykırı bulmuştur. Bu karar uzun yıllar sonra eyaletlerde uygulanmıştır. Jim Crow yasaları, 1964 Medeni Haklar Yasası ile 1965 Oy Hakkı Yasası sonucunda yürürlükten kaldırılmıştır ([http 2](#)).

Yazılı göstergelerden bir diğeri ise, "1969 - Stonewall Rebellion launches modern LGBTQ movement " 1969 - Stonewall Rebellion modern LGBTQ hareketini başlattı" olarak Türkçe'ye çevrilebilir. Elde edilen bilgilere göre Stonewall ayaklanmaları; ABD'de Stonewall Inn adlı bir bara düzenlenen polis baskınının ardından bir tepki olarak başlayan ve ABD tarihinde eşcinsellere ve cinsel azınlıklara baskı uygulayan bir sisteme karşı ilk açık direniş olarak tanımlanan eylemlerdir. ABD öncü olmak üzere dünyada eşcinsel haklar üzerine yapılan protestoların başlatan ilk olay olarak kabul edilmektedir ([http 3](#)).

"1972 – Title IX" olarak yer alan yazılı göstergede Amerika Birleşik Devletleri'nde 1972 Eğitim Yasası Değişikliklerinde federal bir medeni haklar yasası olan "Başlık IX"e gönderme yapılmaktadır. Bu eğitim programı ile tüm eğitim düzeylerinde cinsiyete dayalı ayrımcılık yasaklanmıştır. Son olarak "Roe V. Wade - Guarantees legal right to abortion" yazılı gösterge, "Roe V. Wade - Yasal kürtaj hakkını garanti eder" olarak Türkçe'ye çevrilmektedir. Bu bağlamda Amerika'da kürtajı yasallaştıran, bir kadının hamileliğini sonlandırma kararını devlet kısıtlamasından koruyan bir karar olan ve Amerika'da birçok eyalette kürtajı yasaklayan yasalar iptal edilerek kürtaj hakkının yasallaştırılmasını sağlayan R. V. Wade kararına gönderme yapılmaktadır.

## 7. Carolyn Crump

Carolyn Crump, üç boyutlu yorganlarıyla tanınan ödüllü bir multimedya ve lif sanatçısıdır. Women of Color Quilters Network üyesidir. Çalışmaları Kuzey Amerika ve Avrupa'da sergilerde yer almıştır. Sanatçı, “vahşiliğin, özgürlüğün ve ifadenin benzersiz bir karışımını yansıtmak için sınırlara meydan okumakta ve sanatını iç görü, güç ve geleneksel sevginin bir ifadesi olarak görmektedir” (http 4).Sanatçı bir demecinde yorgan sanatına yönelik bakış açısını şu şekilde betimlemiştir:

Yorgan yapmak benim için önemli çünkü bana aktarılan bir şeydi. Büyük-büyük-büyük büyükannem, kapitone yaptı ve ben de yorgan yaptığımda büyükanne ve büyükbabamı düşünüyorum. Kendilerini sıcak tutmak için nasıl kapitone yaptıklarını düşünüyorum. Bir tahta sobayı kapattıklarında kapalı olduğunu bile fark etmezlerdi çünkü yorgan o kadar ağırdı ki üstüne tuğla döşediğini sanırlardı. Ve yorgan yaptığımda dedemin ve annemin bize okuldan eve geldiklerinde şömine ve yorganın önüne geçip nasıl hikâye anlattıklarını düşünüyorum. Yorgan yaparken bu anılarımı düşünüyorum. Yorgan yapımının sanatın çok güçlü bir varlığı olduğunu düşünüyorum. Son beş altı yılda yorgan yapmak hayatımın bir parçası oldu, yürekte yaratıyorum, yorgan yaptığımda bir yorgana resim yaparken binlerce kumaş kullanabileceğim için daha fazla ayrıntı koyabilir veya daha fazla samimiyet ekleyebilirim. Tabloyu, ipliği, düğmeleri ve küçük bibloları kullanabilirim. Farklı yorganları, farklı yorgan ustalarını görmek ve farklı sanatçılarla tanışma şansı elde etmek istiyorum (http 5).

### 7. 1. Gösterge 3

Sanatçının “Cracked Justice” adlı eseri 168 x 198 cm boyutlarında karışık teknik, baskı, kapitone, nakış teknikleri ile yapılan bir yorgan eserdir ve 26 Mart - 12 Haziran 2021 tarihleri arasında Minneapolis/Minnesota’da sergilenmiştir.



Görsel 4. Carolyn Crump'ın “Cracked Justice” isimli tekstil yorgan eseri, kapitone tekniği.

*Görsel 4*'te "Cracked Justice" adlı Carolyn Crump'a ait yorgan eserde baskı ve zulümlere karşı yapılan bir eylem sahnesinin işlendiği görülmektedir. Gelişen ve evrilen dünyada özellikle bulunduğumuz yüzyılda insan hakları istismarına dur demek; renk, dil, din, ırk ve tüm ayrımlara bir son vermek amacıyla eserde renk ve ırk gözetmeksizin birlik ve beraberlik içinde halkın vahşi yaptırımlara, yıldırımlara ve hükümetin insan haklarını kısıtlayıcı kurallarına karşı bir ayaklanma, protesto sahnesi eserin ana temasını oluşturmaktadır. Eserin arka planında yarı alt kesitten itibaren hükümetin vatandaşlar üzerindeki haksız yaptırımı, ayrımcılığı ve baskısı ile ortaya çıkmış olaylar gazete küpürleri halinde yer almıştır. Eserin frontal planında "BLM" kısaltması "Black Lives Matter" alt mesaja sahip maske takan ve elinde iki adet pankart taşıyan Afro-Amerikan bir kadın birey yer almaktadır. Sağ elini yukarıya kaldırmış ve yumruk yapmıştır. Bu yumruk haksızlığa ve ötekileştirmeye karşı eşitliği savunan, aynı sosyal haklara sahip olmak isteyen ve varlığını kabul ettirmek için direnen bir yumruktur. Yumruk; kararlılığın, azmin, iradenin, savaşın ve direnişin bir sembolüdür. Üniformalı ve maskeli iki polis, üzerinde bir sembol olan tişört giyen eylemcilere gaz sıkmaktadır ve bu sembolde el işareti görülmektedir. Bu el işareti, "zafer" anlamına gelmektedir. Protestoların "zafer" kazanma gerekçesiyle yapıldığı söylenebilir. Elinde pankart bulunan eylemci siyah erkek bireyin vücut hareketinden yola çıkarak gergin olduğu ve direnişe hazır olduğu öngörülmektedir. Arka planda bir eylemcinin George Floyd'un portresini duvara resmettiği görülmektedir. Bu durum 25 Mayıs 2020 tarihinde Minneapolis'te beyaz bir polis memuru tarafından boynuna 8 dakika 46 saniye boyunca diz ile bastırılan ve ölümüne yol açılan kişidir. Salı günü öldürülmesi ve 8 dakika 46 saniye boyunca boğulmasına ithafen Black Tuesday (Kara Salı) ve 8'46" etiketleri ile medyada geniş yankı uyandırmıştır. Bu bağlamda George Floyd olayına vurgu yapılarak ırkçılığı kınama eserin ana mesajı olarak düşünülmektedir. İncelenen yorgan eser ağırlıklı olarak yazılı göstergeler içermekte ve bu göstergeler alt başlıkta açıklanmaktadır.

**Tablo 3.** Carolyn Crump “Cracked Justice” adlı eserin Barthes’ın anlamlandırma şeması yöntemiyle analizi

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM		YAN ANLAM
	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
“Racism: In the Face of Hate We Resist - Virtual Exhibition / Irkçılık: Nefret Karşısında Direniyoruz” adlı uluslararası jüri sergiden Carolyn Crump “ <b>Cracked Justice</b> ” isimli yorgan eserinin görseli	Siyahi ve beyaz erkek ve kadın bireyler, üniformalı insan tasvirleri, biber gazı, gazete küpürleri, (yazılar)	Direniş ve savaş sahnesi, kargaşa, eylem, haberler	Haksızlık ve eşitsizliğe karşı başkaldırı, direniş, polis cinayetlerine karşı yapılan eylemler, tepki, ırkların birliği, inanmışlık ve zafer özlemi, hükümetin şiddeti, vahşet, terör ile yiten hayatlar, zorbalık, psikolojik baskı ve yıldırma politikası.

## 7.2. Yazılı Göstergeler

Eserde Yazılı göstergelerden biri olan “Police Brutality, Misconduct and Shootings” Türkçe’ye “Polis Terörü, Suistimal ve Vurma” olarak çevirisi yapılabilir. Bu başlık ile 2020’de New Orleans’ta meydana gelen olayda beyaz polis yetkilileri tarafından darp edilerek ölümüne sebebiyet verilen Ronald Greene olayına gönderme yapılmakta ve Greene’in fotoğrafı yer almaktadır. Bir diğer yazılı gösterge olan “They’ll Kill Me” ise Türkçe’ye “Beni öldürecekler” olarak çevirebilir ve bu bağlamda Afro-Amerikalı bireylerin ırkçı görüş ve ayrımcılık nedeniyle duyduğu korku ve endişe ifade edilmektedir. “I Can’t Breathe” yazılı gösterge “Nefes Alamıyorum” olarak Türkçe çevirisi yapılmaktadır ve buradan hareketle George Floyd olayının bir göstergesi olduğu söylenebilir. “Black Lives Matter” yazılı sloganlar “Siyahların Canları Değersiz Değildir” olarak çevrilebilir ve Amerika’da başlayan sivil toplum hareketidir. Bu harekette siyah bireylere yapılan ötekileştirmeye ve polis zorbalığına dikkat çekmek ve farkındalık oluşturmak esastır. Bu esas; eserde bu sloganın kullanım nedenini desteklemektedir. Direnişçi kadın bireyin elinde bulunan pankartta yer alan “No justice no peace” sloganı ise “Adaletin olmadığı yerde barış/huzur da olmaz” olarak Türkçe çevirisi yapılmaktadır. Betimlenen kadın figürü hedef kitleye eşitlik, hak ve adalet arayışının bir timsali olarak yansıtıldığı öngörülmektedir. Siyah erkek eylemcinin elinde “Stop Police Brutality” yazılı pankart bulunmaktadır ve bu sloganın Türkçe’ye “Polis Şiddetini Durdurun” olarak çevirisi mümkündür. Tüm bu yazılı göstergeler bir bütün olarak incelendiğinde insanları kimlik savaşına, ayrımcılığa

ve eşitsizliğe dur demek, ötekileştirmeye, kavgaya son vermek ve ayırım gözetmeksizin insanları barışa ve huzura teşvik eden işlevsel bir anlam yüklendiği anlaşılmaktadır.

## 8. Gloria Gammage Davis

Sanatçı, Norwich Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde görsel sanatlar alanında lisans ve yüksek lisans eğitimi aldı. Seramik, tekstil, fotoğraf, kâğıt hamuru, baskı, bronz döküm veya heykel alanlarında çalışan sanatçı, disiplinlerarası çalışmalarına devam etmekte ve çeşitli ülkelerde sergiler açmaktadır (http 6).

### 8.1. Gösterge 4.

Gloria Gammage Davis'in, "Shirley" adlı eseri 71 x 83 cm boyutlarında karışık teknik baskı, kapitone, nakış teknikleri ile yapılan bir yorgan eserdir ve 26 Mart - 12 Haziran 2021 tarihleri arasında Minneapolis/Minnesota'da sergilenmiştir.



**Görsel 5.** Gloria Gammage Davis'in "Shirley" isimli tekstil yorgan eseri, kapitone tekniği.

Eserin orta planında yer alan ve ana tema olan portre Shirley Chisholm'a aittir ve kedis Amerika'nın ilk Afro-Amerikalı kongre üyesidir. Haksız olarak nitelendirdiği sistemin kurallarını yıkmaya çalışan ve Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk kadın ve ilk Afro-Amerikalı başkanı olmak için çığır açan ve başaran Afro-Amerikalı kadın bireydir. Yüz ifadesinde kararlı bir ifade vardır ve bu bağlamda özgüvenli, zorluklarla savaşıyor, güçlü, ve hâkim bir kadın imajı betimlendiği anlaşılmaktadır. Eserin ismi tarihsel kadın kahramanın isminden alınmıştır. Portrenin çevresinde Afrika kıtasına özgü çeşitli etnik desenler bulunmaktadır. Buradan yeni bir oluşum, tanınma ihtiyacı, birlik-beraberlik ve dayanışmanın simgelendiği düşünülebilir. Eserde kullanılan renkler

göstergesel olarak incelendiğinde birden çok, canlı ve tamamlayıcı renkler kullanılması yeni bir ses, farklılıkların zenginliği ve yeni fikirler ihtiyacını vurgulayan bir alt mesaj olarak okunabilir. Görülen Amerikan bayrakları, özgürlüğü, cesareti ve milli duyguyu alt mesaj olarak iletmektedir. Aynı şekilde eserde bulunan para simgeleri bir “meta” olarak ele alınmış ve para ile satın alınamayan değerleri vurgulamak adına gönderme yapılmıştır. İncelenen yorgan eser ağırlıklı olarak yazılı göstergeler içermektedir ve bu göstergeler alt başlıkta açıklanmıştır.

**Tablo 4.** Gloria Gammage Davis “Shirley” adlı eserin Barthes’ın anlamlandırma şeması yöntemiyle analizi.

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM		YAN ANLAM
	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
“Racism: In the Face of Hate We Resist - Virtual Exhibition / Irkçılık: Nefret Karşısında Direniyoruz” adlı uluslararası jüri sergiden Gloria Gammage Davis’in “Shirley” isimli yorgan eserinin görseli	Konuşma balonları, kendinden emin duruşlu kadın figürü, çeşitli etnik desenler, dolar, (yazılar)	Kazanılmış haklı zafer, tanınma ihtiyacı, başkaldırı, dayanışma, farklılıkların bütünlüğü, meta algısı	Siyasi arenada ilk kez bir “cam tavanın kırılması” olarak betimlenen ve “halkın politikacısı” olarak unvan kazanmış S. Chisholm’ün ilk kadın Afro-Amerikan kimliğiyle politik başarısı, kendinden emin, ümitli, iradeli ve güçlü kadın imajı, kuralları yıkıp yeniden var olmak.

## 8.2. Yazılı Göstergeler

Yaptığı ilk kongre konuşmasında “Siyah olduğum için ayrımcılığa maruz kaldım, fakat kadın olarak daha çok maruz kaldım” şeklinde beyanatı bulunan Shirley Chisholm’un otobiyografisini konu alan “Unbought and Unbossed” adlı kitaba atıfta bulunan bu tekstil eserinde ana slogan olarak, yine kitapla aynı adlı “UNBOUGHT AND UNBOSSSED” sloganı dörtkenarda yer almaktadır. Slogan, “Satılmayan ve Emir Almayan” şeklinde Türkçe’ye çevrilebilir. Eserin sağ kısmında yer alan “Liberty”, “Freedom”, “Home of Brave” sloganları ise sırası ile “Hürriyet”, “Özgürlük”, “Cesaretin Yurdu” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Chisholm’ün devrimci ruhunu, kuralları yıkıp engellerin karşısında emin duruşunu, idealist görüşlerini hedef kitleye yansıttığı anlaşılmaktadır. Eserin geneline bakıldığında ideallerini gerçekleştiren bir kadın figürü ve yazılı göstergeler ile birlikte ideallerini gerçekleştirebilmek için inanılan yoldan yürünmesi ve hiçbir zaman ilkelere vazgeçilmemesi gerektiği, cinsiyet, renk

ve ırk ayrımı yapılmaksızın hem kadın hem de erkek bireyleri ve tüm Afro-Amerikalıları teşvik edici bir işlevi bulunduğu söylenebilir.

### **9. Billie Zangewa**

1973 yılında Malavi'de doğan Zangewa, çalışmalarında ipek iplik ve ipek kumaş kullanmaktadır. Sanatçı, çağdaş yaşam sahnelerinden ilham alan canlı nakışlar dikmektedir. Genellikle kentsel megalopolislerin koşuşturması ve sıradan yaşamın eylemlerini kumaşta canlandırmaktadır. Eserlerinde gündelik hayatta var olan cinsiyet klişelerini ve ırksal önyargıları sorgulamıştır ([http 7](#)). Zangewa, Güzel Sanatlar lisans eğitimini 1995 yılında Güney Afrika, Grahamstown, Rhodes Üniversitesi'ndd yaptı. Çalışmalarının kişisel sergileri Galerie Templon, Paris, Fransa tarafından düzenlendi. 2004'ten beri sanatı, Paris'teki Grand Palais'deki Paris Sanat Fuarı da dâhil olmak üzere uluslararası sergilerde yer aldı. Zangewa'nın eserleri otobiyografik olmakla birlikte eserlerinde kadınlığı, kadının gündelik ev hayatını ve anneliği irdelemiştir. Sanatsal yaklaşımı, sanatçının karşılaştığı baskılara karşı direnişini öz-sevgi yoluyla ifade etmesinin bir göstergesidir ([http 8](#)).

Zangewa, elde dikilmiş ham ipek parçalarından oluşan karışık teknikte kolajlar çalışmaktadır. Bu figüratif kompozisyonlar, siyah kadın formunun tarihsel klişesine, nesneleştirilmesine ve sömürüsüne meydan okuma çabasıyla çağdaş kesişimsel kimliği keşfetmektedir. Moda ve reklam endüstrisindeki kariyerine başlayan Zangewa; iç mekânlar, kentsel manzaralar ve portreler aracılığıyla kişisel ve evrensel deneyimleri tasvir etmek amacıyla tekstil sanatını kullanmaktadır. İlk çalışmaları, sanatçının büyüdüğü Botswana'dan hatırlanan botanik sahneleri ve hayvanları tasvir eden kumaşlar üzerine işlemlerdir. Kısa süre sonra Johannesburg şehrinde bir kadın birey olarak deneyimine ve kişisel ilişkilerine odaklanarak şehir manzaralarını konu alan eserler çalışmaya başlamıştır. Bu çalışmalar, kadınların kendilerini nasıl gördükleri ve otoportre yoluyla kadın bakışının görselleştirilmesinin neye benzeyebileceği konusunda daha eleştirel düşünmeye başlamasına yol açmıştır ([http 9](#)).

Oğlunun doğumundan sonra kadınlıktan anneliğe ve eve doğru odak noktasındaki kaymayı keşfetmek için tanınmış iç mekân eserlerini yapmaya başlamıştır. Sık sık gündelik hayattan sahnelere ya da deneyimlere atıfta bulunan Zangewa, kadınların toplumu sorunsuz bir



şekilde işlemlerini sağlayan ancak genellikle göz ardı edilen, küçümsenen veya görmezden gelinen işleri tasvir etmekle ilgilendiğini belirtmektedir. Zangewa'nın ipek kumaş parçalarından oluşan kolajları, üretme yöntemi ve anlatı içeriği aracılığıyla cinsiyetlendirilmiş emeği sosyo-politik bir bağlamda ifade etmektedir. Bu eserlerde ev alanı; kimliğin inşası, toplumsal cinsiyet kalıpları etrafındaki sorular ve ırksal önyargı hakkında daha derin bir anlayış için odak noktası haline gelmiştir. Sanatçı, Johannesburg, Güney Afrika'da yaşamakta ve çalışmalarına devam etmektedir (<http> 10).

### 9.1. Gösterge 5.

Sanatçıya ait "The Rebirth of the Black Venus" adlı tekstil eser 127 x 130 cm boyutlarında, ham ipek kumaş üzerine applike tekniği ile 2010 yılında yapılmış bir eserdir.



**Görsel 6.** Billie Zangewa'nın "The Rebirth of the Black Venus" isimli eseri, applike tekniği.

Eser 1486 tarihli Botticelli'ye ait olan Venüs'ün Doğuşu adlı eserin güncel yorumu ve alt mesajlarla yüklü işlevsel özelliği ile tekrar ele alınmış ve oluşturulmuştur. Orta planda yer alan nü siyah kadının bedeni; cinsellik olgusundan oldukça uzaktadır ve "erkek" bedenine yerine, metropolün, gökdelenlerin, binaların ve nice maddi gücün sahibi konumundadır. Hâkimiyet ve güç kadının bedenindedir. Üstelik siyah bir kadının bedenindedir. Uzun zaman mutfağa ve eve tutsak edilen kadının kimliğinin kendi ayakları üstünde tüm şehrin üzerinde yükselmesi bir nevi hâkimiyet kurması; güç, irade, kararlılık, kendinden emin olma ve özgüvenli kadın imajını yeniden oluşturduğu söylenebilir. Eserde kadın bedenine ışık yansımıştır ve bu yansıyan ışık ile

arka planda kullanılan turuncu renk güçlü bir zıtlık oluşturmaktadır. Ayrıca bu ışık; umudun, inanmışlığın ve geleceğin simgesi olarak düşünülebilir. Geleceğin kadınlarda gizli olduğu mesajı anlaşılabilir. Kadın bedeninin üzerinde sarılan beyaz kuşak, zaferin nişanesi olarak ifade edilmektedir. Eser genel hatları ile incelendiğinde kadın bedeninin kendinden emin duruşu; adaleti, direnişi ve zaferi simgelemekte; tüm kadın bireylere kendi öz değerlerinin farkındalığını sağlamak, kalkınma ve başkaldırıya bir teşvik niteliğinde vurgu yapıldığı düşünülmektedir.

**Tablo 5.** Billie Zangewa “The Rebirth of the Black Venus” adlı eserin Barthes’ın anlamlandırma şeması yöntemiyle analizi.

GÖSTERGE	DÜZ ANLAM		YAN ANLAM
	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN	
Billie Zangewa’ya ait “The Rebirth of the Black Venus” adlı eseri	Şehir hayatı, binalar, gökdelen, şehrin üstünde duran büyük siyahi kadın birey	Kontrast renklerin hâkim olduğu ve üzerine ışık vuran, şehrin üzerinde yükselen ve şehre bakan kadın bedeni	Başkaldıran, devrimci, idealist, meydan okuyan, kuralları yıkan, kadına karşı alışılmamış normlara dur diyen, özgüvenli siyahi kadın simgesi, cesaret vurgusu, ümit, inanmışlık, azim ve yeniden oluşum.

## 9.2. Yazılı Göstergeler

Eserin merkez noktasında adaleti, direnişi ve zaferi betimleyen kadın bedeni ve üzerinde sarılı olan, zaferin nişanesi olarak ifade edilebilen beyaz kuşak yer almaktadır. Bu beyaz kuşağın üzerinde “gönülden, gönüllü olarak, içten, yürekten” olarak Türkçeye çevrilebilen “Heartedly” ve “karmaşa, zorluk, güçlük” olarak çevrilebilen “Complexity” kelimeleri bulunur. Bu yazılı göstergeler, görsel göstergeler ile bir anlam bütünlüğü kurmakta; topluma ve özellikle kadın bireylere kendi öz değerlerinin farkındalığını hatırlatma, öz saygı ve kadın gücünü betimlemektedir. Çağlar boyu kadın varlığının güçlü savaşı ile kuralları yıkarak kendinden emin tavır, idealist görüşü ve bu bağlamda hak edilen nihai zaferi hedef kitleye ulaştırır niteliktedir.

## Sonuç

1960’lı yıllar ile birlikte yeni toplumsal dinamiklerin etkisi sayesinde sanat yeniden dönüşmeye başlamıştır. Sanatın yaşamla buluşması, bilim, teknik, politik ve kuramsal çalışmaların yol açtığı yeni yaklaşımlar, sanatçıları farklı malzeme ve teknik arayışlarına teşvik

etmiştir. Sanatta yeni ifade arayışları; malzeme, teknik ve aktarım olanaklarını dönüştürürken, sanat türlerinin disiplinler sınırlarının kalkmasını da sağlamıştır. Böylelikle, sanat ve zanaatın kendi alanlarından ayrılarak, birbirlerine yaklaştırmış ve disiplinlerarası bir senteze yol açmıştır. Geleneksel sanatlar başlığı altında kategorize edilen tekstil sanatı; yeni malzeme, teknik ve estetik arayışlara alternatif bir yanıt olmuş ve sanatta yeni bir temsil dili olarak karşımıza çıkmıştır. Dokuma, örme, baskı vb. sanatlar sadece endüstriyel ürün oluşturulan bir teknik olmaktan ziyade, duyguların ve düşüncelerin aktarımında etkin yüzeyler yaratılan ve estetik nesneye dönüşen bir bütün olmuş ve 1960 sonrası plastik sanatlarda bir disiplin olarak yer edinmiştir.

1960 sonrası göç, alt kimlikler, sınırlar, coğrafya, demokrasi, insan hakları, beden, çevrebilim, ırkçılık ve ötekileştirme gibi toplumsal olaylar güncel sanatın ilgisi haline gelmiştir. Bu bağlamda 21. yüzyıl tekstil sanatının en çarpıcı özelliği; siyasi ve toplumsal olayları, kültürel ayrışmaları ve tüm sosyo-politik konuları başta feminist sanatçılar olmak üzere temsil etmiş olmasıdır.

“İrkçılık” ve “ötekileştirme” temaları ise, son 20-30 yıldır çağdaş sanatta işlenen başlıca sorunlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda çağdaş tekstil sanatçıları olan Ellen M. Blalock’a ait “Murder” ve “Votes for Women”, Carolyn Crump’a ait “Cracked Justice” , Gloria Gammage Davis’e ait “Shirley”, Billie Zangewa’ya ait “The Rebirth of the Black Venus” adlı eserler düz ve yan anlamlarına bakılarak göstergebilimsel olarak analiz edilmiştir. İncelenen beş tekstil eserinden biri ham ipek kumaş üzerine applike tekniği ile tekstil yüzeyi formunda, diğer dört eser ise kapitone tekniği ile yorgan formundadır. Yorgan; bir taraftan geleneksel yönüyle geçmişe ve atalara ait kültürel ve etik köklere gönderme yaparken, diğer taraftan bazen koruyucu anlamda örten, ısıtan, saklayan anlamlarında bazen de gerçekleri de örten, üstünü kapatan anlamlarıyla önemli bir gösterge ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserlerin ABD özelinde olsa da ırkçı davranışların daha çok siyahiler üzerinde olduğu ve ötekileştirmenin cinsiyet bağlamında ise en çok “kadın” bireyler üzerinde ele alındığı söylenebilir. İncelemesi yapılan eserlerde yer alan bireylerin beden hareketleri bir dinamik içindedir ve güçlü görünme zorunluluğu, kendini koruma ihtiyacı bedenün öz savunma algısına bir vurgu yapılmıştır. Diğer yandan eserlerde sıklıkla cesaret, özgüven, başarı ve umuda dair yan anlam olarak atıflarda bulunulmuştur.

Dolayısıyla insanların ilke ve erdemlerinden vazgeçmemesi gerektiği alt mesajına sıklıkla değinilmiştir. Eserlerde uzun bir zamandır tutsak edildiği mutfak ve ev hayatından ayrılmış, kendi ayakları üzerinde duran, ekonomik özgürlüğünü kazanmış, güçlü, idealist, üretken ve kararlı kadın bireyler karşımıza çıkmaktadır. Dünya tarihinde kadın dayanışmasının, gücünün ve iradesinin getirdiği zaferlere atıfta bulunulmuştur.

Bu çalışmanın amacı, özellikle 1960'lı yıllardan sonra toplumsal dinamiklerin etkisi ile endüstriyel ürün kimliğinden uzaklaşıp, sanat dalları arasında yer alan tekstil eserlerin, göstergebilimsel yöntemlerle okunabilirliğini ortaya koymaktır. Tekstil sanatının; gelişen teknoloji sayesinde yeni materyal olanaklarının plastik sanatlarda daha fazla önem kazanması ve tekstil materyallerinin esnek yapısı sayesinde ifade olanaklarını desteklediğini ve daha güçlü bir temele sahip olduğunu ifade etmektir. Tekstil sanatı, insan ve hayat ikileminde toplumsal olaylara, kültürel farklılıklara, iletişim ve etkileşimin varlığı ile yeni fikirlere ve yaratıcılığa sunduğu geniş kapsamlı bir sanat dalı olarak sanatçıların deneysel arayışlarına estetik nitelikte bir cevap sunmakta ve farklı bir ses olmaktadır. Bu çalışmanın, tekstil sanatının göstergebilim alanına uyarlanması hususunda yapılacak diğer çalışmalara teşvik edici ve örnek bir kaynak olması beklenmektedir.

### **Kaynakça**

Akgül, R. F. (2017). "Nazi Almanya'sı Örneğinde Propaganda Afişleri", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 35, s. 159-180.

Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*, İstanbul: Öteki Yayınevi.

Alp. K. Ö. ve Özcan, N. (2020). "Güncel Sanatta Tekstil Heykellerin Temsil Niteliği", *Art-E Süleyman Demirel Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt 13, Sayı 25, s. 334-342.

Alp. K. Ö. (2020). "Folklorik Temsilin Simgesel Dönüşümü", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt 13, Sayı 30, s. 689-700.

Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arslan, E. (2020). "Toplumsal Bellek ve Kimlik: Amerikan Figüratif Resmine Bir Bakış", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Cilt 13, Sayı 25, s. 33-51.

Atay, T. (2004). "Erkeklik En Çok Erkeği Ezer", *Toplum ve Bilim Dergisi*, Sayı 101, s. 11-30.

Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*, çev. Berke Vardar - Mehmet Rifat, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Barthes, R. (1997). *Eyfel Kulesi ve Mitolojiler*, çev. Mehmet Rifat, İstanbul: İyi Şeyler Kitabevi.

Bircan, U. (2015). "Roland Barthes ve Göstergebilim", *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Cilt 13, Sayı 26, s. 17-41.

Bozdağ, L. (2013). "Biyoktidar Kavramı ve Ötekileştirmenin İki Kadın Karakterde Temsili Meryem Ana ve Berfo Ana", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 5, Sayı 5, s. 152-171.

Bozkurt, S. (2020). "Geleneksel Türk Halı Sanatında Kullanılan Motiflerin Anlamları: Sındırgı-Yağcıbedir Halıları Üzerine Göstergebilimsel Bir Analiz", *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, Cilt 8, Sayı 1, s. 697-731.

Candemir, T., Candemir, T. ve Öz, B. (2017). "Sanat ve Reklamlarda Kadın İmajı", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 10, Sayı 52, s. 493-508.

Culler, J. (2008). *Barthes*, çev. Hakan Gür, Ankara: Dost Yayını.

Çiçek, M. (2014). "Dilbilimsel İlkeler Görsel Göstergelere Uygulanabilir Mi?", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 7, Sayı 32, s. 38-51.

Çulha, O. (2011). "Göstergebilim (Semiyotik) Tekniği Kullanılarak Kanada Fotoğraflarının İncelenmesi", *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7, Sayı 13, s. 409-424.

Daver, B. (1992). "Savaş ve Barış Üzerine", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Cilt 3, Sayı 10, s. 181-186.

Dede, E. (2015). "Çağdaş Sanat Eserlerinde Toplumsal Cinsiyet Sorgulamaları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, s. 113-134.

Erim, Usluca, Ö. (2019). "Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Tekstil", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 8, Sayı 54, s. 264-273.

Erkman, F. (1984). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Alan Yayınları.

Fiske, J. (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Gürsözlü, S. (2006). *Reklam Sektöründe İllüstrasyon ve Fotoğraf Kullanımının Tasarım Çözümlerinde Gerekliliği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Grafik Sanatlar Enstitüsü.

Işık, M. ve Eşitti, Ş. (2015). "1. Dünya Savaşı Propaganda Afişlerinde Kadın Temsillerinin Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Göstergebilimsel İncelenmesi", *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 70, Sayı 3, s. 655-682.

İpşiroğlu M. ve İpşiroğlu N. (2009). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*, 3. Basım, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Kapar, S. (2018). "Cinsiyet Bağlamında Çağdaş Sanatta Alternatif Malzeme Olarak Tekstil ve Zanaatten Sanata Dönüşüm Koşulları", *Journal of Arts*, Cilt 1, Sayı 2, s. 39-51.

Karaca, M. (2012). "Farklılaşma, Bütünleşme ve Birlikte Yaşama Üzerine", *Dicle Üniversitesi Ziya Gökalp Eğitim Fakültesi Dergisi*, Sayı 18, s. 226-238.

Karacan, N. (2016). "Toplumsal Cinsiyet Kavramı, Yeniden İnşası ve Sanata Yansımaları", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 5, Sayı 24, s. 1079-1093.

Karaman, E. (2017). "Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Cilt 9, Sayı 2, s. 25-36.

Kaygusuz, B. (2019). "Kumaş Üzerine İşlenen Hikayeler", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 9, Sayı 59, s. 891-899.

Oruç, M. ve Türkay, O. (2018). "Türkiye Tanıtım Afişlerinin Göstergebilimsel Bir Analizi: Home of Turkey Afişleri Örneği", *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, Cilt 8, Sayı 2, s. 312-328.

Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin Abc'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Sankır, H. (2010). "Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Anlamlandırılış Biçiminin 'Kadın Sanatçı Kimliği'nin Oluşum Sürecine Etkileri", *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar Dergisi*, Sayı 9, s. 1-26.

Sayın, Ö. (2014). *Göstergebilim ve Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayınları.

Schudson, M. (2007). "Kolektif Bellekte Çarpıtma Dinamikleri", *Cogito Dergisi*, Sayı 50, s. 179-199.

Sevim, S. ve Marmara, T. (2020). "Öteki Kavramının Çağdaş Seramik Sanatına Yansıması", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, Sayı 36, s. 77-102.

### **İnternet Kaynakları**

http 1. "Narrative Quilts by Ellen Blalock" <https://schweinfurthartcenter.org/narrative-quilts-by-ellen-blalock/> Erişim tarihi: 22.04.2021.

http 2. "Jim Crow Yasaları", [https://tr.wikipedia.org/wiki/Jim\\_Crow\\_yasalar%C4%B1#:~:text=Jim%20Crow%20yasalar%C4%B1%20\(%C4%B0ngilizce%3A%20Jim,ve%20ekonomik%20kazan%C3%A7lara%20kar%C5%9F%C4%B1%20%C3%A7%C4%B1kart%C4%B1m%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r](https://tr.wikipedia.org/wiki/Jim_Crow_yasalar%C4%B1#:~:text=Jim%20Crow%20yasalar%C4%B1%20(%C4%B0ngilizce%3A%20Jim,ve%20ekonomik%20kazan%C3%A7lara%20kar%C5%9F%C4%B1%20%C3%A7%C4%B1kart%C4%B1m%C4%B1%C5%9Ft%C4%B1r) Erişim tarihi: 13.02.2021.

http 3. "Stonewall Ayaklanmaları", [https://tr.wikipedia.org/wiki/Stonewall\\_ayaklanmalar%C4%B1](https://tr.wikipedia.org/wiki/Stonewall_ayaklanmalar%C4%B1), Erişim: 25.02.2021.

http 4. "African American Art Carolyn Crump" <https://www.framedgallery.net/artists/carolyn-crump-26243> Erişim Tarihi: 15.03.2021.

http 5. "Carolyn Crump Interview" <https://quiltalliance.org/portfolio/qsos-with-carolyn-crump/> Erişim Tarihi: 07.04.2021.

http 6. "Philadelphia Artists Respond To Racism In Exhibition, Book 'We Are the Story'" <https://www.theartblog.org/2021/05/philadelphia-artists-respond-to-racism-in-exhibitionbook-we-are-the-story/> Erişim Tarihi: 18.02.2021.

http 7. "Billie Zengewa" [https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist\\_id=361](https://www.templon.com/new/artist.php?la=en&artist_id=361) Erişim Tarihi: 11.03.2021.

http 8. "Billie Zengewa" [https://en.wikipedia.org/wiki/Billie\\_Zangewa](https://en.wikipedia.org/wiki/Billie_Zangewa) Erişim tarihi: 11.03.2021.

http 9. "Billie Zengewa" <https://www.harpersbazaar.com/uk/culture/bazaar-art/a34522880/billie-zangewa-art-interview/> Erişim tarihi: 17.03.2021.

http 10. "Billie Zengewa" <https://www.studiointernational.com/index.php/billie-zangewa-wings-of-change-lehmann-maupin-new-york-i-had-chosen-to-embodiy-the-mostdisempowered-human-form> 15.03.2021.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Roland Barthes, Anlamlandırma Şeması (Fiske, 2003; akt. Özdemir, 2020: 583).

Fiske, J. (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş, çev. Süleyman İrvan, Bilim ve Sanat Yayınları.

Özdemir, G. (2020). "Christian Dior'un New Look Akımı Corolle Koleksiyonu İçerisindeki Bar Modelinin Göstergibilim Çözümlemesi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 580-587.

Görsel 2. Ellen M. Blalock, "Murder", 106 x 104 cm, karışık teknik (kapitone, nakış ve örme) yorgan eser. <https://textilecentermn.org/racism-virtualexhibition/>, Erişim Tarihi: 25.01.2021.

Görsel 3. Ellen M. Blalock, "Votes for Women", 108 x 102 cm, karışık teknik (kapitone, nakış, baskı ve örme) yorgan eser. <https://textilecentermn.org/racism-virtualexhibition/>, Erişim Tarihi: 26.01.2021.

Görsel 4. Carolyn Crump, "Cracked Justice", 68 x 198 cm, karışık teknik (baskı, kapitone, nakış) yorgan eser. <https://textilecentermn.org/racism-virtualexhibition/>, Erişim Tarihi: 29.01.2021.

Görsel 5. Gloria Gammage Davis, "Shirley", 71 x 83 cm karışık teknik (baskı, kapitone, nakış) yorgan eser. <https://textilecentermn.org/racism-virtualexhibition/>, Erişim Tarihi: 28.01.2021.

Görsel 6. Billie Zangewa, "The Rebirth of the Black Venus", 2010, 127 x 130 cm, (aplike tekniği) tekniği dokuma eser. <https://www.artsy.net/artwork/billie-zangewa-the-rebirth-of-the-black-venus>, Erişim Tarihi: 01.02.2021.



## ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA METİNLERARASI OKUMALAR\*

### INTERTEXTUAL READINGS IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

**Nagihan Gümüş Akman\*\***

#### **Öz**

Julia Kristeva tarafından kuramsallaştırılan metinlerarasılık kavramı, genel hatlarıyla yapıtların birbiri ile ilişkide olduğunu ve bu ilişkinin kurulmasının kaçınılmaz olduğunu ifade eder. Kuram, dilbiliminde ortaya çıkmış olmakla birlikte, göstergebilim ve sanat disiplinlerinde yapıt çözümü yöntemi olarak kullanılmaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda seramik sanatına ilişkin metinlerarası bir çalışma yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışmada, metinlerarasılık yöntemleri aracılığıyla seramik sanatına ilişkin yapıtlar çözümlenmiştir. Çalışmada, ilk olarak metinlerarasılık kavramına ilişkin literatür taraması yapılmıştır. Daha sonra metinlerarasılık yöntemi ile çözümlenmiş edebiyat, müzik ve güzel sanatlar alanlarındaki çalışmalar incelenmiştir. Son olarak çağdaş seramik sanatı yapıtları metinlerarasılık yöntemleri ile çözümlenmiştir. Sonuç olarak, metinlerarasılık yöntemleri ile çağdaş bir seramik yapıtına ilişkin nesnel ve analitik yorumlara ulaşmanın mümkün olduğu saptanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çağdaş Seramik Sanatı, Metinlerarasılık Yöntemleri, Metinlerarası Okuma.

#### **Abstract**

The concept of intertextuality, theorized by Julia Kristeva, generally states that, art works are in relation with each other and that the establishment of this relation is inevitable. Although the theory has emerged under linguistics, it is used as a method of work analysis in semiotics and art disciplines. Researches have shown that, an intertextual study on the art of ceramics has not been conducted yet. In this study, ceramic artworks have been analyzed through intertextuality methods. First of all, a literature review on the concept of intertextuality has been conducted in the study. Following that, the studies in the fields of literature, music and fine arts, which were analyzed through intertextuality method, have been reviewed. Finally, contemporary ceramic artworks have been analyzed through intertextuality methods. As a result, it has been determined that, it is possible to reach objective, analytical interpretations about a contemporary ceramic work through intertextuality methods.

**Keywords:** Contemporary Ceramic Art, Intertextuality Methods, Intertextuality Reading.

---

*Araştırma Makelesi //Başvuru Başvuru tarihi: 26 Eylül 2022– Kabul tarihi: 10 Aralık 2022.*

\* Çalışma yayımlanmamış sanatta yeterlilik çalışmasından üretilmiştir.

\*\*Araştırma Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, nagihan.gumus@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0568-9698>.

## 1. Giriş

Birçok sanat disiplininde metinlerarası yöntemler kullanılarak sanat yapıtları okunabilmekte, eleştiri ile çözümlenmektedir. Aynı sanat disiplinlerindeki yapıtlarının, kendi içlerindeki birbiri ile olan ilişkilerini veya farklı disiplinler ile kurulan sanatsal ilişkilerin çözümlenmesine ve yapıtların okunmasına ilişkin çalışmalar ortaya konmaktadır. Öyle ki günümüzde kendi etkileşim alanına göre *müziklerarasılık*, *heykellerarasılık*, *filmlerarasılık*, *resimlerarasılık* gibi ifadeler kullanılarak, metinlerarası ilişkiler ağı farklı isimlerde karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyat alanında, Serkan Özdemir (2017) "*Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin'in Hikayeleri*" isimli kitabında metinlerarasılık yöntemlerini kullanmış, Ömer Seyfettin' in hikayelerindeki metinlerarası ilişkileri çözümlenerek ortaya koymuştur.

Müzik alanında, M. Ayça Önal (2013) "*Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı ve Yeniden Üretim*" konulu makalesinde müzik sanatına uygun metinlerarasılık yöntemleriyle sanatçıların, alıntılanarak yapıtlarına anlam kazandırmalarını ve yapıtlarının zenginleşmesi konularını örneklerle açıklamıştır.

Adem Yücel (2019), "*Andy Warholl Çalışmalarının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi*" başlıklı makalesinde dilsel olmayan sanat alanında sanatçının yapıtlarını metinlerarasılık yöntemleri olan pastiş ve parodi yöntemleri açısından incelemiştir.

Türkiye'de metinlerarasılık konusunda kapsamlı çalışmalar yapan Kubilay Aktulum (2011) tarafından yazılmış olan "*Metinlerarasılık Göstergelerarasılık*" isimli kitabında ise *Göstergelerarasılık* ifadesinin dilsel olmayan, edebiyat dışındaki sanat disiplinlerinde kullanılabileceği bilgisi yer almaktadır. Bu ifade ile bağlantılı olarak Ayhan Çetin ve Handan Gürbüz (2017) 'ün "*Heykel ve Fotoğrafta Göstergelerarasılık Örneği Olarak Michelangelo'nun ve David La Chapelle'in Pieta Eserleri Üzerinden Karşılaştırılması*" başlıklı makalelerinde, yapıtlar incelenerek metinlerarası ilişkilerin çözümlenmesine gidilmiştir.

Aygün Dinçer Kırca (2016) "*Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması*" isimli makalesinde pastişi seramik yapıtlar üzerinden göstererek açıklamıştır ancak metinlerarasılık kuramı ile ilişkilendirmemiş, pastişi metinlerarasılık yöntemi olarak ele almamıştır.

Hakkında çok fazla çalışma yapılmış olan metinlerarası ilişkiler konusu, çalışma alanlarına göre yeniden tanımlanmış ve kapsamı genişletilmiştir. Yapılan incelemelerde metinlerarasılık yöntemlerinin yapıt çözümlemelerinde kullanılırken her disiplinde kendi alanına uygulanabilir yöntemlerin seçildiği gözlemlenmiştir. Literatür taramalarında, seramik yapıtların metinlerarasılık kuramına göre çözümlenmesine ilişkin bir çalışmanın yer almadığı sonucuna varılmıştır. Bu çalışma ile literatürdeki boşluğun doldurulması hedeflenmektedir. Metinlerarasılık kuramı çok geniş bir uygulama yelpazesine sahip olduğundan dolayı her disiplin uygulama alanın ilişkin metinlerarasılık yöntemlerini kullanarak çözümlemeler yapmaktadır. Bu çalışmada da seramik yapıtların çözümlenmesinde kullanılabilecek yöntemler seçilmiş, pastiş, parodi, kolaj ve taklit yöntemleri üzerinden okuma yapılarak seramik sanatına ilişkin etkileşimler ortaya konmuştur. Böylece seramik disiplinine, okuma ve eleştiri kuramı ile nesnel bir yaklaşımda bulunulmuştur.

Okuma eylemi artık sadece edebiyat alanının anlaşılma isteğine değil hayatın tüm alanlarına ve tüm sanat yapıtlarına yansıyan bir anlama, yorumlama eylemine dönüşmüştür. Postmodernizm ile tüm kültür ve sanat tartışmaları farklı bakış açılarına sahip olmaya başlamıştır. "Günümüzün kültür tartışmalarında o eski "yapıt" ın (sanat yapıtının) dilinin yerini "metinler" in dili ya da "metinsellik" in dili geniş oranda almış durumda. Artık her şey bir metin olarak okunabiliyor-beden, gündelik yaşam, hattâ devlet bile" (Sarup, 2019:87). Sanatçının aynı zamanda izleyici konumundaki faaliyetleri, metinlerarasılığı yalnızca okuma alanındaki bir ilişkilendirme yöntemi olarak kullanılmasının ötesine geçirmektedir. Sanatçı, zihinsel süreçlerini eyleme dönüştürebilmektedir. Dolayısıyla metinlerarasılığın aynı zamanda sanatsal üretim sürecinin bir parçası olduğu düşünülebilir. Sanatçı veya izleyici yapıt üzerinden bir okuma yaptığında, sahip olduğu ve kendi algısının şekillendirdiği imgeler dünyasında gezinir. Bu gezintide daha önceki bilgilerle ilişkiler kurma eğilimindedir. Gelen verinin eski bilgiler ile işlenmesi beklendik bir süreçtir. "Okur, donanımı ölçüsünde (Horizont) bildiği, tanıdığı

metinlerle ilişki kurabildiği ölçüde anlam üretebilecektir” (Ekiz, 2007:126). Metinlerarası ilişkilerin kurulması bu beklendik sürecin okuma biçimidir. Metinlerarasılık kavramında bulunan *ilişki kurmanın kaçınılmazlığı* düşüncesi bu bağlamda yerini bulmaktadır.

## 2. Metinlerarasılığın Kuramsal Çerçevesi

Metinlerarasılığı açıklayan birçok tanım bulunmaktadır. Kuramın kurucusu Julia Kristeva metinlerarasılığı “Herhangi bir görüngüye sahip iki metin arasında var olan ilişki, iletişim, koşutluk ve karşıtlık, geçişkenlik ve transfer” durumuna karşılık gelmektedir” şeklinde açıklamıştır (Kristeva’dan akt. Bulut, 2018:2). Kuram 1960’lı yıllarda ortaya çıktığı için Postmodern dönemin dokularını içinde barındırmaktadır. İstendik sınır ihlalleri ile yapıtlar arasında geçişlilik söz konusudur. Yine başka bir açıklamada metinlerarasılık, “Bütüncül bir yapıya kavuşturulması amacıyla bir edebî metnin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçalarının katılması” (Akalin, 2011:1667) şeklinde tanımlanmıştır. Böyle bir uygulama biçimi okuma sürecince metne katılan parçaların fark edilmesi ile anlam kazanabilecektir. Dolayısıyla alımlayıcının aktif katılımı söz konusudur. “Metinlerarasılık ile metinler, belirli bir yazardan ve yapıttan, bölünmüş çok parçalı bir anlayışa, bütünsel bir yapıdan, kaynağın belirsizleştiği ayrışık öğelerin bir araya getirildiği esnek bir yapıya, metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden kurgulandığı bir mübadele ortamına dönüşmüştür” (Aktulum, 2014:10). Bu mübadele ortamı, sanatçı için belleği sayesinde zorunlu olarak beslendiği önceki ve şimdiki arasında bağlar kurduğu bir ortamdır. Edebiyat alanında temelleri atılmış olan bu kavramın tanımları konun genel hatları hakkında bilgi vermektedir. Metinlerarasılığın postmodern çağın gereklilikleri içinde kendine bir yer bulduğu düşünüldüğünde, bu kavramın kültürel ve düşünsel alanlarla bağ kurması çok doğaldır. Postmodern dönemin sınırsızlığına ve geçişliliğine mukabil, edebiyat dışındaki sanatın tüm disiplinlerinde de başvurulan bir kuram haline gelmiştir.

1960’lı yıllarda Kristeva’ nın isimlendirip ortaya koyduğu Metinlerarasılık Kavramı: “ [...] genel anlamıyla bir “*yenidenyazma*” (reecriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar” (Aktulum, 2014:16). Yapıt, hep başka bir yapıt kurgusu ile bir araya getirilmesi ile oluşmaktadır, dolayısıyla

diğer yapıtların alıntılanması ve öykünülmesi durumu vardır. Dolayısıyla yapıtların birbirlerinden bağımsız anlaşılacakları düşüncesi kuramın zemininde durmaktadır.

Sanat yapıtının taşıdığı anlamların istendik bir çaba dahilinde, başka bir sanat yapıtı ile çakıştırılması pratiği postmodern bir sanatsal üretimi işaret ederken, bu anlamların okunması yine postmodern bir okuma biçimi olan metinlerarasılık kuramı marifeti ile gerçekleştirilmektedir. Metinlerarasılık, yapıtların sanatçılardan yola çıkılarak okunma çabasından farklı olarak yapıtların diğer yapıtlarla olan ilişkileri üzerinden oluşturulan bir okuma biçimidir.

Metinlerarasılık kavramı yapıtlarda yapıya ilişkin, biçime ilişkin, anlama ilişkin bağlantılar kurarak anlamı, yapıtların arasındaki ilişkilerle bulmaktadır. Bu anlamı ararken ise bazı yöntemlere başvurulmaktadır. Aktulum'un, *Metinlerarası İlişkiler* isimli kitabında metinlerarasılık kuramını alıntı ve gönderge, gizli alıntı-aşırma, anıştırma, yansılama (parodi), alaycı dönüştürüm, öykünme (pastiş) gibi başlıklar altında incelemiştir. Birçok kaynakta bu başlıkların çeşitlendiği ve anlam olarak değişikliğe uğradığı gözlemlenmektedir. Bu çalışmada seramik sanatına uygulanabilirliği açısından pastiş, kolaj, taklit, parodi yöntemleri açısından yapıtlar ele alınmıştır.

### 3. Pastiş

Pastiş, "Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri" olarak tanımlanmaktadır (TDK). "İtalyanca "pasticcio" kelimesinden türetilen terim, farklı eserlerdeki motiflerin bir araya getirilmesi anlamına gelmektedir" (Rose, 2016:104). "Edebiyattan plastik sanatlara kadar birçok alanda etkisini gösteren ve Fransızca anlamı öykünme olan kavram, farklı sanatçıların eserlerinin taklit yöntemiyle tekrar oluşturulması anlamına gelmektedir" (Dinçer Kırca, 2016:67). Pastiş, "Çeşitli yapıtların yeniden üretilmesinde, bazı üslup özelliklerinin birkaçının bir araya getirilerek ironiye imkân sağlayan eleştirel uzaklıkta tekrarlama eylemidir" (Girgin, 2018:40). Pastişin tanımı ve kökenleri hakkında farklı bilgiler mevcuttur, tanımların ortak yanı, pastişin örtük bir alıntılanmayı ve direkt olmayan bir taklidi içermesidir. Pastiş eser yaratımında sanatçılar için bir çıkış noktası olarak kullanılabilir. Sanatçının yaratı alanı olarak gördüğü konularda yapacağı çalışmalar aynı alanı kendine konu seçmiş diğer sanatçılar

ile etkileşimde olmayı doğal olarak gerektirecektir. Buradaki temasın, pastiş yöntemiyle kurulması biçimsel veya kavramsal alıntılamaaların yapılması, metinlerarası ilişkileri kurmaktadır.

Örnekler ile ifade edilecek olursa; 1950'ler-60'lar kuşağının önde gelen Türk seramik sanatçılarından biri olan Sadi Diren, yapıtlarını ortaya koyarken, Anadolu medeniyetlerinden esinlendiğini, mitolojiyi ve geleneksel Türk seramiğini esin kaynağı olarak gördüğünü ve birçok seramik sanatçısının da kendisinden esinlendiğini ifade etmiştir (Diren, 2010:106). Sanatçının yapıtlarını incelemek kendi beyanı doğrultusunda oldukça kolaydır. Zira sanatçı, okuma yapılabilmesi için yol haritasını kendisi çizmiş ve izleyiciye araştırma alanını açıkça belirtmiştir. Sadi Diren'in bir seramik sanatçısı olarak kendisinin 'esinlenme' diye tanımladığı yorumlamanın, kurduğu metinlerarası ilişkiler ağını işaret ettiği görülmektedir.



**Görsel 1.** Sadi Diren, *Gemi*, 1927, Seramik, Yükseklik: 23cm.

Anadolu medeniyetlerinin, bir birikimin, coğrafyanın, teknik olanakların çıktısı olan yapıt ile ilgili, sanatçının izleyici olma özelliği vasıtasıyla, öznel bir yorumda buluşmuştur. O dönemin mitolojisini, seramik malzemesinin modern olanakları ile yapıtlarında kullanan Diren, örtük alıntılamaalarla referans noktasıyla olan ilişkisini biçimsel olarak göstermiştir. Pastiche yöntemi ile Anadolu medeniyetleri eserleriyle metinlerarası ilişkiler kurmuştur.

Sanatçılar için tüm evren bir öykünme alanı olabilir. Sanatçının gördüğü imgeler veya kavramlar, farklı yorumlarla yeni olasılıklara dönüşmektedir. Çağdaş seramik sanatında, geleneksel seramik kültüründen beslenilmesi sanatçıların yorumlama süreçlerinde alt yapı oluşturabilir.

Diğer örnekte, Sanatçı Annette Fischer, bisküvi pişirimi yapılmış seramik nesnelere İtalyan yemek kültürünü pastiş yöntemi ile ortaya koymuştur (Görsel 2). İtalyan yemek kültürünün unsurlarını, oluşturduğu kadraja indirgerken seramik sanatının ifade gücünden ve malzemenin taşıdığı anlamdan faydalanmıştır. Bir İtalyan sofrasında yer alabilecek ve bu geleneğe aşına olan herkesin bileceği yiyeceklerin sanatla ilişkisini seramik temsillerle, örtük alıntı ve direkt olmayan taklit biçimlerden faydalanarak ortaya koymuştur. Metinlerarasılık yöntemi olan pastiş kullanılarak, sofa ve yemek kavramının kullanıldığı diğer sanat yapıtlarıyla ilişki kurulabilecek bir alan yaratılmıştır. İzleyici, tüm sofa ve yiyecek üzerinden yapılan sanat yapıtlarının içinde zihnini gezdirerek, bu yapıtın sanatçının öznel bir yorumu olduğu ve dayandırdığı yapıtların okumasını yapabilir. Böylece derinlikli bir yapıt okuması gerçekleşebilmektedir.



**Görsel 2:** Annette Fischer, *Pastiche*, 2019, Fotoğraf,

Sanatçı Weiwei, eserin açıklığı sayesinde çoklu okumalara olanak sağlayan olasılıklar alanında hem geçmiş ve şimdinin buluşması hem de tüketim kültürü ve soyluluk imgesinin bir araya gelebileceği metinlerarasılık düzeneğini kurmuştur (Görsel 3). Han Hanedanlığı'na (M.Ö 206- MS.220) ait bir vazunun biçimini uygulaması ancak üzerine uyguladığı boya ile birebir taklitten bir adım uzaklaşarak örtük bir alıntı ile pastişin dolaylı taklit ile olan ilişkisini kurgulamıştır. Tüketim endüstrisinin belirgin bir markasını, seramik geleneğine uygun olmayan endüstriyel boya ile vazunun yüzeyine uygulaması ise, asaletin karşısına salaş bir düzeni getirmektedir. Bu yaklaşım, ironi ile pastiş arasındaki sıkı birlikteliği de vurgulamaktadır. Alıntılar ile yeni bir yapıt sanatçı tarafından yorumlanmıştır. Andy Warhol'un 1962 yılında ortaya koyduğu *Coca-Cola Şişeleri* yapıtları ile de metinlerarası ilişki ağı genişletilebilir.



**Görsel 3:** Ai Weiwei, *Coca Cola Vase*, 2011, Seramik,

Weiwei'nin çalışma pratiğine benzer bir tavırla yapıt üreten Xue, geleneksel ile çağdaş olanı pastiş yöntemi ile aynı potada eritmiştir (Görsel 4). Hem sanatçıların kendilerini ifade ederken yöntem ve malzeme seçimi hem de sanatçıların birbiri ile olan kavramsal etkileşimi metinlerarasılığın, etkileşimin olmazsa olmaz olarak ele alması prensibine örnek olarak gösterilebilir. Çalışma ismiyle Asya çay kültürünü ve dekorlarını işaret ederken, bükülmüş teneke kutu formu ile Amerika menşeli içecek formunun Çinli bir sanatçıdaki tezahürü gözlenmektedir. Bu iki kültürün yeme-içme konusundaki farklılıkları sanatçının zihninden sanatsal yorum olarak meydana dökülmüştür. Burada sanatçı yeni bir form veya teknik ortaya koymamıştır. Alıntılar yaparak yeniden yorumlamıştır. Metinlerarasılık kavramının 'yeniden yazma' konusunun seramik sanatında tecellisi gibidir.



**Görsel 4:** Lei Xue, *Drinking Tea*, 2014. Fırça dekoru, Kalıp ve Elle Şekillendirme, Porselen.



#### 4. Kolaj

Metinlerarası ilişkiler kurma yöntemlerinden bir diğeri olan kolaj yöntemi, 1910'lu yıllarda ilk kez Picasso tarafından tuvale boya dışında farklı bir malzeme uygulaması ile ortaya konmuştur. Kolaj tüm sanat disiplinlerinde kullanılan bir yöntemdir ancak ilk kez bir yüzey uygulamasında ortaya konmuş olması tanımının bu yüzey araştırması ve resimsel etki üzerinden yapıldığını bilgisini vermektedir. "Kolaj: elde mevcut her türlü organik, ya da inorganik hazır materyalin, basılı, çizili ve fotografik malzemenin (imaj), önceden bilinen hayat bağlamından koparılıp alınarak, yeni bir bağlama hizmet edecek doğrultuda, yeni bir kurgusallık kaygısıyla bir yüzey üzerine yapıştırılarak elde edildiği söylenebilir" (Ergün, 2012:5). Girgin (2018:42)'e göre kolaj, alıntılanan ayrışık parçaların bir bütün olacak şekilde bir araya getirilmektedir ve esere ayrışıklık, kopukluk, süreksizlik katan postmodern bir uygulamadır".

Örneğin, sanatçı Jessica Stoller, her biri başka yerlerden gelmiş gibi görünen parçaları bir araya getirerek sanatsal ifadesini kolaj yöntemi ile kurmuştur (Görsel 5). Tarih boyunca birçok medeniyetin kullandığı kökenlerinin Antik Mısır'a kadar uzanan büst uygulamasının, çağdaş bir yorumu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihteki tüm büst fikirleriyle metinlerarası ilişkiler kurabileceğimiz bu uygulamada, günümüz sanatçısının günümüz insanını yorumladığını görebilmekteyiz. Postmodern yaşamın içerdiği çok katmanlılığı, kaosu, karmaşıklığı ifade etmek için kolaj yöntemi bir araç olmuştur.



**Görsel 5:** Jessica Stoller, *İsimsiz (Dondurulmuş Büst)*, 2012, Porselen, Sır, Çin Boyası, Vernik, 26x20x16.5 cm,

Harriet Lawton, birbirinden ayrışık porselen parçaları yeni bir düzlem oluşturacak şekilde bir araya getirmiştir (Görsel 6). Fragmanların kompozisyonu, parçalarda yeniden aidiyet kurgulaması ile yapıtın inşasında kullanılmıştır. Kristeva'nın metinlerarasılığı tanımlamada kullandığı *metin bir alıntılar mozağıdır* tanımlamasının seramik sanatındaki biçime bürünmüş halini doğrudan gösteren yöntemin kolaj yöntemi olduğu söylenebilir. 1910 yılında Picasso'nun *Bambu Sandalyeli Natürmort* isimli yapıtında resimde hazır malzemeyi kullanması ve yüzeyi tek malzeme ile boyutlandırma yerine hazır malzemeyi kompozisyona katması ile yüzeyin olanakları tekrar ele alınmıştır. Kolaj yönteminin çıktıları ile kurulan metinlerarası ilişkiler bu yeni yüzey arayışlarına olanak sağlamaktadır.



Görsel 6: Harriet Lawton, *Ceramic Collage*, 2012, Kırık Seramik ve Porselen Parçaları.

Sanatçı Ron Nagle, seramik ve epoksi gibi çoklu malzeme uygulamalarıyla farklı biçimleri, ayrışık gibi görünen parçaları bir araya getirerek yeniden bir evren üreterek kendi söylemini oluşturmaktadır (Görsel 7). Vecchio (2001:15)' ya göre sanatçı, o küçük yapıtlarında muazzam bir bilgi barındırmaktadır, karıştırılmış kaynakların bir araya getirdiği yapıtlarından, 1950'ler- 1960'lar otomobil tasarımları, Japon Moyoyama çay eşyaları, plastik ve linolyum mutfak yüzeylerinin izlerini görmek mümkündür. Seramiğin malzeme olarak hibritleştirilmesi ile bu örnekte de izlenebildiği gibi, malzemeler arasındaki geçişlilik dolayısıyla da evrenler arasındaki geçişlilik kolaj yöntemi ile sağlanabilmektedir.



**Görsel 7:** Ron Nagle, *Still Live*, 2019, Seramik, Epoksi, Sır, Akrilik Boya, Poliüretan, 11.4x7x6.4 cm.

### 5. Taklit:

İnsanoğlunun taklit ile ilişkisi ilk çağlara dayanmaktadır. “Bu ‘benzerini yapma’ sürecinin büyüğü bir yanı var. İnsanın doğa üzerinde üstünlük kurmasını sağlıyor” (Fischer, 1995:30). Sanat ve estetik konusuna yaklaştıkça Antik Çağlar’daki ‘mimesis’ kavramı karşımıza çıkmaktadır. Mimesis kavramına göre taklit edilene taklit yapıt ne kadar benzerse o kadar başarılı olduğu kabul edilir.

Platon, sanatın temelde bir mimesis olduğunu, sanatın görülenler alanında yer alan teklerin bir taklidi olduğunu, üstelik bu taklidin birinci dereceden değil de ikinci dereceden bir taklit olduğunu düşünmekte ve içeriği bakımından sosyal bir etkisi olduğuna inandığı sanatın insanları kötüye değil de iyiye yönettirecek içerikleri taklit etmesi gerektiğini savunmaktadır (Ünlü, 2018:88).

Taklit, antik ve klasik dönemde görünenin benzerini yaparak yorumlamadan kaçınılan bir konunun yöntemidir. Modernizm ile taklit, kaçınılan bir konu haline gelmiş, sanatçıların biçime dair yorumlamaları soyutlamaları beraberinde getirmiştir. Postmodernizm ile taklit konusu sanatçının öznel yorumunu ifade etmek için kullandığı bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Taklit, taklit edilenin birebir aynısını yapma eylemini gerektirmektedir. Metinlerarası ilişkilerin açık ve doğrudan kurulduğu bir yöntemdir. Çağdaş seramik sanatı örneklerine baktığımızda kalıp yöntemi ile veya sulu çıkarma-decal gibi yüzey dekorlama işlemleri ile hiperrealistik *süper objeler* üretilmektedir.

Örneğin, sanatçı Hyman, yapıta ilişkin bilgi verilmediğinde seramik olduğu anlaşılamayacak gerçeklikte çalışmalar ortaya koymaktadır (Görsel 8). Yapıtın hiperrealistik görüntüsü malzeme bilgisiyle buluştuğunda izleyiciyi şaşırtmaktadır. Yapıt bu yanı ile ilgiyi üzerine çekerek her bir detayının üzerinde düşündürmektedir. Seramik malzemesi seçilerek bu sanatın taşıdığı bilgi ve anlam yapıyla birleştirilmiştir. Hiperrealizm akımı ile sağlanan metinlerarası bağ objelerin birebir aynısı taklit edilmesiyle ortaya konmaktadır.



**Görsel 8:** Sylvia Hyman, *Bookmobile*, 2008, Porselen, Stoneware, Sıraltı Dekor, Gümüş Varak.

Sanatçı Spinski, bire bir objelerin aynısını belli bir kurgu düzeninde izleyiciyle buluşturmaktadır (Görsel 9). Taklit edilen objeler kendi varlık uzamından çekilerek seramik malzeme ve sanatsal bakış açısının altında buluşturulmuştur. Objelerin aynısını taklit edilmesi sanatçı tarafından odaklanılmış olan kadraya izleyiciyi yönlendirmektedir. Objelerin obje olma özellikleri ikinci plana atılarak sanat yapıtı devingenliğinde yeniden ortaya konmuştur. Bu süreçte taklit, yöntem olarak kullanılmıştır.



**Görsel 9:** Victor Spinski, *Torna*, Kalıp ve Elde Şekillendirme, Seramik.

Görsel 8, 9 ve 10 da sanatçılar benzer tavırlarla eser üretmektedirler. 1973 yıllarında hiperrealistik terimi ilk kez resim disiplini ile kullanılmasıyla sanatçılar taklidin postmodern çağdaki sanatsal üretimdeki anlamını tekrar yapılandırmışlardır. Birbiri ardına aynı düşüncelerle ortaya konan yapıtlar kendi aralarında ve yapıtlarına konu ettikleri imajlar arasında metinlerarası ilişkiler kurulmaktadır.



**Görsel 10:** Marilyn Levine, *Bob's Cowboy Boots*, 1973, Seramik.

Görsel 10'da izlenebilen realistik çalışmalarda Marilyn Levine, hem kil malzemesinin olanaklarını göstermiş hem de saygı uyandıran bir eş zamanlılık oluşturmuştur. Nesnenin araçsallığı nedeniyle, bir çift çizmeye bakmanın izleyicide alt metinsiz oluşturacağı herhangi bir duygulanım olmayabilir. Ancak malzemeye ilişkin bilgi ile bu objelerin taklit edilmiş olduğu anlaşılmaktadır. Taklit yöntemi, sanatçı için metinlerarası ilişki kurduğu nesne hatta realizm kavramı arasında araç görevindedir.

#### **6. Parodi:**

“Parodi, metnin biçiminin konusundan ayrılarak, aykırı bir konu ile yeniden yazılmasıdır” (Büyükçam ve Zorlu, 2020:158). Aktulum (2014:94-95)'a göre, “Alaycı dönüştürümde yergi ile biçimsel dönüşüme gidilir, parodide ise yergisel olmayan eğlenmeye dayalı bir alay etme söz konusudur ve örneğin, soylu bir metin sıradan bir metne, destansı bir konu hiçbir kahramanlık konusu içermeyen sıradan bir konuya uyarlanır”.

Parodi, bir yapıta başka kavramların yüklenişi ile yapılmaktadır. Burada halihazırdaki yapıt kullanıldığı için sanatçının yorumuyla yapıt yeni bir söyleme ulaşmaktadır. Duchamp'ın *Monalisa* resminin üzerine bıyık çizerek yeniden dolaşıma sokmasına benzer bir tavidir.

Sanatçı Noi Volkov, sanatsal ifade süreçlerini parodi yöntemi üzerine kurarak, sanat tarihi boyunca bildiğimiz tanınmış yapıtlar ile metinlerarası ilişkiler kurmaktadır. Bilindik, ikonik figürleri bir araya getirirken olumlu duygular doğuran esprili bir yapı oluşturmaktadır (Görsel 11). Çalışmalarında var olan üzerinden sanatsal ifade oluşturmaktadır. Çalışmaları arasında Leonardo Da Vinci, Boticelli, Rene Magritte, Van Gogh ve daha nice sanatçının yapıtlarını eğlenceli bir şekilde yorumlamaktadır.



**Görsel 11:** Noi Volkov, *Mona and Marliyn*, 2012, Earthenware, 29x21x6 cm.

Sanatçı Howard Kottler, *Grand Wood*'a ait bir yapıtı ile metinlerarası ilişki kurmuş, çok küçük bir yüzeysel manipülasyon ile parodik bir anlatımda bulunmuştur. *Grand Wood* tarafından yapılan '*American Gothic*' isimli yapıtta bir kadın ve bir erkek portresinin bulunduğu yüzeyde Kottler kadın gövdesine erkek kafasını adeta bir montaj yaparak ilk bakışta göz yanılması oluşturan sonrasında gülümseten bir yorumda bulunmuştur (Görsel 12).



**Görsel 12:** Howard Kottler, *American Gothic*, Porselen, Decal, 20cm.

Görsel 13' de sanatçı Philip Eglin, seramik yapıtlarında Klasik Dönem heykellerinin imajlarını yüzeye transfer etmiştir. Klasik Dönem' in taşıdığı ve hissettirdiği ciddiyeti günümüzün emoji karakterleriyle gevşeterek biçimsel bir dönüştürüm sağlamıştır. Böylece konu da değişime uğramıştır. Dönemler arasında kurduğu metinlerarası ilişkileri parodik bir yaklaşım ile ortaya koymuştur.



**Görsel 13:** Philip Eglin, *Smiley, Smiley*, 2010, Seramik, Decal Çıkartma, 52x42cm,

## 7. Sonuç

Metinlerarası ilişkiler kavramı edebiyat alanında ortaya çıkan ve tüm sanat disiplinlerinde kullanılan bir eleştiri yöntemi ve bir kuramdır. Sanatçı için yaratıcı düşünme süreçlerindeki başvuru ve referans noktalarıyla çalışma olanaklarını içerisinde barındırmaktadır.

İzleyici için aktif bir okuma bilgisi gerektiren, sanatçının ruh durumunu, yaşadığı dönemi ve sanatçıya göre bir eser okumanın dışında yapıt üzerinden okuma yapabilmeyi sağlayan bir çözümlemeyi gerektirmektedir. Seramik sanatında ortaya konulmuş eserlerin metinlerarasılık kavramı ve yöntemleri üzerinden teoriye dayalı, analitik okumaları yapılabilmektedir. Akademik çalışmalar açısından bu türden bir okumanın gerekli ve önemli olduğu düşünülmektedir. Seramik sanatı yapıtlarında biçim ve anlama ilişkin öykünme pastiş yöntemi, farklı parçaların bir araya getirilmesi kolaj yöntemi, biçimin farklı bir konu ele alması parodi yöntemi, birebir alıntılarının kullanılması taklit yöntemleri üzerinden çözümlenerek okuması yapılabilmektedir. Metinlerarası ilişkilerin çok daha fazla sayıda yöntemi vardır ancak seramik disiplinine uygulanabilir, örnek oluşturması açısından dört yöntem üzerinden okumalarda bulunulmuştur.

Sanat eserlerinin ortaya konmasından itibaren artık sanatçısından bağımsız yoruma açık, bilgilerle yüklü bir yapıt olarak karşımızda durmaktadır. Duygusal, devinimsel süreçler sanatçıya yaratım konusunda yol gösterebilir, bu öznel bir konudur. Aynı zamanda izleyici olan sanatçının, bir bilgi birikimi ile yapıtına yaklaştığı düşünüldüğünde doğal bir metinlerarasılık sürecinin sonucunda yapıtı ortaya koyduğu açıktır. Teorik bir alt yapı ile eser okuması yapıldığında eserin değerine ilişkin nesnel bir sonuca ulaşılabilmektedir. Eserin derinlikli okunmasına imkân sağlayan metinlerarası ilişki kurma yöntemleri, sanatçı-yapıt, yapıt-izleyici, izleyici-sanatçı arasında bilgi akış döngüsü oluşturmaktadır. Bu döngüde çağdaş seramik sanatı yapıtlarının metinlerarasılık yöntemleri ile okunmasının mümkün olduğu sonucuna varılmıştır.

### **Kaynakça**

- Akalın,Ş,H. (2011). *Türkçe Sözlük-metinlerarasılık* mad., Ankara: Türk Dil kurumu Yayınları.
- Kristeva,J. (1972). "Bachtin, das Wort der Dialog und der Roman", *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt: Ergebnisse und Perspektiven, Bd.3, Athenäum.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, K. (2011) *Metinlerarasılık Göstergelerrarsılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Bulut, F. (2018). "'Metinlerarasılık' Kavramının Kuramsal Çerçevesi". *Edebi Eleştiri Dergisi*, Yayıncı: Abdülhakim Tuğluk, Sayı 1, Cilt 2, s.1-19.



- Çetin A., Gürbüz, H.(2017). "Heykel Ve Fotoğrafta Göstergelerarasılık Örneği Olarak Michelangelo'nun Ve David La Chapelle'in Pieta Eserleri Üzerinden Karşılaştırılması", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 49, s.242-247.
- Dinçer Kırca, A. (2016). "Pastiş ve Seramik Yapıtlara Yansıması", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Sayı 15, s.67-76.
- Diren, S. (2010). "Tasadüf Eseri Seramikçi Oldum", İstanbul: *Seramik Türkiye Dergisi*, sayı 35, s.106-112.
- Ekiz, T. (2007). "Alımlama Estetiği mi Metinlerarasılık Mı?", Ankara: *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 47, Cilt 2, s.119-127.
- Ergün, C. (2012). "Temel Sanat Eğitiminde ve Çağdaş Sanatta Kolaj-Fotomontaj", İstanbul: *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi*, Sayı 3, Cilt 1, s. 5-19.
- Girgin, F. (2018), *Çağdaş Sanat ve Yeniden Üretim Alıntı, Öykünme, Kolaj, Taklit*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Moran, B. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Önal, M.,A. (2013) "Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı Ve Yeniden Üretim", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , Sayı: 17 ,s. 69-79 .
- Özdemir, S. (2017). *Metinlerarasılık Yöntemleri Ömer Seyfettin' in Hikayeleri*, İstanbul: DBY Yayınları
- Rose, M. A. (2016), *Parodi: Antik, Modern, Postmodern*, çev. Cansu Dikme, Ankara: Hece Yayınları.
- Serap F. B. ve Tülay Z. (2020), "Mimarlık ve Metinlerarasılık: Kasımpaşa Tuz Ambarı'nda Metinlerarası İzler", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Ankara: Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sayı 1, Cilt 10, s.154 – 172.
- Sarup, M. (2014). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm-Eleştirel Bir Giriş*, çev:Abdülbaki Güçlü, Ankara: Pharmakon Yayınları.
- Ünlü, M. Mustafa. (2018), "Antik Dönem'de Mimesis", *International Journal of Social Science Research*, Yayıncı: Şahin Oruç, s.83-92.
- Vecchio, Del Mark. (2001), *Postmodern Ceramics*, Thames&Hudson, UK.

Yücel, A. (2019), "Andy Warholl Çalışmalarının Metinlerarasılık Bağlamında İncelenmesi", Ordu: *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sayı 9, s.1-10.

**İnternet Kaynakları**

Metin, <https://sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 10.04.2022.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Sadi Diren, "Gemi", 1927, Seramik, Yükseklik: 23cm, <http://artam.com/muzayede/298-muzayede-degerli-tablolar-ve-antikalar-2/sadi-diren-1927-gemi/>, Erişim tarihi: 10.03.2022.

Görsel 2. Annette Fischer, "Pastiche" 2019, Fotoğraf, <http://annettefischer.ch/pastiche/>, Erişim tarihi: 16.03.2022.

Görsel 3. Ai Weiwei, "Coca Cola Vase", 2011, Seramik, Elle şekillendirme, Endüstri Boyası. <https://www.artsy.net/artwork/ai-weiwei-coca-cola/>, Erişim tarihi: 17.03.2022.

Görsel 4. Lei Xue, "Drinking Tea", 2014. El dekoru, Porselen. <https://theartling.com/en/artzine/contemporary-ceramic-artists/>, Erişim tarihi: 17.03.2022.

Görsel 5. Jessica Stoller, "İsimsiz (dondurulmuş büst)", 2012, Porselen, Sır, Çin Boyası, Vernik. <https://jessicamstoller.com/Frosted-bust-1/>, Erişim tarihi: 18.03.2022.

Görsel 6. Harriet Lawton, "Seramik Kolaj", 2012, Sırlı Kırılmış Seramik Parçaları. <https://harrietahtonart.wordpress.com/2012/09/30/ceramic-collage/>, Erişim tarihi: 19.03.2022.

Görsel 7. Sylvia Hyman, "Bookmobile", 2008, porselen, stoneware, sıraltı dekor, gümüş varak. <https://americanart.si.edu/artwork/bookmobile-78218/>, Erişim tarihi: 20.03.2022.

Görsel 8. Victor Spinski, Torna, Kalıp ve Elde Şekillendirme, Seramik. <https://www.themarksproject.org/marks/spinski/>, Erişim tarihi: 25.03.2022.

Görsel 9. Ron Nagle, "Still Live", 2019, Seramik, Epoksi, Sır, Akrilik Boya, Poliüretan, 11.4x7x6.4 cm, <http://www.artnet.com/artists/ron-nagle/still-live-a-GxMguVU5c9ILXQ9lr1JITw2>, Erişim tarihi: 21.11.2022.

Görsel 10. Marilyn Levine, "Bob's Cowboy Boots", 1973, Seramik. <https://www.marilynlevine.com/activityframeset.html>, Erişim tarihi: 21.11.2022.

Görsel 11. Noi Volkov, "Mona and Marliyn", 2012, Earthenware, 29x21x6. <https://www.noivolkov.com/ceramics?lightbox=dataltem-imewomv6>, Erişim tarihi: 27.03.2022.

Görsel 12. Howard Kottler, "American Gothic", Porselen, Decal. <https://www.amoca.com>.

[org/blogs/howard-kottler/](https://www.org/blogs/howard-kottler/), Erişim tarihi: 01.04.2022.

Görsel 13: Philip Eglin, "Smiley, Smiley", 2010, Seramik, Decal Çıkartma, 52x42cm.  
<https://www.philipeglin.com/work#/buckets> Erişim tarihi: 21.11.2022

**DİSİPLİNLERARASI SANAT EĞİTİMİ: P. MONDRİAN "BROADWAY BOOGİE WOOGİE" ÖRNEĞİ****INTERDISCIPLINARY ART EDUCATION: THE CASE OF P. MONDRİAN'S "BROADWAY BOOGİE WOOGİE"****Bilal Habib Bahadır \* , M. Ayça Önal \*\*****Öz**

On sekizinci yüzyılla birlikte gelişen sanat akımları, yapıtların temel ögesi olan nesnenin, farklı disiplinlerde ve başka bir anlamla donatılarak üretilmesine yol açmıştır. Böylelikle incelenen yapıtlar ile disiplinler arasındaki alışverişler (alıntılamalar), metinlerarasılığın yöntemleri ile kuramsal bir temele oturtulmuştur. Bu bağlamda metinlerarasılık kavramı, postmodern olarak adlandırılan süreçte üretilen yapıtların kuramsal açıdan incelenmesinde önem taşımaktadır. Söz konusu gereklilikten hareketle, çalışmanın problem cümlesini "Piet Mondrian'ın resimlerinin disiplinlerarası okunması hangi yöntemle gerçekleştirilebilir?" sorusundan hareketle, çalışmada disiplinlerarası bir yaklaşımla Piet Mondrian'ın yapıtları göstergelerarası bağlamda, metinlerarasılığın alıntılama yöntemlerinden olan "pastiş" tekniğiyle incelenmektedir. Literatür tarama yöntemi kullanılarak elde edilen verilerle çalışmada betimsel bir model oluşturulmuştur. Bu çalışmayla, postmodern olarak adlandırılan içinde yaşadığımız dönemde modern anlayışın ayrıştırmış olduğu disiplinlerin yeniden ilişkilendirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bakış açısıyla sanat eğitiminin temel amaçlarından biri olan sanat dilini kullanabilme yetisi günümüzde disiplinlerarası okumayı da beraberinde getirmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Disiplinlerarası Sanat eğitimi, Göstergelerarasılık, Resim, Müzik, Mimari.

**Abstract**

Art movements that developed with the eighteenth century led to the production of the object, which is the basic element of the works, in different disciplines and equipped with a different meaning. Thus, the exchanges (citations) between the studied works and the disciplines were placed on a theoretical basis with the methods of intertextuality. In this context, the concept of intertextuality is important in the theoretical analysis of the works produced in the process called postmodern. Based on the aforementioned requirement, the problem sentence of the study is "What method can be used to interdisciplinary reading of Piet Mondrian's paintings?" Based on the question, in the study, Piet Mondrian's works are examined with an interdisciplinary approach, in the context of intersignia, with the "pastiche" technique, which is one of the citation methods of intertextuality. A descriptive model was created in the study with the data obtained by using the literature review method. With this study, it has been concluded that the disciplines that the modern understanding has separated in the period we live in, which is called postmodern, are re-associated. From this point of view, the ability to use the language of art, which is one of the main purposes of art education, has brought interdisciplinary reading with it today.

**Keywords:** Interdisciplinary Arts education, Intersymbolism, Picture, Music, Architectural.

*Araştırma Makelesi //Başvuru tarihi: 13 Eylül 2022– Kabul tarihi: 10 Aralık 2022.*

\* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, bhhbahadirmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2390-9925>. Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, aycaacar@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9225-8356>.

\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, aycaacar@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9225-8356>.

## Giriş

Sanat alanları tarihsel süreçte gelişen anlayışların etkisiyle kendi kriterlerini sorgulamış ve dönemin ihtiyaçları veya olanakları doğrultusunda değişimlere uğramıştır. Bu değişimler çoğu zaman birbirlerinden etkilenme yoluyla gerçekleşmiştir. Özellikle Postmodern dönemde sanat alanlarının birbirleriyle olan iletişimi o alanların kendi iç dinamiklerini etkilemiş, bu bağlamda ortaya çıkan anlatımda farklılaşmalar meydana gelmiştir. Aslında bir sanat dalının diğer sanatlarla olan bağını kuvvetlendirmesi, o sanat dalındaki ifade gücünün yoğunluğuna işaret etmektedir. Buradan hareketle araştırmacılar, özellikle Postmodern sanatların yapısında çokça görülen bu bağları anlamlandırmada göstergibilimin kuramsal alt yapısından faydalanmaktadır. Sanatta göstergelerarasılığın bilinçli ve yoğun olarak kullanılması Postmodern dönemle beraber gelişmiştir. Bu bağlamda dönemin karakteristik yapısına bakmakta fayda vardır. Postmodernizm teriminden, ilk olarak İspanyol yazar Federico de Onis tarafından 1934'te basılan yapımda bahsedilmiştir. Bu yapıt temelde modernizme karşı bir tepkiyi ortaya koymuştur. Ayrıca Postmodernizm kavramı anlam bağlamında kendi içerisinde değişim göstermektedir ve tarihsel süreçteki başlangıcı ve modernizmden kopuşu kesin olarak belirlenmemektedir (Yamaner, 2007:14).

Öte yandan Postmodernizm 1960'lı yıllarda eleştirel bir bakış açısıyla orta çıkmıştır. Bu eleştirel bakış sanat açısından önceki dönemleri sorgulayan ve kurallarını yok sayan bir yapıdadır. Sanatçı, özellikle modernizmin sınırlarını ortadan kaldırmak için duyguya, sezgiye, öznelliğe, yaratıcılığa, hayal gücüne ve fanteziye daha çok eğilim göstermiştir (Özseveç, 2017:138). Yazarlar, fikirsel bağlamda bu dönemin belirli yönlerine vurgu yaparak tanımlama yapmışlardır. Bu anlamda Postmodernizm, kimi araştırmacılara göre modernizmin sonu, kimilerine göre onun restore veya rafine edilip güncellenmiş halidir. Bazılarına göre kolaj tekniğinin ön plana çıktığı bir akım, bazılarına göre ise tarihin sonunu getiren bir akım olarak değerlendirmiştir (Fukuyama, 1993:13-52'dan akt. Yıldız, 2015:1). Postmodern dönem farklı disiplinler içerisinde farklı anlamlarda karşımıza çıkar ve bu döneme dair ortak bir görüş yoktur. Bu konuda hemen hemen her disiplin kendi kavramsal çerçevesini çizmiştir. Yine mutlak bir otoritenin olmayacağını öneren anlayış üzerine kurulmuş olan Postmodernizm düşüncesi, tek yönlü bir doğru ve gerçek anlayışına karşı, çoklu doğru ve gerçek anlayışını benimsemiştir

(Kızılcılık, 1996:36'dan akt. Özsevgeç, 2017:137). Sanatı da etkileyen bu anlayış, disiplinler arası yaklaşımı kuvvetlendirmiştir.

Konumuzun odak noktasını oluşturan postmodernizmin sanattaki iz düşümlerine değinmek gerekirse; postmodernizm Eski Yunan'dan bugüne kabul görmüş olan tüm görüş ve yargıların, doğrular ve ahlaki normların sorgulanmasını amaçlayan temelde şüphecilik (skeptisizm veya septisizm) üzerine kurulmuş bir akımdır (Sim, 2006:3'dan akt. Özsevgeç, 2017:136). Bir diğer görüşe göre postmodern sanatçılar Eski Yunandan itibaren Ortaçağ, Romantizm, Neo-Klasisizm gibi akımları incelemiş ve etkilendikleri bu akımları yeni bir tasarım olarak sunmuşlardır (kolaj, asamblaj gibi) (Şahin, 2013:242). Postmodern sanata kadar sanat akımları genel olarak kendinden önceki akımların karşısında bir duruş sergilemiştir. Ancak postmodern sanat modernizm ile paralellik ve karşıtlığın merkezinde bulunur ve sabit olmayan bir düzlemde kendini ifade eder. Kılıç'ın da ifade ettiği gibi; postmodernizm belirli bir zümrenin ortaya koyduğu fikirler bağlamından ziyade, yeni dünya düzenine uyum sağlamak adına değişime uğrayan sosyo-kültürel, siyasi, iktisadi yapının bir manifestosudur (Adair, 1994:26'dan akt. Kılıç,2011:106).

Diğer bir görüşe göre; bu dönemde eser üreten sanatçıların geneli modernizme tepkisel bir bakış açısı geliştirmişlerdir. Bu anlayışta belirli bir özgünlük, üslup veya nitelik tam olarak belirlenmez. Bununla beraber iç dinamiklerinde kitsch, karmaşa, kaos vardır. Üretilen eserler genellikle eserler kuralsız bir yapıya sahiptir. Konu itibarıyla odaklarını sanatın metalaşması, sürekli yenilikçilik, geçmişin reddi gibi kavramların eleştirilmesi üzerine yoğunlaştırmışlardır (Şahin, 2012:92). Resim müzik ve edebiyat gibi alanlarda belirli şemalar sanatın üretimine ve anlamının sabitlenmesine dolayısıyla dinleyici ile sanatçı arasında ilişkinin net bir biçimde açıklanmasına olanak sağlar. Bu durum modern ve sonraki dönem düşünce özelliklerinin bir yansımasıdır. Fakat sanatta öznenin belirsizleşmesi ve perspektifin terk edilmesi, resimde figürlerin kaybolması, müzikte atonalite kavramının benimsenmesi, temsil epistemolojisinin farklı bir boyuta geçmesine neden olmuştur. Temsile dayalı bilginin olduğu bir modernite anlayışında sanat içerisinde temsil edilecek bir özne belirgindir. Fakat bu düşünce zamanla temsil belirginliğinin zorunlu olmayacağı düşüncesine evrilmiştir. Yani resimde figür zorunlu

değil, müzik ton kavramı olmak zorunda değildir. Dolayısıyla bu anlayış postmodern olarak tanımlanabilecek kopmalardır (Ferry, 2012:328'dan akt. Dağtaşoğlu, 2021:208).

Daha önce de bahsettiğimiz üzere; sanat alanlarının kendi içerisinde ayırt edici özellikler olarak ortaya koyduğu kalın çizgiler postmodern dönemde gevşemiş, farklı türler arasındaki alışveriş işlemleri yoğunlaşmıştır (Uğur, 2020:529). Postmodern dönemde esneyen bu çizgiler sanat yapıtlarının anlam bulma şekilleri üzerinde derin bir etki bırakmış, sanat alanlarında ve anlayışında çeşitlilik yoğunlaşmıştır. Öte yandan bir sanat eseri diğer sanat yapıtından etkilenerek kendi içerisinde o yapıta atıflarda bulunabilir. Bunun en iyi örneklerini görsel sanatların işitsel sanatlarla olan ilişkilerinde görmekteyiz. Özellikle dans, müziğin ezgisel yapısına uyarak görsel göstergelerle duyguların, düşüncelerin, beklentilerin, vb. olguların ifade biçimidir. Bu bağlamda oluşturulan koreografinin etkili olabilmesi için sanatçının müzik ve dansın iç dinamiklerini iyi yorumlaması gerekir. Benzer şekilde halk dansları da kültürel olguları sesli ve görsel göstergeler olarak müzikle yansıtmaktadır (Sayın, 2013:14).

1960'lı yıllardan itibaren postmodern dönem olarak adlandırdığımız yapı içerisinde teknolojinin verileri üretilen sanatsal ürünlerde çokça kullanılmıştır. Bu bağlamda klasik yapıtların özellikleri büyük ölçüde terk edilmiş, sanatın hemen hemen her alanında teknolojinin tüm olanaklarından faydalanılmak istenmiştir. Buna bağlı olarak ayrışık, kopuk, bütünlük arayışının bir kenara bırakıldığı, farklı türlerin ve disiplinlerin verilerinin kullanıldığı ve daha önceki dönemlerde yapılmış sanatsal yapıtların parçalarını yeni bir bağlam içerisinde farklı yerlerde kullanmak için ötekilere yaslanarak türetilmiş yapıtlar ortaya çıkmıştır. Postmodern dönemde yazınsal ve sanatsal türler ile farklı disiplinler arasında alışverişler yoğun olarak artmıştır ve bu bağlamda çok sesli bir alan oluşturulmuştur

## **1. Yöntem**

### **1.1. Araştırma Modeli**

Bu çalışma nitel araştırma yöntemleri içerisinde olan durum çalışmasıyla açıklanmıştır. Durum çalışması, literatür tarama ve gözlem yolu ile elde edilen verilerin derinlemesine çözümlenmesi olarak tanımlanmaktadır (Glesne, 2015).

## 1.2. Araştırmanın Örnekleme

Araştırmanın örneklemini Piet Mondrian'ın resimleri oluşturmaktadır. Mondrian'a ait resimlerden olan Boogie-Woogie adlı çalışmalarının farklı disiplinlerde farklı formlardaki yeniden üretimi bu araştırmada örneklem seçme ölçütü olarak belirlenmiştir.

## 1.3. Verilerin Analizi

Çalışmada, Piet Mondrian'ın eserlerindeki resimsel göstergelerin, göstergelerarası yöntemlerden olan pastiş tekniği ile farklı formlarda yeniden üretimi incelenmiştir. Yapılan okuma literatür taramasıyla desteklenerek betimsel bir model oluşturmuştur. Çalışmanın inceleme alanını P. Mondrian'ın Boogie Woogi adlı eserindeki kompozisyon ve kullanılan görsellerin farklı disiplinlerdeki yeniden üretimi, metinlerarası yöntemlerle göstergebilimsel bir bakış açısıyla incelenmesi oluşturmaktadır.

Bu bağlamda Aktulum, çalışmasında müziksel iki yapıtın arasındaki ilişkiyi veya alışverişi incelerken “müziklerarasılık”, müziksel metinlerin farklı sanat alanlarıyla veya biçimleri ile olan ilişkilerini ise “göstergelerarasılık” terimi ile ifade etmiştir (Aktulum, 2017:11). Buradan hareketle çalışmanın konusu itibarıyla göstergelerarasılık terimi kullanılacaktır. Farklı disiplinlerin birbirlerinden çeşitli alıntılama yöntemleriyle alıntılanarak oluşturulan yapıtlar, göstergelerarası yöntemlerden olan yeniden üretim tekniği ile üretilmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda Benjamin'e göre; yeniden üretim tekniği, geleneksellikten ayrılarak, orijinal yapıttan alınıp farklı bir düzeleme aktarılan (yeniden-üretilen) yapıt olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle yeniden-üretilmiş olan yapıt, orijinal bağlamda üretilmiş olanı güncelleştirmektedir (Benjamin, 2012:55).

Metinlerarası alıntılama yöntemlerinden biri olan pastiş (öykünme) ise, “özgün, bir metnin (destan, trajedi) konusu-nun ya da eyleminin, köken-metindeki konudan ya da eylemden farklı, ancak yine de uyarılmanın gerçekleştirilebilmesi için yeterince benzerlik sunan gerçek, sıradan bir eyleme/konuya uygulanmasıyla gerçekleştirilmektedir” (Aktulum, 2009:3'dan akt. Bahadır ve Önal, 2022:4). Bu doğrultuda pastiş tekniği ile sanatçı, alıntı yaptığı yapıttan ayrı olarak, farklı bir bağlamda yeni bir eser üretmektedir.



## 2. Bulgular ve Yorum

### 3.1. Disiplinlerarası Sanat Eğitimi Bağlamında Piet Mondrian Resimleriyle Yenidenüretim

Yapılan literatür çalışmasıyla elde edilen bilgiler, disiplinlerin içe içe geçmesiyle birlikte sanatçı, araştırmacı ve eğitimcilerin de bu konu üzerinde çalışarak düşüncelerini dile getirdiklerini göstermektedir. Yıldırım, disiplinlerarası öğretiminin önemini, etkili ve anlamlı öğrenmeye olan katkısının her geçen gün daha fazla vurgulandığına dikkat çekerek, bu yaklaşımın hem literatürde hem de okullardaki uygulamalarda kendini daha fazla hissettirmeye başladığını söyleyerek disiplinlerarası eğitimin önemine dikkat çekmektedir (Yıldırım, 1996:7).

Sanatın bütüncül bakış açısı ile beraber farklı disiplinlerin konulara eğilim birlikteliği o konunun yöntemini geniş alana yayacaktır. Bu sayede bir çalışma farklı perspektiflerin birlikteliğinden doğan homojen bir yapıda irdelenmiş olacaktır. Sanat eğitimin farklı disiplinler ile yakın ilişkisi yapılan çalışmaların zenginliği açısından da önemli görülmektedir.

Edeer'e göre; disiplinlerarası etkileşim, bireylerin olayları bütünsel olarak ele almalarını ve vereceği tepkileri değişen koşullara göre ayarlamaları gerekliliğinden yola çıkarak, okulların öğretim programlarında yer alan sanat eğitiminin disiplinlerarası bir bakış açısıyla ele alınmasının günümüzde daha fazla önem kazanmasından bahsetmektedir. Buradan hareketle uluslararası gelişmelerden soyutlanamayacak olan sanat eğitimi sorunları göz önünde bulundurulduğunda, bütünselliği yakalayacak çağdaş sanat eğitimi programlarına büyük bir gereksinim olduğunu belirtmektedir (Edeer, 2005:2).

Sanat eğitimi bireyin bütüncül bakış açısıyla alanlara yaklaşmasını sağlayacak bir yapıyı içerisinde barındırır Bu sayede sanat eğitimi sadece sanata değil, diğer farklı alanlara da katkı sağlar. Bu açıdan bakıldığında örneğin matematik alanında sayı ve şekil, oran ve orantı, geometri gibi konular sanatın içerisinde de yer almaktadır. Dolayısıyla temel sanat eğitimi bu konuları kendi içerisinde incelerken farklı disiplinlerden faydalanmaktadır (Başbuğ, 2020:3).

Özdemir, Bölükoğlu ve Şentürk, ülkemizdeki sanat eğitimi veren kurumlarda disiplinlerarası sanat eğitiminin uygulamalı örneklerine yeterli düzeyde yer verilmediğine dikkat çekerek; eğitimin de geçmişten günümüze aktarıcılık rolüne değinerek, sanatın ve

eğitimin, bu konuda iki temel araç olduğunu dile getirmektedir (Özdemir vd., 2015:3). Bu bağlamda hayatın en öncelikli dallarından biri olan sanat ve eğitimin birbirinden bağımsız hareket etmesi düşünülememektedir. Bu bilgiler ışığında günümüzde disiplinler yaklaşımının yetmediği konuları disiplinlerarası çalışmalar tamamlamaktadır.

Bu bağlamda Rose, her metnin bir başka metnin kendisine katılması ve dönüştürülmesi olarak tanımladığı metinlerarasılığı, herhangi bir metnin kendi içerisinde değil; diğer metinlerle kurulan ilişkilerle yeniden değerlendirildiğini belirtmektedir (Rose, 2016:237). Bu doğrultuda, biçimsel yönüyle müziğin polifonik yapısından alıntılanarak bu yapıları resimlerinde yeniden üreten ressam, nesneyi geometri biçimlerinde ve parçalanmış bir biçimde, farklı boyutlarda resim yüzeyine koşut düzlemler halinde üst üste ya da yan yana getirerek polifoniye (çoksesliliği) yapıtlarında resmetmişlerdir (Önal, 2016:46-47). Mondrian'ın çalışmada incelenen kompozisyonlarındaki yapının müziksel karşılığı olarak; "Beat" olarak bilinen caz müzikteki temel sabit vuruşlar üzerinde birçok farklı ritimler oluşturulmaktadır. "Off-Beat" ritimler ise "beat" vuruşlarla, zamansal olarak kaymalar gösterdiği için üst üste gelmeyen yapıda kullanılmaktadır.

Önal (2016:46)'a göre, Boogie Woogie resminde bulunan düz çizgi, yüzey ve renk gibi temel öğeler caz müziğinde kullanılan beat vuruşlarının karşılığını, resimdeki çizgilerin birbirleriyle ilişkisi ve renklerin yüzey üzerindeki yerleri gibi değişebilen öğeler ise off-beat'in karşılığını oluşturmaktadır. Caz müziğinde ise müzikal yapı, beat ve off-beat ritimlerinin yarattığı gerilim içinde gelişmektedir. Böylece Mondrian'ın resimlerindeki gelişim de durağan öğelerle hareketli öğelerin, Caz müziğindeki beat ve off-beat in yarattığı gerilim gibi gerçekleşmektedir

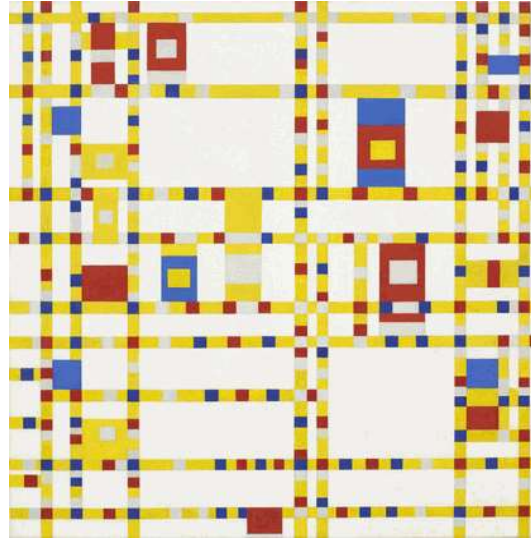
Bu bağlamda ressamın Victory Boogie-Woogie isimli yapıtında kullandığı temalar Broadway Boogie Woogie adlı eserlerinde kullanılanla aynı boyutta, ancak bu kez baklava biçiminde olup, kompozisyonun ilk bakışta ayırt edici özelliği, çokluluğun daha da artmış olmasıdır. Eserin, Broadway Boogie Woogie 'ye nazaran bir diğer önemli fark ise yedi yatay ve iki dikey doğrusal dizilişe indirgenmiş çizgilerde devamlılığın neredeyse hiç olmamasıdır. Broadway Boogie Woogie 'de küçük kareler arasındaki boşluk ağırlıklı olarak sarı olduğu için, çizgiler kesintisiz görünmektedir. Bunun yerine Victory Boogie-Woogie 'nin doğrusal dizilimleri, daha sıkı bir düzendeki küçük karelerden oluşmuş ve sık biçimde düzenlenmiştir.

Victory Boogie-Woogie 'de küçük düzlemler, düzlemlerin rengindeki, boyutundaki ve konumundaki değişikliklerle sürekliliği kaybolan doğrusal dizilimler halinde oluşturulmuştur. Broadway Boogie Woogie 'de düzlemler çizgiler tarafından oluşturulur ve çizgilere döner; Victory Boogie-Woogie 'de çizgiler ve düzlemler bir ve aynı gibi görünmektedir. Boşluk çok dinamik olsa da (özellikle baklava düzeni nedeniyle), bu dinamizm neredeyse sınırsız sayıda düzlemin birbiriyle etkileşime girmesinin bir sonucudur. Düzlemlerin sonlu boyutları baskın gibi görünse de sayıları ve çeşitlilikleri sonsuz bir boşluğu anımsatmaktadır. Çizgilerin sonsuz boşluğu düzlemlerin sonlu boşluğu ile ifade edilmektedir. Bu tabloda her şey, Broadway Boogie Woogie 'de de olduğu gibi çeşitlilik göstermekte, ancak artık üniter bir sentezi beraberinde getiren herhangi bir süreç görülmemektedir. Bu yapıtta baskın olan çokluktur. Victory Boogie-Woogie, sürekli değişen formlarda ortaya çıkan muhtemel sarı, kırmızı ve mavi sentezlerinin, tıpkı caz müziğinin sonsuz doğaçlamaları gibi, sonsuz bir dizlimin izlenimini uyandırmaktadır. Tıpkı doğaçlama bir müzik yapar gibi, adı geçen resimlerde de tüm düzlemler karşılıklı bir hareket halinde bulunmakta ve hepsi birbiriyle yakın ilişkilidir (<https> 1).

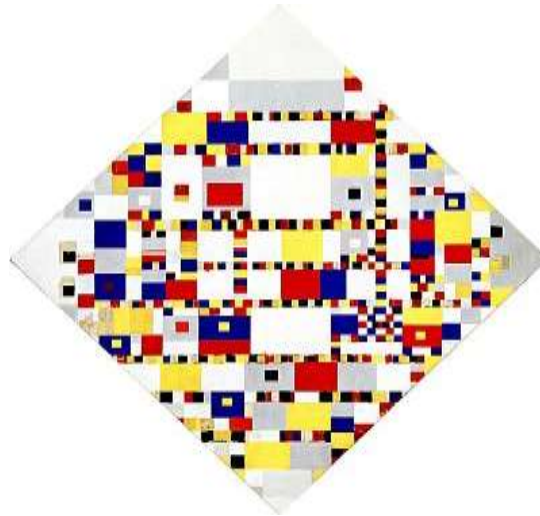
Bu bağlamda,

Ressamın “Broadway Boogie-Woogie” ve “Victory Boogie-Woogie” (Görsel 1, 2) adlı yapıtlarında bakıldığında gri zemin, dik aç, yatay- dikeyler, değişik ritimlerle kendini duyuran ostinato bas ve bunun üzerinde hızla yer değiştiren sarı, mavi, kırmızı renklerinde kare ve dikdörtgenler; yatay- dikeylerin üzerindeki renklerin aralarına giren gri kare ya da dikdörtgenleri de cazın temel öğelerinden biri olan break’ ler olarak tanımlanmaktadır (İpşiroğlu, 2006:106-107).

Her seslendirildiğinde çeşitli değişikliklerle doğaçlamalar yapılarak yeniden yazılan ve bu sebeple yazılıp bitirilen bir müzik türü olmayan caz müziği gibi çalışmada incelenen yapıtlarda da ana temadan fazla uzaklaşmadan aynı temanın farklı biçimlerde işleyişi ile ortaklık göstermektedir.



**Görsel 1.** Piet Mondrian, Broadway BoogieWoogie.



**Görsel 2.** Piet Mondrian, Victory BoogieWoogie.

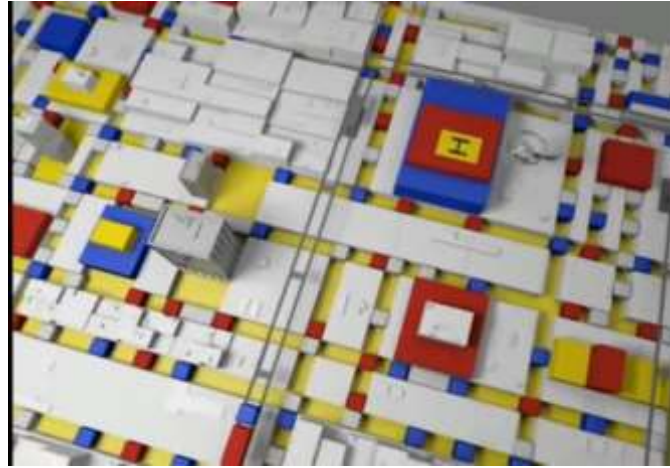
Boogie woogie stilinde bas çizgisi sabit kalmakta ve armonik yapı tekrarlardan oluşmaktadır. İncelenen yapıtlar, armonisi on iki ölçülü Blues müziğinin karakteristik özelliğini taşımaktadır. Yani dört ölçü tonik, iki ölçü subdominant, iki ölçü tonik, bir ölçü dominant, bir ölçü subdominant ve iki ölçü tonik akorlarından oluşan standart format, Mondrian'ın tablolarını karelere bölme sisteminin alt yapısını oluşturmaktadır (Önal, 2016:46-48). Bu sistemle benzer yapılar uyumlu bir şekilde tabloda yer alarak resimsel bir yeniden üretim sürecini tamamlamaktadır.

Bu ritimlerdeki caz müziğinin sonsuz doğaçlama armonisine paralel olarak, eserlerindeki kompozisyon, tek tek küçük kübik motiflerden oluşan sonsuz bir çokluğu ifade etmektedir. Bu çeşitlilik; ressamın hem tekliği hem de çokluğu aynı anda ifade etmek için tasarlanmış bir bütünlük üzerinde yoğunlaşmak için tuvalin ötesine çizgilerle ilerlemeye çabaladığı sonsuzluk olarak algılanabilmektedir (Önal, 2016:47-48). Bu bağlamda, boogie woogie caz müzik türündeki müzikal formda tekrarlayan bas çizgisi ile birlikte değişken ritimlerin dansla bütünleşmesi, Mondrian'ın Broadway Boogie Woogie ve Victoria Boogie Woogie eserlerindeki değişken renk ve formlarda izleyiciyi etkilemektedir.

Her türlü kültürel yapıyı içerisinde kabul gören postmodern sözcüğü, tesadüfilik, eklektisizm, belirlenmemişlik, parçalılık gibi kavramları kendi kapsama alanı içerisine sokmaktadır. Eğretileme, çift kodlama, ironi, pastiş, parodi, şizofreni, düz değişmece, yapı çözücülük, çoğulculuk, melezeleştirme, insansızlaştırma ve benzeri konularla modernizmden ayrılmaktadır. Bu nitelikleriyle sanatla yaşam ilişkisinin kurulmasında, seçkinlik algısının geri plana alınmasında, karşı-sanat gibi, yeni ve ya kurmaca gerçeklik gibi anlayışların ön plana alınmasıyla beraber farklı sanat eserlerinin bir arada ilişki içerisinde kullanılmasını içerir. Bu anlamda postmodern dönemin sanat anlayışında "alıntı" kavramı önemlidir. Bu yönüyle geçmişten günümüze bir köprü vazifesi görmektedir. Yenidenüretim bu anlayışın bir parçası olup, aklıda kalıcılığı pekiştiren bir anlayıştır. Usmanbaş'ın da ifade ettiği üzere "Geriye Bakış"lık postmodernizmin önemli dinamiklerindedir. Alıntı anlayışı, sonraki aşamaları algılama biçimimizi değiştirecektir (Usmanbaş, 2002:41). Bu anlamda tarihsel yapıdan günümüze bir köprü olarak örnekler veren postmodernist yapıtlarda multidisipliner eserler karşımıza çıkmaktadır. Bu durum edebi veya yazın alanında ise metinlerarasılık olarak görsel alanlarda ise göstergelerarasılığın içeriğinde kendine yer bulan yeniden üretim modelleridir.

Bu bağlamda resim, sinema, dans ve müzik gibi sanatlar postmodern sürecin etkisi altında kalmış öncü sanatlardır. Ayrıca bu sanatlarla yakından ilişkili olan video kliplerde karma ve farklı türlerin teknikleri sanatsal biçimler olarak öne çıkmıştır (Aktulum, 2017:241). Boogie-Woogie müzik türünün resimsel bir alanda ifade edilmesi ve buradan hareketle farklı platformlarda bu kavramlar üzerinde video kliplerin oluşturulmasına da zemin hazırlamıştır.

Boardway boogie-woogie resmi kavramsal olarak çeşitli videolarda da kendine yer bulmuştur. Örneğin Lost In The City başlığında bir animasyon olarak yapılmış video klipte "first person" görüntü açısıyla şehrin içerisinde kaybolmuş bir kişinin kesiti alınmıştır. Videoda şehri oluşturan yapılar tamamıyla boogie-woogie resminin içerisinde bulunan desenlerden oluşmakta olup, bu desenler binaları ve araçları oluşturmaktadır (https 2). Mondrian'a ait bir yapıtının Broadway Boogie-Woogie the Animation (Lost in the City) adlı video klipte yeni ve farklı bir anlamla donatılarak kullanıldığı görülmektedir (Görsel 3). Bu durum izleyicinin algısında kalıcılık yaratmak amacıyla resim sanatının video klip gibi farklı bir disiplinde yenidenüretimine yol açmaktadır. Ana yapıttan alıntılanan parçaların farklı bir yapıtta farklı anlamlarla donatılarak yenidenüretimi pastiş yöntemiyle gerçekleştirilmektedir. İncelenen örnekten de görüldüğü üzere pastiş yöntemiyle yenidenüretilen görsel yapıt, Modrian'ın Boogie-Woogie adlı yapıtının farklı bir bağlamda algılanmasını sağlamaktadır.



**Görsel 3.** Broadway Boogie-Woogie the Animation "Lost in the City".

Bu bilgiler doğrultusunda Piet Mondrian tarafından yapılmış Boogie-Woogie resmi çeşitli tasarımlara da örnek teşkil etmiştir. "Neoplasticism" olarak tanımlanan bu tarz, mobilyadan ayakkabıya pek çok tasarımda etkili olmuştur. Modrian'ın resmi 1965-66 sonbahar-kış koleksiyonunda taşınması, Vogue Paris "September Issue" ya kapak olması ile Modrian'ın herkesçe bilinen eseri izleyici tarafından kolaylıkla algılanırken YLS markasının da daha büyük kitleler tarafından tanınmasına sebep olmuştur (Görsel 4). İncelenen örnekte, resim sanatının tekstil tasarımı üzerinde pastiş tekniği kullanılarak yeni bir anlamla donatılmış olduğu

görülmektedir. Jameson' a göre pastiş, “parodinin gizli niyeti, şeytani itkisi, kahkahası ve öykünülen şeyin oldukça komik olmasıyla kıyaslandığında normal bir şey olarak var olduğuna ilişkin gizli duygusu bulunmayan bir tür yansız taklitçilik pratiğidir. Pastiche, boş, mizahi anlamını yitirmiş bir parodidir” (Jameson, 2005:17).



Görsel 4.Vogue Dergisi Modrian Boogie-Woogie Tasarımları.

Ürettiği eserlerin, izleyici tarafından anında tanınabileceği kadar farklı bir tarzda olması, Mondrian' ın soyut yapıtlarının biçimsel olarak farklı disiplinlerde yeniden üretimine yol açmıştır. Bunlardan bir diğeri de mimar Vasily Klyukin (<https://www.3.com>)' in “ya partinizdeki ana yıldız bir ünlü değil, hatta partinin ev sahibi değil de partinin yapıldığı villaysa?” söylemiyle gerçekleştirdiği Mondrian'ın ünlü tablosuyla neredeyse tamamen aynı dış kaplamaya sahip olan villasıdır (Görsel 5-6).



**Görsel 5.** Vasily Klyukin Visualizes Extravagant Villas



**Görsel 6.** Vasily Klyukin Visualizes Extravagant Villas.

Piet Mondrian'ın ünlü Boogie Woogie kompozisyonuyla neredeyse tamamen aynı dış kaplamaya sahip olan villa, Mondrian'ın eserlerinin farklı bir disiplinde yeniden üretimiyle karşımıza çıkmaktadır. Klyukin, geleneksel mimari malzemeler ve paletle çalışmak yerine, cam pencere ve kapılara ana renk blokları uygulamıştır.

“Villanın diğer taraflarını tek başıma tamamlamak zorunda kaldım” diyor. “Binanın tüm duvarlarının uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesi ve her açıdan iyi görünmesi için renk ve şekilleri seçmek o kadar basit değildi. Evin konut mantığını kaybetmemesini istedim” (https 4). diyerek Mondrian'ın Boogie Woogie isimli yapıtındaki göstergeleri, mimari alanda farklı bir biçim ve dilde pastiş yöntemi kullanarak yeniden üretmiştir.



## **Sonuç**

1960lı yıllarda metinlerarasılıkla ortaya çıkan disiplinlerarası bakış açısı, her disiplinde olduğu gibi güzel sanatlar alanında da kendini göstermiştir. Müzik, resim, edebiyat ya da mimari gibi birçok disiplinin karşılıklı verilerini kullanması ile oluşturulan yapıtlar araştırmacı ve eğitimcilerin de dikkatini çekmektedir. Bu bakımdan çok yeni bir olgu olmayan disiplinlerarası sanat anlayışının zamansal süreçte gelişerek günümüzde daha da önem kazandığı görülmektedir. Duman ve Aybek' e göre disiplinlerarası eğitim yaklaşımında belirli bir disipline ait ünite veya dersler birlikte ele alınarak, belirli kavramlar etrafında anlamlı bir birliktelik oluşturulmaya çalışılmaktadır (Duman ve Aybek, 2003:3). Ayrıca disiplinlerarası uygulamalarda öğrencilerin, belirli bir bilgi dağarcığına sahip olması farklı alan bilgilerinin anlaşılmasında ve kavranmasında kolaylaştırıcı etki yaptığı gözlemlenmektedir (Özdemir vd., 2015:5).

Problem cümlesinden hareketle çalışmada incelenen P. Mondrian'ın Boogie Woogie adlı eserlerinin pastiş tekniğiyle farklı disiplinlerde yeniden üretildiği görülmektedir. Sanatçının geçmişe öykünerek, herkes tarafından bilinen bir eseri kendi yapıtlarında kullanması, geçmişle günümüz arasında bağ kurarak, izleyici ya da dinleyici üzerinde daha fazla kalıcılığını artırmaktadır. Bu amaçla metinlerarası yöntemlere başvuran sanatçı, sözsiz olmayan disiplinlerde göstergelerarası bağlamdan hareketle yapıtlarını üretmektedir. Bu bakış açısıyla üretilen yapıtlar, farklı disiplinlerin birbirleriyle olan alıntılama sonucu çoksesli/çokkatmanlı yapıya sahip olmaktadır. Böylece izleyici ya da dinleyici açısından, bir eseri incelenirken farklı disiplinler üzerinden okuma yapmasını gerektirmektedir. Bu gereklilik de disiplinlerarası sanat eğitiminin önemini ön plana çıkarmaktadır.

Geleceğe yönelik bilgileri çağdaş yöntemlerle aktaran sanat edimi, farklı yöntemleri ve bakış açıları da içerisinde barındırmaktadır. Bu nedenle sanatın bu yönünü göz önünde bulundururken, üretilen eserleri disiplinlerarası bakış açısıyla incelemek ve bu geniş perspektifi eğitim yoluyla öğrencilere aktarmak, çağdaş eğitim sistemine ve postmodern sanat anlayışına paralel bir sistem içerisinde bulunmak adına önem arz etmektedir. Bu çalışmayla geniş bir perspektiften verilen sanat eğitimiyle yetiştirilen öğrencilerin de bu bakış açısına sahip olması, verilen eğitimi ve öğrenci niteliğini de önemli ölçüde etkileyeceği düşünülmektedir.

## Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınları.
- Aktulum, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*, Çizgi Kitapevi.
- Bahadır, B. H. & Önal, M. A. (2022). Popüler Müzik Video Kliplerinde Göstergelerarası Alışverişler: Hadise' nin Hay Hay Video Klip Örneği. *ASR Journal*. Cilt:7, Sayı:33. s. 1-6.
- Başbuğ, Zuhâl. (2020). "Temel Sanat Eğitimi Dersinin Disiplinlerarası Gerekliliği Üzerine Bir Değerlendirme", *Turkish Studies- Social Science*, 15 (3).
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.
- Dağtaşoğlu A. E. (2021). "Modernizmden Postmodernizme Değişen Özne Anlayışının Sanata Etkileri", *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*. 0. (15), s. 202 - 213.
- Duman, B. & Aybek B. (2003). "Süreç-temelli ve Disiplinlerarası Öğretim Yaklaşımlarının Karşılaştırılması", *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, (11). s. 1-12.
- Edeer, Şemsettin. (2005). "Sanat Eğitiminde Disiplinlerarası Yaklaşım", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (19), s. 78-84
- Glesne, C. (2015). *Becoming qualitative researchers: An introduction*. UK: Pearson.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*, çev. Kemal İnal. Ankara: Dost Kitabevi.
- İlhan, A. Ç. (1994). "Üniversitelerde Sanat Eğitiminin Gerekliliği". *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. 27. (1), 173-183.
- İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Kılıç S. (2011). "Postmodernist Ortamın Sanatçı ve Sanat Üretimlerinin Değişim ve Dönüşümü Üzerine Sosyo-Kültürel Etkileri", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*. (9). 103 - 119.
- Önal, M. A. (2013). "Metinlerarasılık Bağlamında Müzik Sanatında Alıntı ve Yenidenüretim", *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.(17). 69-79.
- Önal, M. A. (2016). *Paul Klee'nin Resimlerinde J. S. Bach Füg Formunun Yenidenüretimi*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Sanatta Yeterlik Tezi.
- Özdemir, A. vd., (2015). "Temel Sanat Eğitiminde Disiplinlerarası Yaklaşım Dayalı (Müzik Destekli) Uygulamanın Öğrenci Tutum Düzeyine Etkisi", *Ekev Akademi Dergisi*, 19 (63) 15-29

Özsevgeç, Y. (2017). "Postmodernizm Üzerine", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (54). 135-142.

Rose, M. A. (2016). *Parodi: Antik, Modern ve Postmodern*. çev. Cansu Dikme, Ankara: Hece Yayınları.

Sayın, Ö. & Bostancı E. G., (2013). "Müziğin Toplumsal ve Göstergibilimsel Temelleri". *Ege Eğitim Dergisi*. 14 (2) s.106-117.

Şahin, H. (2012). Postmodern Sanat, *İdil Sanat ve Dil Dergisi* (05). s. 90-111.

Şahin, H. (2013). Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere, *Karadeniz Araştırmaları Dergisi*, 36. s. 235-255.

Uğur, U. & Yücel, A. (2020). "Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema, Tiyatro, Edebiyat ve Fotoğraf", *ODU Journal of Social Sciences Research*. 10. (2), s. 528-548.

Yıldız, H. (2015). "Postmodernizm Nedir?", *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 13

Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. (1. Basım). İstanbul: Algı Yayınları.

Yıldırım, A. (1996). "Disiplinlerarası Öğretim Kavramı ve Programlar Açısından Doğurduğu Sonuçlar", *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (12). s. 89-94.

### **İnternet Kaynakları**

https 1: Sciam, M. (1991). <http://www.pietmondrian.info/an-explanation/an-explanation-of-the-work.html>, adresinden Erişim tarihi: 11 05. 2021.

https 2: Broadway Boogie-Woogie the Animation "Lost in the City". (<https://www.youtube.com/watch?v=4b85UBqUy28>).<https://www.designboom.com/design/vasily-klyukin-visualizes-extravagant-villas-09-13-2014/> Erişim tarihi: 28.06.2021.

http 3: <https://www.designboom.com/design/vasily-klyukin-visualizes-extravagant-villas-0913-2014/> Erişim tarihi: 30.06.2021.

http 4: <https://www.designboom.com/design/vasily-klyukin-visualizes-extravagant-villas-0913-2014/> Erişim tarihi: 30.06.2021.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel: 1-2. İpşiroğlu, N. (2006). *Resimde Müziğin Etkisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Görsel 3. Broadway Boogie-Woogie the Animation "Lost in the City". <https://www.youtube.com/watch?v=4b85UBqUy28>. Erişim tarihi: 28 14.06.2021.

Görsel 4. <https://bayaiyi.com/piet-mondrian-broadway-boogie-woogie/> Erişim tarihi: 27.05.2021.

Görsel 5. <https://www.eastofeast.com/art/> Erişim tarihi: 27.05.2021.

Görsel 6. <https://www.eastofeast.com/art/> Erişim tarihi: 27.05. 2021.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE “ASRÎ” MİMARLIĞI TANITAN BİR ÖNCÜ:  
HAYAT MECMUASI

A PIONEER INTRODUCING THE “CONTEMPORARY” ARCHITECTURE  
IN THE EARLY REPUBLICAN PERIOD: HAYAT MAGAZINE

Önder AYDIN\*, Nurçin ÇELİK\*\*

Öz

Erken Cumhuriyet döneminde 1920lerin ikinci yarısı, bir taraftan tarihselci Milli mimari uygulamalarının halen etkili olduğu, diğer taraftan da değişimin işaretlerinin ortaya çıktığı bir zaman aralığına karşılık gelmektedir. Bu süreçte çıkarılan, gündelik yaşama dair eski alfabe ile yayın yapan magazin dergilerinin yeni, asrî mimarlığa dair erken yayınları, Ülke mimarlığındaki değişimin de habercisi niteliğindedir. Belirtilen bağlamda, Hayat mecmuasının dönem içinde önemli bir iz bıraktığını söylemek mümkündür. Bu makale çalışması, Derginin döneminin yeni, asrî, modern mimarlığını tanıtan, savunan yazılarını mercek altına almıştır. Söz konusu yazıların analizi kapsamında metinlerden çekilen veriler, modernliğin kavramları ışığında alt başlıklar halinde değerlendirilmiştir. Sonuç olarak bu makale, Hayat mecmuasının Genç Türkiye Cumhuriyetinin ideolojisi ve inkılaplarıyla uyumlu olarak, 1930lar sonrasında yoğun bir biçimde uygulanacak yeni mimarlığa dair yayınlara, erken dönemde yer vermesinin önemine dikkat çekmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Erken Cumhuriyet Dönemi, Hayat Mecmuası, Asrî Mimarlık, Modern Mimarlık

Abstract

The second half of the 1920s in the Early Republican period corresponds to a period in which historicist National Architecture practices were still effective on the one hand, and signs of change emerged on the other. The early publications of the new and contemporary architecture of the magazines, which were published in this process and published in the old alphabet about daily life, also herald the change in the architecture of the country. In the aforementioned context, it is possible to say that Hayat Magazine left an important mark in the period. This article focuses on the articles of the Magazine that introduce and defend the new, contemporary and modern architecture of the period. Within the scope of the analysis of the aforementioned articles, the data drawn from the texts were evaluated in the light of the concepts of modernity as sub-headings. In conclusion, this article draws attention to the importance of Hayat Magazine's early coverage of publications on new architecture, which will be applied widely after the 1930s, in line with the ideology and reforms of the Young Turkish Republic.

**Keywords:** Early Republican Period, Hayat Magazine, Contemporary Architecture, Modern Architecture

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 01.09.2022 - Kabul tarihi: 24.12.2022*

\*Doç.Dr., Gazi Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, oaydin@gazi.edu.tr, orcid no.0000-0002-6659-5380

\*\*Dr.Öğr.Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimarlık Bölümü, celik.nurcin@aybu.edu.tr, orcid no. 0000-0003-3241-2539

“...millî âsârı taklîdle elde edilen, millî bir mi'mariyi yaratan Sinan da âsârını kendinden evvel gelen Türk mi'marilerinin âsârından kopye etmemiştir.” (Alaettin Bekir, 1928:11)

### **1. Giriş - Hayat Mecmuası Üzerine**

İlk sayısını 2 Kânunuevvel (Aralık) 1926'da çıkaran Hayat mecmuası, üç yıl boyunca yayın hayatını kesintisiz bir şekilde sürdürdükten sonra son sayısını 30 Aralık 1929'da yayınlamıştır (Parlak, 1984:25; Uçman, 2006:521). Dönemin Milli Eğitim Bakanlığı tarafından desteklenen haftalık Derginin ilk dört cildi 1928 yılının sonlarına kadar Osmanlı alfabesi ile basılmıştır (Parlak, 1984:26). Ulaşmayı hedeflediği dönem “münevverleri” tarafından ilgiyle karşılanan Hayat, Erken Cumhuriyet dönemi devrimlerinin düşünsel altyapısının oluşturulmasında ve okuyucusu tarafından söz konusu köktenci yeniliklerin kabul görmesinde önemli bir yere sahip olmuştur (Uçman, 2006:521).

Ayrıca, Hayat Mecmuası'nın dönemin “hayatına” etkileri yalnızca yakın dönem makalelerinde tespit edilmiş değildir, çıkarıldığı yılların diğer yayınlarının da söz konusu öneme vurgu yaptığı görülmektedir. Örneğin İctihad dergisinin 1927 yılındaki bir sayısında, Dr. Abdullah Cevdet (1927:4333), her ne kadar şiir başlığı altında yayınlanan eserleri eleştirse de, Hayat mecmuasının özellikle kültürel, toplumsal ve ekonomik alanda, büyük çaba ve emekle çıkarılan, beğenilen, seçkin bir yayın olduğundan bahseder.

Kaya (2010:164-165), İstanbul'daki Darülfünun'dan ayrıldıktan sonra, 1926-1930 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığına bağlı Milli Talim ve Terbiye Dairesi'nin ilk başkanı olarak görev yapan Mehmed Emin (Erişirgil)'in, Bakanlık tarafından desteklenen Hayat mecmuasının kurucusu, müdürü ve başyazarı pozisyonuyla, Cumhuriyet inkılaplarının topluma benimsetilmesini hedefleyen Derginin “pragmatist” bir yaklaşımla yayın hayatında yer

almasında büyük paya sahip olduğunu belirtmektedir<sup>1</sup>. Mehmed Emin (Erişirgil)'in ilk sayıda yer alan “Hayat Ne İçin Çıkıyor” isimli makalesi, Derginin neleri amaçladığına dair bir rehber niteliğindedir. Mehmed Emin (1926:1), derginin çıkış hedefini her şeyden önce, büyük “Türk inkılabına” karşı sorumlu olarak gördüğü ve bunun için çok “çalışmasını” beklediği gençliği, bilimle buluşturmak olarak belirlemiştir (Uçman, 2006:521; Işık, 2020:79). Yazarın metninde önemle vurguladığı Türk inkılabı, yalnızca bir İstiklal savaşı kazanmanın tanımı olmayıp bilimle, sanatla donanmış aydınlar yetiştirerek “muâsır medeniyetler” seviyesine ulaşmanın yoludur ve bu anlamda sadece Türkiye için değil, başta doğu halkları olmak üzere, tüm dünya için “yüksek fikir ve âlem-şümül (*evrensel*) mefkûrenin eseri olan” Amerika İstiklali ve Fransız İhtilali kadar değerlidir (Mehmed Emin, 1926:1-2). Hayat mecmuasının bu kapsamdaki rolünü O’nun (1926:2) sözleriyle aktarmak gerekirse: “İstiklâl harbinde tezâhür eden millî kudret sulh zamanında niye ilim ve san’at sahasında tecelli eylesin? Yalnız bu mefkûrenin tahkiki ilim muhabbetine, san’at zevkine mâlik geniş bir mahiyetle temin edilebilir. ‘Hayat’ böyle ‘muhit’in tercümanı olabildiği gün en hayırlı bir vazîfe görmüş olacaktır” (Kaya, 2010: 165).

Görüldüğü üzere, Hayat mecmuasının Başyazarı için sanat en az bilim kadar önem arz etmektedir. O’nun (1926:2) sözlerinin, sanat ve bir dalı olarak kabul ettiği mimarlıktaki yeni gelişmeleri, “asrîliği” aktaran döneminin söz konusu içerikteki “erken”, “öncü” yayınlarının habercisi olduğunu da farketmek mümkündür: “...San’at eserleri bir millet için kudret membaidir. Hayat ve tabîat san’at ile güzelleşir, o sâyede sevilir, millî hayatı, san’atkâr mefkûreleşdirebilir. Önünde yeni bir ufuk açılan Türk millî rûhu kuvvetini büyük ediblerin, ressamların eserlerinde, yüksek mi’marisinde bulacaktır. ‘Hayat’ san’at muhabbet ve zevkinin artmasına ufak bir hizmet yapmağa muvaffak olursa bahtiyardır.”

Hayat mecmuasının genel çizgisinin Batı dünyasındaki bilim, sanat, düşünce alanındaki yenilikleri tanıtmak gibi bir yaklaşıma sahip olduğunu belirtmekle birlikte; milli, manevi değerleri geliştirmek gibi bir kaygısı olduğunu, dolayısıyla “milliyetçiliğin” de Dergide işlenen konular arasında yer aldığını vurgulamak gerekir (Uçman, 1998:13; Uçman, 2011:142-148, Dalga, 2002:11, 284, 286). Ayrıca, Dergide Avrupa kaynaklı olan “asrîleşmenin” yalnızca yeni

---

<sup>1</sup> Mehmed Emin (Erişirgil), Milli Eğitim Bakanlığındaki görevine devam etmekle birlikte, Hayat mecmuasında iki yıla yakın sürdürdüğü yöneticiliği 3 Mayıs 1928 tarihinde Nafi Atuf’a devretmiştir (Kaya, 2010: 164).

yaşam biçiminin getirdiği yeni alışkanlıkları, eğlence anlayışını, tüketim ve hazza dayalı bir hayat tarzını temsil etmediğine değinilerek çalışıp üretmenin sorumluluğuna ve önemine de yer verilmektedir (Mehmed Emin, 1926:1; Zeki Mesud, 1926:67). Bu noktada, Zeki Mesud'un (1926:67) Hayat'ta yayınlanan "Avrupalılaşmak, Asrîleşmek" adlı yazısında belirttikleri dikkat çekicidir: "Asrîleşmenin hakikî ma'nâsı, Avrupalı zihniyeti, Avrupalı metodu ile çalışmak ve maddî, manevî millî kıymetleri arttırmaktır. Bu, medeni hayatın zarûrî olan ilk safhasını teşkil eder."

## 2. Hayat Mecmuasında Yayınlanan "Yeni, Asrî, Modern" Mimarlığa Dair Makaleler

Bu makale çalışmasında, Hayat mecmuasının mimarlık alanında yayınladığı yazılar önemsenerken mercek altına alınmış; özellikle bu yayınlar içinde bazılarının, mimarlıkta modernizme dair görüş ve uygulamaların Ülkede yoğun bir biçimde ortaya çıktığı 1930lardan önce Dergide basılmış olması, araştırma için oldukça değerli bulunmuştur. Makale çalışmasında, kendilerinden sonra gelecek olan ilgili yayınlara "öncü" oldukları savı ile; özellikle "yeni, asrî, modern" mimarlığı tanıtan, savunan, Osmanlı alfabesi ile yazılmış dört makale, ele aldıkları "modern" kavramlar üzerinden ayrıntılı bir biçimde incelenmiştir: Alaettin Bekir, "Alman Mimarısından Alınacak Dersler" (Cilt:4, Sayı:99 /18 Ekim 1928); İsmail Hakkı, "Bugünkü Mi'marlık Nereye Gidiyor?" (Cilt:1, Sayı:5 /20 Aralık 1926); Halil Vedat, "San'atda İnkılab" (Cilt:2, Sayı:44 /29 Eylül 1927); Kazım Sevinç, "Mi'maride İnkılab" (Cilt:4, Sayı:91/ 23 Ağustos 1928).

Demir (2005: 112), gerçekleştirdiği geniş kapsamlı çalışmasında, Hayat mecmuasında sanat alanında görüş bildiren yazarların hemen hepsinin "âlim ve mütefekkir" kimseler olduğunu belirtmektedir. Bununla örtüşen bir durum olarak, elde edilen bilgiler ışığında, Dergide yazıları incelenen dört yazar arasından, Alaettin Bekir<sup>2</sup> haricindeki isimlerin, edebiyat başta olmak üzere, güzel sanatların tüm alanlarıyla ilgilenen eğitimciler oldukları anlaşılmaktadır. Erken Cumhuriyet dönemindeki benzer görüşteki yayınlarıyla öne çıkan İsmail Hakkı (Baltacıoğlu), Darülfünun'da Batılı eğitim sisteminin yerleşmesinde katkısı olan, Edebiyat

---

<sup>2</sup> Dergideki yazısını, son yıllarını Avrupa'da geçirdikten sonra, Türkiye'ye geldiğinde kaleme aldığını belirten Alaettin Bekir'in (1928:12), soyadı, eğitimi ve meslek yaşamı ile herhangi bir bilgiye ulaşamamıştır.



Fakültesinde dekanlık görevini üstlenmiş, dönemin önemli aydınlarından (Aytaç, 1984:237-248; Rushid, 2019:35-38). Halil Vedat (Fıratlı), Darülfünun'un Edebiyat Bölümünü bitirdikten sonra Milli Eğitim Bakanlığında aldığı çeşitli görevler üzerine Güzel Sanatlar Umum Müdürü olarak çalışmıştır (http 1). Kazım Sevinç (Altınçağ) ise, yine güzel sanatlar alanında çeşitli yayınları bulunan bir edebiyat öğretmenidir (http 2). Dolayısıyla, adı geçen yazarların Darülfünun, Milli Eğitim Bakanlığı ve edebiyat/güzel sanatlar alanlarındaki geçmişleri, Bakanlık destekli derginin başyazarı, müdürü Mehmed Emin (Erişirgil) ile birbirilerini tanımaları ihtimalini güçlendirmektedir. Yazarların aynı perspektifte görüş oluşturmalarında, söz konusu ihtimalin etkili olma durumu da üzerinde düşünmeye değerdir.

Söz konusu yazıların içerikleri özetlenecek olur ise; öncelikle, Alaettin Bekir'in (1928) "Alman Mimarısından Alınacak Dersler" adlı makalesinde, doğrudan modern mimarlığın tanımlandığı bir anlatımı bulmanın olanaklı olmadığını belirtmek gerekir. Metnindeki, modern mimarlığın ele aldığı kavramlarla dönemin tarihselci akımı I.Ulusal Mimarlık eserleri üzerine gerçekleştirdiği eleştirel tutumda, "modern" "zımnı" bir biçimde kendini gösterir. Dolayısıyla, bu eleştirel tutum içinde avangardlığı, mimarın topluma karşı sorumluluğunu, ekonominin önemini, zaman kavramının ele alınışını, buna bağlı olarak tarihselcilik karşıtlığını, çağın mimarlığının çağın malzeme, biçim ve olanaklarını kullanarak temsiliyeti sağlaması gerekliliğini tespit etmek mümkündür.

İsmail Hakkı'nın (1926) "Bugünkü Mi'marlık Nereye Gidiyor?" başlıklı metninde ise, öncelikle Batılı mimarlık geçmişine odaklanılmakta olup Antik Yunan ve Gotik üzerine ayrıntılı bir başlangıç bulunmaktadır. Gotik mimarlık, kalpten gelen duyguların sanatı olmakla yüceltilirken; güçlü bir iltifat, dik aç ve düz çizgileriyle aklın, mantığın, dolayısıyla anlaşılabilirliğin mimarlığı Antik Yunan'a gelmiştir. Yazar, Rönesans'ı yenilik getirmeyen bir devam mimarlığı, Romantizmi ise "uzvî" olmayan, bu nedenle de parlak eserler veremeyen bir akım olarak niteler. Sonuç bölümünde ise, gelenekten bağımsız, bezemesiz, "dört köşe yüzlü" biçimlenmeyi içeren anlayışı, döneminin yeni, "asıl" mimarlığı olarak takdim eder.

Halil Vedat (1927), "San'atda İnkılab" isimli makalesinde, öncelikle Avrupa'nın mimarlık tarihinde önemli yeri olan Roman, Gotik, Rönesans, Barok ve Rokoko mimarilerinden kısaca bahseder. Sonrasında ise modern mimarlığa doğru giden geçiş sürecini Webb, Morris, Olbrich,

Wagner gibi isimlerle aktarır ve devamında Amerika örnekleri, Rus ekolü ve Almanya'daki gelişmeler üzerinden "asrî mimarinin" tanıtımını gerçekleştirir.

Kazım Sevinç (1928), "Mi'maride İnkılab" başlıklı metninde yeni sanat ve mimarlığı doğrudan ele alarak, bu çalışmada analiz edilen diğer makalelere göre asrî ve modern mimarlığa dair tanımlamalara yazısında daha fazla yer ayırır. Dolayısıyla makalesinde plastik sanatlardaki yeni "modern" akımlar ile mimarlık alanından Amerika gökdelenlerini, Fransa ve Almanya'daki modern konut örneklerini, Hollanda mimarlığının yorumunu ve İsviçre'deki uygulamalar üzerinden "ultramodern" dinamizmi öne çıkardığını görmek mümkündür.

Ayrıca üzerinde durmak gerekir ki, her ne kadar metinlerinde referans ve alıntılara rastlanmasa da, dört yazar da ele aldıkları konuları kendi üsluplarıyla yazıya dökmüştür. Özellikle Alaettin Bekir ve İsmail Hakkı'nın Ülke mimarlığına da referans veren yazıları eleştirel bir dille strüktüre edilmiş özgün metinler olup, Kazım Sevinç'in metninde de benzer detayları yakalamak mümkündür. Zaten, Hayat mecmuasında yabancı kaynaklardan doğrudan metin aktarımında, metnin tercüme olduğu bilgisine, özgün yazarın ve "mütercimim" adlarına yer verildiği görülmektedir<sup>3</sup>. Buna karşılık, Derginin metinlerine yerleştirilen fotoğraf ve çizimlerin kaynaklarının, "son seneler zarfında bulunduğu Avrupa'dan gelerek yazısını kaleme alan" Alaettin Bekir'in (1928:12) çalışmasında dahi, belirtilmediğini vurgulamak gerekir.

Bu makale çalışmasında, yukarıda özet olarak içerikleri aktarılan söz konusu dört metinde, Avrupa kaynaklı modernlik projesi ve takip eden modern mimarlıkla birlikte etkili olan kavramların ne derece karşılık bulduğunun analiz edilmesi hedeflenmiştir. Dolayısıyla çalışma, "mimarın temsiliyette sorumluluğu", "tarihselcilik karşıtlığı", "ekonomiklik", "asrî mimari", "modern mimarlığa dair" ve "teknik yenilikler" alt başlıklarında detaylandırılmıştır:

### **2.1. Mimarın Temsiliyette Sorumluluğu**

Alaettin Bekir'in makalesinde, göze çarpan önemli bir eleştirinin mimarın topluma karşı sorumluluğu üzerinden olduğunu belirtmek gerekir. Bekir'e (1928:12) göre, millet parayı vererek hükümet de mimarları görevlendirerek üstüne düşen sorumluluğu yerine getirmiş

---

<sup>3</sup> Örnek olarak Prof. Heinrich Glück'ün (1927a; 1927b) Dergideki makaleleri verilebilir: "Osmanlılarda Mi'mari" ve "Küçük Asya'da Selçuklu San'atı" isimli metinlerde "muharriri: Profesör Heinrich Glück, mütercimi: Köprülüzâde Ahmed Cemal" ifadeleri yer almaktadır.

durumda olduğundan muhatap memleketin mimarlarıdır. O'nun (1928:12) sözleriyle, "...Çünkü yapılan âbidelerin memleketin şerefi ile mütenasib olmasını te'min etmek onların (*mimarların*) vazîfesidir". Özellikle, Ankara'daki Adliye Binasını örnek vererek yapının, "terakkînin" en önemli eylemlerinde yeri olan hukuk alanındaki yeniliklere karşılık gelmeyecek bir temsiliyete sahip olmasını şiddetle eleştirmiştir. Temsiliyet sorununun ele alınışı metin üzerinden aktarılmaya devam edilirse, özellikle "büyük bir heyecanla yeni doğan" Genç Türkiye Cumhuriyetinin devrimlerine referans verildiği görülür. Yazarın (1928:11) makaleyi hazırladığı dönemin devrimlerin gerçekleştiği evreye denk düşmesine dayanarak belirttiği "Türk milletinin geçirdiği ve hâlâ geçirmekte olduğu inkılab yalnız hükümetcilik sahasında değildir" vurgusu önem arz eder. Dolayısıyla, Bekir'e (1928:11) göre, her alanda olduğu gibi yeniye temsil eden tutumun mimarlık alanında da uygulanmasında zaruret bulunmaktadır: "Yapılan inkılabat bilâistisnâ her sahada tatbîk edilmelidir. Nasıl yeni bir Türk sahnesi, genc bir Türk ressamlığı, heykeltraşısı, musikisi lazımsa yeni, yepyeni eski zihniyetlerden tamamen muarra (*arınmış*) ve yeni asrın ihtiyâcâtını temin eden bir mi'mariye ihtiyac vardır."

## 2.2. Tarihselcilik Karşıtlığı

Hayat mecmuasında yayınlanan, Türkiye'nin dönem mimarlık anlayışına değinen makalelerde, temsiliyetle bağlantılı olarak göze çarpan diğer bir durum, yeni mimarlığın geçmişe mesafeli olması gerekliliği vurgusudur. Dergide, özellikle Osmanlı mirasının mimari elemanlarının dönem mimarlığında tekrarına tepki veren yazılar dikkat çekicidir. Dolayısıyla, bilhassa Mimar Kemaleddin, Vedat Tek, Gulio Mongeri gibi isimlerin öne çıktığı I.Ulusal Mimarlık akımının da bu yaklaşımdan payını aldığı görülmektedir.

Alaettin Bekir'in (1928:10) dönemin mimari üslubu olan I. Ulusal Döneme en yoğun tenkidi, halen eskiden uzaklaşmamış, "yeni asrın ihtiyacını sağlayamayan bir mimarlık" olma bağlamında gelir. 19.yüzyıl Avrupa'sında varlığı doğal karşılanan, tiyatro veya müze binasının Antik Yunan, kilise veya odeonun Bizans, belediye ve adliye sarayının Gotik, saray benzeri binaların Rönesans tarzında inşasından, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yararsız, anlamsız bulunularak vazgeçilmiş olmasına karşın, Türkiye'de tarihselci tutumun devam ediyor olması itirazlarına bir örnektir: "İstanbul'da Birinci Vakıf Han Posta ve Telgraf binasından tutalım da Ankarada Zira'at Bankasına kadar bütün inşâata veya daha iyisi ekserî inşâat(,) tarihi ve mi'mari

birer âbide oldukları inkâr edilemeyecek olan Sinan âsârının taklîdinden başka bir şey değildirler” (Alaettin Bekir, 1928:12).

Bu noktada, Alaettin Bekir’in metninin Mimar Sinan’a yaptığı vurgudan bahsetmek gerekir. Bekir’in (1928:11), Mimar Sinan’ın özellikle bu makalenin başında da belirtildiği üzere, kendi eserlerini ortaya koyarken geçmişi taklit etmemiş olmasına değinmesi dikkat çekicidir. Milli mimarinin hiçbir zaman aleyhinde olmadığını belirten Alaettin Bekir’in (1928:12) tutumu, döneminin bakış açısıyla tutarlıdır. Buna göre, geçmişin önemli mimari eserleri, “Türk” mimarlık tarihinin inşasında önemli yapı taşları olarak değer verilmeli ve korunmalıdır: “Mâzi ve hâl (*şimdiki durum*), bilhassa mi’maride, hakikî karakterini, millî hayatını ve terakkî derecelerini gösterir.” (Alaettin Bekir, 1928:11). Bununla birlikte, Bekir’in (1928:11) aktardığı üzere mimarlık, diğer tüm güzel sanatlarda olduğu gibi, zamanının düşüncesinin ve kültürünün aynası olmak durumundadır.

İsmail Hakkı da (1926:6) benzer bir yaklaşımla, makalesinde söz konusu elemanların kullanımını reddetmenin geçmişi yok saymak anlamına gelmeyeceğini belirtir: “...Ben musiki münâkaşası münasebetiyle: ‘Mi’maride Türklük istalaktit ve kubbe ile olmaz!’ dediğim zaman mâziye gözümü yummadım. Gözlerimi bir istikbâle açdım.”

Yazısında geniş bir biçimde Avrupa’nın geçmiş mimarlıklarına değinen Halil Vedad (1927: 9) ise, Romanesk, Gotik, Rönesans gibi mimarlıkların Avrupa şehirlerinin yeni ihtiyaçlarını, yeni tip insanın zevkini ifade etmediğini belirtir. Vedad’a (1927:9-10) göre Gotik, feodalitenin, derebeylik ve din sultanının devrini; Rönesans ise monarşinin devrini temsil etmekteydi. Ancak Yazarın, yeni tip insanın, yeni bir mimarlığa ve şehre ihtiyacı bulunmakta olduğuna vurgu yaparken (**Görsel 1**), geçmişin varolan kent dokularına bakışı da yıkıcı değildir: “Eski şehirlerin yanında doğan yeni mahalleler, zamanımızın ihtiyac ve zevkini ifâde eden eserlerdir.” (Halil Vedad, 1927:12)



**Görsel 1.** Halil Vedad'ın yeni şehir örneği olarak yazısında kullandığı bir görsel. Resim alt yazısı: “Belçikada yeni şehir”

### 2.3. Ekonomiklik

Alaettin Bekir'in, Ankara'daki bir diğer I. Ulusal dönem yapısı olan Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu'nun tasarımı Etnografya Müzesi üzerinden gerçekleştirdiği eleştirilerde dozun iyice yükseldiği görülür: Müze, Alaettin Bekir'e (1928:10) göre, “garîb kubbesi, acâib pencereleriyle, isrâf devirlerinin câmi'lerini hatırlatan, geçen asırların bir numunesi” niteliğindedir. Görüldüğü üzere, hem yapının tasarım anlayışına olumsuz bir yargıda bulunulurken hem de örtülü bir biçimde Osmanlı'nın Klasik dönemine ekonomik anlamda eleştiri getirilmektedir. Doğal olarak, Yazarın ekonomik anlamdaki itirazlarını, döneminde büyük paralar harcanarak inşa edilen diğer I. Ulusal Dönem yapıları üzerinden de sürdürdüğünü tespit etmek olanaklıdır. Tasarımı İtalyan mimar Giulio Mongeri'ye ait Ankara Ulus'taki Ziraat Bankası için yazdıkları bu kapsamda dikkate değerdir: “İki milyon lira isrâf edilerek vücûda getirildiği söylenen Zira'at Bankası binası Ankaranın diğer binalarına nisbeten az, çok hâiz-i kıymet ise de mi'mari nokta-i nazarından büyük bir eser olmakdan uzaktır”(Alaettin Bekir, 1928:12). Her ne kadar harcanan paralar üzerinden eleştirerek yapının büyük bir eser olmaktan uzak olduğunu belirtse de, dönemin diğer yapılarına göre “az çok” değer taşıdığını iddia ederek farklı bir tutum geliştirdiğini de saptamak mümkündür. Alaettin Bekir'in metninde neden Ziraat Bankasının diğerlerine oranla

daha fazla “kıymete haiz” olduğu ifade edilmemesine karşın, Gulio Mongeri’nin banka binalarının iç mekân düzenlemelerinde, tefriş elemanlarının biçimlenişinde ve malzeme seçiminde modern izler taşıyan bir tasarım anlayışı ortaya koyduğunu hatırlatmak gerekir.

Halil Vedad (1927:12) ise makalesinde, özellikle dönemin Batıdaki yeni konutlarını tanıtırken basit, kullanışlı ve ucuz inşanın önemine vurgu yapar; yazısında Rus modernistlerine övgü, estetik ve iktisadi biraraya getirmiş olmaları üzerinedir. O’nun (1927:11) deyişiyle yeni mimarlık lüzumsuz herhangi bir detayı içermemektedir.

#### **2.4. “Asrî Mimari”**

Alaettin Bekir’in (1928: 9), Ankara’nın resmi binaları içinde, genç Türkiye Cumhuriyetinin fikirlerine uygun olarak, “Türk milletinin tuttuğu yolu gözetecek tarzda”, asrî mimariyi temsil edecek yegâne eser olarak gördüğü yapı ise 1926-1927 yıllarında inşa edilen, Türkiye’de uluslararası üslupta inşa edilen ilk eser olarak kabul görmüş Viyanalı mimar Theodor Jost’un Sıhhiye ve Muavenet-i İctimaiye Vekâleti binası ile laboratuvarıdır (**Görsel 2**). Burada, özellikle dönemin yayınlarında modern mimarlığa referans veren “asrî mimari” vurgusu dikkat çekicidir. Ancak, Bekir’in (1928:9) asrî mimarinin uygulanmasının yetersizliğini, hayal kırıklığını “baştanbaşa yeniden inşa edilen bir şehirde bir iki binanın ne ehemmiyeti olabilir” biçiminde ifade ettiği üzere, dönemin Ankara’sı henüz asrî mimarlık örneklerine sahip olmaktan uzak olup “modern” bir başkent kimliğine bürünmesi için 1930lu yılların beklenmesi gerekecektir. Metnin sonuna, henüz 1930lara erişmemişken modern kentin inşası için getirmiş olduğu öneri ise dikkat çekicidir: “Ankara Belediyesi bütün Ankara mahallelerinin inşâsını değerli bir mi’mara havale etmeli ve Anadolunun ortasında Avrupanın en modern şehirlerinden birini vücûda getirmelidir.” (Alaettin Bekir, 1928: 9).



**Görsel 2.** Hâkimiyet-i Milliye Gazetesinin 4 Temmuz 1927 tarihli sayısında yer alan Sıhhiye ve Muavenet-i İctimaiye Vekâleti binasının fotoğrafı. Resim üst yazısı: “Yenişehirdeki Sıhhiye Vekâletinin inşâatı bitiyor, bina Ankaranın en güzel ve en asrî binâsı oldu”

Daha önce de belirtildiği üzere, “asrî mimarının”, “modern başkentini” neye karşılık geldiği Alaettin Bekir’in metninde açıklanmamıştır. Buna karşılık, metin içinde kullandığı görseller dönemin Alman mimarlık eserlerine ait olup asrî mimarlıkla ne anlatmak istediğine dair en güçlü referansı vermektedir: Kilise, okul, konut, kütüphane gibi farklı işlevlere dair örnekler arasında Karl Hofmann ve Felix Augenfild’in Lichtenstein sarayının iç mekânlarındaki modern ve yalın dekorasyon (**Görsel 3**) ile Oskar Strand’ın Viyana’daki apartmanı dikkat çekmektedir (Alaeddin Bekir, 1928: 9).

Kazım Sevinç “Mimaride İnkılap” adlı makalesinde, asrî binanın genel itibarıyla ne olduğuna dair saptamalarda bulunur. O’na (1928:12) göre, asıl amaç günün ihtiyaçlarına uygun binalar üretmektir; basit, teferruatsız fakat rahat ve sevimli binalar... Dolayısıyla estetik ile fonksiyonel gereklerin birlikteliğini esas alan modern tutumu, yazarın yaklaşımından ve metnin genelinden okumak mümkündür. Ancak Sevinç’in çalışmasında, asrîliği aktarırken yalnızca kendi kullandığı biçimiyle “modernist” örnekler üzerinden anlatımda bulunmadığını da belirtmek gerekir: Art-Nouveau içinde Neo-Katalan tarz olarak bahsettiği Gaudi yapılarının süslemelerini (**Görsel 4**) veya yeni malzeme ile yorumlanmış Neo-Gotik kilise yapılarını da övgüyle aktarması metninde yer almaktadır (Kazım Sevinç, 1928: 11, 12).



**Görsel 3.** Lichtenstein Sarayı – İç Mekan. Alaettin Bekir'in metninde yer verdiği resmin altyazısı: "Mi'mar Mühendis Karl Hofmann ve Mühendis Felix Augenfeld (Viyanalı) ceviz kitap dolabı kapuları mat"



**Görsel 4.** Önemli Art-Nouveau örneklerinden biri olan Antoni Gaudí'nin Barselona'daki Casa Mila (La Pedrera) Binası. Kazım Sevinç'in metninde yer verdiği resmin altyazısı: "(Barselona)da (Pedrera) isimindeki apartman"



İsmail Hakkı (1926:6) ise, yeni bir mimarlığın doğuşu için gerekli olan yeni bir anlayışa sahip olunduğuna değinerek ilave eder: "...Fazla olarak eşya, sıhhat, hayat, konfor.. hakkındaki fikirlerimizi tamamıyla değışdiren müsbet ilimlerin tatbîkatıyla karşılaşyoruz."

Görünen odur ki, Hayat mecmuasının ele alınan dönem yayınlarında, yeni yaşamın gerektirdiği adımların tüm sanat alanlarında olduğu gibi mimarlık alanında da karşılık bulması gerekliliği vurgusu göze çarpmaktadır. Halil Vedat'ın (1927:12) yazısının sonunda, yeni yaşamın süssüz, konforlu, huzur veren, bol güneş ve ışıklı yeni bir mimarlık yarattığını belirtmesi de bu kapsamdadır: "Yeni hayat, ziynetsiz, huzûr ve rahat verici, bol güneş ve bol ziyâlı mi'marisini yaratdı. Yirminci asrın mi'marı, hayatın zarûret ve îcâblarına uyandır." Metnin başka bir bölümünde Yazar, konutta "asrî mimarlığın" ne olduğunu, farklı bir cümle ile estetik, işlevsel ve ekonomik gerekler üzerinden özetlemiştir: "Asrımızın mi'marisi sıhî, kullanışlı, güzel evleri her âilenin bûdcesine uyacak şekilde ihzâr etmek gâyesine yürüyor"(Halil Vedat, 1927: 12).

### 2.5. Modern Mimarlığa Dair

Hayat mecmuasında makale kapsamında incelenen yayınların bir kısmının, sadece asrî mimari vurgusu ile yetinmeyip söz konusu "asrîliğin" karşılık bulmuş hali "modern" mimarlığı da ele aldıkları görülmektedir. Kazım Sevinç (1928:9) makalesinde, her ne kadar bir "billurlaşmaya" dönüşmese de, "rûha yabancı gelen" ve "yavaş yavaş alışılmaya başlanan garîb üslûbların inkişâfından" bahseder. Güzel sanatların her alanında görülen, Ekspresyonizm, Fütürizm, Dadaizm, Kübizm gibi akımların getirdiği yeniliklerin, mimarlık alanında da bir inkılap niteliğinde karşılık bulunduğunu belirtir (Kazım Sevinç, 1928:9) (**Görsel 5**). Sevinç (1928:9), bu yeni güzellik anlayışının oluşmasında, "bedîî, dînî ve ictimâî" değer yargılarının yirminci yüzyılın son yıllarında geçirdiği değışimin etkili olduğunu vurgular. Dolayısıyla, Yazarın o dönemde değindiği üzere, "marazî, geçici bir ibtilâ (*tutkunluk*)" değil, "her tarafa dal budak salan" bir kalıcılık söz konusudur (Kazım Sevinç, 1928:9).

Kazım Sevinç, metinde modern mimarlığı çeşitli alt paragraflarda, özellikle biçimsel nitelikleriyle anlatma yoluna gitmiştir. Bu noktada, moderni tanımlarken metnin ana odağı Fransa olup Hollanda moderni, ultramodern ve Kübizm etkileri diğer alt bölümleri

oluşturmaktadır. Sevinç'in (1928:9) tanımıyla Fransız mimarisinde "modern tarz"<sup>4</sup>, bezemesiz, basit, geometrik biçimlerin biraraya getirilmesiyle oluşturulan estetik bütünlüktür (**Görsel 6**). Kazım Sevinç'in (1928:9-10) cümleleriyle: "Büyük, muntazam mustatiller (*dikdörtgenler*), geniş fakat irtifa'ı az pencereler (*şerit pencereler*), sert kesilmiş geçidler, inhinâsız (*eğri olmayan*) köşeler... İşte asrî bir Fransız binasında göze çarpan teferruât bunlardır."

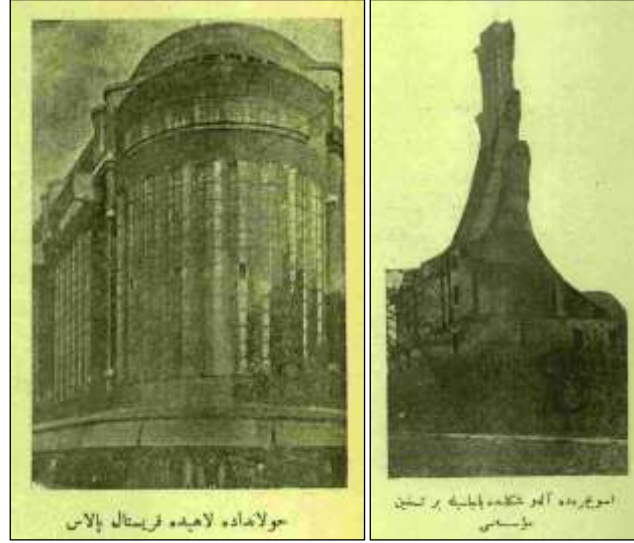
Hollanda modern mimarlığında, Fransa'dan farklı özelliklere dikkat çeken Kazım Sevinç (1928:11), mimar Cramen'in Kristal Palas'ında "geniş köşe dönüşünün yuvarlaklığının" (Görsel 7) ve Utrecht tren garınının "yükseldikçe geri çekilip dikdörtgen bir kule ile sonlanmasının" altını çizmiştir. Yazarın, Hollanda moderninde varolan ekspresyonist tavrı ve yatay düşey zıtlığının tasarımlara taşınmasını metninde aktarması önemlidir. Kazım Sevinç (1928:11, 12) "ultramodern" tanımıyla, konik biçimlerle özgün tasarımlar ortaya konulan ekspresyonist eserleri tartışır: Özellikle, alev biçimine referans veren forma sahip İsviçre'deki bir fabrikaya, örnek olarak yer vermesi dikkat çekicidir (Görsel 8). Yazarın, ultramodern olarak anlattığı tutum, Hollanda moderninde detaylarda ve köşe dönüşlerinde görülen sınırlı dinamizmden farklı olarak kütle biçimini doğrudan belirleyen özgür bir dinamizmi ortaya koymaktadır.



**Görsel 5. (sol)** Berlin'de Erich Mendelsohn tarafından tasarlanan Ekspresyonist balkonları ile dikkat çeken bir apartman. Kazım Sevinç'in metninde yer verdiği resmin alt yazısı: "Yeni yapılan Alman apartmanlarından bir numune"

**Görsel 6.(sağ)** Kazım Sevinç'in metninde yer verdiği resmin alt yazısı: "Parisdeki asrî evlerden biri"

<sup>4</sup> "Modern tarz" ifadesi doğrudan Kazım Sevinç'in metninden aktarılmıştır.



**Görsel 7. (sol)** Kazım Sevinç'in metninde yer verdiği resmin altyazısı: "Hollandada Laheyde Kristal Palas"

**Görsel 8. (sağ)** Kazım Sevinç'in metninde yer verdiği resmin altyazısı: "İsviçrede alev şeklinde bacasıyla bir teshin müessesesi"

Sevinç'in modern mimarlık ile ilgili değindiği bir diğer durum ise, Kübizm'in mimarlığa etkileri üzerinedir. Ancak, dönemin yayınlarında da sık rastlanılan bir ele alış olarak Kübizm'i biçimsel bir indirgemeye küple bağlantılandırmış olması dikkat çekicidir. Kazım Sevinç'in (1928:11) sözleriyle: "...Bu (*Kübizm*), birçok mi'kab (*küp*) şekillerinin terkibinden hâsıl olmuş bir güzellik telakkîsidir." Metninde Kübizmi daha çok taşınabilir eşyalarda, örneğin büfe, kütüphane gibi tefriş elemanlarında "gayr-ı tabiî hendesi" şekillerin kullanımı olarak indirgemesi de aynı kapsamda değerlendirilebilir. Yazar, benzer bir tutum olarak, Almanya'daki prizma biçimli, teras çatılı müstakil konutlara da değinir (Kazım Sevinç, 1928:11) (**Görsel 9**).

Bu kapsamda, İsmail Hakkı'nın makalesinde değindiklerine de vurgu yapmakta fayda vardır. Yazar döneminin güncel mimarlığını Batı referanslı olarak, geleneğe mesafeli, bezemesiz, asal geometrik formlarla tanımlamaktadır: "...Bununla garbdeki yeni mi'marlık telakkîsini kâd ediyorum. Ananeden kâideden motifden âzâde bir mi'marlık... Asıl insan bir etle kemikle bir rûhdan mürekkeb olduğu gibi, bugün asıl mi'marlık da dört köşe yüzlü hacimlerden ve bir ma'nâdan ibâret..." (İsmail Hakkı, 1926:6)



Görsel 9. Kazım Sevinç'in metninde yer verdiği resmin alt yazısı: "Stuttgartda ufki damlı köşkler"

## 2.6. Teknik Yenilikler

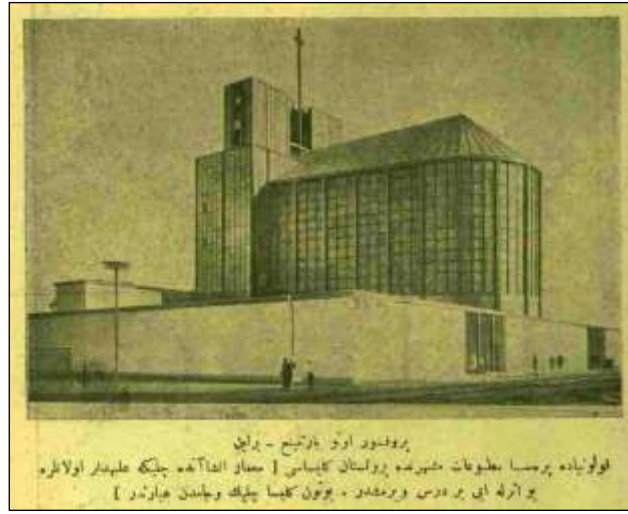
Endüstri devriminin yarattığı olanaklarla yepyeni bir yaşam tarzını getirmesi ve getirdiği yeniliklerle toplumsal yaşamı, gündelik alışkanlıkları değiştiren bir sonucu ortaya koyması yazılarda bahsi geçen önemli bir durumdur. Halil Vedad (1927:9), sanatta ve mimarlıkta inkılabın temel nedenleri olarak ekonomik gelişme ile birlikte teknik alandaki yeniliklerden bahseder. Teknik alandaki yeniliklerin, bir taraftan yeni insanın mekânsal konforla ilgili talepler ortaya koymasına, diğer taraftan yeni malzemelerin yeni inşa tekniklerini doğurmasına etken olduğunu belirtir: "Fenni ihtirâlar (*buluşlar*), yeni insanın istediği temizlik, rahatlık, güzellik gâyesine imkân verdi. Demircilik ve camcılık sanayi' ilerledi. İngiltereli Parker suni çimento buldu. Demir, cam, çimento inşa tekniklerinin unsurları oldu" (Halil Vedad, 1927:9).

Kazım Sevinç'in metninde geçen ifadeler analiz edildiğinde ise, modern mimarlığın üzerinde önemle durduğu teknik yenilik ve gerekliliklere dair anlatılanlar dikkat çeker: Kent içi arsalarının sıkışıklığına çözüm getiren Amerika gökdelenleri, I. Dünya savaşı sonrasında konut krizi yaşayan Almanya'da sistemli, hızlı üretim, büyük cam yüzeylerle güneşin içeriye alınması, betonarme teraslarda güneşlenme ve konforun sağlanması, "ultramodern" olarak tanımladığı dinamik formu İsviçre örneklerinin "tamamı çimento ile yapılmış hissi vermesi" gibi yazara ait detaylar bu anlamda önem arz eder (Kazım Sevinç, 1928:9, 10, 12).

İsmail Hakkı (1926:6) da, "müsbet ilimlerin" gelişimin getirdiklerine işaret ederek yeni malzemenin, tekniklerin yeni mimarlığın doğuşuna sağladığı katkıyı vurgular ve ekler: "Yine fazla

olarak elimizde betonarme gibi malzemeye istediğimiz şekli verdirecek gâyet usta bir vâsita da vardır”.

Alaettin Bekir'in (1928:12), Gotik katedralin bezemesiz, yeni malzeme ve tekniklerle yeni bir yorumu niteliğindeki, Otto Bartning'in 1928 Uluslararası Köln Basın Fuarı kapsamında inşa edilen Protestan Kilisesi fotoğrafının altına düştüğü not, yazarın yeni anlayışa dair bakış açısını da ortaya koymaktadır: “Mi'mar inşâatta çeliğe aleyhdar olanlara bu eserle iyi bir ders vermiştir. Bütün kilise çelik ve camdan ibâretidir.” (Görsel 10)



**Görsel 10.** Alaettin Bekir'in metninde yer verdiği resmin altyazısı: “Profesör Otto Bartning-Berlin – Kolonyada (Köln'de) Pressa Matbuat Meşherinde Protestan Kilisesi [Mi'mar inşâatta çeliğe aleyhdar olanlara bu eserle iyi bir ders vermiştir. Bütün kilise çelik ve camdan ibâretidir]”

### 3. Değerlendirme ve Sonuç

17.yüzyılla birlikte Avrupa'da meydana gelen değişimler, özellikle Endüstri devrimiyile birlikte yaşananlar, Aydınlanma çağını başlatmış, yeni bir yaşam anlayışının ortaya çıkmasına ve söz konusu yeni yaşamın mekânlarının geçmişe göre farklılaşmasına etken olmuştur. Modernlik projesi olarak adlandırılan bu durum, Giddens'in (2010:9) tanımıyla “Avrupa'dan tüm dünyaya yayılan bir toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimidir.” Habermas'a (1994:37-38) göre Aydınlanma düşünürleri, modernlik projesinin kapsadığı nesnel bilim, evrensel yasalar ve özerk sanatın, gündelik yaşamın zenginleşmesine ve sosyal yaşamın akılcı bir biçimde örgütlenmesine

yarar sağlayacağına inanmaktaydılar. Bu kapsamda, Projenin sanat ve mimarlıktaki karşılığı olarak ortaya çıkan modernizmin ise yalnızca üslup olmanın ötesinde bir duruma işaret ettiği şüphesizdir. Dolayısıyla 20.yüzyılın ilk çeyreğinin başat sanat ve mimarlık akımı modernizmin ilkelerinin çok boyutlu, diğer disiplinlerle etkileşimli bir süreç içinde şekillendiğini söylemek olanaklıdır.

Süreç incelendiğinde, özellikle Fransa'da, Perrault'un (1613-1688) Vitruvius'tan itibaren varlığı bilinen geleneksel estetik değerleri tartışmaya açışı, Boullée (1728-1799) ve Ledoux'un (1736-1806) geometrik yalınlığa önem verışı veya Durand'ın (1760-1834) sıhhiyet/sağlıklılık ve ekonomi ile ulaşılabilen kullanıcı konforuna işaret edişi dikkat çekicidir (Wittkower, 1971:144; Braham, 1989:25, 116, 251, 255; Kostof, 1985:559, 565, 577; Summerson, 2005:116, 145). 20.yüzyıla gelindiğinde ise, modernizm uygulamalarının mimarlık alanında kendini gösterdiği dönemde, kuramsal alanda da söz konusu ilkelerin yoğun bir biçimde karşılık bulduğu görülür. İşlevin, tekniğin, ekonomikliğin, yalınlığın ve yeni soyut estetiğin karşılıkları, başta Bauhaus manifestosu olmak üzere, birçok dönem metninde yer bulmuştur (Conrads, 1991:8-12, 48, 67-68, 80-84). Cumhuriyetin yeni inkılaplarının, diğer bir deyişle "Türk devriminin", sağladığı atmosfer içinde, Türkiye'de 1930larla birlikte mimarlık alanında yayınlanan Mimar, Arkitekt, Yapı gibi dergilerin söz konusu kapsamda üretilen yayınlara önemli bir platform oluşturduğu görülmektedir (Bozdoğan, 1996:313-328; Altan Ergut, 2009:121-122; Yılmaz, 2016:504).

Bununla birlikte, Hayat mecmuası örneğinde görüldüğü gibi, Erken Cumhuriyet döneminin öncelikle magazin ve sanat dergileri ile gazetelerinde, "yeni, asrî, modern" mimarlık anlayış ve ilkelerini tanıtan, aktaran daha "erken" yazılara rastlamak mümkündür. Hayat mecmuasının yayınladığı bu makale çalışmasında incelenen mimarlık yazıları, zamansal olarak, eleştiri getirdikleri/mesafeli durdukları, I. Ulusal Dönem olarak isimlendirilen, tarihselci, milli unsurları kullanan bir mimarlık anlayışının etkisinin halen sürdüğü 1920lerin ikinci yarısına karşılık gelmektedir. Özellikle, bu makale çalışmasında ele alınan dört yayın arasında, makalesi 18 Ekim 1928 tarihiyle, en geç yayınlanan Alaettin Bekir'in (1928:8), yeni baştan inşa edilen başkentte "asrî" mimarlığı temsil eden yalnızca bir örnek bulunmasına tepki göstermesi dikkat çekicidir. Modern mimarlık ürünlerinin, örneğin Seyfi Arkan, Zeki Sayar, Abidin Mortaş başta olmak üzere Türk Mimarlarının konut tasarımlarıyla veya Ernst Egli, Bruno Taut gibi yabancı

mimarların okul yapılarıyla, 1930'lu yıllarla birlikte yoğunlukla uygulandığı göz önüne alındığında (Aslanoğlu, 2010; Sözen, 1984), Hayat mecmuasının söz konusu tanıtıcı, eleştirel yazıları, ilgili çevreleri ve hatta toplumu mimarlık alanındaki değişime hazırlama bağlamında önem kazanmaktadır.

Diğer taraftan, Hayat mecmuasının bu makale çalışmasının incelediği Osmanlı alfabesi ile basılan döneminde, geçmişin mimarlıklarının tanıtıldığı yazılar da yer almaktadır. Özellikle “Türk” mimarlık geçmişini anlatan çalışmalara örnek olarak, Prof. Heinrich Glück'ün (1927a:9-12; 1927b:9-13) “Osmanlılarda Mi'mari” ve “Küçük Asya'da Selçuklu San'atı”, Ziyaeddin Fahri'nin (1927:9-11) “Erzurum'da Selçukî Eserleri” ve Köprülüzade Mehmed Fuad'ın (1927: 2) “Mısır'da Türk Âbideleri” ile Mimar Kemaleddin'in (1926: 9-12) “Bursa'da Türk Âsâr-ı Mi'mâriyyesi” öne çıkmaktadır. Osmanlı bakiyesi toplumdaki “Türk Ulusunun” inşa edilmesi sürecinde; kimlik inşasını güçlendiren bir unsur olarak, Selçuklular ve diğer Türk uygarlıkları gibi, Ülkenin devralındığı Osmanlıların da milli kültür geçmişinin “evrelerinden” biri vasfıyla yer bulması dikkat çekicidir (Bozdoğan, 2008: 270). Bozdoğan (2008:266-269), Erken Cumhuriyet döneminin mimarlık tarihi yazılarının, bütün “Şark” kültürünü durağan ve benzer karakterde gören Batı'nın oryantalist bakış açısına karşı, “Türk” mimarlık kültürünün üstünlüklerini, zenginliklerini, gelişmeci özelliklerini açığa çıkaran nitelikte olduğunu belirtmektedir. Hayat mecmuasının adı geçen “erken” mimarlık tarihi makalelerinin de, bu bağlamda benzer içerik ve bakış açılarına sahip oldukları görülmektedir.

Ancak, bu katkının ötesinde, Ziyaeddin Fahri'nin (1927: 11) Erzurum'daki Selçuklu eserlerini tanıttığı yazının son paragrafında, günün sanatçıların tarihten alacakları unsurları bir araya getirerek “güzel” sanatı yaratacaklarını belirtmesi ilgi çekicidir. I. Ulusal Mimarlık Döneminin büyük ustası Mimar Kemaleddin (1927: 14) ise “Ankara'nın İ'mârı” isimli yazısında, bu doğrultudaki görüşleri daha da detaylandırarak, “eski Türk medeniyetinin ilminin ve imarından” faydalanmanın günün sanat ve mimarlığına katacağı değere vurgu yapar ve sanat ve mimarlığı “yanlış, yabancı ve çirkin” etkilerden korumanın Türk vatandaşlarının milli görevi olduğu görüşünü savunur. Görüldüğü üzere, bu makalenin giriş bölümünde belirtilen Hayat mecmuasının milli değerlere dair hassasiyeti, milli mimari üzerine üretilen yayınlarla da karşılık bulmuştur. Dolayısıyla, Dergide bir taraftan, günün mimarlığının yabancı etkilerden korunarak

“Türk” mimarisinin geçmişinden yararlanılmasının önemine vurgu yapılırken diğer taraftan geçmişin tekrarına şiddetle karşı çıkan görüşlere yer verilmiştir. Ancak, Rushid’in (2019: 260, 278) de değindiği üzere, Hayat mecmuasında Türk-İslam sanatlarına dair yazılar, “asrileşme, muasırlaşma, inkılap” gibi kavramlarla pekiştirilen Batı orjinli sanat ve mimarlığı tanıtan, savunan yazıların yanında oldukça az sayıdadır. Ayrıca, önemle vurgulamak gerekir ki, Erken Cumhuriyet ideolojisinin pozitivist ve rasyonalist bakış açısını, diğer bir deyişle Cumhuriyet “inkılaplarıyla” paralel büyük değişimleri, sanatın tüm alanlarında olduğu gibi mimarlık alanında da desteklemek, devlet desteğiyle çıkarılan Derginin başlangıcıyla birlikte varlık gösteren ana çizgisiyle uyumlu bir tutum olmuştur.

Sonuç olarak, Hayat mecmuasının bu makale çalışmasında incelenen, birbirine yakın görüşleri savunan yazarlar tarafından kaleme alınan dört yayınının ana vurgusu da, yeni Cumhuriyetin tüm alanlarda ortaya koyduğu ideolojik tutumuyla uyumlu, inkılaplarıyla bağdaşan yeni sanat ve mimarlık anlayışına sahip olunması gerekliliği üzerinedir. Bu yayınları, döneminin Ülkedeki mevcut mimarlığına mesafeli, tarihselciliği reddeden, topluma karşı sorumluluk duyan, ekonomik, bezemesiz, yalın, yeni malzeme ve teknolojiyi kullanan, modern biçimlenme arayışlarını benimseyen, hijyen, konfor, kullanım gibi işlevsel gerekleri önemseyen bir “asrî” mimarlık anlayışını savunan yazılar olarak genel itibarı ile değerlendirmek olanaklıdır. Dolayısıyla, Hayat mecmuasının, Türkiye’de oldukça erken bir dönemde söz konusu yayınları gerçekleştirmiş olmasının ve takip eden yıllarda çıkacak benzer içerikli, Latin alfabeli yayınlara “öncülük” etmesinin değerine özellikle dikkat çekmek önem arz etmektedir.

### Kaynakça

- Abdullah Cevdet (1927). “İlmi ve Edebi Mülâhazalar - Hayat”, *İctihad*, 22(226), s.4333.
- Alaettin Bekir (1928). “Alman Mimarisinden Alınacak Dersler”, *Hayat*, 4(99), s. 9-12.
- Altan Ergut, E. (2009). “Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı: Tanımlar, Sınırlar, Olanaklar”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7(13), s. 121-130.
- Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aytaç, K. (1984). “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 17(1), s. 237-248.



- Bozdoğan, S. (1996). "Modern Yaşamak: Erken Cumhuriyet Kültüründe Kübik Ev", *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*, (ed.) Yıldız Sey, İstanbul, s. 313-328.
- Bozdoğan, S. (2008). *Modernizm ve Ulusun İnşası*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Braham, A. (1989). *The Architecture of the French Enlightenment*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Conrads, U. (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*, çev. Sevinç Yavuz, Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Dalga, N. (2002). *Hayat Mecmuasındaki Fikri ve İlmî Makalelerin İncelenmesi (1927-1928)*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Demir, M. (2005). *Hayat Mecmuası Etrafında Gelişen Sanat Faaliyetleri C.1*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Giddens, A. (2010). *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Glück, H. (1927a). "Osmanlılarda Mi'mari", çev. Köprülüzâde Ahmed Cemal, *Hayat*, 1(11), s. 9-12
- Glück, H. (1927b). "Küçük Asya'da Selçuklu San'atı", çev. Köprülüzâde Ahmed Cemal, *Hayat*, 1(23), s. 9-13.
- Halil Vedad (1927). "San'atda İnkılab", *Hayat*, 2(44), s. 9-12.
- Habermas, J. (1994). "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", *Postmodernizm*, ed. Necmi Zeka, İstanbul: Kıyı Yayınları, s. 31-44.
- Işık, Y. (2020). "Hayat Mecmuası" Çerçevesinde Türk İnkılâbının Değerlendirilmesi", *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 7(3), s. 76-130.
- İsmail Hakkı (1926). "Bugünkü Mi'marlık Nereye Gidiyor?", *Hayat*, 1(5), s. 5-6.
- Kazım Sevinç (1928). "Mi'maride İnkılab", *Hayat*, 4(91), s. 9-12.
- Kaya, M.C. (2010). "Mehmet Emin Erişgil: Bergsonculuktan Pragmatizme Bir Darulfünun Hocası", *Kutadgubilig: Felsefe Bilim Araştırmaları*, (18), s. 129-180.
- Kostof, S. (1985). *A History of Architecture- Settings and Rituals*, New York: Oxford University Press.
- Köprülüzade Mehmed Fuad (1927). "Mısır'da Türk Âbideleri", *Hayat*, 1(14), s. 2.
- Mehmed Emin (1926). "Hayat Ne İçin Çıkıyor", *Hayat*, 1(1), s. 1-2.
- Mimar Kemaleddin (1926). "Bursa'da Türk Âsâr-ı Mi'mâriyesi", *Hayat*, 1(1), s. 9-12.
- Mimar Kemaleddin (1927). "Ankara'nın İ'mârı", *Hayat*, 1(24), s. 14.
- Parlak, M. (1985). "1926-1930 Yılları Arasında Neşredilen Hayat Mecmuasının Hars ve Edebiyat Tarihimizdeki Yeri", *Milli Kültür*, (47), s.25-29, 95.
- Rushid, F. B. (2019). *Hayat Mecmuasında Yer Alan Türk ve İslam Sanatı Yazılarının Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Sözen, M. (1984), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarlığı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Summerson, J. (2005), *Mimarlığın Klasik Dili*, çev. Turgut Saner, İstanbul: Homer Kitabevi.
- Uçman, A. (1998). "Hayat", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt 17, İstanbul: İSAM - İslam Araştırmaları Merkezi, s.12-14.
- Uçman, A. (2006). "Dergiler Arasında: Dergâh, Hayat, Ma'lûmât ve Bilgi Mecmuaları", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (7), s. 519-532.
- Uçman, A. (2011). "Hayat Mecmuası ve Devrin Milliyetçilik Anlayışı", *Türk Yurdu*, 31(285), s. 142-148.
- Wittkower, R. (1971). *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York: W.W.Norton&Company.
- Yılmaz, E. (2016). "Modernite, Hijyen ve Bedenin Teşhiri", *Megaron*, 11(4), s. 502-514.
- Zeki Mesud (1926). "Avrupalılaşmak, Asrîleşmek", *Hayat*, 1(4), s. 7.
- Ziyaeddin Fahri (1927). "Erzurum'da Selçukî Eserleri", *Hayat*, 1(8), s. 9-11.

### İnternet Kaynakları

- http 1: "Halil Vedat Fıratlı", [https://www.turkcebilgi.com/halil\\_vedat\\_f%C4%B1ratl%C4%B1](https://www.turkcebilgi.com/halil_vedat_f%C4%B1ratl%C4%B1), Erişim tarihi: 08.11.2022.
- http 2: Ömer Aybars, (2020). "Abidin Nesimi", <https://1000kitap.com/yazar/abidin-nesimi-fatinoglu>, Erişim tarihi: 09.11.2022.

### Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Belçika'da Yeni Şehir, Halil Vedat (1927). "San'atda İnkılab", *Hayat*, 2(44), s.12.
- Görsel 2. Sıhhiye ve Muavenet-i İctimaiye Vekâleti Binası, Hâkimiyet-i Milliye Gazetesi, 4 Temmuz 1927 tarihli sayı.
- Görsel 3. Lichtenstein Sarayı – İç Mekân, Alaettin Bekir (1928). "Alman Mimarisinden Alınacak Dersler", *Hayat*, 4(99), s.11.
- Görsel 4. Barselona'daki Casa Mila (La Pedrera) Binası, Kazım Sevinç (1928). "Mi'maride İnkılab", *Hayat*, 4(91), s.10.
- Görsel 5. Berlin'de Bir Apartman, Kazım Sevinç (1928). "Mi'maride İnkılab", *Hayat*, 4(91), s.10.
- Görsel 6. Paris'te Bir Konut, Kazım Sevinç (1928). "Mi'maride İnkılab", *Hayat*, 4(91), s.10.
- Görsel 7. Lahey'de Kristal Palas. Kazım Sevinç (1928). "Mi'maride İnkılab", *Hayat*, 4(91), s.10.
- Görsel 8. İsviçre'de Bir Isı Merkezi, Kazım Sevinç (1928). "Mi'maride İnkılab", *Hayat*, 4(91), s.11.
- Görsel 9. Stuttgart'ta Teras Çatılı Konutlar, Kazım Sevinç (1928). "Mi'maride İnkılab", *Hayat*, 4(91), s.12.

Görsel 10. Köln'de Bir Kilise, Alaettin Bekir (1928). "Alman Mimarisinden Alınacak Dersler", Hayat, 4(99), s.12.

## GELECEK MÜZELERİNDE İÇ MEKÂN BİÇİMLENİŞİ: T.UM MÜZESİ ÖRNEĞİ

### INTERIOR SPACE FORMATION IN MUSEUMS OF THE FUTURE: T.UM MUSEUM CASE

Burcu Yıldırım\*, Saadet Aytis\*\*

#### Öz

Toplumların sanatsal, kültürel ve sosyal birikimlerinin tarihsel süreçte izlenebilmesine imkân veren müze olgusu, geçmişten bugüne sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde. Bu durumun bir sonucu olarak bugün müzeler farklı başlıklar altında çeşitlenmektedir. Yapılan araştırmada giderek yaygınlaşmakta olan gelecek müzelerinin iç mekân tasarımlarının anlamsal ve biçimsel boyutunun bir analizinin sunulması, kültürel ve sosyolojik etkilerinin değerlendirilmesi ve misyonlarının bir getirisi olarak gerçekleştirdikleri geleceğin iç mekânlarını öngörme durumunun incelenmesi amaçlanmaktadır. Literatür taraması ve örnek olay incelemesi yaklaşımlarının benimsendiği araştırma kapsamında Kore'nin Seul şehrinde yer alan ve ait olduğu telekomünikasyon firmasının geleceğin teknolojilerine yönelik yaklaşımını uzamsal boyutta temsil eden T.um Müzesi incelemeye uygun bulunmuştur. Bu tür müzelerde müze mekânlarının ziyaret deneyimini hikâyeleştirecek bir kompozisyonda kurgulandığı ve geçici sergilerle müze esnekliğinin desteklendiği, çağdaş müzelerin eseri ön plana çıkaran yalın mekân tasarımları tutumunun yadsınarak mekânların ön plana çıkarıldığı ve uzamın nesneleşerek sergilenen asıl unsur haline dönüştüğü bulgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müze, Teknoloji, Müze İşlevi, Gelecek Müzeleri, T.um Müzesi.

#### Abstract

The concept of museum, which enables the artistic, cultural, and social formations of societies to be seen in the historical process, is divided into different areas. This research, it is aimed to analyze the interior designs of such museums semantic and formally. It is intended to evaluate the cultural and sociological effects. It is aimed to examine the situation of predicting the interiors of the future. In the study, a literature review and case study were used. T.um Museum, which is located in Seoul was deemed suitable for examination within the scope of the study. It has been seen that the flexibility of the museum is supported by temporary exhibitions. It has been determined that the simple space designs of contemporary museums that bring the artwork to the fore are abandoned. It has been found that in these museums, space becomes the main element exhibited.

**Keywords:** Museum, Technology, Museum Function, Future Museums, T.um Museum.

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 05.09.2022 - Kabul tarihi: 25.11.2022*

\*Y. İç Mimar, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İç Mimarlık Doktora Programı, burcuyladm3@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7128-6080>.

\*\*Doç.Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, saadet.aytis@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5454-5936>.

## 1. Giriş

Müzeler toplumların somut ve somut olmayan miraslarını koruyan, gelecek nesillere aktarımını sağlayan, bireyleri bilinçlendirme ve topluma hizmet etme misyonlarına sahip mekânsal birer araçtır. Müzeler geçmiş tarihlerden bugüne işlevsel ve mekânsal boyutta sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde. Dönemlerin sosyokültürel etkileri, teknoloji alanında görülen gelişmeler ve bu gelişmelerin oluşturduğu yeni kuşakların beklentileri müze olgusundaki bu dönüşümlere sebep olmakta ve müzelerin farklı alt başlıklar altında çeşitlenmelerine yol açmaktadır.

Geçmişten günümüze müzelerin dönüşüm süreci incelendiğinde sergileme işlevini ana odağına alan müzecilik yaklaşımının sırasıyla öğreticilik ve ziyaretçi etkileşimine yöneldiği, standartlaşmış kronolojik sunumların zaman içerisinde hikâye anlatımlarıyla zenginleştirildiği görülmektedir. Geçmişin nesnel müze deneyimi özelleştirilebilir ve kişiye özgü hale getirilebilir duruma dönüşürken; sergilenen objelerin, gerçekleşen etkinliklerin sürekli yenilenme gerekliliği farklı bir boyutta yorumlanmaya başlamaktadır. Güncel olarak bugün müzeler bireylerin yeni teknolojilerle karşılaştığı bir saha haline gelmektedir. Kuramsal açıdan *gelecek* ve *müze* kavramları tersinir biçimde etkileşime girerek *müzelerin geleceği* ve *geleceğin müzeleri* olmak üzere cevaplanması beklenen iki farklı olguyu ortaya koyarken, pratikte müzelerde mekânsal boyutta etkileşime giren kullanıcı ve teknoloji geleceğe dair farklı mekân kullanımı ihtimallerine yol açmaktadır. Bugünü etkisi altına alan dijitalleşme ve değişen toplumsal normlar müze deneyimine yeni öneri ve uygulamaların getirilmesini elzem kılmakta, deneyim beklentilerinin önem arz ettiği hedef ziyaretçi kitlesinin talep ve yönelimlerine cevap verebilmek adına müzelerin mekânsal kurgularında farklı arayışlarda bulunmaktadır. Gelecek müzeleri de bu arayışların bir sonucudur.

Gelecek müzesi olgusunu ana odağına alan çalışmada, öncelikle müze kavramına ve tarihsel süreçte müze kavramının değişen işlev ve mekân kurgularına değinilerek gelecek müzelerinin oluşumuna zemin hazırlayan sürecin serimlemesi gerçekleştirilecektir. Gelecek müzelerinin uluslararası ölçekteki örnekleri incelenerek bu tip müzelerde görülen iç mekân

tasarımlarının anlamsal ve biçimsel boyutu, kültürel ve sosyolojik etkileri ile geleceğin iç mekânlarına dair sunmuş oldukları öngörüler T.um Müzesi örneği özelinde ele alınacaktır.

## **2. Tarihsel Süreçte Müze Kavramında Değişen İşlev ve Mekânsal Kurgu**

Toplumların yararına hareket etme gayesi güden birer mekânsal araç olan müzeler, tarih boyunca işlevsel ve biçimsel olarak sürekli bir dönüşüm içerisinde olmuştur. Geçmiş dönemlerde tapınak mekânlarında nesnelere sergilenmesiyle başlayan müzecilik, daha sonra özel tasarlanan yapılar içerisinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Süreçte hem mimari anlamda hem de fonksiyonel manada çeşitli farklılaşmalar görülmüş, sosyal sorumluluk bilinci ve topluma hizmet etme işlevleri önem kazanmıştır. (Yanar vd., 2021:2-3).

En genel tanımıyla müze: “Sanat ve bilim eserlerinin veya sanat ve bilime yarayan nesnelere saklandığı, halka gösterilmek için sergilendiği yer veya yapı” (http 1) olarak tanımlanır. “Müze, kültürel değer taşıyan unsurlardan oluşan bir bütünü türlü biçimlerde korumak, incelemek, değerlendirmek, sergilemek amacıyla toplum yararına sürekli yönetilen kurumdur” (Okan, 2015:187). Kavram, etimolojik olarak ilham perisi anlamına gelen *mousa* kelimesine dayanmaktadır. Kelimeden türetilen ve ilham perilerinin tapınağı anlamına gelen *mouseion* ise müze kelimesinin karşılığıdır (Atagök, 1997:1321).

Uluslararası Müzeler Konseyi (International Council of Museums-ICOM) tarafından 2019 yılında kabul edilen müze tanımı şöyledir:

Müzeler, geçmiş ve gelecek hakkında kritik diyaloglar için demokratikleştirici, kapsayıcı ve çok sesli (polifonik) alanlardır. Bugünün çatışmalarını ve zorluklarını kabul edip ele alarak, toplum adına korumakla yükümlü oldukları eserleri ve örneklerini gelecek nesiller için güvence altına alır, her kesimden insanın bu kültürel mirasa erişimi için eşit haklar sağlar. Müzeler kâr amaçlı değildir. Katılımcı ve şeffaftırlar ve insan onuruna ve sosyal adalete, küresel eşitlik ve küresel refah düzeyine katkıda bulunmayı amaçlayan dünya anlayışlarını toplamak, korumak, araştırmak, yorumlamak, sergilemek ve geliştirmek için çeşitli topluluklarla aktif ortaklıklar içerisinde çalışırlar (ICOM'dan akt. Bostancı, 2019:35-36).

24 Ağustos 2022 tarihinde gerçekleşen 26. ICOM Genel Konferansı'nda Uluslararası Müzeler Konseyi tarafından kabul edilen güncel müze tanımı ise şöyledir:

Bir müze, somut ve somut olmayan mirası araştıran, toplayan, koruyan, yorumlayan ve sergileyen; toplum hizmetinde olan kâr amacı gütmeyen, kalıcı bir kurumdur. Halka açık, erişilebilir ve kapsayıcı müzeler çeşitlilik ve sürdürülebilirliği teşvik eder. Eğitim, eğlence,

düşünce yansıtma ve bilgi paylaşımı için farklı deneyimler önererek etik olarak, profesyonelce ve toplulukların katılımıyla çalışır ve iletişim kurarlar (http 2).

Bugün hem geçmişe hem de geleceğe ışık tutan bir yaklaşım içerisinde olan müze kavramı geçmiş dönemlerde eskiyi anlama misyonu ile ön plana çıkmıştır. Müze olgusunun tarihsel gelişim sürecinde birçok uygarlık önemli rol oynamıştır. “Kökeni oldukça erken devirlere giden Müzecilik, Yakın Doğu’daki İmparatorların katkılarıyla gelişmiş, Yunanlılarla bilinçli bir şekil kazanmış ve Romalılarla da bugünkü müzecilik düşüncesinin ilk temelleri atılmıştır” (Keleş, 2010:1). İlerleyen süreçte karşılaşılan Rönesans dönemi müzeleri “14. yüzyılda ilk belirledikleri Fransa’da *cabinet de curiosités*, İtalya’da *studiolo*, Almanya’da da *kunstkammern* veya *wunderkammern*, ya da *raritätenkabinett* olarak anılır. Bunların Halil Edhem’in müzecilik yazılarındaki karşılığı *nadire kabinesidir*” (Artun, 2017:16) (Görsel 1).



**Görsel 1.** Joseph Arnold, *Die Kunstkammer der Regensburger Großisenhändler- und Gewerkefamilie Dimpfel*, 1668, Parşömen üzerine altın, Ulm Müzesi, Regensburg.

Dini, duygusal veya toplumsal konuma bağlı nedenlerle gerekçelendirilebilecek biriktirme edimi, bu eylemi gerçekleştirebilecek azınlıkların doğadaki ilgi çekici formları, nesnelere, fosil ve kemikleri toplaması ve sergilemek istemesiyle nadire kabinelerinin oluşumuna yol açmıştır. İşaret ettikleri nesne-insan ilişkisi kapsamında ait oldukları dönemin bir resmini çizen ve dönemin sosyal yaşantısına dair detayları gözler önüne seren nadire kabineleri, müze olgusuna temel hazırlamıştır (Çınar, 2016:133). 15-16. yüzyıla gelindiğinde Avrupa siyasi tutumları ve ekonomik politikalarıyla burjuva sınıfını meydana getirmiş, sanat zanaattan ayrılarak kendine özgü bir kimlik kazanan bu sınıfa mal olmuştur. Dönemin teşhir kültürü koleksiyonların sistematik toplanmasını gerektirmiş, bu eylemler ise müze kurumunun

başlangıcını oluşturmuştur (Yücel, 2012:4-5). 19. yüzyılda açılan modern müzeler Rönesans dönemi soylularına ait koleksiyonlar üzerine temellenmiş, döneme ait müzelerdeki objeler mekân kurgularına dahil olmuştur. Rönesans müzelerinin aksine bilimi, akılcılığı ve tarihsel veriyi kendisine röper noktası alan bu müzeler halkın eğitiminde okullar kadar etkin bir araç haline gelmiş, sanat devlet eliyle topluma mal edilerek kamusallaşmıştır (Artun, 2017:25-26).

Günümüze gelindiğinde, değişen bilginin yanı sıra ziyaretçilerin farklı beklentilerinin de müzelerin bilgi çağının arka planında oluşan çağdaş teknolojik ortamlara uyumlanmasını gerektirdiği görülmektedir (Akça, 2020:271). Dijital devrim ve beraberinde getirdiği yeni kavramlar toplumu etkisi altına aldığı gibi müzelerin gelişimini de etkilemekte ve böylece yeni müze kurgularının meydana gelmesine sebep vermektedir (Sezgin Özrili ve Özrili, 2021:89). Müzelerde görülen değişimlerin bir başka boyutu da ekonomiktir. Bütçesi ziyaretçilerine bağlı olan müzelerin ziyaretçilerini müze mekânına çekebilmek için çeşitli arayışlara girmesi durumu beraberinde müzelerin adeta sürekli değişip gelişen bir organizma halini alması sonucunu getirmektedir (Yüce Ay ve Demirarslan, 2022:143). Bahsi geçen tüm bu gerekçelerle 21. yüzyılda müzelerin hizmet ettiği işlevlerin kapsamı genişleme göstermiştir. Müzeler eserlerin toplanması, korunması, kaydedilerek belgelenmesi fonksiyonlarına; ziyaretçilerin eğitilmesi, interaktif müzecilik ve sanal müzecilik gibi güncel ve yenilikçi yaklaşımlarla farklı müze deneyimlerinin meydana getirilmesi hedeflerini eklemiştir (Okan, 2015:196). Geleneksel müzecilikten çağdaş müzecilik anlayışına geçiş sürecinde nesneden ziyaretçi ve hizmet odağına kayan tutum, müze içi mekân düzenlemelerine de sirayet etmiştir. Geleneksel müzecilikteki eserlerin toplanması, korunması ve sergilenmesi işlevlerine atölye, seminer ve etkinliklerle toplumun eğitilmesi ve müzenin toplumsal bir iletişim aracı olması fonksiyonları da eklenmiş ve bu fonksiyonlar müze tasarım kararlarında da kendilerine yer edinmiştir (Kalyoncuoğlu vd., 2021:284).

Müzelerin gelişim sürecinde meydana gelen olgulardan biri de post-müze kavramıdır. Güncel teknolojilerin ve postmodernist yaklaşımların ürünü olan kavram, geleneksel müze anlayışındaki sergileme yaklaşımını kullanma eylemine dönüştürür. Müze deneyimine katılımı destekleyerek iş birliğini teşvik eder. Müze olgusunun hizmet kapsamına multidisipliner



yaklaşım sergileyen çağdaş müzeler birer post-müzedir (Onur'dan akt. Yanar vd., 2021:2). Postmodern sözcüğündeki *post* ön eki *sonrası* anlamına gelir (Turani, 2014:178). Postmodern müze olgusu modern müzelerin geliştirilmesi, aşılması ve dönüşüm geçirmesi ile meydana getirilir (Tablo 1).

**Tablo 1.** Modern ve postmodern müze kavramları (Nielsen, 2021:97).

Modern Müze	Postmodern Müze
Öğretici	Ziyaretçi etkileşimi
Ulusal odak	Küresel odak
Kronoloji	Hikâye anlatma
Nesnellik	Öznellik

Postmodern müzelerle birlikte müzelerin eser için arka fon görevi üstlenen nötr ortam sunma tutumundan uzaklaşmış, eser ile mimarının diyalog kurduğu ve birlikte var olduğu zengin mekânsal çözüm olanakları sunulmaya başlanmıştır. Postmodern müzelerin öne sürmüştüğü müze tasarımına ilişkin yeniliklerin etkileriyle müze ziyaretçilerine çarpıcı mimari deneyimler sunulmaya başlanmıştır (Kandemir ve Uçar, 2015:40-41). Postmodern müzeler bahsi geçen tüm nitelikleriyle müzelerin dönüşüm sürecinde gelecek müzelerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır.

### 3. Gelecek Müzelerinde İşlev ve Mekânsal Kurgu

Gelecek müzeleri yeni nesil müzecilik anlayışının bir sonucudur. Klasik müze olgusunu modern ve fütüristik bir yaklaşımla yeniden yorumlayan bu tip müzeler, toplumların geleceği görme biçimlerini şekillendirirler. Bugünün gereksinimlerini gidermenin yanında gelecekteki ihtiyaçları mekânsal boyutta öngörür ve bunlara çözüm önerileri sunarlar. Küresel ölçekte Santiago Calatrava'nın tasarlamış olduğu Brezilya'nın Rio de Janeiro şehrinde bulunan *Museum do Amanhã* (Museum of Tomorrow), Richter Musikowski tarafından tasarlanan ve Almanya'nın Berlin şehrinde konumlanan *Musée Futurium* ve güncel bir örnek olarak Killa Design tarafından tasarlanmış olan Birleşik Arap Emirliklerinde bulunan *Dubai Museum of the Future* örnekleri bu tip müzelerdendir.

Gelecek müzelerinin iç ve dış mekândaki farklı form arayışları, iç mekân programını yorumlama biçimleri ve malzeme kullanımları gelecekçi yaklaşımlarını gözler önüne serer.

Gelecek müzelerinde bilindik müze mimarisinin dışına çıkılır. Gelecekçi yaklaşım bu tip müze yapılarının kent ölçeğinde cephelerinden okunur, cephe tasarımları yenilikçi formlarıyla geleceğe bakışlarını vurgular (Görsel 2).



**Görsel 2.** (a) Museu do Amanhã, (b) Musée Futurium ve (c) Dubai Museum of the Future cephe görünümleri.

Sürdürülebilir tasarım unsurları gelecek müzelerinin mekân tasarım parametreleri arasında yer alır, bu yaklaşım doğaya saygılı tutumlarının yanı sıra varlıklarını gelecekte de devam ettirme isteklerini vurgular. Dubai Museum of the Future enerji ve çevre dostu binalara verilen LEED sertifikasına sahiptir (<http> 3). Musée Futurium düşük enerjili yapı niteliğindedir (<http> 4). Museu do Amanhã ise geleneksel binalara kıyasla %40 daha az enerji tüketir, soğutma sistemi için Guanabara Körfezi'nden elde ettiği suları kullanır (<http> 5) ve bu sudan müzeyi çevreleyen havuzda da faydalanılır.

Gelecek müzelerinde eski eserleri ve antika değeri taşıyan nesnelere sergileyen eski müzecilik yaklaşımının aksine, dijital veriler aracılığıyla geçmiş-gelecek ve bugün hakkındaki fikirlere odaklanılır. Geçmişin sonuçları gözler önüne serilirken; iklim değişikliği, nüfus artışı, çevre kirliliği gibi geleceği şekillendireceği düşünülen problemlere dair olasılıklar düşündürülür (De Las Peñas, 2020:24-25). Dünya üzerinde yer alan ekosistem çeşitliliği bu tür müzelerde vurgulanır ve görsel-işitsel medya aktarımlarıyla ziyaretçilerle paylaşılır (Görsel 3).



**Görsel 3.** (a) Museu do Amanhã *Dünya* isimli sergide yer alan *Hayat Küpü* içerisinde Guanabara Körfezi ekosisteminin biyoçeşitlilik ifadesi. (b) Dubai Museum of the Future içerisinde yer alan doğadaki türlerin bilgilerinin yer aldığı *DNA Kütüphanesi*.

Gelecek müzeleri eğitim ve konferanslar için etkin birer mekân işlevi görür. Müze mekânlarında kurgulanan etkinlikler aracılığıyla mevcuttaki güncel teknolojileri odaklarına alır, katılımcılarını geleceği birlikte tasavvur etmeye davet ederler (Cave, 2019:204). Yakın bir gelecekte yaygınlaşması beklenen teknoloji ve hizmetlerin mekânlarla nasıl bütünleştirilebileceği buralarda gözlemlenebilir. Müze programı obje sergilemeden çok deneyim kurgulamaya odaklıdır, içerik mekânsallaşarak hikâye bağlamında aktarılır. Teknolojik cihazlarla etkileşim anlatısal örgü aracılığıyla teşvik edilir (Görsel 4). Gelecek müzelerinde klasik müze-ziyaretçi ilişkisi yeniden düşünülür ve kurgulanır. Mekân kurgusunda yer alan dijital teknolojiler müze deneyimini kişiselleştirilebilir bir hale getirir.



**Görsel 4.** (a-b) Musée Futurium deneyiminde etkileşimli bileklik kullanımı ve deneyim sonucu yazılı çıktı eldesi. (c) Dubai Museum of the Future bileklik kullanımı.

Yakın gelecekte sıklıkla karşılaşılabileceğinin düşünüldüğü insan-makine ilişkisi bu tür müzelerde çeşitli düzeylerde deneyime sunulur. Geleceği bugün yaşatma arzusunun sonucu olarak günümüz teknolojileriyle gelecekteki teknolojilere dair öngörüler harmanlanarak ziyaretçilere yeni bir bakış sunulur. Mekânsal üretimlerde parametrik tasarım, üretken tasarım,

BIM gibi yenilikçi tasarım ilkelerinden faydalanılır, bu teknolojilerin sonuçları müze mekânında fiziksel boyutlarıyla deneyimlenir (Görsel 5).



**Görsel 5.** (a) Dubai Museum of the Future *Yarın Bugün* sergisinde yer alan teknolojik cihazlar. (b) Musée Futurium iç mekânında yer alan, tasarımında üretken tasarım yönteminden faydalanılan *Düşünme alanı: Doğa* isimli kalıcı sergi.

Gelecek müzelerinin tasarım sürecinde disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenir. Çoklu duyuşsal deneyim üretiminin ön plana çıktığı bu tip müzelerde, müze olgusu günün güncel şartlarına göre yeniden yorumlanır. Bugünün gelecek öngörüsü değıştikçe tasarımsal olarak da sürekli değışim göstermeye altyapısal olarak elverişli olmaları nedeniyle yaşayan müzelerdir. Kişilere geçmiş, bugün ve gelecek hakkında sorular sordurur (Görsel 6) ve ortaya koydukları bu tutumla bilimsel keşiflere ve teknolojik icatlara toplumsal ölçekte düşünsel bir altyapı sağlarlar. Kalıcı sergileriyle temel amaçlarını ortaya koyan gelecek müzeleri, geçici sergilerle esnekliğe ve gelecekçiliğe vurgu yaparlar.



**Görsel 6.** (a) Museu do Amanhã, olası gelecek senaryolarının ziyaretçilere aktarıldığı *Yarınlara* isimli sergi alanı. (b) Musée Futurium geleceğe dair soruların yer aldığı alan.

Gelecek müzeleri yapay zekâ, mobilite ve biyotasarım alanlarının potansiyellerinin keşfedilmesi ve kullanılması amaçlarıyla ziyaretçilerine katılım-deney-gözlem odaklı etkileşimli sergi ve enstalasyonlar sunarlar (http 6). Gelecek müzelerinde nesnelere interneti, robotik, 3D

baskı, nanoteknoloji, biyoteknoloji gibi alanlar üzerine yoğunlaşan etkinlikler gerçekleştirilir (http 7) (Görsel 7).



**Görsel 7.** (a-b) Farklı bakış açılarından Musée Futurium iç mekânında yer alan *Futurium Lab* isimli yeni teknolojilerin deneyimlendiği alan. (c) Museu do Amanhã *Yarının Aktiviteleri Laboratuvarı (LAA)* genel görünümü.

Gelecek müzeleri gelecekteki bir zaman diliminde yer alan kurgusal mekânlardan bahsederler. Su altı, yerin altı ve uzay gibi farklı ortamlarda kolektif yaşam olasılığını araştırır, sorgular ve deneyimletirler (Görsel 8). Müze öngörülerini ve hikâyeleştirmelerini bugünün geleceğini görmek, deneyimlemek ve böylelikle yeniden şekillendirmekte rol oynama amacındadır.



**Görsel 8.** (a) Dubai Museum of the Future uzay istasyonu. Müzede yer alan uzay mekiği biçiminde (b) ve kapsül şeklinde (c) tasarlanmış dikey sirkülasyon araçları.

Bahsi geçen tüm niteliklerinin bir sonucu olarak gelecek müzeleri klasik sanat tarihçilerinin aksine bilim ve teknoloji uzmanlarına ihtiyaç duyarlar. Geçmişe açılan bir kapı olan klasik müzelerin aksine toplumu oluşturan bireyler için bir laboratuvar işlevi görürler. İçinde yaşanan dünyanın anlaşılması için olanaklar sunar ve farklı evrenler keşfettirirler. (Weibel, 2018:52).

#### 4. Metodoloji

Görece yeni bir müze tipolojisi olarak karşılaşılan gelecek müzelerini araştırma problemi alan çalışma; gelecek müzelerinin iç mekân tasarımlarının anlamsal ve biçimsel boyutunun









analiz edilmesi, kültürel-sosyolojik etkilerinin değerlendirilmesi ve geleceğin iç mekânlarını öngörme durumlarının incelenmesi alt problemlerini cevaplamayı amaçlamaktadır. Bu amaçlarla araştırmada literatür taraması ve kalitatif araştırma desenlerinden örnek olay incelemesi yaklaşımlarından faydalanmaktadır.

Örnek olay incelemesi, terminolojideki diğer bir kullanımıyla durum çalışması deneysel araştırmalara alternatif oluşturur ve sosyal bilimlerin doğasına özgü bir araştırma yaklaşımı olarak kabul edilir. "Tek doğrunun olmadığı" düşüncesini savunan pozitivizm ötesi yaklaşımın bir sonucudur. (Yıldırım ve Şimşek'ten akt. Aytaçlı, 2012:8). Örnek olay incelemesinde ampirik araştırmalarda benimsenen karşılaştırma tutumu yerine keşfedici bir yaklaşım sergilenir. Amaç öne sürülen bir hipotezin test edilmesi değil, olayların kategorilerinin tanımlanmaya çalışılmasıdır (Hancock ve Algozzine'den akt. Subaşı ve Okumuş, 2017:421).

Çalışma Güney Kore'nin Seul şehrinde yer alan T.um Müzesi (Tablo 2) özelinde gerçekleştirilmektedir. Gelecek müzeleri kapsamında yürütülen literatür taraması yoluyla elde edilen bilgiler göz önünde bulundurularak T.um Müzesi ele alınmaktadır. Müzenin iç mekânları analiz edilerek kültürel-toplumsal etkileri değerlendirilmekte ve elde edilen çıktılar müzenin işaret ettiği mekânsal öngörüler kapsamında yorumlanmaktadır. Çalışma kapsamında müze, rezervasyon yoluyla sanal bir platform üzerinden gerçek zamanlı tur etkinliği aracılığıyla (<http> 8) deneyimlenmiş, uygun bulunan ana mekânların görsel verileri incelenmek üzere elde edilmiştir.

**Tablo 2.** Çalışma alanına ait görsel veriler

			
(a) SK Telekom genel merkez cephe görünümü	(b) Giriş kat iç mekân görünümü	(c) Yenileme öncesi T.um müzesi girişi	(d) Yenileme öncesi T.um müzesi iç mekân
			
(e) Robot kapısı	(f) Hyperloop	(g) Uzay kontrol merkezi iç mekân-I	(h) Uzay kontrol merkezi iç mekân-II

			
(ı) Uzay mekiği iç mekân	(i) Uzay mekiği hareketli panel	(j) Medikal oda	(k) HI-Land Platformu
			
(l) Hologram konferans odası	(m) Teleport (ışınlanma) odası	(n) Uçuş mekiği girişi	(o) Işık alanı genel görünümü

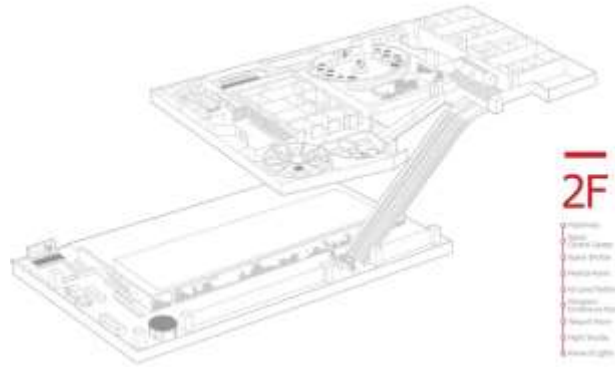
## 5. Bulgular

T.um Müzesi SK Telekom isimli Kore menşeli şirketin Seul-Euljiro Genel Merkez binasında yer almaktadır. Yapının zemin ve birinci katlarında konumlanan T.um, yaklaşık 1700 metrekarelik (http 9) alanda firmanın teknoloji ve inovasyon odaklı gelecekçi görüşünü mekân düzleminde temsil eder. Bilgi iletişim teknolojileri alanında hizmet veren firmanın gelecek vizyonunu aktaran, insan ve teknolojinin mekân düzleminde birlikte var olacağı bir gelecek senaryosunu ziyaretçilerinin deneyimine sunan yenilikçi bir yapıdır. Gelecek müzelerinin farklı form arayışlarına vurgu yapan cephe tasarımı yaklaşımı ve geleceğe bakışın bu tasarım aracılığıyla vurgulanması T.um Müzesi özelinde de gözlemlenir. Girişte müze ziyaretçilerinin göz hizasının üzerinde konumlandırılan cephenin bir parçası olan çizgi formundaki yatay ekran, telekomünikasyon firmasının ve burada bulunan müzenin yenilikçi yaklaşımını kent ölçeğinde temsil eder (Tablo 2-a). Benzer bir yaklaşım yapının giriş kat iç mekân biçimlenişinde de bulgulanır (Tablo 2-b).

Müze, birçok sanatçının dijital ağırlıklı çalışmalarını içeren sergilerine ev sahipliği yapar. Binanın cephesinde ve iç mekânında farklı düzlemlerde yer alan ekranlar mekânı bir sanat galerisine dönüştürür. 2008 yılında açılan ve 2011 Red Dot ve 2012 iF tasarım ödüllerinin sahibi olan T.um Müzesi (Tablo 2-c, 2-d) 2015 yılına kadar bugün yer aldığı mahalde hizmet vermeye devam etmiştir.

2015-2017 yılları arasında kapalı kalarak tasarımsal ve fonksiyonel bir değişim sürecine giren müze, 2017 yılında bugünkü görünümüne kavuşarak tekrar hizmete açılmıştır (http 10). Teknolojilerin mekân deneyimine getireceği yeniliklerin yanı sıra gelecekteki ihtiyaçları öngörerek bunların çözüm önerilerini uzamsal boyutta ifade eden T.um Müzesi pozitif bir gelecek düşüncesini referans alır. Müzelerin gelecekteki durumu hakkında bir öngörü sunarak müze deneyimini nesne sergileme işlevinden ayırır, etkileşimli ve iletişim odaklı bir hale dönüştürür.

Proje, Aworks ve GBO isimli Kore menşeli mimarlık ofislerinin ortak çalışmasının ürünüdür. Tasarlama süreçlerine tasarımcıların yanı sıra nörologlar ve gelecek bilimciler de dâhil olmuştur. Mekân deneyiminde interaktifliğin ön plana çıktığı projede ağırlıklı olarak sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, 5G ve hologram (http 11) teknolojilerinden faydalanılmaktadır. Teknoloji deneyimi müzesi olarak da isimlendirilen 2019 iF altın ödüllü proje teknolojinin toplumu dönüştürme potansiyelini iç mekân programı (Görsel 9) aracılığıyla göstermeyi amaçlar. Odaklandığı teknolojileri mekân kurgu ve tasarımlarıyla harmanlayarak vurgular (http 12), geleceğin teknolojilerini ve bu teknolojilerin potansiyel kullanıcılarını mekân düzleminde bir araya getirir.



**Görsel 9.** Müze mahallerinin yapı içerisindeki konumlarını gösterir aksonometrik ifade.

Müze fiziksel olarak ziyaret edilebildiği gibi sanal bir ortam aracılığıyla da deneyimlenebilir. T.um Müzesinde günümüzde yaygın olarak örneklerinin görüldüğü fiziksel müze mekânının sanal temsil ortamlarına aktarımı yaklaşımı benimsenmemiştir. Müze-sanallık



ilişkisi rezervasyon aracılığıyla dijital platform üzerinden fiziksel mekânın gerçek zamanlı tur etkinliğiyle deneyimlenebilmesiyle kurulmuştur.

Odaklandığı ana mesele gelecek olan müze mekânı, kurgusal bir şehir olan HI-Land aracılığıyla 2051 yılı öngörülerini aktarır. Fütüristik çizgi ve teknolojilerin mekân düzlemindeki etkisiyle biçimlenen müzenin plan şeması dokuz ayrı mekân ve bu mekânları birbirine bağlayan sirkülasyon alanlarıyla ziyaretçilerine panoramik bir gelecek bakışı sunar. Müzede kurgusal bir evren mekânsal düzlemde güncel teknolojilerle fiziksel bir karşılık bulur. Geleceğin kenti öngörüsü müze mahallerinde mekânsallaşarak tüm müze deneyimine yön verir. Günümüz yeni yapılandırılmış müze deneyimlerinde bir hikâye çevresinde şekillenen müze turu oldukça yaygın olarak kullanılır. Sıra dışı bir müzecilik anlayışıyla yapılandırılmış T.um Müzesi de benzer bir yaklaşımla ziyaretçilerine her adımda farklı görevlerin yerine getirildiği bir deneyim ortamı sunar.

Mekânın ziyaretçilerle ilk olarak iletişime geçtiği giriş alanında yer alan robot kapısı (Tablo 2-e), teknolojik ilerlemeler ışığında şekillenecek geleceğin mekânları vizyonuna kapsamlı bir bakış sunar. Sabitlendikleri robot kollar yardımıyla hareket kazanan dijital ekranlar üst kata bağlanan düşey sirkülasyon aracı ile ziyaretçiler arasında bir ayırıcı işlevi görür. Robot kollar ve ekranların birleşiminden oluşan kapı, geleceğin kamusal yapılarındaki giriş sistemlerine dair fikir verir. Ekranların iki boyutlu düzleminde HI-Land 2051 ön görülerine dair bilgiler üç boyut algısı yaratan gösterimler eşliğinde ziyaretçilere aktarılır.

Düşey sirkülasyon aracıyla bağlanılan birinci katta ziyaretçileri geniş bir hol içerisinde yer alan Hyperloop (Tablo 2-f) karşılar. Hyperloop yüksek hızlı yapay zekâlı otonom sürücülü bir ulaşım sistemi temsilidir. Uzay kontrol merkezine bağlanmak için kullanılır. İçerisinde bulunan şeffaf ekranlar yolculuk hakkında bilgi aktarır. Yatay kurgulanmış iki sıradan oluşan oturma düzeninde yer alan birimler, yolculuğu simüle edecek biçimde deneyim esnasında hareket eder. Dünyaya çarpacak asteroidin ziyaretçiler tarafından sembolik olarak engelleneceği uzay kontrol merkezine (Tablo 2-g, 2-h) yüz tanıma sistemi ile giriş yapılır. Deneyimleyenlerine farklı etkileşim alanları sunan bu mekânda organik form ve şeffaf, metalik malzeme kullanımları ön plana çıkar. Mekân içerisinde yer alan silindir biçiminde kurgulanmış bölmelerde sanal gerçeklik gözlüğü aracılığıyla afet bölgesi gözlemlenir.

Dikdörtgen formundan zemin, duvar ve tavan düzlemlerinde farklı derecelendirmelerle faydalanılan uzay mekiği (Tablo 2-ı, 2-i) isimli mekânda sembolik olarak Hi-Land su altı şehrine yolculuk yapılır. Hyperloop ile benzeşim gösteren oturma düzeni hareket kabiliyetine sahip birimlerden meydana gelir. Farklı kademelere sahip tavan düzleminin ışık bandı ile çevrelenmiş iç bölümü sahip olduğu mekanik aksam aracılığıyla hareket eder. Mekiğin pencereleri klasik işlevinin yanı sıra dijital ekran görevi görür. Ekranı yansıyan görüntüler, gerçek bir uzay mekiği içinde hareket edildiği algısına hizmet eder. Burada müze hikâye kurgusunun bir parçası olarak sanal gerçeklik gözlükleri kullanılır. Asteroit çarpmasından hasar almış dünya içerisinde hayatta kalan kişi sanal ortamda bulunur ve tedavisi için medikal odaya geçilir.

Acil durumlar için temel sağlık ekipmanlarını içeren medikal odada (Tablo 2-j) teknolojik cihazların mekân tasarımını yönlendirdiği gözlemlenebilir. Sağlık sektörünün olası geleceği bu adımda gözler önüne serilir. Toled ekranlar farklı kurgularla bilgi aktarımında rol oynar. Mekânda hayatta kalan kişiyi sembolik olarak temsil eden ve yatmakta olan bir beden yer alır. Şeffaf ekran hastanın genel durumu hakkında görsel ve işitsel bilgi sunar. Ekranın bulunduğu bölgede 3d yazıcı bulunur. Hastanın içinde yer aldığı kapsülün şeffaf ekranında hastanın kemik, kas ve damar dokuları gerçek zamanlı olarak izlenebilir. Yapay zekâ kontrol sağlayarak problemleri alanı işaret eder. Hikâye kurgusunda kemikleri hasar görmüş hasta için 3d yazıcıda yapay kemik dokusu üretilir, haptik cihaz olarak adlandırılan robot kollar ve kolların bulunduğu masa düzleminde yer alan ekran yardımıyla hasta uzaktan tedavi edilir. Burada bahsi geçen teknolojiler mekânın içerisinde yer alan objelerden çok mekânın birer parçası haline dönüştürülmüş, tasarım yoluyla mekânsallaştırılmışlardır.

Bilindik müze mimarisinin dışına çıkılan müze kurgusunda HI-Land platformu (Tablo 2-k) aracılığıyla bir su altı şehri olan HI-Land'e erişilir. Ziyaretçiler için kurgulanan hikâyenin bir parçası olarak hologram konferans odasında hologram teknolojisi deneyimlenir (Tablo 2-l). Teleport (ışınlanma) odasında (Tablo 2-m) sanal gerçeklik gözlüğü ile aktarılan görüntülerde bir yolculuk yapılır ve asteroit durdurulur. Oturma birimleri, kolçaklarında yer alan kontrolörler vasıtasıyla hareket ettirilir. Deneyim esnasında ziyaretçinin gördüğü görüntüler ayrıca dış gözlemciler tarafından oturma birimlerinin üzerinde yer alan ekranlarda görüntülenir. İç mekânda farklı renk, doku, form, aydınlatma arayışları gözlemlenir.

Farklı işlevlere hizmet eden mahallerin aynı tasarım dili ile birbirine atıfta bulunarak bir bütün oluşturduğu gözlemlenir. Teknolojinin uzamsallaşarak mekân içinde bir öge değil mekânın ayrılmaz bir parçası haline geldiği müzede tüm görevler tamamlandıktan sonra hikâye akışı içerisinde Hi-Land şehrinde bir gezinti gerçekleştirmek için uçuş mekiği alanına erişilir (Tablo 2-n). Etkinlik tamamlandıktan sonra ışık alanı (Tablo 2-o) bölümüne geçilir. Işık alanı ziyaretçilerin tüm müze deneyimini birlikte tartışabilmesi için kurgulanmış bir mekândır. Burada bilindik bir toplanma alanı kurgusu yeniden ele alınarak mekâna farklı yorumlar getirilmiştir.

Mekânlardaki renk-ton hâkimiyeti ve malzeme kullanımları bilim kurgu filmlerindeki uzay temalı mekânları anımsatır. Mahallerin tanımlı hale getirilmesinde farklı düzeylerde kullanılan aydınlatma, renk, malzeme unsurları ön plana çıkar. Malzeme seçimlerindeki yansıtıcı yüzeyler teknoloji odağını vurgular. Deneyim süresince çeşitli sirkülasyon alanları hikâye kurgusuna destek olur. Koridorlar ise tasarımlarıyla mekân deneyimini kavramsal olarak destekler ve sürekliliğini sağlar.

Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin-yeniliklerin tasarım ve deneyim yoluyla aktarımının odağa alındığı müzede, teknoloji ile bağıntılı mekânlarla desteklenen hikâye kurgusu akışkan ve sürükleyici bir hale dönüşür. T.um Müzesi gelecek müzelerinde sıkça görülen iklim değişikliği, nüfus artışı, çevre kirliliği gibi geleceği şekillendireceği düşünülen problemleri düşündürme yaklaşımını benimser. Yerin altı ve uzayda yaşama olasılıklarını araştırır, bunların mekânsal ihtiyaçlarını analiz ederek bu gereksinimlere müze mekânları ve kurgusunun biçimlenişiyle cevap oluşturur. Mekânda ifade edilen teknolojiler ve bunların kurgulanma biçimleri geleceğin mekânlarının fiziksel temsilleridir.

## **6. Sonuç**

Bugün müzeler geçmişe ait çok yönlü bilgi edinilmesine aracı olabildiği gibi geleceğe dair öngörülerıyla toplumu bilinçlendirebilmektedirler. Sergilediği nesnelere, hizmet ettiği işlevlere, kullanıcı profiline göre çeşitli alt başlıklara ayrılan müze olgusu zaman içerisinde talep ve ihtiyaçlar doğrultusunda biçim değiştirerek farklı müze tipolojileri ortaya koymuştur. Gelecek müzeleri de bunlardandır.

Gelecek müzeleri olgusunu ana odağa alarak gerçekleştirilen çalışmada: “Gelecek müzelerinin iç mekân tasarımlarının anlamsal ve biçimsel boyutları nelerdir?”, “Toplumda yarattıkları kültürel ve sosyolojik etkiler nelerdir” ve “Bu müze mekânları üzerinden geleceğin iç mekânlarını öngörebilmek mümkün müdür?” alt araştırma soruları çerçevesinde araştırma kurgulanmıştır. Çalışmada gelecek müzelerine karşı betimleyici ve keşfedici bir tutum sergilenmiştir. Literatür taraması ve durum çalışması yöntemiyle öne sürülen sorulara cevaplar aranmaya çalışılmıştır.

Çalışma sonucunda görülmektedir ki, gelecek müzelerinde çağdaş sanat müzelerinden farklı olarak sergilenen obje, sergileme biçimi ve müzenin mekânı yorumlama şekli değişim göstermiştir. Sanat eserlerini ön plana çıkarıp mekânsal öğeleri geri planda kurgulayan sade ve yalın mekân tasarımına yönelik tutum değişim göstermiştir. Gelecek müzeleri mekânsal öğeleri vurgulayarak müzenin sergilediği asıl unsur haline dönüştürmektedir. Bu müzelerde sanat eserlerini koruma ve sergileme zorunluluğu ortadan kalmış, mekân ve onu oluşturan tüm unsurların müze ziyaretçisi ile etkileşime girebilir bir biçimde kurgulanmaya başlaması yaklaşımı benimsenmiştir. Fiziksel ve sanal ortamlar gelecek müzelerinde fiziksel dünyada birleştirilmiş ve bir arada yorumlanmıştır. Çalışma kapsamında elde edilen bulgular ışığında gelecek müzelerinin genel özellikleri şöyle sıralanır:

- Cephe tasarımındaki yenilikçi formlarla gelecekçi yaklaşımın kent ölçeğinde okunabilmesi
- İç mekân programını yorumlama biçimleriyle bilindik müze mimarisinin dışına çıkılması
- Yenilikçi malzeme kullanımları
- Kapsayıcı ve çoklu duyuşsal mekân deneyimi sunma
- Güncel olarak toplumların geleceği görme biçimlerinin gözlemlenebildiği ve şekillendirilebildiği mekânsal bir şablon niteliği taşıma
- Sürdürülebilir tasarım unsurlarının fiziksel ve anlamsal boyutlarıyla bu tür müzelerde karşılık bulması
- Toplumsal düzeyde görülen davranışların gelecekteki sonuçlarının uzam aracılığıyla kişilere düşündürülmesi, gözlemlenmesi, öyküleme yoluyla yaşatılması ve böylelikle kolektif düzeyde bir bilinçlilik hali oluşturulması

- Dijital veriler aracılığıyla geçmiş-gelecek-bugün hakkındaki fikirlere odaklanılması
- İklim değişikliği, nüfus artışı, çevre kirliliği gibi geleceği şekillendireceği düşünülen problemlere dair olasılıkların mekân kullanımlarıyla düşündürülmesi
- Teknoloji odaklı deneyim mekânlarının müze ziyaretini hikâyeleştirecek biçimde kompoze edilerek ziyaretçilere sunulması
- Bugünün gereksinimlerini karşılamanın yanında gelecekteki ihtiyaçları mekânsal boyutta öngörme ve bunlara çözüm önerileri sunma

Gelecek müzeleri sosyal sorumluluk bilinci ve topluma hizmet etme işleviyle ön plana çıkarlar. Kapsayıcı niteliklerinin bir getirisi olarak seminer, atölye ve etkinlikler aracılığıyla toplumları eğitip bilgi paylaşımı sağlarlar. Bilim ve akılcılığı esas alır, çeşitlilik ve sürdürülebilirliği teşvik ederler. Bilgi çağının meydana getirdiği çağdaş teknolojilere bilgi aktarım altyapılarının yanı sıra zengin mekânsal çözümleriyle de cevap verirler. Geliştirilen ve geliştirilmekte olan yeni teknolojilerle ve inovasyonlarla toplumu buluşturan gelecek müzeleri, yenilikleri erişilebilir kılarak öğrenme ve uygulamada fırsat eşitliği sağlarlar. Teknolojik gelişmeler ve bu gelişmelere paralel olarak meydana gelen toplumsal değişimler ve müzelerin varlıklarını sürdürme isteği göz önünde bulundurulduğunda gelecek müzelerinin ilerleyen süreçte ön plana çıkacağı düşünülmektedir. Bilim kurgu filmleri ve edebiyatının önerdiği senaryoların takip eden döneme ilham vererek etkisi altına alması gibi gelecek müzelerinde var olan ve olacağı öngörülen teknolojiler üzerine gerçekleştirilen mekân tasarımlarının geleceğin iç mekânlarına yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

### **Kaynakça**

Akça, S. (2020). "Teknoloji ve Bilgi Çağında Müzeler: Genel Bakış", *Türk Kütüphaneciliği*, Cilt 34, Sayı 2, s.263-274.

Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?* 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Atagök, T. (1997). "Müzecilik", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, 1. Basım, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, Cilt 2, s.1320-1325.

Aytaçlı, B. (2012). "Durum Çalışmasına Ayrıntılı Bir Bakış", *Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, Cilt 3, Sayı 1, s.1-9.

- Bostancı, M. (2019). "Dijital Müzecilik ve İnteraktif İletişim: Sfmoma ve Mori Dijital Sanat Müzesi Örneklemeleri". *Unimuseum*, Cilt 2, Sayı 2, s.34-39.
- Cave, S. (2019). "Lost in the House of Tomorrow: Berlin's Newest Museum", *Nature*, Volume 576, Issue 7786, p.204-205.
- Çınar, G. (2016). "Sanatçı Yapıtlarında Bir Esin Kaynağı Olarak Nadire Kabineleri". *Sanat Yazıları*, Sayı 34, s.131-146.
- De Las Peñas, M. L. A. (2020). "Mathematical Sightings at the Museum of Tomorrow", *Math Intelligencer*, Volume 42, p.24-28.
- Hancock, R. D. and Algozzine, B. (2006). *Doing Case Study Research*. New York: Teachers College Press.
- Kalyoncuoğlu, M., Güneş, E. ve Memikoğlu, İ. (2021). "Çağdaş Sanat Müzesi Yapılarında İç Mekân Tasarımı: Müze Evliyagil Örneği", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 28, s.279-300.
- Kandemir, Ö. ve Uçar, Ö. (2015). "Değişen Müze Kavramı ve Çağdaş Müze Mekanlarının Oluşturulmasına Yönelik Tasarım Girdileri", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, s.17-47.
- Keleş, V. (2010). "Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1-2, s.1-16.
- Nielsen, J. K. (2021). "Postmodern Müzedeki Dönüşümler", Çev. F. Erbay ve Ö. Çetin, *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, Cilt 32, Sayı 1, s.91-99.
- Okan, B. (2015). "Günümüzde Müzecilik Anlayışı", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 5, Sayı 2, s.187-198.
- Onur, B. (2014). *Yeni Müzebilim*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Sezgin Özrili, A. ve Özrili, Y. (2021). "Müzelerde İnteraktif (Etkileşimli) Sergileme Uygulamaları", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 11, Sayı 24, s.85-102.
- Subaşı, M. ve Okumuş, K. (2017). "Bir Araştırma Yöntemi Olarak Durum Çalışması", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 21, Sayı 2, s.419-426.
- Turani, A. (2014). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. 10. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Weibel, P. (2018). "Manifesto for a New Museum", *The Future of Museums*, Ed. Gerald Bast, Elias G. Carayannis, David F. J. Campbell, Cham: Springer, p.49-52.
- Yanar, A., Karadeniz, C. ve Tekkök Karaöz, B. (2021). "Müzelerin Geleceğine Dijital Bir Bakış: Bir Çevrim İçi Serginin Çağdaş Müzecilik Yaklaşımlarıyla Analizi", *Unimuseum*, Cilt 4, Sayı 1, s.1-9.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Yüce Ay, D. ve Demirarslan, D. (2022). "Müzelerde Merak ve Eğlence Olgularının İncelenmesi: Naturalis Biyoçeşitlilik Müzesi Örneği", *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 12, Sayı 1, s.142-158.
- Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze: Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi*. 1. Basım, İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

ICOM: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/%20E>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

http 1: “Müze”, <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 10.08.2022.

http 2: “ICOM is pleased to announce that the proposal for the new museum definition was approved”, <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition/>, Erişim tarihi: 01.09.2022.

http 3: “Museum of the Future”, <https://www.killadesign.com/sustainability/>, Erişim tarihi: 02.09.2022.

http 4: “Futurium Berlin / Richter Musikowski”, <https://www.archdaily.com/896679/futurium-berlin-richter-musikowski>, Erişim tarihi: 27.06.2022.

http 5: Jonathan Watts (2015), “Museum of Tomorrow: a captivating invitation to imagine a sustainable world”, The Guardian, <https://www.theguardian.com/world/2015/dec/17/museum-of-tomorrow-rio-de-janeiro-brazil-sustainability>, Erişim tarihi: 27.06.2022.

http 6: “A Journey Through the Futurium Lab”, <https://futurium.de/de/veranstaltung/a-journey-through-the-futurium-lab-1/a-journey-through-the-futurium-lab>, Erişim tarihi: 27.06.2022.

http 7: “Laboratório de Atividades do Amanhã - Um lugar para experimentar”, <https://museudoamanha.org.br/pt-br/laboratorio-de-atividades-do-amanha>, Erişim tarihi: 27.06.2022.

http 8: “Rezervasyonla gerçekleştirilen T.um Müzesi Youtube eşzamanlı canlı yayın turu”, [https://www.youtube.com/watch?v=4Rfo\\_OJFIU4](https://www.youtube.com/watch?v=4Rfo_OJFIU4), Erişim tarihi: 26.04.2022.

http 9: <https://www.mk.co.kr/news/business/view/2017/09/650544/>, Erişim tarihi: 20.06.2022.

http 10: “SK Telecom reopens T.um ICT experience center”, [https://english.hani.co.kr/arti/english\\_edition/e\\_business/813144.html](https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_business/813144.html), Erişim tarihi: 20.06.2022.

http 11: Eric Baldwin (2019). “GBO and Aworks Design Futuristic Technology Museum for Seoul”, Archdaily, <https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul>, Erişim tarihi: 05.06.2022.

http 12: “T.um Exhibition design”, <https://ifdesign.com/en/winner-ranking/project/tum/258668>, Erişim tarihi: 19.04.2022.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Joseph Arnold "Die Kunstkammer der Regensburger Großeisenhändler- und Gewerkenfamilie Dimpfel", 1668, Parşömen üzerine altın, Ulm Müzesi, Regensburg. <https://www.germanhistory-intersections.org/de/wissen-und-bildung/ghis:image-43>, Erişim tarihi: 19.06.2022.

Görsel 2. (a), "Museu do Amanhã", [https://calatrava.com/projects/museu-do-amanha-rio-de-janeiro.html?view\\_mode=gallery&image=7](https://calatrava.com/projects/museu-do-amanha-rio-de-janeiro.html?view_mode=gallery&image=7), Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 2. (b), "Futurium", <https://futurium.de/en/about-us>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 2. (c) "Museum of the Future", <https://www.killadesign.com/portfolio/museum-of-the-future/>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 3. (a) Karissa Rosenfield (2015), "Projeto de Santiago Calatrava, Museu do Amanhã é inaugurado no Rio de Janeiro", [https://www.archdaily.com.br/br/779008/projeto-de-santiago-calatrava-o-museu-do-amanha-e-inaugurado-no-rio-de-janeiro/5672de35e58ece1018000152-santiago-calatravas-museum-of-tomorrow-opens-in-rio-de-janeiro-image?next\\_project=no](https://www.archdaily.com.br/br/779008/projeto-de-santiago-calatrava-o-museu-do-amanha-e-inaugurado-no-rio-de-janeiro/5672de35e58ece1018000152-santiago-calatravas-museum-of-tomorrow-opens-in-rio-de-janeiro-image?next_project=no), Erişim tarihi: 28.05.2022.

Görsel 3. (b) Sherouk Zakaria (2022), "KT Exclusive: How Dubai carved out Museum of the Future on UAE's busiest highway", <https://www.khaleejtimes.com/uae/kt-exclusive-how-dubai-carved-out-museum-of-the-future-on-uaes-busiest-highway>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 4. (a-b) "Dauerausstellung Futurium", <https://artcom.de/?project=dauerausstellung-futurium>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 4. (c) "Museum of the Future", <https://www.dubai-tickets.co/museum-of-future/plan-your-visit/>, Erişim tarihi: 21.06.2022.

Görsel 5. (a) "Museum of the Future / Tomorrow Today Exhibition", <https://www.dubai-tickets.co/museum-of-future/tomorrow-today/>, Erişim tarihi: 21.06.2022.

Görsel 5. (b) "Dauerausstellung Futurium", <https://artcom.de/?project=dauerausstellung-futurium>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 6. (a) "Main Exhibition: Tomorrows", <https://museudoamanha.org.br/en/tomorrows>, Erişim tarihi: 27.06.2022.

Görsel 6. (b) "Dauerausstellung Futurium", <https://artcom.de/?project=dauerausstellung-futurium>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 7. (a) David von Becker, "A Journey Through the Futurium Lab", <https://futurium.de/de/veranstaltung/a-journey-through-the-futurium-lab-1/a-journey-through-the-futurium-lab>, Erişim tarihi: 27.06.2022.

Görsel 7. (b) "A Journey Through the Futurium Lab", <https://futurium.de/en/open-lab-wochenende/a-journey-through-the-futurium-lab/a-journey-through-the-futurium-lab>, Erişim tarihi: 22.05.2022.



Görsel 7. (c) “Laboratório de Atividades do Amanhã - Um lugar para experimentar”, <https://museudoamanha.org.br/pt-br/laboratorio-de-atividades-do-amanha>, Erişim tarihi: 27.06.2022.

Görsel 8. (a) Wilson Barlow (2022), “The Museum of the Future Opens in Dubai”, <https://interiordesign.net/projects/the-museum-of-the-future-opens-in-dubai/>, Erişim tarihi: 21.06.2022.

Görsel 8. (b) Matt Hickman (2022), “A decade in the making, Dubai’s Museum of the Future opens to visitors”, <https://www.archpaper.com/2022/02/a-decade-in-the-making-dubais-museum-of-the-future-opens-to-visitors/>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Görsel 8. (c) “Museum of the Future”, <https://www.killadesign.com/portfolio/museum-of-the-future/>, Erişim tarihi: 22.05.2022.

Tablo 2. (a) “COMO&HAPPY SCREEN\_SEPTEMBER 2016 《Where We Stand》”, [http://nabi.or.kr/page/board\\_view.php?brd\\_idx=768&brd\\_id=project](http://nabi.or.kr/page/board_view.php?brd_idx=768&brd_id=project), Erişim tarihi: 20.06.2022.

Tablo 2. (b) “COMO&HAPPY SCREEN\_SEPTEMBER 2018 《Sliding Landscape》”, [http://nabi.or.kr/page/board\\_view.php?brd\\_idx=971&brd\\_id=project](http://nabi.or.kr/page/board_view.php?brd_idx=971&brd_id=project), Erişim tarihi: 20.06.2022.

Tablo 2. (c) “T.um - SK Telecom Ubiquitous Museum”, <https://www.red-dot.org/project/tum-sk-telecom-ubiquitous-museum-17854>, Erişim tarihi: 20.06.2022.

Tablo 2. (d) “SK Telecom, T.um Ubiquitous Museum”, <https://ifdesign.com/en/winner-ranking/project/sk-telecom-tum/85304>, Erişim tarihi: 20.06.2022.

Tablo 2. (e), <https://news.sktelecom.com/97277>, Erişim tarihi: 05.04.2022.

Tablo 2. (f), <https://tum.sktelecom.com/eng/main.do>, Erişim tarihi: 19.08.2022.

Tablo 2. (g), <http://www.aworks.com/home/sk-t-um>, Erişim tarihi: 16.04.2022.

Tablo 2. (h) Eric Baldwin (2019), “GBO and Aworks Design Futuristic Technology Museum for Seoul”, [https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10eea4284dd107dc0000ea-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10eea4284dd107dc0000ea-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next_project=no), Erişim tarihi: 19.04.2022.

Tablo 2. (i) <https://tum.sktelecom.com/eng/main.do>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Tablo 2. (i), “SK T.um”, <http://www.aworks.com/home/sk-t-um>, Erişim tarihi: 19.04.2022.

Tablo 2. (j) Eric Baldwin (2019), “GBO and Aworks Design Futuristic Technology Museum for Seoul”, [https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10ef48284dd107dc0000ed-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10ef48284dd107dc0000ed-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next_project=no), Erişim tarihi: 19.04.2022.

Tablo 2. (k) Eric Baldwin (2019), “GBO and Aworks Design Futuristic Technology Museum for Seoul”, [https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10ef48284dd107dc0000ed-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10ef48284dd107dc0000ed-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next_project=no)

museum-for-seoul/5d10ef88284dd107dc000ef-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next\_project=no, Erişim tarihi: 19.04.2022.

Tablo 2. (l) "SK T.um", <http://www.aworks.com/home/sk-t-um>, Erişim tarihi: 19.04.2022.

Tablo 2. (m) Eric Baldwin (2019), "GBO and Aworks Design Futuristic Technology Museum for Seoul", [https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10effb284dd1e4170001c3-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10effb284dd1e4170001c3-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next_project=no), Erişim tarihi: 19.04.2022.

Tablo 2. (n) Eric Baldwin (2019), "GBO and Aworks Design Futuristic Technology Museum for Seoul", [https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10f01f284dd1e4170001c4-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next\\_project=no](https://www.archdaily.com/919672/aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul/5d10f01f284dd1e4170001c4-aworks-and-gbo-design-futuristic-technology-museum-for-seoul-photo?next_project=no), Erişim tarihi: 29.08.2022.

Tablo 2. (o) "SK T.um", <http://www.aworks.com/home/sk-t-um>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 9. [https://tum.sktelecom.com/brochure/brochure\\_eng.pdf](https://tum.sktelecom.com/brochure/brochure_eng.pdf) Erişim tarihi: 05.04.2022.

## ROMARE BEARDEN'IN KOLAJ ESERLERİNDE KÜLTÜREL DENEYİMİN İZİNİ SÜRMEK

### TRACING CULTURAL EXPERIENCE IN ROMARE BEARDEN'S COLLAGE WORKS

Elif Şenel\*

#### Öz

Sanat, tarihin belirli dönemlerinde, ana akımın dışında kalmış halkların kaygılarına istinaden kültürel ve toplumsal bağlamlar üzerinden anlamlandırılmıştır. Yirminci yüzyılda, Afro-Amerikalıların sosyo-kültürel mücadelesinin sanatta yarattığı etki bunu örneklemiştir. Afro-Amerikan sanatçı Romare Bearden, dönemin kültürel ortamında öne çıkan isimler arasında dikkat çekmiştir. Sanatçının, siyahi kültürün ve Afro-Amerikan deneyimin anlatım olanaklarını sergilediği kolajları hem içerik hem de biçim açısından sıra dışı bulunmuştur. Araştırmada Romare Bearden'ın kolajlarında kültürel deneyimin izini sürmek amaçlanmıştır. Araştırma yöntemi kapsamında doküman analizi yapılmıştır. Referans alınan veriler konu bağlamında objektif olarak betimlenmiştir. Sanatçının bazı eserleri analiz edilerek konu detaylandırılmıştır. Araştırmanın sonucunda, Bearden'ın, Afrikalı köklerden Afro-Amerikan kültüre uzanan toplumsal belleğin anlatıları olan kültürel kolajlarının özgün yapısına dikkat çekilmiştir. Ayrıca bu kolajların, döneminin ötesinde bir sınırsızlık sergilediğine vurgu yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Romare Bearden, Kolaj, Kültür, Kültürel Deneyim.

#### Abstract

In certain periods of history, art has been interpreted through cultural and social contexts based on the concerns of peoples who have been outside the mainstream. The impact of the socio-cultural struggle of African-Americans on art in the twentieth century exemplified this. African-American artist Romare Bearden drew attention among the prominent figures in the cultural environment of the period. The artist's collages, in which he displays the possibilities of expression of black culture and African-American experience, were found to be extraordinary in terms of both content and form. In the research, it is aimed to trace the cultural experience in the collages of Romare Bearden. Document analysis was performed within the scope of the research method. The referenced data was described objectively in the context of the subject. Some of the artist's works were analyzed and the subject was detailed. As a result of the research, attention was drawn to the authenticity of Bearden's cultural collages, which are narratives of social memory ranging from African roots to African-American culture. In addition, it was emphasized that these collages exhibited an infinity beyond their period.

**Keywords:** Romare Bearden, Collage, Culture, Cultural Experience.

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 18.09.2022 - Kabul tarihi: 19.12.2022.*

\* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, elif.senel@omu.ed.tr, <https://orcid.org/0000-0002-2449-6341>

## 1. Giriş

Afrika kökenli halkların tarih sahnesinde maruz kaldığı ırkçılık, hukuki düzenlemelere ve ilgili ülke yasalarında gidilen iyileştirmelere rağmen günümüze kadar varlığını korumuştur. Kölelik kavram ve kurumunun tezahürü olarak, siyahi insanlara karşı önyargı ve toplumsal ayırım, özellikle bazı coğrafyalarda uzun soluklu olmuştur. Siyahi-beyaz ayırımının hemen hemen her platformda ve bariz biçimde hissedildiği ülkeler arasında Amerika Birleşik Devletleri, ırkçı yaptırımların ve ırkçılık tartışmalarının merkezinde yer almıştır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelişen iç savaşın ardından Amerika'da kölelik sonlanmış olsa da bu kavrama paralel olarak sahip ve köle arasındaki ilişkiyi besleyen ırkçı yaklaşımlar, sıcaklığını ve şiddetini korumuştur. Başka bir deyişle köleliğin kanunlar çerçevesinde kaldırılması, psikolojik ve sosyolojik boyutta gelişen ırkçılığın önüne geçememiştir. Öyle ki bu ırkçı yaklaşımlar, kişisel nefretin de üstüne çıkarak birtakım oluşumlar ve örgütlenmeler şeklinde sürmüştür. Bu kitlesel nefret dalgasının en somut örneklerinden biri, köleliğin kaldırıldığı dönemde gündeme gelen ırkçılık yanlısı Amerikan örgütü Ku Klux Klan olmuştur. Bununla birlikte bazı yeni yasal düzenlemeler ırkçılığın bir şekilde sürdürülmesine hizmet etmiştir. Diğer taraftan siyahi halkların, kölelik karşısında verdikleri savaş gibi ırkçılık ve toplumsal ayrımcılıklara karşı mücadeleleri de aynı oranda uzun soluklu olmuştur.

Yirminci yüzyılın ilk yarısından itibaren Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan Afro-Amerikalılar, kendilerine uygulanan toplumsal baskıları, eşitsizlikleri, hak ihlallerini önleyebilmek adına kültürel ve entelektüel sahada da örgütlenmişlerdir. Bu bağlamda sanatın, kültürün ve kültürel deneyimin ifadesi olarak toplumsallaştırılması; siyahi kültürün meşrulaşması adına en etkili söylemlerin sanat üzerinden vücut bulması, bir gereklilik olarak anlaşılmıştır. Bununla birlikte sanata duyulan gereksinim, estetik deneyimden bağımsızlaşarak, salt siyahi ırkları beyaz ırklar karşısında savunacak ya da yüceltecek bir silah arayışından ibaret olmamıştır. Kültürel meşrulaşmaya entelektüel sahada aranan çözümler kapsamında sanat hem toplumsal bir bağlam kazandırılması hem de estetik güncellemelere açık hale getirilmesi gereken bir disiplini teşkil etmiştir. Afro-Amerikan sanatçılar arasında Romare Bearden, sanatın, kültürel ifade ekseninde yapılanmasına ve özgünleşmesine katkı sağlayan öncü sanatçılar

arasında yer almıştır. Bearden'ın kolaj eserleri, siyahi kültürün ve Afro-Amerikan deneyimin sentetik varyasyonlarını içeren özgün yapıtlar olarak dikkat çekmiştir.

Bu araştırmada, Romare Bearden'ın kolaj eserlerine odaklanılarak bu eserler üzerinden kültürel deneyimin izini sürmek amaçlanmıştır. Araştırmanın amacına yönelik olarak önce 20. yüzyılın Afro-Amerikan sanatında kültürel uyanışı hazırlayan koşullar, ortamlar ve yönelimler üzerinde kısaca durulmuştur. Daha sonra Afro-Amerikan kültürel uyanışın, Bearden'ın kolaj eserlerindeki yansıması ele alınmıştır. Sanatçının bazı seçili eserleri üzerinden konu örneklendirilmiş, kültürel deneyime dair analizler yapılmıştır. Bearden'ın kültürel deneyimi görselleştiren kolajlarını incelemek, siyahi kültürün ve Afro-Amerikan deneyimin sıra dışı ifadelerine ışık tutmak adına önem arz etmektedir. Ayrıca Bearden'ın, siyahi kültürü, bir yandan kökleri ve etnik ezgileriyle, diğer yandan tarihsel süreçteki uğrakları, dönüşümleri veya melez yapılar sergileme olanaklarıyla ele aldığı eserlerine ışık tutmak, hem Afro-Amerikan kültürel kimlik sorunsalına hem de postmodern kültürel söylemlerin erken örneklerine dikkat çekmek anlamında önemli bulunmuştur.

Araştırma yöntemi kapsamında Türkçe ve yabancı dilde doküman analizi yapılmıştır. Analiz edilen kaynaklardan referanslar alınmış, ilgili kaynaklara atıfta bulunulmuştur. Kaynaklardan alınan veriler, araştırmanın konusu ekseninde objektif düzeyde betimlenmiş ve yorumlanmıştır. Sanatçının bazı eserleri, konu çerçevesinde ele alınarak analiz edilmiştir. Araştırmada, bilimsel araştırma kurallarına ve etik ilkelere uyulmuştur.

## **2. Yirminci Yüzyıl Afro-Amerikan Sanatının Kültürel Uyanışı**

Amerikalı siyahiler, tarihsel süreçte Amerika Birleşik Devletleri'nin çeşitli bölgelerinde ırkçılık, ayrımcılık, şiddet ve aşırı yoksullukla karşı karşıya kalmıştır. Yaşam koşulları güneyde ve orta batının kırsal kesimlerinde yaşayanlar için özellikle zor olmuştur. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, sosyal ve politik bir güç konumuna gelmiş bulunan Ku Klux Klan'ın yarattığı terör dalgası var olan ırkçılık sorununa ve kötü ekonomik koşullara eklendiğinde, tarihe Büyük Göç olarak geçen, güneyden kuzeye göç eylemleri gündeme gelmiştir. Milyonlarca Afro-Amerikalı nispeten daha fazla özgürlüğün ve fırsatın olduğu kuzey sanayi şehirlerine göç etmeye başlamıştır. New York bu şehirler arasında ön plana çıkmış; New York'ta bir mahalle olan

Harlem bu göç dalgasının odağı olmuştur. Artan siyahi nüfusun ve Afro-Amerikan kültürünün etkisiyle 1918'de ortaya çıkan ve 1930'lara kadar süren Harlem Rönesansı hareketi, adını bu yerleşim yerinden almıştır (Orr, 2019: 8-9). Harlem Rönesansı, adından da anlaşılacağı üzere, Afrika kökenli Amerikalıların kültürel tarihinde yeniden doğuşu ifade eden bir dönüm noktası olmuştur. Bir tür kültürel uyanışı gündeme getiren bu hareket ekseninde sanat, kültürel çalışmaların ve kültürün ifadesinin en etkili sahası olarak dikkat çekmiştir.

Büyük Göç dalgasıyla gelen kültürel değişim ile Harlem Rönesansı, Afro-Amerikalıların sanat ve zanaat alanındaki icralarını ön plana çıkaran yeni platformun oluşmasını sağlamıştır. Bazı Afro-Amerikalı sanatçılar siyahi yaşamı karikatürize etmeye veya kırsal bir romantizmi canlandırmaya devam ederken; geri kalan çoğu sanatçı, Afro-Amerikalıların toplumsal ve siyasi konumlarını yükseltmek adına kültürün kritik önemini kavramıştır. Bu sanatçılar Amerika deneyimi öncesi ve sırasındaki siyahi yaşamına odaklanarak; siyahi sanatçının yeteneklerinin ve arayışlarının, beyaz Amerikalı sanatçınıninkine eşit olduğunu göstermek için çalışmışlardır. Harlem Rönesansı etkisinde çalışan bu sanatçılar arasında Jacob Armstead Lawrence, Romare Bearden, Archibald John Motley, Jr., Meta Vaux Warrick Fuller, Aaron Douglas, William Edouard Scott ve Charles Sebree gibi isimler yer almıştır (West, 2003a: 19). Bu sanatçıların yapıtlarında bir taraftan siyahi kültürün mevcudiyeti izlenebilirken diğer taraftan modern sanatın yenilikçi tavrının yansımaları hissedilmiştir. Afro-Amerikan kültürünü kahramanlaştırarak veya yererek ajite etmekten ziyade kültürel içeriklerini üretirken çağın ruhuna tüm diğer sanatçılar gibi doğallıkla ayak uyduran ve doğallıkla üsluplaşan sanatçılar olarak dikkat çekmişlerdir. Başka bir deyişle onların kültürel söylemleri, kendilerine biçilmiş rollerden ve tahsis edilmiş alanlardan değil; kendilerinin yarattıkları yeni dünyada, kültürel varlıklarını modern kültür ile sentezledikleri yeni entelektüel ortamlardan yükselmiştir. Modern sanatın -primitif esinlenmelerinde dahi sezilen- beyaz üstünlüğüne karşın siyahi kültürü, modern süreçlere dâhil olarak ve yeni anlatım olanaklarını deneyimleyerek ifade etmişlerdir.

Bu dönemde kolektif bilinçle gelişen, siyahi insanın uyanışı ve direnişine dair ortak duygu, siyahi kültür için bir yenilenme anlamına gelen Harlem Rönesansının, New Negro (yeni siyahi) hareketi olarak da tanınmasına yol açmıştır. Harlem Rönesansına önderlik eden Afro-Amerikalı yazar Alain Locke (2001: 5-6), ilk defa 1925 yılında *The New Negro: An Interpretation*

adlı antolojisinde yayınlanan “The New Negro” adlı makalesinde, bu kültürel hareket üzerinden bir yeni siyahi profili belirlemiş; onu eski siyahiden ayıran -olması gereken- nitelikleri üzerinde durmuştur. Afrika halklarının öncü konuma geçmesi ve kölelik geçmişiyle ilgili tarihi itibar kaybının rehabilite edilebilmesi için Harlem’in merkezi konumuna ve buradaki kültürel mücadeleye dikkat çekmiştir. Siyahi kesimin sanatına hak ettiği değerin verilmesini ve siyahi sanatçının, sanatın tüm alanlarındaki kültürel katkılarının kabul görmesini, bu rehabilitasyon sürecinin en önemli hedefi olarak belirlemiştir. Sanatsal mücadelenin, siyahi kesimin değer kazanmasının anahtarı olarak gördüğü kültürel tanınma ve kabulde tatmin edici bir aşama sağlayacağını savunmuştur.

Bu dönemde ırksal ve toplumsal bilinci harekete geçirmenin, bir varlık mücadelesini etkili kılmanın yolunu sanatsal pratiklerde bulan pek çok entelektüel ön plana çıkmıştır. Sanatın kilit önemini kavrayan siyahi entelektüeller, sanat yeteneğine ve sanatsal yaratıcılığa haiz olmanın yüksek bir toplumsal statüyü de beraberinde getireceğine inanmışlardır. Tarihsel süreçte sanatın bir uygarlaşma ölçüsü olarak görülmesi, bu inancı muhakkak beslemiştir. Burada sanat, belirli bir kültürün etnik ve kendine özgü yapısını ifade etmenin ötesinde hem kültürel varoluşu hem de kültürel ilerlemeyi ifade etmiştir. Sanat, karanlık bir geçmişi bertaraf edebilmenin koşulu ve siyahi insanın, yaşadığı çağın ve coğrafyanın; geçerli hak ve özgürlüklerin; entelektüel çabaların ve ifade zenginliğinin paydaşı olduğunun göstergesi olarak değer görmüştür. Kültürel uyanış ve örgütlenme adına sanatın önemine ve değerine dikkat çeken entelektüeller arasında sanatı salt propaganda aracı olarak görenler de yer almıştır. Örneğin, yeni siyahi hareketine yön veren isimler arasında yer alan Afro-Amerikalı sosyolog W.E.B. Du Bois, sanatla ilgili keskin görüşleriyle dikkat çekmiştir. Du Bois (2001: 49-50), ilk defa *The Crisis* dergisinin 1926 Ekim sayısında yayınlanan “Criteria of Negro Art” adlı makalesinde, Afro-Amerikalı sanatçıların, siyahi sorununun çözümüne yönelik hareket etmelerinin önemini vurgulamıştır. Gerçek sanatın, siyahi halkın medeni haklarını elde etmek adına propaganda niteliği taşıması gerektiğini öne sürerek, propaganda için kullanılmayan sanatı önemsemediğini ifade etmiştir. Yeni siyahi sanatçıların, beyaz halkın sanata dahi yansıyan ırksal ön yargısına karşı savaşması gerektiğini öne sürmüştür. Siyahi sanatçının, kimliği sebebiyle sanat ve edebiyat

dünyasına özgürce girememesini veya eserlerinin beyaz kültürün kriterlerine göre değerlendirilmesini aşmak için genç sanatçılara çağrıda bulunmuştur.

Anlaşıldığı üzere, dönemin kültürel ortamında siyahi sanatçının sanatının bir propaganda söylemine dönüşmesi, kültürel direnişin ifadesi olarak vücut bulacağından, siyahi dimağın özgürleşmesi adına önemli görülmüştür. Ancak sanat, bir tarafta siyahi bilincin prangalarından çözülmesine aracı olurken, diğer tarafta kendi özerk alanının daraltılması riski ile karşılaşmaktadır. Bununla birlikte beyaz egemenliği altındaki sanatın bu defa siyahi söylemler doğrultusunda anlamlandırılması, siyahi sanatçının dıştan değil içten bir yönlendirmeye karşı karşıya kalması anlamına da gelmektedir. Haliyle sanatı salt araçsallaştırmak ve bir propaganda aracına indirgemek yerine, onun özerk estetik alanını da gözeterek, daha ziyade sanat ve toplum arasındaki ilişkiye odaklanan görüşler de dikkat çekmiştir. Bu noktada, Harlem Rönesansının ruhunu yaşatan sanatçılar arasında yer alan Romare Bearden, siyahi sanatının sorunsal yapısına odaklanmış; siyahi sanatçının gelişimine etki eden kültürel faktörleri irdelenmiştir. Bearden (2007: 555), ilk defa 1934 yılının Aralık ayında *Opportunity* dergisinde yayınlanan "The Negro Artist and Modern Art" adlı makalesinde, siyahi sanatının sorunlarını modern sanat üzerinden analiz etmiştir. İlkel Afrika heykellerinin asırlar öncesinden modern sanata ilham kaynağı olmasına dikkat çekerek, dönemin siyahi sanatçısının, ilkel zamanların siyahi sanatçısı karşısındaki konumunu eleştirmiştir. Dönemin siyahi sanatçıların, ödünç alınmış formlarla çalışmaktan, beyaz adamın medeniyetini kabul etmekten öteye gidemediklerini; spiritüel veya caz müziğin dışında orijinal veya yerli hiçbir şey üretmediklerini belirtmiştir. Bu sanatçıların deneyimsizliklerinin, kendi kültürlerine karşı aşağılık duygusu beslemelerinden ve geleneksel olarak sanatta yabancı bir damgaya ihtiyaç duymalarından kaynaklandığını öne sürmüştür. Siyahi sanatçının bir ideolojiden ve felsefeden yoksun oluşunun yanı sıra siyahi sanatında geçerli bir eleştiri standardının yokluğunu ve vakıfların siyahi sanatçıları teşvik etmek yerine engellemesini tehdit unsurları olarak sıralamıştır.

Bearden'ın görüşlerinin, siyahi sanatçıyı, salt siyahilik adına savaşmaya, siyahi ırkların sözcüsü olmaya veya beyaz ırkların ve onların öncülük ettiği sanatın sıkı takipçisi olmaya yönlendirmediği açıktır. Daha ziyade Bearden'ın siyahi sanatının sorunsal yapısına dair çözümlemesi, siyahi sanatçının, kendi kültürünü özümsemesinin ve ondan beslendiği özgün



yaratımlar gerçekleştirmesinin önemini ve gerekliliğini hatırlatmaktadır. Onun eleştirisinden, entelektüel gelişimin, kültürel referanslardan ve aynı oranda çağın ruhunu yakalamaktan geçtiği inancı çıkarılabilmektedir. Bu inanç perspektifinden bakıldığında hem kültürel mücadelenin devamlılığının sağlanması hem de sanat sahnesinde bir siyahi olarak var olabilmenin en özgün - ve kendine özgü- yollarının geliştirilebilmesi mümkün görünmektedir. Zira 20. yüzyılın ilk yarısında gelişen kültürel ortam, siyahi sanatçıya, tüm psikolojik ve sosyolojik kalıplarından sıyrılabilmesi için uygun bir zemin yaratmıştır.

### **3. Romare Bearden'ın Kolajlarında Kültürel Uyanışın Tezahürü**

Afro-Amerikalı sanatçı Romare Bearden (1911-1988) Amerika Birleşik Devletleri'nin Kuzey Carolina eyaletine bağlı Charlotte'de dünyaya gelmiştir. Yaklaşık dört yaşındayken ailesi ile birlikte New York'a taşınarak Harlem'e yerleşmiş ve ebeveynlerinin -özellikle bir sivil lider olan annesinin- bağlantıları sayesinde Harlem'in entelektüel çevresinde yetişmiştir. Harlem'de eğitim gördükten sonra lise eğitimini Pittsburgh'da tamamlayan Bearden, ilk gençlik yıllarının bir kısmını burada geçirmiştir. Boston Üniversitesi ve New York Üniversitesinde eğitim aldıktan sonra 1936-37'de Arts Students League'de, dönemin siyasi hiciv sanatçılarından Alman sanatçı George Grosz ile birlikte eğitim almıştır. Bu yıllarda siyasi karikatürist olarak çalışmıştır (Wedge, 2009: 40). Arts Students League'in yanı sıra Harlem Community Art Center, American Artists School ve İkinci Dünya Savaşı sırasında ABD Ordusu'ndaki hizmetinden dolayı GI Bill yasasının sağladığı imkânla Paris Sorbonne'da aldığı eğitim, sanat kariyerinin oluşumunda etkili olmuştur. Bearden'ın 1930'larda politik illüstrasyonlarla şekillenen sanat kariyeri, 1940'lardan itibaren soyut resimler içermeye başlamıştır. 1960'lara gelindiğinde, İncil ve klasik edebiyat metinlerinden tarihe, müziğe, doğaya, kadınlara ve güney ritüellerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan; kendisine ulusal bir hazineyi betimleme fırsatı veren kolajlarını ve fotomontajlarını yaratmaya başlamıştır. Sosyal farkındalığının derinleşmesinde, çocukluğundan gelen kültürel bilinçle birlikte 1960'larda gündemde olan Afro-Amerikan Sivil Haklar Hareketi de etkili olmuştur (West, 2003b: 29). Amerika Birleşik Devletleri'nde Afro-Amerikalıların, demokratik hak ve özgürlüklerini elde edebilmek adına ırk ayrımına karşı başlattığı mücadelenin adı olan Sivil Haklar Hareketi, anayasal düzeyde bir direnişi örgütlemiştir. Uzun soluklu ve etkili olan bu

mücadeleye din adamlarından siyasi figürlere ve düşünce dünyasına kadar yayılan geniş bir grup önderlik etmiştir.

Sivil Haklar Hareketi ile James Baldwin, Ralph Ellison ve Richard Wright gibi bazı siyahi yazarların adı uluslararası çapta duyulurken, görsel sanatlarda siyahi sanatçılar sanat camiasının beyaz ezici çoğunluğu altında nispeten sessiz kalmışlardır. Bu noktada Romare Bearden, Jacob Lawrence ile birlikte siyahi sanatçının makus talihini değiştirmek için yola çıkan sanatçılar arasında dikkat çekmiştir. Harlem Rönesansına temelden aşına olan ve George Grosz ile kurduğu temasın etkisinde bir sosyal anlatı dürtüsü geliştiren Bearden'ın kültürel mücadelesi, hareketin etkisiyle ivme kazanmıştır. Ancak Bearden propaganda yapmaktan ziyade Afro-Amerikan deneyiminin doğasını görselleştirmekle ilgilenmiş, konusu kapsamında kolaj tekniğine özellikle başvurmuştur (Hughes, 1997: 519). Romare Bearden'ın Afro-Amerikan yaşamını içeren sosyal ve kültürel anlatılarının, en etkili ifadesini, başka anlatım olanaklarında değil de kolajda bulması, kolaj tekniğinin, diğer sanatsal anlatım olanaklarından farklı olarak bazı spesifik nitelikler taşımasıyla açıklanabilmektedir. Bearden'ın, kültürel deneyimi kurguladığı yeni anlatıları, daha önce tecrübe ettiği karikatür ve illüstrasyonların sosyo-politik eleştirel yapısıyla veya soyut dışavurumculuğun kültürel boşluğuyla örtüşmemiştir. Hartel (2004: 105-106), Bearden'ın bir dönem soyut dışavurumcuların felsefi iç gözlemlerinden ve varoluşsal yolculuklarından etkilenmiş olmasına rağmen, genel olarak Afro-Amerikan sanatçıların, beyaz kökenli New York Ekolünün dışında kaldıklarını belirtmiştir. Bununla birlikte bu sanatçıların, eskisi kadar etkili olmadığını düşündükleri temsili ve sosyal gerçekçi gelenekçilikten de uzaklaştıklarını eklemiştir. Bearden'ın da kolaja yönelerek eski illüstratif deneyimlerine direndiğine; ana akım kültürün dışında kalan yaşamların gerçekliğini ifade etmenin en özgün biçimini, kolajda ve fotoğrafın çarpıcı dolaysızlığında bulduğuna dikkat çekmiştir.

Romare Bearden'ın, Afro-Amerikan yaşamını anlatan kolajları, 1970'ler ve 1980'lerin kültürel karakterinin habercisi olmuştur. Kesip biçtiği görüntüler, resimsel düzleminde yeni bağlamlar oluşturmuş; haliyle çalışmaları postmodern kolaj estetiğinin ilk ifadelerini andırmıştır. Çocukluğunun Harlem'ini ve güney kırsalındaki siyahi hayatları, Barok sanatından Picasso'nun erken dönem kübizmine kadar sanat tarihinden referanslarla sentezleyerek betimlemiştir. Bearden'ın kendine mal etme ve doğaçlama tekniklerine olan ilgisi, postmodern estetiğe

yakınlığının bir diğer göstergesi olarak anlaşılabilir. Ayrıca Afrikalı-Karayipli kültürel mirasını Avrupamerkezci yapı ile harmanladığı kolajları, kapsamlı bir çokkültürlülük düşüncesinin uyanışını da örneklemiştir (Fineberg, 2014: 365-366). Bearden'ın kültürel ifadesinin biçimsel ve içeriksel özellikleri, kolaj tekniğine duyduğu gereksinime bir kez daha açıklık getirmektedir. Onun, Afro-Amerikan yaşamını anlatırken, geçmiş ve anı buluşturması; Büyük Göçün öncesi ve sonrasına göndermeler yapması; sanat tarihinden referanslar alması; kendi kültürel varlığını ana akım sanatın içinde konumlandırması; siyahi etnik ve yerel dokusunu evrensel kültürle sentezlemesi gibi postmodern yönelimleri, kolaj tekniğinin yaptakçılığını doğal olarak çağrıştırmaktadır. Zira Bearden'ın bu yönelimleri postmodern düşüncenin kolaj, pastiş ve eklektik yapısını içerdiğinden, sanatçının bu yapıya elverişli teknikleri kullanması ve onları kendine özgü bir üslupla geliştirmesi anlamlı görünmektedir.

Kolaj tekniği, 1920'lerde Max Ernst, John Heartfield ve Hannah Höch gibi Dada sanatçılarından eserlerinden aşına olunduğu üzere, kullanılan basılı görsellerin boyutlarına bağlı olarak, küçük boyutlu sıkıştırılmış çalışmaları ifade etmiştir. Henri Matisse'in, 1950'lerin başlarında, basılı görsellerin boyutlarıyla sınırlı olmayan; basılı görseller yerine, saf renklerle boyadıktan sonra kesip yapıştırarak bir araya getirdiği kağıt dekupajlardan oluşan kolajları ise bu tekniğin görkemli ve lirik biçimi olmuştur. Bearden, kendine has üslubuyla kolaj tekniğinin bu iki yöntemini birleştirmiştir (Hughes, 1997: 520). İlk işlem olarak buluntu görüntüleri birleştirmiş ve dağınık yerleri boyamış, daha sonra bir rulo ile yüzey üzerinde reçine emülsiyon yapıştırıcısı uygulamıştır. Son olarak, oluşturduğu kolajları fotokopi yoluyla büyütmüştür. Bu kolajlar ilk kez 1964'te -büyütme yöntemine atıfta bulunan bir terim olarak- *Projections* adıyla sergilenmiştir. Bu çalışmalar, tekniği itibarıyla fotomontaj olarak da tanımlanmıştır. Bearden'ın kolajları sanat çevrelerinde genel olarak iyi karşılanmışsa da bazı eleştirmenler, eserlerin gündem ve haber değeri taşıyan içeriğini eleştirmişlerdir. Fakat Bearden, kolajlarının, Sivil Haklar Hareketinin haberleri veya temsilleri gibi algılanmasına karşı çıkmıştır (Hartel, 2004: 106). Sanatçının bu karşı çıkışı, eserlerinde propagandist bir direnişi görselleştirmek yerine, Sivil Haklar Hareketi dahil kültürel uyanışı ifade eden tüm gelişmelerden beslenerek, kültürel yaşantıyı öyküleme yaklaşımı sergilemesiyle anlaşılabilir.



**Görsel 1.** Romare Bearden, *The Dove*, 1964, Kolaj; Mukavva Üzerine Kes-Yapıştır Kağıt, Guaj Boya, Kurşunkalem, Renkli Kalem, 33.8x47.5 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Romare Bearden'ın 1964 tarihli *The Dove* (Görsel 1) adlı eseri, özgün kültürel yaklaşımını örnekleyen kolajları arasında yer almaktadır. Eserde, Harlem'de geçen Afro-Amerikan yaşamını betimlediği, üzerinde insan kalabalığıyla bir kaldırım sahnesi görülmektedir. Bearden, Harlem'in Afro-Amerikan nüfusuyla dolup taşan hareketli ve dinamik görüntüsünü, farklı ölçeklerde ve iç içe geçmiş siyahi figürlerle doldurulmuş bir manzarada ifade etmiştir. Bu figürler arasındaki kasıtlı orantısızlık, figürlerin kendi bedenlerinde de nüksetmiş; eller, gözler, yüzler ve kafalar bilhassa vurgulanmıştır. Eserin arka planını oluşturan tuğla duvardaki oyuklardan, pencerelerden ve kapılardan fırlayan yüzler, kaldırım üzerindeki figürlere eşlik etmekte ve beraber bir ritim duygusu oluşturmaktadırlar. Hep birlikte bir ahenk yaratan bu insan kalabalığı, Harlem Rönesansı dönemiyle eş zamanlı caz çağının ritmik duygusunu ve serbest yapısını anımsatmaktadır. Sahnenin sağında üzerinde slim kıyafeti, irice başında şapkası ve kocaman parmaklarında tuttuğu sigarasıyla endam eden erkek figür, gettonun vazgeçilmezi dandy altkültürünün sözde elitist görüntüsünü çağrıştırmaktadır. Diğer taraftan 1960'lı yılların siyahi direnişini hatırlatan, eserin sol tarafında havaya kalkmış bir yumruk, Afro-Amerikan deneyimin diğer hatırlatıcılarından sadece biri olarak sahnedeki yerini almıştır. Kadınlar, erkekler ve çocuklardan oluşan bu Afro-Amerikan insan manzarasında, erkekler toplumsal kimlik bağlamında farklı karakterlere bürünürlerken, kadınlar ve çocuklar nispeten daha etnik

ve yerel bir görüntü sergilemektedirler. Onlara bu kaldırım sahnesinde eşlik eden birkaç hayvan figüründen biri olan ve esere adını veren güvercin imgesi, sahnenin üst ortasında bir pervazın üstünde bulunmaktadır. Dünya üzerinde barışı ve Hristiyanlıkta kutsal ruhu sembolize eden güvercin imgesi, konumlandırılış biçimi olarak eserin merkezinde yer almakta, Afro-Amerikalı insan kalabalığının üstünde, onları himaye edercesine kutsiyetle durmaktadır.



**Görsel 2.** Romare Bearden, *The Prevalence of Ritual: Baptism*, 1964, Kolaj; Mukavva Üzerine Fotomekanik Röprodüksiyonlar, Boya ve Grafit, 23.2x30.5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Bearden'ın 1964 tarihli bir diğer eseri *The Prevalence of Ritual: Baptism* (Görsel 2), *The Dove*'dan farklı olarak bu defa şehir yaşamı yerine bir takım inanç ritüellerine odaklanmaktadır. Eser pek çok dinî gelenekte arınma anlamına gelen bir vaftiz törenini canlandırmaktadır. Eserin merkezinde, bedeni ten rengi kübik görüntülerden oluşan figürün vaftiz edilişi, hemen başının üstünde bir avuçtan dökülen su ile anlam kazanmaktadır. Bu elin sahibi baptist sol tarafta bulunmakta; yine solda ve sağda, yüzleri vaftiz edilene dönük kişilerin törene eşlik ettiği görülmektedir. Bununla birlikte, eserdeki figür kalabalığının hemen altında bulunan kesit, bazı figürleri içine almakta olan bir su birikintisi gibi görünmekte; bu da bazı dinî geleneklerdeki suya girme vaftiz şeklini çağrıştırmaktadır. Bazı figürlerin yüzlerinde Afrika kabile kültürünü anımsatan ilkel masklar bulunmaktadır. Farklı vaftiz şekillerini, ilkel zamanları anımsatan maskları ve bu maskların altındaki modern zaman insanlarını bir arada görmek, vaftizin kutsal

anlamının zamansızca kapsayıcılığını ve evrenselliğini düşündürmektedir. Belirli bir topluluk ve kültür, eserin adından da anlaşıldığı üzere, bir inanç ritüelinin egemenliği altında sınırlarından öteye taşıp kapsamın genişliğine ve bir aradalığa gönderme yapabilmektedir. Diğer taraftan arınmayı ifade etmekle birlikte bir mezhebe veya topluluğa dâhil olabilmenin koşulu olarak da anlaşılan vaftiz, dinî -ya da inançlar üzerinden- kesişime rağmen var olabilen ırk ayrımının sorunsal yapısını ortaya koymaktadır.

Bu eserde olduğu gibi diğer eserlerinde de sıklıkla tekrarlanan ve Bearden'ın kendi öz yaşamından kilit bir imge olan tren imgesi, ırk ayrımına yapılan göndermeyi pekiştirmektedir. Zira Bearden, treni beyaz uygarlığa ve beyazların, siyahilerin yaşam haklarını gasp etmesine atıfla kullandığını; küçük yerleşim yerlerinde bulunan tren yolları yakınlarında yaşayanların siyahiler olduğunu ifade etmiştir (Patton'dan akt. Hall, 2001: 175). Eserin sol üst köşesinde seyir halinde görülen tren imgesini, onun hemen üstünde yükselen bir kilise imgesi tamamlamaktadır. Tren, adeta ritüelin egemenliğini bölmesine uzaklardan sahneye girmektedir. Bunu, bir taraftan din ve inançlar üzerinden sağlanabilen evrensel bir birlik duygusuna diğer taraftan belirli bir kültürel oluşuma tehditkâr bir görünüş olarak anlamak mümkündür. Sanatçının, *The Prevalence of Ritual* serisi, *Baptism* ile birlikte farklı inanç ritüellerini yorumladığı başka eserler de içermektedir.



**Görsel 3.** Romare Bearden, *Empress of the Blues*, 1974, Kolaj; Kağıt Üzerine Akrilik ve Kurşunkalem, Mukavva Üzerine Basılı Kağıt, 91.4x121.9 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC.

Sanatçının 1974 tarihli *Empress of the Blues* (Görsel 3) adlı eseri, adını ve içeriğini Afro-Amerikan blues şarkıcısı Bessie Smith'ten almaktadır. Caz müziğinin Harlem Rönesansı yıllarında popülerleşmesiyle yaratılan caz çağında, büyük bir hayran kitlesi oluşturmuş olan Bessie Smith, *Blues İmparatoriçesi* olarak bilinmektedir. İcraları ve yıllar geçtikçe yayılan etki alanlarıyla hem blues hem de caz dünyasının idolü hâline gelen Smith, aynı ortamın içinde yetişen Bearden'in *Empress of the Blues* adlı eserine konu olmuştur. Eserde blues müziğinin Afrika kökenli folklorik ezgileri, caz müziğinin batı sentezli enstrümantal yapısı ile harmanlanmıştır. 1974 yılına ait *Empress of the Blues*, Smith'in şahsında, yarım yüzyıl kadar gerisinde kalan Harlem Rönesansı ve caz çağına adeta bir saygı gösterisinde bulunmaktadır. Eser hem Smith'in unutulmaz etkisini akla getirmekte hem de Harlem Rönesansı ve caz çağının yaşayan ruhunu takdis etmektedir. Bir müzik performansını görselleştiren eserde Smith ve ona eşlik eden caz orkestrası betimlenmiştir. Eserdeki şarkıcı imgesi, tıpkı Smith'in kendisi gibi uzun boyu ve heybetli görüntüsüyle sahnenin önünde endam etmektedir. Başının üstündeki eliyle orkestraya eşlik ederken, diğer elinde, bluzu ve çoraplarıyla aynı desenden bir çiçek tutmaktadır. Figür, konu itibarıyla odak noktası olmasının yanı sıra gerek heybetli görüntüsü ve ahenkli duruşu gerek parlak renkli giysileri gerekse kompozisyondaki konumlandırılışıyla dikkat çekmektedir. Şarkıcı figürüne eşlik eden müzisyenlerin dizilimi, bu dizilimdeki tekrar ve ritim duygusu; figürlerin hareketleri ve bu hareketlerdeki dinamizm; renklerin şiddetindeki artma ve azalma ile sıcak-soğuk kontrast hem Bearden'in eserinin hem de Smith'in performansının temel ilkeleri olarak anlaşılmaktadır. Eserdeki görsel kurgunun duygusu ve canlılığı, izleyeni içine almakta ve canlandırdığı sahnenin müziğini işitebilmeyi adeta mümkün kılmaktadır. Eser, Afro-Amerikan kültürün orijinal caz müziğini kutsarken aynı zamanda dönemin kültürel ortamına siyahi bir kadın olarak hükmedebilmenin önemini hatırlatmaktadır.

Romare Bearden'in 1970'li yıllara ait *Odyssey* serisi, çoğu eserinde görülen Afro-Amerikan yaşam alanlarını veya yaşam stillerini değil; Afrikalı köklerini, Yunan mitolojisine has bir destan olan Homeros'un *Odysseia* Destanı ile ilişkilendirdiği bir kurguyu görselleştirmiştir. Bir Yunan kahramanı olan Odysseus'un Truva Savaşı sonrası eve dönüş öyküsünü konu alan *Odysseia* Destanını, kendi kültürü ile sentezleyen Bearden, destanı ve destanda geçen karakterleri kendine mal etmiştir. Sanatçının, kültürel anlatılar gerçekleştirdiği kolajlarında

hâkim bir üslup olan temellük etme ve pastiş, burada da ön plana çıkmış; izleyenleri, siyahi bir Odysseus karşılamıştır. Destandaki tüm diğer karakterler de -tanrılar, tanrıçalar, denizciler, askerler, yerli halklar, su perileri, sirenler, büyücüler, devler, hayvanlar vb.- siyahi olarak betimlenmiştir. Destanda Odysseus'un başından geçen tüm olayları kendine has üslubuyla görselleştiren Bearden, Yunan mitolojisini Afrika kültürüne ait imgelerle bezemiştir. Kendi Afro-Amerikan kimliğinin ifadesi olarak da okunabilecek bu yaklaşımda kültürel melezliğin vurgusu hissedilmektedir. Aynı zamanda, türlü mücadelelerle dolu bir eve dönüş öyküsü olan Odyssea, bir siyahinin, anavatanına doğru bir yolculuğa çıkarken veya kültürel köklerini kutsarken içine düştüğü sosyolojik ve psikolojik engelleri ifade etmenin en etkili referansı olarak anlaşılmaktadır.



**Görsel 4.** Romare Bearden, *Poseidon, The Sea God - Enemy of Odysseus*, 1977, Kolaj; Sunta Üzerine Folyo, Boya ve Grafit İçeren Çeşitli Kağıtlar, Thompson Collection, Indianapolis, Indiana.

Bearden'ın, *Odyssey* serisinden 1977 tarihli *Poseidon, The Sea God - Enemy of Odysseus* (Görsel 4) adlı eseri, Yunan mitolojisinde denizler tanrısı olan Poseidon'a odaklanmaktadır. Destandaki Poseidon, bir deniz yolculuğuna çıkan Odysseus'un karşılaştığı güçlüklerden sorumlu



tanrısal gücü ve tanrı gazabını ifade ederken;<sup>1</sup> Bearden'ın Poseidon'u, destandaki savaşı kimliğine ilaveten siyahi olarak ve yüzünde ilkel Afrika maskıyla betimlenmiştir. Eserdeki Poseidon'un siyahi oluşu, Bearden'ın destandan ve Yunan mitolojisinden alıntılar yaparak imgeleri temellük etme eğilimiyle örtüşmektedir. Bununla birlikte bu zalim/savaşı siyahi tanrı, iki ayrı uçta düşünceye imkân tanımaktadır. İlki siyahiliğin düşmanlıkla -ve kötülükle- doğal olarak örtüştüğü yönündeki tarihi önyargı, ikincisi ise -tıpkı Poseidon'un, oğlu için Odysseus'a karşı intikam duygusu beslemesi gibi- nesillerdir zulüm gören Afrikalının savunma içgüdüğü olarak belirmektedir. Zira Homerosun, eserinde, Poseidon'u Afrika mirasıyla ilişkilendirmiş olması,<sup>2</sup> Bearden'a, bir Afro-Yunan tanrısı ile mitolojiler üzerinden kültürlerarası geçiş imkânı sağlarken aynı zamanda kültürel kimlik sorunsalının açık uçlu ve özgün bir ifadesini sunma fırsatı vermiştir.

Romare Bearden, sanatçı kimliğinin toplumsal bağlanımlarından hareketle, estetiğin sosyal sorumluluk ve kültür sorunsalı ile olan ilişkisiyle daima ilgilenmiştir. Siyahi kültürel bir temanın apaçık politize bir estetikle okunabilen temsilini reddetse de kültürel ve politik dalgalanmalar karşısında Afro-Amerikalıların konumunu ifade etmenin özgün biçimlerini araştırmıştır. Bu kapsamda anlaşılabilir *Odyssey* serisinin kültürel brikolaj olarak anlatımı, bir dönüş yolculuğunun odağında olan evin çok katmanlı yapısını öne sürmektedir. Seride Afrika kültürünün bir Batı anlatısına eklenmesi, Afrika'nın nesiller öncesine dayanan ulusaşırı ve hatta simyasal karakterini çağrıştırmaktadır (Schriber, 2015: 36). Bearden'ın, bu seri üzerinden yolculuğa ve uğraklarına yaptığı vurgu, deneyimi görselleştirmekle ilgili olmuştur. Onun Odysseus'u, Homeros'un gibi savaşı ve entrikacı olmakla birlikte başlıca motivasyonları farklı olmuştur. Homeros'un Odysseus'u, gurur, budalalık veya tanrılarla mücadeleden geçen bir yolculuğun masalsı kahramanı iken; Bearden'ın Odysseus'u daha çok merakla ve deneyim

---

<sup>1</sup> Efsaneye göre tek gözlü bir dev (cyclops) olan Polyphemus, Poseidon'un oğludur ve Odysseus tarafından oyuna getirilerek kör edilmiştir. Poseidon, oğlunun intikamını almak için denizleri hiddetlendirerek Odysseus'un eve dönüşünü zorlaştırmıştır. Homeros, (2013). *Odysseia*, 27. Basım, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları, s. 43-236.

<sup>2</sup> Destanda, Poseidon'un, dünyanın en ucunda oturan insanlar olan Yüzüyanıklara gittiğinden ve orada şölenlere katıldığından bahsedilmektedir. Homeros, *Odysseia*, s. 43-44, 117. Yunan mitolojisine göre, Yüzüyanıklar, Aithiopes ulusunu (Etiyopyalılar) ifade etmekte ve Zeus, Poseidon ve İris gibi bazı tanrılar, kendilerine kurbanlar kesip şölenler yapan bu insanların ülkesine (Aithiopia/Etiyopya/eski Habeşistan) ziyaretler gerçekleştirmektedirler. Azra Erhat, (1996). "Aithiopes", *Mitoloji Sözlüğü*, 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.22.

arzusuyla bilinmeyene doğru çıkılan bir yolun yolcusunu andırmaktadır (Ittner, 2015: 21). Sanatçının, Afrikalı kökleri üzerinden kültürel deneyime dair araştırması, insanoğlunun tarihsel süreçteki temaslarına odaklanmaktadır. Bu bağlamda Bearden, ırk, dil, din, mezhep, inançlar, gelenekler, değerler gibi kültürel bileşenlerin, en derinlere inildiğinde melez yapılar sergilediğine dikkat çekmiştir. Bu yaklaşımına paralel olarak Bearden'ın Afro-Amerikan kültürel kimliği, eserlerinde, tarihî siyah-beyaz ayrımına tezatlıkla ifade bulmaktadır. Sanatçı, ayrı uçlardan birinin en şiddetli savunucusu olmak yerine bu uçların insanlık sahnesinde hemzemin oluşunu hatırlatmak istemiştir. Haliyle kültür sorunsalına dair yaklaşımlarında, kolaj tekniğini deneyimlemesinden de anlaşıldığı üzere, aynı düzlem üzerinde zengin bir çeşitlilik elde etmiştir.

Bearden, özgün sanatsal çalışmalarının yanı sıra Carl Holty ile birlikte *The Painter's Mind: A Study of Structure and Space in Painting* (1969); Harry Henderson ile birlikte, ölümünden sonra yayınlanan, *A History of Afro-American Artists from 1792 to the Present* (1993); yine Harry Henderson ile birlikte *Six Black Masters of American Art* (1972) adlı yayınlara imza atmıştır. Bununla birlikte siyahi sanatçıları destekleyen bazı kültürel oluşumlara öncülük eden Bearden, 1964 yılında Harlem Cultural Council'in sanat yönetmenliğine atanmış; 1967 yılında New York City Collage'da düzenlenen *Evolution of Afro-American Artists: 1800-1950* sergisinin organizatörlüğünü yapmış; 1969 yılında, genç azınlık grupları için vitrin olan New York'taki Cinque Gallery'nin kurucu ortağı olarak çalışmıştır. Tüm katkılarından ötürü 1966 yılında National Institute of Arts and Letters'a alınmış, 1976 yılında Governor's Medal of the State of North Carolina; 1987 yılında National Medal Arts ile ödüllendirilmiştir. 1973 yılında Pratt Enstitüsü, 1975 yılında Carnegie-Mellon Üniversitesi, kendisine fahri doktora unvanı vermiştir (Wedge, 2009: 41-42). Bearden'ın literatüre, kültür ve sanata katkıları, hem bir Afro-Amerikalı olarak entelektüel çevrelerdeki varoluşsal mücadelesini göstermekte hem de siyahi sanatçıların kaygılarına ve sanat sahnesindeki konumlarına dikkat çekmektedir.

Romare Bearden'ın kültür ve sanat çevrelerindeki aktif rolünü, kültür sorunsalına ve siyahi sanatının problemlerine özgün sanatsal yaklaşımları ile birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Bearden kendi döneminin Afro-Amerikalı sanatçılarının çoğundan farklı olarak, kültürel farkındalığı çağının ötesinde bir anlayışla görselleştirmiştir. Onun, Afrikalı etnik kökenine, Afro-Amerikan melez kimliğine, siyahi sanatçının varlık mücadelesine, siyahi halkların

demokratik hak ve özgürlüklerine yaklaşımı hem içerik hem de materyal ve biçim bağlamında alışılmadık ve sıra dışı olmuştur. Sanat kariyerinin başlangıcında, Birinci Dünya Savaşı yıllarında başlayan Büyük Göç dalgası ve sonrasında gelen Harlem Rönesansı çağının ruhunu yaşatan Bearden, siyahi sanatını ve siyahi kültürü, içinde yetiştiği ortamdan ve içine doğduğu modern sanat anlayışından bağımsız düşünmemiştir. Kendi öz kültürünün ezgilerine daima saygı duymuş ve onlardan beslenmiş olan sanatçı, ilham kaynaklarını ve referanslarını bunlarla kısıtlamayıp hem tarihsel hem de kültürel anlamda daha geniş bir perspektife sahip olmanın gerekliliğine dikkat çekmiştir. Haliyle motivasyonlarını genişleten Bearden, sınırlı alanlar yerine kapsamin stratejik önemini vurgulamış, toplumsal belleğin tarihsel ve kültürel görünümüne ilgiyle yaklaşmıştır. Bu nedenle döneminin propagandist üsluplarından ayrılan bir sanatçı profili çizmiştir. İkinci Dünya Savaşından sonraki on yılda gündeme gelen Sivil Haklar Hareketinin etkisindeyken dahi yaklaşımları nispeten sakin ve bu paralelde düşündürücü olmuştur. Kültürün, ırksal ve toplumsal bilincin ifadesi, Bearden'ın yan yanılığı görselleştiren kolaj anlatılarında eleştirel bir hal almış; alışılmadık dışındaki bu yan yanılık vurgusu dramatik olmuştur. Zira sanatçının kolajları, içerikteki tarihsel ve kültürel rastlaşmaların yanı sıra teknik itibarıyla da bu vurgunun etkisini artırmıştır. Bearden'ın kültürel deneyime dair araştırmaları ve özgün çıkarımları, yaşamına ve sanat kariyerine genel geçer bir etkiyle değil, aksine derinlemesine nüfuz etmiştir. Bu daimî mevcudiyet, onun entelektüel sahada ve sanat çevrelerinde çizdiği profil üzerinde etkili olmuştur.

#### **4. Sonuç**

Tarihte ırkçılığın en belirgin görünümü olarak anlaşılan, beyaz ırkların siyahi ırklar üzerindeki yaptırımları, siyahi ırkların siyasi platformda ve entelektüel sahada verdikleri uğraşlar üzerinden örgütlenen direnişlerle karşılaşmıştır. Siyahi kültürün varlık mücadelesini şekillendiren entelektüel ortamın en temel bileşenlerinden biri sanat olmuş; siyahi sanatına ve siyahi sanatçıya özel ve ayrıcalıklı bir alan tanınmıştır. Zira sanat çağlar boyunca uygarlıkların kültürel yapılanmasının başlıca standartları arasında yer almıştır. Kültürel gelişimde olduğu kadar kültürel meşrulaşmada da önem arz eden sanat, belirli bir ırkın, etnik grubun veya azınlığın varoluşsal ifadesine imkân sağlamıştır. Başka bir deyişle ırkçılık ve toplumsal ayrımcılıklar karşısında verilen kültürel mücadelelerin en etkili ifade biçimlerinden biri

olagelmıştır. Bu noktada, siyahi kültürün ifadesi olarak sanat, kimi zaman bir propaganda aracına dönüşmüş kimi zaman kültürel yaşamın anlatıları haline gelmiştir. Bunun yanı sıra her platformda ırkçılığa maruz kalmış halkların, kültürel ifadelerinin etkisi, sanat ve estetik deneyimlerindeki çağdaşlaşma veya özgün sanatsal yaratımlara gösterdikleri ihtimam ölçüsünde artmıştır.

Kültür konusuna yaklaşım tarzı ve anlatım biçimi açısından ezber bozabilmenin önemi, 20. yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'nde siyahi kültürün uyanışı ile ilişkili olarak öne çıkan Afro-Amerikan sanatçı Romare Bearden'ın sıra dışı kültürel kolajlarının değerini ortaya koymaktadır. Bearden, kültür sorunsalını, ırkçılık doktrini, siyahi-beyaz ayrımı ve toplumsal eşitsizlikler üzerinden geçerek kültürel deneyimlerde çözümlenmiş; içeriklerini, temel kaygılarına ve mesajlarına elverişli tekniklerle görselleştirmiştir. Hem kökensel olarak Afro-Amerikan deneyiminin hem de Afro-Amerikalıların güney kırsalından kuzey şehirlerine göçüyle harmanlanan yeni kültürel ortamın bir ifadesi olarak görülen eserleri, esasında kültürel deneyimin daha derin imalarını içermektedir. İçerik ve biçim bağlamında sentetik bir söylemi inşa eden Bearden'ın kültürel kolajları, adeta toplumsal bir yaşam eğrisinin fragmanlarını vermektedir. Afrikalı kökler ile Afro-Amerikalı melez kimlik; kırsal kültür ile şehir kültürü; siyahi ırkların kültürel mirası ile beyaz ırkların kültürel hegemonyası; ilkel ile modern; eski ile yeni vb. pek çok zamansal geçişi irdelediği eserleri, toplumsal belleğin önemine atıfla okunabilmektedir. Ayrıca onun bu kavramlar ve dönemler arası doğal geçişleri, modern dönemden bir sapmayla, mutlak olanın imkânsızlığına bir gönderme gibi algılanmaktadır. Haliyle Bearden'ın kültürel deneyime dair sentetik ve metaforik yorumları, çağının ötesine taşarak, postmodern düşüncenin kültür ve kültürel kimlik sorunsalına dair yaklaşımlarını akla getirmektedir. Bearden'ın kültürel ve toplumsal sınırlandırmalara müdahalesi, yakın tarihte, mutlakiyetçi yaklaşımlara karşı gerçekleştirilen entelektüel çalışmaların bir erken görünümü olarak anılmaktadır.

**Kaynakça**

- Bearden, R. (2007). "The Negro Artist and Modern Art (1934)", *The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, Ed. Henry Louis Gates, Jr. and Gene Andrew Jarrett, Princeton, Oxford: Princeton University Press, p. 554-557.
- Du Bois, W.E.B. (2001). "Criteria of Negro Art", *Double-Take: A Revisionist Harlem Renaissance Anthology*, Ed. Venetria K. Patton and Maureen Honey, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, p. 47-51.
- Erhat, A. (1996). "Aithiopes", *Mitoloji Sözlüğü*, 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.22.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, ed. Arif Ziya Tunç, çev. Simber Atay-Eskier ve Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Hartel, H. R., Jr. (2004). "Bearden, Romare", *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, Ed. Cary D. Wintz and Paul Finkelman, New York, London: Routledge, Volume 1, p.104-108.
- Homerios (2013). *Odyseia*, 27. Basım, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, İstanbul: Can Yayınları.
- Hughes, R. (1997). *American Visions: The Epic History of Art in America*, First edition, New York: Alfred A. Knopf.
- Ittner, C. (2015). "Moving in Tension: Bearden, Matisse, and the Cut-Out", *Romare Bearden: A Global Odyssey*, Ed. Robert G. O'Meally and Claire Ittner, New York: Columbia University, Columbia Global Centers, p. 12-21.
- Locke, A. (2001). "The New Negro", *Double-Take: A Revisionist Harlem Renaissance Anthology*, Ed. Venetria K. Patton and Maureen Honey, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, p. 3-6.
- Orr, T. B. (2019). *The Harlem Renaissance: An African American Cultural Movement*, ed. Jessica Moore, New York: Lucent Press.
- Patton, S. F. (1991). "Memory and Metaphor: The Art of Romare Bearden, 1940–1987", *Memory and Metaphor: The Art of Romare Bearden, 1940–1987*, essays by Mary Schmidt Campbell and Sharon F. Patton, New York: Oxford University Press and the Studio Museum in Harlem.
- Hall, J. C. (2001). *Mercy, Mercy Me: African-American Culture and The American Sixties*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Schriber, A. (2015). "An Alchemy of Home: Bearden's Odyssey and African Art", *Romare Bearden: A Global Odyssey*, Ed. Robert G. O'Meally and Claire Ittner, New York: Columbia University, Columbia Global Centers, p. 34-43.
- Wedge, E. F. (2009). "Bearden, Romare", *Harlem Renaissance Lives: From the African American National Biography*, Ed. Henry Louis Gates, Jr. and Evelyn Brooks Higginbotham, Oxford, New York: Oxford University Press, p. 40-42.
- West, S. L. (2003a). "Art and the Harlem Renaissance", *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, Ed. Aberjhani and Sandra L. West, New York: Facts On File, Inc, p. 19-21.

West, S. L. (2003b). "Bearden, Romare", *Encyclopedia of the Harlem Renaissance*, Ed. Aberjhani and Sandra L. West, New York: Facts On File, Inc, p. 29.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Romare Bearden, "The Dove", 1964, Kolaj, The Museum of Modern Art, New York. Hughes, R. (1997). *American Visions: The Epic History of Art in America*, First edition, Alfred A. Knopf, New York, p. 520-521.

<https://www.moma.org/collection/works/36572>, Erişim tarihi: 29.08.2022.

Görsel 2. Romare Bearden, "The Prevalence of Ritual: Baptism", 1964, Kolaj, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat: Varlık Stratejileri*, ed. Arif Ziya Tunç, çev. Simber Atay-Eskier ve Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir, s. 367.

[https://collections.si.edu/search/record/hmsg\\_66.410](https://collections.si.edu/search/record/hmsg_66.410), Erişim tarihi: 29.08.2022.

Görsel 3. Romare Bearden, "Empress of the Blues", 1974, Kolaj, Smithsonian American Art Museum, Washington, DC.

<https://americanart.si.edu/artwork/empress-blues-35358>, Erişim tarihi: 11.09.2022.

Görsel 4. Romare Bearden, "Poseidon, The Sea God - Enemy of Odysseus", 1977, Kolaj, Thompson Collection, Indianapolis, Indiana.

Schriber, A. (2015). "An Alchemy of Home: Bearden's Odyssey and African Art", *Romare Bearden: A Global Odyssey*, Ed. Robert G. O'Meally and Claire Ittner, Columbia University, Columbia Global Centers, New York, p. 38.

<https://wallach.columbia.edu/exhibitions/romare-bearden-black-odyssey>, Erişim tarihi: 03.09.2022.

## HAYATINDAKİ TRAVMALARLA SANATI ARACILIĞI İLE YÜZLEŞEN TRACEY EMİN'İN HASTALIK SÜRECİ ÖZÇEKİMLERİ

### TRACEY EMİN'S ILLNESS PROCESS SELFİES WHO CONFRONTED THE TRAUMAS İN HER LIFE THROUGH HER ART

Uğur Günay Yavuz<sup>\*</sup>, Mehmet Uluç Ceylani<sup>\*\*</sup>

#### Öz

İngiltere doğumlu Tracey Emin, 1990'lı yıllardan itibaren sanatsal üretimi nedeniyle çok tartışılan isimlerden biridir. Hayatında yaşadığı tecavüz, kürtaj gibi olumsuz her türlü deneyim, Emin'in otobiyografik olan sanatına çarpıcı bir şekilde yansır. Toplum tarafından tabu olarak görülen ve tartışılmaktan kaçınılan cinsellik, beden, namus temalarını, mahremiyetin sınırlarını zaman zaman zorlayarak sunar. Yaşamından kullandığı her türden kişisel eşyasını yatak, ped, tampon ve prezervatif vb. sanatsal malzeme haline getirerek galerilerde sergiler. Çalışma, Emin'in hayatının bir yansıması olan sanatında dünden bugüne geldiği noktayı ve pandemi döneminde teşhisi koyulan mesane kanseri hastalığı nedeniyle geçirdiği ameliyat ve sonrası iyileşme sürecinde çekmiş olduğu özçekimlerine ve videolarına odaklanır. Çekimlerini bu süreçte paylaştığı tek platform olması nedeniyle kişisel Instagram hesabından yapmış olduğu paylaşımlarından örnekler ele alınmış, sanatçının hastalık, yalnızlık, korku, umut ruh hali ekseninde üretimlerde bulunduğu, önceki çalışmaları gibi hayatının bu sürecinde onu ve yaşadıklarını çarpıcı bir şekilde yansıtması nedeniyle sanat hayatında dikkat çekici bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tracey Emin, Otoportre, Özçekim.

#### Abstract

Tracey Emin has been one of the most discussed name due to her artistic production since the 1990s. All sorts of negative experiences that have happened to her personal life, such as rape, abortion are strikingly reflected in Emin's autobiographical art. It pushes all the boundaries of privacy that are considered taboo by the society. It exhibits items such as mattresses, pads, tampons and condoms in galleries and transforms them into artistic materials. In the study, Emin's art which is a reflection of his life, focuses on the selfies and videos he took during his recovery and surgery due to bladder cancer diagnosed during the pandemic period. It has been concluded that the artist has a remarkable place in her art because she produces on the axis of illness, loneliness, fear, hope mood and reflects her and her experiences in a strikingly way, like her previous works.

**Keywords:** Tracey Emin, Self Portrait, Selfie.

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 17.09.2022 – Kabul tarihi: 27.12.2022.*

<sup>\*</sup> Doçent, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, ugurgunay@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3111-8277>.

<sup>\*\*</sup> Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümü, uluceylani@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1379-3452>.

## 1. Giriş

Kişinin kendini ifade etme yollarından biri olan sanat, zaman içinde geleneksel kalıplarını ve sınırlarını zorlayan hatta yıkan akımlara, farklı dillere kavuşmuştur. Konu olarak mitolojik, dini figürler veya dönemin önemli karakterlerinin suretleri yerini, gündelik hayata ve ardından da sıradan olarak nitelendirilen halkın görüntülerine bırakmıştır. Sanatçılar sadece güzeli yakalamanın ötesine geçmiş, toplumsal ve bireysel bağlamda çevre, etnik, siyasi ve cinsel kimliklerin sanata konu edilmesi ve her kesimden gelen kişilerin sesinin duyurulması sağlanmıştır.

Freud, Sanat ve Sanatçılar adlı kitabında sanatçıyı gündüz düşü gören kimseye, sanat yaratısını da gündüz düşününe benzetir. Sanatçının yaşamıyla yaratıları arasındaki ilişkide düşlemlerden edinilen bilgilere dayanarak şu saptamayı yapar: güçlü bir güncel yaşantı daha geçmişte, çoğunlukla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağı bulan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı hem de eski anıya ilişkin öğeleri kapsamaktadır (1979:202).

Bir kişinin yaşamında geçmişi ve deneyimleri travmalarına kadar her yönüyle, insan belleğinde yerini alır. Sanat aracılığı ile de bu bellekte yer edinen gerek kişisel gerekse toplumsal olaylara dair her türlü yaşanmışlık, tanıklık dışı vurulabilmektedir. Bu dışı vurulma eylemi de Mehmet Ergüven'in belirttiği üzere: Beden ve yüz yoluyla yapılan bir kimlik sorgulamasıdır. Beden ve yüz yaşam boyunca kendimizi kazıdığımız bir alandır ve yaşamın tüm süreci ile bütünleşen en mahrem sırlarımız yüz ve bedende birikir (1995:137). Bu verilerden hareketle de, sanatçının kendi bedenini araç olarak kullanarak resim, heykel, fotoğraf, video, performans gibi medyumlardan birini kullanmayı tercih etmesi de otoportre olarak tanımlanabilir.

Otoportrelere "Bio" özelliğinin dahil edilmesi ile ifadenin farklı şekilde kavramlaştığı görülmektedir. Nitekim Georges Gusdorf, "bio" kelimesini "...kişinin kendisinden başkasının olmayan yaşamı" şeklinde kavrama ekleyerek otobiyografiyi kişinin kendi yaşamıyla kurduğu ilişki olarak niteler (Akt. Demiralp, 1999:175). Otobiyografik sanat yaklaşımı ise sanatçının



kaynağını kendisinden, yaşam öyküsünden, deneyimlerinden yola çıkarak oluşturduğu yaratımlarında söz konusudur. Toplumsal konuların odağında olabileceği gibi, daha kişisel konular ekseninde de olabilmektedir. Pek çok sanatçının gerek yaşadıkları kişisel olumsuz deneyimleri gerekse de içinde yaşadıkları toplumu etkileyen olayları, travmaları sanatlarına konu olarak ele almış olduklarını görürüz. Louise Bourgeois'ın anne ve babası aracılığı ile çocukluğunda yaşadığı olumsuzluklar, Joe Spence'in kanser hastalığı ile on yıl süren savaşı, İranlı Shirin Neshat'ın İran devrimi sonrası ülkesindeki özellikle de kadınların konumundaki değişim, Kolombiyalı Doris Salcedo'nun ülkesini etkileyen iç savaş ve yaşanan ölümler, Güney Afrikalı William Kentridge'in ülkesindeki ırkçılık, ötekileştirilme gibi yaşadıkları, tanık oldukları konuları sanatına yansıtan isimlerden bazılarıdır.

Zihnin karşıtı olarak bedeni ortaya çıkarmak, Nazan Aksoy'un belirttiği gibi: Otobiyografi anlayışının çoğu kez görmezden geldiği beden üzerinden kimlik oluşturmak demektir (Aksoy 2014: 46). Tracey Emin de kendi hayatından yola çıkarak üretimde bulunan otobiyografik anlatım dilini kullanan sanatçılardan biridir. Emin aynı zamanda sanat hayatı boyunca çok sayıda otoportresini resim ve fotoğraf gibi sanatsal ifade medyumlarını kullanarak üretmiştir.

## **2. Tracey Emin'in Sanatsal Eğilimi ve Yapıtlarından Örnekler**

Tracey Emin'in sanatı, her anıyla en yalın haliyle ve tüm gerçekliğiyle yaşamının her yönüyle yansımasıdır. 3 Temmuz 1963 Londra doğumlu olan Tracey Karima Emin, kökeni Sudan'a dayanan Kuzey Kıbrıslı Türk babası, İngiliz annesi ve ikiz kardeşi Paul'den oluşan ailesi ile çocukluk döneminde İngiltere'nin sahil bölgesinde olan Margate'de yaşar. 8 yaşında babası iflas edene kadar varlık içindeki hayatı, sonrasında ekonomik sıkıntılarla dolu geçer. Babasının sahibi olduğu International Hotel'de yaşarken, otel çalışanlarının barakasında ve her anlamda sıkıntılarla dolu yılları başlar. Siyahi ten rengine sahip aynı zamanda da başka bir kadınla evli ve çocukları olan babası nedeniyle, toplumsal baskılar annesini ve onu zorlar, bu durum ekonomik sıkıntılarla birleştiğinde zorlu bir gençlik dönemi yaşamasına neden olur. 1976 yılında yılbaşı gecesi 13 yaşında tecavüze uğrar ve bu yaşamış olduğu korkunç olay, onun tüm hayatını ve sanatını derinden etkiler, aynı yıl okulu bırakır. Hayatının bu dönemini 2007 yılında yayınlanan otobiyografisi Yaban Vatan'da şöyle anlatır: "14-15 yaşımdayken hayatımda hiçbir şey yoktu dans ve seksten başka. Gece kulüplerine gider dans eder ardından birini bulur ve seks yapardım.

Çok iyi ve çok kolaydı. Hiçbir şey yapmadan, sadece bir kuş gibi bedenimle düşünerek özgür olduğumu hissederdim” (2007:37).

1979’da Margate’den ayrılır ve Medway Tasarım Koleji’nde moda, Maidstone Sanat Koleji’nde resim, Kraliyet Sanat Koleji’nde özgün baskı ve Birkbeck’te de felsefe eğitimi alır. Emin, bir dönem de sevgilisi olan Billy Childish ile Stuckist sanat hareketinin kurucularından olur, ardından oluşan fikir ayrılıkları nedeniyle gruptan ayrılır. İlerleyen yıllarda sanatıyla Genç Britanyalı Sanatçılar (Young British Artist) Sarah Lucas, Jenny Saville, Damien Hirst, Chris Ofili, Chapman Kardeşler, Rachel Whitereard, Glenn Brown arasında adı anılır.

Emin için yaşamı ve sanatının ayrılmaz bir bütün olduğunu söylemek mümkündür. Jennifer Doyle, Emin için: “O, onun sanatıdır ve onun sanatı odur” der (2006:105). Sanatında kendini, kişisel hayatını merkeze alarak yaşadıklarını, hissettiklerini ve onu derinden etkileyen her şeyi izleyiciyle paylaşır, hayatını sanatında konu olarak, eşyalarını ve bedenini de malzeme olarak kullanır. Ahu Antmen bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan çok çeşitli yaklaşımların ortak noktasının bedenin toplumsal normların öğrettiği kültürel değerlerin ötesinde bir doğallık içinde sunulması olduğunu belirtir (2008: 222). Yalnızlık, cinsellik, namus, tecavüz, annelik, tüketilme kavramlarını en içten, çarpıcı ve kimseye aldırmadan-utanmadan kendi hayatı üzerinden sanatına konu edinir. Emin de sanatıyla ilgili olarak “Güçlü olduğum nokta sanat değil yaşamdır” (aktaran Demirkol, 2008:195) yorumunu yapar. Emin’in kendi hikayesini anlattığı sanatında, geleneksel ve çağdaş sanatın resim, heykel, video, fotoğraf, enstalasyon, performans, dikiş, neon ışık tüpleri gibi birbirinden farklı ifade ve malzeme olanaklarından yararlandığını görmek mümkündür. Sanat hayatı boyunca Emin disiplinlerarası çalışan bir sanatçı olmuştur. Sanat hayatını ve yaklaşımını yansıtan ve en çok tartışılan çalışmalarından burada kısaca bahsetmek gerektiği düşünülmektedir. Bunlardan ilki çadır ikincisi de bir yatak kullanarak sanat dünyasında iz bıraktığı çalışmalarıdır.

Emin, 1997 yılında Londra’da Royal Academy’de düzenlenen Charles Saatchi Sansasyon (Sensation) sergisinde yer alan *1963–1995 Yılları Arasında Uyuduğum Herkes (Everyone I Have Slept With 1965–1995)* çalışması ile sanat çevresinde ilk ciddi girişi ve tartışmaların odağına yerleşmesi süreci başlamıştır. Sanatçının büyük annesinin adından sevgililerine, cinsel ilişki kurduğu kişilere, tecavüzcüsü, taciz eden akrabaları, ikiz kardeşi ve doğurmama kararı aldığı iki

bebeğinin adına kadar birlikte uyuduğu 102 kişinin adının nakışla içine işlendiği bir çadırın sergilenmesi şeklinde tasarlanmıştır. Çadırda 1965 yılı olan doğumundan üretim yılı olan 1995 yılına kadar sadece cinsel birliktelik yaşadığı kişiler değil, kişisel olarak hayatına dokunan kişilere de burada yer verir. Çadırın girişinin açık olması ve içerisinde yapılan aydınlatma ve şilte koyulması ile izleyici de çadıra girer, bu sürece dahil olur.

Sanatçının ev değil de geçici bir sığınak olan çadırı tercih etmesi hayatında önemli bir yer tutan aidiyetsizlik, köksüzlük kavramlarını da tartışmaya açar. Kullandığı çadır aynı zamanda Emin'in bedenidir, hayatına giren ve onda derin iz bırakan isimler izleyiciye sunulur. Özellikle cinsel ilişkiye girmiş olduğu kişilerin isimlerinin çadırda yer alması, bu çalışmasını özel hayat, mahremiyetin ifşa edilmesi noktasında tartışılır kılar. Charles Saatchi tarafından satın alınan yapıt, daha sonra Berlin ve Londra'da sergilenir, 2004 yılında Londra'da bulunan Momart Warehouse deposunda çıkan yangında, aralarında Emin'in kulübesinin de bulunduğu pek çok sanat eseri ile yanar, Emin'in bu çalışmalarından, günümüze sadece fotoğrafları kalmıştır.

1999 yılında Turner Ödülüne aday gösterilen, finale kalan ve Tate Modern'de sergilenen, *Yatağım (My Bed)* adlı çalışmasında Emin, aşk hayatındaki iniş çıkışlar nedeniyle ağır bir depresyona girdiği, yatağından çıkmadan günlerini geçirdiği bir dönemde oluşan yatağını galeriye taşır. Emin (akt. Artlead, 1998) o süreci şöyle anlatır:

Çok küçük dairemde bir tür mini sinir krizi geçirdim ve dört gün boyunca yataktan çıkmadım. Sonunda yataktan kalktığımda o kadar susamıştım ki yerde sürünerek mutfağa gittim. Dairem gerçekten darmadağındı. Her şey her yerde, kirli çamaşırlar, kirli dolaplar, banyo gerçekten kirli, her şey gerçekten kötü durumda. Yerde emekledim, su almak için kendimi lavaboya çektim ve yatak odama geri döndüm ve bunu yaparken yatak odama baktım ve 'Aman Tanrım. Ya ölseydim ve beni burada bulurlarsa?' Sonra düşündüm, 'Ya burası burada olmasaydı? Ya bu yatağı -bütün molozlarıyla, bütün şişeleriyle, boktan çarşaflarıyla, kusmuk lekeleriyle, kullanılmış prezervatiflerle, kirli iç çamaşırlarıyla, eski gazetelerle- çıkarsam, ya hepsini bu yatak odasından çıkarsam ve beyaz bir alana mı yerleştirsem? O zaman nasıl görünürdü?' Ve o anda onu gördüm ve harika görünüyordu. Ve bunun ölmek için en kötü yer olmayacağını düşündüm, burası beni hayatta tutan güzel bir yer. Sonra yatak odamdan her şeyi çıkardım ve bir yerleştirmeye dönüştürdüm. Ve beyaz alana koyduğumda, bazı insanlar için oldukça şok edici oldu.

Yatağın beraberinde bavul, kirli çarşaf, oyuncak, polaroid fotoğraflar, boş içki şişeleri, sigara izmaritleri, regl döneminde kullandığı kanlı iç çamaşırları, çorap, terlik, doğum kontrol hapları, kullanılmış tamponlar ve prezervatifler ev olan özel alanından çıkarılır, bir çeşit kamusal

alan olan galeride sergilenir. Emin gündelik hayat nesnelere sanatında yaşamış halleriyle kullanır.

Yatak, Charles Saatchi tarafından 1999 yılında satın alınır ve sonraki yıllarda açılan sergilerle tüm Avrupa'yı gezer, Tokyo ve New York'ta da defalarca sergilenir. 2014 yılında bir koleksiyoner tarafından 2,5 milyon sterline satın alınır ve 2015'te Tate'te yıllar sonra tekrar sergilenir. Emin, yatağının her bir sergilenişinde tekrar kurarken galeride bazı değişiklikler de yapar, bu da zaman içinde değişimin kaçınılmaz etkisidir. Yatak yerleştirmesi, yanına eklenen tabut ve yukardan sarkan halat olarak da değişiklik gösterir. *Evi Terk Etmek (Leaving Home)* adlı bir başka çalışmasının parçası olan bavullarla bazı yerlerde birlikte sergilenir.

Yatağın Turner ödülüne aday olması, eleştirmenleri görüş ayrılığına sürükler, Emin'in bu çalışması üzerine konuşmanın boşa nefes harcamak veya saçmalık olduğu gibi yorumlar yapılır (Artkoloik, 2019). Ancak 1999 yılında Turner ödülünü alan sanatçı ve yapıtı hatırlanmazken, Emin'in *Yatağım* yerleştirmesinin bugün bile hala üzerine konuşulan, hakkında makaleler ve tezler yazılan bir çalışma olduğu tartışılmaz bir gerçektir.

Emin'in sanat hayatında yatak, yastık, battaniye gibi yatak odası malzemelerini kullandığı çalışmaları sıklıkla görülebilir. Çadırının yanı sıra, yastık ve en çok da battaniye üzerine diktiği kelimeler ve cümleler dikkat çekicidir. Bazen kendine bazen de karşısındakine hitaben cümlelerin yanı sıra, kişilerin ve mekanların adlarını kullanır. Emin patchwork dikiş, neon ışık tüpleri aracılığı ile yazın sanatını da sıklıkla kullanır. Neon ışık tüpleri ile hem romantik, duygusal hem de cinsellik temalı müstehcen bulunan cümleler yazar. Bunlardan bazıları: *Aşk Ne İstediyindir (Love Is What You Want)*, *Burada Aşık Ol (Fell In Love Here)*, *Seni Sevmeye Söz Veriyorum (I Promise To Love You)*, *Ruhuma Dokundun (You Touch My Soul)*, *Ruhumu Öpmeyi Unuttun (You Forgot To Kiss My Soul)*, *Sanata Tanrı'ya İhtiyacım Olduğu Gibi İhtiyacım Var (I Need Art Like I Need God)*, *Seninle Yaşamak İstiyorum (I Want To Live With You)*, *Yumuşak Dudakları Benimkine Dokundu ve Her Şey Sertleşti (Her Soft Lips Touched Mine And Every Thing Became Hard)*, *Anal Seks Yasal mı? (Is Legal Sex Anal?)*, *Sizin Gibi İnsanların Benim Gibi İnsanları Sıkmeniz Gerekliyor (People Like You Need To Fuck People Like Me)* olarak saymak mümkündür.

Tracey Emin, 1997 yılında İngiliz televizyonu Kanal 4'te Resimin Ölümü (The Death of Painting) programına konuk olarak katıldığında alkollü olması, yaptığı konuşmada kullandığı küfürler ve argo kelimelerle, sanatsal üretimi dışında sanatçı olarak da dikkatleri üzerine çeker. Vedat Demirkol, Emin'in seks konusunu aşırı olarak yapıtlarına taşıyarak skandal yaratan, böylece ünlü olmaya çalışan bir kişilik taşıdığını, birçok sanat eleştirmeninin de onun sanatçı olup olmadığını tartıştığını, ruhsal rahatsızlığı nedeniyle mi yoksa kamuoyunun dikkatini çekmek amacıyla mı bu şekilde davrandığının bilinmediği saptamasını yapar (Demirkol, 2008:195). Emin özel hayatı ve tartışmalı sanatsal yaklaşımı nedeniyle ilk sergisinden bugüne medyatik bir karakter olur.

2007 yılında düzenlenen Venedik Bienalinde Britanya'yı temsil edecek sanatçı olarak Emin seçilir, Ödünç Alınan Işık adlı sergisi ile katılır ve aynı yıl Kraliyet Sanat Akademisi'nde akademisyen olarak ders vermeye başlar. 2012 Londra Olimpiyat ve Paralimpik Oyunları için sınırlı sayıda basılan afiş tasarımlar ve Olimpiyat meşalesini doğduğu yer olan Margate'e taşıyan kişi olur. Görülmektedir ki Emin'in sanatı, yapıtlarının sanatsal yönü ve özel hayatını sanatında malzeme olarak kullanması yıllardır tartışılmasına rağmen, uluslararası platformda ülkesini temsil eden kişi olarak seçilmektedir.

### **3. Araştırmanın Yöntemi**

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizine uygun olarak yapılmıştır. Tracey Emin'in sanatsal yaklaşımı konusunda doküman araştırması sonucu elde edilen veriler betimsel olarak yorumlanmıştır.

Ayrıca araştırmada Tracey Emin'in Instagram hesabı paylaşımlarına içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Paylaştığı özçekimleri ve mesajları bu bağlamda ele alınmıştır.

### **4. Araştırmanın Örneklemi**

Bu çalışmanın örneklemini Tracey Emin'in "@traceyeminstudio" Instagram hesabı oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada bu hesaptan sanatçının yapmış olduğu 14 Şubat 2021-14 Ağustos 2022 tarihleri arasındaki paylaşımlar değerlendirilmiştir.

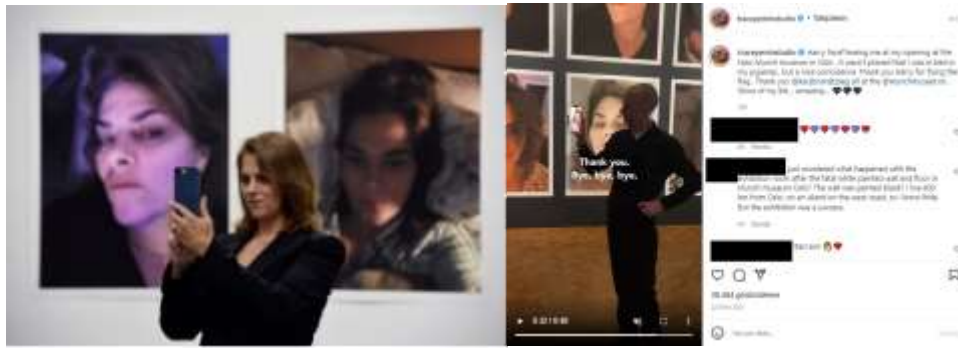
## 5. Bulgular ve Tartışma

Bu bölümde çalışmadan elde edilen bulgulara yer verilerek, bulguların değerlendirilmesi yapılmıştır.

### 5.1 Tracey Emin'in Hastalık Süreci Özçekimleri

Tracey Emin sanat hayatı boyunca gerçekleştirdiği performanslarının gerek video gerekse fotoğraf aracılığı ile belgelenmesinin yanı sıra, kendisi de fotoğraflar çeker. Emin'in diğer sanat disiplinlerinde üretimlerinde olduğu gibi videolarında ve otoportre fotoğraflarında da kendisi ve hayatı vardır.

2019 yılında Londra Bermondsey'de 5440 metrekarelik White Cube Galerisi'nde annesinin ölümünden sonra duygularını yansıttığı, *İki Haftalık Gözyaşı (A Fortnight of Tears)* sergisinde heykel, neon ışıklarını kullandığı yazılar, video, fotoğraf ve resim çalışmaları yer alır. Sergide annesinin kaybı, öfke, aşk gibi her türlü duygu yoğunluğu çalışmalarında kendini gösterir (Görsel 1). 24 Ekim 2021 günü rahatsızlığı nedeniyle açılışına katılamadığı Oslo'da New Munch Museum'daki sergisine Face Time uygulaması aracılığı ile yatağından katılır. Sergisinin açılışına katılan konuklarla sohbet ettiği videosunu, Instagram hesabından paylaşır (Görsel 2). Konuklara, sergilenen fotoğraflardaki ile aynı yatakta ve aynı pijamalarının üzerinde olmasının planladığı bir durum olmasa da, güzel bir tesadüf olduğundan bahseder.



**Görsel 1.** Tracey Emin'in İki Haftalık Gözyaşı Sergisi açılışında çektiği özçekim

**Görsel 2.** Tracey Emin'in 24 Ekim 2021'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

Aynı sergide Güney Galeri l'de 50 adet Emin'in *Insomnia* rahatsızlığı nedeniyle uykusuz geçirdiği saatlerinde dört yıl boyunca çekmiş olduğu özçekimlerinin büyük boy baskısı sergilenir.

Emin özçekimden önce de hayatı boyunca yüzlerce kendi fotoğraflarını çektiğini, bunları çekerken de ölü gibi görüldüğünü düşündüğünü, ama bazılarının gurur verici olduğunu, inanılmaz görüldüğünü açıklar (akt. Sherwin, 2020). Cep telefonu aracılığı ile hepsi hemen hemen benzer açılarda, kameraya bakarken çekilen Emin'in özçekimleri görmeye alışık olduğumuz standartlarda güzel görünme endişesiyle veya filtreler uygulanarak çekilmiş özçekimler gibi değildir. Emin'in tüm sanat hayatı boyunca her çalışmasında olduğu gibi gerçek, samimi ve kendisi gibi içinde bulunduğu fiziksel durumunu, ruh halini yansıtır niteliktedir. Fotoğraflarda uykusuz, yorgun, bitkin ve yalnız Tracey Emin görülür. Annesinin ölüm haberini aldıktan, estetik operasyon veya arı soktuktan sonraki halleri gibi hayatından farklı anlarda telefonunun kamerasının karşısındadır.

Annesini de 2009 yılında mesane kanseri nedeniyle kaybeden Emin'e, 2020 yılı Temmuz ayında aynı hastalığın teşhisi koyulur. İlerlemiş bir aşamada olması nedeniyle kısa süre içerisinde olduğu ameliyat ile rahmi, yumurtalıkları, lenf düğümleri, üretrası, kolonunun ve vajinasının bir kısmı alınır. Ameliyat sonrası mesanesinin olmaması nedeniyle ürostomi torbası kullanarak hayatını geçirmek durumunda kalır. Sanat hayatı boyunca yaşadığı her anı olduğu gibi, bu süreci de sanatına konu olarak ele alır, üretimde bulunur ve paylaşır. Emin hastane sürecinde genellikle tuvalette gerek ayna yardımıyla gerekse telefonunun ön kamerasını kullanarak çektiği özçekimlerinde bedenindeki ameliyatın izlerini, yine bedenine takılı olan tıbbi malzemeleri gösterir (Görsel 3-4-5).



**Görsel 3-4-5.** Tracey Emin'in Hastane Özçekimleri, 2020

Instagram platformunda 15 Ağustos 2022 tarihi itibarı ile 109 bin 359 takipçisi olan “traceyeminstudio” hesabını kullanan Emin, geçirdiği operasyon nedeniyle uzun süren iyileşme sürecinde Haziran 2020-Şubat 2021 tarihleri arasında paylaşımında bulunmaz. 14 Şubat 2021 tarihi itibarı ile tekrar resim veya heykel yapamayacak kadar yorgun, ağrılarının ve tedavinin yan etkilerini yoğun olarak yaşadığı bir süreç geçirse de çektiği fotoğraf ve videolar aracılığı ile üretimde bulunmaya ve hayatını, yaşadıklarını bu platform aracılığı ile kendisini takip edenlerle paylaşmaya devam eder. Emin’in paylaşımlarına ameliyat ve tedavi gördüğü dönemde ara vermesi nedeniyle, o süreçte çekmiş olduğu fotoğraf ve videoları, ileriki tarihlerde paylaşmış olduğu görülmektedir.

Emin, ameliyat sonrası ilk paylaşımını 14 Şubat 2021 tarihinde yapar. Neon ışık tüpleri ile yazmış olduğu *It’s different when you are in love* yazısının fotoğrafını görsel olarak ekler ve sevgililer günü kutlama mesajını: “Bu şüphesiz şimdiye kadar yaptığım en doğru açıklamalardan biri. Her şey farklı hissettiriyor...her şey çok daha canlı...koru gider. Aziz Valentine’s için sevgilerle” olarak yazar (Tracey Emin Studio, 2021, Şubat, 14).

Emin’in paylaştığı video ve fotoğraflarında hayatında önemli bir yer edinen kedileri sıklıkla yer alır ve onlara karşı duyduğu sevgiyi mesajlarında ve videolarında ifade eder. 9 Ağustos 2021 günü Uluslararası Kediler gününde kedisini severken çekmiş olduğu bir videoyu yükler ve kedilerini çok sevdiğini, onlara takıntılı olduğunu ve kendisini mutlu ettiklerini, iyileşme döneminde dikkatini hastalıktan dağıtmada çok etkili olduklarını söyler (Tracey Emin Studio, 2021, Ağustos 9).

24 Temmuz 2021 günü yapmış olduğu paylaşımında kucağında kedileri ile bir koltukta oturan Emin, ameliyatının üzerinden bir yıl geçtiğini, öleceğini düşündüğünü ve oturabildiği için yaşadığı mutluluktan bahseder (Görsel 6). Resim yapmayı gerçekten çok istemesine rağmen gücü olmadığı için bunu yapamayacağını, hareket edemediğini, kedilerinin sıcaklığını, sevilmenin ve güvenilmenin harika olduğunu anlatır (Tracey Emin Studio, 2021, Temmuz 24).

29 Kasım 2021 tarihli paylaşımında da televizyonda bilardo maçı izleyen kedisinin videosunu paylaşır ve üzgün, kötü, acı içinde hissetse de bu küçük hayvanların onu asla hayal kırıklığına uğratmadığını söyler (Tracey Emin Studio, 2021, Kasım 29). 18 Ağustos 2021 günü



yapmış olduğu paylaşımda yatağının fotoğrafını paylaşır ve 2000 yılında Charles Saatchi ile *Yatağım* çalışmasının satışı ile ilgili yapmış olduğu toplantıyı anlatır (Görsel 7). Saatchi ile satışla ilgili el sıkışmalarının sonrasında, kendisinden bundan bir tane daha yapmayacağına dair söz vermesini istemesine cevaben, üzgünüm o benim yatağım ve bundan her gün yapmaya devam edeceğim cevabını verdiğini anlatır. Sanatçı olmanın her zaman kendin olmakla ilgili olduğunu, başkalarının senden beklediği gibi olmakla ilgili olmadığını ifade eder. Bu paylaşımında da kedileri yer alır (Tracey Emin Studio, 2021, Ağustos 18).



**Görsel 6.** Tracey Emin'in 24 Temmuz 2021 günü Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

**Görsel 7.** Tracey Emin'in 18 Ağustos 2021 günü Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

15 Ağustos 2021 tarihinde yapmış olduğu paylaşımda bir gün önce katılmış olduğu Onur yürüyüşünden çekmiş olduğu özçekime yer verir. Yapılan yarışmada jüri üyesi olduğunu ve Margate'in gökkuşağı renkleri ile boyandığını, buradaki değişimin onu mutlu ettiğini belirtir (Görsel 8). Aynı gün jüri üyeliği sırasında çekilen fotoğrafını ve dans ederken sahnedeki videosunu da paylaşır (Görsel 9). Dışarıda olmanın dans etmenin ona ne kadar iyi geldiğini ama aynı zamanda da ürostomi torbası nedeniyle yaşadığı endişeyi şu sözlerle anlatır: "Ve kazanan...Harika zaman geçirdim. Eğlenmek, gülmek ve hatta biraz dans etmek çok güzel. Eskiden dans etmeyi severdim. Gençken aslında oldukça iyiydim. Şimdi dans etmek benim için oldukça zor. Ürostomi torbam çıkıyor ve patlıyor...Dün tuvalet kuyruğuna girebilmek için ilk kez engelli kartımı göstermek zorunda kaldım." (Tracey Emin Studio, 2021, Ağustos 15). Bu mesaj ile hayatın içinde olmayı özlediğini ve tekrar hayata karıştığı için mutluluğunun yanı sıra yeni hayatının bir parçası olan ürostomi torbası ile yaşadığı sorunlar ile baş etmeye başladığını hissettirir.



**Görsel 8.** Tracey Emin'in 15 Ağustos 2021 günü Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

**Görsel 9.** Tracey Emin'in 15 Ağustos 2021 günü Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

29 Kasım 2021 günü yapmış olduğu paylaşımında mesajına eşlik eden özçekiminde kedis ve Emin sabah saat 5.00'te yataktadır (Görsel 10). Emin sanatı ve hayatının üzerinde düşündüğünü belirtir. Kendisi ile iç hesaplaşma içine girdiğini ve geçen yıl öleceğini düşünmüş olduğunu ve kendisine söz verdiğini her şeyi değiştireceğini söyler (Tracey Emin Studio, 2021, Kasım 29).

2 Aralık 2021 günü bir otel tuvaletindeki şampuan, krem, pamuk vb malzemelerinin bulunduğu aynalı kapaklı kutudan yansımasını kullanarak özçekimini yapar (Görsel 11). 11 yıldır ilk kez tatile giderek son 18 ayını düşünmek ve anlamak için mesafeye ihtiyaç duyduğunu, kendisine bağlı bir poşet idrarla dünyanın öbür ucuna uçmanın zorluğunu anlatır (Tracey Emin Studio, 2021, Aralık 2).



**Görsel 10.** Tracey Emin'in 29 Kasım 2021 günü Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

**Görsel 11.** Tracey Emin'in 2 Aralık 2021 günü Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

13 Aralık 2021 tarihinde çıkmış olduğu tatil sırasında çektiği özçekiminde Emin mayoludur ve yeni hayatının bir parçası olan ürostomi torbası ile birlikte (Görsel 12). Tıbbi malzeme üreten Coloplast firmasına, kendisine geçirdiği ameliyat sonrası konforlu bir hayat sunduğu için teşekkür eder. Beyin sisi nedeniyle odaklanma güçlüğü çektiği ve uzun yıllardır okuyamadığı kadar kitap okuyabildiği için mutludur. Mesajı ile hayatının her gün daha iyiye gidiyor olduğunu, iyimser ve umutlu psikolojisini hissettirmektedir (Tracey Emin Studio, 2021, Aralık 13). Yine aynı gün bir başka “Ve bu da gerçekliğin bir parçası” (And this is part of the reality) mesajıyla paylaştığı fotoğrafında, Emin’in artık hayatının vazgeçilmez bir parçası haline gelen pansuman malzemeleri, diş fırçası ve macunu ile hastalığı sonrasında hayatının gerçekliği olmak durumunda kalır (Görsel 13) (Tracey Emin Studio, 2021, Aralık 13).



**Görsel 12-13.** Tracey Emin’in 13 Aralık 2021’de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

Emin, 20 Nisan 2022 günü yapmış olduğu paylaşımında ameliyat ile bedeninin içinde var olması gereken bağırsaklarından bir parçanın bedeninin dışında, karnının üzerinde yer alan parçasının fotoğrafı ile değişen bedenini gösterir (Görsel 14). Yazmış olduğu mesajında: “... etrafta bir torba sidik taşımamanın güzel bir yanı yok, ama bu hayat... şimdi benim hayatım.” mesajına yer verir (Tracey Emin Studio, 2022, Nisan 20).

1 Haziran 2022’de ise çekmiş olduğu özçekimde yatağında yatarken geceleri kullanmakta olduğu idrar torbasını ve hortumlarla bağlı olduğu belden aşağısını göstermektedir (Görsel 15). Emin hayatını ve özellikle gece uykusunu ürostomi torbasının taşması veya sızdırması nedeniyle tedirgin uyduğunu ve bunun kendi deyimiyle yeni “gece çantası” aracılığı ile geride kaldığından dolayı duyduğu mutluluğu aktarmaktadır. “Yeni cankurtaranım...Tek

kullanımlık gece çantası...Hafif, sızdırmıyor...Hareket edebiliyorum...Kokmuyorum. Dönüp yuvarlanabilirim. Teşekkürler.” demektedir (Tracey Emin Studio, 2022, Haziran 1).



**Görsel 14.** Tracey Emin'in 20 Nisan 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

**Görsel 15.** Tracey Emin'in 1 Haziran 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

Emin, 1998 yılında çektiği *Edvard Munch ve tüm ölü çocuklarıma saygı (Homage to Edvard Munch And All My Dead Children)* adlı videosu ile sanat hayatında kendisini derinden etkileyen Munch'a hayranlığını o yıllarda ortaya koyar. 2021 yılında yaşanan küresel pandemi nedeniyle sekteye uğrasa da, Munch ile *Ruhun Yalnızlığı (The Loneliness of The Soul-Tracey Emin-Edvard Munch)* sergisi açılır, 18 adet Munch'ın resimlerinin yanı sıra 25 adet de Emin'in resim, neon yazılar ve heykellerinden oluşan yapıtları birlikte sergilenir. 8 Ocak 2022 tarihli paylaşımında resimlerinin önünde çekilmiş bir fotoğrafı ve fotoğrafın üzerindeki *Buradayım, Yaşıyorum (I am Here, I am Alive)* yazısı dikkat çeker (Görsel 16). Geçirdiği hastalık sonrasında bu yazı daha çok anlam ifade etmektedir. Emin, 2022 için aldığı kararlarından bahseder: “...hayatı farklı kıl. Beni çevreleyen sınırları kabul etmiyorum. Değiştirecek cesarete sahip ol. İnandığım şey için çabala. Bu yıl benim için büyük bir yıl olacak. Kanseri olduğumdan beri hayatı daha iyi hale getirme arzumu on kat arttı. Oturup iyi bir şey olmasını beklemeyeceğim. Bunu gerçekleştireceğim” (Tracey Emin Studio, 2022, Ocak 8).

30 Ocak 2022 tarihli paylaşımında Covid geçirmesi nedeniyle çoğu zaman uyuyarak yüksek ateşle yatakta geçirdiği yedinci gününü yaşamakta olduğunu, Instagram platformunun içinde olmak istemediği kötü bir platform olduğunu düşündüğünü, hayatı boyunca karşılaştığı zorbalığın burada da yer aldığını belirtir (Görsel 17). Kendisine sayısız kez yapamayacağı şeyler söylenmiş olmasına rağmen başardığını, yapmış olduğu pek çok hatasına rağmen hiçbir

pişmanlığı olmadığını, 15 yaşında evden ayrıldığını ve o tarihten beri savaşın içinde olduğunu söyler (Tracey Emin Studio, 2022, Ocak 30).

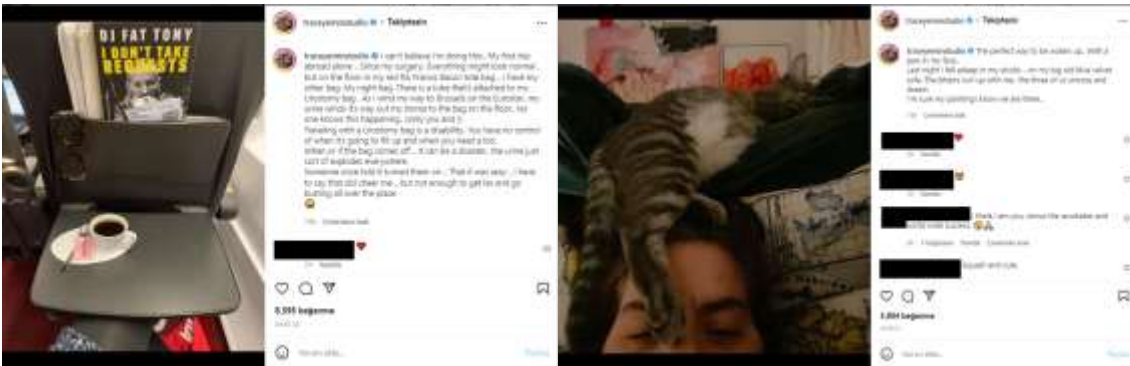


**Görsel 16.** Tracey Emin'in 8 Ocak 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

**Görsel 17.** Tracey Emin'in 30 Ocak 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

29 Mart 2022 tarihli paylaşımında Emin'in uçak içinde seyahat halinde olduğu görülmektedir (Görsel 18). Ameliyat olduktan sonra ilk kez tek başına yurt dışına gitmenin heyecanı, aynı zamanda da oluşabilecek terslikler nedeniyle endişeli olduğu hissedilmektedir. Mesajında her şeyin dışardan normal görüldüğünü, ama ürostomi torbasının yerdeki kırmızı çantaya bağlı olduğunu, patlama ve sızma olabileceği kaygılarını paylaşmaktadır (Tracey Emin Studio, 2022, Mart 29).

5 Nisan 2022 tarihinde yapmış olduğu paylaşımında arka planda resimleri de görülen Emin ve kedisinin yer aldığı bir özçekimine yer verir (Görsel 19). Yüzünde bir pati ile uyandırılmanın mükemmel bir yol olduğunu, stüdyosundaki kanepesinde kedileri ile uyuyakaldığını ve hayaller kurduklarını söyler (Tracey Emin Studio, 2022, Nisan 5).



**Görsel 18.** Tracey Emin'in 29 Mart 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım.

**Görsel 19.** Tracey Emin'in 5 Nisan 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

26 Mayıs 2022 tarihinde yapmış olduğu paylaşımında Emin'in yatağının fotoğrafı görülmektedir (Görsel 20). Çıkmış olduğu tatildeki yatağı, cibinliği ile görüntüler. Beklendiği gibi geçmişte en tartışılan çalışmalarından olan *Yatağım* yerleştirmesinden ziyade, bu paylaşımında hastalık sonrası hayata bakışındaki değişimi ortaya koyar. Tek yapmak istediğinin hayatını daha iyiye doğru değiştirmek olduğunu, değiştiremediklerini de bırakıp yola devam edeceğini anlatır (Tracey Emin Studio, 2022, Mayıs 26).

1 Haziran 2022 tarihli paylaşımında bir hafta süresince kullanmak durumunda kaldığı tıbbi malzemeleri koymuş olduğu banyodaki sepetin fotoğrafı görülmektedir (Görsel 21). Emin'in sık sık vurguladığı üzere hayatının bir parçası olan bu hastalığın, hayatına hükmedemeyeceğinden bahseder (Tracey Emin Studio, 2022, Haziran 1).



**Görsel 20.** Tracey Emin'in 26 Mayıs 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

**Görsel 21.** Tracey Emin'in 1 Haziran 2022'de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

20 Haziran 2022 tarihinde yapmış olduğu paylaşımında sevdiği tüm erkeklerin babalar gününü kutlayan Emin, geçmişi ile bugünkü hayatındaki ruh halini karşılaştırmaktadır (Görsel 22). Uykusuzluk hastalığı ile 9 gün boyunca uyumadan geçirdiği günlerde aslında kendisinde kanser hastalığının başladığını, ama bugün kendini daha mutlu ve hayatını da daha berrak olarak nitelendirebileceğini söyler (Tracey Emin Studio, 2022, Haziran 20).

3 Temmuz 2022 tarihinde yapmış olduğu paylaşımında yeni yaşıyla hayata bakışının ve yaşayışının değiştiğini şöyle ifade eder: "Bugün 59 yaşındayım...59 ve çok canlı. Kanserimi yenmek için manyak gibi savaştım ve her geçen gün daha da güçleniyorum ve daha iyiye gidiyorum...Zihnim ve bedenim içinde saklandığı garip bir mağaradan çıkıyor... Küçük ve aynı

zamanda büyük hissediyorum. Yaşadığım için çok mutluyum. Yakında tekrar dans edeceğim. 3/7/22” sözleriyle ifade eder (Görsel 23). Bu mesajı bu platform üzerinde 19 bin 546 beğeni ile en çok beğeni alan ve bin 944 kişinin mesaj atması ile en çok yorum yapılan paylaşımıdır (Tracey Emin Studio, 2022, Temmuz 3).



**Görsel 22.** Tracey Emin’in 20 Haziran 2022’de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

**Görsel 23.** Tracey Emin’in 3 Temmuz 2022’de Instagram sayfasında yapmış olduğu paylaşım

Fotoğraf sanatı tarihinde yakalandıkları meme kanseri ile hastalık ve tedavi sürecinde otoportrelerini çeken Jo Spence, Matuschka, Deena Metzger gibi sanatçıların isimlerine rastlanmaktadır. Bu noktada Emin’in de hayatının bu döneminde fotoğraf çekmek için cep telefonunu ve çekmiş olduğu fotoğrafları paylaşmak için çağın güncel görüntü paylaşım platformlarından olan Instagram’ı ve yine sosyal medyanın hayatımıza sokmuş olduğu fotoğraf yaklaşımı olan özçekimlerini bir görsel günlük gibi kullandığı görülmektedir. Emin, amacının kanseri hakkında sanat yapmak olmadığını, amacının sadece her zaman yaptığı şey olan deneyimlerini belgelemek olduğunu ifade eder (aktaran Jones, 2021).

Emin, 24 Nisan-19 Haziran 2022 tarihleri arasında Carl Freedman Galerisi’nde açmış olduğu Ölüm Yolculuk (A Journey To Death) sergisi ile kanser tedavisi süreci ve sonrası iyileşme döneminde yaptığı resimler ve bronz heykellerini sergiler. Kendisi bu sergisini ölümle ve hayatta kalma mücadelesi olarak tanımlar ve şimdiye kadar yapmış olduğu en özüne inen ve mükemmel olduğunu hissettiği sergisi olarak betimlemektedir (Tracey Emin Studio, 2022, Haziran 17).

## 6. Sonuç

Sıtkı M. Erinç, her sanat eserinin kimi açık kimi ise örtülü olarak sanatçının iç dünyasını ve bu dünyayı algılayışını ve dünya görüşünü yansıttığından bahsetmektedir (2004:108). Tracey Emin yaşamındaki bireysel deneyimleri üzerinde, kişisel mahremiyet alanını sanatında kullanırken, toplum tarafından tabu olarak görülen namus, tecavüz, cinsellik, kürtaj gibi konular üzerine odaklanır. Hayatındaki tüm travmatik olayları her türlü ayrıntısı ile estetik kaygının ötesinde sanatı aracılığı ile anlatan Emin'in, *O Bana Tecavüz Ederken Onlar Beni Tuttu (They Held Me Down While He Fucked Me)* ile 13 yaşında uğradığı tecavüzdən 4 ay sonra, 14 yaşındaki bir kız arkadaşının erkek arkadaşı tarafından kendisine tecavüz edilmesine yardım etmesini ve onu tutmasını anlattığı çalışması, bu anlamda örnek verilebilir.

Tracey Emin'in sanat hayatında dönüm noktası olan White Cube sergisindeki yatak çalışması sonrasında itiraf sanatı ile adı anılmıştır. 2020 yılında yakalandığı mesane kanseri nedeniyle geçirdiği ameliyat ve sonrasındaki tedavi sürecini de sanatsal üretiminde konu olarak kullanır. İtiraf sanatına dair konunun kendisine sorulmasına cevaben, net olarak itirafın suçluluk anlamına geldiğini kanser olduğunu, ürostomi torbası olduğunu itiraf etmediğini, sadece "kanserim ve ürostomi torbam var bu bir açıklama" (aktaran Jones, 2021) sözleriyle görüşünü net bir şekilde ifade eder.

Emin hastalık sürecinde ve sonrasında çekmiş olduğu fotoğraf ve videolarını Instagram hesabında takipçileriyle paylaşmaktadır. Fotoğrafları arasında özçekimleri ağırlıktadır, hastalık sürecinin etkilerinin çok yoğun olduğu ilk zamanların sonrasında yatağından özçekimini, sonraki dönemlerde ise resim yaparken veya hayatın içinde özçekimlerini paylaşır. Kendisi veya bedeni dışında kedileri, doğduğu ve 15 yaşında ayrıldığı, tekrar geri dönerek halen yaşamaya devam ettiği Margate kasabası, resimleri ve heykellerinin görüntülerine yer verir.

Emin, özçekimleri aracılığı ile ameliyatın bedenindeki izlerini gösterir. Bedenindeki değişim ve hayatının bir parçası haline gelmek durumunda olan başta ürostomi torbası olmak üzere tıbbi malzemelere yer verir. Özçekimlerine eşlik eden mesajlarında ürostomi torbası ile hayatın zorluklarının yanı sıra, torbanın patlaması veya sızması gibi yaşanabileceklere dair endişelerini paylaşır, aynı zamanda da durumunu kabulleniş kendini hissettirir. Geçirmiş olduğu



zorlu günler sonrası hayata dair umutlu ve iyimser hava mesajlarında dikkat çekmektedir. Yaşam konforunu arttıran tıbbi ürünleri kullandıkça paylaşmakta ve üretici firmaya hayatını kolaylaştırdıkları için teşekkür etmektedir.

Ameliyat sonrası yoğun kemoterapi sürecinde en çok özlediği şeyin sanatı olduğunu, tedavi sürecinde resim yapmak istediğini ama bunun için gücü olmadığını sıklıkla dile getirmektedir. Sanatın onun için nefes almak olduğunu ve tek yapmak istediğinin resim yapmak olduğunu, onun için hayatın anlamının sanatı olduğunu ifade eder.

Doğup büyüdüğü Margate kasabasına 2016 yılında annesini kaybettiği dönemde tekrar dönmüş ve burada kendisine yeni bir stüdyo ve hayat kurmuştur. Emin'in neon lambalarıyla yazdığı *I never stopped loving you* yazısının Margate'te asılı olduğu binanın fotoğrafı ile bu kasabaya olan bağlılığını, kalbinden ve ruhuyla derinden sevdiğini, kanserden iyileşme, ameliyattan kurtulma ve zihinsel iyileşme aşamalarını burada yaşadığını belirtir, tekrar burada yaşamaktan duyduğu mutluluğu paylaşır.

Emin'in paylaşımlarında kedilerine olan sevgisi dikkat çeker. Kedilerinin hissettiği acıyı iyileştirdiğini, sürekli sıcaklık ve atan küçük kalplerin ona ihtiyaç duyulduğu ve sevildiği konusunda güven verdiğini belirtir. Ameliyat öncesi hayatı ile yüzleşmekte, yapmış olduğunu düşündüğü hatalarına rağmen hayatına ve kararlarına sahip çıkmaktadır. Hastalık ile yeni bir başlangıç yapma kararlılığındadır. Hastalık onun hayata bakışını tamamen değiştirmiş, yeni kararlar alarak bu kararları uygulamaya koyma konusunda emin adımlarla ilerlediğini, hayatında hiçbir şeyin bir daha asla eskisi gibi olmayacağını, görünmeyeceğini, hissettirmeyeceğini buna rağmen hayatı ve yaşamayı çok sevdiğini sık sık belirtir.

Tracey Emin'in paylaşımlarına gelen beğeni ve mesajlar bağlamında bakıldığında 8 Ocak 2022 günü yılbaşı mesajını verdiği (14 bin 959 beğeni ve 773 mesaj alır) ve 3 Temmuz 2022 günü (19.546 beğeni ve bin 944 mesaj alır) 59 yaşına girdiği yaş gününde yapmış olduğu paylaşımı dikkat çekmektedir. Özçekimleri üzerinden değerlendirildiğinde yüzünün görünmekte olduğu özçekimlerinin, sadece bedeninin bir parçasını gösterdiği özçekimlere oranla daha çok beğeni aldığı görülmüştür. Örneğin 30 Ocak 2022 günü Covid olduğunu ve Instagram'dan gelen yorumlarla hayatta karşılaşmış olduğu zorbalıklarla paralellik kurduğu ve Instagram hesabını

kapatmayı düşündüğünü yazdığı mesajdır. (Bu paylaşıma 13 bin 683 beğeni almış ve 2 bin 293 mesaj yazılmıştır.)

Bu çalışma kapsamında ele alınan Tracey Emin'in hastalık ve iyileşme dönemi özçekimleri, Emin'in sanat hayatının bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Bu çekimlerin aynı zamanda da Emin'in yaşamış olduğu kanser hastalığı ve zorlu tedavi süreci ile baş etmesi noktasında önemli bir yeri olmuştur. Aristoteles'in: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir" (1987, s.22) olarak açıkladığı katharsis kavramı, Emin'in hastalığı, ameliyatı ve sonrasında değişimleri görselleştirdiği özçekimleri ile sanatçının psikolojik olarak bir boşalım, kendisini ve yaşadıklarını kabullenme, ifade etme, paylaşma ve yüzleşmesini sağladığı ve bu sayede arındığı, hayatına devam ettiği düşünülmektedir.

#### **Kaynakça**

- Aksoy N. (2014). *Kurgulanmış Benlikler*. İstanbul: İletişim.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. İstanbul: Remzi.
- Demiralp, Oğuz. (1999). *Toprak Olmak, Dil Olmak*. Kitaplık Dergisi, 37, s. 175-181.
- Demirkol, V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Everest.
- Doyle, J. (2006). *Sex Objects: Art and the Dailectics of Desire*. Minnesota Press.
- Emin, T. (2007). *Yaban Vatan*. İstanbul: Popcore.
- Ergüven, M. (1995). *Sırdış Görüntüler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erinç, S. M. (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya.
- Freud, S. (1979). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. İstanbul: Bozak.

**İnternet Kaynakları**

Jones, J. (2021, 13 Mayıs). Tracey Emin on her cancer self-portraits: This is mine. I own it. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/may/13/tracey-emina-on-beating-cancer-you-can-curl-up-and-die-or-you-can-get-on-with-it>. Erişim tarihi: 14 Nisan 2022.

Modern classics: Tracey Emin-My Bed, 1998, *Artlead*, <https://artlead.net/content/journal/modern-classics-tracey-emina-bed-1998/>. Erişim tarihi: 24 Nisan 2022.

Sherwin, A. (2020, 7 Ekim), Tracey Emin talks soul destroying insomnia and David Cameron's Brexit disaster. Inews. <https://inews.co.uk/culture/tracey-emina-talks-insomina-and-her-complicated-relationship-with-david-cameron-254069>. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2022.

Tracey Emin'in çalışmaları neden bu kadar kişisel? (2019, 15 Şubat). Artkolik. <https://www.artkolik.net/haber/tracey-emina-calismalari-neden-bu-kadar-kisisel-4498>. Erişim tarihi: 10 Mayıs 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 9 Ağustos. "Yes it was International Cat day.". [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CSWRrIBjH5Y/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 15 Ağustos). "Yesterday...@margate pride". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CSmA7lrjs2S/> Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 18 Ağustos). "This is my bed yesterday.". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CSt4djMkhP/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 2 Aralık). "First holiday in 11 years". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CW9UwHVIQk1/> 2. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 13 Aralık). "The holiday of a life time where I did absolutely nothing". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CXaEFYflyY4/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. 2021, 13 Aralık). "And this is part of the reality". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CXaLGCaIFRw/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 29 Kasım). "Teacup watching the snooker.". [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CW2LTY6INJ3/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 29 Kasım). "It's 5am again...I've been awake for hours.". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CW2QpuKoOnI/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 14 Şubat). "This is undoubtedly one of the truest statements I have ever made." [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CLRsdbVFI7f/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2021, 24 Temmuz). "Today...I spent most of today thinking about painting". [Fotoğraf]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/CRT\\_VHDIXZM/](https://www.instagram.com/p/CRT_VHDIXZM/). Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 1 Haziran). "My new life saver...this disposable night bag". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CeQyY74IFdJ/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 17 Haziran). "So This is the last weekend to see my Show.". [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Ce5weGPjua4/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 1 Haziran). "This is my mini hospital". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CeQwOxVIYkm/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 20 Haziran). "Yesterday was Father's day...I didn't forget". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CfBZWuNsObK/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 29 Mart). "I can't believe I'm doing this...My first trip abroad alone". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cbrp6GesWSe/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 26 Mayıs). "My holiday bed." [Fotoğraf]. Instagram. [https://www.instagram.com/p/CeBG\\_zBo6oI/](https://www.instagram.com/p/CeBG_zBo6oI/). Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 20 Nisan). "This is my stoma... most people have never seen one.". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CckO5dcMRv2/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 5 Nisan). "The perfect way to be woken up...with a paw in my face". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cb-dnXVMfY5/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 8 Ocak). "Happy 2022. I hated 2021" [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CYd3AqxIOb0/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 30 Ocak). "This is my 7th day in bed with Covid". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CZWQETmgyE8/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

Tracey Emin Studio [@traceyeminstudio]. (2022, 3 Temmuz). "I'm 59 today...59 and very much alive". [Fotoğraf]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/Cfjabcdok4/>. Erişim tarihi: 30 Ağustos 2022.

**Görsel Kaynaklar**

Tüm görseller Tracey Emin'in kişisel Instagram sayfasından alınmıştır. <https://www.instagram.com/traceyeminstudio/>.

## BATI SANATINDA DİVANDA UZANMIŞ BEDEN İMGESİ

## THE IMAGE OF BODY LYING ON DIVAN IN WESTERN ART

Sevtap Örgel \*

## Öz

Antik Yunan'dan günümüze dek pek çok formda üretilmiş olan "Divanda uzanmış Beden" betimlemesi görsel hafızamızda oldukça geniş bir yere sahiptir. Bu betimleme bir tarafı 'Beden' bir tarafı 'Mekân'a dayanan niteliği açısından düşün dünyası ile ilişkilendirilerek ele alınmayı gerekli kılmıştır. Bu bağlamda, mekânı divana, bedeni nüye bağlayan sanatsal üretimler, Avrupa düşünce tarihi sınırlılığında incelenmiştir. Hem sanat tarihi okumaları hem de daha dar perspektifte 'Hristiyanlık öncesi ve sonrası toplum' araştırmalarında karşımıza sıkça çıkan bu betimlemenin, beden ve uzamın geçirdiği dönüşümden bağımsız ele alınamayacağı açıktır. "Beden ve çıplaklık", "uzanma ve divan" kavramlarını birlikte düşündüğümüz noktada, kutsal beden, günahkâr beden, çıplaklık, kadının konumu ve özel alanın kavranışındaki değişimler üzerinde durulması gereken mecburi duraklar olmuştur. Araştırma, karikatürize edilerek psikanaliz yatağı imgesine indirgenmiş olan divanın, farklı bir bakış açısıyla, sanatsal üretimde "Bedeni odaklayan uzam" olarak kullanımına dair sanat literatürüne bir yorum sunmayı hedeflemektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Divan, Beden, Nü, Çıplaklık, Özel Alan.

## Abstract

The portrayal of "Body Lying on Divan", reproduced in many forms since Ancient Greece, is quite engraved in our visual memory. This description made it necessary to deal with the world of thought in terms of its quality based on 'Body' on one side and 'Space' on the other. In this context, artistic productions that connect the space to the divan and the body to the nude have been examined within the limitations of the history of European thought. It is clear that this description, which is frequently encountered in both art history readings and, in a narrower perspective, 'pre-Christian and post-Christian society' studies, cannot be considered independently of the transformation of the body and space. As we address "Body and nudity", "lying and divan" concepts together, it is imperative to elaborate sacred body, sinful body, nudity, status of women, and changes in perception of private space. The study aims to offer a commentary to the art literature regarding the use of divan, which was caricaturized and reduced to the image of a psychoanalysis bed, as "Space that focuses on body" in artistic production with a different point of view.

**Keywords:** Divan, Body, Nude, Nudity, Private Space.

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 20.09.2022 - Kabul tarihi: 25.11.2022.*

\*Dr.Öğ.Üyesi, Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere A. Özbay MYO, orgelsvtp@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3094-0453>.

## 1. Giriş

Sigmund Freud tarafından analiz yatağı olarak kullanılan ama asıl etki alanı Freudyan yöntemleri eleştiren kimi analistlerce genişletilen divan, melankoli, hezeyan içinde uzanma eyleminin gerçekleştirildiği yer olarak tahayyülümüzde kısıtlanmış-indirgenmiş bir nesnedir. Bu algılayışın nedeni şüphesiz yalnız Freud'un yöntemleri ya da psikanalizin ne'liği üzerine sürüp giden tartışmalar değildir. Özellikle, altmışlı yıllardan hız alarak, yazılı ve elektronik yayım mekanizmasıyla, algı dünyamız "bir ironi malzemesi olarak terapi divanı" sunumunun kesintisiz işgaline uğramış ve divan imgesi psikolojik sorunların göstergesi olarak kronikleşmiştir. Dahası, kimi analistlerce otoriter bir çağın kalıntısı olarak nitelendirilen divan, psikanalistin analiz edilen üzerinde güç oyunları oynadığı; onu pasifleştirip, ilkellettiği yer olarak görülmüştür (Kravis, 2018:23).

Konu "terapi/tedavi yatağı olarak divan" olarak ele alınmadan önce, kelime köken bilgisine başvurulduğunda, divana karşılık gelen *klinē* kelimesinin kullanıldığını görürüz. Bu sözcük aynı zamanda *yatak* ve *tabut* anlamlarını da içermektedir. Ayrıca ilerleyen bölümlerde üzerinde durulacak olsa da burada yine de belirtmekte fayda var ki, Nathan Kravis, Platon'un Devlet'inde, Sokrates ve Glaukon'un arasında geçen yaslanmak ve divan hakkındaki konuşmada, *klinē* sözcüğünün kullanılmış olmasına vurgu yapar. *Klinē*, adı geçen metinde, yaslanarak yemek yemek için kullanılan "taşınabilir yatağı" betimlemek için kullanılmıştır (Kravis, 2018:29). Şu noktada parantez açmak gerekir ki; Antik Yunan'dan günümüze dek, insanlığın hallerini işaretleyen pek çok konuda divanın önemli bir yere sahip olduğu görülür. Bunlardan ikisi az önce sözü edilen yemek yemek eyleminde kullanılan divan ve üzeri kapatılarak insanın ebedi yolculuğuna uğurlandığı tabut olarak divandı. Bir diğeri ise sağlığa kavuşma ya da karşıtı olan hastalıktan kurtulma olgusuyla ilişkili; hasta yatağı olarak divandır.

Nesne olarak divanın, insanın en temel ihtiyaçları: yemek yeme ve uyku; en değişmez gerçeği; ölüm/yaşam arasında bir yerlerde durduğu açıktır. Araştırma kapsamında problematize edilen divan ise bu olgulardan ayrı düşmeden bir dördüncü durum, *kadının yeri* ile incelenecektir. Şu durumda "Divanda Beden", salt bir "görsel iletim/sanatsal üretim" olarak ele

alınmayı olanaksız kılmıştır demek yanlış olmaz. Diğer deyişle, başlık, yalnızca-izm'ler ile açılmınamayacak bir yerde, dinsel-düşünsel-kültürel hayatın kesiştiği alanda durmaktadır.

## 2. Mekân ve Beden Algısında Değişimler

17. yüzyıla değin yaşam alanının, mutfak-salon-yatak odası gibi bölümlere sahip olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Ancak, evin kamusal alanı olan salondan koparak uzamlaşan, fakat yine de misafir-hane halkı, kadın-erkek ayrışmasında salonun işlevini sürdüren bir yatak odasının varlığından söz edilebilir ki, bu da ancak mutfak ve şapelin özerkleşmesinden çok sonra, aristokrat ailelerin malikânelerinde görülebilen bir durumdur. Feodal Avrupa'da moderniteye değin en azından yoksul-sıradan insanların evlerinde bir yatak odasının varlığından bahsetmek olanaksızdır (Ariés ve Duby 2006b:183-188). Yatak için ayrılmış alan genellikle bir kumaş-perde ile evin ortak yaşam alanında bulunur (Ariés ve Duby, 2006c:240-243). Kamusal alan ile zamandaş ortaya çıkan özel alansa, ekonomik değişimlerin sosyal hayata yansması olarak varlık göstermeye başlar. Diğer bir ifadeyle, zanaat işlerinde ki uzmanlaşma yaşam alanını önce ev ve işyeri olarak ayırır, odalarsa evin içinde sonradan belirir (Ariés ve Duby, 2008: 65-67). 18. yüzyıldan itibaren -artık, ama asla hepsinde değil- sürgü ve kilit altına alınmış özel hayatın alanı olan yatak odalarına giriş kadının alanına yani mahremiyete giriştir (Mumford, 2013:351-352). Divan, iç mekân nesnesi olarak artık yatakta uzanmayı işaretlemektedir, dolayısıyla bu imge doğrudan mahremiyet nesnesine dönüşmüştür.

Mahremiyet algısının tarih sahnesine çıkışı ise birey olmak, kadın-erkek algılayışındaki değişimler ve elbette ki sağlık alanındaki gelişmelerdir. Tüm bunlar ise ekonominin kiliseden ayrılması ile başlar. Dinsel düşünüşün sosyal-ekonomik ve kültürel tarihi yazdığı bir dönemden bahsettiğimizdeyse, beden, üzerinde durulması gereken en önemli kavramlardan biridir. Çıplaklığa atıfla ele aldığımızda bu, mutlak mecburiyetle giyinik beden demektir. Perde ve kumaşlar yalnızca ev içi alanları değil, bedenlerin dışını da uzamlaştırmaktadır. Mahremiyet perdesi ancak hekimlerin işbaşında olduğu vakitlerde, hayat/yaşam adına kalkar. Yine de belirtmek gerekir ki buradaki perde kıyafetten çok daha öte bir anlam içerir. Bedeni değil, bedendeki acılar ve kusurları dışarıya kapatır. Örneğin Antik Yunan'da beden, yalnız sağlıklı ve



genç erkeklerin övünç kaynağı olabilirdi. Sağlıksız, yaşlı bir beden ve kadın bedeninin teşhir edilecek hiç bir yanı yoktu.

O zamandan günümüze beden algısındaki değişimleri tek tek ele almak şüphesiz pek olası değil, fakat sadece *geçmiş olduğu yollar* cümlesi dahi evrelerin birbirilerine benzersizliğini ortaya koymaya yeterlidir. Hangi zaman aralığında hangi kültürel kodlarla ele alınırsa alınsın, karşımıza, *psyche: can/nefes* ve seküler dil aracılığıyla türetilmiş, baskın dini çağrışımları sindiren *öz/can* kavramlarıyla beraber çıktığı görülmektedir. Beden her zaman ruhu çağırılmaktadır. Bu, 17. yüzyılda beden ile makine arasındaki benzerliklerin tartışıldığı Kartezyen felsefede de 20. yüzyıl reanimasyonunda da böyledir.

René Descartes'in, tanrının belirli bir amaç için şekillendirdiği bir heykel ya da toprak bir makine olarak varsaydığı beden algılayışında, bilinç-beden hiyerarşinin bozulduğunu söylemek de pek mümkün görünmemektedir (Corbin vd.,2021a:42-43). Reanimasyon kelimesi üzerinde durulduğunda ise: "diriltme" terimi yerine "canlandırma" terimi tercih edilmişse de "reanimasyon"un köken olarak *animus mu? (can mı?) anima mı? (ruh mu ?)* olduğu konusu muğlaklığını korur. Corbin' nin belirttiği gibi "bu terimle kastedilen... canın bedene bağlanması mı, yoksa uzaklaşmakta olan ruhun geri çağırılması mıdır?" (Corbin vd.,2021a:42-43).

İster 17. yüzyıl zihin-beden düalizmi olsun, ister Antik Yunan felsefesinde beden-ruh ve akli insan olmaya bağlayan üçleme, beden algılayışı zihin/ruh algılayışının tali bir sonucudur. Reanimasyon yani otomatlarla hayatta kalma, ölümlerle-yaşam eşliğinden maddi dünyaya doğru atılmış dev bir adımdır. Sağlık alanında gerçekleşen bu atılım, Yunan yüce bedeni ve orta çağ günahkâr bedeninden çok daha farklı bir anlayışla kategorize edilebilir. Aydınlanma çağı "makine beden" kuramından ivmesini alan 20. yüzyıl bedeni, zamanın-evlerin-işlerin uzmanlaştığı geçmiş yüzyıldaki "iç ortam" kavramının temelleri üzerinden yükselir (Sennett, 2018:229-252). Fakat eklemler-kan akışı ve iç organlar gibi hayata dair unsurların makinenin parçaları ve işleyişi gibi ele alınması, insanı kendine yabancılaştırmış ve "yalnız insan" kavramının ortaya çıkışına zemin hazırlamıştır. Yani bu sefer de beden, bilinç ya da ruhun değil, makinelerin gölgesinde kalmıştır.

20. yüzyılda ise insanın makinelerle olan içsel savaşı, makineler aracılığı ile hayatı disipline ettiğinde bambaşka bir boyuta ulaşır. Onlar hakkında düşünmekten çok daha ötede, onlar yardımı ile yaşamak ve onlar yardımıyla düşleyebilmektir bu. Daha yüzyılın ilk yarısında iki trajik sonuca yol açmış olsa da.

Dinsel-ahlaki kurallar *hastalanma hakkı* sınırlarının dışına ötelediğinde, *yaşama hakkı* düşünüşünün sesi yükselir ve orta çağın adeta ritüel havasında yaşanan; aylar-yıllar süren ve evi adeta kabul ve yas mekanına dönüştüren hastalık safhaları bu yüzyılın utancı olur (Ariés ve DUBY, 2006b:284-287). Makinelerin öldürdüğü toplumsal insan, makineleri araçsallaştıran bir bireydir artık; birey ise özne/bilinçdışına bağlanmış beden. (Corbin vd.,2021a:42-44). Burada Antik Yunan'ın yüce bedeni ile arasındaki en önemli fark ise; bedenin dinsel düşünüş, yurttaşlık, yani dolaylı anlamıyla savaştı enerji ve toplumsal erdemden ayrı düşünülemez nitelendirilmesine karşı, bedenin çözülmüş bir milliyetçilik içinde, bedeni tahakküm altına alan otoritelere karşı, enerjisini kendine yönelten bakışıdır. Her yönden iyi bir yurttaş ve tanrılarına saygılı bir Yunan bedeni, tanrının kendi sunumu olarak gizlenmeden apaçık ortada görünür olmalıdır (Sennett, 2018:25-32). Çıplaklığa övgü kusursuz bedende görünen tanrının varlığına övgüdür.

Bedenin 20. yüzyıldaki önemi ise bedenle ruhun ayrılmaz bütünlüğünden kaynaklanır. Ne Kartezyen felsefedeki gibi ruh bedeni yönetir ne de onla uzlaşma içindedir (Cevizci, 2005:463). Beden ve ruh birbiriyle iç içedir, dünyaya baktığımız pencere, bir "iç ten" dir (Ponty, 2017:22). Vücutla adeta birleştiğini ve adeta onla tek vücut olduğunu söyleyen Descartes'in düalizminin ardından 20. yüzyılda beden zaferini ilan etmiştir (Barbaras, 2017:155). Ne var ki, kalp-beyin-ciğerler-dolaşım ve boşaltım sistemi gibi diğer tüm organların tıpkı 17. yüzyıl kent mekânı gibi uzlaşması çoktan uzlaşabilir bir eşliği de gerisinde bırakmıştır. Beden ile kentler arasında kurulan bağ 20. yüzyıl öncesinde hem ontolojik hem de estetikdir. 20. yüzyıla gelindiğindeyse bütüncül beden anlayışındaki bu değişim, her bir parçayı bütüne bağlayan bakıştan, bütünden parçalara ayrılmış tekilliklerin birbiri ile uyumu gibi bir bakışı çoktan zihnimize işlemiştir.

Feodal Avrupa'da beden konutken modernitede kenttir. Orta çağın evcil ve ormanı olarak ikicil düşünüşte ele aldığı ruh ve beden, konutun içi ve dışı olarak kategorize olur. İçerisi korunaklıdır; dışarı ise öngörülemez ve tekensiz. Ormanı durum daha çok bedenin alt tarafı ile ilişkilidir. Modern kente gelindiği ise ormanlar ıslah edilmiş, bataklıklar kurutulmuş ve patikalar güvenli yollara dönüşmüştür. Ve elbette ki açık evin mahreme izin vermeyen yapısı dolayısıyla kırlarda gözlerden uzak yaşanana aşk ve cinsel hayat, yatak odasının varlığı ile eve kapanmıştır. Yani kent gibi kadın ve onla/ona yönelik dürtüsel zevkler de kontrol altına alınmaya çalışılmıştır (Ariés ve Duby, 2006b:539-541).

20. yüzyıl, bedenin tehlikeli bulunduğu düşüncesinin bertaraf edilerek, ona değer atfedildiği çağdır; zihnin tapınağı olarak bedene duyulan saygı hiçbir dönemde bu yüzyılda ki gibi bir mertebeye ulaşmamış/ulaştırılmamıştır (Ariés ve Duby, 2006b:541). M.M. Ponty'nin bilincin ete kemiğe bürünmesi olarak öne sürdüğü düşüncede beden, ne ev ne de kenttir artık, beden dünyanın eksenidir (Corbin vd.,2021a:10). Bedenin varlığı düşünce nesnesidir. Kültürel-mimari nesne ve dinsel kurgulamalardan maddi bedene "deriben"e geçiş gerçekleşmiştir. Beden, 20. yüzyılda seyirliktir. Cinsiyetli beden bakışına sahip bu çağda beden, sanatta da daha önce benzerine rastlanmamış şekilde sunumdadır.

Alain Corbin, *Bedenin Tarihi (3)* kitabında, bedene atılan bakıştaki değişimin bu çağdaki benzersizliğini kategorileştirir. Bunlardan ilki organizma temelli sağlık biliminin inşasıdır. İkincisi, arzu kavramı eşliğinde toplumsal normların ıslah girişimleri ve bu girişimlere karşı tepkilerdir. Ve sırasıyla diğerleri; kusurlar aracılığı ile istatistiki veriye dönüşen bedenin teşhisi; makineler eliyle işlevselleşen zihnin kanlı trajik eylemleri (savaşlar) ve son olarak da bedenin teşhididir: izleyen ve bakılan arasında sürüp giden gerilimli ve dürtüsel nesneye dönüşmüş bedenin sunumu (Corbin vd.,2021a: 13). Corbin bu mutlu ve ağıtsal yüzyılda dönüşmüş bedenleri inceler ve "bedeni sorgulamanın insanın antropolojisini sorgulamanın bir yolu olduğunu" dile getirir (Corbin vd.,2021a: 13).

## 2.1 Kadının Yeri ve Bedeni: İçeride ve Divanda

Beden kelimesi, Latince *corpus (vücut)* kelimesinden türemiş ve bedeni küçültme anlamında sözcük daralmasına uğramış Fransızca *corp* terimi ile ifade edilmektedir (http 1). Diğer ifadeyle, beden, giyilen bir giysi; korse ile tanıma ulaşmıştır. İdeal beden göstergesi olarak Mısır ve Yunan uygarlıklarında her iki cins de korseyi kullanırken, Hristiyanlıkla beraber erkek ve kadın rollerinin kati şekilde ayrıştırılmasının ardından; erkek *akıl*, kadınsa *beden* alanında - korseyle- kalmıştır.

18. yüzyılın sonunda dahi düşünürlerin kadın hakkındaki görüşlerinde “özel hayat için yaratılmış beden” görüşüne sıkı sıkıya bağlı olduğu görülmektedir. Eve karşılık gelen özel alan dolayısıyla kamusal alanın karşısında, yalnızca erkeklerin alanı olarak tanımlanmaktadır. 20. yüzyıl sanat üretiminde, kendi ruh halleri ve kendi beden nitelikleriyle karşımıza çıkan kadının, önce kamusal bir özne-bir birey olması gerekmektedir. Kadında cinselliği aşamayan beden kavramının erkekte akıl ile varlık bulmasından dolayı kadınların birey olabilmeye yolculuğu günümüze oldukça yakın bir tarihte Fransız devrimiyle başlar. Özellikle siyasi bir temsil olma yolunda evrilen giysi üzerinden kadın, özgürlüğünü ve eşitliğini ilan etmeye girişir. Esasında giysi, insanlık tarihinin her döneminde ideolojiktir. Kadınlar erkekler gibi giyinemezler, çünkü kadın oldukları fark edilmeyebilir normu, sosyal hayata-dışarıya sızmaya çalışan ve kadınlığını unutup günah işleyecek olan bedenin tehdidine karşı tezahür etmiştir.

Her şeye rağmen 18. yüzyılın sonu, giysi yoluyla özel hayatı kamusal alan içinde görünür kılar. “1790’ın soylu hanımı, ‘ulusal renklerde çizgili elbise’ giyerken, ‘vatansever kadın’, ‘kral mavis’ giyinir, ‘kurdeleli siyah fôtr şapka ve üç renkli kokart’ takar” (Ariés ve DUBY, 2008:24). Fransız devriminin, akılcı bilgi ile gelen sonuçlar silsilesinden biri olduğu sonucu göz önünde tutulduğunda, tıpkı mekân gibi giysilerin uzamlaşması da kaçınılmaz görünmektedir.

Mekânın uzamlaşması, zamanın uzamlaşmasını da bir gereklilik olarak beraberinde getirir. Önce işyeri, dolaylı olarak da ev zamana teslim olur. İş-çalışma etkinliğinin, kalkınma olarak kentlere yansıdığı, sonuç olarak, cemaatten milliyetlere açılan refah ortamında üretim ve tüketimin genele ulaşması amacıyla zamanın planlanması gereklidir. Devrim ve cumhuriyet

ruhu, zafer ve özgürlük, kardeşlik ve eşitlik, temsili olarak çekici tanrıça kılığında takvimlerde cisimleşir. Hepsinde değilse de büyük oranda Kutsal Meryem ve Azizler tablolarının mekândaki konumunu alaşağı edip Fransızların duvarlarında odak olur. Tanrıça/lar o kadar açık seçiktir ki, tahmin zevkini ortadan kaldırıp; giysinin perdeleyerek yarattığı arzudan mahrum bırakır. *Takvim-Cumhuriyet- Mitolojik göstergeler ve Allegori* bir olup, akıl çağının bir çıktısı olarak kadına giysilerinden yana hafiflemeyi ve hatta çıplaklığı verir.

Fransız devriminde Marianne (Görsel 1) Herkül-Cicero gibi erkek figürler arasından, ideal yurttaş sembolü olarak en ilgi çekici suret bulunur (Sennett, 2018: 255). Meryem ana kültünü de canlandıran Marianne, Yunan tanrıçalarının yüzüne; genç ve yumuşak hatlı bir annenin bedenine sahiptir. Bu suret, eşitlik ve kardeşlik duygularının pekiştirilmesine olanak tanır<sup>1</sup>. Göğüsleri açık şekildeki temsilinden, Marianne bağrını tüm Fransızlara açıyor manası okunur. Göğüsleri ihtiras değil süt doludur. Bu düşünüşün altında dönemin eğilimi olan, göğüsün hem erojen hem de erdemli bölge olarak görülmesi yatar (Sennett, 2018:257).



**Görsel 1.** Barthélémy-François Chardigny, *Cumhuriyet*, 1793, Granet Müzesi, Aix-en-Provence.

---

<sup>1</sup> Bkz. Eugène Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830, <https://louvrekids.louvre.fr/gallery/c/0/i/51208880/citizens-take-your-arms>, Erişim Tarihi:28.07.2022.

Diğer yandan, orta çağ kalıntısı olan vücuttan sıvı atarak arınma işlemi-dayanıklılıkla eşdeğer olan erdemli duruş için özellikle erk sahibi erkekler tarafından uygulanan beden arındırılması- kavram değişikliğine uğrar ve kadın memesinden çıkan süt ile itibarlı bir sıvının sahibi olur. Dinsel düşünüşün İsa'dan miras aldığı ve sürdürdüğü kan, süt ile yer değiştirir. Beden acı ile değil haz ile aşkınlaşır. Melankolinin yerini hızla başka duygular; özgürlük-eşitlik-kardeşlik ve erdem alır.

Mairanne'nin ve çocuklarının kent içinde hareket alanına ihtiyaç vardır; özgür dolanım. Kentlerde açık alanlar ve hacimli yapılar olarak tasarımılaşan özgür beden ideali, ne var ki insanı kavrayamaz. Geniş meydanlar ve büyük boş hacimler devrimle coşan ruhu pasifleştirir. Tasarlanan özgür beden tasarlanan özgür mekânla çelişmiştir. G. W. Friedrich Hegel' in "mimari tekensiz" olarak tarif ettiği hacimli kütleler evsel-olmayan kavramına karşılık gelmektedir ve Marianne de nihayetinde kadın olarak eve tekabül etmektedir (Sennett, 2018:257-265) .

Richard Sennett, 1865 yılında yayınlanan "Susam ve Zambaklar" kitabında, Ruskin'in, evi ahlaki açıdan tanımlamasını ele alır. Ruskin'den aktardığına göre; ev ancak korunaklı ve dışarıya kapalı ise bir Vesta tapınağı, kutsal bir evdir. Sennett' in "Güvenli iç mekân" düşü ile ifade ettiği ev, aynı zamanda bilinç dışına karşılık gelen manevi iç mekândır (Sennett 2017:36-37). Psikanalizin malzemesi olmaya hazırlanan "iç"e dair olgular, divanın tekrar sahneye çıkması için gerekli şartları sağlamıştır.

İç mekân aileye, en çok da kadına aittir. Kadın ise sadece eve. "Ev, kadın için savaş halindeki yaşamdır: erkek için ise dinlenme halindeki yaşamdır" (Sennett, 2017:47). Boş zaman ve işsizlik kadına yeni meşgale verir: Dekorasyon ve depresyon. Ev üretim alanından çekilince tüketim mekânı olmuş ve odaların ayrılması ile özelleşen mekânda mobilyalar ile oyalanma ihtiyacı doğmuştur. Özel alanın önem kazanması ve boşta kalan varlığın kendini tanımlama çabası olarak da okuyabileceğimiz bu olgu, dolaylı olarak, birkaç kap- birkaç iskemle ve şilteden oluşan ev nesnelерinin artmasına, dayanıklı ve özenli mobilyaların gereksinimine yol açmıştır. O zamana dek anlam olarak uzanma ile yatma arasında kalan divan, ilk Fransız mobilyacılar tarafından, uzanılan koltuk olarak tasarlanır. 18. yüzyılda kamuda artan okuma aktivesinin evde köşeye çekildiği yer de bu uzanma koltuğu olur. Sanat eserlerinde çokça vurgulanan bu kültürel

imge, elinde kitapla kendi içine ve hayallere dalmış kadını, yavaşça hülyalı ruh haliyle eşleyerek, nü'den erotik sahneye, erotik sahnedен pornografik ögeye dönüşmesine de öncülük eder. Picasso'nun "Yaslanarak Kitap Okuyan Kadın" (1960) eseri 1700' lü yılların ikinci yarısında başlayan ve ev dekoruyla birlikte sahnelenen "divanda kitap okuyan kadın" imgesinin (Görsel 2) 20. yüzyıl anlayışıyla devamına bir örnektir (Görsel 3).



**Görsel 2.** Pierre-Antonie Baudouin *The Reader/Okur*, 1760, Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris.

**Görsel 3.** Picasso, *Femme Couchée Lisant/Uzanarak Kitap Okuyan Kadın*, 1960, Tuval Üzerinde Yağlıboya, 130.2 x 196.2 cm, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Fort Worth.

Özetle, mobilyalar ile kuşatılmış ev içindeki kadın imgesi sanat üretiminde bir eşittir. Bunda şüphesiz bilinçdışı nosyonların gündelik hayatta görünür olması yatar. Ev bu yüzyıldan önce kapıları sonuna kadar açıkken dahi, ne resim ne de heykel sanatında mesele edilmiştir. Ressamların bizi evin içlerine sokmadığı teorisinden, evlerin mahreme ihtiyaç duymadığı ahlak anlayışına çeşitlenebilir nedenler en nihayetinde, evin iç yaşamının bireyle ve bilinçdışıyla hiç keşişmediği teorisiyle de sonuçlandırılabilir. Toplumsal sahnelerden yalnızca bireyi odaklayan bakış açısına, bilinçdışı, kadınla sarmaş dolaş olarak divanda bir sunum yöntemi olarak 18. yüzyıldan itibaren sanatsal üretimde başköşeye oturur.

## 2.2 Erkek ve Çocuk Bedeni: Erk ve Masumiyet İmgelerinin Tersyüz Edilişi

Erkek ve çocuk bedenini betimleyen eserlere bakıldığında altı çizilmesi gereken konu temsilin niteliğidir. 19. yüzyıldan itibaren erkek tasvirinde erdem-akıl-güç, çocuk tasvirinde masumiyet kavramlarının aşılması; tersine döndürüldüğü görülmektedir.

19. yüzyıla değin Gerek Adem gerekse Âdem anlamıyla erkek, güçlülüklerle baş etmiş (kasları gergin duruş), kadına kıyasla erkek bedenindeki ilahi yaratılış dogmasını kanıksamış (cinsel gösterge olarak kibirli duruş) ve beden güzelliğini akla dayandırmış (vakur duruş) bir şekilde tasvir edilirken, İsa'nın tüm bu hallerden uzak ıstıraplı bedeni, yalnızca tanrısal bir amaçla yaratımın göstergesi olmuştur.

Erkek mahremiyetin söz konusu olmadığı betimlemelerden özel alan içinde bireyin yalnız olduğu anları işaret eden sanatsal üretime, erkek bedeni artık gündelik konularla, kusurlarıyla ele alınmaya başlanmıştır. Gustave Caillebotte'nin "Banyodaki Adam"<sup>2</sup> (1884) resminde Adem özelliklerinin hiçbirini taşımayan bir beden görürüz. Bu eseri -özel alan içinde- mahremiyet kavramıyla henüz uzamlaşmış olan banyoya göz atan ressamın mahremiyeti ihlal girişimi olarak ele almak da mümkündür. Erkek bedeninin mahremiyetinin doğuşu ile sanatın bu alana girişi arasındaki tarihsel bir aralık yoktur.

Egon Schiele'nin erkek nü'leri, "ölümlü İsa" ile sağlık kavramıyla yeni tanışan "sağlıklı insan" arasında melez bir türdür. Çoğunlukla psikolojik gerilim emareleri taşıyan figürleri erkek bedeni anlayışında gerçekleşmiş olan değişime önemli bir örnek niteliğindedir.

Anne Louis Girodet-Trioson'un "Divana Uzanmış Çıplak Erkek"<sup>3</sup> (1793), Gaudenzio Marconi'nin "İstirahatte Erkek Figürü"<sup>4</sup> (yak. 1860) eserleri ile Ferdinand Hodler'in "Gece"<sup>5</sup> (1890), Rene Magritte'in "Münzevi Yolcunun Düşünceleri"<sup>6</sup> (1926-27) Max Ernst'in "Pieta, ya da

---

<sup>2</sup> Bkz. <https://collections.mfa.org/objects/537982>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

<sup>3</sup> Bkz. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337205?sortBy=Relevance&ft=Anne+Louis+Girodet-Trioson&offset=0&rpp=40&pos=2>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

<sup>4</sup> Bkz. <https://www.peramuseum.org/images/pdf/digital-publications/bare-naked-nude.pdf>, Erişim tarihi: 06.08.2022

<sup>5</sup> Bkz. <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/collection/videos-highlights-collection/ferdinand-hodler-the-night-271.html>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

<sup>6</sup> <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-musings-of-the-solitary-walker-1926>, Erişim tarihi: 06.08.2022.



Gece Dönüş"<sup>7</sup> (1923) eserleri gibi uzanan erkek bedeni temalı yapıtlar karşılaştırıldığında, çok kısa bir zaman diliminde yaşanan "bakıştaki değişim" ile erki işaret eden sembollerin sanat yapıtından tahliye edildiği görülmektedir.

Çocuğu konu alan resimler ise mitolojik karakterler haricinde 14. yüzyıl sanatına dek pek rastlanan bir tür değildir. Buna gerekçe olarak aile -bugün bir olgu olarak algıladığımız anlamda- birey ve özel alan kavramlarının henüz oluşmamış olması gösterilebilir. Özellikle 18. yüzyıla değin çocukların da bir birey olarak kabulüne ve önemine dair ortak bir toplumsal kanaatten bahsetmek pek olası değildir. "Kolektif bir yapının parçası, cemaatsel ağacın bir filizi olarak soya ait kabul edilen çocuklar kamusaldir" (Ariés ve Duby, 2006c: 340-341). Özel ile kamusal alanın içiçe geçtiği bu yapıda çocuğun yeri ve bedeni her iki alanında konusudur. Aile kadar bir köye bir sokağa da ait çocukların bireyselliği hakkında ancak 14. yüzyılın sonunda değişime dair emareler başlar. Varlıklı ailelerin malikânesinde başlayan bu kıpırdanma şüphesiz mahrem hayatı imleyen odalar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Can-kanla bağlı olduğu organik kavuktan; cemaatten koparak bedeninin özerkleşmesi onların hayatta ve sağlıklı kalması ile ilgili endişeleri de beraberinde getirir. Çocuk artık sadece çocuk olduğu için sevilip kollanmaktadır. Bu sevgi bağı ile eserlerde görünür kılınan küçük bedenler etrafa neşe saçan masum bireylerdir. Çocuğun bir beden olarak resmedilmesi ise 19. yüzyılın ikinci yarısından sonraya denk düşer.

Daha bir yüzyıl öncesine melek-masum nitelikleriyle ulaşan, 18. yüzyılda Rousseau tarafından kurtarıcı ilan edilmesi ile de bu nitelikleri pekiştirilen çocuk, 19. yüzyılda kötülüğün vücut bulmuş hali olarak görülen düşünsel bir kırılmanın başrolü olur (Leppert,2020:59). Çocuk kavrayışındaki bu değişim sanata tedirgin edici ve tekinsiz bir imge olarak "çocuk bedeni" olarak yansır. Ergenlik evresiyle dürtüsel kadını eşitleyen bir anlayışın tezahürü olan bu imgelemlerde, kız çocukları divanda erotizmi işaret eden bakış-duruş ile sahnelenir. William Sergeant Kendall'ın doğrudan açık bir retorik olan "Yaramaz"<sup>8</sup> (1908), Mary Cassatt'ın yetişkin ile çocuk

<sup>7</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252>, Erişim Tarihi: 06.08.2022

<sup>8</sup> Bkz. <https://pafaarchives.org/item/20507>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

arasında gidip gelen muğlak söylemlerle donatılmış “Mavi Koltuktaki Küçük Kız”<sup>9</sup> (1878) eserleri Divanda Çocuk Bedenine dair literatürün ilk örnekleri sayılır.

### 3. Hasta Beden ve Divan

Divanın, Antik Yunan’da, sağlığa kavuşma, ilahi mesajları alma gibi ruhsal ritüeller için sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Sağlık tanrısı Asklepios adına kutsanan Bergama ve Epidaurós’taki Asklepeion’da, rüya görme, rüya esnasında tanrılar tarafından ziyaret edilme ve bunların rahipler tarafından yorumlanabilmesi için uyku odaları inşa edildiği bugün artık toprak altından çıkarılan yapılar aracılığı ile bilinmektedir. Ayrıca bulgulardan, rüyaya yatma olgusuna, sağlığa kavuşma-sağlıklı kalma adına uygulanan bazı yöntemlerin eşlik ettiği de anlaşılmaktadır. Daha geç dönemlerde, papazların aynı amaçla uyku odalarını kullandığı da bilinen bir gerçektir. Yöntemlerden bazıları, Hristiyan beden anlayışını kavrayabilmek adına oldukça önemlidir. Kan- idrar-safra ve dışkı gibi çirkin, kötü ve acizlik göstergesi kabul edilen vücut sıvılarının bedenden dışarı atılmasını içeren bu yöntemler, Hristiyanlık öncesi ve sonrası Avrupa Kültürel yaşamının, beden üzerindeki egemenliğine yönelik bilgiler sunmakla kalmaz, sanat tarihine yön veren olgular dizinini de gözler önüne serer.

Antik Yunan Beden kavrayışı kendinden sonraki çağlarda kısmen de olsa varlığını sürdürür. Rönesans beden tasvirleri bu mirasın somut bir göstergesidir. Hristiyan Avrupa tam anlamıyla ne bilinci ne de bedeni yerme konusunda istikrarlıdır. Bu her iki düşüncenin de birlikte görüldüğü ama beden-bilinç üzerine olumlu ya da olumsuz bir ortak söylemin olmadığı anlamında da okunabilir. Bunda şüphesiz İsa’nın ölümlü bir insan oluşunun etkisi yadsınamaz boyuttur.

Kan-gözyaşı çıkararak arınma, bedeninden yana hafifleyerek ilahi mertebeye ulaşma hatta bedenini geride bırakarak mutlaka yükselmenin metaforu olarak değerlendirilebilecek ikonlardan da anlıyoruz ki dünyevi acılardan kurtulmanın yolu, bedeni dünyevi acılara teslim etmekten geçmektedir. Avrupa sanatında sıkça rastlanan bir imge olan “divanda hasta beden” dolayısıyla “inançlı beden” in tasviridir. Ortaya konulan görsel betimlemelerden genel bir

---

<sup>9</sup> Bkz. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

yargıya ulaşacak olursak: Eğer bitkin-üzgün şekilde divanda uzanan bir beden varsa başındaki ya hekim/tanrıdır ya da hekim/aziz (Görsel 4 ve Görsel 6). Geçmiş çağların perspektifinden hastalığı ölümün bir evresi olarak kabul ettiğimiz noktada da divan ve tabut<sup>10</sup> arasında kurulan bağ netleşir: Diğer dünyaya doğru çıkılan yolculukta kendimizi evde hissetmek (Görsel 5).



**Görsel 4.** Anonim, *Asklepios'u Ziyaret Eden Bir Genci Tasvir Eden Kabartma*, Yunan Uygarlığı, MÖ 5. yüzyıl, Pire Arkeoloji Müzesi, Pire.



**Görsel 5.** Anonim, *Simpelved Lahiti*, Hollanda Roma Dönemi, MS. 150-175, 228x11x73 cm, Eski Eserler Müzesi (Rijksmuseum van Oudheden), Leyde.



**Görsel 6.** Francesco di Stefano Pesellino, *Aziz Cosmo ve Aziz Damian'ın Hayatından Sahneler*, Hasta bir adamı iyileştiriyorlar, 1445-50, Louvre Müzesi, Paris.

Sloganı “sağlık” olan ve hastalıklardan korkulan 20. yüzyılda ise acı ve ölüm bir an önce sağaltım ile geride bırakılmalıdır. İnsanın evde doğup evde öldüğü bir geçmişten, hastanede doğup hastanede ölen bireyler çağına, işbirliği mekânlarından biri olarak hastaneler yeni kamusal alanlardan biridir (Ariés ve Duby, 2008:111-114). Hastanelerdeki mahremiyet olgusu

<sup>10</sup> Bkz. Roma uygarlığı, MS 2. yüzyıl, Ressam bir kadını yatakta yatarak betimleyen Tabut/ divan/ kabuk. Villa Albani Müzesi, Roma. [http://coloursandstones.eu/2022/06/30/girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b](http://coloursandstones.eu/2022/06/30/girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b).

ise oldukça çetrefillidir: Eve ve dostlara açılan hasta beden mahremi, hastanede kapatılmış mıdır? Michel Foucault bu sorunun yanıtı “denetim toplumu” kavramı ile verir. Evlerinde aynı odayı paylaşanlar karşılıklı olarak birbirlerini denetim altında tutarlardı (Ariés ve Duby, 2008:376). Bakış içe yönelik ve aynı hizadaydı: Gözetendi. Okul-ev- hastane- hapisane ile denetim iktidar aygıtlarına geçti. Artık bakış dışarıdan ve yukarıdandı: Gözetleyendi.

Hastalar ev içlerinde gerçekleştiği gibi artık tecrit edilmeden hastane sokaklarında/koridorlarında hekimlerle yan yana yürüyebilmekte ama aynı zamanda da bedene ulaşımın hat safhada sınırları aştığı hasta divanında/sedyede mahrem görüntülerin genele ulaşması engellenmektedir. Ne var ki 20. yüzyıl düşünürlerinde, çarmıha gerilmiş İsa tasviri, vücuda dışarıdan yapılan acı verici müdahalelerle, hasta yatağında/divanda tekrar ve tekrar canlanır. Bu yüzyılın sloganı olan sağlık esasında dinsel bir imgenin olumsuzlamasıdır. Beden çarmıha gerilmiş bir beden gibi, o bedenin etrafındaki kalabalığa seslenmektedir. İsa'nın ölüm ve göğe yükselmeden hemen önceki –çoğu- tasviri anıtsallıktan uzak oluşuyla ölümlü insanı hatırlatmakla kalmaz, bedenin çürümesi-solması ile can bahşedilmiş suretin sıradanlığını çarpıcı bir biçimde görünür kılar. 20. yüzyıl sanatı, bedeni bu sıradanlığı ile sorgular. Daha yüzyılın ortasına gelinmeden iki büyük savaş aracılığı ile tarihte görülmemiş ölüm sahneleri kültürel belleğe kazınmış ve sanata konu olmuştur. Hans Bellmer'in Bebekleri<sup>11</sup> mekanik beden kavramı kadar dinsel ikonalarla da ilişkili olarak 20. yüzyıl bedenine örnek teşkil eder.

René Magritte, “Madame Récamier by David” (Görsel 7a) isimli eserinde ölümlü bedenin rahatsız edici hiçbir unsurunu kullanmadan, sadece onu imleyen tabut nesnesi ile hem 20. yüzyılda bedenin teşhirini hem mahremiyetini ortaya koymakla yetinmemiş; psikolojik bir altyapı ile ölümün ardından olanları -cismen yok oluş ve yaşamdan geriye kalan eşyaları- resmetmiştir. Bu eser, ilham aldığı Jacques-Louis David'in “Madame Récamier” (Görsel 7b) tablosu ile birlikte ele alındığında, dekorun tarih sahnesinde çıkışı ile ölüm-çürüme konularını aynı safta problematize eden bir alt metin dolaylı yoldan algı alanımıza girmektedir. Ayrıca Magritte'in eserini Yunan tabutu olarak divan üzerinden okumak da mümkündür.

---

<sup>11</sup> Bkz. *La Poupée* [“The Doll”], 1934, Ubu Gallery, <https://www.indiscreto.org/hans-bellmer/>, Erişim tarihi:07.08.2022.



**Görsel 7a.** René Magritte, *Perspective: Madame Récamier by David*, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.5 x 80.5 cm, Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa.

**Görsel 7b.** Jacques-Louis David, *Madame Récamier*, 1800, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 174 cm x 244 cm, Louvre Müzesi, Paris.

#### 4. Keyif İçindeki Beden ve Divan

Antik Yunan şölenlerinde divan, uygar olma olgusunun önemli bir göstergedir. Ama bu, 18. yüzyılda zirve yapan, servet ya da yoksulluğun mobilya aracılığıyla ima edilmesi anlamında değil, şölenin gerçek bir şölen olduğunu işaretleyen anlamında bir göstergedir. Şölen, divan üzerinden, yaslanarak yemek yeme ile keyfi eşitler; bedenin sağlıkta ve tanrılar aracılığı ile bahşedilmiş dünyasal zevklerde olduğunu sergiler. Ölüm ile hastalık ile içiçe geçmiş bir beden anlayışının temsilidir bu. Dolayısıyla bu olgular zengin-yoksul demeden toplumun her kesiminden insanın görsel temsilde yer bulmasına olanak tanımıştır.



**Görsel 8.** Anonim, *Erkekleri Bir Şölende Gösteren Saklama Kavanozu*, Greek, M.Ö. 450–440. British Museum.

Antik Yunan, geç Yunan ve Roma lahitleri ve mozaiklerinde ziyafet esnasında karşımıza çıkan divan (Bkz. Görsel 8), 13. yüzyıl Avrupa'sında uyku eylemiyle, 14. yüzyıldan itibaren de yalnız özel konutlarda ortaya çıkan yatak odası kavramlarıyla mobilyaya indirgenme yolunda

evrilir<sup>12</sup>. Özellikle bu yüzyıldan itibaren yemek yeme ve şölen sahneleri yerini ölüm ve hastalık sahnelerine bırakmaya başlar. Bunda şüphesiz daha önce de sıkça vurgulandığı gibi Hristiyan inanın en önemli ikonu olan İsa'nın çarmıha geriliş tasvirinin kültürel hayatı ele geçirmiş olmasının etkisi büyüktür. Çarmıh olarak yatak/divan acılı ve ölü bedeninin sergilendiği yer olur. Çoğunlukla yatak odasında gösterilen divan, bedeninin kısmen özgürleştiği 18. yüzyıla değin, inançlı olma ile bağlantılı bir mobilya olmaktan öteye geçemez. Hristiyan Avrupa'da divanın yeni konumu acı çekmenin özgürleştirici ve kutsal sayıldığı bu dünya ile mutlak özgürlükle tanrıya erişilen öte dünya arasındadır. Sanatta divan imgesi artık keyif alanını değil ıstırap alanını temsil eder.

Günümüze yaklaştığımızdaysa, "18. yüzyıl mutluluk, 19. yüzyıl özgürlük" kavramlarıyla özel alan ve bireyin; bu olguların sonucu olarak da, nitelikli yalnızlığın yükselişe geçtiği çağlardır (Corbin vd.,2021a:20). 18. yüzyılda evde kitap okuma etkinliği, bu sefer de divanın hayallerle gerçek dünya arasında bir yerlerde konumlanmasına neden olur. *Kadının Yeri ve Bedeni* başlığında incelendiği gibi, kadının boş vakit fazlalığından iç dünyası ile -Freudyan tabirle arzu dünyası ile- baş başa kalması, onun, erkek egemen toplum nezdinde erotik bir seyir halinde olması ile ilişkilendirilerek, cinselliğin bedende görünür olduğu bir zamana doğru yola çıkarmıştır. İzlenenin keyfi ile izleyenin keyfi arasında, sanatta yeni bir bakma- görme ilişkisi, yeni bir anlayış ortaya çıkar: Bu anlayış kendini Modernizm içinde rahatlıkla ifade edecek bir zemine kavuşur. 19. yüzyıldan itibaren divanda beden, çıplak ya da kıyafetlerle, kadın ya da

---

<sup>12</sup> Birlikte yemek yemenin hala bir ritüel olarak algılandığı ve sofraya davet olgusuna ahlaki bir değer biçildiği bu çağlarda, evin mahrem alanı olan yatak odası varlıklı ailelerin evinde –aristokratların malikânesinde- varsa 2. katta konumlandırılmış, kilitli-sürgülü kapılarla erişilmezliği garanti altına alınmıştır. Yoksul evlerinde kalın perdelerle çizilen bu sınır aile üyeleri-aile için çalışanlar-dostlar harici herkes için bir eşiktir. Evin kamusal alanı olan ortak kullanım odası ise yabancılar da dahil herkese açıktır. Bu tasvirde divanın yerini tabure veya sandalyenin aldığı görülür. Uzanmanın keyifle eşitlendiği bir çağla kıyasladığımızda 13. yüzyıl sofraya ritüeli, tıpkı "son akşam yemeği" ikonlarında da görüldüğü gibi kutsal-dini duygular ile kıvanç içinde olmakla özdeşleşmiştir. Rossana Gospels'in altıncı yüzyılda çizdiği "Son Akşam Yemeği" minyatürü ve beşinci yüzyıl Sant'Apollinare Nuovo bazilikası mozaiklerinde, İsa ve havarilerinin uzanarak yemek yediği resmedilirken, 12. yüzyıldan itibaren ama özellikle 13. yüzyılda bu sahne yerini oturarak yemek yemeye bırakır.

(Bkz. Rossana Gospels, "Son Akşam Yemeği", <https://towardbeauty.org/tag/rossano-gospels/>, "Duccio di Buoninsegna, *Son Akşam Yemeği*, 1278-1318, Siena Katedrali", (<https://www.ducciodybuoninsegna.org/>). "Ugolino di Siena, *Son Akşam Yemeği*, 1325-1330", (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459131>) "Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği* (Cenacolo Vinciano)", (<https://www.milan-museum.com/leonardo-last-supper-cenacolo.php>). Uzanarak yemek yeme, statü olarak sofradakileri eşitlerken, sandalye taht kavramıyla otorite alanının baskınlığını imler ve başkan kelimesi olan "chairman"ın doğuşunu müjdelir.

erkek-yahut çocuk- cinsel imaların göz önüne çekildiği bir ifade ve jestlerle sahnelenir. Avangard sanata kadar mitolojik öyküler hala yaygın tema olsa da bu dönem tablolarında dikkat çeken unsur, resmedilen öznenin sanat nesnesi olduğunu bildiğidir. Nü ya da kıyafetli beden, izlendiğinin farkındadır ve bu bilgiyi jest ve mimiklerle izleyiciye de aktarır (Görsel 9).

## 5. Divanda Beden

### 5.1. Nü: Çıplak mı? Kıyafetsiz mi?

Nü Çıplaklık mıdır? Bu iki kavram arasındaki fark beden hallerinin kavramsal irdelenmesinde yatar; çıplaklık giyinik olmamaktır; nü ise bu durumun sanatsal sunumudur. Şu noktada çıplaklık derken: Var olmayan bir kıyafet üzerinden beden tanımlaması yapıldığı; nü derken de: Tanımlanması yapılmış bu bedenin sanatsal üretimde bir kategoriye temsil ettiği sonucuna varıyoruz. Çıplak insan; özne ve sanatsal unsur olarak çıplak duruş; nesne.



Görsel 9. Jacques Louis David, *Cupid and Psyche*, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184 x 242 cm, Museum of Art Cleveland, United States.

Modernizm öncesi sanatta nü, tanrısal olanın göstergesidir; biçimli sağlıklı ve elbette ki erdemli olarak karşımıza çıkar. Çoğunlukla mitolojik bir tanrı ya da tanrıçadır. Dolayısıyla dinsel düşünüşle içiçe olan estetik alanında yer alır ve dinsel-estetik yargıların niteliğini yansıtır.

Platonun tasvir ile ilgili endişesi görünen gerçekliğin aktarımındaki yanılsama olgusunun sorunsallaştırılmasıdır. Tasvir, temsil ettiği şeyin gerçekliğinden koparak izleyende aldanma olasılığına kapıyı açık bırakmaktadır (Leppert, 2020: 30). Bu da mutlak gerçekten kopmak

anlamına gelmektedir. Raphalle Peale' nin "Denizden yükselen Venüs"<sup>13</sup> isimli tablosu bu aldatmacaya örnek teşkil eder. Kumaşın arkasından görünen bir kadının resmedildiği bu tablo, betimlemenin aradılığı nedeniyle "banyodan sonra" ismiyle bilinmektedir. Richard Leppert, bu eserle ilgili, açıkta kalan kol ve sağ ayağına bakarak kadının izleyiciye dönük ve de çıplak olduğunu söyler. Cinsel bölgelerini perdeleyen kumaş yüzünden arzunun tatmin edilemediğini ama bunun açıklıkla bir nü resmi -esasinda tamamen kapalı olmasına rağmen- olduğunu öne sürer. İzleyen ile izlenen arasında yaşanan çelişki, kadının çıplak olup olmadığı ile ilgili değil; tamamen örtülü betimlenen bedene rağmen bunun bir nü resmi olduğunu hissettirmesi ve gerçekliği aşan bir teknikle perdenin resimsel bir öge mi yoksa gerçek kumaş mı olduğu yönündeki şaşırtmaca ile ilgilidir (Leppert, 2020:30-31).

Giysiler ya da beden üzerindeki kumaşlar, doğrudan çıplaklık olgusuyla diyalog halindedir. Giorgio Agamben' e göre "Hristiyanlıkta çıplaklığın bir teolojisi yoktur" (Agamben, 2010: 73). Çıplaklık üzerine nadir düşünürlerden olan Erik Peterson' un bu yüzden çalışmasını "giysilerin teolojisi" olarak adlandırdığını söyleyen kuramcı, Âdem ile Havva'nın 'cennetten kovuluşu' miti üzerinden konuya açıklık getirir (Agamben, 2010:74).

Agamben' in çıplaklık ve giysi yoksunluğu olarak önerdiği iki form vardır. Kuramcının Peterson' dan aktardığına göre; çıplaklık, "giysilerin yoksunluğunu varsayar ama onunla örtüşmez... Çıplaklık farkına varılan bir şeydir, giysilerin yokluğu ise dikkat çekmeden duran şey" (Agamben, 2010:74). Dolayısıyla Âdem ve Havva'nın ilk günahattan sonra çıplak kalmaları şöyle de yorumlanabilir: Tanrı, ilk günah sonrası Âdem ve Havva'nın üzerinden inayet giysisini kaldırmıştır. Dolayısıyla çıplak değil artık tanrının inayetinden yoksundurlar (Agamben, 2010:74).

Bu veriler doğrultusunda Mairanne'nin ortaya apaçık sunulan memeleri nasıl yorumlanabilir? Nitekim Hristiyanlık, kati bir biçimde çıplaklığı olumsuzlar ve bu hali sadece

---

<sup>13</sup> Bkz. Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs Venus Rising From the Sea*. (1822) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus\\_Rising\\_from\\_the\\_Sea\\_\\_A\\_Deception,\\_by\\_Raphaelle\\_Peale,\\_c.\\_1822\\_-\\_Nelson-Atkins\\_Museum\\_of\\_Art\\_-\\_DSC09039.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_Rising_from_the_Sea__A_Deception,_by_Raphaelle_Peale,_c._1822_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC09039.JPG), Erişim Tarihi: 07.08.2022



ıstırap içinde kıvranan ebedi günahkârlarla ilişkilendirir. Şu durumda Marianne, o zamana dek saf Hristiyan inanın asla izin vermediği melez bir düşünüşün ürünüdür. Bu suret ne sıkı sıkıya tanrı tarafındadır ne de tamamen ondan koparak çırılçıplak kalacak bir günahkârdır; ne tam manasıyla bir tanrıcadır ne de tam karşılığı ile bir kadın bedeni. Marianne hem Meryem ana kültürle; kutsal annelikle ilişkilidir hem de kültürel hayatı dönüştüren özgür beden kavramıyla. Şu durumda Marianne' i -kısmen de olsa- dini normlar dışında giysilerinden yana hafiflemiş ve geniş kitlelere hitap etmiş bir sanat tarihi figürü olarak ele almak aşırı kaçmayacaktır. Kamusal bir özne olarak bir iletim nesnesi: Marianne.

Diğer yandan 20. yüzyıla değin Nü resimlerinde baskın şekilde mitolojik figür temsili sürer. Çıplaklığın günahkârlığından tanrıça olarak kurtarılan kadınlar sanatçılar tarafından birbirlerine benzer temalarla yeniden ve yeniden sahneye alınır. Fransız sanatçı Daumier, 1863 yılında Manet'nin "Olympia"sı, yine Manet'nin "Kırda Yemek tablosu" ve Cabanel'in "Venüs"ü gibi çıplakların savaşına tanık olanlardan biridir. Arkadaşına şöyle seslenir; "Bu yıl da Venüs...Hep Venüs!..." (Corbin vd., 2021b:135).

## 5.2 Divanda Nü

Beden, algılanmış bir nesne olarak psikoloji ve sağlık bilimiyle sarmaş dolaş olmadan çok daha önce patolojik çağrışımlarla sağlık, hastalık ve ölüm kavramlarını kendine dahil etmiştir. Ve tabii bütün bunlara ek olarak 20. yüzyılda bedene bakıştaki değişimin ardından cinsel ima da nesneleşen bedene eklenmiştir. Dolayısıyla çok katmanlı bir kavram okuması yapılan "divanda nü"ye Modernizm perspektifinden baktığımızda, estetik-erotik bir sahne olarak değerlendirmek mümkündür. Antik Yunan'da keyif ve hastalık esnasında, feodal Avrupa'da inanç içinde, devrimin bedene çeviren bakış açısında ve nihayet modernizmde kadın-erkek ve çocuklar bu mobilya ile resim-heykel sanatında nicelik olarak hatırı sayılır bir üstünlüğe sahiptir.

Kronolojik olarak ilerlendiğinde, ilkin, Antik Yunan'ın estetik yargıları eşliğinde divana uzanmış güzel bedenler görürüz. Tanrısal güzel olan bu bedenler, sağlık ve hayata gelme

mucizesi ile iç içe geçmiş bir kusursuzluk imgesi ile şölen esnasında sahnelenmiştir: Bu bir ölüm sahnesi olsa da<sup>14</sup>.

Divan kapsamında sıkça yinelenen bir diğer sahne zınadır. Antik Yunan'da kadının sosyal hayattaki yerinin ev olduğu ve erkeğin denetiminde olduğu eğiliminin Roma erken döneminde de devam ettiğini göz önünde bulundurursak, evlilik dışı ilişkilerin fresklere gündelik hayatta yaşandığı halinden daha hoşgörü içinde yansıtıldığı söyleyebiliriz<sup>15</sup>. Bu diğer bir anlamıyla, hayatın idealize edilmesidir.

Bedenin geri plana atıldığı 13. yüzyıla gelindiğindeyse kumaşlar aracılığıyla kurulan mahremiyet, resimde divan ve bedeni gölgeleyen unsurlar olarak odağı ele geçirir. Hristiyan beden zina yaparken dahi örtülerin altındadır. Bedenin cinsellik üzerinden olumsuzlaması hem görsel hem de edebi metinlerde önemle vurgulanır.<sup>16</sup>

Cinsel temanın dışında, eşyasız feodal Avrupa'da divan, yatakla eşdeğer olarak, hastalık-ölüm ve doğum-müjde ile ilişkili olduğu açıktır (rüyaya yatmak). Aşk ile kavranan duygular ise kırlarla. Giorgione' nın "Kırlarda Uyuyan Venüs" tablosu (1508-1510) kendinden sonraki pek çok sanatçı tarafından tekrarlanmış bir sahnedir (Görsel 10). Antonio Canova' nın "Paolina Bonaparte Borghese" (1805-1808) (Görsel 11), Jean-Bapstille Camille Corot' un "Deniz Kenarında Baküs Rahibesi"<sup>17</sup> (1865), eserlerinden anlıyoruz ki yaslanmış halde uzanmak eylemi, güzellik ve/veya uykunun birlikteliğinde mitolojik öykü arka planıyla sunulmuştur. Tanrıçalar ahlaki ve toplumsal gösterge olan giyinmek mecburiyetinden muaftır. Daha geç dönemde Auguste Rénoir' in "Çayırdaki Uzanan Nü" (1869-1870) ve Henri Rousseau' nun "Rüya" (Görsel 12) eserleri duruş ve mekân olarak "Kırlarda Uyuyan Venüs" esintisini taşıyorsa da, Rénoir' in nü'sü

<sup>14</sup> Bkz. *Bir cenaze ziyafetini gösteren adak kabartması*, MÖ 5. Yüzyıl Ölü adam, bir klinē üzerinde yatan kahramanca bir adam olarak gösteriliyor. Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina. <https://www.wikiwand.com/en/Klinai>.

<sup>15</sup> Bkz. *Herculaneum'dan bir Ziyafet sahnesi*, M.S.79, Napoli Arkeoloji Müzesi, Napoli. Divan ve divanın ucunda hazır bekleyen köleden buranın bir ev ortamı olduğunu ve keyifli bir anda divana uzanma hakkının yalnızca evin sahibinde olduğu gerçeğinden hareketle, bir aile ortamından çok misafir ağırlama sahnesinin yansıtıldığı fikrine ulaşıyoruz. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Herculaneum\\_Fresco\\_001.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Herculaneum_Fresco_001.jpg).

<sup>16</sup> Bkz. Ariés P. ve Duby G. (2006b). *Özel Hayatın Tarihi-2*, s.158 görsel a-b-c.

<sup>17</sup> Bkz. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435963>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

izleyiciye dönük bakışları ve vücudu ile 20. yüzyıla ait yeni bir bakma-görme ediminin temsiline daha yakın durur. Rousseau'nun "Rüya" daki nü'sü ise gerek egzotik orman arka planı, gerek figürün alışılmış *venüs*lerden farklılığı ve gerekse psikolojik bir atmosferden seslenen betimlemesi ile tamamen 20. yüzyıla aittir. Dolayısıyla bu iki resim bir önceki yüzyıldan alınan temayla Nü sanatına getirilen yeni yaklaşımlara örnek teşkil eder.



**Görsele 10.** Giorgione/Tizian, *Uyuyan Venüs*, 1508, Yağlıboya, 120 x 175 cm, Gemäldegalerie



**Görsele 11.** Antonio Canova, "*Paolina Bonaparte Borghese*", 1804-1808, Mermer, 160 x 200 cm, Borghese Galerisi Roma.



**Görsele 12.** Henri Rousseau, *The Dream/Rüya*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204,4 x 298,4 cm, Metropolitan Museum of Art/Moma, Manhattan, New York.

Gustave Coubert'in "İki Dost"<sup>18</sup> (1867) eseri, François Boucher'in "Pan ve Sirinx"<sup>19</sup> (1759) resminin yeniden yorumlanmasıdır. Tamara de Lempicka'nın "İki Dost"<sup>20</sup> (1923) resmi ise her iki eserin de. Courbet'in kadınları Boucher'in mitolojik dokunulmazlıkla aşk yaşayan kadınlarının karşısına şimdi ve buradanın gerçekliği ile çıkıp, tanrıça olmayan iki kadın arasında yaşanan aşkı dünyasal zevklere bağlar. Bu sahnede, daha bir yüzyıl önce bedeni ve statüsü hatta cinselliği erkek olmadan tanımsız olan kadınlar değil, tamamen birbirlerinin dünyasına karışmış vaziyette, izleyen göz dahi olsa erkekleri sahneden uzak tutmayı başarmış kadınlar vardır. Bu şüphesiz kendinden bir yüzyıl önceki toplumsal ve ahlaksal kabulün çok dışında bir sahnedir. Üstelik olay kırlarda gözlerden uzak mahremiyette değil, aile mensuplarının birbirlerini denetleyebildiği, kadın ve erkek cinselliği için uzamlaşan evde-divan üzerinde gerçekleşmektedir. Lempicka'nın eseri ise aynı tema ve öğeleri barındırıyorsa da her iki resimden de kadınların tutumları ile farklılaşır. Sanatçının eserindeki kadınlar beraber olmalarına rağmen aralarındaki mesafe ruhsal bir tutum olmaktan çıkarak somutlaşmıştır. Bu mesafeyi ne kendileri aşma gayretindedir ne de izleyiciye böyle bir izini verirler. İzlediklerini biliyorlar mı sorusu yanıt aramaya değmez bir umursamazlıkla cevap verir. Tek kolu ile divana yaslanmış kadın kompozisyonun içinde kalmış fakat fiziksel ifade/orada olup olmadığının boş vermişliği ile izlenme penceresinden odağı yanındaki figüre devretmiştir. Diğer kadın ise tablodan dışarıya bakarak sahneyi zaten hali hazırda terk etmiş vaziyettedir. 20. yüzyılın yalnız bireylerinin toplum dışı kabul edilmiş aşkla bir araya geldiği bu tabloda arkada kırlar ve yatak odasının birbiri içine geçtiği görülür. Resmin vurgusu, bireylerin birbirlerine ve her şeye mesafe koyarak muallaklık içinde duruşlarıdır. Tamamen giysisiz/nü olarak tasvir edilen kadınlar mekanik atmosferin gölgesiyle erotik imgelemden ziyade endüstriyel obje izlenimi vermektedir.

## 6. Sonuç

Divana uzanan beden imgesi görsel olarak izleyiciye geçmeden önce kırlara uzanmak vardı. Antik çağda *Klinē* sözcüğü ile tanımlanan yatak şüphesiz ilk uzanma mekânı olarak kırları

<sup>18</sup> Bkz. [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Sommeil](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil), Erişim tarihi: 07.08.2022.

<sup>19</sup> Bkz. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois-boucher-pan-and-syrinx>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

<sup>20</sup> Bkz. <https://www.wikiart.org/en/tamara-de-lempicka/perspective-1923>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

da işaret ediyordu. Bu nedenden divanda uzanan beden tasvirinde özel uzam kadar kır ve ormanın da mekân olarak kullanıldığı, pek çok sanatçı tarafından aynı kurgu ile tekrarlandığı görülmüştür. Çalışma alanının dışında: dinlenme, ölüm, hastalık ya da keyifte; bu dünyanın zevkleri ile diğer bir âlemin hazırlığında; çilede ya da soyun devamlılığında divan bir duraklama mekânı olarak nitelik bulmuştur.

Özellikle okur-yazarlığın-anlatımcılığın yani dini düşünüşten sıyrılmış bir okuma pratiği ve kendini ifadenin yükselişe geçtiği 18. yüzyılda, o zamana dek günlük-kültürel hayatla içiçe geçmiş mitoslar ile edebi yönü ağır basmış olan beden anlatımında önemli kırılmalar olduğu açıktır. Bakıştaki değişimin sanat yapıtına yansımaları şu durumda “düşün dünyasının görsellikte ete kemiğe bürünmesidir” çıkarımında bulunmak yanlış olmayacaktır. Bu bakışın izlerini sürdürdüğümüzde, nü tasvirlerinin izleyiciye sızdırdığı cinsel imalara gelene dek kati şekilde her şeyi kutsal ve günah olarak işaretleyen bir kavrayışın bedeni denetim altında tuttuğu, hatta günah ve kutsalın kaynağının bizzat beden olduğu görülmektedir. Özetle, 20. yüzyılda sanat özerkliğini ilan edene dek, beden, Havva-Âdem-İsa imgesinden sıyrılamamıştır.

20. yüzyılda teşhir –pornografi yayılımında genişleyen beden, bu dönemden önce tanrısal olanın göstergesi- soyun devamlılığı gibi olgularla ilişkili olup, sergilenmesi mahremiyet açısından sorun edilmemiştir. Özellikle Darwinci bakış açısıyla zirve yapan doğal seçimde sağlıklı bedenin yüceleştirildiği aydınlanma döneminde ise cinsel beden çıplaklıkla ifşaat edilmiştir. Şüphesiz bunda sanayi üretim ilişkilerinin hem doğrudan hem de dolaylı bir kültürel hayat yaratması yadsınamaz boyuttadır. Üretilen, ister çocuk ister meta olsun insan bedeni ile tanım bulmuştur.

Diğer yandan 1890'lı yıllardan önce, bedene bağlanmış bilinçdışını incelemek üzere uzmanlaşmış bir bilim dalının olmadığı da aşikârdır. Bugün bilinçdışı ile ilişkilendirilen pek çok olgu, orta çağ Avrupa'sında tanrısal bir kusur ya da mutlak amaca giden yolda dünyevi bir ceza ve hatta spiritüel fenomenlerle bağlantılı kabul edilmiştir. Araştırma kapsamında elde edilen veriler doğrultusunda, zihnimize olumsuz bir itibarla terapi yatağı olarak yerleşen divanın bilinçdışı ile ilişkiliğinin kökenlerinin Freud'dan çok daha öncesine, orta çağ ve daha da önceye

Antik Yunan'a dayandığı ve bu imgenin görsel sanatlarda oldukça yaygın kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tanrısal bir kusur-dünyevi ceza olarak kabul görmüş akıl hastalıklarının akılcı yöntemlerle ele alınmaya başlandığı 19. yüzyıldan sonra, bilinçdışı olgusu, kültürel ve toplumsal normların bireyle çatışması özelinde ele alınmış ve kişiye özel tedavi yöntemiyle psikanaliz Freud tarafından yöntemleştirilmiştir. "Hristiyanlıkta üç günahkâr kategorisi vardır: Fırsat bulduğunda günah işleyenler, sabıkalı olanlar ve günah işlemeyi iptila haline getirenler" (Ariés ve Duby, 2008:434-435). Cinsel istekler, isteğin bastırılmaması ve tekrar tekrar fiiliyatla dışavurumu Hristiyanlıkta doğrudan bu üç kategori ile ilişkilendirilmiş ve tanrının kişiye verdiği ruh hali değişikliği cezası olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla Freud'un psikanalizi, cinsellikle eşitlenmiş Hristiyan bedenin günahkârlığı ve o beden içindeki ruh hali değişiklikleriyle bahsedememesi ile temellendirilebilir.

Divan bu noktada, ruh hastalıklarında başvuru bir paravanın ardından papazla günah çıkarma- papaza mektup yazma etkinliğinin sekülerleşmiş yeni aracıdır. "İnsanı bilince/bilinçdışına götürecektir şey bedendir" yönündeki düşünceleri 20. yüzyıl beden kavrayışına dair bir başlık kabul edersek: Divanın, analiz edilecek bedenin, analiste bilinçaltının kapılarını araladığı eşik olarak metaforlaştırıldığı görülmektedir. Psikanalizin alametifarikası bu mobilya, Papaz ve günahkâr beden arasındaki paravanın işleviyle, analiz edilen bedeni üzerine dikilecek olası bakışlardan koruyan, rahatça iç tenini açabildiği mekânsal öge niteliğine bürünür.

Vicdan engizisyonunun ahlaki normda genelleştirerek günah başına kişiye yüklediği kefareti, 19. yüzyıldan itibaren birey özelinde- sosyo-genetik ve statü unsurlarıyla ele alınmış ve bir anlamda bireyi düşüncelerinde özgür kılmıştır. Bu özgürlük sanatçıya da sanat nesnesine de- araştırma özelinde modeline- özgür tutum olarak yansımıştır. Özne-nesne ilişkisi, divan ve cinsellik üzerinden, çıplaklık, arzu olgularıyla birleşerek, divan- beden; divan-nü olarak özgür temsiline kavuşmuştur. Hristiyan orta çağda, günahkâr, hasta bir zihnin göstergesi olan çıplaklık ve arzunun Hristiyanlık öncesi ve 20. yüzyılda "keyif"i vurgulayan unsurlarla ele alındığı görülmektedir.

Düşünüş ve ekonomik yapının 20. yüzyılda oldukça keskin ve hızlı evrelerle dönüşüm yaşadığını düşündüğümüzde, Mel Ramos'un pornografik bir nesneye dönüşmüş "Manet'nin Olympia'sı"<sup>21</sup>'nin (1973) 21. yüzyılda alacağı konum öngörülmez bir sanat tarihi ile karşı karşıya oluşumunuza güçlü bir belge niteliğindedir. Kutsal bedenden tanrıçaya, iç dünyasına dalmış kadından toplumsal normları erotizmle zorlayan âşık kadınlara, oradan tüketim nesnesi-pornografik bir öge olarak kadına, sanat, divan ile kadın bedeninin dönüşümünde önemli tüm kırılmaları işaretlemiştir. Uyuyan Venüs'ü bu konuda milat kabul eden otoritelere katıldığımız noktada, 1400'lü yılların ilk çeyreğinden bugüne divanda biçimsel bir değişiklik olmazken, üzerinde konumlanan bedeninin düşün dünyasındaki dönüşümlerine göre ifade ettiği anlam ile çok katmanlı bir çağrışım nesnesine evirildiği sonucuna ulaşmak mümkün görünmektedir. Özetle, her durumda divana uzanmış bedeninin pek çok anlamla bütünleşerek, izleyiciye, hastalıktan ölüme, keyiften cinselliğe çağrışımlar dizini sunduğu ve tüm bu insanlık hallerinin sanat üretiminde sorunsallaştırıldığı açıktır.

### **Kaynakça**

- Ariés P. ve Duby G. (2008). *Özel Hayatın Tarihi-5 Birinci Dünya Savaşı'ndan Günümüze*, çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2007). *Özel Hayatın Tarihi-4 Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a*, çev. Ali Berktaş. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2006a). *Özel Hayatın Tarihi-1 Roma İmparatorluğu'ndan 1000 Yılına*, çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2006b). *Özel Hayatın Tarihi-2 Feodal Avrupa'dan Rönesans'a*, çev. Roza Hakmen. İstanbul: Y.K.Y.
- Ariés P. ve Duby G. (2006c). *Özel Hayatın Tarihi-3 Rönesans'tan Aydınlanma'ya*, çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Y.K.Y.
- Barbaras R. (2017). Ponty, M.M. "Vücudun Fenomolojisinden Tenin Ontolojisine", *Cogito*, (sayı:88, s.154-192). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Corbin A., Courtine J.J. ve Vigarello G. (2021a). *Bedenin Tarihi 3 'Bakıştaki Değişim 20. Yüzyıl'*, çev. Saadet Özen. İstanbul. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

---

<sup>21</sup> Bkz. <http://collection.imamuseum.org/artwork/10269/> Erişim tarihi: 28.07.2022.

- Corbin A., Courtine J.J. ve Vigarello G. (2021b). *Bedenin Tarihi 2 'Fransız Devriminden Büyük Savaş'*, çev. Saadet Özen. İstanbul. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- Corbin A., Courtine J.J. ve Vigarello G. (2021c). *Bedenin Tarihi 1 'Rönesanstan Aydınlanmaya'*, çev. Saadet Özen. İstanbul. Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.
- Agamben G. (2017). *Çıplaklıklar*, Çev. Suna Kılıç. İstanbul. Alef Yayınevi.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Mumford L. (2013). *Tarih Boyunca Kent, 'Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği'*. çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kravis, N.(2018). *Platon'dan Freud'a 'Terapi Divanının Gizli Tarihi'*, çev. Denis Gürcü. İstanbul: Sola Yayınları.
- Ponty, M.M. (2017). Ponty, M.M. Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser, *Cogito*, Sayı: 88, s.22-28, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, R. (2020). *Nü 'Batı Dünyasında Modernite Dönemi Sanatında Bedenin Kültürel Retoriği'*, çev. Aydın Çavdar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sennett, R. (2018). *Ten ve Taş*, çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı, 'Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam'*, çev. Süha Sertabiboğlu ve Can Kurultay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

### İnternet Kaynakları

- http1: Etimoloji Türkçe Sözlük, "Korpus", <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/korpus>, Erişim tarihi: 26.07.2022.
- Eugène Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, (1830), <https://louvrekids.louvre.fr/gallery/c/0/i/51208880/citizens-take-your-arms>, Erişim Tarihi:28.07.2022.
- Gustave Caillebotte, *"Banyodaki Adam"* (1884), <https://collections.mfa.org/objects/537982>, Erişim tarihi: 06.08.2022.
- Anne Louis Girodet-Trioson, *"Divana Uzanmış Çıplak Erkek"* (1793), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337205?sortBy=Relevance&ft=Anne+Louis+GirodetTrioson&p;offset=0&rpp=40&pos=2>, Erişim tarihi: 06.08.2022.
- Gaudenzio Marconi, *"İstirahatte Erkek Figürü"*, (yak. 1860), <https://www.peramuseum.org/images/pdf/digital-publications/bare-naked-nude.pdf>, Erişim tarihi: 06.08.2022.
- Ferdinand Hodler, *"Gece"*, (1890), <https://www.kunstmuseumbern.ch/en/see/collection/videos-highlights-collection/ferdinand-hodler-the-night-271.html>, Erişim tarihi: 06.08.2022.



Rene Magritte, “Münzevi Yolcunun Düşünceleri” (1926-27), <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-musings-of-the-solitary-walker-1926>, Erişim tarihi: 06.08.2022.

Max Ernst “Pieta, ya da Gece Dönüş” (1923), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252>, Erişim Tarihi: 06.08.2022.

William Sergeant Kendall “Yaramaz” (1908), <https://pafaarchives.org/item/20507>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

Mary Cassatt “Mavi Koltuktaki Küçük Kız”, (1878) <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.61368.html>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

Anonim, *Ressam bir kadını yatakta yatarken betimleyen Tabut/ divan/ kabuk*, Roma uygarlığı, (MS 2. yüzyıl), Villa Albani Müzesi, Roma. [http://colorsandstones.eu/2022/06/30/girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-db/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b](http://colorsandstones.eu/2022/06/30/girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-db/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=girl-in-a-shell-from-villa-albani-museum-2nd-c-discriminalia-d-b), Erişim tarihi: 26.07.2022.

Rossana Gospels, “Son Akşam Yemeği”, 6. yüzyıl, <https://towardbeauty.org/tag/rossano-gospels/>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Duccio di Buoninsegna, “Son Akşam Yemeği”, (1278-1318), Siena Katedrali”, <https://www.ducciodibuoninsegna.org/>, Erişim tarihi: 26.07.2022.

Ugolino di Siena, “Son Akşam Yemeği”, (1325-1330), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459131>, Erişim Tarihi: 26.07.2022.

Leonardo da Vinci, “Son Akşam Yemeği” (Cenacolo Vinciano)”, <https://www.milan-museum.com/leonardo-last-supper-cenacolo.php>, Erişim tarihi: 26.07.2022.

Hans Bellmer, *La Poupée [“The Doll”]*, (1934), Ubu Gallery, <https://www.indiscreto.org/hans-bellmer/>, Erişim tarihi:07.08.2022.

Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs Venus Rising From the Sea*. (1822), [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus\\_Rising\\_from\\_the\\_Sea\\_-\\_A\\_Deception,\\_by\\_Raphaelle\\_Peale,\\_c.\\_1822\\_-\\_Nelson-Atkins\\_Museum\\_of\\_Art\\_-\\_DSC09039.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_Rising_from_the_Sea_-_A_Deception,_by_Raphaelle_Peale,_c._1822_-_Nelson-Atkins_Museum_of_Art_-_DSC09039.JPG), Erişim tarihi: 07.08.2022.

Anonim, *Bir cenaze ziyafetini gösteren adak kabartması*, MÖ 5. yüzyıl, Atina Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina. <https://www.wikiwand.com/en/Klinai>, Erişim tarihi: 27.07.2022.

Anonim, *Herculanum’dan bir Ziyafet sahnesi*, M.S.79, Napoli Arkeoloji Müzesi, Napoli. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Herculaneum\\_Fresco\\_001.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Herculaneum_Fresco_001.jpg), Erişim tarihi: 27.07.2022.

Jean-Bapstille-Camille Corot, *Deniz Kenarında Baküs Rahibesi*, (1865), <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435963>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Gustave Coubert, *İki Dost/Uyuyanlar*, (1867), [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_Sommeil](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_Sommeil), Erişim tarihi: 07.08.2022.

François Boucher, *Pan ve Syrinx*, (1759), <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francois-boucher-pan-and-syrinx>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Tamara de Lempicka, *İki Dost*, (1923), <https://www.wikiart.org/en/tamara-de-lempicka/perspective-1923>, Erişim tarihi: 07.08.2022.

Mel Ramos, *Manet's Olympia*, (1973), <http://collection.imamuseum.org/artwork/10269/>, Erişim Tarihi: 07.08.2022.

### Görsel Kaynaklar

**Görsel 1.** Barthélémy-François Chardigny, *Cumhuriyet*, 1793, Granet Müzesi, Aix-en-Provence. <https://books.openedition.org/psorbonne/58462>, Erişim Tarihi: 28.07.2022.

**Görsel 2.** Pierre-Antonie Baudouin, *The Reader/ Okur*, 1760, Guaj, Musée des Arts Décoratifs/Dekoratif Sanatlar Müzesi, Paris. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Baudouin,\\_Pierre\\_Antoine\\_-\\_La\\_Lecture\\_-\\_c.\\_1760.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Baudouin,_Pierre_Antoine_-_La_Lecture_-_c._1760.JPG), Erişim tarihi: 28.07.2022.

**Görsel 3.** Picasso, *Femme Couchée Lisant/Uzanarak Kitap Okuyan Kadın*, 1960, Tuval Üzerinde Yağlıboya, 130.2 × 196.2 cm, Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu, Fort Worth. <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-femme-couchee-lisant-reclining-woman-reading>, Erişim tarihi: 28.07.2022.

**Görsel 4.** Anonim, *Asklepeion Bir Genci Tedavi Ederken*, Rölyef, M.Ö 5 yüzyıl <http://www.greece-is.com/wp-content/uploads/2019/02/GettyImages-122226872.jpg>, Erişim tarihi:24.07.2022.

**Görsel 5.** Anonim, *Simpelved Lahiti*, Hollanda Roma Dönemi, MS. 150-175, 228x11x73 cm, Eski Eserler Müzesi (Rijksmuseum van Oudheden), Leyde, <https://archeoroutelimborg.nl/en/locatie/archaeological-site-simpelved-lady-simpelved>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

**Görsel 6.** Francesco di Stefano Pesellino, *Aziz Cosmo ve Aziz Damian'ın Hayatından Sahneler*, Hasta bir adamı iyileştiriyorlar, 1445-50, Louvre Müzesi, Paris, <https://www.aparances.net/periodes/quattrocento-annexes/francesco-di-stefano-pesellino/>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

**Görsel 7a.** René Magritte, *Perspective: Madame Récamier by David*, 1951, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60.5 x 80.5 cm. Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa, <https://www.gallery.ca/magazine/artists/proud-coffin-rene-magrittes-perspective-madame-recamier-by-david>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

**Görsel 7b.** Jacques-Louis David, *Madame Récamier*, 1800, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 174 cm x 244 cm. Paris, Louvre Müzesi, Paris, <https://www.gallery.ca/magazine/artists/proud-coffin-rene-magrittes-perspective-madame-recamier-by-david>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

**Görsel 8.** Anonim, *Erkekleri bir şölende gösteren Atina saklama kavanozu*, Greek, M.Ö. 450–440. British Museum. <https://blog.britishmuseum.org/cook-a-classical-feast-nine-recipes-from-ancient-greece-and-rome/>, Erişim tarihi: 30.07.2022.

**Görsel 9.** Jacques Louis David, *Cupid and Psyche*, 1817, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 184 x 242 cm, Museum of Art Cleveland, United States. <https://www.clevelandart.org/art/1962.37>, Erişim tarihi: 31.07.2022.

**Görsel 10.** Giorgione/Tizian, *Uyuyan Venüs*, 1508/1510, Tuval Üzerine Yağlıboya, 108,5 x 175 cm, Gemäldegalerie Alte Meister/Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden, <https://gemaeldegalerie.skd.museum/ausstellungen/glanzlichter-der-gemaeldegalerie-alte-meister/>, Erişim tarihi: 31.07.2022.

**Görsel 11.** Antonio Canova, *“Paolina Bonaparte Borghese”*, 1804-1808, Mermer, 160 x 200 cm, Borghese Galerisi, Roma, [https://it.wikipedia.org/wiki/Paolina\\_Borghese\\_\(Canova\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Paolina_Borghese_(Canova)), Erişim tarihi: 31.07.2022.

**Görsel 12.** Henri Rousseau, *The Dream/Rüya*, 1910, Tuval Üzerine Yağlıboya, 204,4 x 298,4 cm, Metropolitan Museum of Art/Moma, Manhattan, New York. <https://www.moma.org/collection/works/79277>, Erişim tarihi: 31.07.2022.

## KAVRAMSAL SANAT VE ON KAWARA\*

### CONCEPTUAL ART AND ON KAWARA

Ali Koç \*\*, Mehmet Akif Kaplan \*\*\*

#### Öz

Bu araştırma, Postmodern Dönem’de bir ‘üstdil’ olarak nitelendirilen Kavramsal Sanat anlayışını ve bu anlayış içinde dil odaklı çağdaş sanat işleri üreten Japon kökenli Amerikalı sanatçı On Kawara’nın (1932-2014) sanat alanyazını içindeki önemini göz önünde bulundurarak; onu incelemeyi; sanatını değerlendirmeyi ve tanıtmayı hedefler. Bunun için öncelikli olarak Kavramsal Sanat yaklaşımının tarihsel süreç içinde aldığı rol üzerinde durur. Bu bağlamda, araştırma bir yandan, Kavramsal Sanat yaklaşımının, Modern Dönem’in 1920’lerdeki Dadaizm akımına kadar uzanan tarihsel köklerini diğer yandan ‘Kavramsal Sanat’ ibaresinin 1960’lı yıllardan sonra sanatçılar tarafından adının konulması, teorik ve kuramsal çalışmaların yapılması ve çağdaş sanat pratiklerinde yer alması süreçlerini irdeler. Sonra, Kavramsal Sanatın ilginç isimlerinden olan ve dil odaklı işler üreten On Kawara’nın; zaman, mekân, uzam, varlık ve yokluk kavramlarını düşünsel temelde sorgulayan ve tartışan çağdaş bir sanatçı olduğu sonucuna varır. Dolayısıyla Kavramsal Sanat temsilcilerinden birini incelemeye ve tanıtmaya girişen bu çalışmadan elde edilen sonuçların çağdaş sanat alanına katkılar sağlayacağı ümit edilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kavramsal Sanat, On Kawara, Zaman, Mekân, Uzam.

#### Abstract

This research, considering the concept of Conceptual Art, which is described as a 'metalanguage' in the Postmodern Period, and the importance of the Japanese-American artist On Kawara (1932-2014), who produces language-oriented contemporary art works within this understanding, in the art literature; to examine it; aims to evaluate and promote his art. For this, it primarily focuses on the role of the Conceptual Art approach in the historical process. In this context, the research examines, on the one hand, the historical roots of the Conceptual Art approach dating back to the Dadaism movement of the Modern Era in the 1920s, on the other hand, the naming of the term 'Conceptual Art' by artists after the 1960s, conducting theoretical and theoretical studies and making use of Contemporary Art practices. examines the processes involved. Then, On Kawara, who is one of the interesting names of Conceptual Art and produces language-oriented works; He concludes that he is a contemporary artist who questions and discusses the concepts of time, space, space, existence and non-existence on an intellectual basis. Therefore, it is hoped that the results obtained from this study, which attempts to examine and introduce one of the Conceptual Art representatives, will contribute to the field of contemporary art.

**Keywords:** Conceptual Art, On Kawara, Time, Place, Space.

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 20.09.2022 - Kabul tarihi: 28.12.2022.*

\* Bu makale, 06-07 Temmuz 2022 tarihinde İnstitute of Economic Development and Social Research (İKSAD) tarafından düzenlenen ‘Uluslararası Paris Sosyal Bilimler Konferansı-VII’nda sunulan ve özet kitabında yer alan ‘Kavramsal Sanat ve On Kawara’ adlı kısa bildirinin geliştirilmiş ve genişletilmiş halidir.

\*\* Öğr. Gör. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, alikoc@ksu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0939-2587>

\*\*\* Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, makifkaplan78@gmail.com, <https://orci.org/0000-0001-8389-334X>

## 1. Giriş

İnsanlar tarih boyunca, sanat eseri/yapıtı/işi yaparken ve geleneksel estetik değerleri yansıtırken kompozisyon ilkelerine ve kanonlarına bağlı çalışmaları; biçime (form, şekil), içeriğe (anlam, ifade, mana), fikre, düşünceye ve kavramsal olana ilgiyi gösterir. Zira gösterge ya da temsil nesnesi konumundaki her sanat eserinin bir biçimi bir de içeriği her zamanda, her zeminde ve her uzamda mutlaka vardır. Biçimin içerikle olan bu karşılıklı oyunu sonucunda ortaya çıkan görsel örnekler, prehistorik dönemlerin mağara resimlerinde, paleolitik, neolitik ve mezolitik dönemlerin buluntuları (artefakt) üzerinde, Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarının heykellerinde, Hitit, Yunan ve Roma uygarlıklarının mimarisinde, Bizans ikonalarında, Ortaçağ Avrupası'nın resimlerinde, Çin uygarlığının taş işçiliğinde, Hindistan ve İran uygarlıklarının minyatürlerinde, Japon estamplarında (baskı resim), Selçuklu uygarlığının taş işçiliğinde ve Osmanlı uygarlığının minyatürlerinde görülür. Sokrates, Platon, Aristo gibi Antikite felsefecilerinin düşüncelerini yazıya dökmeleriyle biçimin ve içeriğin dil anlamında ve kavramsal düzeyde ele alınma süreci de başlar. Avrupa'da Rönesans, Barok, Aydınlanma ve Modern dönemlerde düşünce üreten felsefecilerin estetik ve sanatla ilgili görüşleri sanatın kavramsal yapı ile olan bağlantısını giderek güçlendirir.

Pozitivizmi, rasyonalizmi, akılcılığı ve endüstriyel ilerlemeciliği kendisine rehber ederek 20. yüzyıl sonunda ortaya çıkan modernizmde çok sayıda sanatsal akım, hareket, anlayış, yaklaşım, fraksiyon ve grup boy gösterir. 1950'li yıllara kadar sanat sahnesindeki etkinliğini sürdüren empresyonizm, fovizm, sürrealizm, ekspresyonizm, soyut sanat, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, pop-art, op-art gibi modernist akımların toplumsal, siyasal, endüstriyel, kültürel ve düşünsel dinamiklerden beslendikleri ve bunlara bağlı bir takım kodlar ürettikleri görülür. Modernist paradigmaya güvenen ve rasyonalizm peşinde koşan bu dönem sanatçıları, bir yandan inanmadıkları hareketi eleştirirler diğer yandan inandıkları akımı önerirler. Öyle ki, avangardizmi yüksek hedef tutan bu sanatçılar hem uygulama temelinde çevrelerinde yaşanan modern durumların eleştirisini yaparlar hem de teori temelinde şairler, yazarlar, sanat eleştirmenleri, felsefeciler ve aktivistlerle birlikte hareket ederek yeni öneriler sunarlar. Dolayısıyla vaziyet, teorinin ve pratiğin bir arada kullanılmasına yol açar. Yani modernizmde,

kuramı, metni, kavramı önceleyenlerle formu, tuvali, rengi önceleyenlerin ortak hareketlerinden doğan sanat akımları ve hareketleri gündemi meşgul eder.

Modern dönemin 1920'li yıllarında etkili olan sanat akımlarından Dadaizm, Kavramsal Sanatın köklerine işaret eder. 1914 yılında başlayan ve tüm coğrafyaları etkileyen I. Dünya Savaşı, özellikle Avrupa ülkelerinde siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel anlamda derin çatlakların meydana gelmesine yol açar. Savaştan ve savaşın kötülüklerinden kaçarak, savaşa karşı hareket başlatan bir grup Avrupalı sanatçı İsviçre'nin Zürih kentinde Dadaizm akımını kurar.

Bu insanların arasında Alman şair Hogo Ball ile Romanyalı Tristan Tzara ile Marcel Janco da vardı. Bu dönemde, 1916 yılının Şubat ayında, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp ve Emmy Hennigs aynı zihniyeti paylaştıkları başka sanatçılarla beraber Zürih'te Spiegelgasse 1 adresinde alışılmadık bir sanatsal etkinlik mekânı kurdu. Amaçları, burada artık hiçbir ölçüte veya kurala uymayan, toplumun sanatsal konvansiyonlarını deviren sanat faaliyetlerini gerçekleştirmektir (Proehl, 2019:78).

Dadaistler, bu kuraldışı, alışılmadık sanatsal eylemleriyle, bir yandan sanatın biçimsel sorgusunu yaparken diğer yandan içeriksel ve düşünsel yönüne ağırlık verirler. Böylelikle Dada sanatçıları, adı konulmamış bir halde Kavramsal Sanat yaparken aynı zamanda sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan Kavramsal Sanatın zeminini oluştururlar. Dadaistler için sanatın, sanat eserinin, temsil nesnesinin, temsili sanatın 'ne' ya da 'nasıl' olduğu önemli değildir; aksine ortaya konulan tuhaf temsil nesnesi ile manipülasyon ve spekülasyon yapılır; paradoks ve polemik yaratılır; kargaşa, bozgunculuk, skandal ya da anarşi çıkarılır.

Dadaizm'in temsilcilerinden olan Fransız sanatçı Marcel Duchamp Amerika'da 1917 yılında 'hazır-yapım'larından (ready-made) 'Çeşme'yi (Pisuar) sergiye yerleştirerek hem temsili sanatı hem sanat eserini hem müzeyi hem sanat jürisini hem de sanat izleyicisini manipüle eder. Duchamp, manipülatif çalışmasında ortamı kendi kavramları aracılığıyla kışkırtır ve diğer paydaşlarını da bu kaos ortamında tartışmaya, düşünmeye ve sorgulamaya davet eder. Dolayısıyla Duchamp nezdinde Dada, kavramlar aracılığıyla düşüncelere ve sorgulamalara ağırlık veren bir sanat akımı olarak nitelendirilebilir. Öte yandan Modern Dönem'in diğer avangard sanat akımları (sembolizm, empresyonizm, sürrealizm, ekspresyonizm, soyut sanat, dadaizm, fütürizm, konstrüktivizm, minimalizm vb.) temsilcilerinin kendi grupları adına çıkardıkları dergiler, ortaya koydukları makaleler, manifestolar, bildiriler ve açıklamalar da Kavramsal

Sanata ortam hazırlayan süreçlerdir. Ayrıca Modern Dönem'in Kavramsal Sanat ortamında sanatçıların bazıları yapıtlarında dil ve dilsel imgelere yer verir.

Sembolist, Sürrealist, Fütürist, Blast, Realisticheskiy, Dada, Invencionista, Bianco, Madi, Spaziale per la Televisione, Sublime, Cobra, Sitüasyonist Enternasyonel, Black Mask, Yellow Manifest gibi çok sayıda hareket manifestoyu dil aracı olarak kullanmış ve sanat eserlerinde hem formel hem de kavramsal olarak dile ve dilsel imgelere yaslanmıştır. Duchamp, Braque, Klee, Schwitters, Twombly, Magritte dilsel imgeyi eserlerinde açık olarak uygulamış sanatçılardan yalnızca birkaçıdır (Cullen ve Suchin'den akt. Demirok, 2019:278).

21. yüzyıl ortalarından sonra Modern Dönem'in alternatifi olarak gündeme gelen Postmodern Dönem'de tüm ezberler bozulur. Postmodern Dönem'in çağdaş sanatçıları 'her şeyi mübah' görerek tüm her şeyi birbirine karıştırmaktan ve küresel tekno-kapitalizmin sorunlarını ele almaktan, manipülasyon yapmaktan, şok durumlar üretmekten, anarşi ve kaos çıkarmaktan çekinmezler. Öyle ki, bir açıdan küresel kapitalizmin isteklerini karşılayan bir başka açıdan küresel kapitalizmi eleştiren bu paradoks içinde kavramların, stratejilerin, formların, biçimlerin, disiplinlerin, alanların kısaca tüm kuramların ve uygulamaların birbirine geçtiği görülür. Postmodern Dönem'de çağdaş sanat formlarından birçoğunun 'üstdil'i olarak ortaya çıkan Kavramsal Sanat (Conceptual Art), çağdaş sanat pratiklerinde kavramsal ve düşünsel olanları odağına almasıyla değer kazanır. Bu süreçte, Postmodern Dönem'in çağdaş sanatının çatısı ya da 'üstdil'i olarak görülebilecek olan Kavramsal Sanat; performans sanatı, yerleştirme/enstalasyon sanatı (installation art), resim sanatı, fotoğraf sanatı, video sanatı (video art), arazi/çevre sanatı (land art), süreç sanatı (process art) ve yoksul sanat (arte povera) gibi çağdaş sanat formlarıyla iletişim ve etkileşim halindedir. Kavramsal Sanat adeta, bir sinema ya da tiyatro yapımı sırasında, diğer çağdaş sanat formlarına farklı roller veren bir yönetmen gibidir.

1960'lı yıllarda Postmodern Dönem'le birlikte Kavramsal Sanat olgusu gündeme gelmeye başlar. İngiltere'de 'Conceptual Art' biçiminde kullanılan Kavramsal Sanatla ilgili önceleri 'Düşünce Sanatı', 'Enformasyon Sanatı', 'Konseptualizm' gibi farklı adlandırmalar yapılır ancak, sonunda 'Kavramsal Sanat' ismi yaygınlık kazanır (Antmen, 2016:193). "Kavramsal Sanatın (...) terminolojik olarak ilk kullanımı 1961'de Henry Flint'in 'Kavram Sanatı' adıyla gerçekleştirdiği performansına dayanmaktadır" (Demirok, 2019: 276). Amerika'lı felsefeci, müzisyen ve aktivist olan Henry Flint (d. 1940) aynı zamanda Postmodern Dönem'in performans

sanatı türlerinden olan Fluxus anlayışının bir temsilcisidir. Amerikalı sanatçı Sol LeWitt'in (1928-2007) 1967 yılında New York'ta 'Artforum' dergisinde 'Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar' başlıklı yazısı Kavramsal Sanat terimini alanyazın dünyasına getirir ve çağdaş sanat çevrelerinde hem teoride hem de pratikte yaygın bir şekilde kullanılmaya başlar. LeWitt, hem Kavramsal Sanat işleri üreten hem de sanatla ilgili görüş ve düşüncelerini yazıya döken bir sanatçı kimliğidir. LeWitt, bu yazısında o ana kadar uygulama düzeyinde kalan Kavramsal Sanat konusunun uygulama ve teorik yönlerinin sınırlarını sözü edilen yazısında şöyle ifade eder.

İçinde yer aldığım sanat türüne Kavramsal Sanat diyeceğim. Kavramsal Sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır. Fikir sanatı yapan bir makine olur. Bu tür sanat kuramsal ya da kuramların sergilemesi değildir; sezgiseldir, bütün zihinsel süreçlere karışır ve amaçsızdır. Genellikle sanatçının zanaatkâr olarak ustalığına olan bağımlılıktan yoksundur. Eserini zihinsel açıdan seyirciye ilginç hale getirmek Kavramsal Sanatla ilgilenen sanatçının amacıdır... Bir eserin ya da eser dizisinin mantığı sadece bazen yıkılmak üzere kullanılan bir araçtır... Sanat eserinin neye benzediği çok önemli değildir. Fiziksel biçimi varsa bir şeye benzemelidir. Sonunda hangi biçimi alırsa alsın bir fikirle başlamalıdır. Sanatçının ilgilendiği şey kavrama ve gerçekleştirme sürecidir (Harrison ve Wood, 2016:892-893).

Sol LeWitt, uygulamalı çağdaş sanat üretiminde düşünceyi 'sanat üreten bir makine' olarak niteleyerek adı konulan Kavramsal Sanatın 'ne' ve 'nasıl' olduğu sorularına yanıt verir. LeWitt, bu açıklamalarıyla Dadaistlerin ve Marcel Duchamp'ın sanatı düşünceyle üreten yaklaşımlarının izlerini takip eder. LeWitt burada, nesnenin estetik değer yargılarına 'kurban' edilmesine izin vermez; ona göre nesne sanatı temsil edemez, o ancak 'düşünceyi' harekete geçirmeye yardımcı olan sıradan bir malzemedir. LeWitt için, Kavramsal Sanatçının derdi 'hayvani' ya da fiziki özelliklerini (yeteneklerini) sergilemek değildir; onun derdi olsa olsa önceden zihninde planladığı bir eylemi, ortaya koyduğu 'iş' aracılığıyla gerçekleştirmektir. Bunun için, diğer insanlara aykırı ya da ilginç gelebilecek, yapısalcılık karşıtı ve mantık dışı tüm planları uygulamak ister.

Kavramsal Sanatla ilgili kuramsal çalışmalar sadece Henry Flint ya da Sol LeWitt'in yazdıklarından ibaret değildir; 1960 yılı ve sonrasında özellikle uygulamalı Kavramsal Sanat üreten çağdaş sanatçılar tarafından bu konu hakkında kaleme alınan metinler, yazılış yıllarına göre şunlardır.



Clement Greenberg, 'Modernist Resim', 1960; John A. Murphy, 'Tutumlar Biçim Olduğu Zaman İçin Sponsor Açıklaması', 1960; Clement Greenberg, "Soyut Ekspresyonizm'den Sonra", 1962; Ad Reinhardt, 'Sanat Olarak Sanat',1962; Donald Judd, 'Özgül Nesnelere', 1965; Robert Morris, 'Heykel Üzerine Notlar', 1967; Micheal Fried, 'Sanat ve Nesnellik', 1967; Sol Le Witt, 'Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar', 1967; Sol Le Witt, 'Kavramsal Sanatla İlgili Cümleler', 1969; Joseph Kosuth, 'Felsefeden Sonra Sanat', 1969; Victor Burgin, 'Durumsal Estetik', 1969; Robert Morris, 'Heykel Üzerine Notlar:4 Nesnelere Ötesinde', 1969; Art&Language (Terry Atkinson), 'Art-Language Dergisinin Editör Yazısı', 1969; Lawrence Weiner, 'Açıklamalar', 1972; Joseph Beuys, 'Sadece Birkaç Kişi Değil, Herkes Davetli', 1972; Ian Burn ve Mel Ramsden, 'Dilin Rolü', 1974; Robert Smithson, 'Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri', 1979; Terry Atkinson ve Michael Baldwin, 'Hava Gösterisi' 1980 ve Richard Wollheim, 'Nesne Olarak Sanat Eseri', 1984 (Akyüz, 2019:3).

Yukarıda söz konusu edilen bu metinler, postmodernist çağdaş sanatçıların sadece uygulamalı çalışmalarla sınırlı kalmadıklarının; fikre, düşünceye ve kavramsal olana büyük önem verdiklerinin kanıtıdır. Öyle ki, bu çalışmalar bir yandan Modern sonrasında tartışması yapılan Postmodern Dönem'e işaret ederken diğer yandan çağdaş sanat formları temelinde bir 'üstdil' olarak görülen Kavramsal Sanat yaklaşımına hizmet eder.

Modern Dönem'de başlayan Kavramsal Sanatla ilgili uygulamalı ve teorik çalışmalar Postmodern Dönem'de artarak devam eder. Bunlardan biri ve güncel olanı, İngiliz küratör ve yazar Tony Godfrey'in (d. 1951-) 1998 tarihli 'Kavramsal Sanat (Sanat ve Fikirler)' adlı kitabıdır. Godfrey'e göre, "Kavramsal Sanat, biçimler ya da malzemeler hakkında değil, fikirler ve anlamlar hakkındadır." Kavramsal Sanat için böyle bir tanımı baz alacak olursak 'fikirler ve anlamlar hakkında' olmayan bir sanat türü bulmanın oldukça zor olacağı kesindir. Bir sanatsal form yaratmak, özünde, o yaratılan form aracılığıyla (iç ya da dış) gerçekliği(mizi) kavramaktır" (Polat, 2019:33).

Godfrey, söz konusu kitabında Postmodern Dönem'de ortaya çıkan Kavramsal Sanat işlerine gönderme yaparak Kavramsal Sanatın ne olmadığı üzerinden giderek bir tanım yapar. Öyle ki, Postmodern Dönem'in yapıbozumculuk anlayışı tam da Modern Dönem'in yapısalcılığına ait olan gösterge (nesne/temsil/sanat yapıtı/öz), gösteren (özne/sanatçı) ve gösterilen (içerik/anlam) arasındaki birlik, bütünlük ve dengeli ilişkileri bozarken fikre, düşünceye ve kavramsal olana çok daha fazla yer verir. Yani, Godfrey, yapıbozumculuk doğrultusunda formu, biçimi, malzemeyi ve medyumunu geri plana atarak önce gösterge ve gösterenin etkisizleştirilmesini sonra da gösterilenin çok etkin hale getirilmesini ifade eder.

Postmodern Dönem'in Kavramsal Sanatı bir 'üstdil' konumu itibariyle bünyesinde farklı çağdaş sanat formlarını barındırır. Öyle ki bu sanat formları hem kendi aralarında hem de Kavramsal Sanatla yaşanan etkileşim ve iletişime sahne olur. Kavramsal Sanatın söz konusu bu farklı formları arasında şunlar vardır.

Arte Povera (Yoksul Sanat), Happening (Oluşum - Doğaçlama), Performans Sanatı, Fluxus, Body Art (Beden Sanatı), Process Art (Süreç Sanatı), Video Art (Video Sanatı), Environmental Art (Çevre Sanatı), Land Art (Arazi Sanatı) görülür. Bu başlıklar bazı kaynaklarda, söz konusu türün düşünsel yaklaşımına göre, bazılarında fiziksel süreçlere ve yaratım tekniklerine göre, bazı kaynaklardaysa bu özelliklerin tamamı göz önünde bulundurularak şekillendirilmiştir (Özyayten, 1992:40-55; Sansarcı, 2020:138).

Kavramsal Sanatın etkileşimde bulunduğu çağdaş sanatın bu farklı formları aracılığıyla sanatçılar bazen dili, bazen nesneyi, bazen insan bedenini, bazen süreci, bazen mekânı, bazen kenti, bazen coğrafyayı, bazen de uzamı hem kullanırlar hem de sorgulamasını yaparlar. Örneğin İngiltere'de 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan ve 1980'li yılların ortalarına kadar etkili olan 'Sanat ve Dil Grubu' (Art And Language) üyesi olan çağdaş sanatçılar Kavramsal Sanat bağlamında, dil odaklı çalışmalara imza atarlar. Postmodern sürecin etkilerinin hissedildiği 1960 yılı sonrasında Kavramsal Sanat işi üreten sanatçılar arasında, "Amerika'dan John Baldessari, Robert Bary, Mel Bochner, Douglas Huebler, Tom Marioni, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, On Kawara, İngiltere'den Art And Language Dergisi, Victor Burgin, Fransa'dan Daniel Buren, Almanya'dan Joseph Beuys, Dieter Roth ve Hans Haacke" gibi isimler görülür. (Antmen, 2016:193).

Bu sanatçılar arasında yer alan ve Kavramsal Sanatta dil odaklı işler üreten On Kawara dikkat çeken bir isimdir. On Kawara, kendi yaşam şartlarını, yaşadığı yerleri, kişisel kimliği, kişisel arkadaşlıkları gibi kendi özel hayatına ait birçok bilgiyi ve belgeyi, dil ve dilsel imgeler aracılığıyla Kavramsal Sanat işlerine dönüştürmüş ilginç bir sanatçıdır. Aşağıda On Kawara'nın Kavramsal Sanatla olan bağlantısını göstermek ve onun çağdaş sanattaki yerini tespit etmek adına, kendisi, sanatı ve çağdaş sanatta ürettiği bazı işleri ele alınacaktır.

## 2. Yöntem

Bu araştırma, Postmodern Dönem'de bir 'üstdil' olarak ortaya çıkan Kavramsal Sanatı ve bu kapsamda dil odaklı uygulamalı işler üreten çağdaş sanatçı On Kawara'yı ele alırken nitel

araştırma yöntemi ile betimsel araştırma yöntemini kullanır. Amerikalı akademisyen Michael Quinn Patton (d. 1945), 2002 tarihli, 'Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri' (Qualitative Research & Evaluation Methods) adlı kitabında bu yöntem ile ilgili şunları ifade eder: "Nitel analiz için gerekli olan veriler genellikle alan çalışmasından elde edilir. Alan çalışması esnasında araştırmacı, çalışma yaptığı ortamda zaman geçirir. Bu ortam bir program, organizasyon veya bir toplum olabileceği gibi, araştırmada önem arz eden gözlemlerin... ve analiz edilen dokümanların içerisinde yer aldığı durumlar da olabilmektedir" (Patton, 2014:1-2).

Bir grup Türk akademisyen tarafından hazırlanan 'Bilimsel Araştırma Yöntemleri' adlı kitapta ise betimsel araştırma yöntemi ile ilgili şunlar yazılır: "Betimsel (descriptive) araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar... Olgunun tanımlanması tüm araştırma gayretlerinin başlangıç noktasıdır... Tam anlayış, olgunun çeşitli yönleri ve bunlar arasındaki ilişkiler ile ilgili daha detaylı bir analiz gerektirmektedir" (Büyükoztürk vd., 2009:21).

Bu araştırmanın verileri, alanında yazılmış kitaplar, makaleler ve uygulamalı sanatsal çalışmaların görsellerinden elde edilmiştir. Bu kapsamda nitel araştırma yöntemiyle alanyazın (literatür) taraması sonucu elde edilen metinsel referanslar ve tespit edilen örnek görsel veriler, betimsel analiz yaklaşımıyla değerlendirilmiştir. Yani, Kavramsal Sanat ve çağdaş sanatçı On Kawara ile ilgili olarak belirlenen tüm yazılı ve görsel veriler önce tanımlama, inceleme sonra yorumlama ve değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Bu bakımdan araştırmanın amacı, Kavramsal Sanat anlayışında dil stratejisini kullanarak işlerinde kendi kişisel ve ruhsal özelliklerini bir malzeme haline getiren On Kawara'yı incelemektir. Araştırmanın önemi ise, Kavramsal Sanatçı On Kawara temelinde özelde çağdaş sanat genelde ise sosyal bilimlerin alanyazınına katkı sağlamaktır. Bu araştırmanın evreni, Kavramsal Sanatın çağdaş bir temsilcisi olan On Kawara'yı sanatsal bir yaklaşımla değerlendirmektir. Bu araştırmanın örneklemini ise On Kawara'nın; 'Bugünün Serileri/Tarih Resimleri' (Today Series/Date Paintings), 'Başlık ve Telgraflar' (Title and Postcards) ve 'Bir Milyon Yıl' (One Million Years) adlı işleri oluşturur. Dolayısıyla, bu araştırmanın sınırlılığını da, Postmodern Dönem'in Kavramsal Sanat temsilcisi On Kawara'nın çağdaş sanat işleri meydana getirir.

### 3. Kavramsal Sanatta On Kawara

Japon kökenli Amerikalı çağdaş sanatçı On Kawara (1932-2014), kendi özel hayatından bazı anekdotları ve kesitleri dil ya da dilsel imgeler vasıtasıyla Kavramsal Sanata dönüştüren kendine özgü bir kimliktir.

On Kawara, 1932 yılında Japonya'nın Kariya-Aichi kentinde doğar... Bir mühendislik şirketinde müdür olan babasının görevi nedeniyle On Kawara, 1959 yılında Meksika'ya gider ve burada üç yıl boyunca sanat okulunda resim eğitimi alır. On Kawara 1962 ile 1964 yılları arasında Amerika'nın New York kenti ile Fransa'nın Paris kenti arasında gidiş-gelişler yaparak güncel sanatsal etkinlikleri takip eder. Sanatçı 1965 yılında New York'a yerleşir ve 2014 yılındaki ölümüne kadar bu kentten sanatsal çalışmalarını sürdürür (<http> 3).

On Kawara'nın (Görsel 1), Kavramsal Sanatın en dikkat çekici isimlerinden olan Amerikalı çağdaş sanatçı Sol LeWitt'le iyi bir arkadaşlığı vardır ve ona çok sayıda mektup gönderir. Kawara'nın LeWitt ve diğer sanatçı arkadaşlarına gönderdiği mektuplar, sonraki yıllarda ortaya çıkacak olan mail art'ın (posta sanatı) zeminini oluşturur. Nihayetinde Kawara, çağdaş sanatta resimleriyle ve mail art'larıyla Kavramsal Sanat işlerine imza atan bir kimlik olarak tanınacaktır. Farklı bir kişiliğe sahip olan On Kawara kendini gizler, fotoğraf çekmez, kendi sergilerine katılmaz ve hiç bir yayın kuruluşuna röportaj vermez. Öyle ki, Kavramsal Sanat işlerinde kendi hayatının günlük, sıradan, rutin, basit anekdotlarını gündeme getirmesiyle bilinir.

Kawara, kendisi ve sanatı ile ilgili çok nadir açıklamalardan birini Amerikalı sanat eleştirmeni ve küratör olan Linda Weintraub'a 1996 yılında New York Manhattan'da bir barda saatlerce konuşarak yapar:

Sanatçı söyleşilere karşı çıkıyor. Fotoğraf da çekmiyor... Kendisiyle ilgili bütün açıklamaları sanatına kanalize ediyor... Kawara'nın söyleşi vermeyi reddetmesi ya da fotoğrafı çekilmesini reddetmesi onun iletişimden kaçması anlamına gelmiyor... Bana hem fotoğrafın, hem yazılı alıntılarının olayları gizlediğini ve bu nedenle geçmişin ıssız, terk edilmiş alanına ait olduğunu söyledi. O bugünü harekete geçirmek istiyor... Cesurca açıldı: sanat, din, maddenin doğası ve renk, lisan (dil) üzerine konuştu (Weintraub, 2009:129-136).



**Görsel 1.** On Kawara'nın çok az sayıdaki portre fotoğraflarından biri, New York, ABD.

Dolayısıyla On Kawara, kendi kişisel durumlar temelinde yaşadığı (nerede ve ne zaman) rutin olayları 'kayıtsız ve şartsız' kavramsal işlerine taşıyan; düşünsel sorgulamalara ve sonuçlara yol açan bir sanat ortaya çıkarır. Kawara Kavramsal Sanat işlerinde, insanın ve doğanın varlık durumunu sorgular ancak, onun için geçmişe ait olduğunu hissettiği tüm yazılı ve görsel belgelerin hiçbir önemi yoktur; aksine kişinin o anda ve nerede durduğu/bulunduğu/yaşadığı önemlidir.

On Kawara'nın, 1962 yılından itibaren seriler halinde yaptığı dil odaklı Kavramsal Sanat işleri tarihsel süreç dikkate alındığında altı farklı başlık altında değerlendirilir. Kawara'nın bu serileri sırasıyla şunlardır; "1-Paris-New York Çizimleri (Paris-New York Drawings), 2- Bugünün Serileri/Tarih Resimleri (Today Series/Date Paintings), 3-Başlık ve Telgraflar (Title and Postcards), 4-Bir Milyon Yıl (One Million Years), 5-Yüz Yıllık Takvimler (Century Calendars), 6-Saf Bilinç (Pure Consciousness) olarak görülür" ([http 2](http://2)).

Kavramsal Sanat anlayışında işler üreten On Kawara, kendi bireysel dünyasını, dilsel ve kavramsal özelliklere indirgeyerek; arılığı, duruluğu ve saflığı bilinçli olarak düşünsel temellere oturtmak ister. On Kawara için dil hem bir araç hem bir strateji hem de bir sorunsaldır. Kawara'da dil; öncelikle saf, arı, temiz, duygulardan arınmış düşüncelerini aktardığı bir araç/malzeme haline gelir. Daha sonra dil; sanat yapıtları aracılığıyla düşüncelerini sorunsallaştırdığı Kavramsal Sanat işine dönüşür.

On Kawara'nın, dil odaklı Kavramsal Sanat işlerinden en uzun süreli olanı, 1966 ile 2013 yılları arasında toplam 47 yıl sürdürdüğü 'Bugünün Serileri/Tarih Resimleri', (Görsel 2) adlı çalışmasıdır.



**Görsel 2.** On Kawara, 1966-2013, *Bugünün Serileri/Tarih Resimleri/Today Series/Date Paintings*, New York, ABD.

Kawara'nın 4 Ocak 1966'dan beri sürdürdüğü 'Bugünün Serisi'. Bu seri o günün tarihinin ay, gün ve yıl olarak dile getirildiği resimlerden oluşuyor. Tarih her zaman eş boyutta, koyu renkli dikdörtgenler üzerine beyaz olarak görülüyor. Tarihin konumu hiçbir zaman değişmiyor... Tek bir resmi üretmek için sekiz ya da daha fazla saat çalışması gerekiyor... İzleyici resmin gösterdiği tarihte On Kawara'nın ne yaptığını kesinlikle biliyor... Bu girişimi olağandışı bir olay-ölüm-durmasını zorlayana kadar sürecek... Nerede olduğunu, resmi yaptığı tarihi; zaman hangi ülkedeyse o ülkenin lisanında yazarak belirtir. Kawara her resmi el yapımı bir kutuya o gün çıkmış bir günlük gazeteyle birlikte yerleştirerek bulunduğu yeri ve tarihi bir kat daha kanıtlar. Şubat 1999'dan bu yana tarih resimlerini dünyanın dört yanından 102 şehirde üretmiş durumda (Weintraub, 2009:130-132).

On Kawara, gittiği yerde hangi dil konuşuluyorsa, tarihin ay kısmını o dilde yazar. Latin alfabesinin kullanılmadığı yerlerde ise Ludwik Lejzer Zamenhof tarafından 1887 yılında yaratılan 'Esperanto' olarak adlandırılmış yapay dili kullanır... Tablolar, 8 farklı boyutta (20x25 cm. ile 150x220 cm. arasında) ve 3 farklı renkte ( gri, kırmızı ve mavi)'dir; ancak boyaları kendisi hazırladığı için hiçbir kırmızı/mavi/gri bir diğeriyle aynı olmaz. Beyazı ise sadece harf ve sayıları yazarken kullanır. Geçmiş, gelecek ya da herhangi bir hikâye barındırmayan tarihlerdir bunlar. Kawara'nın kendisi görünmezdir; sadece eser ile ona bakan göz arasında bir bağ kurulur. Bir diğer açıdan, tabloda çağrıştırılan o bir günde, herkesin kendine özgü bir yaşanmışlığı vardır. 'Date Paintings' tarihlere beden olur, kişiyi geçmişten bir güne götürür. Kişi, o an zamanın ve mekânın aslında biraz da kendisi olduğunu anlar (<http> 1).

On Kawara, Kavramsal Sanat anlayışı kapsamında, 'Bugünün Serileri/Tarih Resimleri', adlı çalışmasını 1966 ile 2013 yılları arasında ölümünden bir yıl önceye kadar devam ettirir.

Kawara, bu çok uzun süreli çalışmasında Kavramsal Sanatın dil stratejisinden yararlanır. Kawara'da kavramsal açıdan dil, bir yandan sade kullanımıyla nesnesizliği öne çıkarır diğer yandan zaman ve yer bildirmesiyle bilgiye yol açar. Sanatçı'nın hangi ülkenin, hangi kentinde ve hangi tarihte bulunduğu, söz konusu yere ait o günkü bir günlük gazetesinin çalışmaya dâhil edilmesiyle sağlanır. Kawara için, çalışmaya eklenen günlük gazete üzerindeki haberler, görseller ve o gazetenin yazı dili ve tarihi önemli bilgiler içerir. Sanatçı bu şekilde kompoze ettiği resimler ve günlük gazeteler aracılığıyla kendi varlığının 'özel' bilgilerini 'nesnel' bir şekilde paylaşarak, kendisini sanat nesnesi kılar.

Kawara'da kavramsal açıdan dil, bir yandan sanatçının kendisinin rutin, sade, saf yaşantısına işaret eder öte yandan sanatçının ne zaman ve nerede durduğunun zamansal ve uzamsal sorgularını yapar. İnsan olarak Kawara, kendi yaşadığı zamanı, (geçmiş-şimdi-gelecek) kendi bulunduğu mekânı (kent, ülke, coğrafya), bu yerlerin ve bu yerlerde yaşayan insanların düşünsel boyutlarını (uzam) ve kendisinin buralarda ruhsal varoluş ya da yok oluş süreçlerini sorgular. Kawara Bugünün Serileri/Tarih Resimlerinde kendi bedeninin mekânda ve uzamda ne zaman, nerede bulduklarını sorgular. Bu aynı zamanda sanatçının söz konusu kavramsal işleri, tüm insanlığın zamanı ve dünyayı hangi bilinç evresinde (bilinçaltı-bilinç üstü) algıladıklarının ya da anladıklarının bir ifadesidir. Yani Kawara'nın hem kendisinin 'nesnel varlığı' bu işlerde zamanın ve uzamın biçimsel olarak kullanıldığı bir malzeme ya da medyumdur hem de kendi 'özel varlığı' zamanın ve uzamın düşünsel, zihinsel ve kavramsal boyutlarda sorgulandığı bir anlamsal süreçtir.

On Kawara'nın bir diğer işi, 1968 ile 1984 yılları arasında gerçekleştirdiği 'Başlık ve Telgraflar', adlı çalışmasıdır. Kawara, bu işinde kendi yakın arkadaşlarına bir yandan telgraflar diğer yandan kartpostallar gönderirken, dil ve dilsel imgeleri kullanır. Kawara, telgraflarda 'Hâlâ Hayattayım', (Görsel 3), kartpostallarda ise 'Uyandım', (Görsel 4) ibaresini kullanır.



**Görsel 3.** On Kawara, 1968-1984, *Başlık ve Telgraflar/Title And Postcards, Hâlâ Hayattayım/I Am Still Alive*, New York, ABD.

Bu projenin başladığı 1970 yılında faks, email ve fiber optik transmisyon henüz kullanılmıyordu. Hızlı iletişim için standart yöntem telgraftı... Kawara'nın telgrafları onun varlığının sadece temel, nesnel gerçeklikleridir... Kawara'nın gönderdiği mesaj hep aynıdır. Hepsinde şu yazılıdır: 'Hâlâ hayattayım.' Bu seride, Kawara'nın varoluşuyla ilgili temel bilgiler posta bilgilerinde mevcuttur: Zaman (gönderildiği tarih) ve yer (gönderildiği yer) hakkında değiştirilemez kanıtlar sunar. 'Hayattayım' ifadesine eklenen 'hâlâ' sözcüğü mesajın aciliyetini vurgular. 'Hâlâ' sözcüğü hayatın gelip geçici olduğunu anlatır... Ölüme yakın olan herkes için hayatın devam ediyor olması önemli bir haberdir. Kawara'nın aksatmadan gönderdiği telgraflar aptalca bir rutin değildir; her biri varoluşun mucizesinin hatırlatıcısıdır (Weintraub, 2009:132-133).

On Kawara, 'Başlık ve Telgraflar', adı altında yaptığı 'Hâlâ Hayattayım' ibareli telgraflarında Kavramsal Sanat bağlamında dili bir strateji haline getirir. Kendine yakın gördüğü arkadaşlarına (bunlardan biri kendisi gibi Kavramsal Sanatın bir başka temsilcisi Sol LeWitt'tir) bu telgrafları aynı ifadeyi kullanarak yıllarca gönderir. Bu telgraflarda değişen sadece Kawara'nın bulunduğu yer ve zamandır. Sanatçı, bu çalışmasında hem o günün teknolojisi olan telgraf sanatının hizmetine alır hem de dili kendi bedensel ve ruhsal durumunu yansıtmak için bir araç kılar. Yani Kawara, telgraf teknolojisini Fransız Dada sanatçısı Marcel Duchamp'ın 1920'li yıllarda kullandığı 'hazır yapım' (ready made) sanat nesnesi haline getirir. Sanatçı, bu teknoloji vasıtasıyla, bulunduğu yeri ve zamanını bildirerek ve oldukça sade, saf, öz kısa bir bilgi (Hâlâ Hayattayım) verir. Öte yandan dünyanın ve insanın varlık-yokluk temelindeki meseleleri; dünyanın ve mekânların gelip-geçici olup olmadığını ve uzamın insanı nasıl etkilediğini



sorgulamaya çalışır. Sanatçı, bu telgraf işiyle, hem kendisinin hem de diğer insanların düşünme süreçlerine ivme kazandırmak ister gibidir. Böylelikle, Kawara'nın çok basit, sıradan gönderilmiş gibi görünen telgrafları çağdaş sanatta teknolojiyi ve dili Kavramsal Sanatın hizmetinde sunduğunu kanıtlar.

On Kawara, 'Başlık ve Telgraflar', adı altında yaptığı 'Uyandım' ibareli kartpostallarında da Kavramsal Sanatta dil konusuna ilgi gösterir.



**Görsel 4.** On Kawara, 1968-1984, *Başlık ve Telgraflar/Title And Postcards, Uyandım/I Got Up At*, New York, ABD.

Sanatçının telgrafları gibi kartpostalları da tek bir bilgiyi tekrar tekrar iletiyordu. Ama tabii kartpostallar telgraflara nazaran daha kişisel oldukları için, bunların içeriği de daha kişiseldi. Ancak gerçeklikten asla ödün verilmiyordu. 'Uyandım' adlı kartpostal serisi Kawara'nın o gün uyandığı saati dakikasına kadar bildiriyordu. Her bir kartpostalda 'Uyandım' kelimesini saat izliyordu: '9.03 A.M.', '5.14 P.M.', '1.30 P.M.' vb. (A.M. 24-12 arası, P.M. 12-24 arası-Ç.N.). Kartpostalların üzerindeki resimler nerede olduğunu gösteriyordu. Saptadıklarının zamansal ögesini posta bilgisi oluşturuyor, el yazısı yerine mühür kullanarak da kişisellikten uzak duruşunu koruyordu (Weintraub, 2009:133).

On Kawara, 'Başlık ve Telgraflar', adı altında yaptığı 'Uyandım' ibareli kartpostal gönderme işini Amerika ve Avrupa'da gezdiği çok sayıda kentten gerçekleştirir. Kawara'nın, gönderdiği kartpostalların ön yüzü o dönemlerde, söz konusu kentlerin görsel güzelliklerini - mimari, tarihi, coğrafi, ekonomik ve turistik yönlerden - yansıtan fotoğraflardan meydana gelir; arka yüzünde ise göndericinin gönderilen kişiye mesajlarını iletebileceği hazır bir form bulunur. On Kawara, bulunduğu kentlerin güzelliklerini yansıtan bu kartpostalları kullanarak, önce kendi

bulunduğu yeri, sonra arka yüzüne 'uyandım' ibaresini ve saati gösteren '9.03 A.M.' notunu düşerek oldukça nesnel bir yaklaşım sergiler. Kawara, bu işinde de telgrafta olduğu gibi 'hazır yapım' bir malzeme olan kartpostaldan yararlanır. Hatta telgraf teknolojisinde olan mekanik yazı sistemini bu kartpostallarda da kullanarak nesnel tavrını sürdürür. Oysa o yıllarda kartpostallar çoğunlukla mektup gibi el yazısı kullanılarak gönderilmektedir. Buna karşın On Kawara, bu kartpostallarında teknolojiyi işin içine dâhil ederek kendi öznel yazısını gizlemeye çalışır. Kawara için seyahat ettiği yerlerin görsel malzemesini arkadaşlarıyla paylaşmak, kendisinin nerede ve hangi zamanda olduğunu bildirmek ve özellikle 'uyanmış' olduğunu kartpostala yazmak önemlidir. Dolayısıyla sanatçı, kendini ve insanları Kavramsal Sanatın dil stratejisi aracılığıyla düşünsel platforma taşıyarak dünya, mekân, uzam ve varlık-yokluk sorgulamaları yapılmasına neden olur.

Kawara, 'Başlık ve Telgraflar' başlıklı çalışmalarıyla adeta, 2000'li yıllardan sonra tüm dünyayı etkisi altına alacak olan sosyal medya (facebook, instagram, twitter vb.) platformlarını ve buralarda halen insanlar arasında yaşanmaya devam eden iletişimsel durumları haber verir gibidir. Öyle ki, günümüz sosyal medya teknolojisi insanların nerede ve hangi zamanda olduklarını anında haber veren bir güce erişmiştir. Hatta kişilerin yaptığı sosyal medya paylaşımları sadece görsel olmakla kalmamış, görsel ve işitsel boyutlara ulaşmıştır. Ayrıca, insanların cep telefonu ya da bilgisayarlar üzerinden yaptıkları bu paylaşımları sadece kendi arkadaşları ile sınırlı olmayıp, tüm insanlara duyurma hakkına sahiptirler.

On Kawara, 'Bir Milyon Yıl', adlı çalışmasını 1993 yılında 'Bin Gün Bir Milyon Yıl' (One Thousand Days One Million Years ) adlı kişisel sergisinde ortaya koyar. Sanatçı bu işini 1993 ile 2015 yılları arasında dünyanın farklı kentlerinde performans olarak organize eder.

On Kawara'nın bu çalışması, ilk olarak 1993 yılında Amerika'nın New York kentinde Dia Sanat Merkezi'nde (Görsel 5) daha sonra ise 2002 yılında Almanya'nın Kassel kentinde Documenta'da; 2004 yılında İngiltere'nin Londra kentinin Trafalgar meydanında (Görsel 5) 2010 yılında Hollanda'nın Amsterdam kentinde Stedelijk Müzesinde ve 2015 yılında Amerika'nın New York kentinde Guggenheim müzesinde performe edilir (http 4).



Görsel 5. On Kawara, 2004, *Bir Milyon Yıl/One Million Years*, Performans, Trafalgar Meydanı, Londra, İngiltere.

'Bir Milyon Yıl', sanatçının 203x254 cm.'lik beyaz kâğıtlar üzerine birbirini takip eden on sütunda bilimsel veri kesinliğinde daktiloyla yazdığı rakamlardan oluşan kitaplar şeklinde ortaya çıkıyor. Her bir sayfadaki rakam kümesi bir yüzyılı temsil ediyor. İki set var; her birinde ise 10'ar cilt. 'Bir Milyon Yıl' (Geçmiş) (1970-71) 'bütün yaşamış ve ölmüslere adanmıştır'. Tersine sayıyor ve milattan önce 998,031'de tamamlanıyor. 'Bir Milyon Yıl' (Gelecek) halen sürüyor. Ve 'son kişiye adanmıştır'. Milattan sonra 1.001,9802'e kadar sayıyor ve uygarlıkların ötesine uzanıyor. Kawara kendini karakteristik bir kesinlikle, sonsuzluk ve sınırsızlığın kesişme noktasına yerleştiriyor (Weintraub, 2009:135).

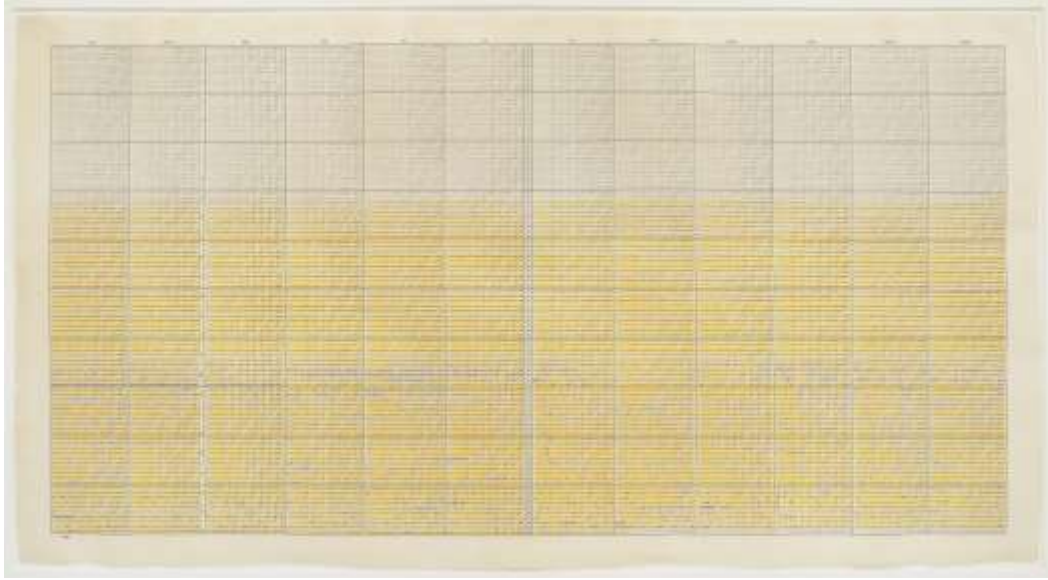
Sanatçı bu performansında geçmiş ve gelecek arasında birtakım izler, işaretlemeler ve dikkat çekici noktaları ortaya çıkarmaya çalışmıştır. On Kawara'nın bu sergisinde izleyicilerden bir erkek ve bir kadın galeri duvarlarına hazırlanan tarih listelerinden sesli okumalar yapmaktadırlar ve bu okumalar kayıt altına alınmaktadır... On Kawara'nın bu 'Bir Milyon Yıl' projesi 2004 yılında İngiltere'nin Londra kentinde bulunan Trafalgar Açık Hava Meydanında, izleyicilere 7 gün 7 gece boyunca uygulanmış ve izleyicilerin okumalardan oluşturduğu sesler kayıt altına alınmıştır. Ayrıca bu proje dünyanın birçok büyük şehrinde de uygulanmıştır (http 1).

On Kawara, 'Bir Milyon Yıl', adlı çalışmasında Kavramsal Sanat yaklaşımı etrafında çağdaş sanatın performans formuna başvurur. Sanatçı, bu performanslar sırasında yine bu mekânlarda değildir. O düşünceleri harekete geçirecek olan yazıların, teknoloji ve insan performansı eşliğinde okunmasını sağlayarak organize ederken, kendisi yine oralarda yoktur. Kawara, bu işinde zaman ile sonsuzluk kavramlarını sorgular. Kawara, bu sorgulama sırasında 1970 yılından geriye giderek, her bir sayfaya rakamlarla bir yüzyılı daktiloyla yazar ve 10 ciltlik büyük bir kitap seti aracılığıyla, nesnel bir şekilde geçmiş zamanları meydana getirir. Aynı

şekilde 1970 yılından sonrayı yine 10 cilt kitabı dolduracak şekilde rakamlarla hazırlar ve gelecek zamanları oluşturur. Kawara, geçmiş zamanları on gün gibi kısa zaman aralıklarıyla kitaba yazarak, bunları bir kadın ve bir erkeğe okutur. Sonra, bu sesli okumaları dinleyen insanlara geçmiş zamanı hatırlatmak; o anki (şimdiki zaman) zaman diliminde neler yaşadıklarını ve ne hissettiklerini sorgulatmak ve geçmiş zamanlarla yüzleştirmek ister. Sanatçı, gelecek zamanı yazdığı ve okuttuğu diğer 10 cilt kitapla da insanların çok uzak gelecek zamanlarla yüzleştiklerinde ve sonsuzluk kavramı ile ilgili ne hissettiklerini ve ne düşündüklerini sorgulama peşindedir.

Öte yandan Kawara, kitapları daktiloyla hazırlarken kendisi de bu geçmiş ve gelecek zaman sorgulamalarını bizzat yaşamış bir kişidir. Ayrıca, sanatçı, hem bu yazıları okuyanları hem bu okumaları dinleyenleri hem de bu performansı takip eden sanat çevrelerini rakamlar üzerinden geçmiş ve gelecek zamanlarla yüzleştirir. Kawara, sözü edilen çevrelere adeta, 'geçmiş ya da gelecek zaman nedir? Geçmiş ya da gelecek zaman nasıl bir şey?' sorularını yöneltir. Böylelikle bir yandan insanları geçmiş ve gelecek zamanla yüzleştiren sanatçı diğer yandan insanların geçmiş ve gelecek zaman dilimlerine verecekleri tepkiler üzerinden varlık, yokluk (yaşam-ölüm) ve sonluluk, sonsuzluk sorgulamaları yaptırır. Dolayısıyla sanatçı, kendi yaşadıklarını ya da zaman ve sonsuzluk hakkındaki kendi sorgulamalarını ürettiği Kavramsal Sanat işine de yansıtılmış olur.

On Kawara, 'Yüz Yıllık Takvimler' (Century Calendars) (Görsel 6), adlı çalışmasında "kendi doğum tarihinden başlayarak, hayatının her bir gününü hazırladığı takvimler üzerinde sarı, yeşil ve kırmızı renklerle işaretler. Sanatçı, 'Saf Bilinç' (Pure Consciousness) (Görsel 7), adlı çalışmasını ise ilk olarak 1998 yılında sunar. Bu çalışma 1998 yılı sonrasında sonra dünyanın çeşitli ülkelerinde ve çeşitli okullarda tanıtılır. Sanatçının 'Saf Bilinç' (Pure Consciousness) adlı tanıtıcı çalışması, Madagaskar, Avustralya, Butan, Fildişi Sahili, Kolombiya, Türkiye, Japonya, Finlandiya ve İzlanda'da izleyicilerle buluşturulur" (<http> 1). Kawara, bu çalışmalarında da Kavramsal Sanatta dil ve dilsel imgeleri kullanan bir görüntü verir. Kısaca onun çalışmalarında, kendi hayatının zaman karşısındaki durumu, sanat işinin bir malzemesi olur.



**Görsel 6.** On Kawara, 2000, *Yüz Yıllık Takvimler/Century Calendars*, Enstalasyon, Dia Sanat Merkezi, New York, ABD.



**Görsel 7.** On Kawara, 2017, *Saf Bilinç/Pure Consciousness*, Enstalasyon, Präsentation im Kunstmuseum Pablo Picasso, Münster, Almanya.

#### 4. Değerlendirme ve Sonuç

Postmodern Dönem içinde bir 'üstdil' olarak ortaya çıkan Kavramsal Sanat, çağdaş sanat uygulamalarında kavramsal ve düşünsel olanı önlemesiyle değer kazanır. Kökleri Modern Dönem'in Dadaizm akımına kadar giden Kavramsal Sanat, 1960 sonrasında Avrupa ve Amerika'lı çağdaş sanatçılar tarafından hem kuramsal hem de pratik boyutlarıyla ele alınır. Marcel Duchamp'ın 1917 yılında 'Çeşme' ile 'temsili sanat nesne'sini ötelemesini temel alan postmodernist Kavramsal Sanatçılar, adeta Modern Dönem'in yapısalılık yaklaşımının genleriyle oynayarak 'öznesi ve nesnesi olmayan sanat'ın peşine düşerler. Kavramsal Sanatçı, iş üretme aşamasında hem kendi öznel kimliğini hem de eserin nesnel estetiğini bozma ve yıkma peşine düşer.

Kavramsal Sanat, çağdaş sanat formlarının bir 'üstdil'i olarak nitelendirilirken; yoksul sanat, oluşum sanatı, performans sanatı, fluxus, beden sanatı, süreç sanatı, video sanatı, çevre sanatı ve arazi sanatı bu yapıyı meydana getiren unsurlardır. Postmodern Dönem'in çağdaş sanatçıları, söz konusu bu formların bazen birini bazen ikisini bazen de üçünü bir arada kullanarak Kavramsal Sanat işi üretebilirler. Çağdaş sanatçılar bu formları kullanmaları sırasında, kendi bedenlerini ya da diğer insanların bedenlerini, dili, dilsel imgeleri, nesneyi, nesnel imgeleri, süreci, mekânı, uzamı, kenti ve coğrafyayı malzeme olarak kullanabilirler. Ayrıca sorun ettikleri bu kavramsal unsurları sanat işlerinde bir düşünme ve sorgulama vasıtası haline de getirebilirler.

Kavramsal Sanatın Amerika'lı temsilcilerinden biri Japonya kökenli çağdaş sanatçı On Kawara'dır. On Kawara'nın burada farklı başlıklarda incelenen çalışmaları arasında yer alan 'Bugünün Serileri/Tarih Resimleri', yarım yüzyıla yakın (47 yıl) kesintisiz yaptığı bir çağdaş sanat işidir. Bu seride sanatçı, kendisini kullandığı dil aracılığıyla bir sanat nesnesi haline getirir; hem kendisini hem de diğer insanları düşünsel sorgulamalara maruz bırakır. Kawara, 'Başlık ve Telgraflar' da dili ve dilsel imgeleri Kavramsal Sanatın stratejisi olarak kullanırken, kendi bedeninin 'nerede' 'nasıl' ve 'hangi zaman'da bulunduğu sorularını 'canlıyım', 'hayattayım', 'uyandım' gibi kelime öbekleriyle cevaplar, tartışma açar ve sorgulamalar yaptırır. Sanatçı, 'Bir Milyon Yıl' adlı işinde dünyanın farklı kentlerinde ve mekânlarında kendi organize ettiği

performanslar ile zaman ve uzam kavramlarını sorunsallaştırarak, diğer insanlara sorgulatma amacı güder.

On Kawara, kişisel ve toplumsal belleğini kendi öznel sanatı içinde harmanlayan bir çağdaş sanatçıdır. Kawara'nın öznel sanat anlayışı, aynı zamanda onun özgün sanatını doğuran bir sebeptir. Öyle ki, Kawara'ya kadar sanat dünyasında kendi kişisel ve öznel bilgilerini kendi sanat yapıtlarında/işlerinde kullanan bir başka sanatçıya rastlamak zordur. Kawara, bu noktada Fransız felsefeci Jean-François Lyotard'ın "Postmodern Durum" (Lyotard, 1990) kitabında ifade ettiği 'küçük anlatı'ları öne çıkaran göstergeler sunma peşindedir. Öyle ki, adeta Kawara'ya göre, tarihlerin ve uygarlıkların anlattıkları 'büyük anlatı'lar kadar, dünyadan herhangi bir sanatçının kendi öznel anlatıları/hikâyeleri/ öyküleri de ('küçük anlatı'lar) önemlidir. Bu durum, Kawara'yı Kavramsal Sanat üreten sanatçılar arasında farklı bir yerde konumlandırır. Sanatçının dünyayı ve hayatı anlamak için kendi öznel hayatı dâhil tüm argümanları kullanması onu farklı kılan sebeplerdendir.

Japon sanatçı On Kawara, uygulamalı işlerinde Kavramsal Sanatta dil stratejisini kullanan çağdaş sanatçılardan biridir. Öyle ki Kawara, kendi bedenini ve bedeninin dünyadaki varlık durumunu, kendi bedeniyle ruhunun zaman ve uzam kavramıyla olan ilişkilerini, yaşadığı kentleri ve coğrafyaları, buralarda geçirdiği zamanları, kendisinin yaşadığı geçmiş, şimdi ve gelecek zamanlar etrafında ortaya çıkan ilgileri sorgularken dil odaklı Kavramsal Sanat işleri üreten biridir. Ayrıca, Kawara'nın söz konusu işleri, onun öznel kimliği temelinde diğer insanların varlık-yokluk (yaşam-ölüm) sorgulaması yapmalarına vesile olmakta; onların bilinçaltına ve bilinçüstüne yönelik göndermeler içermektedir. Dolayısıyla On Kawara, Postmodern Dönem'in 'üstdil'i olarak nitelendirilen Kavramsal Sanat anlayışında dil stratejisini kullanarak, zaman, nesne, özne, mekân, uzam, varlık, yokluk, yaşam, ölüm, sonluluk, sonsuzluk, dünya ve bilinç kavramlarını düşünsel temelde irdeleyen bir çağdaş sanatçı olarak görülebilir.

**Kaynakça**

Akyüz, D. (2019), *Kavramsal Sanatın Günümüz Takı Tasarımına Etkileri*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul.

Antmen, A. (2016). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Büyüköztürk, Ş. – Çakmak, E. K. – Akgün, Ö. E. – Karadeniz, Ş. – Demirel, F. (2009), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Demirok, C. (2019), 'Kavramsal Sanat ve Manifestolar', *Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 13, sayfa: 261-280, İstanbul: Minör Yayınevi.

Godfrey, T. (1998), *Conceptual Art A&I (Art and Ideas)*, London: Phaidon.

Harrison, C.-Wood, P. (2016), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (Çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları.

Lyotard, J. – F. (1990), *Postmodern Durum*, (Çev. Ahmet Çiğdem ), İstanbul: Ara Yayıncılık.

Özayten, N. (1992), *Batı'da Obje Sanatı, Kavramsal Sanat, Post- Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 19656-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

Patton, M. Q. (2014), *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*, (Çev. Ed. Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir), Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

Polat, N. (2019), 'Kavramsal' Bir Uğraş: Resim Sanatı', *Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 13, sayfa: 33-60, İstanbul: Minör Yayınevi.

Proehl, J. (2019), 'Sanatta Görünürlüğün Yok Olması ve Geri Dönüşü ya da Neo-Dada Asla Var Olmadı', *Teorik Bakış 4 Aylık Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 13, sayfa: 75-104, İstanbul: Minör Yayınevi.

Sansarcı, E. (2020), *Düşünsel Sürecine Etkileri Bağlamında Grafik Tasarım ve Kavramsal Sanat İlişkisi*, Arel Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı Grafik Tasarım Programı, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul.

Weintraub, L. (2009), On Kawara 23,056 Gün (Şubat 8, 1996), çev. Mine Haydaroğlu, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı: 110, sayfa: 128-137, İstanbul.



**İnternet Kaynakları**

http 1: Şengün, E. (2017), On Kawara: Zaman-Mekân-İnsan İlişkisi Üzerine, Gaia Dergisi, 4 Aralık 2017, İstanbul. <https://gaiadergi.com/on-kawara-zaman-mekan-insan-iliskisi-uzerine/> Erişim tarihi: Nisan 2022.

http 2: Watkins, J. (2014), On Kawara Obituary, The Guardian For 200 Years, Thu 24 Jul 2014, USA. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/24/on-kawara>, Erişim tarihi: Nisan 2022.

https 3: [https://www.en.wikipedia.org/wiki/On\\_Kawara](https://www.en.wikipedia.org/wiki/On_Kawara), Erişim tarihi: 12.04. 2022.

https 4: <https://www.asiahousearts.org/events/kawara-one-million-years/>, Erişim tarihi: 15.05. 2022.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. <https://www.wikiart.org/en/on-kawara> Erişim tarihi: Mayıs 2022.

Görsel 2. <https://tr.pinterest.com/pin/236157574189706233/> Erişim tarihi: Mayıs 2022.

Görsel 3. <https://www.widewalls.ch/artists/on-kawara> Erişim tarihi: Mayıs 2022.

Görsel 4. <https://www.widewalls.ch/artists/on-kawara> Erişim tarihi: Mayıs 2022.

Görsel 5. <https://www.artsy.net/artwork/on-kawara-one-million-years>, Erişim tarihi: Mayıs 2022.

Görsel 6. <https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/on-kawara-exhibition> Erişim tarihi: Mayıs 2022.

Görsel 7. <https://www.artrabbit.com/events/on-kawara-pure-consciousness> Erişim tarihi: Mayıs 2022.

**EAT ART: SANATIN YEMEKLE DANSI\*****EAT ART: ART'S DANCE WITH FOOD****Figen Girgin\*\* , Banu Dizdar\*\*\*****Öz**

20.yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Eat Art'ta yemek, temsil olmaktan çıkar tıpkı boya, kâğıt gibi malzeme haline gelir. Statünün, sembolik anlamların yanı sıra yemek; düşüncelerin paylaşıldığı, sohbetin vurgulandığı toplumsal anlamı, dondurulan an ve geçicilik kavramları doğrultusunda Daniel Spoerri'nin sıradanlığı, yüksek sanat alanına taşıdığı tablolar olarak karşımıza çıkar. Spoerri'nin masalarındaki bardaklar, tabaklar, cam şişeler, çatal-kaşıklar, kül tablaları, kâğıt peçete gibi öğeler; yemeğin başlangıcını ya da dokunulmamışlığını işaret etmez. Bu masalardaki dağınıklık, bozulmuşluk, yemeğin bittiğini, kişilerin oradan ayrıldığını göstermenin yanı sıra gerçek bir yaşam deneyimine odaklanır ve yemek yeme eylemi adeta yüksek sanatın mekânında kutsanır. Spoerri, bir zamanlar Duchamp'ın yaptığı gibi hazır nesnelere yüksek sanat formuna taşır. Betimsel tarama modeli bu araştırmada; Daniel Spoerri'nin yanı sıra öne çıkan Eat Art sanatçılarından, Sonja Alhäuser, Thomas Rentmeister ve Laura Nitsche'nin eserlerinden örneklerle yemek ve sanat ilişkisi ve bu ilişkide izleyicinin rolü sorgulanmıştır. Ayrıca araştırmada; geçicilik, an, bozulma, değişim ve dönüşüm, bolluk ve israf, tüketim toplumu ve oyunbazlık kavramları da konu bağlamında ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Eat Art, Daniel Spoerri, Çürüme, Geçicilik, Yemek.

**Abstract**

In Eat Art, which emerged in the second half of the 20th century, food is no longer a representation, it becomes a material just like paint and paper. In addition to the symbolic meanings of status, food; Daniel Spoerri's ordinariness appears as paintings that he brings to the field of high art, in line with the concepts of the frozen moment and transience, the social meaning in which thoughts are shared and conversation is emphasized. Items such as glasses, plates, glass bottles, cutlery, ashtrays, paper napkins on Spoerri's tables; it does not mark the beginning of the meal or its untouchedness. The clutter on these tables, in addition to showing that the food is over and people are leaving, focuses on a real life experience and the act of eating is almost blessed in the space of high art. Spoerri takes ready-made objects into the high art form, as Duchamp once did. In this research with descriptive scanning model; The relationship between food and art and the role of the audience in this relationship were questioned with examples from the artworks of prominent Eat Art artists Sonja Alhäuser, Thomas Rentmeister and Laura Nitsche as well as Daniel Spoerri. In addition, in this research; the concepts of temporality, moment, deterioration, change and transformation, abundance and waste, consumer society and playfulness were also discussed in the context of the subject.

**Keywords:** Eat Art, Daniel Spoerri, Decay, Transience, Food.

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 09.09.2022 - Kabul tarihi: 09.11.2022.*

\* Bu çalışma, 21-23 Mayıs 2022'de "15th International Congress on Language, Literature and Cultural Researches" kongresi'nde sözlü bildiri olarak sunulmuş ve özeti kongre bildiri özet kitabında basılmış bildirinin tamamlanmış halidir.

\*\*Doç.Dr., Trakya Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü (Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı), figengirgin@trakya.edu.tr , <https://orcid.org/0000-0002-5747-6769>.

\*\*\*Yüksek Lisans Öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, bndzdr3@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1189-5140>.

## **1. Giriş**

Yemek, insanoğlunun yaşamını sürdürebilmesinin en temel ihtiyaçlarından biridir. Abraham Maslow yemeği, hayatta kalmak için gereklilik olan fizyolojik ihtiyaçlardan en önemlisi olarak değerlendirir ve 'İhtiyaçlar Hiyeraşisi'nin temeline yerleştirir. Yaşamın devam etmesi adına gerekli olan besin, sanat tarihinin neredeyse her döneminde karşımıza çıkar. Bunun sebebi yiyeceklerin, insanlara yakınlığıdır. Bu yüzden yiyecek ve yemek kavramı sanat için önemlidir.

Bu araştırmada, yemek, sanat-yemek ilişkisi, bu ilişkide izleyicinin rolü gibi konuların yanı sıra geçicilik, an, bozulma, değişim ve dönüşüm, tüketim toplumu, bolluk ve israf, oyunbazlık gibi kavramlar Eat Art sanatçılarından Daniel Spoerri, Sonja Alhäuser, Thomas Rentmeister ve Laura Nitsche'nin eserlerinden örneklerle ele alınacaktır.

## **2. Sanatta Yemek**

Hıristiyan öğretilerinde, ilk günah ve insanın cennetten kovulması insanlık tarihinin başlangıcındadır ve bir elma ile yani yemek yeme yoluyla gerçekleşir. Eski inanişaya göre, dengeli ve mutlu bir hayata ulaşmada beslenme belirleyici bir rol oynar. Gıda, beden ve ruhun arzu edilen uyumu için önemlidir. 19. yüzyılda filozof Ludwig Feuerbach'a göre "İnsan ne yerse odur". Feuerbach'ın bu sözüne insanın sadece yediği değil, aynı zamanda yemediği şey olduğu da eklenebilir (Dobke, 2019:129-130). Çünkü bazı kültürlerde yenilmesine izin verilen ya da kutsal olan yiyecekler diğer kültürlerde yasaklanan olabilir. Bu durum yiyeceklere olan yaklaşımdaki kültürel farklılıkları gösterir. Ekonomi, kişisel zevkler de yiyeceğe bakış açısında ve tercihinde önemlidir. Günümüzde fazla para kazanan kişilerin altın varak şeritlerle servis edilen bifteği tercih etmelerinin sebebi altının tadı değil, sosyal statülerini kutlama istekleridir.

Din ve inanç sistemlerinde elma; yasaklı meyve olarak karşımıza çıkarken, ekmek ve şarap; İsa'nın havarilerine kutsayarak dağıttığı bir yemeğin unsurlarıdır. Dinsel yaklaşımlarda ve bu konuları kapsayan sanat eserlerinde yiyecek neden diğer nesnelere göre ön plandadır? Bunun sebebi soyut kavramların, en çekici özelliklere sahip, dünyevi zevklerden biri olan yemekle bağdaştırılarak din ve inanç terimlerinin daha anlaşılır ve daha çekici bir hal almasını sağlama düşüncesi olabilir.

Sanatta Adem ve Havva konulu resimlerde karşımıza çıkan elma; cinsellik ve ayartma ile ilişkilendirilirken; İsa ve havarilerinin bir masa etrafında toplandığı 'Son Akşam Yemeği' betimlemelerinde yer alan ekme; İsa'nın bedeni ile, şarap ise onun kanı ile ilişkilendirilir. Böyle bir ilişkilendirilme yapılmasının sebebi İsa'nın verdiği yemekte bunu söylediğine inanılmasıdır.

Yemeğin birincil olarak eserde yer alması 15.yüzyılda sanatçıların Antik çağ kültüründen etkilendikleri ve dünyeviliği benimsedikleri döneme denk gelir. Yemeğin ve yiyeceğin ana unsur noktasında yer aldığı 'Natürmort' olarak adlandırılan resimlerde, sanatçıların yiyecek unsurlarını rengi, dokusu, şekli gibi detaylarına dikkat ederek titiz bir gözlemcilikle eserlerine aktardıkları görülmektedir. 17.yy'da Hollanda, İspanya ve İtalya'da bağımsız bir tür olarak gelişen 'Natürmort' resimlerinde mükemmel bir gerçekçilik söz konusudur. Bu tür resimlerde yaşam stilini aktarmak adına meyve ve sebzelerin yanı sıra bazı dekoratif nesnelere ve hayvan figürleri de yer alır. Av etleri, ıstakoz gibi hayvansal yiyecekler dışında portakal veya üzüm gibi değerli meyvelerin yer aldığı bu sahneler ayrıcalıklı yaşam tarzını da gözler önüne serer. Özellikle 17.yy Hollanda sanatında karşımıza çıkan ıstakoz, yengeç gibi hayvanlar deniz avcılığının geliştiği bir dönemi yansıtanın yanı sıra, avlanması zahmetli olduğu için pahalı olan bu deniz canlılarının herkesin masasında bulunamayacağı, bu türden yiyeceklerin yer aldığı masaların zenginlik statüsünün göstergeleri olduğu gerçeğini vurgular. Karaalioğlu'nun da ifade ettiği gibi (2018: 9) "Hollanda Sanatı'nda yer alan birçok av sahnesinin Calvinizm'le ilişkisi, zenginliğin getirdiği her şeyin Tanrı tarafından bir kutsanmışlık ibaresi olarak kurtuluşu müjdelediği inancına gönderme yapma üzerine kurgulanmasında yatmaktadır". Birbirinden taze ve canlı yiyeceklerin, ihtişamlı dekor unsurlarının yer aldığı masalar, bazen etrafında oturan insanlarla bazen ise figürler olmaksızın karşımıza çıkar. Bu masalarda görülen yiyecekler, 'Son Akşam Yemeği' betimlemelerinden ya da Vincent Van Gogh'un 'Patates Yiyenler' resmindeki mütevazılıktan uzaktır. Sanatçı eğer sipariş edenin toplumsal statüsündeki zenginliğe imada bulunmak istiyorsa yemek düzenlemelerini abartılı bir zevk ile sunar. Bazı sanatçılar ise dünyanın gelip geçiciliğini, ölümü ve ölümlü olduğumuzu hatırlatmak adına bu zengin görüntülerin arasına ölüm sembollerini (çoğunlukla kuru kafa, kurumuş çiçekler, saatler, mum, vb.) yerleştirdikleri Vanitas resimleri yaparlar. Bu türden eserlerde sanatçılar, varoluşun asıl amacına ulaşmak, yaşam ve ölüm zıtlığını vurgulamak için bu iki kavramı en iyi yansıtmak için çoğunlukla yiyeceğin de

olduğu simgelere yer verirler. 19.yy' a gelindiğinde Van Gogh'un 'Patates Yiyenler' tablosunda bir yemek etrafında buluşan insanlar ve bu insanların mütevazı yaşamlarını, mütevazı bir yiyecek olan patates ile özdeşleştirdiği bu sahne, sosyal sınıf kavramını da gösterir. Van Gogh'dan yıllar sonra Daniel Spoerri, sosyal hiyerarşiyi jestsel bir şekilde tersine çevirmek için işkembeyi kullanır. Tarihte serfler, sığırlarını kesim için ev sahibine teslim etmek zorunda oldukları ve onlara yalnızca iç organları kaldığı için Spoerri, İsviçre'de bir şatoda bir ziyafet düzenler ve bu ziyafette alt sınıfın tükettiği yiyeceklerden biri olan işkembeyi yirmi farklı varyasyonda servis ederek bu prensibi tersine çevirir (Raap, 2020:19). Van Gogh'un aksine Édouard Manet ve Pierre Auguste Renoir betimledikleri yemek sahnelerinde eğlence kültürü ve yaşamın keyifliliğini gözler önüne serer. Andy Warhol ise yiyeceği popülerliği doğrultusunda ele alır. Kola şişeleri, çorba kutuları gibi tüketim dünyasının bizlere sunduğu imgeleri, sunulmalarındaki değerlerini yitirecek kadar çarpıcı hale getirerek tekrar bizim görüşümüze sunar (Kuspit, 2010:90). Ancak yiyecek betimlemeleri hala yüzeye bağlıdır. Spoerri, 1959 yılında kurmuş olduğu 'Dönüşebilir Sanat Çoğalmas'ının ilkelerine göre ve kendi seçtiği sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiş olan çok sayıda besin üretir. Warhol, Beuys, Gerstner, Arman, César, Brecht, Filliou, Lindner, Rot, Lalanne; badem ezmesinden, çikolatadan, ekmekten nesnelere yapmışlardır (Germaner, 1997:25). Bu nesnelere 1960'ların sonunda açtığı Spoerri Restoranının açılışında 'Eat Art' ürünleri olarak sunulmuştur. Spoerri, yemeği hem gösterilerinde, hem 'Tuzak' ve 'Sahte Tablolar'ında sayısız biçimde gösterir. 1960'larda Pop Art bilinçli olarak gündelik hayata ve tüketim nesnelere yönelerek sanatın aynı zamanda eğlenceli de olabileceğini gösterdi. Spoerri'nin de birçok nesnesi ve projesi, kutsal ve sıradan olanın kültürel ve estetik açıdan eş değer olarak yan yana sergilenebileceği inancına dayanmaktadır (Raap, 2020:19).

Çikolatadan yaptığı düzenlemeler ile tanınan Sonja Alhäuser, kek manzaraları, pasta bahçeleri ile tanınan Antoni Mirada ve Dorothee Selz, çalışmalarında yeme ve vücudu birleştirdiklerinden Vücut Sanatı içinde de değerlendirilen Gina Pane ve Michel Journiac gibi sanatçılar yiyeceklerle ilgili baskı, çizim, düzenlemeler, gösteriler ve heykeller yapmışlardır (Germaner, 1997:25). Vik Muniz ise tanınmış sanat eserlerini çikolata, havyar, spagetti gibi yenilebilir yiyeceklerle resmederek malzemenin sınırlarını genişletir. Jana Sterbak ise ölümü ima

eden vanitalara güncel bir yorum getirerek hayvan etinden yaptığı elbise ile hem geleneksel olmayan bir malzeme kullanır hem de ölüm ve çürümeyi şekil ve renk değişimi üzerinden gösterir. Sterbak bu çalışma ile aynı zamanda sanat dünyasına eleştirel bir yorumda da bulunur. Görüldüğü gibi yemek ve yiyecek birincil olarak sanatta yer almaya başladığı günden günümüze değin farklı sanatsal ifade biçimlerine göre şekillenmektedir ve görünüşe göre insana yakınlığı sebebiyle şekillenmeye de devam edecektir.

### 3. Eat Art

Eat Art, kelimesi kelimesine çevrildiğinde 'sanat yemek' anlamına gelir. Sanatın geleneksel değerlerini yıkan ve üstelik bundan zevk alma anlayışı güden bir eğilimde olan Eat Art, terim olarak Daniel Spoerri tarafından ortaya konmuştur. Spoerri ve diğer sanatçılar bazen yenilebilen bazen de yenilemeyen besin maddelerini sanat yapıtı olarak sergilemişlerdir. Eat Art sözcüğü bir dil oyunu içermesi ve sanat anlayışında geleneksel değerlere karşı oluşu bakımından Dada ile ilişkilendirilmektedir (Germaner, 1997:24). Eat Art'ta gördüğümüz yiyecek betimlemeleri diğer dönemlerden özellikle de aynı dönemde olduğu Pop Art'takinden oldukça farklıdır. Spoerri, tüketim ediminin kendisinden büyülenmiş gibidir. O ve diğer Eat Art sanatçıları için tüketim Bourriaud'un da ifade ettiği gibi: "samimi bir biçimde soyut bir fenomendir; görünmez öznenin herhangi bir temsile indirgenemeyeceği bir mittir" (Bourriaud, 2018:41). Eat Art; beslenme, gastronomi gibi kültür ve yaşamla ilgili bilgilerin yanı sıra yamyamlığı ve insanlığın ilk dönemlerindeki törenlerde var olan arkaik güçleri ortaya koyar ve ölümden söz eder. Sanatta besinin bu açıdan kullanımı, yapıtın henüz bitmemiş olduğu ve seyircinin ya da rastlantının karışmasıyla tamamlanacağı düşüncesini pekiştirir (Germaner, 1997:24). Rancière'nin tiyatroya ilişkin söylediği: "Ukala mesafenin kendisi ortadan kaldırılmalıdır. Seyirci, kendisine sunulan gösteriyi sükûnet içinde inceleyen gözlemci konumundan çıkarılmalıdır. Seyirci bu aldatıcı efendilikten yoksun bırakılmalı, tiyatro eyleminin sihirli dairesi içine sürüklenmelidir; o daire içinde akılcı gözlemci imtiyazı yerine kendi yekpare yaşam enerjisinin efendisi olma imtiyazını alacaktır" sözleri Eat Art seyircisi ile de oldukça bağdaşır (Rancière, 2013:12).

Beslenme ile ilgili düşüncelere Kafka'nın en önemli öykülerinden biri olan 'Açlık Sanatçısı'nda da rastlıyoruz. Bir sanatçının kafese kapatılıp aç kalması ve seyircilerin onun gizlice

yemek yiyip yemediğini kontrol etmelerini ve keyifle onu izlemelerini gösterir. Sanatçı, kendi kayboluşunu sahneye koyar. Başka bir deyişle gösteri, bu sanatın ve sanatçının kendini silmesinde yatar, süresi hem sanatın hem de sanatçının halkın gözünden kaybolmasıyla örtüşür; bu sanat böylece eğlenceyi reddeder. Kafka'nın açlık sanatçısı gibi Fluxus sanatçısı Ben Vautier de kendini bir kutuya kapatır ve yirmi dört saat boyunca yemek yemeyi reddeder. Aynı zamanda, bu kutuyu yokluğun, daha özellikli olarak sanatın (sanatçının, yemeğin, vb.) yokluğunun bir işareti olarak görür. Yazmanın rolü de burada yer bulur; kutunun üzerindeki bir işaret, Vautier'in kutuda yemek yemediğini belirtir. Açlık sanatçısı yemeği reddeder ve yemez. Eat Art sanatçısı, tüketilmeyi talep eden ve dolayısıyla tüketiciye uzanan katılımcı bir jestle aktif olarak görünümünden çıkarılmayı talep eden bir sanat düşüncesindedir. Sanatın artık içten dışı doğru işlediği bu eğilimde tüketici o güne değin uzaktan baktığı ve takdir ettiği sanatı yutar. Tüketicinin sadece gözlerini değil midesini de çalışmaya zorlarken metabolizmanın izin verdiği başkalaşımdan geçer. Kafka'nın açlık sanatçısı, Eat Art'ın izleyiciye/tüketiciye bir zaman sanatı ile meşgul olma fırsatı sunan yemek ya da yeme performansları üzerindeki ısrarın habercisidir. Eat Art, besin odaklı olması sebebiyle gelip geçicidir (Novero, 2010:xiii).

Eat Art sanatçıları yiyecekleri, farklı duygu ve anlamları ifade etmek için kullanırlar. Gıda gerçekten herkesin ilişki kurabileceği bir şeydir; ancak tüm gıdalar koruma açısından eşdeğer değildir. Eat Art eserlerine sergilendikten bir süre sonra ne oluyor? Yiyeceklerle ilgili bu çalışmalar her defasında yeniden mi yapılıyor? Malzemeler (yiyecekler) sürekli yenilenip, değiştiriliyor mu? Besinlerin organik yapısı nedeniyle bozulma, çürüme, erime, küflenme gibi değişiklikler ne kadar kadar sanatçı tarafından amaçlanan ve işin de bir parçası olan doğal değişimlerdir? Bu organik değişime yönelik müdahalenin belirleneceği zaman nedir? Bu tarz ayrışmalara yönelik bilgi azdır. Sonja Alhäuser'in 'Kahverengi Banyo V'i, Laurent Moriceau'nun 'Bulundu ve Kayboldu 1' ve Janine Antoni'nin 'Yala ve Köpürt' çalışmaları çikolatadan yapılmış enstalasyonlardır. Aynı malzemeleri kullanmış olmaları benzer koruma yaklaşımları uygulanması gerektiğini düşündürtebilir. Ama kesinlikle öyle değildir. Bu çalışmalarda malzemenin (çikolatanın) hedeflenen yumuşaklık, sertlik gibi fiziksel özelliklerinin yanı sıra sanatsal amaç açısından farklılıklarını anlamak uygun koruma yaklaşımlarını tanımaya yardımcı olur (Novero 2010:159'dan akt. Garcia, 2022).

Eat Art'a adını veren Spoerri onu ünlü yapan ilk 'Tuzak Tablo'sunu 1950'li yılların sonunda yapar. Tuzak Tablolar yaratmak için tesadüfi (düzensizlik) bir sofraya düzeninin kalıntılarını -kirli tabaklar, boş bardaklar, buruşuk sigara paketi, kırıntı- yapıştırır. Bir yemek sırasında belirli bir anı veya rastgele karşılaşılan bir durumu (örneğin bir çalışma masası veya bir bitpazarı tezgâhı), sanki bir tuzağa yakalanmış ve günlük bir parça gibi donduran masa üstlerine sabitlenen bu anlar ile gerçeklik sonsuza dek yakalanır (http 1). Sanatçı hazır nesne prensibini, Dada'dan kaynaklanan şans yasalarına duyulan saygıyla birleştirir (Hopkins, 2018:88). Kuspit'in de ifade ettiği gibi "hazır nesnelerin çifte kimliği vardır. Ruhun yaratıcı edimi sonucu yüce sanat eserlerine dönüşürler ancak toplumsal açıdan işlevsel ürünlerdir. Gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakla birlikte yaratıcı bakış açısıyla hazır nesneye dönüşmektedirler. Kısacası bir yandan eylemsiz madde olarak kalırken bir yandan da estetik ozmosa sahiptirler" (Kuspit, 2010:38). Tıpkı Spoerri'nin yemek masası, çalışma masası, çekmecedeki nesnelere gibi. Burada Bourriaud'un da ifade ettiği gibi "söz konusu olan bir nesne yapmak değil; var olanlar arasından seçmek ve bunları özgün bir niyete göre kullanmak ya da onlarda değişiklik yapmaktır" (Bourriaud, 2018:40).



**Görsel 1.** Daniel Spoerri, *Düz Yazı Şiirleri*, 1959-60, Ahşap üzerine cam, kâğıt, seramik, metal ve plastik, 69 x 54,2 x 36,1 cm, Tate Galerisi.

*Düz Yazı Şiirleri* (Görsel 1), Spoerri'nin 1959'da Paris'e vardığında rue Mouffetard'daki otel odasında yarattığı ilk "Tuzak Tabloları" arasındadır. Burada hepsi tahtaya yapıştırılmış yemek kalıntılarıyla birlikte tabak, kâseler, bardak, kaşıklar, bıçak, kâğıt mendil ve bir cam şişe



yer alır. Küllük, kibrit ve kitap da vardır. Tahtanın üzerindeki her bir sıradan nesne Duchamp'ın hazır ürünleri gibi yüksek sanat eseri statüsü ile onurlandırılmıştır. Sanatçı aynı zamanda gerçekliği kendine mal edip onu resim/heykel/kabartmaya dönüştürerek yerçekimi ve sanatın kendi yasalarına meydan okur. Yaygın bir şeye dair yeni bir bakış açısı getirir. 1955'te Rauschenberg günlük yaşamdan bir öge olan yatağı, düzlemini değiştirerek duvara asmıştı. Spoerri de gündelik hayatın belki de en sıradan eylemlerinden biri olan yemeği kullanarak, sanatı kutsallıktan arındırır. Yeni Gerçekçilerin sanatın hayat olduğu fikriyle tanışan Spoerri, bu ve bundan sonraki tuzak tablolarıyla bu fikre zaman ve mekân kavramını da ekler. *Düz Yazı Şiirleri*'nde sanatçı, zamanın içinde hayatın bir anını yakalar ve dondurur. Korunan an aynı zamanda ölüdür. John G. Hatch'in söylediği gibi sanatçı, eleştirmenlere sık sık "bir varoluş anının tuzağına düşmek, o anın ölümüdür" diye hatırlatmıştır. *Düz Yazı Şiirleri* önemli ölçüde otobiyografiktir. Buradaki nesnelere, sanatçı hakkında bilgi verir. Carcassonne adında küçük bir otel odasında kaldığı ve yemek masası olmadığı için sunta alıp üzerinde yemek yemesine ait detaylar, sanatçının hayatının bir dönemindeki yoksul yaşam tarzına işaret eder. Masanın üzerinde Robert Walser'in 'Dichtungen in Prosa' adlı kitabı yer alır. Kitap, Spoerri'ye amcası Theophile Spoerri'nin hediyesidir ([http 2](http://2)). Bu kitap, natüremordun bir ögesi olmanın yanı sıra amcası ile arasındaki güçlü bağa da işaret eder. Baudrillard'ın da belirttiği gibi (2011:22): "Nesneler ve insanlar birbirlerine yakın bağlarla bağlanmış olup bu danişıklı dövüş çerçevesinde kendilerine atfedilen duygusal değer sayesinde evde yaşayan bir kişilik olarak algılanmaktadırlar". İşlevsel olarak okumak için olan bu kitap, Spoerri'nin bu nesne ile kurduğu ilişki ve bunun sonucunda ortaya çıkan insani ilişkiler ve davranışlar sistematığı açısından duyu yüklüdür. Huzursuz edici bir çocukluk geçiren sanatçı bu çalışmasına ve belki de diğer tuzak tablolarına ilişkin şöyle bir açıklamada bulunur: "Aslında bunun bir toprak meselesi olduğunu düşünüyorum. Çocukluğumdan beri topraklarımı kaybetmişim ve hatta çocuklukta bile hiç toprağım olmamıştı... Ben bir Rumen Yahudisiydim, Ortodoks bir ülkede evanjelisttim. Babam ölmüştü, gerçekten öldüğünden hiç emin olamadım. Yemin ederim, yapıştırdığım ilk şeyler o duyguydu" ([http 2](http://2)).

Kahvaltı ya da akşam yemeğinden sonra masada olan nesnelere bulduğu gibi yatay bir yüzeye yapıştirip düzlemini değiştirerek resim olarak duvara asması onun markası haline gelir.

Tabloları, birlikte yemek yiyen insanlar arasındaki ilişkilerin kalıntıları olarak görülen nesne topluluklarıdır (Cempellin, 2019:1). Hopkins (2018:88) 'e göre; "Daniel Spoerri'nin yapıtlarında materyalist bir şiirsellik açığa çıkarılıyordu. Sanatçı 'Tuzak Tablolar'ını şu şekilde açıklar: "Düzende veya düzensizlikte bulunan nesnelere (masalarda, kutularda, çekmecelerde, vb.) olduğu gibi sabitlenir (tuzaklanır). Yalnızca düzlem değiştirilir: sonuç resim olarak adlandırıldığından, yatay olan dikey hale gelir. Örnek: Arta kalan yemek, yenen masaya sabitlenir ve masa, duvara asılır". İlk Tuzak Tablolarından biri olan, "Kichka'nın Kahvaltısı", kız arkadaşı Kichka Baticheff'in tüketilen kahvaltısının kalıntılarında yapılmıştır (Michalarou, t.y.). MOMA'nın satın aldığı bu üç boyutlu natürmort dahil olmak üzere Spoerri; yemek yemenin ve yemek pişirmenin kültürel önemine, beslenmenin temel ilkelerine ve varoluşsal bir süreç olarak yeme eylemine olan ilgisini bu çalışmaları ile kanıtlar. Gündelik nesnelere doğru zamanda ve kendi olağan düzenlerinde yakalamak çalışmalarının ana temasıdır. Bu çalışmalar ile kendisinin ve başkalarının gerçekliğini doğrudan sahiplenmeye yönelik varoluşçu bir dürtüyle, zamanın tekil anlarını ve onun edebi belgelerini mizahi sanat eserlerine dönüştürme kavramına öncülük eder (http 2). Tuzak Tablolar'ı bu kadar popüler olmasına rağmen bu denli tipik bir sanatçı olmak onun çok yönlülüğü ile ters düşer ve 1967'de bir Yunan adası olan Simi'ye gider. "Hayatım boyunca kirli tabakları masalara yapıştırmak istemedim" diyen Spoerri, burada dokuz ay konaklamasının ardından Spoerri Restaurant, Eat Art ve etno-senkretik nesnelere olmak üzere sanatsal kararlarının temellerini atar. Yemek pişirme sanatına ilgisi en iyi Eugen von Vaerst'in 1851'de ortaya attığı ve yemeklerin hazırlanmasından çok daha fazlasını yani sofrada, diyet, avcılık, balıkçılık ve hayvancılıktan çok daha fazlasını içeren 'Gastrosophiex' terimiyle tanımlanabilir. Spoerri sanatta erotizme yeterince yer verildiğini bu yüzden kendini insan varlığının diğer temellerine adanmak istediğini, bunlardan birinin de beslenme olduğunu belirtir (Räderscheidt 2020a:7). Adada bulunan yiyecekler, ada bahçelerinden alınan sebzeler, birkaç saat önce yakalanan balıklar, taşlı zeminde yetişen bitkilerin yoğun aromasıyla bal gibi malzemelerin mutlak tazeliği ile birleştiğinde Spoerri'nin yaratıcılığını ateşler. Ne pişirdiğini ve ne yediğini günlük olarak not eden sanatçı 1967'deki bu seyahatinin bir 'Gastronomik Günlüğü'nü yayınlar (Keller, 2021). Ancak Tuzak Tablolar'dan tamamen vazgeçemez. Neredeyse her sergisinde zorunlu olarak yer alır ve onları yapmaya devam eder. Tek bir farkla. Artık onların çoğu sahte tablo parçalarıdır. Onlara sahte demesinin sebebi, gerçek bir yemekten tüm

rastgeleliği ile ortaya çıkma gerekliliğinden sapmış olmalarıdır. Bunun yerine sanatçı tarafından özel olarak seçilmiş sofrta takımı düzenlemeleridir. Görünüş olarak gerçek tuzak tablolarla benzemelerine rağmen, daha dar anlamda bir natürmordu temsil ederler. Spoerri kendi köksüzlüğünü ve şüphelerini sanatının merkezine alır. Tuzak ya da sahte tablolarında yer çekimi askıya alınır ve olağan perspektife sırt çevirmek zorunda kalırız (Cempellin, 2019:xv-xvii).

1968 yılında Simi'den döndükten sonra Düsseldorf'ta açtığı Spoerri Restoranında iyi ve basit yemeklerin yanı sıra farklı lezzetler denemeye açık olanlar için menüde her zaman aslan, piton veya karıncalı omlet gibi egzotik yemeklere de yer verilirdi. Spoerri Restoranının menüsü, prensipte insanların zehirli veya bozulmuş olmayan, ancak sağlıklı, yani sindirilebilir ve makul derecede lezzetli olan her şeyi yiyebileceklerinin farkına vardığını gösteriyordu (Raap, 2020:21). Spoerri 1970 yılında verdiği bir röportajda "Spagetti ve patatesi yılan yahnisine tercih ederim ama her halükarda yenmiş olması beni patates püresinden daha çok büyülüyor" demiştir. Spoerri basit yiyecekleri sevmesine rağmen içindeki merak duygusunu başkalarına da aktarmak ister. Bu tarz konsept yemeklerle alışkanlıklar ve ön yargılarımızı yansıtır. Ayrıca bu ön yargılarımızda ya da bazı yiyecekleri yemekten kaçınma davranışımızın altında hijyen veya ekonomik bir nitelik etkili olsa da dini, etik ve ideolojik temellerin etkisi de yadsınamaz. Bazı kültürler için kutsal olan hayvanların bazıları için bir yemek olarak düşünülmesi gibi. Geleneksel duysal izlenimlerin sorgulanması, 20.yy sanatını büyük ölçüde meşgul eden bir konuydu. Eat Art'ın tat duygusunun sorgulanmasına odaklandığı söylenebilir (Räderscheidt, 2020a:8).

Spoerri, Dieter Roth ve Peter Kubelka dahil olmak üzere birkaç sanatçı 1970 yılında, duyguları, hatıraları ve hisleri uyandırabilen yemek kadar yaygın bir şeyi kullanarak deneylerden oluşan bir sergi düzenlemeye karar verirler. 'Evreni Yeme' adlı gösteri Almanya'nın Düsseldorf kentindeki Burgplatz'da gerçekleştirilir. Spoerri bu gösteriyi şöyle tanımlar: "Restorandaki resimler tuzak resimler oldu. Benim bakkal dükkânımda olduğu gibi normal yiyecekler (yemekler) sanat eseri olarak sergileniyor. Sanat eserleri dönüşüm içinde ve geçici... Lisansım altında herkes kendi tuzak resmini dilediği gibi üretebilirdi. Dokunma ve görmenin yanı sıra tat alma duygusu da işin içindeydi. Bu sanatsal ilkeler Eat Art'ın temeliydi" (Novero, 2010: 159'dan akt. Garcia, 2022). Spoerri'nin tat alma duygusunun işin içinde olduğunu söylemesi Jean Marie-

Guyau'nun estetik hazzın görme ve duyma duyularına indirgenemeyeceğini öne sürdüğü düşüncelerini hatırlatıyor.

Bu sergi, yemeğin gücünü göstermeyi amaçlar. Sergi, yiyecekleri sanatsal ifade için malzeme olarak kullanmanın onları tuval yüzeyinde resmetmekten daha güçlü bir etkiye sahip olduğunu vurgular. Eat Art yenilebilir veya gıdayla yakından bağlantılı bazı unsurları içeren çalışmalar için yaygın olarak kullanılmaktadır. Hatta Roth ve Joseph Beuys'un yeme niyetiyle yapılmamış sanat eserleri de artık Eat Art olarak kabul edilmektedir. Sanat Tarihinde yemek, çoğunlukla güç ve esenlikle ilişkilendirilir. Spoerri, gıda maddesinin şekillendirdiği formlarla birlikte sanat eserinin konusunu veya içeriğini oluşturabileceğini gösterir. Yiyeceklerin bu şekilde kullanılması bizim yalnızca görme duyumuzu değil, koku alma, dokunma ve tat alma duyumuzu da teşvik eder. Malzeme, izleyiciyi duysal bir deneyime davet eder. Sanatçılar, izleyicide oyunbazlık, gizemlilik, grotesklik, erotizm, tiksinti, vahşilik, ihlal veya gerçeküstücülük duygusu yaratırlarsa amaçlarına ulaşmışlar demektir (Novero, 2010:159'dan akt. Garcia, 2022).



**Görsel 2.** Daniel Spoerri, *Ekmekli Kadın Ayakkabısı*, 1969, Bronz, ekmek.

Spoerri'nin bazı yiyeceklere özel bir ilgisi vardır. Bu yiyeceklerden biri olan yumurta, ilkel bir yiyecek formu ve yaşamın sembolü olması bakımından onu etkiler. 1963'te Köln'deki Zwirner Galerisi'nde gerçekleştirdiği sergide, bir yumurtanın olabildiğince sert olması için gereken kaynama süresini düşünerek, çalışmalarını sadece yedi dakika asılı bırakmıştır. Yumurta, akla gelebilecek tüm mutfak gereçleriyle birlikte topladığı edebi alıntılar dahil olmak üzere onun birçok çalışmasında karşımıza çıkar. Spoerri için diğer önemli yiyecek ekmektir.

Paris'teki öğrenciliği sırasında parasızlığı nedeniyle, bir çekmecede bayat ekmeğe tutar ve sonrasında ekmeğe çorbası yapmak için onları küp küp doğrayıp suda kaynatır. Sonrasında aklına bu çorbaya biraz ucuz biber atma fikri gelir. İşte bu yılları, yaşam boyu yemek pişirme ve yemekle ilgili tutkusunun da başlangıç noktasıdır denilebilir. 1961'de Kopenhag'daki 'Bakkal' sergisi için yaptığı içi çöp, çivi ve kırık camla doldurulmuş seksen tane pişirilmiş ekmeği ziyaretçilere bir katalog gibi dağıtır. Yiyecek israfına dikkat çekmek üzere tasarlanmış olan 'Tabu Katalog' fırıncılar birliğinin tepkisine neden olur (Keller, 2021). Bu durum Bourdieu'nun "sınıfları birbirinden farklı estetik kapasite tiplerinden daha keskin bir şekilde ayıran bir şey yoktur" sözünü akla getiriyor. Bourdieu'ya göre işçi sınıfı, sıradan bir nesneyi ya da imgeyi estetik olarak yorumlamaya daha az meyillidir. Bourdieu bu iddiasını bir takım çakıl taşlarının görüntülediği fotoğrafı işçi sınıfından birçok izleyicinin film harcaması olarak görmesi ile örnekendirir (Bourdieu, 1984:40-41'den akt. Barnard, 2010:242). Sanatçı bu kez 1965 yılında, atıkları ekmeğe haline getirir. 1945'den hemen sonraki açlık yıllarını hatırlayan bazı çağdaşlar için bu bir tabu ihlaliydi, ancak Spoerri, Paris'te ne kadar çok yarı yarıya yenmiş ve kurumuş ekmeğin ertesi gün atıldığını gözlemlemiştir. 1970'de Spoerri'nin ekmeğe tutkusu, hamurla doldurduğu ve pişirdiği ayakkabı, daktilo gibi gündelik nesnelere şeklinde yeniden ortaya çıkar (Keller, 2021) (Görsel 2). Nesne sanatındaki ekmeğe gibi gıda maddeleri, kendilerine özgü maddesellikleriyle, klasik heykeltıraşlıktaki alçı, ahşap, çelik, bronz veya taşa benzer bir maddesel-estetik değere sahiptir. Onun ve diğer Eat Art sanatçılarının sanatsal tavrında Joseph Beuys'un "genişletilmiş sanat kavramının", Fluxus hareketinin "genişletilmiş malzeme kavramının", Yoksul Sanat ve Yeni Gerçekliğin etkilerini görmek mümkündür (Raap, 2020:19).

Spoerri ayrıca tersten okunuşu da aynı olan palindrom ilkesine dayanarak bir dizi Eat Art ziyafeti tasarlar. Kahve fincanlarında servis edilen bir konsome ve pralin çikolatalı dondurmaya benzeyen ama aslında köfteli patates püresi olan bir tatlı, beklentinin yıkılması veya tersine çevrilmesine neden olur ve yemekten alınan zevki azaltır. 'Diner travesti' ya da 'Menü travestisi' olarak adlandırılan bu tarz yemeklerin sırası, geleneksel menünün tersinedir. Başlangıç, kahve fincanında gelir. Ancak içindeki kahve değil, konsome yani kahve gibi görünen bir çorbadır. Böyle bir menüde ana yemek de tatlı beyaz bir sosla kaplanmış çikolataya benzeyen köftelerden oluşabilir. Bu tarz bir ziyafetin temel prensibi Raap'ın da ifade ettiği gibi (2020:20) "görünüm ve

tat içeriğinin farklılığıdır: dış görünüm aldatıcıdır, normal menü sırasının tersine çevrilmesi söz konusudur. Yani başlangıç, ana yemek, tatlı ve kahve görünüm açısından sırası değiştirilmiş olsa da tat açısından her zamanki sıraya karşılık gelir”. Burada çifte bir tersine çevirme söz konusudur. Olağan menü sırasının biçimsel olarak tersine çevrilmesi ve yemeklerin bilinen görüntülerinin ve içeriklerinin çeşitli yollarla gizlenmesi şeklindedir. Raap’ın da ifade ettiği gibi (2020:20): “Bu, Spoerri’nin tüm sanatsal yapıtlarında ortak bir dil gibi işleyen paradoksal fenomenlere olan ilgisini açık bir şekilde gösterir”.



**Görsel 3.** Sonja Alhäuser, *Çikolata Makinesi I*, 1997 (detay), Paslanmaz çelik, bitter sıvı çikolata (temperlenmiş), motor, silikon, 105x100x70cm, Fotoğraf: Achim Kukulies, Düsseldorf.

Bir nesnenin gerçek kullanımını bildiğinizde, bu amaçtan sapmak ve nesneyi yeni bir bağlama yerleştirmek çok daha zordur. Sanatçıların başarısı çoğu zaman tarafsız kalmaktan ve olaylara sadece yararları açısından bakmaktan ibaret değildir. Sanatçıların malzemeyi ele alışı, genellikle sanatçılardan beklenen oyunbazlıktır (Räderscheidt, t.y.:8). Bu oyunbazlık Eat Art çalışmalarında sıklıkla karşılaşılan durumlardan biridir. Çalışmalarının merkezine yiyecekleri alan Sonja Alhäuser de oyunbaz yaklaşımları seven sanatçılardandır. Mutluluk arayışımız, yani sevgi, tatmin, tanınma ve buna bağlı zevk ve arzu, Alhäuser’in sanatsal çalışmalarının merkezinde yer alır. Sanatının ana teması, bir yaşam dürtüsü olarak zevktir. Ebedi yaşam döngüsü genellikle gastrosofik olarak başlar. Alhäuser, çalışmasında yemek ve zevk arasındaki bağlantıyı tarif eder (Dobke, 2019:130). Çizilmiş ve boyanmış tariflerde genellikle tablo biçiminde yer alan içerik listesini ve bireysel çalışma adımlarının açıklamasını yan yana getirir. Sanatçı karmaşık hazırlık

yöntemlerini etkileyici görsellere dönüştürür. Onun tariflerinden mutfakta çalışmayı sevdiğini ve tariflerin iki kişilik bir akşam yemeğinden çok, büyük partilere yönelik olduğu görülebilir. Paylaşmak, Alhäuser için önemlidir ve bu türden çalışmaların kısa ömürlü olmalarına aldırış etmez. Büyük ziyafetler, yenilebilir masa süslemeleri, Barok dönemdeki ziyafet masalarını süsleyen heykelleri andırır (Räderscheidt 2020b:31). Çikolata onun sanatsal çalışmalarının merkezinde yer alan bir malzemedir. Sanatçı malzemeyi açıkça Eat Art olarak kullanır. *Çikolata Makinesi I* (Görsel 3) adlı çalışma için teknolojinin olanaklarından faydalanan sanatçı, bir metre yüksekliğindeki dikdörtgen paslanmaz çelik kabı sıvı çikolata ile doldurur. Çikolata sertleşmemesi için ısıtılır. Küçük insan figürü, mekanizma sayesinde ortaya çıkar ve tekrar kaybolur. Döngüsel yukarı ve aşağı hareket nedeniyle her seferinde yukarı çıktığında yeni oluşmuş gibi; aşağı indiğinde ise sıvı çikolata içinde dağılır gibi görünür. Döngüsel olarak var olma ve bozulmaya ek olarak, tekrarlayan harekette ayrıca güçlü bir cinsellik vardır. Sanatçı bu çalışması ile heykellerinin ortaya çıkış sürecini de oyunbaz bir dille ele alır. *Çikolata Makinesi I*, çalışma sürecini ima etmesine rağmen normalde sanatçı, çikolata nesnelere ısıtılmış viskoz çikolata makinelerinden döküp modeller (Dobke, 2019:133-134).



**Görsel 4.** Sonja Alhäuser, Stant, zencefilli kurabiye, çikolata, krema, marzipan, fındık, karamel, patlamış mısır, 2001, Artforum Berlin Fuarı (Galeri Sies + Höke, Düsseldorf), Fotoğraf: Achim Kukulies, Düsseldorf.

2001 yılında sergilenen Görsel 4'deki çalışmasında; resimler ve heykellerin yanı sıra zemin, masa, sandalye ve hatta stant ve duvarlar da Alhäuser tarafından yiyeceklerden

oluşturulmuştur. Zencefilli kurabiye, çikolata, krema, marzipan, fındık, karamel, patlamış mısır gibi malzemelerle duvarın sıvasını, mobilyaları muhteşem bir taklitle sergiler. İlk bakışta, sözde zarif bir şekilde tasarlanmış bir ticaret fuarı standı gibi görünen şey, ziyaretçilerin tüketmesi sonucunda hızla kırılmış, ısırılmış ve neşeyle yok edilmiş sanat malzemelerinin şiddetli bir hatırasına dönüşür. Sonunda, fuarın geri kalanı için enstalasyondan geriye sadece oldukça tatsız bir 'artık sanat eseri' kalır. Çalışmanın başlangıç ve nihai sonucu arasındaki fark; hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı ama en azından estetik olarak görüldüğü sürece var olduğunu gösterir. Güzel görünümünün şüpheliliğine vurguda bulunan çalışma, "maddesel olarak hiçbir şey kalmadığında veya en azından neredeyse hiçbir şey kalmadığında onu hala sanat olarak görüyor musunuz?" sorusunu bırakır. Sanatçının bakış açısında bu bir yıkım değildir. Yaratıcı bir eylemdir. Kendini dahil etmenin sanatsal çalışmanın bir parçası olduğunu düşünerek izleyicinin işbirlikçi olmasına izin verir (Dobke, 2019:131-132). Malzemenin doğası ve süreçte katılımcı olmak sanattan alınan zevki artırır.



**Görsel 5.** Thomas Rentmeister, *İsimsiz*, 2007, Kızartma tavası, beton, 47 x 44 x 26 cm, Özel koleksiyon, Fotoğraf: Bernd Borchardt.



Eat Art'ta öne çıkan sanatçılardan biri de Thomas Rentmeister'dir. Bir kum tepesi oluşturmak için tonlarca şekeri yığabilen ya da galerideki tüm pencereleri strafolla örmek için harç olarak nutella kullanan bir sanatçıdır. Rentmeister, kahve fincanları ile yaptığı çalışmasına tüm sanat eserleri içinde ayrı bir önem verir. Dizdiği birbirinin aynısı olan otuz dört adet fincanı kahveyle doldurup, her fincana eklediği sütün oranında değişiklik yaparak kahverenginin farklı tonlarından oluşan kromatik bir seri yapar. Kahve fincanları ile böyle bir çalışma yapmasında kahve içmeyi çok seven büyükannesi ve çocukken ona da içmek için kahve vermesine ilişkin anıları etkilidir. Hatta bu anı onun yemek çalışmalarının da ilham kaynağıdır. Sanatçının, Ludwig Cramer-Klett ile yaptığı röportajda büyükannesinin kahvesinin ne çok açık ne de çok koyu olmayan özel bir tonu olduğunu söylemesi, onun kahve fincanlarıyla yaptığı çalışmasındaki ton arayışını da açıklıyor gibidir (Rentmeister, 2013). Bazı sanatçılar için malzemelerin geçici doğası istenilen bir özellik iken Rentmeister bundan biraz rahatsızlık duyar. Sanatçı her şeyin daha kalıcı olmasını istediğini, bunun için isteseydi o kahve fincanlarını boya ya da polyester ile doldurabileceğini söyler. Ancak bir zevki ve bir anıyı bağdaştırdığı bu malzemede gerçekliğin daha önemli olması onu kahvenin kendisini kullanmaya iter. Şeker ve nutella, çalışmalarında en çok yer verdiği besinlerdir. Bu yiyeceklere bir gıda maddesi olarak değil, bir hammadde olarak bakar. Onun için yiyeceğin kendisi değil, diğer malzemelerde olmayan belirli özelliklere (akışkanlığı, kıvamı, yapışkanlığı, vb.) sahip olması önemlidir. Tasarımlarının tekdüzeliği nedeniyle süt, şekerleme veya kâğıt mendil gibi ürünlerin ambalajlarıyla da ilgilenir. Ambalajın müze benzeri yorumlaması akla Andy Warhol'u ve onun 'Campell's Çorba Kutularını' ve 'Brillo Kutularını' getirebilir. Ancak bu nesnelerin karakterlerine yaklaşımları açısından farklı bir tutum sergilerler. Rentmeister başlangıçta fincanlarda olduğu gibi seri düzenlemeler yapıyordu. Ancak *İsimsiz* (Görsel 5) adlı çalışmasında da görüldüğü gibi sonrasında yapmaya başladığı geometrik kurulumlar, nesneyi arka plana iter (http 3).

Sergi sonunda malzemelere ne olduğu konusu çoğunlukla belirsizliğini korumasına rağmen Rentmeister bunları attığını şöyle ifade ediyor: "Bir yıldan fazla bir süredir atölyemde duran bir ton Nutella'm vardı ve sonunda onu atmam zorunda kaldım. Sonuçta geçici olarak kullanabileceğiniz ve sadece sergileme amacına hizmet eden bir malzemedir. Şeker kumu da sonunda atıldı. Ama ondan önce yedi farklı kurumda sergilendi, bu yüzden kesinlikle buna

değdi". Bu tür eserleri müzelerin kalıcı koleksiyonlarında yer alacaksa yeniden kurulum gerçekleştirildiğini ve bu tarz bir koleksiyonun iki yılda bir değiştirildiğini ve sonrasında malzemelerin atıldığını söyler. Yani bir sanatçı bu tür yiyeceklerle yeniden bir kurulum yapacaksa her şeyi yeniden satın alması gerekiyordu (Rentmeister, 2013).

Tabii bu tarz çalışmalarda yiyeceğin kullanılması atılıp yeniden satın alınması israf eleştirilerini de gündeme getirir. Ancak Rentmeister bu eleştirileri tıpkı Spoerri gibi anlamsız bulur. Her gün atılan yiyecek miktarı ile karşılaştırıldığında maddi kaybın oldukça küçük olduğunu ve bu tarz çalışmaların insanların zihinlerinde, resimlerde, yazılarda ve anılarında yaşıyor olması, yani algılayanın bilinci üzerindeki etkisi düşünüldüğünde bir israf olarak görmez. Bunu da Cramer-Klett ile yaptığı röportajda şöyle dile getirir: "Sanat bir şeyi bulmak içindir, hakikat gibi bir şey. Ama yemek israf etmeyin ya da plastik kullanmayın demek sanatın işi değil. Ben ekmeği çöpe atmam dediğinde çok rahat anlayabiliyorum. Bu aynı zamanda sembolik bir eylemdir. Ben de aynı şeyi yapıyorum. Ben de kuru ekmek yiyorum. Bu bir saygı sorunudur. Dişlerini fırçalarken suyu kapatmak gibi. Gerçekten bir etkisi var mı, bilmiyorum. Ama bu sadece saygı duyduğum sembolik bir eylem. Sadece sanatta şekeri boşa harcadığımda, bunu bilinçli olarak yapıyorum. Çalışma savurgan olmayı gerektirdiğinde vicdan azabı duymuyorum, çünkü aksi halde çalışmam. Yedi ton şekere ihtiyacım olduğunda, gidip alıyorum" (Rentmeister, 2013).



**Görsel 6.** Laura Nitsche, 2017 yılında bulduğu alışveriş listesi, 2020, Tuval üzerine yağlıboya, 40x55 cm.



**Görsel 7.** Laura Nitsche, *Sucuk ve Yaban Mersini ile Natürmort*, 2019  
Tuval üzerine yağlıboya, 33x48 cm.

Laura Nitsche ise katılımcıyı çalışmanın bitişinde ya da sergilenme aşamasında dahil etmez. El yazısı ile yazılmış alışveriş listelerini toplar. Alışveriş arabalarından, marketlerin önünden veya çöp kutularından bulunduğu bu listeler onun başlangıç noktası olur. Bu listelerde yazılı olan yiyecek, içecek veya diğer nesnelere kompozisyonlarında bir araya getirir (Görsel 6-7). El yazısı ile yazılmış kime ait olduğu bilinmeyen bu not kâğıtlarını onları imleyen resimleri ile yan yana sergiler. Her ikisi de çalışmanın bir parçasıdır. Bu notlar resmin temeli ile o kadar ilişkilidir ki alışveriş sırasında sepete konuların alındığını onaylamak için üstü çizilen sözcüklere karşılık gelen yiyecek temsillerinin de üstü karalanır. Tıpkı eline bir kalem verilen çocuğun rahatlığında çizikler atılır. Nitsche kelimelerden oluşan rastgeleliliği resmin düzenine sokar. Natürmorda oldukça farklı bir bakış açısı ile yaklaşır. Listede yazılı olanlara ilişkin seçeceği ürünün markası, sebze-meyvenin büyüklüğü, yer alacağı kabın formu, bir araya geldiklerinde hangisinin önde

hangisinin arkada olacağı gibi detaylar sanatçının hayal gücünün yansımalarıdır. Bir galeride karşımıza sadece soldaki not kâğıtları çıkmış olsaydı hepimizin zihnindeki canlandırmalar birbirinden farklı olacaktı. Sanatçı, kelimenin kendi zihnindeki yansımalarını bize imge olarak gösterdiği andan itibaren, izleyiciye bu natürmordu alımlamak kalır.

#### 4. Sonuç

Yaşamın temel ihtiyaçlarından biri olan yemek, sanatta farklı biçim ve içeriklerde karşımıza çıkmaktadır. Sanat tarihindeki yapıtlar incelendiğinde yiyeceğin dini, kutsal ve yasak olanı ifade etmenin yanı sıra toplumsal statü ya da kabul görmüş/görmemiş kültürel tutumları, yaşamın keyifliliğini, eğlence kültürünü yansıttığı görülmüştür. 20. yüzyılın ikinci yarısına değin betimlenen resimlerdeki ortak nokta, yemek ve yiyecek sahnelerinin temsil olarak ele alınmış olmasıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Eat Art'ta yemek artık temsil olmaktan çıkar. Tıpkı boya, mermer, kâğıt gibi malzeme haline gelir. Yüzeye bağlılık iki boyuttan sıyrılmış ve çağdaş sanatta yemek, sanata doğrudan ve kendi yapısı ile dahil edilmiştir. Duchamp'ın bir zamanlar hazır bir nesne olan pisuvarı yüksek sanat formuna taşınmasına benzer bir yaklaşım Eat Art sanatçıları da yiyecek üzerinden gerçekleşir. Çoğunlukla statü ve sembolik anlamlarla ilişkilendirilen yemek, Daniel Spoerri'nin tablolarında düşüncelerin paylaşıldığı, sohbetin vurgulandığı toplumsal anlamının yanı sıra dondurulan an ve geçicilik kavramları doğrultusunda da karşımıza çıkar. Özellikle belirli bir anı veya rastgele karşılaşılan bir durumu donduran ve 'Tuzak Tablolar' olarak adlandırılan bu eserlerde yer alan kirli tabaklar, boş bardaklar, kül tabloları, yemek artıkları, cam şişeleri gibi öğeler yemeğin başlangıcını ya da dokunulmamışlığını işaret etmez. Aksine bu masalardaki dağınıklık, bozulmuşluk, bitmiş bir yemeği, kişilerin orada olmadıklarını göstermenin yanı sıra gerçek bir yaşam deneyimine odaklanır ve sıradan bir eylem, yüksek sanatın mekânında kutsanır. Bir masa üzerine sabitlenen bu anlar ve gerçeklik sonsuza kadar dondurulur. Montaj olarak da tanımlanan 'Tuzak Tablolar', gerçekliğin uzay ve zamanda sıkışık kalmış gerçek parçalarını betimlemeleri bakımından devrim niteliğindedir. John G. Hatch'in açıkladığı gibi, "nesnelerin yapılandırılacağı anın seçimi keyfi olma eğilimindedir". Tuzak Tabloları'nın yanı sıra, Spoerri'nin tiyatroya yeteneği ve sosyal katılıma yönelik ilgisi, izleyicileri sanat eserlerine aktif olarak dahil etmesine yol açar. İçerdiği olaylar aracılığıyla sanat eseri ve izleyici arasında yakın bir bağ kurarak, hayatın sanatın en büyük biçimi olduğu mesajını

vererek, bilinçli bir şekilde düşünmemizi, eğlenmemizi ve hayatımızdaki etkinliklere saygı duymamızı ister (http 2).

Eat Art çalışmaları, kullandıkları malzemelerin yiyecekler olması nedeniyle çoğunlukla sıra dışı olarak karşılanmaktadır. Sanat eserlerini çikolata, havyar, spagetti gibi yenilebilir yiyeceklerle resmederek malzemenin sınırlarını genişleten Vik Muniz de eserleri sıra dışı karşılanan sanatçılardan biridir. Drome dergisi için yaptığı bir röportajda aslında boyanın yemekten daha sıra dışı olduğuna değinir. Boyada ne olduğunu bilmememize karşın, belirli yiyecek türlerinde ne olduğunu bildiğimizi ve tadı olan bir şeyle çalışmanın farklı bir his uyandırdığını ve birçok duyuşal düzeyde etkiye sahip resimler oluşturmanın ilginç olduğunu vurgular (Muniz, 2012).

Eat Art çalışmalarında sıklıkla karşılaşılan durumlardan biri de oyunbaz yaklaşımlardır. Spoerri bunu palindrom ilkesine dayanarak yaparken; Sonja Alhäuser'in sevgi, tatmin, tanınma ve buna bağlı olan zevk ve arzu kavramlarıyla ilişkilendirerek gerçekleştirdiği görülmüştür. Bir zamanlar zenginlik göstergesi olan ziyafet masalarını süsleyen yiyecekler, resimlerde dokunulmamışlıkları ile yer alırken, Alhäuser bu ziyafet masalarının kısa ömürlü olmalarına aldıriş etmeksizin onları izleyici ile paylaşma yoluna gider. Spoerri'de bir yemekten arda kalanlarla karşılan izleyici, burada yenilebilir ve tüketilmeye hazır olan yiyeceklerle baş başa kalır. Sergilenen bir şekilde izleyici tarafından bitirilir, yok olur, geriye yemekten alınan haz kalır. Hem kullanılan malzemenin doğası gereği hem de süreçteki katılımcı rolü, sanattan alınan zevk duygusunu pekiştirir. Sanatçı ayrıca geriye maddesel olarak hiçbir şey ya da neredeyse hiçbir şey kalmadığında onu hala sanat olarak görüp göremeyeceğimiz sorusunu da gündeme getirir.

Eat Art'ta kullanılan malzemelerin yiyecek olmasından dolayı, bozulma, çürüme, kokma, küflenme gibi organik durumlarla karşılaşmak da olasıdır. Jana Sterbak'ın ölümü ima eden vanitalara güncel bir yorum getirerek hayvan etinden yaptığı elbise bu duruma örnek olarak verilebilir. Sanatçı hem geleneksel olmayan bir malzeme kullanır hem de ölüm ve çürümeyi şekil ve renk değişimi üzerinden gösterir. Sterbak'ın aksine Thomas Rentmeister için malzemenin geçici doğası istenilen bir özellik değildir. Rentmeister de gıdaya tıpkı Muniz gibi hammadde olarak bakar. Yiyeceğin kendisinden ziyade akışkanlığı, kıvamı, yapışkanlığı gibi özellikleri belirleyicidir. Sergi sonunda sergilenen yiyeceklere ne olduğu sorusuna, Rentmeister'ın belirli

bir süre sonunda attığı yönünde cevap vermesi, israf konusunu da gündeme getirir. Ancak Eat Art sanatçıları bu tarz tartışmaları anlamsız bulmaktadırlar. Çalışmaların insan bilinci üzerindeki etkisinin büyüklüğü ile karşılaştırıldığında maddi kaybın oldukça küçük olduğu vurgulanmaktadır. Belki de her gün israf edilen yiyecekler düşünüldüğünde, bu tarz eleştirinin sanata yönelmesi samimi karşılanmamaktadır.

Eat Art'ta da tıpkı daha önceki dönemlerde olduğu gibi yiyecek farklı duygu ve anlamları ifade etmek için kullanılmaktadır. Dolayısıyla kullanılan yiyeceklerin türü de buna göre değişir. Ancak tüm gıdaların muhafazasının eşdeğer olmadığı düşünüldüğünde, organik değişimlerin ne kadarının sanatçı tarafından amaçlandığı, ne kadarına sergilenen mekân tarafından müdahale edileceğine yönelik bilgiler oldukça azdır. Malzemelerin sürekli yenilenip, değiştirilip değiştirilmediği ya da ne kadar zamanda değiştirildiği, nasıl muhafaza edildiği, sanatçının hangi değişiklikleri amaçladığı, hangi değişikliklerin amaçlananın dışında olduğu sorularından bazıları cevaplanırken, bazıları belirsizliğini korur. Özellikle muhafaza konusunda, kullanılan malzeme aynı olsa bile, malzemenin hedeflenen fiziksel özelliklerine göre yaklaşım sergilemek önemlidir. Örneğin çikolata malzemesi, bir sanatçı tarafından akışkanlığı ile kullanılırken, başka birinde sertlik özelliğinden dolayı tercih edilmiş olabilir. Bir sanatçı, ekmeğin hemen küflenmesini tercih ederken bir diğeri olabildiğince gecikmesini yeğleyebilir. Bu sebeple hem malzemenin doğasını hem de sanatçının neyi amaçladığını bilmek önemlidir. Sonuç olarak Eat Art yemek ve yiyecek konusunda; temsilden uzaklaşılmasının önünü açması, malzemenin sınırlarını genişletmesi, gerçek yaşam deneyimine odaklanması, farklı duygu ve anlamları içermesi ve haz ilkesini mide ile ilişkilendirmesi bakımından çağdaş sanatta önemli bir yere sahiptir.

### **Kaynakça**

Barnard, M. (2010). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, çev. Güliz Korkmaz, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Baudrillard, J. (2011). *Nesnel Sistem*, çev. Oğuz Adanır ve Aslı Karamollaoğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bourriaud, N. (2018). *Postprodüksiyon: Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor*, çev. Nermin Saybaşıllı, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Cempellin, L. (2019). *The Ideas, Identity and Art of Daniel Spoerri: Contingencies and Encounters of An 'Artistic Animator'*, Delaware and Malaga: Vernon Press.

Dobke, D. (2019). "Sonja Alhäuser. Einverleibungen-Hedonismus als künstlerische Befragung" *Metabolismen Nahrungsmittel als Kunstmaterial*, Yay.haz. Isabella Augart ve Ina Jessen, Hamburg: Hamburg University Press, s.129-145.

Garcia, C. M. C. (2022). "Can We Use The Concept of Programmed Obsolescence to Identify and Resolve Conservation Issues on Eat Art Insallations?", *Living Matter: The Preservation of Biological Materials in Contemporary Art: An International Conference Held in Mexico City, June 3-5, 2019*, eds. Rachel Rivenc ve Kendra Roth, Gety Publications.

Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat: Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra: 1945-2017*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Karaalioglu, O. (2018). "17. ve 18. Yüzyılda Flaman Resim Sanatında Avcılık Natürmortları", *İdil Dergisi*, Cilt 7, Sayı 48, s.909-918.

Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

Novero, C. (2010). *Antidiets of the Avant-garde: From Futurist Cooking to Eat Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Raap, V.J. (2020). "Travestie, Zufall und Paradoxon Daniel Spoerri und die Eat Art" *Daniel Spoerri und die Eat Art 28. März bis 31. Oktober 2020*, Ausstellungshaus Spoerri, s.20-21.

Räderscheidt, B. (t.y.). "Daniel Spoerri und andere Künstler" *Mit Dabei 3 x Wiegand UND Spoerri*, Ausstellungshaus Spoerri, s.8-11.

Räderscheidt, B. (2020a). "Daniel Spoerri und seine Kochbücher – vom Fallenbild zur Eat Art Appetit auf Irritation", *Daniel Spoerri und die Eat Art 28. März bis 31. Oktober 2020*, Ausstellungshaus Spoerri, s. 6-8.

Räderscheidt, B. (2020b). "Sonja Alhäuser" *Daniel Spoerri und die Eat Art 28. März bis 31. Oktober 2020*, Ausstellungshaus Spoerri, s.28-31.

Rancière, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, İstanbul: Metis Yayınları.

### İnternet Kaynakları

http 1: Daniel Spoerri web cite (t.y.), "Tableaux Piège – Fallenbilder", <https://www.spoerri.at/daniel-spoerri#Leben>, Erişim tarihi: 10.05.2022.

http 2: The Art Story (t.y.), "Daniel Spoerri", <https://www.theartstory.org/artist/spoerri-daniel/>, Erişim tarihi: 10.05.2022.

http 3: "Daniel Spoerri und die Eat Art 28. März bis 31. Oktober 2020", s.34, <https://www.spoerri.at/images/pdfs/kataloge/eat-art.pdf>, Erişim tarihi: 10.05.2022.

Keller, J. (2021, 29 Eylül). "From Studio to Dining Table: Daniel Spoerri", Schirn Magazine, [https://www.schirn.de/en/magazine/whats\\_cooking/from\\_studio\\_to\\_dining\\_table\\_daniel\\_spoerri/](https://www.schirn.de/en/magazine/whats_cooking/from_studio_to_dining_table_daniel_spoerri/), Erişim tarihi: 10.05.2022.

Michalarou, E. (t.y.). "Traces:Daniel Spoerri", Dream Idea Machine, <http://www.dreamideamachine.com/?p=11269>, Erişim tarihi: 10.05.2022.

Muniz, V. (2012, 17 Eylül). Francesca Cogoni tarafından gerçekleştirilen röportaj. Vik Muniz: Food for the Soul, Drome Magazine, <https://www.dromemagazine.com/vik-muniz-food-for-the-soul/>, Erişim tarihi: 25.09.2022.

Rentmeister, T. (2013). Ludwig Cramer-Klett tarafından gerçekleştirilen röportaj. Interview with Thomas Rentmeister on the occasion of the exhibition „Food Lab No. 1“, Contemporary Food Lab, Berlin, 16.09. – 31.10.2013, Online Contemporary Food Lab Blog, <https://thomasrentmeister.de/en/home/bibliography-texts/e/d-ludwig-cramer-klett-tr-im-gespraech.html>, Erişim tarihi: 11.05.2022.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Daniel Spoerri, "Düz Yazı Şiirleri", 1959-60, Ahşap üzerine cam, kağıt, seramik, metal ve plastik, 69 x 54,2 x 36,1 cm, Tate Galeri. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/spoerri-prose-poems-t03382>, Erişim tarihi: 10.05.2022.

Görsel 2. Daniel Spoerri, "Ekmekli Kadın Ayakkabısı", 1969, Bronz, ekmek. <https://www.panorama.it/amp/daniel-spoerri-eat-art-2644935819>, Erişim tarihi: 30.05.2022.

Görsel 3. Sonja Alhäuser, "Çikolata Makinesi I", 1997 (detay), Paslanmaz çelik, bitter sıvı çikolata (temperlenmiş), motor, silikon, 105x100x70cm, Fotoğraf: Achim Kukulies, Düsseldorf. <https://sonjaalhaeuser.de/schokomaschine-1/>, Erişim tarihi: 11.05.2022.

Görsel 4. Alhäuser, Stant, zencefilli kurabiye, çikolata, krema, Marzipan, fındık, karamel, patlamış mısır, 2001, Artforum Berlin Fuarı, (Galeri Sies + Höke, Düsseldorf), Fotoğraf: Achim Kukulies, Düsseldorf. [http://hup-alt.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2020/202/chapter/HamburgUP\\_Metabolismen\\_10\\_Dobke\\_.pdf](http://hup-alt.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2020/202/chapter/HamburgUP_Metabolismen_10_Dobke_.pdf), Erişim tarihi: 10.05.2022.

Görsel 5. Thomas Rentmeister, "İsimsiz", Kızartma tavası, beton, 47 x 44 x 26 cm; 2007, özel koleksiyon, Fotoğraf: Bernd Borchardt. In Daniel Spoerri und die Eat Art 28. März bis 31. Oktober 2020" Ausstellungshaus Spoerri. s.36.

Görsel 6. Laura Nitsche, "2017 yılında bulduğu alışveriş listesi", 2020, Tuval üzerine yağlıboya, 40x55 cm. <http://lauranitsche.com/>, Erişim tarihi: 11.05.2022.

Görsel 7. Laura Nitsche, Sucuk ve yaban mersini ile natürmort, 2019, Tuval üzerine yağlıboya, 33x48 cm. <http://lauranitsche.com/>, Erişim tarihi: 11.05.2022.



## SANATTA BEDEN TEMSİLİNİN DÖNÜŞÜMÜ: KUSURLU BEDEN

### TRANSFORMATION OF BODY REPRESENTATION IN ART: THE IMPERFECT BODY

**Burcu Özyonar Çırak\***

#### **Öz**

Sanatın merkezinde yer alan beden, geçmişten günümüze sosyolojik, politik, inanç ve bilim gibi etkenlerle dönüşüme uğramıştır. Sanatta kusursuzluğu ile konumlanan beden temsili, zamanla yerini karşıtı olan kusurlu bedene bırakmıştır. Sanattaki bu yeni temsil kusurlu sayılan bedenin öteki olmaktan kurtarılması bakımından önem taşımaktadır. Bu nedenle sanatta yeni entegre olan bu anlayışın incelenmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmada kusurlu beden temsilinin yakından ve günümüz örnekleri ile incelenmesi amaçlanmıştır.

Nitel yaklaşımının benimsendiği betimsel olan bu çalışmada konuyla ilgili güncel basılı ve elektronik kaynaklardan faydalanılmıştır. Eserlerinde ölü, hasta ve deforme beden temsillerine yer veren, farklı disiplin, malzeme ve teknik kullanan Kiki Smith, Marc Quinn, Janine Antoni, Emma Hopkins, Virginia Bersabe ve Magda Hueckel' in eserleri incelenmiştir. Çalışmada incelenen sanatçıların, hasta, eksik ve fani beden formlarını sanatlarına dahil ettikleri, bedenin görünmeyen, örtbas edilen zayıf yanlarıyla barıştıkları ve kusurlu olanı sanatta görünür kılmayı başardıkları sonucuna ulaşmışlardır.

**Anahtar Kelimeler:** Beden, Kusurlu Beden, Modernizm, Postmodernizm.

#### **Abstract**

The body, which is at the center of art, has been transformed from past to present by factors such as sociological, political, belief and science. The representation of the body, which is positioned with its perfection in art, has left its place to the imperfect body, which is its opposite. This new representation in art is important in terms of saving the body, which is considered to be defective, from being the other. For this reason, it is thought that it will be useful to examine this newly integrated understanding in art. In this study, it is aimed to examine the imperfect body representation closely and with today's examples.

In this descriptive study, in which the qualitative approach is adopted, up-to-date printed and electronic resources on the subject have been used. The works of Kiki Smith, Marc Quinn, Janine Antoni, Emma Hopkins, Virginia Bersabe and Magda Hueckel, who include representations of dead, sick and deformed bodies in their works and use different disciplines, materials and techniques, have been examined. It was concluded that the artists studied in the study included sick, incomplete and mortal body forms in their art, made peace with the invisible, covered-up weaknesses of the body and managed to make the imperfect visible in art.

**Keywords:** Body, Imperfect body, Modernism, Postmodernism.

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 02.09.2022 - Kabul tarihi: 29.12.2022.*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, burcuozyonar@gmail.com, <https://orcid.org/000-0002-9335-1576>

## 1. Giriş

Beden sanatın mihenk taşı olarak görülmüş, geçmişten günümüze sanatın merkezinde yer almıştır. Beden; zaman içinde inanç, bilim, siyaset ve kültür gibi birçok etken ile değişime uğramış, zamanın katalizör etkileri ile dönüşüm içine girmiştir. Sanat içinde yer alan beden de bu etkilerden etkilenmiştir.

Sanatın gayesi olan güzellik ile sanatçı ideal olanın peşine düşmüştür. Böylece bedende de idealin aranmasıyla kusursuz beden arayışına girilerek sanatçı için beden estetik hazzın temsili olmuştur. Geçmişte kusursuz beden imgesi bir sanat meselesi olduğunu ve bedeninin de bir sanat nesnesi gibi yapılandırıldığı görülmektedir. Özellikle Rönesans ve öncesinde insan bedeni formüle edilerek, kusursuz olana ulaşmaya çalışılmıştır. Bu dönemlerde sanatta yer alan bedenlerin, canlı renklerle resmedilerek sağlıklı olmaları önem taşıdığı ve sağlıklı, zayıf yönlerine yer verilmediği görülmektedir (Corbin, A., Courtine, J., Vigarello, G., 2021: 571- 576).

Sanatta yeni arayışlara girilen modernizmde özellikle gelenek ve sanat arasındaki kopuşla birlikte sanattaki tüm kurallar sorgulanarak yeniden inşa edilmeye çalışılmıştır. Modern sanatçının bedene bakışı da dönüşüme uğramıştır. Beden temsilleri sanatçının bakışı duygusunu yansımasıyla sübjektif bir temsile dönüşmüştür. Kusursuzluk arayışı yerini duygu ve gerçekliğe bırakmaya başlamıştır. Modern sanatla birlikte gelişmeye başlayan özgürlük, düşünce ve non figüratif sanat anlayışıyla birlikte birçok yeniliğe ulaşılmıştır (Yılmaz, 2021:163).

Bu gelişmelerin devamlılığı olarak modern sonrası sanattaki beden temsiline dönüşümünde özellikle feminist hareketin etkileri yoğun olduğu görülmektedir. Kadın sanatçıların savaş alanı haline gelen bedenleri ile özellikle anti estetik beden temsillerinin sanatta dahil edildiğini görmekteyiz. Böylece beden, postmodernin temel anlayışı olan sınırsızlığı ve akışkanlığı ile sanatta çok yönlü temsil bulmaya başlamıştır. Beden maddeselliği, kimliği ve morfolojik yanıyla farklı şekillerde ele alınmaya başlanılmıştır. Sanatçı bedene farklı bakarak kusurlu, dışlanan ve öteki olana yer verip sanat tarihinin görmekten kaçındığı bedeni öne taşımıştır.

Beden, sanattaki önemli değişimlerden biri olması nedeniyle sorgulanan ve araştırılan konulardan biri olmuştur. Bu bağlamda sanata sonradan dahil edilen kusurlu bedeninin de

sanatta konumlanışını anlamak önem taşımaktadır. Bu nedenle araştırmada, beden temsilindeki değişimler içinde yer alan sanata kusurlu beden temsillerinin yansımaları değerlendirilmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada, kusurlu beden temsilinin sanatta nasıl konumlanmıştır? sorusuna yanıt aranmıştır. Bu amaçla araştırmada sanatta bedene temsiline genel bir bakış yapılarak postmoderne kadar değişen beden temsiline yer verilerek, sanata sonradan dahil olan kusurlu beden temsiline değinilmiştir. Bu bilgiler ışığında çalışmalarında ölü, hasta ve deforme beden temsillerini kullanan, farklı malzeme ve yaklaşımı benimseyen 1960'lardan günümüze yabancı sanatçılardan örneklere yer verilerek kusurlu beden temsillerine yakından bakılmaya çalışılmıştır. Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı çalışmada, basılı ve elektronik kaynaklardan yararlanılmış, sanatçılara ait örnekler konuya açıklık getirmesi hedeflenerek amaçlı örneklem olarak seçilmiş ve eserler yorum bilimsel olarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın sonucunda, sanatçıların beden temsiliyeti ile ilgili reformları, bedene yaklaşımdaki özgünlüklerin ortaya çıkışını salık bıraktığı, yeni beden temsillerinin temelde, sanatın güzellik kavramını yıkan beden formlarına işaret ettiği görülmüştür. Ayrıca bedene karşı yaklaşımların sanatta yeni anlam ve biçimlere olanak tanınması ile bedenimizle günlük hayatla olan ilişkimizi de değiştirmiş olduğunu ve sanatın ötekileştirilen bedenimiz ile insanları yüzleştirerek onunla barış içinde olunmasını sağladığı görülmüştür.

## 2. Sanatta Beden Temsili

Beden kavramı, inanç, toplum, kültür ve sosyolojik etkiler ışığında çok yönlü etkileşimler altında değişmiştir. Bedenin sanatta ki temsilleri de bu etkenlerle dönüşüme uğramıştır. Bu dönüşüm sanat tarihi içinde farklı şekillerde görülmüştür.

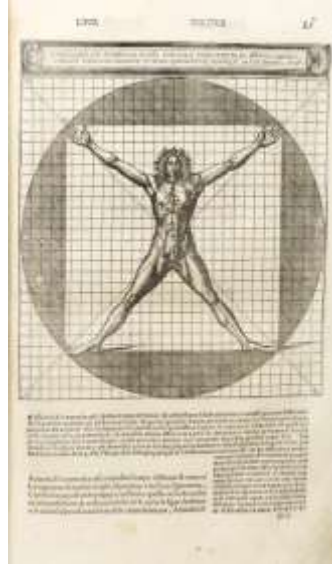
Klasik tasvirlerde beden, resmin merkezi dayanak noktası olarak görülmüştür. İnsan bedenini merkeze koyan bu anlayış doğrultusunda, bedeni ölçü alan resim teorileri üretilmiştir. 1435' te Floransalı Leon Battista Alberti, tasvirde yer alan perspektifin ve diğer nesnelerin insan bedenini oran olarak geçmemesini sağlamak amacı ile insan bedenini üçe bölerek, tasvirin merkezine bedeni koymaya çalışmıştır. Alberti' nin insanın her şeyin ölçüsü olması konusundaki mantığı ile *historia* kompozisyon bahsinde "Ressamın büyük eseri tarihtir, tarihin parçaları

bedenlerdir, bedenın bölümü uzuvdur, uzuvun bölümü yüzeydir” (Corbin, A., Courtine, J., Vigarello, G., 2021: 565). Bu anlayış yüzyıllar boyunca önemini koruyarak devam etmiştir. Bununla beraber sanatta trajik sahnelerde bile beden kahramanlaştırılmıştır. Rönesans ressamlarından biri olan Masaccio (beceriksiz Tomasso), dönemin katı resim anlayışına yenilikler getirmiştir. Sanatçı naif beden görünümleri yerine büyük ağır figürler, katı köşeli biçimler, çiçek ve değerli taş gibi detaylar yerine iskeletlerin görüldüğü açık mezar detayları resmetmiştir (Gombrich, 2002:229). Sanatçı *Yeryüzü Cennetinden Kovulmuş Olan Adem ile Havva'nın* (1425) ifadelerini gerçekçi bir şekilde suçlu ve pişman olarak yansıttığını, ayrıca anatomik bakımdan detaylı biçimde resmettiğini ve figürleri resmin merkezine aldığını görmekteyiz (Görsel 1).



**Görsel 1.** Masaccio, *Yeryüzü Cennetinden Kovulmuş Olan Adem ile Havva (Ayrıntı)*, 1425, Fresk, Santa Maria Del Carmine Kilisesi, Brancocci Şapeli'nin Freskosundan, Floransa.

Ressamlar ve Heykeltıraşlar bedenın anatomik yapısına ve ifade kuvvetine 14. yüzyıldan itibaren önem vermeye başlamışlardır. Bedenin hakikatlarını ortaya çıkarmayı amaçlayan bu anlayışla yüceltilen beden, sanatta modernizmde temellerini atmıştır. Romalı yazar, mimar ve mühendis Marcus Vitruvius Pollio' un *De Architectura'* sında (*Mimarlık Üzerine*) yer alan mükemmel bedenın çember ve kare gibi kusursuz geometrik şeklin içerisine oturtulabileceğini iddia etmiştir (Görsel 2).



**Görsel 2.** Marcus Vitruvius Pollio, “*De architectura libri decem*” adlı kitaptan bir görsel, 1624.

Beden Hristiyanlık geleneğinde ise uyumu ve güzelliği temsil etmiştir. Tanrı yaratılmışların en güzeli olan Mesih İsa'nın suretini oluştururken, biçimsiz görüntüsüyle şeytani bedenler çirkinlikle bağdaştırılmıştır. Hristiyanlığın cisimleştirilmiş Tanrı temsili ile beden in faniği gerçeği ile bozulmuştur. Bedenin güzelliği canlı tazeliğiyle örtüşürken, ölümle çürüyen ve bozulan beden ile çelişmiştir (Görsel 3).



**Görsel 3.** Hans Holbein, *Ölü Mesih*, 1521, 30,5x 200 cm., Kunstmuseum, Basel.

Rönesans ile birlikte beden in saygınlığına olan bir diğer gelişme ise Mikrokozmos olmuştur. “Mikrokozmos; o dünyanın merkezindeydi, makrokozmosun, yani dünyanın yansıması ve özetiydi. İnsan denen yaratık onun sayesinde bedeni ve ruhu birbirinden ayrılmaksızın dünyanın bütününde pay sahibi oluyor, hayvanlar ve bitkiler alemine, yeryüzüne ve kozmosa bağlanıyordu”. (Corbin, A., Courtine, J., Vigarello, G., 2021:569). Bu anlayışın

benimsenmesiyle birlikte beden Rönesans'ın içinde önem kazanmış ve sanatçılar insan-mikrokozmos konulu resimler üretmişlerdir.

Rönesans' ta sanatçılar tarafından beden oranının araştırmasına yönelik çalışmalar devam ederek kusursuz beden temsiline ulaşılmaya çalışılmıştır. Sanatsal eserlerin üretilmeye başlanmasıyla sanatta beden erotik bir temsile dönüşmeye başlamıştır (Görsel 4). Böylece bedeni konu alan tasvirler hem dönemin modası hem de kişisel zevkten ötürü tercih edilerek yaygınlaşmıştır. Bu tasvirlerde uzanan kadın motifi sadece bakılmak üzere erotik bir figür haline gelmiştir (Aspostolos-Cappadona, 2005:54).

19. yüzyılın ilk çeyreğinde ise çıplak beden hala önem taşımaktadır. Çıplaklık kadın ve güzellik ölküsü ile örtüşmüştür. Fransız ressam Jean Auguste Dominique Ingres, çıplak kadını 19. yüzyıl sanatının merkezine yerleştirerek, akışkan, eklem hatlarının yumuşatılmış ve anatomik kurallara uymayan kadın bedeni tasvirlerinde arzunun temsilleri yatmıştır (Leppert, 2020:116).



**Görsel 4.** Jean Auguste Dominique Ingres, *The Valpinçon Bather*, 1808, Tuval üzerine Yağlı boya, 146 x 97,5 cm, Louvre, Paris.

19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 20. Yüzyıla kadar süregelen modernizm temelinde gelenek ve yeniliğin çatışmasını oluşturmuştur. Fransız ihtilali sonucu sanatçılar için üslup arayışları yönünde bir uyanış olmuş ve bu arayışlarının sonucu olarak sanat akımları doğmuştur. Modern sanat anlayışı estetik ve yenileme güdüsü taşıyan eğilimler doğrultusunda çıkmıştır (Hopkins, 2018: 37). Sanatçıların sanat adına duydukları bu yenilik arayışı sonucu Modern Sanat olarak adlandırılan çeşitli akımların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu akımlar modern öncesinde dayatılan katı kurallara farklı arayış biçimleri getirerek yenilik katmayı hedeflerken estetik beğeniyi göz ardı etmeden ilerlemişlerdir. Modernin içinde yer alan sanata

yeni yaklaşımlar getirmenin gayesi aynı zamanda beğenide hedeflemektedir. Öyle ki Arthur Danto “Modern sanat, beğeni ile tanımlanmıştır” demiştir (Danto, 2014:144).

Modern sanatta belli kurallara dayanarak sanatta yeni bir şey söyleme güdüsünün yanı sıra mükemmeli yaratma güdüsü de ağır basmıştır. İlk modern sanatçılar olarak sayılan empresyonistlerin, tutucu sanat geleneğinden farkları resim yapma kuralları olmuştur. Akademide resim yapma kurallarına karşı çıkarak açık havada resim yapmayı ve insan gözünün renklere olan tepkilerini incelemeyi ve serbest fırça vuruşları kullanmayı deneyerek, amaçları usta ressam gibi doğayı daha da mükemmel resmetmek olmuştur (Gombrich, 2002:536).

Batının katı kurallarını reddeden sanatçılar yüzünü ilkel olarak adlandırılan sanata çevirerek, Afrika kabilelerinin maskları ve putlarına yönelerek sanatın kuralsız bu haline yönelmişlerdir. Avrupa sanatında ki doğaya bağlılık ve ideal güzellik gayesini geride bırakmak isteyen bu sanatçılar estetik kaygı gütmeyen üreten bu zanaatkâr anlayışa hayranlık duymalarına neden olmuştur (Farthing, 2014: 343). Belli kurallara dayanmayan tamamen içgüdüsel yapılan bu eserlerle sanattaki idealizm anlayışına karşı durmada önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Modern sanatın içinde akla ilk gelen beden deformasyonu olarak Picasso’yu örnek verebiliriz. Picasso Barselona’da kötü şöhretli bir geneleve gönderme yapan *Avignonlu Kızlar* (1907) adlı eseri modern sanatın temsili olarak görülmüştür (Görsel 5). Eserin o güne kadar yapılmış tüm yenilik çabalarının üstünde radikal bir şekilde sanatta ki kurallardan kopuşu temsil etmektedir.



**Görsel 5.** Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, 1907, Tuval üzerine Yağlı boya, 243.9 × 233.7 cm. Museum Of Modern Art, New York.

Öte yandan Ekspresyonizm de ise yine sanatçılar güzel olana büyük karşıtlık duyarak, sanattaki güzelli yansıtma çabalarının ikiyüzlülük olarak görmüş bunun yerine acı, savaş, hastalık, ölüm gibi hayatta var olan gerçekleri görünür kılma çabasına girmişlerdir. Fakat onların bu çabası güzelden uzaklaşmaları nedeniyle halk tarafından hoş karşılanmamıştır. Picasso ve ardılları içinde gerçeğe ulaşmanın yolu yine biçimi bozmaktan geçmiştir.

Bu bağlamda güzel beden sarsıntılarını modern sanatta sanatçının kuralları değiştirme yeni bir etki yaratma çabasıyla ortaya çıkmış olduğunu görülmektedir. Modern sanatta özellikle ifadecilik ile uzaklaşmaya başlandığı görüle de bu dönem içinde beden, hep bir ikililik içinde yer almıştır. Yeni kutsayan modern sanat, içinde yer alan kuralların aşınmaya başlamasıyla postmodernin kılıcılarını içinde başlatmıştır.

Modernin aksine Postmodernizm ise estetik kaygıdan tamamen uzak kuralsızlığı merkezine alan bir anlayışı benimsemiştir. Aslında ilk adımlarını Duchamp' la atan postmodern anlayışın temeli kurulmuştur. Çünkü Duchamp estetik algıyı ve sanatı yok etmeyi amaçlamıştır. Sanattaki bu devrim Duchamp ve ardıllarının sanattaki gerçeklik söylemi ile gelişmeye başlamıştır. Sanatçı hayat ve sanatı birleştirmeye çalışırken gerçeğe de yüzleştirmiştir. Dada Manifestosu'nda (1918) Tristan Tzara, Dada' yı şöyle açıklamaktadır: "Dada bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..." (Antmen, 2014:123). Tzara' nın vurguladığı gibi zıtlıkların, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların yansıması olan Dada içinde beden, parçalanmış, grotesk ve anti estetikdir.

Sanattaki büyük dönüm noktası olan Dada ise estetiğin reddi ve sanatın ölümü çabalarıyla birlikte sanatta beden olgusunun da dönüştürdüğü görülmektedir. Öyle ki Duchamp bedeni teşhir ve müstehcenlikle görünür kılmıştır. *Dişil incir yaprağı* (1950) adlı eserinde kadına ait bacak arasının kalıbını almıştır. Geleneksel ikonografiye göre gizlemeyi temsil eden incir yaprağı burada gizlenenin temsilidir ve tüm gerçekliğiyle görünmektedir (Sayın, 2015: 210).

Sanatta doğrudan beden aracılığıyla kullanılması ise Body Art ile olmuştur. Batıdaki ahlaki yapının çöküşü (uyuşturucu, cinsel özgürleşme ve kadın erkek ilişkilerindeki çöküş gibi),



Vietnam ve Soğuk Savaş dönemi gibi olumsuz yaşam koşullarının çıkışıyla birlikte, beden araçsallaştırılarak dünyanın sorgulandığı bir alan haline dönüşmüştür. Bu dönüşümle birlikte artık niyet güzel olanı yansıtmaya değil, bedenini tersyüz edilerek, tenin kışkırtılması, tiksinti ve dehşet olmuştur (Le Breton, 2016:43).

Yine tüketim kültürünün artarak tüketimi hızlandırıcı reklam satış politikalarıyla birlikte hız kazanan idealize beden algısının artması ise sanatta pop kültürüne olan eleştiriyi doğurarak bu algıyı yıkma cabalarına girilmiştir (Lucie- Smith, Heartney' den akt. Yılmaz: 1999: 194). Sanata doğrudan giren beden, artık seyirlik olmaktan çıkarak söylemleri olan, provokatör bir konuma gelerek nesne olma durumundan özne olma haline geçmiştir. 1960'larla birlikte kadın hareketi sanatta da Feminist hareketin etkileri yoğun görünmüştür. Kadın sanatçıların himaye altında olan bedenlerini, yeniden ele geçirmeyi amaçlayarak bedenlerini araçsallaştırmışlardır. Bedenleri üzerindeki güzel ve pornografik bakışı yıkmayı hedefleyerek kadın bedenini görünmeyen kusurlarını ve kadınlığa dair gerçekleri ele almaya başlamışlardır. Bu sanatçılar sayesinde öğretilenleri sorgulamayı, bedene, tarihe ve eserlere yeniden bakarak, görünmeyeni sorgulamaya başlanmış, kendi bedenimizdeki birçok şeyi zıddıyla birlikte düşünmemize neden olmuştur (Yılmaz, 2013:354). Bedene daha morfolojik bir açıdan bakarak görmezden gelinen bedene ait açlık, zayıflık, hastalık, ölümcül, acıyan ve sızdıran yanlarını ortaya çıkarmıştır (Şahiner, 2015:181).

1980'lerin sonunda sanatta beden, tam ve bütün bir temsil sunmak yerine onu çağrıştıran parçalar ve kalıntılarla temsil sunmaktadır. Bu anlayış ile yükselen aşırıcılık ile bu durumun "iğrençlik" kavramı ile tanımlanmasına neden olmuştur (Hopkins, 2018:256). Cindy Sherman'ın kusmuk, dışkı gibi beden sıvılarını kullanarak yaptığı çalışmaları, Kiki Smith'ın bedeninin iç organları gibi iğrençlikle anılan sanatta ki bu eğilimler de zamanla beden temsiliyetinin sanatta ki yerini değiştirerek, bedeninin doğası olan tüm hastalıklı kusurlu yanlarının benimsenmesine neden olmuştur.

Tüm bu bedenden temsilindeki dönüşümlerle beden iç ve dış tüm özelliklerini insani bir biçimde temsille sunmakta, geçmişte örtbas edilen kusurlu sayılan doğası gereği içinde yaşadığı özelliklerle kendine bugünün sanatında da daha açık bir temsiliyet sunmaktadır.

## 2. 1. Sanatta Kusurlu Beden

İnsanoğlu her şeyi karşıtıyla düşünmüştür. Karşıtlıklar ise bir durumu ya da herhangi bir betimi diğerinden daha iyi yaparak yüceltmış veya yermiştir. Kusur kavramı da aslında kusursuz kavramıyla birlikte düşünüldüğünde anlam kazanmaktadır. Kusur, eksiklik, noksan, özür gibi anlamları içerirken, kusursuz; kusuru olmayan, mükemmel anlamına işaret eder (Sözlük. T, 1998:1420).

Sanat içerisinde kusur – kusursuzluk beden için bir nitelik temsili olmuştur. Öyle ki kusursuz beden imgesinin geçmişte bir sanat meselesi olduğunu, bedeninin de bir sanat nesnesi gibi görülüp yapılandırıldığı görülmektedir. Bedenin sanattın mihenk taşı olarak kabul görmesiyle birlikte beden idealize edilen yüceltilen olması kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu idealleştirme ise karşıtlık yaratarak kusurlu olanın tanımını belirlemiştir. Beden için bu karşıtlık hasta, sızdıran, acıyan, deforme olmuş, yaralı ve çirkin gibi nitelemeleri doğurmuştur.

Beden, insanlığın ortak formlarından olması ile sanattın da merkezinde yer almıştır. Öyle ki insan formunda tanrıçalardan başlayarak yerini dini betimlemelere, daha sonra burjuva ve hükümdar gibi tarihte önem taşıyan lider ve öncülerin sanatta temsil bulmuştur. Sanatta ki bu temsil hep güçlüye ve kusursuza işaret ederken, bedeninin fani ve savunmasız halini örtbas etmiştir.

Beden modern öncesi için resmedilen haz estetik beğeniyle ölçülen bir nesneyken, modern sonrası beden estetik beğeniye geride bırakarak gerçeğin temsilini sunmaktadır. Yani beden anatomik, fizyolojik acıdan gerçekleriyle ele alınmaktadır. Bedene yönelik kodlar bugün kırılarak bedeni bütünüyle ele almaya yönelik hale gelmiştir (Şahiner, 2015:173-174). Geçmişte ki bedene ilişkin ön kabullerimiz değişerek bugün bedenle ilgili öteki olarak gördüğümüz kusurlu olan nitelikleri ile yeniden düşünülmüştür. Bedeni doğası gereği berberinde getirdiği her türlü durumu ile kabullenerek sanatta da bu yanlarıyla da görünür kılmaya başlanmıştır. Sanatta nesne olan beden zamanla özne haline gelmiştir. Beden kişiden yalıtıldığında özne olarak görünmeye başlanmıştır.

İnsan ile bedeni arasındaki somut kopuşun ilk anını, derinin sınırlarını yırtarak teşhiri son noktasına vardiyan, yani özneyi paramparça eden ilk anatomistlerin ikonoklastik girişi

bağlamında başka bir yerde incelemiştik (Le Breton, 1993) Beden insandan yalıtıldığında artık hiçbir gücün durduramadığı bir merakın nesnesi olur (Le Breton, 2016:13).

Aynı yaklaşım sanatta da benimsenerek, bedeni kendi başına öznelştirerek hem iç hem dış yapı biçimini morfolojik bir biçimde yansıtarak göz önüne sermiştir. Sanatçı bugün beden, saklanması gerektiği düşünülen yanlarını izleyiciyle arasındaki perdeyi kaldırarak özgürleşmiştir. Artık sanatta beden “kusur” larıyla barışarak faniliğini, hastalığını, yaşlılığını ve deformasyonunu sergiler hale gelmiştir.

## 2. 2. Güncel Sanatta Kusurlu Beden Örnekleri

“Kusurlu beden” kavramı aslında karşıtı ile düşünüldüğünde kendisini açıklamaktadır. Kusursuz beden, güzel, genç, sağlıklı, belli bir idealizasyon içindeyken, kusurlu beden, çirkin, yaşlı, hasta, fani ve ideallerin dışında olan bedendir.

Beden, modern öncesi için resmedilen haz ve estetik beğeniyle ölçülen bir nesneyken, modern sonrası beden estetik beğeni geride bırakarak gerçeğin temsilini sunmaktadır. Yani beden anatomik, fizyolojik açıdan gerçekleriyle ele alınmaktadır. Rifat Şahiner beden, sanatta ki bu dönüşümünü şöyle ifade etmektedir:

Bedenin modernist idealizasyonundan sıyrılıp kusurlu, sızdıran, acıyan, dönüşen, morfolojisiyle yeni bir tartışma zemini yaratmasından ötürü, bu konu farklı bakış açılarıyla gündeme gelmektedir. En azından bugün, Modernizm’ in ideolojik olarak kodladığı ve toplumsal içinde yerleştiği beden olgusu, artık geçmişteki prosedürlerle ele alınamaz haldedir (Şahiner, 2015:173-174).

Şahiner’ inde ifade ettiği gibi beden artık göz ardı edilen tüm fizyolojik ve anatomik yanlarıyla sanatta var olmaktadır. Bedeni anatomik olarak ele alan ve bu konuda öncü sayılabilecek sanatçılardan biri de Kiki Smith olmuştur. Amerikalı sanatçı Kiki Smith, acil tıp teknisyeni olarak aldığı eğitimin etkileri çalışmalarında görülmektedir. Bedeni anatomik bir bakışla irdeleyen sanatçı, balmumu, kâğıt ve bronz gibi malzemeler kullanarak oluşturduğu heykelleriyle insan bedeninin iç organlarını ve sıvılarını görünür hale getirmiştir. Smith, bedeninin fizyolojisinin sanat olarak görülmesini başarmıştır. Çalışmalarındaki anatomik bedenler, kanıksanan ideal çıplak bedenlerden uzaktır ([http-1](http://1)). Modern Sanat Müzesi’nin baskı resim ve resimli kitaplar küratörü Wedy Weitman Smith’ in sanat yaklaşımı hakkında şunları söylemiştir: “Dünyayı deneyimleyişimizin asıl aracı, bedenimiz” ile çalışırken “Smith, vücudumuzun

işlevlerini ortaya çıkarmaya, gizemlerine hayret etmeye ve daha geniş bir çevre içindeki yerini göstermeye çalışmıştır. Hayati organlarımızı sarsıcı bir gerçekte, hiyerarşik bir sıra gütmeden, neredeyse klinik bir bakışla betimlemiştir” (Barrett, 2015:156).

Smith' in 1990 tarihli balmumu heykeli (Görsel 6) biri kadın biri erkek iki figür metal çubuklar üzerinde asılı durmaktadır. Figürler bir ceset ağırlığında bedenlerinin ağırlığıyla sarkmaktadır. Kadın figürünün göğsünden akan su damlaları erkek figürde ise meni akmaktadır. Metal çubuklara asılı bu iki ceset, aynı zamanda da bedeninin yaşam veren sıvılarını da barındırmıştır. Sanatçı bedeni, faniliğe ve yaşama beşiklik eden bir alan olarak yansıtmayı başarmıştır.



Görsel 6. Kiki Smith, *İsimsiz*, 1990, Balmumu, 198,1 × 181,6 × 54 cm.

1992 tarihli eserinde (Görsel 7) ise ayakta duran bir figürün yarılmış gövdesinden sarkan uzun ince kumaş parçaları yer almaktadır. Smith özellikle doksanlarda yöneldiği bütün beden heykellerinde bedeninin içinin dışarıya yansıtılmasını amaç edinmiştir. Bu çalışması diğer çalışmalarının aksine direk iç organ formları kullanmayarak kumaş parçalarının figürün göğsünü yarararak dışarı taşan kumaşlarla temsil bulmasına rağmen iç organlarının görünürlüğüne kavuşmasını travmatik bir şekilde sunmayı başarmıştır.



**Görsel 7.** Kiki Smith, *İsimsiz*, 1992, Elle boyanmış Nepal kağıdı ile metilselüloz üzerine grafit, D.Daskalopoulos Koleksiyonu. Courtesy Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

Kiki Smith gibi yerleştirme, heykel ve resim çalışmalarında kimlik, genetik ve beden konularını ele alan İngiliz sanatçı Marc Quinn (1964) Sanatçını *Et Resmi* adlı serisinde (Görsel 8) “maddeselliğin en inkar edilemez biçimi olan ‘et’ in resme girişiyle birlikte beden, paradoksal bir biçimde, kendi konturlarının yokluğunda çözünür” (Ansen, 2014:9). Quinn’ in beden mahremine girerek teşhir ettiği içsel gerçeklik, ilk bakışta insan da şok etkisi uyandırsa da, devasa ebatlı bu resimler yarattığı kırmızı rengin şiddetli ile oluşturulmuş soyut bir kompozisyon düzenlemesi gibi görülmeye başlamaktadır.



**Görsel 8.** Marc Quinn, *Et Resmi (Homeoplatik Beslenme)*, 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 279x419 cm.

Marc Quinn gibi bedenin iç kısmına odaklanarak parçalanmış organlara çalışmalarında yer veren bir başka sanatçı Amerikalı Janine Antoni de (1964) heykellerinde benzer işler üretmektedir. Klasik heykel anlayışını yıkarak sabundan ve çikolatadan yapılmış büstlerle adını duyuran sanatçı, çalışmalarında duygu ve beden ilişkisini farklı bir şekilde ele almıştır. Kemiklerle uzuvlara farklı bir okuma biçimi öneren sanatçı bir araya getirdiği parçalarla izleyiciye duygulara yönelik yaratıcı söylemlerde bulunmaktadır. *Kanal* (2015) adlı eseri (Görsel 9) için:

Annenizin pelvik kemiklerini tasma olarak takmak, kendinizi bir anı ile süslemektir. Bir an vardı ama hatırlanmadı. Antoni, bebeğin başının dünyaya ait olduğu, ancak vücudunun hala annenin olduğu o anı hala yaşıyor. Aynı bedenler haline gelmemize rağmen, bu iki alanda müzakere etmeye devam ediyoruz: anneninki ve dünyanınki. Doğum sırasında, yeni doğmuş bir bebeğin kafasındaki yumuşak zar, bebeğin kafatasının kemikleri ile annenin pelvik kemikleri arasında alışverişe izin verir. Kalıplama olarak adlandırılan bu süreç bebeğin doğumunu kolaylaştırır (http-2).

Bu heykelde Antoni' nin büstü bir kaba oyulmuş ve bir saksıyla kaynaşmıştır. Saksının deliği ile yumuşak zar arasında bir geçiş yolu oluşturan iki kap, bir kum saati olmak üzere birleşir. Göbek bağı gibi, bu geçiş yolu bir damarı diğerine bağlar diye ifade etmektedir (http-2). Antoni bedenin fizyolojik yapısıyla insan bedeninin deneyimlerini birleştirerek bedenin görünmeyen tanıklıklarını gözler önüne sermektedir.



**Görsel 9.**Janine Antoni, *Kanal*, 2015, Poliüretan Reçine, 68,6 x 38,1 x 38,1 cm.

Janine Antoni den farklı olarak bedeninin iç görünürlüğünden çok dış görünürlüğüne ele alan İngiliz genç sanatçı Emma Hopkins (1989) çalışmalarında bedeni anatomik bir inceleme ile ele almaktadır. Çalışmalarında bedenin deri, damar, yara, ameliyat izleri gibi gerçekçi beden algısıyla hareket etmektedir. Sanatçı portre çalışmalarında özellikle farklı yaşlarda ve kusurlu, yaralı, şişman gibi bedenlere sahip modeller seçmektedir. İleri yaştaki insanları model alan sanatçı gerçekçi bir şekilde detaylandırdığı beden karelerinde bedenin dış dünyayla temasta olan derisi üzerine odaklanmıştır (Görsel 10). Buruşmuş deri, zamanın beden üzerindeki etkilerini öne çıkararak bedenin faniliği ve savunmasızlığını temsil etmektedir. Sanatçı aynı zamanda bedenin maruz kaldığı, yara ve ameliyat izleri gibi tedirgin edici görüntüleri konu edinmiştir. Bedenin hasta, deforme olan yanına tanıklık etmemizi sağlamıştır.



**Görsel 10.** Emma Hopkins, *Geri Morgan'ı Gözlemlemek*, Polyester üzerine yağlı ve renkli kurşun kalem, 42x29cm.

Janine Antoni gibi ileri yaştaki insan bedenlerini konu edinen İspanyol sanatçı Virginia Bersabe (1990) ise yaşlılıkla birlikte beden de görülen deformasyonları mekan, kimlik ve hafıza ilişkisi içinde incelemektedir (Görsel 11). Yaşlı kadın figürlerini ana eksenine alan sanatçı, kurduğu mekan ve figür diyaloglarıyla izleyicide ilerleyen yaşlarla bakıma muhtaç terk edilmişlik gibi duyguları da izleyiciye sunmaktadır.



**Görsel 11.** Virginia Bersabe, *Uçurumun kenarında*, 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 150 x 220 cm.

Çalışmalarında fotoğraf, video ve kolaj tekniklerini kullanan Polonyalı sanatçı Magda Hueckel (1978) ise *Obsesif Otoportreler* (2006) adlı eserinde insan bedeninin kaçınılmaz yok olma korkusunu kendi bedeninden görüntüleri çürüten meyve ve bitki görüntüleri ile birleştirerek beden sonunu estetik bir dil ile ifade ederken hoşlanılmayan bu duyguyu barışmamızı sağlamıştır (Görsel 12). Sanatçı on yıl sonra *Obsesif olmayan Otoportreler* (2016) adlı eserini üretmiştir. Bu eser ise ilkinin aksine beden iyileşme ve kendini onarma sürecine işaret etmiştir. Eserde yer alan beden görüntüleri aydınlık ve net bir şekilde olması da beden iyileşme sürecini yansıtmıştır (<http-3>).



**Görsel 12.** Magda Hueckel, *Obsesif Otoportreler*, 2006, Jelatin gümüş baskılar + alüminyum + cam, 16,6x24,7 cm

### 3. Sonuç

Sanatçının gerçekte yüzleşmesine olanak sağlayan, insan bedenine ve doğaya ait tüm zıtlıkları birbirinden ayırmaksızın harmanlayan postmodern beden, kusur ve kusursuzluğuyla sahneye çıkmıştır. Bedenin yeni bir tartışma zemini olarak sanata sızması ideal beden kavramını



ortadan kaldırmıştır. Böylece kusurlu olan da sanatta değer görür hale gelmiştir. Beğenilenin zıttı olan sanat başka alanlara ve pratiklere rehberlik etmiştir. Modernizmde yer bulamayan kusurlu beden algısına postmodernizmde kucak açılmıştır. Postmodernizmde sanat ve yaşamın arasındaki gerçeklik algısı tüm karşıtlıkları içinde barındırmaktadır. Buda kusurlu beden algısının deşifre edilmesine yönelik kapıları açmıştır. Sanatta bu anlayışa hizmet ederek kusurlu bedeni taçlandırmıştır. Böylece kusurlu bedene sanatta sıklıkla yer vermeye başlamıştır.

Kiki Smith, Marc Quinn, Janine Antoni, bedenın iç fizyolojisine yoğunlaşarak bedenın gerçekliği olan organ, kemik ve vücut sıvılarına odaklanırken, Emma Hopkins, Virginia Bersabe, Magda Hueckel gibi sanatçılar da ölüm, yaşlılık, bedende oluşan yara, çürüme gibi deformasyonları ele almışlardır. Bu örneklerle görüyoruz ki; bedenın dış formunun yanı sıra iç organlarının da bugün beden temsiline dahil olduğunu, bedenın insan ömründeki sürecinin belli bir dönemi (gençlik) değil de yaşlılık ve ölüm sürecinin de yeni beden temsiline dahil edildiğini görülmektedir. Bu temsiller aslında göstermekten ve yüzleşmekten çekindiğimiz gerçekliklerle bizleri buluşturarak kusurlu olarak kabul gören beden temsilleriyle yakından ilişki kurmamızı sağlamışlardır.

Modernizmin ötekileştirdiklerini kucaklayan postmodernizmde beden karşıtlıkların bütünüdür. Beden dışarı ve içeri, erkek ve kadın, doğal ve yapay gibi geleneksel karşıtlıklarıyla birlikte postmodernin entropisini arttırmıştır. Bu çeşitlilik birbirinden farklı beden çözümlerinin gündeme gelmesine sebep olmuştur.

### **Kaynakça**

Ansen, S. (2014). "Eşikte", *Marc Quinn Akılın Uykusu*, ed. İlkay Baliç, İstanbul: Ofset Yapımevi, s. 7-13.

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.

Aspostolos-Cappadona, D. (2005). "İtalyan Rönesans Sanatında Kadın- Görmek ve Görülmek". *P Dünya Sanatı Dergisi*, sayı:36, 54- 65.

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

Corbin, A., Courtine, J., Vigarello, G. (2021). *Bedenin Tarihi 1*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Alfa Yayınevi.

Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Farthing, S. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*, Hayalperest Yayınevi. İkinci Baskı, İstanbul.

Gombrich, E. H. (2002) *Sanatın Öyküsü*, çev. Ömer Erduran- Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945- 2017*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Le Breton D. (2016). *Bedene Veda*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Sel Yayınları.

Leppert, R. (2020). *Nü*, çev. Aydan Çavdar, Ayrıntı Yayınevi: İstanbul.

Sayın, Z. (2015). *İmgenin Pornografisi*, , Metis Yayınları: İstanbul.

Sözlük, T. (1998). *Sözlük -2*. Ankara: Türk dil kurumu yayınları.

Şahiner, R. (2015). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi Çağdaş Kuramlar ve Güncel Tartışmalar*, Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*, ed. Ayşe Nahide Yılmaz, Ankara: Ütopya Yayınları.

### İnternet Kaynakları

http-1 : <http://www.janineantoni.net/#/to-channel/>, Erişim tarihi: 30.04.2021.

http-2 : <https://walkerart.org/press-releases/2006/walker-art-centers-kiki-smith-exhibition-trav>, Erişim tarihi: 30.04.2021.

http-3 : <http://www.hueckel.com.pl/personal/184-non-obsessive-self-portraits>, Erişim tarihi: 28. 05. 2021.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Masaccio, Adem ve Havva'nın Cennetten Kovuluşu", 1425, Fresk, Santa Maria Del Carmine Şapeli, Floransa.

BATUR, E. (2000). Sanatta Çıplak. P: Sanat Kültür Antika Dergisi, sayı: 18.

Görsel 2. Marcus Vitruvius Pollio, "De architectura libri decem" adlı kitaptan bir görsel, 1624. <https://www.iberlibro.com/primera-edicion/Arquitectura-libri-Decem-Ten-Books-Architecture/16367067458/bd> Erişim Tarihi: 19.01.2022.

Görsel 3. Hans Holbein, "Ölü Mesih", 1521, 30,5x 200 cm. Corbin, A., Courtine, J., Vigarello, G. (2021). *Bedenin Tarihi 1*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel 4. Jean Auguste Dominique Ingres, "The Valpinçon Bather", 1808, Tuval üzerine Yağlı boya, 146 x 97,5 cm, Louvre, Paris. Gombrich, E. H. (2002) *Sanatın Öyküsü*, çev. Ömer Erduran-Erol Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Görsel 5. Pablo Picasso, "Avignonlu Kızlar", 1907, Tuval üzerine Yağlı boya, 243.9 x 233.7 cm. Museum Of Modern Art, New York. Krause, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü*. Literatür Yayıncılık.

Görsel 6. Kiki Smith, İsimli, 1990, Balmumu, 198,1 x 181,6 x 54 cm <https://whitney.org/collection/works/7646>, Erişim Tarihi: 30.04.2021.

Görsel 7. Kiki Smith, İsimli, 1992, Elle boyanmış Nepal kağıdı ile metilselülöz üzerine grafit, D.Daskalopoulos Koleksiyonu. Courtesy Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. <https://www.widewalls.ch/magazine/kiki-smith-exhibitions-pace-mcba>, Erişim Tarihi: 30. 04. 2021.

Görsel 8. Marc Quinn, "Et Resmi (Homeoplatik Beslenme)", 2013, Tuval Üzerine Yağlıboya, 279x419 cm. Ansen, S. (2014). "Eşikte", Marc Quinn Aklın Uykusu, ed. İlkey Balıç, İstanbul: Ofset Yapımevi.

Görsel 9. Janine Antoni, "Kanal", 2015, Poliüretan Reçine, 68,6 x 38,1 x 38,1 cm. <http://www.janineantoni.net/#/to-channel/>, Erişim Tarihi: 03. 05. 2021.

Görsel 10. Emma Hopkins, "Geri Morgan'ı Gözlemlemek", Polyester üzerine yağlı ve renkli kurşun kalem, 42x29cm. <https://emmahopkinsartist.com/#/shoulder/>, Erişim Tarihi: 11. 05. 2021.

Görsel 11. Virginia Bersabe, "Uçurumun kenarında", 2017, Tuval üzerine yağlıboya, 150 x 220 cm. <https://viriniabersabe.com/arremembar/>, Erişim Tarihi: 15. 05. 2021.

Görsel 12. Magda Hueckel, "Obsesif Otoportreler", 2006, Jelatin gümüş baskılar + alüminyum + cam, 16,6x24,7 cm. <http://www.hueckel.com.pl/personal/184-non-obsessive-self-portraits>, Erişim Tarihi: 28. 05. 2021.

**GRAFİK TASARIMDA SÜRDÜRÜLEBİLİR SEÇİMLER: KÂĞIT MI? DİJİTAL MI?****SUSTAINABLE CHOICES IN GRAPHIC DESIGN: PAPER OR DIJITAL?****Mustafa Kınık\*****Öz**

Sürdürülebilir dünya için neler yapılması gerektiğine dair ortaya atılan fikirler neticesinde her disiplin kendi pratiğini geliştirmiştir. Grafik tasarımda en yaygın pratik, ürün çıktıların kâğıttan dijital ortama yönlendirilmesidir. Elektronik medyanın kullanımı; kâğıt ihtiyacının azaltılmasını, baskı sürecinde ve sonrasında kâğıt yüzeylerde kullanılan petrol türevi malzemelerin doğaya olan zararının engellenmesini sağlamaktadır. Bu da kullanım ömrünü dolduran elektronik birimlerin geri dönüşümü sorununu ortaya çıkarmaktadır. Henüz tanıılan bir kavram olan “e-atık”, sürdürülebilirliğin bir diğer boyutu ve sorunudur. Eko-tasarım konusunda ilk endüstriyel tasarım akla gelse de grafik tasarım alanında sürdürülebilirlik ilkelerine uygun tasarımlar yapmayı savunan ve uygulamaya çalışan tasarımcılar çoğunluktadır. Bu fikri sorumluluk ve zorunluluk haline getirebilmek için yapılanlar ve yapılması gerekenleri tartışmak bu araştırmanın amacıdır. Çalışmada, elde edilen veriler yardımıyla kâğıt ve dijital malzemelerin tüketim, geri dönüşüm ve sürdürülebilirliği konusunda sonuçlara ulaşılmıştır. Tasarımcıların kullandığı kâğıt ve dijital ürün gruplarının birbirine tercih edilemeyecekleri, bu nedenle çevreye duyarlı tüketici sorumluluğuyla tasarım çözümleri üretmeleri gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sürdürülebilirlik, Ekolojik Farkındalık, Yeşil Tasarım, Sürdürülebilir Tasarım, E-Atık.

**Abstract**

As a result of the ideas put forward about what should be done for a sustainable world, each discipline has developed its own practice. The most common practice in graphic design is to redirect product outputs from paper to digital media. Use of electronic media; It reduces the need for paper and prevents the harm of petroleum-derived materials used on paper surfaces during and after the printing process, to nature. This raises the problem of recycling electronic units that have reached the end of their useful life. “e-waste”, a concept that has just been introduced, is another dimension and problem of sustainability. Although the first industrial design comes to mind in eco-design, the majority of designers who advocate and try to implement designs in accordance with the principles of sustainability in the field of graphic design. It is the purpose of this research to discuss what has been done and what needs to be done in order to make this idea a responsibility and an obligation. In the study, with the help of the data obtained, results were obtained on the consumption, recycling and sustainability of paper and digital materials. It has been concluded that the paper and digital product groups used by the designers cannot be preferred over each other, therefore they should produce design solutions with environmentally sensitive consumer responsibility.

**Keywords:** Sustainability, Ecological Awareness, Green Design, Sustainable Design, E-Waste.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 06.09.2022 - Kabul tarihi: 14.12.2022.*

\*Doç. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, mkiniktf@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7280-8370>.

## 1. Giriş

Eski çağlarda insanlar yazı yazmak için, taşların yüzeylerini, toprak zeminleri, mağara duvar ve tavanlarını tercih etmişlerdir. Zamanla bu yüzeylerin yanı sıra kilden üretilmiş levhalar, yapraklar, balmumu yüzeyler tahta levhalar kullanılmış, ilerleyen zamanlarda papirüs bitkisi ve parşömenler yazı malzemesi olmuştur. Farklı kültürlerde bazen beyaz ipek parçaları, bazen evcil ve vahşi hayvan derileri, bazen renkte ince taşlar, bakır, demir gibi metal yüzeyler, bazen düzgün ve yapraksız hurma dallarına, bazen de hayvanların kürek kemikleri yazı yüzeyi olarak kullanılmıştır. Çağlar boyu yazı yüzeyi olarak kimisi geri dönüştürülmüş doğal malzemeler kullanılmıştır. Günümüzde farklı malzemelerden üretilmiş kâğıtlar en önemli yazı ve tasarım yüzeyi olmuştur. Süregelen bu üretimler doğal malzemelerin hızla ve bilinçsizce tükenmesine yol açmıştır.

Sanayi Devrimi ile birlikte yaşanan teknolojik gelişmeler, rekabet ortamlarının oluşması ve büyük şehirlerde oluşan nüfus yoğunluğu ile birlikte yeni ihtiyaçlar doğmuş, bu talepleri karşılayabilmek için yeni üretim alanları oluşmuş ve endüstrileşme hızla artarak fabrikalar kurulmuştur. Kurulan tesislerin ham madde ihtiyacı için doğal kaynaklar hızla tahrip edilmiştir. Üretim sonrası oluşan endüstriyel atıklar hiçbir arıtmaya tabi tutulmadan doğaya geri bırakılmış ve bunun sonucunda çevresel birçok felaket ortaya çıkmıştır. Farklı sektörde yaşanan gelişmeler ve moda, dünya ekonomisinin sürekli yeni ürün üretme ihtiyacına yönlendirmiş, bu döngü birçok ürünün ekonomik ömrünü tamamlamadan değersiz atıklara dönüşmesine sebep olmuştur.

1950 ve 1960'larda insanoğlu, atalarından kazandığı bilgelikle modern çağların analitik düşünme kazanımlarını ve teknolojik gelişmeleri harmanlayarak bugünün çevreci hareketlerinin başlamasına ön ayak olmuştur. Doğaya karşı olmadan, doğayla beraber yaşam sürdürme düşüncesi gelişmiş endüstrilerde ve bunların ortaya çıktığı ülkelerde ne denli yanlış bir yol izlendiği ortaya çıkarmıştır (Mirvis, 1994:82). 1970li yıllarda, günümüzde sıklıkla kullanıldığını gördüğümüz önemli bir kavram olan "sürdürülebilirlik" kavramı literatüre girmiştir. Günümüzde sürdürülebilirlik, birçok alandaki insani ve sosyal çabaların ve faaliyetlerin önemli bir amacı haline gelmiştir.

Her geçen gün sayıları artan birçok firma, işletmelerinde sürdürülebilir yeni stratejiler geliştirmiştir. Şirketlerin bu dönüşümü, çevreci düzenlemelerin sayısındaki artış, doğal kaynakların kısıtlı olması ve yüksek maliyetler, şirket hissedarları ve toplumun sosyal sorumluluk içerikli finansal yatırımların önemini anlamasından oluşan kamuoyu, çevre korumaya ve kirliliğe karşı grupların farklı medya organlarında çokça görünür olması ve modern toplumlarda benimsenen sosyal tutum ve değerlerde yaşanan değişimler gibi faktörlerden kaynaklanmaktadır (Jones, Clarke-Hill, Comfort, ve Hillier, 2007:126). Sürdürülebilirlik kaygısı taşıyan ve bu konuya katkı sağlayan bir işletme olabilmek, ürünleri ve üretim sürecini tasarlarken çevreye duyarlı olacak şekilde tasarlamakla, bu doğrultuda çevre dostu üretimler yapmakla, çevre korumaya yönelik sosyal sorumluluk projelerine aktif olarak katılmakla, çevre uyumlu üretim süreçleri planlamakla ve ekolojik endüstriyel üretime yönelmekle gerçekleştirilebilir.

Kâğıt, birçok farklı sektörde kullanılan kişisel ve sanayi amaçlı olarak en çok tüketilen malzemelerden bir tanesidir. Özellikle grafik üretim sanayiinde çokça kullanılıyor olması sürekli tüketilen grafik materyallerin uygulama alanlarından birisi olan kâğıdın en önemli ham maddesinin ağaç olduğu ve ormanlar kesilerek elde edildiği düşünüldüğünde insanlık için önemi daha net anlaşılacaktır. Kâğıt üretiminde kesimden beyazlatmaya kadarki süreçte ortaya çıkan sera gazlarının iklim üzerindeki etkisi malumdur. Bu nedenle grafik üretimde kullanılan kâğıdın, üretimden tüketime kadarki her aşama önemli ve hayatidir. Daha ekonomik, geri kazanılabilir malzeme ve teknik tercihleri sürdürülebilirlik anlamında değerlidir. Gerekli durumlarda dijital yayıncılığın tercih edilmesi kâğıt israfını önlemede faydalı olacaktır. Dijital araç-gereçlerin üretim ve geri dönüşüm süreçlerinde yaşanan sorunlar da göz ardı edilmemeli, dijitalin de çok masum olmadığı unutulmamalıdır.

## **2. Çevre**

Çevreleyen ve çevrelenen olmak üzere iki ögeyi içeren çevre “environment” kavramına dair “bir şeyin yakını, etrafı, dolayı, periferi” ya da “hayatın gelişmesinde etkili olan doğal, toplumsal, kültürel dış faktörlerin bütünlüğü” gibi tanımlar bulunmaktadır. 2872 Sayılı T.C. Çevre Kanunu’nda; “Canlıların yaşamları boyunca ilişkilerini sürdürdükleri ve karşılıklı olarak etkileşim içinde buldukları biyolojik, fiziksel, sosyal, ekonomik ve kültürel ortamı.” şeklinde açıklanır.

Ekolojiye dair bir tanımlama olan çevre, bir canlı organizmayı ya da toplu yaşayan canlıların yaşam süreçlerini etkileyen her çeşit biyotik ve abiyotik etkenlerin tümüdür.

Gezeganimiz her gün biraz daha kalabalıklaşmakta ve küçülmekte, ürün, insanlar, teknoloji, sermaye, kirlenme ve bozulma büyük bir hızla dünyayı sarmakta ve küresel ekonomiyi, doğal kaynakları, ekosistemi bozmakta hatta tüketmektedir. Yapılan araştırmalar çevremizde son 20 yüzyılda meydana gelen çevre kirliliğinin, geçen 25 yılda yaşandığını göstermektedir. Yaşanan endüstrileşme ve teknolojik gelişmeler neticesinde doğa, insan eliyle, kendi kendini yenileme gücünden çok büyük bir hızla, acımasızca ve sorumsuzca tahrip edilmiş, üretim süreçlerinde ve sonrasında ortaya çıkan atıkların doğaya atılması çevresel felaketlere yol açmıştır. Gelişen ekonomi beraberinde hızlı tüketimi doğurmuş, kullanımda olan ürünler kısa sürede yerlerini yeni ürünlere bırakmıştır. Doğal kaynaklar hızla tükenmenin yanı sıra atık miktarının artmasına neden olmuştur. Doğaya atılan her atık, doğal çevreye ve orada yaşayan canlılara geri dönüşü olmayan zararlar vermeye başlamıştır.

Toplumlar zaman içinde, ülke nüfuslarında yaşanan hızlı artışı kaynaklı kentleşme, savaşlar, kıtlık, göç, salgın hastalılar, açlık, farklı gibi sorunlarla karşılaşmışlardır. 1970'li yıllardan itibaren gelişmiş ya da az gelişmiş tüm toplumlarda çevresel sorunların arttığı görülmektedir. Bu toplumsal tehlike 1980'li yılların sonlarında çevreye ve çevreyi korumaya yönelik daha duyarlı olunması gerektiği fikri ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kendini çevreci bireylerin sayısında büyük bir artış yaşanmıştır (Kalafatis, Stavros Pollard, East and Tsagos, 1999:441).

Doğal kaynaklar, ormanlar, toprak, su ve balıkçılık kaynakları, insan nüfusundaki hızlı artış ve endüstrileşmeden dolayı dikkatsizce tüketilmektedir. Temiz su ihtiyacının ortaya çıkması, yakın bir zamanda gelişmekte olan birçok ülke için önemli bir sorunu haline gelecektir. Yapılan araştırmalar şu ana kadar Dünyamızın ürettiği kaynakların %40'ndan daha fazlasını kullandığımızı göstermektedir. Dünya nüfusu, tahminlerde belirtildiği gibi 2050'ye kadar iki katına çıkarsa, doğal kaynakların tamamının kullanılabilir olması sorununu ortaya çıkaracaktır. Bu sorun insan sağlığının ve çevrenin sürdürülemez bir biçimde zarar görmesi demek olacaktır (Hart, 2001:123).

İşletme ve birey bağlamı çevresel sorumluluk düşüncelerinin ekonomik hayata yön verdikleri görülmektedir. Hükümetlerin çevre korumaya ilişkin yaptırımları ve tüketici baskıları,

işletmeleri çevreci taleplere daha fazla uyum sağlamaya zorlamaktadır. Bireylerin çevre bilinci ve bunun iş dünyası üzerindeki etkileri, hızla artan çevre kirliliği problemleriyle daha da önem kazanmıştır. Küreselleşme, iş dünyasında yaşanan yoğun rekabet, iş etiği, çevrecilik, yapılan yasal düzenlemeler vb. konular işletmelerin, tüketicilerin, organizasyonların ve toplumun isteklerini karşılayabilecek organize çözümler bulmaya yöneltmektedir (Çabuk ve Nakıboğlu, 2003:41).

### 3. Sürdürülebilirlik Kavramı

Sürdürülebilirlik kavramı genel ifadeyle bir durum veya sürecin belirsiz bir süre boyunca sürdürülebilme kapasitesini ifade eder. Bu genel anlam çerçevesinde kavram farklı şekillerde tanımlanıp algılanabilir. Günümüzde, sürdürülebilirlik “sustainability” kavramı çokça kullanılır olmuş, sürdürülebilir dünya, sürdürülebilir çevre, sürdürülebilir ekonomi, sürdürülebilir kalkınma, sürdürülebilir tasarım gibi kavramlar literatürümüze yerleşmiştir. Doğal kaynakların sorumsuzca kullanılması neticesinde tükenmeye doğru ilerleyen bir süreç yaşandığı konusunda görüş birliği oluşmuştur. Bu bağlamda sürdürülebilirlik, doğanın insanlara sunduğu zengin kaynakların kendiliğinden yenilenmesiyle orantılı olarak kullanılmasıyla sağlanabilir. Bu günkü ihtiyaçlar karşılanırken gelecek nesillerin ihtiyaçları dikkate alınarak tüketilmesi, üretim sürecinde yenilenebilir kaynakları kullanılması, tüm üretim faaliyetlerinin çevreye olan etkilerin planlanması gerekmektedir.

İnsan dışındaki tüm canlılar doğayla uyum içinde yaşarken insan doğayı kendi isteklerine göre şekillendirmektedir. Bu müdahalelerle ortaya çıkan çevresel tahribatın fark edilmesiyle birlikte önlemler alınmaya başlamıştır. Bu kötü gidişi değiştirmeye yönelik olarak, çevre farkındalığı yaratmak, çevresel sorunları çözmek, yeni sorunları önlemek, gelecek nesillere yaşanabilir bir dünya bırakmak için çevresel hareketler yoğunlaşmıştır. Bu hareket birçok bilim dalında uygulama alanı bulmuş, insanın ekolojik dengeyi bozmadan doğadan optimum seviyede yararlanmasını sağlayacak planlamalar yapmak ve bunları uygulamak amaçlanmıştır. Başka bir deyişle amaç; “Sürdürülebilir Dünyadır” (Kocataş, 2008:417).

Sürdürülebilir bir dünya için, bireysel gönüllülük çalışmaları, bölgesel ve yerel tedbirler yetersiz kalmaktadır. Doğal kaynaklarını ve atmosferini paylaştığımız gezegenimiz için topyekûn mücadele vermemiz gerekmektedir. Çevresel sorunlara yönelik farkındalık ve duyarlılık Ülkeler



ve bireyler tarafından farklı düzeylerde artmış, Uluslararası sözleşme, yasal düzenleme ve yönetmelikler devletleri, kurumları ve bireyleri bu konuda etkilerken, gönüllerin yaptıkları eylemler birçok çevresel soruna dikkat çekmiştir. Dünyada yaşanan gelişmeler Ülkemizde de karşılık bulmuştur (Selamet, 2012:126-127).

#### **4. Yeşil Tasarım**

Yeşil tasarım; daha iyi bir tasarım ile ürünün niteliğinin arttırırken, ürünün yaşam döngüsü içinde ve döngü boyunca çevreye olan etkilerin azaltılmasıdır. Eko tasarım kavramı farklı zaman ve yerlerde değişik amaç ve şekillerde kullanılmakla birlikte, Eko Tasarım (Eco Design), Sürdürülebilir Tasarım (Sustainable Design), Doğaya Uyumlu Tasarım (Nature-Friendly Design), Yaşam Döngüsü Mühendisliği (Life Cycle Engineering), Çevre İçin Tasarım (Design For The Environment), Yaşam Döngüsü Tasarımı (Life Cycle Design), Yeşil Mühendislik (Green Engineering), Beşikten Beşiğe Tasarım (Cradle-To-Cradle Design), Çevreye Duyarlı Tasarım (Environmentally Conscious Design) vb. birçok kavramın yerine kullanıldığı görülmektedir. Ortaya çıkan her bir kavram, değişik bölgelerde ve farklı zamanlarda kullanılmış olması nedeniyle farklı anlamlara gelmektedir. Kavramlar arasında farklılıklar bulunsa da temelde konuyla ilgili bütün kavramlar, ürünlerin yaşam döneminin bütünü ve bu süreçteki çevresel etkilerin tamamını bütüncül olarak ele almaktadır.

1990'ların başında Hollanda'da mobilya, ambalaj, otomotiv gibi farklı sekiz sektör üzerine yapılan projelerle ilk ciddi organize eko tasarım girişimi gerçekleştirilmiş, elde edilen sonuçlar yöntem ve araçlar açısından önemli bir adım olmuştur. Delf Teknoloji Üniversitesi'nin Dfs (Design for Sustainability) isimli araştırma programı diğer bazı Hollandalı ortaklarıyla birlikte 1994 yılında ilk eko tasarım kavuzu olan "Promise"yi çıkardılar. 1997 yılında Birleşmiş Milletler Çevre Programı (UNEP), Delft Teknoloji Üniversitesi ile Rathenau Enstitüsü ortak bir çalışma yaparak "Eko tasarım: Sürdürülebilir Üretim ve Tüketim Ümit Vadeden bir Yaklaşım" (Ecodesign: A Promising Approach to Sustainable Production and Consumption) isimli yayını hazırladılar. Bu çalışma firmaların eko tasarım kavramına uyumlarını sağlamaya yönelik hazırlanan en detaylı kılavuzdur. Devamında UNEP'in desteğiyle TU Delft'in yaptığı "Sürdürülebilirlik için Tasarım: Adım Adım bir Yaklaşım" (Design for Sustainability: A Step by Step Approach) adlı çalışma 2009'da yayınlandı. Bu çalışmada 1997'de yapılan çalışmaya ek olarak eko tasarıma sosyal bir boyut eklenerek

“sürdürülebilirlik için tasarım” şeklini aldı ve “ekotasarım”, “sürdürülebilirlik için tasarım” kavramının içinde yer aldı (Özçuhadar, 2011:15).

Ürünün yaşam döneminin tamamının dikkate alındığı bütüncül bir yaklaşımın benimsenmesi gerekliliğinden hareketle “Yaşam Dönemi için Tasarım” (Design for Life Cycle, DfLC) kavramı ortaya çıkmıştır. DfLC; tasarlanan bir ürün fikrine, üretim aşamasına, kullanım ortamlarından imhasına ya da geri kazanımına kadarki tüm yaşam dönemini bütüncül olarak değerlendirilir. Çevre kirliliğini önleme, doğal kaynak koruma hem ekolojik ve hem de ekonomik sürdürülebilir ürün sistemlerini bir arada değerlendiren proaktif bir kavramdır. Bir ürünün yaşam aşamalarının her bir döneminde yarattığı çevresel etkiler düşünerek bunları azaltmayı hedefler. Çevresel kaygılardaki artış neticesinde, “Çevre için Tasarım” DfE (Design for Environment) kavramı ortaya çıkmıştır (Clarke and Gershenson, 2007:71).

Green Design; 1992’de Amerikan Elektronik Birliği’nin (American Electronics Association) çabalarıyla ürün geliştirme aşamalarında çevre bilincinin dikkate alınması fikri sonucu ortaya çıkmıştır (Sun, Han, Ekwaro-Osire and Zhang, 2003:59). Green Design; çevresel etkiyi azaltmak ve çevreyi korumak için tasarımdaki değişiklikleri veya iyileştirme stratejilerini uygulama yöntemlerini kapsamaktadır. GD’yi; işletmelerin, ürün ve süreçlerini çevreye duyarlı bir anlayış ile tasarladığı sistematik bir süreç olarak tanımlamak mümkündür (Baumann, Boons, and Bragd, 2002:413). Green design, farklı bir ürün ve üretim süreci geliştirirken, yaşam dönemine yayılan çevre ve insan sağlığı ile ilgili tasarım konularının dikkate alınmasıdır. Maliyet, kalite vb. faktörler göz önünde bulundurularak, ürünlerin ve tüm süreçlerinin çevresel duyarlılık fikirlerinin entegrasyonunu sağlayarak ürünün yaşam dönemlerinin tamamının göz önünde bulundurulduğu bir vizyondan bakmayı amaçlamaktır (Kasap ve Peker, 2011:103-104).

Yeşil ürünlere olan talebin artması karşısında işletmeler, müşterilerin isteklerini ürünlere kolayca entegre etmekte; rekabet için üründe maliyet ve kaliteyi planlarken aynı zamanda ürünün çevresel performansını da geliştirmeye yönelik çalışmalar yapmışlardır.

Yeşil tasarım: Ürünün ortaya çıkardığı çevresel etkilerin azalmasını yanında işletmelere yararlar da sağlayacaktır. Üretim ve atık yönetime yönelik maliyetleri azaltarak, işletmelerin rekabet üstünlüğü kazanmalarına sağlar. Çevresel sorunların artması ile tüketicilerin çevre

duyarlılıkları da artarak yeşil ürün tercihleri artmaktadır, ürünlerin çevresel etkilerin minimize eder ve yeşil ürünlerin tasarlanması sayesinde tüketici yeşil ürün tercihlerini karşılamış olur. Üretim aşamasında hammadde ve malzemelerden maksimum düzeyde faydalanılmasını ve artık seviyesinin azaltılarak tasarrufu sağlanmasını sağlar, ürünler yaşam dönemlerinin sona ermesinden sonra tekrar kullanım, yenileme, yeniden üretim, geri dönüşüm aşamaları planlanarak tasarlanır ve böylece ürünlerin imha edilmesi önlenmiş; parçalar yeniden kullanılarak ya da geri dönüştürülerek doğal kaynakların boşa harcanmasının önüne geçilmiş olur, çevreye dair yasal düzenleme ve standartlara uygunluğu kolaylaştırdığından küresel bazda rekabet gücünün devamına yardımcı olur (Görsel 1). Yeşil Tasarımda kullanılan girdi çıktı verileri ürünlerle ilgili yatırım ve finansman gibi stratejik konularda kararların alınması kolaylaştırır, ürünlerin çevresel performans geliştirilmeye yönelik yapılan tasarımsal müdahalelerin ortaya çıkaracağı maliyetlerin kontrolünü sağlar, atık ve çevre kirliliği ile ilgili ortaya çıkan yasal yükümlülük riskini azaltır, bir ürünün çevresel anlamda geliştirilmesini teşvik eder. Yeni fikirler, yeni yeşil ürünlerin üretilmesini sağlarken, yeni pazar fırsatları sunar, proaktif bir bakış açısı sağlar ve mevcut yasal düzenlemelere uygunluk ve gelecekte çıkması muhtemel düzenlemelere ön hazırlık sağlar, ürünlerin çevreye olan etkilerini azaltarak işletmelerin toplumdaki yeşil imajını geliştirmelerini sağlar (Fabio, La Rosa, and Risitano, 2006:21).



Görsel 1. Greenpeace, tasarım örnekleri.

Çevresel stratejilerin firmalara yüksek maliyetlere getirdiğine yönelik kaygılar olsa da yapılan birçok çalışma yeşil tasarıma yönelik planlamaların firmalara tasarruf yönünde katkı sağladığı görülmüştür. Üretim sürecinde zararlı madde kullanımının ve atık miktarının azaltılması ya da tamamen kullanımdan kaldırılması, zararlı atıklara yönelik taşınma ve arıtma prosedürlerinin maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle işletmelere önemli maliyet tasarrufu sağlamaktadır (<http4>).

### **5. Ekolojik Farkındalık**

Dünyamız insan eliyle her gün biraz daha bozulmaktadır. Kaynaklarını bilinçsizce tükettiğimiz doğanın korunmasına yönelik gündelik basit çözümler üretilse de çevresel sorunlara daha bilinçli yaklaşım sürdürülebilir adımlar atmak insani bir görevdir. Kurum, kuruluş ya da bireyler çevre sorunlarına kısa vadede basit çözümler üretseler de çevreye dost davranışların benimsendiği gelişmelere ihtiyaç duyulmakta ve her bireyin bunu öğrenilmesi gereken yeni bir konu olarak görmesi gerekmektedir. Bunun için bireylerin Dünya'ya yeni bir gözle bakmayı öğrenmeleri zorunludur.

Sürdürülebilirliğin sağlanması ve uygulanan toplumlarda faydalarının görülebilmesinin en önemli yöntemi eğitimidir. Doğanın zenginlikleriyle birlikte korunması ve sonraki nesillere bu zenginliklerin aktarılması; ancak etkili bir çevre eğitimi ile sağlanabilir. Çevresel sorunların çözümlenebilmesi bireylerin çevreye ilişkin farkındalıklarının artması ve çevresel duyarlılıklarının gelişmesiyle mümkün olabilir. Kurum ve kuruluşlar bu konuda yönetsel ve hukuksal önlemler alsalar da insanların yaşadıkları çevre konusunda bilinçlenmeleri çok daha önemlidir. İnsanların doğayı sadece yaptırımlardan kaynaklı cezalardan kaçınmak için değil içselleştirdikleri çevresel motivasyonlarından dolayı korumaları gerekir.

Çevre eğitimi konusunda yapılan birçok çalışma çevre bilincine ilişkin okuryazar olma fikrini ortaya çıkarmıştır. 1968 yılında kullanılmaya başlayan çevresel okuryazarlık kavramı, çevrenin sahibi olmak yerine çevresel sorunlara yönelik endişelenen, çevresel sorunları çözmek için çalışan, farkındalığa sahip bireyler olmayı gerektirir. Ekolojik okuryazarlık, çevresel okuryazarlığın bir bileşeni olarak, çevre yönelik karar verebilmek için öncelikle çevre hakkında bilimsel bir bakış açısıyla bilgi sahibi olmaya odaklanmaktadır. Ekolojik okuryazar, bilimsel yaklaşım becerilerini

kullanarak bilgiye ulaşan, çevreye ilişkin biyofiziksel ve sosyal bileşenler ile aralarındaki ilişkileri belirleyen bireydir. Aynı amaçla kullanılan “Çevresel Okuryazarlık” ve “Ekolojik Okuryazarlık” terimleri 1989 UNESCO-UNEP Kongresi’nde çevre eğitiminin en temel hedefi olarak belirlenmiştir (Okyay, Demir, Sayın ve Özdemir, 2021:130). Ekolojik farkındalığın temeli olarak kabul edilen çevre eğitiminin amacı, çevresel farkındalığa ve duyarlılığa sahip bireyler yetiştirmektir.

Ekolojik okuryazarlık kavramı, fiziksel sistemlerin nasıl işlediği konusunun yanı sıra, çevresel sistemlerde sebep-sonuç ilişkilerini belirlemede bilgi edinmeyi ve tespit edilen sorunların çözümüne yönelik kararlara katılımı ifade eder. Ekolojik okuryazarlık eğitimi; kirlilik, iklim değişikliği, yaşamsal standartların ve buna yönelik alışkanlıkların değişimi, bilinçsiz tüketim, istilacı türler gibi çevresel sorunlar hakkında bilgi edinerek tespit edilen sorunların çözümüne yönelik araştırma ve çalışmalar yapıp, çözümlerde sorumluluk alma davranışlarının gelişmesine yardımcı olur (Levinshon, Attayde, Fonseca, Ganade, Jorge, Kollmann and Rocha, 2015:150). Çevresel sorunları analiz edip yapılan değerlendirmeler neticesinde ortaya çıkan bilinçli karar verme süreciyle çevresel sorunları anlama yeteneği oluşan ekolojik farkındalığa sahip bireyler, doğayı okuyabilecek ekolojik bilgiye sahiptir. Ekolojik okuryazarlık eğitimi buradan hareketle bütüncül ve multidisipliner olup, insanı doğanın bir parçası olarak görmeli, insanın ekosistemle etkileşimine ve sürdürülebilirliğin nasıl sağlanacağına yönelik kazanımlar içermelidir.

Çocukluğun ilk yılları, bireylerin hayata dair bilgi, beceri ve alışkanlıklara yönelik kazanımların temelini atıldığı evredir. Erken çocukluk, çevreye yönelik bilincin kazanıldığı ve buna yönelik temellerin atıldığı en kritik evredir. Çevre bilgisi ve çevre ilgi duyma erken çocukluk evresinde şekillendiğinden, okul öncesi eğitim döneminde kazandırılan çevre bilinci sonraki yaşlarda çocuğun çevreye ve doğal yaşama karşı olumlu tutum geliştirmesinde büyük önem taşımaktadır.

Çevresel farkındalığın gelişmesi neticesinde yapılan çalışmalar, yasal düzenlemeler, çevreye zararlı hammadde ve malzemelerin kullanımının kısıtlanması, firmaların geri kazanıma yönelik çalışmalar yapmasının zorunlu hale getirilmesi, enerji verimliliğinin sağlanması gibi konular işletmelere çeşitli zorunluluklar getirmekle birlikte, firmaların ürün tasarımlarında değişikliklere gitmelerine neden olmaktadır. Son zamanlarda yaşanan çevresel sorunlar, ülkelerin

çevreye karşı duyarlılıklarının gelişmesine ve tüketicilerin çevre dostu ürünler tercih etmelerine neden olmuştur.

## **6. Kâğıt Üretimi ve Tüketimi**

Bilinen ilk kâğıt örnekleri Nil Vadisi'nde yetişen papirüs (Cyperius) bitkisinin yaprak ve gövdesi ezilerek elde edilen liflerden üretilen tabakaların düzenlenmesiyle üretilmiştir. Zamanla papirüse konulan ambargo nedeniyle Bergama Kralları M.Ö. 2. Yüzyıldan itibaren kitapları çoğaltmak için yazı yüzeyi olarak Parşömeni icat etmişlerdir (Gönlügür, 2007:35).

Doğu'da ve Batı'da bilinen birçok kaynağa göre kâğıt M.S. 105 yılında Çin'de Ts'ay LUN isimli saray muhafızı bir sanatkâr icat etmiştir. Kâğıt üretirken, böğürtlen liflerini, pamuklu elbise parçaları, eski balıkçı ağları kullanmıştır (Tekin, 1993:25-27). Çin'den gelen bu icat Anadolu üzerinden Avrupa'ya yayılmış, 18. yüzyılın ortalarında elek izi ve lif izi görünmeyen "velin kâğıdı" üretilmiştir. Kâğıt endüstrisi için önemli bir aşama olan ilk kâğıt makinesi, 1799'da Louis Robert tarafından Fransa'da yapılmış, 1803'te Londra'da Fourdriner kardeşler bugünkü modern kâğıt makinelerinin de öncüsü olan kâğıt makinasını geliştirilmiştir (Dereli ve Mert, 1987:21).

Kâğıt ihtiyacının artmasıyla yeni hammadde arayışları sonucu, 1843'de Alman Friedrich G. Keller kâğıt yapımında odunu kullanmıştır. 1865'de Alman Alexander Mitscherlich, kâğıdın hammaddesinin içinden tutkal ve reçineyi ayırmayı başarmıştır. Zamanla kâğıdın hammaddesinin içine hayvansal ve nebati tutkallardan oluşan karışım ekleyerek düzgün ve pürüzsüz bir kâğıt yapmak için ağır presler kullanılmış ve "saten kâğıt" üretilmiştir. Daha kaliteli bir ürün elde etmek için kâğıt hamurunun içerisine hayvansal ve nebati tutkalların yanında seramik tozu, tebeşir tozu, nişasta gibi maddeler karıştırılarak farklı ve kaliteli kâğıtlar elde edilmiştir (Yorulmaz, 2014:22-23).

Kâğıt sanayii, kendir, kumaş, odun vb. bitkiler ile atık kâğıttan selüloz, odun hamuru, eski kâğıt hamuru üretimi ve uygulanan kimyasal ve mekanik işlemlerle kâğıda dönüşmesiyle ilgilenen sanayi koludur. Orta-ağır sanayi kategorisindedir. Kâğıt endüstrisinde ladin, çam, köknar gibi iğne yapraklı yumuşak ağaçlar tercih edilir. Bunun sebebi iğne yapraklı ağaçların lif boylarının uzun olmasından dolayı üretilen kâğıtlar daha dayanıklı olmasıdır. Ana ham maddesi ağaç olan kâğıt ve kâğıt türevi ürünler, her zaman en çok tüketilen sanayi ürünü olmuştur. Yazı yazmak amaçlı

olarak üretilen kâğıdın küçük bir bölümü geri dönüşümden elde edilirken, büyük bir bölümü organik malzemelerden elde edilmektedir.

Küresel bazda kâğıt ve karton üretimi yıllık yaklaşık 413 milyon ton civarındadır. FAO (Food and Agriculture Organization) Birleşmiş Milletler Gıda ve Tarım Örgütü verilerine göre 2016 yılındaki toplam üretimin; 235 milyon tonu etiket ve ambalaj kâğıdı, 100 milyon tonluk kısmı yazı ve baskı kâğıdı, 32 milyon tonu temizlik kâğıdı, 24 milyon tonu gazete kâğıdı ve 16 milyon tonu diğer kâğıt ve karton ürünleri imalatından oluşmaktadır. Dünyada kâğıt ve kartonun %48'i Asya, %26'sı Avrupa, %20'si Kuzey Amerika, %5'i Karayipler ve Latin Amerika ve %1'i Afrika'da üretilmektedir. Kâğıt-karton sektörlerinin taleplerinin yıllık yaklaşık %1,1 büyüyerek 2030'da 482 milyon tona ulaşacağı öngörülmektedir (Bayrak, Bayrak ve Güvendikler, 2020:41-42). FAO tahminlerine göre 2005-2020 yılları arasında Dünyada kâğıt-karton tüketimi yaklaşık yıllık %3 oranında artacağı düşünülmektedir. Dünyada 25. sırada yer alan Türkiye'de yıllık 2,5 milyon ton kâğıt-karton üretimi yapılmaktadır (Yorulmaz, 2014:21).

Ülkemizde kâğıt-karton üretimi 2000'li yıllarda yaklaşık 3 milyon tondur. Kâğıt üretimi en çok karton, temizlik kâğıdı ve oluklu mukavva üretiminde olurken en az gazete kâğıdı üretilmektedir. 2009'da kâğıt üretimi 2.242 ton iken, 2016 yılında %79 artarak 4.024 tona ulaşmıştır. Dijital sektörlerin büyümesiyle basım ve yayın sektörlerinde kâğıt kullanımı azalsa da başka birçok alanda yaşanan sektörel büyümeler ve ürün çeşitliliğinin artması kâğıt kullanımı arttırmıştır.

Kâğıt tüketimini üç temel faktör etkiler. İlk faktör olan nüfus artışı, kâğıt tüketimini etkileyen en önemli etkidir. Tüketici sayısındaki artış ile kâğıt-karton ürünlerin tüketimi doğrudan ilişkilidir. 1970-2005 yılları arasındaki nüfus artışı %76 seviyesinde iken kâğıt tüketimindeki artış yaklaşık %180 olarak belirlenmiştir (Sandalcılar, 2012:3).

Diğer önemli bir faktör, ekonomik büyüme ve gelişmişlik seviyesidir. Ülkelerin gelişmişlik düzeyi ile kâğıt-karton tüketimi arasında oldukça yakın bir ilişki vardır. Günümüzde kâğıt ve kâğıt türevleri, eğitim, iletişim, sağlık, temizlik, teknoloji, sanayi vb. sektörler ve ilgili başka sektörlerde yoğunlukla kullanılmaktadır. Yaşam konforunu artmasıyla gündelik hayatta kâğıt kullanımı

artmaktadır. Örneğin; bez havlu ve peçetelerin yerine kâğıt havlu ve peçeteler kullanılmaya başlamıştır. Bez torbaların yerine kâğıt torbalar almıştır.

Diğer bir unsur ise, Ülkelerin kalkınmışlık seviyeleridir. Üretim maliyetleri, tüketici tercihlerinin değişmesi, kullanım alanlarının çeşitlenmesiyle orantılı olarak sektörde yeni ürünler geliştirilmiştir. Doğayı korumaya yönelik bilinçlenmelere ve neticede plastik yerine kâğıt-karton malzemelerin kullanımının artmasına sebep olmuştur. Kişi başına düşen milli geliri yüksek olan ülkelerde tüketilen kâğıt miktarı ile gelir düzeyinin orantılı olduğu görülmüştür. Dünyada kişi başına düşen kâğıt tüketimi yıllık yaklaşık, ABD’de tüketim 297,05 kg., Japonya’da 233,55 kg., Almanya’da 231,65 kg., İngiltere’de 201,20 kg. olarak görülmektedir (Sandalcılar, 2012:4). Bu rakam Slovenya’da 344 kg., Luxenburg’da 279 kg. Avusturya’da 214 kg’dır. Ülkelerin gelir düzeyiyle kişi başı kâğıt tüketim miktarları doğrudan bağlantılıdır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Greenpeace kâğıt havlu tasarımı.

Dünya genelinde kâğıt ve kâğıt türevi ürünlerin tüketimi her gün daha da artarken, 1970’de 34,04 kg. olan kişi başına kâğıt tüketimi 2005 yılında 54,48 kg. olarak tespit edilmiştir (Sandalcılar, 2012:2). FAO’nun yayınladığı rapora göre Avrupa’da gelecek yıllarda kâğıt-karton tüketiminin %2,9 artarak, yıllık 47,7 milyon tondan, 79,8 milyon tona ulaşacağı belirtilmiştir (Akyüz ve Yıldırım, 2006:160).



Türkiye'de kâğıt ve kâğıt ürünlerindeki tüketim miktarı incelendiğinde; 2009 yılında 4.324.994 ton olan toplam kâğıt tüketiminin, 2013 yılında 5.657.521 tona yükseldiği görülmektedir. 2013 yılında toplam kâğıt tüketimi 2009 yılına göre %25 oranında artmıştır. En çok tüketilen ürün oluklu mukavva olurken, bunu sırasıyla kartonlar, gazete kâğıdı ve temizlik kâğıtları izlemektedir 2013 yılı verilerine göre Türkiye'de 2.261.136 ton oluklu mukavva kâğıdı, 1.000,810 ton karton, 435.191 ton gazete kâğıdı ve 402.222 ton temizlik kâğıdı tüketilmiştir. 2016 yılında Türkiye kâğıt tüketimi yaklaşık 1,3 katına çıkarak 6.005 ton olmuştur (Bayrak, Bayrak ve Güvendikler, 2020:60). Türkiye'de kişi başına kâğıt tüketimi her yıl artış göstermektedir. Kişi başı kâğıt tüketimi 1970li yılında 6,12 kg. iken, bu rakam 2009'da ise 87,96 kg'a yükselmiştir (Sandalcılar, 2012:6).

### **7. Teknoloji Kullanımı ve Elektronik Atık (e-atık)**

Başlangıçta basit ihtiyaçlarla yaşamını sürdüren insanoğlu, nüfus artışına bağlı olarak birçok yeni araç icat etti. Bu icatların en önemlileri hesaplama sorunlarının çözümüne yönelik üretilen araçlardı. Hesaplama işlemlerinde kullanılan ve M.Ö. 1000'li yıllarda Çin'de kullanılmaya başlandığı düşünülen "Abacus" bilgisayarın atası olarak karşımıza çıktı. İlk bilgisayar olarak kabul edilen, 18m. uzunluğa ve 2,5 m. genişliğe sahip, bir saniyede beş işlem yapabilen ilk elektronik cihaz olan "Mark-1", 1946'da IBM firması tarafından üretildi. Bu sektörde zaman içinde birçok gelişme yaşandı. Ebatlar küçüldü, işlem sayıları ve hızları arttı. Bu birinci kuşak "Vakum Tüplü" bilgisayarlar, 1959'a kadar gelişmeye devam etti ve bu tarihten sonra ikinci kuşak olarak adlandırılan "Transistörlü" bilgisayarlar üretilmeye başlandı. Bu makinalar bir öncekilere oranla daha az enerji tüketiyor, daha az ısı yayıyor, daha az yer kaplıyorlardı. 1964'ten itibaren üçüncü kuşak "Entegre Devreli" bilgisayarlar ve 1970'den itibaren dördüncü kuşak "Mikroişlemcili" bilgisayarlar üretilmeye başlandı. Bu bilgisayarlar diskler ve CD'ler kullanılıyor ve bilgisayarlar geliştirilen ağ sistemleri sayesinde bir birleriyle iletişim kurabiliyordu. Fiziksel olarak taşınamayan bilgisayarlar taşınabilir hale geldi. 1990'lardan itibaren de beşinci kuşak "Yapay Zekalı" bilgisayarlar üretilmeye başlandı. Bu bilgisayarlar kendi kendilerini denetleyebilen, insanlarla tam uyum içinde çalışan akıllı makinalardır.

IBM 650 Model-I bilgisayar 1960 yılında Ülkemize, Karayolları Umum Müdürlüğü'ne geldi ve yol yapımında gereken hesaplamaları daha hızlı yapmak amacıyla kullanılmaya başlandı. İlk

internet ise Nisan 1993'te Orta Doğu Teknik Üniversitesinde kullanılmaya başlandı. Daha sonra sırayla, Ege, Bilkent, Boğaziçi ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nde kullanılmaya başlandı.

Tarihi geçmişi tam olarak bilinmemekle birlikte, elektrofotografi teknolojisini kullanan ilk yazıcının 1938'de icat edildiği bilinmekte. Kuru baskı yapan bu makin lazer baskının gelişmesine ön ayak olmuştur. Süregelen farklı zamanlarda nokta vuruşlu (Dot-Matrix), mürekkep püskürtmeli (Inkjet), lazer (Laser) ve ısı (Thermal) yazıcılar üretilmeye başlandı. Bu yazıcı çeşitleri günümüzde de kullanılmaya devam etmekte, yeni birçok teknolojik araç gereç üretilmeye ve geliştirilmeye devam etmektedir.

Çağımızda yaşanan teknolojik gelişmeler tüketim alışkanlıklarını değiştirmiş, doğru orantılı olarak da yeni atık tipleri ortaya çıkmıştır. Bu atık türlerinden biri de WEEE (Waste Electrical and Electronic Equipment) yani elektrikli ve elektronik atıklardır. E-atık da denilen bu atık türü; küresel çapta son kullanıcısı tarafından kullanım süresini tamamlanmış olan elektrikli ve elektronik cihazlar, aletler veya bunlardan geriye kalan materyallerdir. Genellikle plastik, cam ve metal içerikli atıklar; televizyon, bilgisayar, printer, telefon, çamaşır makinesi, buzdolabı, entegre ya da baskılı devreler, algılayıcılar; yarı iletkenler, kablolar gibi farklı kategorilerdeki araç, gereç ve teçhizatlar kullanım ömürleri bittiğinde elektronik atık sınıfına girmektedir. Elektronik pazarında yaşanan gelişmeler, cihazların 1 ile 6 yıl içerisinde iş göremez olması ya da arızalarının düzeltilme maliyetlerinin çok yükselmesinden dolayı hurda çıkmasına neden olmaktadır. Bu nedenle yüksek fiyatlara alınan elektronik eşyalar kilo ile satılan hurdalara dönüşmektedir.

30.05.2008 tarih ve 26891 sayılı Resmî Gazetede yayımlanan, "Elektrikli ve Elektronik Eşyalarda Bazı Zararlı Maddelerin Kullanımının Sınırlandırılmasına Dair Yönetmelik'te Elektrikli ve Elektronik Eşya: "Alternatif akımla 1000 Voltu, doğru akımla da 1500 Voltu geçmeyecek şekildeki kullanımlar maksadıyla tasarlanmış olan, uygun bir biçimde çalışması için elektrik akımına veya elektromanyetik alana bağımlı olan eşyaları ve bu akım ve alanların üretimi, transferi ve ölçümüne yarayan eşyaları" kapsayacak şekilde tanımlanmıştır. Aynı yönetmeliğe göre E-Atık tanımlanırken (EEE) Elektrikli ve Elektronik Eşya kategorileri; büyük ev eşyaları, küçük ev aletleri, bilişim ve telekomünikasyon ekipmanları, tüketici ekipmanları, aydınlatma ekipmanları, elektrikli ve elektronik küçük aletler, oyuncaklar, eğlence ve spor aletleri, tıbbî cihazlar, izleme ve kontrol aletleri, otomatlar olarak sınıflandırılmıştır (Resmi Gazete, 2008).

Birleşmiş Milletler Çevre Programı, Dünya genelinde her yıl ortalama 20 ile 50 milyon ton aralığında e-atık ortaya çıktığını ve atık artışının yıllık başka atık türlerinden 3 kat fazla e-atık ortaya çıktığı görülmüştür (Çiftlik, Handırı, Beyhan, Akçil, Ilgar ve Gönüllü, 2009:3). ABD, Hindistan ve Japonya e-atık konusunda ilk sıralardadır. Yapılan araştırmalar 2016'da Dünya'da yaklaşık 44,7 milyon ton elektronik ve elektrikli cihaz çöpe atılan atıkların %20'si geri dönüşümle yeniden kullanıma girdi.

Yapılan araştırmalara göre, 2005 yılında Avrupa Birliği ülkelerinde ortaya çıkan e-atık türleri ve oranları şu şekildedir: Meydana gelen e-atıkların; % 17,7'si ev tipi buzdolapları, %27,7'si büyük soğutucular, %13,3'ü televizyon alıcıları, % 17,7'si ev tipi buzdolapları, % 8,3'ü kişisel bilgisayar donanımları (CRT monitörleri), % 8'i veri işleme yapan bilişim ve telekomünikasyon ekipmanları, %7,8'i monitör dışında kalan ekipmanlar, % 7'si küçük ev aletleri, %3,6'sı küçük boyutlu büyük ev gereçleri, %3'ü sanayi tipi olmayan dikiş makinesi ve matkap vb. aletler, %1,7'si değişik aydınlatma amacıyla kullanılan ekipmanlardır. Bunların dışında kalan atıklar %1'ler seviyesindedir (Electrical Waste, 2008).

Çevre ve Şehircilik Bakanlığı 2019 yılı Atık Yönetim Uygulaması/Atık Beyan Sistemi (TABS) verilerine göre, 2019 yılında Türkiye genelinde ortaya çıkan tehlikeli atık miktarı yaklaşık 1.650.106 ton olarak ortaya çıkmıştır. Bu atığın, 1.408.869 tonluk bölümü geri kazanım amacıyla atık işleme tesislerine gönderilmiştir. Geri kazanılan tehlikeli atık oranı %85,74'dür. Bu atıkların, 32,126 tonu pil ve akü, 26,833 tonu e-atıktır ([http1](#)). 2019 yılı TABS verilerine göre; Türkiye genelinde ortaya çıkan tehlikesiz atık miktarı yıllık 23.678.313 ton olarak tespit edilmiştir. Bu atığın, 1.016,242 tonu geri dönüştürülmüş kâğıt ve kâğıt ürünlerine aittir ([http2](#)).



**Görsel 3.** EEE ve Çin'de e-atık ayrıştırıcı insanlar.

EEE'ler arızalandığında ve kullanılamaz duruma geldiğinde geri dönüşüm sistemine alınıp ekonomiye kazandırmak gerekir. Dünyada ortaya çıkan e-atıkların yaklaşık %80'i geri dönüşüm için değerlendirilmeye alınmaktadır. Bu atıklar geri dönüşüm için Afrika, Çin, Hindistan gibi ülkelere gönderilmektedir (Lundgren, 2012). Bu ülkelerdeki birçok insan e-atıkların içerisindeki altın, gümüş, bakır gibi değerli metalleri ayırmak için sağlıksız koşullarda çalışmaktadır (Görsel 3).

Geri dönüşümle EEE'lerin üretiminde kullanılan hammaddeleri tekrar kullanabiliriz. Böylece hammadde arama-çıkarma çalışmalarını ve bunun çevreye verdiği zararı azaltmış oluruz. EEE'lerde kullanılan, 1 ton saf çinko elde edilirken 20 ton çinko cevheri, 1 ton saf bakır elde edilirken 110 ton bakır cevherin işlenmelidir. Geri dönüşüm faaliyetleriyle geri kazanılan 1 ton saf metal sayesinde, bu miktardaki cevher için gereken işleme maliyet ve çevresel zarar azaltılmış olur (Yaren, Taşkın, Uygun, ve Alp, 2014). Elektronik ürünler üretilirken doğada bulunan kıt kaynaklardan elde edilen değerli metallerin yoğun kullanımı söz konusudur.

E-atıkların geri kazanımı hem çevre hem ülke ekonomisi için çok önemlidir. E-atıklar değerlendirilip geri dönüşümü gerçekleştirilerek; 1 milyon cep telefonundan 24 kg. altın, 250 kg. gümüş ve 9000 kg.' dan fazla bakır geri kazanılabilmektedir. 47.000 ton kişisel bilgisayar atığından 17 ton altın cevherinden elde edilen miktardan daha çok altın elde edilmektedir. Kullanımdan kaldırılan 1.000 adet cep telefonu devrelerinden elde edilen kıymetli metaller, 24 ton altın, 250 ton gümüş ve 9000 ton bakır cevherine eşdeğerdir. Elektronik malzemelerin önemli parçalarından biri olan PCB (Baskılı Devre Kartlar) geri dönüştürüldüğünde, yaklaşık 1 tonundan yaklaşık 80-1500 gr. altın, 160- 210 gr. bakır elde edilebilmektedir (Semiz, 2017:34).

Global E-Waste Monitor'ün 2017 yılı raporlarına göre, 2016 yılında ortaya çıkan en fazla e-atık, 18,2 milyon tonla Asya kıtasında meydana gelmiştir. 2016'da Dünya genelinde e-atık miktarı; Avrupa'da 12,3 milyon ton, Amerika'da 11,3 milyon ton, Afrika 2,2 ve Okyanusya'da 0,7 milyon tondur. Okyanusya kişi başına düşen e-atık üretiminde 17,3 kg. ile ilk sıradayken, 16,6 kg. ile Avrupa, 11,6 kg. ile Amerika, 4.2 kg. ile Asya ve son olarak 1,9 kg. ile Afrika yer almaktadır (Baldé vd., 2017). Global E-Waste Monitor'ün 2020 raporuna göre, 2019'da e-atık miktarı Dünyada, son beş yıl içinde %21'lik artışla 53,6 milyon tonla rekor kırılmıştır. OECD tarafından yapılan çalışmalara, 2020'de Dünyada e-atık miktarının %45 artacağı öngörülmüştür.

## 8. Grafik Tasarım ve Atık Yönetimi

Her alanda olduğu gibi grafik tasarımda da tasarım, üretim ve sonrası süreçlerde bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde katı ve dijital atıklar ortaya çıkmaktadır. Bu atıklar kimi zaman tasarımcı hatalarından, kimi zaman müşteri taleplerinden, kimi zaman matbaa sorunlarından kimi zaman da ihtiyaçların ve tercihlerin değişmesinden kaynaklanmaktadır.

Grafik tasarımcıların en temel malzemelerin başında gelen kâğıt grafik tasarım ve üretimin her aşamasında kullanılan en önemli malzemedir. Kâğıt hammaddesi ağaç olmasından dolayı çevre ve sürdürülebilirlik açısından önemli bir unsurdur. Kâğıt üretiminde hammadde olarak odun lifleri kullanmanın yanı sıra kâğıdın kalitesine bağlı olarak uygulanan değişik kimyasal işlemler iklim değişikliğine etki eden faktörlerdir.

Hazırlanan grafik tasarım projeleri ve reklam kampanyaları için tonlarca kâğıt kullanılmaktadır. Kesilen ağaçlarla ortaya çıkan orman katliamının sorumlusu grafik tasarımcılardır. Pazarlamacıların ve üretici firma sahiplerinin hayallerini gerçekleştiren ve milyonlarca ambalaj atığının suç ortağı grafik tasarım sektörüdür. Grafik tasarımcılar gibi ambalajı tasarlayan endüstriyel tasarımcılar da çevreye duyarlı tasarımlar ve ambalajlar üretmek zorundadır (Berman, 2013:8-10). Tasarımda kullanılan imgeler, mizanpaj, mesajlar, kullanılan kâğıt, yazıcılar gibi birçok şeyle ilgili verilen basit kararlar geniş perspektifte bağlantılı insanları ve doğal kaynakları ciddi anlamda etkiler. Tasarımlar üretilirken tercih edilen kâğıt ne kadar çok şeyle bağlantılı olduğu bilinen bir gerçektir (Scalin and Taute, 2012:33-34).

Her gün basılan gazete, dergi, bülten gibi süreli yayınlar, ürün ambalajları, insört, el ilanı gibi günlük tanıtım malzemeleri için tonlarca kâğıt, mürekkep ve kartuş kullanılmaktadır. Grafik tasarımcı proje planlamasını yaparken daha az sayıda kâğıt tüketen, çevreye daha az zararlı mürekkeplere ve geri dönüştürülebilir malzemelere yönelen bütüncül bir tasarım görüşü benimsemelidir. Tasarımcı projelerine başlarken ve şekillendirirken müşteri brieflerinden, taleplerinden hareketle yol alır.

Projenin başlangıçtaki brief doğrultusunda elde edilen veriler ve alınan kararlar, tüm tasarım sürecinin tamamı, üretilen ürünün çevresel etkilerini de şekillendirir. Briefte çevresel duyarlılığa yönelik bir görüş benimsenmişse devamındaki süreçlerde tasarımcının işi kolaylaşmış

olacak, kâğıt seçimi, işin ölçüsünün belirlenmesi, baskı tekniğinin tespiti, alternatiflerin belirlenmesi, ürünün kullanım süresi, fonksiyonellik gibi konular da tasarımcı açısından daha verimli olacaktır. İçeriğinde çevresel sorumluluk barındıran doğru hazırlanmış bir brief; daha sürdürülebilir olur ve doğru planlanmayla iletişim hataları ve yanlış anlamalar önlenmiş, çıkması muhtemel zararlardan tasarruf sağlanmış olur.

Baskı öncesinde belirlenen kâğıt gramajı, biçim, format ve ölçü çok sayıda basılacak olan son ürünün maliyetini doğrudan etkiler. Grafik tasarımcı, ekonomik ölçü ve format belirleme, dokümanın ölçüsünü mümkün olduğu kadar küçültme, firesiz baskı ölçüsü kullanma, kâğıdın her iki yüzünü kullanma, tipografik düzenlemelere ve beyaz alan kullanımına dikkat ederek kâğıt miktarını azaltmakla yükümlüdür. Hazırlanan tasarımlar, işlevsel, estetik ve sürdürülebilir olmalıdır. Kullanılacak kâğıt miktarını azaltan alternatifleri düşünmek çevreci bir yaklaşımdır. Kitap, dergi gibi çok sayfalı ürünlerde kâğıt ölçüsünü forma sayısını düzgün planlayarak firesiz baskılar elde edilebilir. Tasarımcı, hazırlayacağı tasarıma sürdürülebilirlik bağlamında yenilikçi ve yaratıcı çözüm önerileriyle yaklaşabilir, daha az kimyasal işlem görmüş, çevreye duyarlı gramajı düşük kâğıtlar tercih edebilir.

Grafik ürünlerde kullanılan kâğıtların üretiminde hem ağaç kesiminden hem de beyazlatma aşamasında kullanılan kimyasallardan dolayı çevreye etkileri çok yüksektir. Grafik tasarımcı, ağacın dikilip, büyüüp, kesilip kâğıt dönüştürülmesinden ve üzerine baskı yapıp müşteriye ulaştırılmasından direkt sorumlu değilse de kâğıdın son kullanıcısı olarak büyük sorumluluğa sahiptir. Grafik tasarımcı, tasarımı elverdiği ölçüde dönüştürülebilir ya da dönüştürülmüş kâğıt alternatiflerini tercih etmeleri gerekmektedir (Görsel 4). Tasarımcıların kâğıt seçimlerini yapmadan kâğıt üreticisini arayıp kullanacağı kâğıt hakkında bilgi almak, çevreci kâğıt önerileri almak, üreticilerin de çevreci yaklaşım kazanmalarına yardımcı olacaktır.



a

b

c

**Görsel 4.** a. Atık grafik ürünler, b. Kâğıt-karton atık toplama, c. Geri dönüşüm tesisi.

Grafik tasarım sürecini önemli bir aşaması olan prova baskı, en çok kâğıt israfının yaşandığı aşamadır. Tasarımın onayına dair aşamalarda defalarca prova baskı alınması tonlarca kâğıdın ve tonerin kullanılmasına sebep olmaktadır. Her ne kadar bilgisayar ekranı, prova ve matbaa baskısı arasında farklılık ortaya çıksa da tasarımcının revizeleri bilgisayar ekranından yapması, müşteri onayını alırken çıktı almadan pdf dosya kullanması tercih edilebilir.

Grafik tasarımcı, baskı ve baskı sonrası aşamalarda da kâğıda müdahale edebilir. Özellikle baskı adedi, kâğıt ölçüsü ve baskı tekniği iyi planlanmalıdır. Örneğin; çalışma tasarımdan kaynaklı zorunlu olarak fireli basılacaksa, fireye giden bölümlere kazanıma yönelik başka bir çalışma yerleştirilip fire geri kazanılabilir. Bu tarz bir yaklaşım, kâğıt, kalıp, enerji, işgücü ve maliyeti azaltacaktır. Tasarımcı baskı aşamasında çevre bilincine sahip yeşil tasarım tedbirleri almış bir matbaa tercih edebilir. Baskı sonrasında yapılan ciltleme ve koruma uygulamalarında geri dönüşüm düşünülerek tercihler yapılmalıdır.

Tasarım yüzeyinde daha az renkli alan ve görsel kullanarak mürekkep maliyetini düşürme tasarımcının sorumluluğundadır. Tasarımcının hazırladığı projede kullanmayı planladığı renkler tercih edilen baskı tekniğine göre farklılık gösterir. Kullanılan mürekkep ve boya, petrol türevi, içeriğinde ağır metaller gibi çevreye zararlı maddeler içerebilir, üretim ve kullanım aşamalarında atmosfere zehirli elementler yayabilirler. Boyaların içeriğindeki, endüstriyel süreçler sonucunda atmosfere salınan VOC (Volatile Organic Components), uçucu organik bileşiklerin emisyonları düşük sıcaklıklarda bile kolayca buharlaşıp hava ve suda istenmeyen etkiler ortaya çıkarabilirler.

Çevre, mürekkep ve boyaların hem üretiminde hem de tüketimde yoğun bir şekilde etkilenmektedir. Baskıda kullanılan her yeni renk, çok daha fazla sera gazı emisyonu salınımı, solvent ve hammadde kullanımını anlamına gelir. Tasarımlarda daha az renk tercih etmek, baskı aşamasında mürekkep kullanımını azaltmanın yanı sıra, kâğıt malzemenin geri kazanımını kolaylaştırır. Tasarımlarda zeminde renk kullanmak yerine renkli kâğıt kullanmak gerekir. Son üründe tasarımın yüzeyinin tamamında renkli baskı uygulamak geri dönüşümü zorlaştırır. Bazı ürünlerde geri kazanılmış kâğıtları tercih etmek doğru bir yaklaşım olacaktır. Grafik tasarımcılar, elle yaptıkları baskı çalışmalarında kullandıkları boyalar ve çalıştıkları dijital baskı merkezlerinin ya da matbaaların kullandığı mürekkeplerin içerikleri konusunda da hassas olmaları önemlidir. Üretimlerde, VOC salınımı olmayan su ve organik bazlı ya da geri kazanılmış boyalar kullanılmalı, zehirli elementler içeren metalik mürekkeplerden uzak durulmalıdır.

Teknolojik gereçlerin özellikle de tüplü bilgisayarların, saatlerce bilgisayar karşısında çalışan tasarımcılar üzerinde birçok olumsuz etkileri mevcuttur. Günümüzde azda olsa kullanılmaya devam eden tüplü monitörler katot ışınli bir sistem üzerine kuruludur ve üretimde fosfor da kullanılır. Bu iki kimyasal hem kullanım, hem üretim hem de geri dönüşüm süreçlerinde etkileşim halinde olan insanlarda farklı kanser türlerine yol açmaktadır. Elektromanyetik dalgalar, bilgisayar kullanıcılarının maruz kaldığı önemli bir sorundur. Bu insan sağlığı açısından önemli sağlık sorunları meydana getirebilir. Bu nedenle reklam ajansları, gazete ve dergiler, matbaalar gibi tasarım ofisleri bulunan kurum ve kuruluşlar, çözünürlüğü yüksek, elektromanyetik etkisi düşük monitörler tercih edilmelidir.

Çevresel sorunlarla ilgili tasarımcıların üstlenmesi gereken önemli sorumluluklar olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Ken Garland'ın 1964 yılında orijinalini yayınladığı "First Things First / 2000" manifestosu, ilerleyen zamanlarda önemini ve geçerliliğini kaybetti. 1999'da tasarımcılara tüketim toplumunun ve müşterilerinin beklenti ve isteklerinin yerine çevresel, sosyal ve kültürel problemlerin çözülmesi için sürdürülebilir, yaratıcı ve kalıcı amaçları gözetmek, Pazar stratejisinden daha ileri bir görüş ve anlam keşfedip geliştirmek ve üretmek yönünde güncellemiştir (<http3>).

Elektrik-Elektronik sanayii teknolojik alt yapısından dolayı dünyanın en hızlı büyüyen üretim alanıdır. Bu sektördeki ürünler; ürün çeşitliliği, piyasaya yeni ürün sürme hızının ve



teknoloji tabanlı tüketim alışkanlıklarının hızlı değişim göstermesi, ürünlerin yaşam döngülerinin kısa olmasından dolayı, çok hızlı demode olmaktadır. Farklı nedenlerle kullanım dışı kalan eski ya da hurda elektrikli ve elektronik cihazlar, günümüzün en önemli katı atık sorunu haline gelmiştir. Yapılan araştırmalar, ABD'de yaklaşık 500 milyon civarında kullanım dışı masaüstü ve taşınabilir bilgisayar olduğu belirtilmiştir. Kişisel kullanım oranlarındaki hızlı yükselme, yüksek oranlarda e-atığın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Kentsel katı atık kategorisinde diğerlerine oranla 3 kat daha fazla e-atık ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu atıklar çevrede oluşturduğu kirliliğin yanı sıra içerdikleri tehlikeli maddelerden dolayı geri dönüşüm ve bertaraf edilmesi süreci çevre ve insan sağlığı açısından önem arz etmektedir.

Grafik tasarım alanı, plastik sanatlarla ilgili branşlar içinde teknolojiyi en yoğun kullanan alanlardan birisidir demek yanlış olmaz. Gerek basılı ürünlerin tasarımında, gerek üretim ve dağıtım süreçlerinde gerekse de dijital ürünlerin tasarım ve yayın aşamalarında teknolojik ürünler yoğunlukla kullanılmaktadır. Birçok araç-gereç ve yayıncılık aşamalarının tek bir masa üzerine indirildiği masaüstü yayıncılık; dijital tasarım ve yayıncılıkla ilgili genel ve kapsayıcı bir ifade olup, tasarım, dijital yayın, baskı öncesi, baskı ve baskı sonrası süreçlerin planlandığı bir yapıyı ifade eder. Bu anlamda kullanılan teknolojide geniş bir yelpazeye sahiptir. Gelişmiş bilgisayarlar, çizim tabletleri, farklı üretimlere yönelik yazılımlar, opak yada transparan görüntü tarayıcılar ve fotoğraf makinaları gibi görüntü aktarma araçları, CTP ya da klasik film makinaları ve kalıplar, elektronik baskı üniteleri, DVD-Romlar, taşınabilir bellekler gibi birçok teknolojik araç gereç grafik tasarım sektöründe kullanılmaktadır.

Farklı sektörlerle hizmet veren, birçok disiplinle ortak projeler üreten multidisipliner bir tasarım dalı olan grafik tasarımda, proje tasarım, üretim ve üretim sonrası aşamalarda yoğun bir şekilde teknolojiden faydalanır. Çok hızlı büyüyen ve gelişen Grafik Tasarım sektörü yeni teknolojileri de beraberinde büyütmektedir. Yeni teknoloji gereksinimi ve isteği, eski teknolojilerin çöp olmasına yol açmaktadır. Yapılan bilimsel çalışmalardan elde edilen verilerden hareketle ve grafik tasarım sektöründe gelişmiş teknolojik materyal kullanımının zorunluluğu düşünüldüğünde özellikle bilgisayar ve donanımları grafik tasarımcının tasarım ve üretim süreci için vazgeçilemez ürünlerdir.

Tasarımla teknolojinin içe geçtiği günümüzde tasarımcıların e-atık konusunda daha duyarlı olmalarını, bu sorumluluk bilinciyle teknolojik araç-gereç kullanmalarını beklersek de sektörde yaşanan gelişmeler ve müşteri talepleri sektörde özellikle uluslararası arenada tutunabilme zorluğu tasarımcı ve yöneticileri yeni teknolojileri kullanmaya zorlamaktadır. Daha hızlı ve kaliteli tasarımlar üretebilmek için daha iyi bilgisayarlara, daha iyi tabletlere, yüksek kaliteli ve sorunsuz üretim yapabilmek için daha teknolojik baskı makinalarına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu konuda çok fazla tercih imkânı bulunmamaktaysa da yeni bir teknolojiyi alırken daha uzun vadeli kullanımı, dayanıklılığı, geri dönüştürülebilir ya da geri kazanılabilir özelliklerde olmasını tercih öncelikleri arasına koymak sürdürülebilirlik anlamında önem arz etmektedir. Çöpe atılan her elektronik atığın geri dönüşün aşamasında da hem çevresel hem ekonomik açıdan yüksek maliyetleri olduğu unutulmamalıdır.

## 9. Sonuç

Tarihsel süreçte kalkınan toplumların alışkanlıkları, yaşam tarzları ve değer yargıları değişmiş ve yeni tüketim eğilimleri ortaya çıkmıştır. Kullanılan kaynaklar sonucu yüksek oranda ortaya çıkan zehirli madde ve gazların doğaya karışması çevre kirliliğinin oluşmasına neden olmuştur. Dünya nüfusunda yaşanan hızlı artış ve endüstrileşme sonucu büyük kentlere yaşanan yoğun göçler, plansız sanayileşmeye düzensiz kentleşmeye, doğada bulunan kıt kaynakların hızla azalmasına, çevrenin hızla kirlenmesine neden olmuştur. Hızlı nüfus artışıyla birlikte su, kâğıt ve fosil yakıt gibi kaynakların kişi başına tüketimi artmıştır. Modern yaşamla birlikte artan motorlu taşıt kullanımı, fosil yakıtla ısınma, endüstriyel atıklar ve kalabalıktan kaynaklı çöp yığınları, radyasyon yayan elektronik gereçlerin hayatın genelinde kullanılmaya başlanması çevresel sorunları beraberlerinde getirmiştir. Erozyon, susuzluk, orman yangınları, sel, zirai faaliyetlerde yanlış kimyasal ilaç ve gübre kullanımı, atık suların arıtılmadan çevreye salınması doğanın yok oluşunu ciddi anlamda hızlandırmıştır.

Yaşadığımız Dünyanın bize ait olmadığını düşünürsek, sürdürülebilir bir dünya için yeşil tasarım farkındalığına sahip olmak, birey ve toplum olarak daha okul öncesi çağlarda kazanılması gereken önemli bir sorumluluktur. Çevreyi koruma, çevresel sorunlara duyarlı olma, yenilenebilir

kaynak kullanma, geri dönüşüme, yeniden kullanıma, ileri dönüşüme uygun bir tüketim kültürü geliştirme, doğal kaynakları gelecek nesilleri de düşünerek daha sürdürülebilir kullanma insanlık görevimizdir.

Birçok sektörde kullanılan ve en çok tüketilen malzemelerden biri olan kâğıt, grafik tasarım alanı açısından vazgeçilemez bir malzemedir. Kâğıdın en önemli ham maddesinin ağaç olduğu ormanlardan kesildiği düşünülürken insanlık için önemi daha net anlaşılacaktır. Kâğıt imalatında ağaç kesimi ve üretimde kâğıdın beyazlatılmasına kadarki birçok kimyasal süreçte ortaya çıkan sera gazları iklim değişimine de etki edecek çevresel zararlar ortaya çıkmaktadır. Sürdürülebilirlik anlamında grafik tasarımcı çevre bilinciyle hareket ederek, baskı öncesi, baskı ve baskı sonrası aşamalarda çevre bilinciyle hareket etmelidir. Ölçü belirleme, kâğıt seçme, mizanpajda font, espas, marj belirleme, baskı yöntemi ve renk tercihi, laminasyon, vernik gibi koruma yöntemleri, ambalajlama ve taşıma gibi süreçler çevreyi doğrudan etkiler. Hayatımızın her aşamasında, okuyup kitaplığımıza koyduğumuz bir roman, günlük gazete ve dergiler, hızlı bakılıp atılan el ilanı, füy, insört gibi reklam malzemeleri ya da içindeki ürünü tükettikten sonra çöpe attığımız kâğıt gıda ambalajları gibi baskılı grafik ürünlerle karşılaşırız. Tasarımcıya düşen görev bu ürünleri tasarlarken sürdürülebilirliği göz önünde bulunduraktır.

Günümüzde tasarım ve üretim sektöründe farklı ortamlarda tartışılan “Kâğıt mı, dijital mi?” sorusuna ortak ve net bir cevap verilememektedir. Dijital medya çalışmalarında yaşanan hızlı yükseliş dijital mecralara yönelik tasarım, üretim ve yayın yapmanın da çok çevreci olmadığı gerçeğini ortaya çıkarmıştır. Elektrikli ve Elektronik Eşyalar (EEE) ortalama 1 ile 6 yıl kullanıldıktan sonra ömürlerini tamamlayıp, kullanımdan kaldırıldıktan ve çöp olduktan sonra ortaya çıkan çoğu ağır metaller ve plastikten oluşan tonlarca e-atık, kentsel katı atık kategorisi içinde diğerlerinden üç kat daha fazladır. E-atıklar %80 oranında geri kazanılabilmekte olmasına rağmen üretimde ve geri dönüşümde kullanılan tonlarca su, kimyasal madde ve fosil yakıt düşünülürken çokta masum olmadıkları söylenebilir. Elektronik medya grafik tasarımcı için önemli bir mecradır. Baskı çözümleriyle üretilip yayılan birçok grafik ürün, dijital ortamlarda tasarlanıp, çoğaltılıp çok daha hızlı ve daha çok tüketiciye ulaşacak şekilde piyasaya sunulabilmektedir. Bu yöntem kâğıt tüketimini azaltan önemli bir alternatiftir. Bu yaklaşımdan yola çıkarak kâğıdın yerini alacağı

düşünüldüğü bilgisayar, video gösterici, tv, cep telefonu, görüntü oynatıcılar, elektronik billboard gibi birçok elektrikli ve elektronik aygıt üretilmiştir.

Bütün bunlar düşünüldüğünde grafik üretimde kâğıt baskı yerine dijital kayıt kullanmak aklımıza şu avantajları getirebilir: “Daha az kâğıt tüketiliyor.”, “Pahalı çevreye zararlı mürekkep, boya ve baskı malzemeleri kullanılmıyor.”, “Baskı maliyetleri, ambalaj ve nakliye ortadan kalkıyor.” Bu bakışla hareket eden çevre duyarlılığına sahip tasarımcı ve tüketicilerin kâğıda oranla daha çevreci görünen dijitalle doğru yönlendiğini görmek mümkün olsa da dijitalle, kâğıt baskıyı karşılaştırmak çok disiplinli ve kapsamlı değerlendirmeler yapmak gerekmektedir.

Bu anlamda konuyu teknik yaklaşım ve çözümlerden ziyade çevre farkındalığı, doğaya saygı, eko tasarım, geri dönüşüm, sürdürülebilir üretim ve tüketim açısından bakmak doğru olacaktır. Daha net bir ifadeyle değerlendirildiğinde, “sürdürülebilir olan kâğıt mı, dijital mi?” sorusunu cevaplamak zor olsa da ekonomik, kültürel ve ekonomik açılarından bakıldığında dijitalin daha sürdürülebilir olduğu söylenebilir. Fakat kâğıt ve kâğıt türevi ürünlerin geri kazanılmayıp çöpe atılsa bile doğada EEE'lara oranla çok daha kolay yok olduğunu unutmamak gerekir. E-atıklarda zararlı ağır metaller bulunduğu ve insan vücudunda ciddi zararlara yol açtığı bilinmektedir. Ayrıca bu atıkları geri dönüşüme kazandırmayıp organik atıklar gibi doğaya bırakırken plastiğin bin yılda, camın dört bin yılda toprağa karışabildiğini bilmemiz gerekir.

Günümüz modern yaşamında insan hem kâğıt ve kâğıt türevi ürünleri, hem de elektrikli ve elektronik araç-gereçleri kullanmak zorundadır. Tasarımcı, üretici ve tüketici olarak bizlere düşen; üretim ve tüketimde daha çevreci, daha sürdürülebilir ürünler tercih etmek, ömrünü tamamlayan ürünleri doğrudan çöpe atmayıp geri dönüştürerek ekonomiye kazandırmak ve yeni üretimlerde de geri kazandırılmış ürünleri tercih etmektir.

Sonuç olarak kâğıt da olsa dijital de olsa bilinçli bir tüketici sorumluluğuyla yaklaşarak, yeşile duyarlı, geri dönüşüm, yeniden kullanım, ileri dönüşüm farkındalığına sahip bireyler olmak en önemli çözümdür. Bu iki ürün grubuna tercih noktasında; “Hangi ürün grubu daha sürdürülebilirdir?” sorusuna “Ne kâğıt ne dijital, hiçbiri sürdürülebilir değildir” cevabını vermek yanlış olmayacaktır.

## Kaynakça

- \_\_\_\_\_ (1983), *Çevre Kanunu* (Kanun no: 2872) T.C. Resmî Gazete (18132, 11 Ağustos 1983).
- \_\_\_\_\_ (2008), *Elektrikli ve Elektronik Eşyalarda Bazı Zararlı Maddelerin Kullanımının Sınırlandırılmasına Dair Yönetmelik*, T.C. Resmî Gazete (26891, 30 Mayıs 2008).
- Akyüz, K. C. ve Yıldırım, İ. (2006). "Avrupa Birliği Sürecinde Kâğıt ve Karton Endüstrisi", *Kafkas Üniversitesi Artvin Orman Fakültesi Dergisi*, 7(2), s.159-171.
- Baldé, C. P., Forti, V., Gray, V., Kuehr, R., and Stegmann, P. (2017). *The Global E-Waste Monitor 2017*. International Solid Waste Association (ISWA): Bonn/Geneva/Vienna.
- Baumann, H. and Boons, F. and Bragd, A. (2002). Mapping The Green Product Development Field: Engineering, Policy and Business Perspectives. *Journal of Cleaner Production*, 10, p.409-425.
- Bayrak, H., Bayrak, C., ve Güvendikler, M. E. (2020), *Doğu Marmara Bölgesi Kâğıt Sektörü Raporu*, Doğu Marmara Kalkınma Ajansı.
- Berman, D., (2013). *Do Good Design, How Design Can Change The World*, California: Aiga Design Press.
- Clarke, A. and Gershenson, J. K. (2007). "Design for The Life-Cycle, In Myer Kutz", *Environmentally Conscious Mechanical Design*, p. 68-115.
- Çabuk, S., ve Nakıboğlu, M. A. B. (2003). "Çevreci Pazarlama ve Tüketicilerin Çevreci Tutumlarının Satın Alma Davranışlarına Etkileri ile İlgili Bir Uygulama", *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(12), 39-54.
- Çiftlik, S., Handırı, İ., Beyhan, M., Akçıl, A.U., Ilgar, M. ve Gönüllü, M.T. (2009). Elektrikli ve Elektronik Atıkların (E-Atık) Yönetimi, Ekonomisi ve Metal Geri Kazanım Potansiyeli Bakımından Değerlendirilmesi, *Türkiye'de Katı Atık Yönetimi Sempozyumu (TÜRKAY 2009)*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi.
- Dereli, A. ve Mert, H. (1987). *Genel Matbaa*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Electrical Waste, (2008). 2008 Review of Directive 2002/96, *Waste Electrical and Electronic Equipment (WEEE), Final Raport, Born, Germany: United Nations University*.
- Fabio, G., La Rosa, G. and Risitano, A. (2006). *Product Design For Environment: A Life Cycle Approach*, Taylor and Francis Group.
- Gönlügür, M. (2007). *Son Parşömen*, İzmir: Bergama Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

Hart, S. (2001). *Yeşillenmenin Ötesinde Sürdürülebilir Bir Dünya İçin Stratejiler*, çev. Ahmet Kardam, İş ve Çevre, Harvard Business Review, MESS Yayınları.

Jones, P., Clarke-Hill, C., Comfort, D. and Hillier, D. (2007). Marketing and Sustainability. *Marketing Intelligence and Planning*, 26(2), p.123-130.

Kalafatis, P. Stavros Pollard M., East R. and Tsagos M.H. (1999). Green Marketing and Ajzen's Theory of Planned Behaviour: A Cross – Market Examination. *Journal of Consumer Marketing*, 16(5), p.441-460.

Kasap, G.C. and Peker, D. (2011). Çevreci Bir Yaklaşım: Yeşil Tasarım, *Business and Economics Research Journal*, 2(2), p.101-116.

Kocataş, A. (2008). *Ekoloji ve Çevre Biyolojisi*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Lewinsohn, T. M., Attayde, J. L., Fonseca, C. R., Ganade, G., Jorge, L. R., Kollmann, J., and Rocha, P. L. (2015). Ecological literacy and Beyond. *Problem-Based Learning for Future Professionals. Ambio*, 44(2), p.154-162.

Lundgren, K. (2012). The Global Impact of E-Waste: Addressing The Challenge, *Geneva: International Labour Organization*.

Mirvis, P. H. (1994). Environmentalism in Progressive Businesses, *Journal of Organizational Change Management*, 7(4), p.82-100.

Okyay, Ö. Demir, Z.G., Sayın, A. ve Özdemir, K. (2021). Ekolojik Okuryazarlık Eğitiminin Okul Öncesi Öğretmenlerinin Ekolojik Farkındalığı ve Çevreye Yönelik Motivasyonlarına Etkisi. *Başkent University Journal Of Education*, 8(1), p.129-146.

Özçuhadar, T. (2011). *Eko-Tasarım, Sürdürülebilir Üretim ve Tüketim Yayınları-IV*. Ankara: Çevre ve Şehircilik Bakanlığı.

Sandalcılar, A.R. (2012). "Türkiye'de Kâğıt Tüketimi ile Ekonomik Büyüme Arasındaki İlişki: Eşbütünleşme ve Nedensellik Analizi", *CÜ İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 13(2), s.1-15.

Scalin, N., and Taute, M., (2012). *The Design Activist's Handbook*, Ohio: How Books Publication.

Selamet, S. (2012). "Sürdürülebilirlik ve Grafik Tasarım", *ZKU Journal of Social Sciences*, 8(15), p.125-148.

Semiz, G. K. (2017). *TÜBİSAD E-Atık Eğitim Kitapçığı İlköğretim Seviyesi*, T.C. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı.

Sun, J., Han, B., Ekwaro-Osire, S. and Zhang, H. (2003). Design for The Environment: *Methodologies, Tools and Implementation. Journal of Integrated Design and Process Science*, 7(1), p. 59-75.

Tekin, Ş. (1993). *Eski Türklerde Yazı, Kâğıt, Kitap ve Kâğıt Damgaları*, İstanbul: Eren Yayınları.

Yaren, M. F., Taşkın, M. F., Uygun, Ö., ve Alp, A. (2014). *Atık Ekonomisi ve Elektronik Atıkların Değerlendirilmesinin Önemi*, Sakarya Üniversitesi, Akademik Platform, s.630-642.

Yorulmaz, H. (2014). *Doğu Marmara Bölgesi Kâğıt Sanayi Sektör Raporu*, Doğu Marmara Kalkınma Ajansı.

### İnternet Kaynakları

http1: Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, *2019 Yılı Tehlikeli Atık İstatistikleri Bülteni* (25.02.2020), [https://webdosya.csb.gov.tr/db/ced/icerikler/2019\\_yili\\_tehlikeli\\_atik\\_istatistikleri\\_bulteni-20210415134425.pdf](https://webdosya.csb.gov.tr/db/ced/icerikler/2019_yili_tehlikeli_atik_istatistikleri_bulteni-20210415134425.pdf). Erişim tarihi: 15.03.2022.

http2: Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, *2019 Yılı Tehlikesiz Atık İstatistikleri Bülteni* (14.04.2021), [https://webdosya.csb.gov.tr/db/ced/icerikler/2019\\_yili\\_tehlikesiz\\_atik\\_istatistikleri\\_bulteni-20210415134425.pdf](https://webdosya.csb.gov.tr/db/ced/icerikler/2019_yili_tehlikesiz_atik_istatistikleri_bulteni-20210415134425.pdf). Erişim tarihi: 10.03.2022.

http3: GMK, (2002). *Dedi Ki 02, İlk Önce Öncelikler*, <https://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466674451023275305.pdf>., Erişim tarihi: 25.02.2022.

http4: Schischke, K., Hagelüken M. and Steffenhagen, G., *An introduction to Eco Design Strategies- Why, What and How?* [http://www.ecodesignarc.info/servlet/is/203/EN\\_](http://www.ecodesignarc.info/servlet/is/203/EN_) Erişim tarihi: 25.02.2021.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. <https://lovers.co/work/greenpeace>. Erişim tarihi: 10.05.2022.

Görsel 2. <https://bigumigu.com/haber/kagit-havlu-wwf/> Erişim tarihi: 03.06.2022.

Görsel 3. Electrical Waste. (2007). The Gadget Scrap Heap. *Waste Electrical and Electronic Equipment Study*. Chemistry World, s. 46.

Görsel 4. a. <https://www.ozelkagitcilik.com/hizmetdetay/dergi-hurda-atik/> Erişim tarihi: 05.07.2022.

b. <https://bkrecyclegroup.com/icerik/kagit-ve-ambalaj-atiklari> Erişim tarihi: 08.06.2022.

c. <https://sakageridonusum.com/kagit-ve-karton-grubu/> Erişim tarihi: 13.07.2022.



## PINTER'İN ODA'SINDA VE RIDLEY'İNİN PITCHFORK DISNEY'İNDE ABSÜRD İÇE/EVE KAPANMA

### ABSURD INTROVERSION/ISOLATION IN PINTER'S ROOM AND RIDLEY'S PITCHFORK DISNEY

**Atakan Celbiş\*, Banu Ayten Akın\*\***

#### **Öz**

Absürd eğilimin içinde yer alan Pinter, kaleme aldığı Oda oyununda yaşamın, bilinmezliğin ve güvensiz dünya ortamının resmini ortaya koyar. Dili, mekân kullanımı ve dış tehditler üzerinden oluşturduğu Pinter dünyası, 20.yüzyılın ortasından bugüne çok fazla yazara kaynaklık etmiştir. Modern ve modern sonrası dünyada hakikat, hakikatin sunumu, gerçeğin kabulü, algılanışı ve parçalanması dramatik yapıda sıklıkla kullanılan algılayışlardan olur. Dış dünyanın korkunçluğu karşısında birey içe kapanarak gerçeğini kurar ve dışarıdaki her şeyi algılar hale gelir.

In Yer Face eğilim içinde sayılan İngiliz oyun yazarı Philip Ridley'in The Pitchfork Disney adlı oyununda, şiddet dolu dünya içindeki insanın varoluş mücadelesini gözler önüne serer. Yazarın kaygılı ve agorafobik karakterler üzerinden çizdiği dünya resmi, postmodern yaşamın ta kendisini yansıtır. Ridley'de de birey tıpkı Pinter karakterleri gibi hem içlerine hem odalarına kapanmıştır.

Bu çalışmada Pinter'in 'Oda' ve Ridley'nin 'The Picfork Disney' oyunlarında içe kapanma, dış tehdit ve iki kişilik dünya kavramları üzerinden okuması yapılmıştır. Absürd eğilim ve sonrasında absürd evrenin in yer face içinde dirilişinin izleri takip edilir.

**Anahtar Kelimeler:** Oda, Pitchfork Disney, İçe kapanma, Gerçeklik, Tekinsizlik, Absürd, Pinter.

#### **Abstract**

Pinter, who is in the absurd tendency, criticizes life, obscurity, and insecure world environment in his play 'Oda'. Pinter's world creates language through the use of space and external threats. So, it has been the source of many writers since the middle of the 20th century. In the modern and post-modern world, truth, presentation of the truth, acceptance, perception, and fragmentation of the truth are among the perceptions frequently used in the dramatic structure. In the face of the horror of the outside world, the individual turns inward and establishes their reality, and they become perceive everything outside.

The British playwright Philip Ridley who tends to In Yer Face, in his play 'The Pitchfork Disney', which is considered to be inclined, reveals the struggle for the existence of man in a violent world. The world picture drawn by the author through anxious and agoraphobic characters reflects modern life itself. In Ridley, just like the Pinter characters, the individual is closed both inside and in their rooms.

In this study, Pinter's 'The Room' and Ridley's 'The Picfork Disney' are examined through the concepts of introversion, external threat, and the two-person world. The absurd tendency and the traces of the resurrection of the absurd universe in the earth are followed.

**Keywords:** Room, Pitchfork Disney, Introversion, Reality, Uncanny, Absurd, Pinter.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 07.09.2022 - Kabul tarihi: 26.12.2022.*

\*Yüksek Lisans öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, acelbis@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7329-1644>.

\*\*Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Drama Yazarlığı ve Dramaturji ASD, banu.akin@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0752-5198>.

## 1. Giriş

Absürd tiyatro eğilimi izinde yeni bir yol oluşturan İngiliz oyun yazarı *Harold Pinter*'in (1930-2008) eserleri bazı kesimler tarafından üç aşamada kategorize edilmiştir. "Susan Hellis Morit, ilk dönem oyunlarını tehdit komedisi olarak tanımlamıştır. Michael Billington ise Pinter'in 1968-1980 arası yazılan oyunları bellek oyunları olarak sınıflandırmıştır. Yazarın, 1980 sonrası oyunları ise pek çok kesim tarafından politik oyunlar olarak kabul görmüştür" (Durak, 2019:25). Pinter, başta reddetse de özellikle 1980 sonrasında oyunlarının politik olduğunu kabul eder. Oyunlarındaki savaş, antisemitizm, iktidar mücadelesi gibi kavramlar Pinter'in yaşamış olduğu karanlık dönemin izlerini taşır. "İkinci Dünya Savaşı başlamadan önceki gençliğinde, Doğu Londra'nın alt orta sınıf ortamında büyüyen Pinter, Londra'da sayısız Yahudi karşıtı davranışla karşılaşmıştır" (Ghazi, 2014:49). 2. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle birlikte yarı göçebe hayatına devam eden Pinter, oyunlarında tekinsiz dünya ortamındaki insanların, kaçış stratejisi içindeki varoluş durumlarını resmetmiştir. Onun kurgusal oyun kişileri, dış dünyanın tahmin edilemez tehlikelerinden kendilerini odanın içinde kalarak savunacakları düşüncesiyle yaşar.

Yazarın oyunlarında oda motifi; savaş dönemi sığınak imgesinden doğan güçlü bir metafor olarak kullanılır. Pinter'in oyunlarında kullandığı "oda" imgesi, doğasında bulunan güven verici anlama işaret eder. Pinter genellikle insanlara ne olduğunu gözlemlemek için ana imge olarak karakterlerin yaşadığı herhangi bir oda seçer. Buldukları odalarda kişiler kendilerini güvende hissederler (Özyavuz, 2014:22).

Odanın içi, oyun kişileri tarafından güvenli ve korunaklı olarak kabul edilir. Gerçeklik kurguları kendi kurgulu durumları üzerinden şekillenir. Onların içe kapanık hallerinde, normalde rahatsız edici olmayabilecek türden olay, kişi, ses karakterleri tedirgin edecek durumlar olarak ortaya çıkmaya başlar:

Beklenmedik anlarda kapının çalması, hesapta olmadan odaya başka kişilerin gelmesi. Dramatik bir unsur olarak kullanılan bu davetsiz misafir unsuru karakterlerin ve seyircilerin insanoğlunun varoluşsal kaygısına tanıklık etmelerini sağlar. Böylece insan varoluşunun absürd doğası ve içerdiği korku, teatral olarak sahnede ifade edilir (Özyavuz, 2014:22).

Oyunlarda geçen dış dünya ve oda arasındaki temel bağlantı güven ve tehlike arasında gidip gelir. Pinter'in ilk oyunu olan *Oda*' da durum benzerdir. Şiddetin olağanlaştığı ve kimsenin kimseye güven duymadığı bir savaş sonrası ortamda korkunun hissedilmesi kaçınılmazdır. "Bir eleştirmen odadaki bu iki kişinin neden korktuklarını sorduğunda Pinter, 'Açıkça odanın dışında

olanlardan korkuyorlar. Odanın dışında üstlerince gelen bir dünya var, bu korkutucu. Eminim sizi ve beni de korkutuyor' der" (Esslin, 1999:185). Pinter'in imgesel alana aldığı fiziksel mekanların 'oda' olması, bilinmezliğin ortasında korku ve şiddetin kalkını olarak güvenli sığınak görevi görmesinden kaynaklanır.

Pinter'in *Oda* oyunu özellikle Rose ve Bert karakterleri üzerinden tekinsizlik ve insanın dış dünya ile olan uyumsuz ilişkisini ele alır. Pinter, eşi Bert'e oyun boyunca anne şefkatiyle yaklaşan ve onu güvende tutmaya çalışan Rose'un Bert ile olan ilişkisini, bir kıskançlık durumuyla eve haber vermeye gelen siyahi kör adamın Bert tarafından vurulmasına kadar ilerletir. Oyun boyunca dış dünya ve yaşadıkları binanın yabancılaşma çektiği komşusuna bile tedirgin bir yaklaşım sergileyen ikilinin eve gelen insanlarla kurdukları diyalog da çarpık bir konuşma düzeniyle ilerler. Dış dünyanın tekinsizliği ve beklenmeyen tehlikelerin insanlar üzerindeki baskısı özellikle Rose karakteri üzerinden derinleştirilir.

Pinter'in , oyunlarına bakıldığında, şiddetli ve güvensiz dünyanın izleri sürekli olarak karşımıza çıkar. Oyunlarda kullanılan şiddet unsurunun en önemli nedeni yazarın mevcut dünya düzenine dair teşhisidir: "Pinter, 'Dünyanın şiddet içeren bir yer olduğunu' söyler ve bunun insanın pozisyonlarını düzenlemek için giriştikleri bir savaş değil de, gündelik, herkesin başındaki bir iş' olduğunu ekler" (Demirdaş, 2010:31). İnsanın şiddetten korkusu ve onun ne zaman karşısına çıkacağına bilinmezliği, oyun kişilerinin de sürekli olarak tekinsiz bir ortamda yaşamlarını devam ettirmelerine sebep olur. Oyun kişilerinin varoluş mücadelesi baskının ve şiddetin ne denli yıpratıcı ve sinir bozucu olduğunu da gözler önüne serer.

In Yer Face eğilimin ortaya çıkması da Britanya özelinde Absürd Tiyatro eğiliminin ortaya çıkışına paralel özellikler göstermiştir. 2. Dünya Savaşı sonrası özellikle Avrupa'da tiyatro yazarlığının duraksamalar yaşadığı bazı dönemler göze çarpar. Bu duraksamanın sebeplerinden biri olarak avangart tiyatronun ortaya çıkışı olduğu savunulmuştur. Halkın sınıf mücadelesi, devletler tarafından yapılan çeşitli dayatmalar, bilinmezlik ortamlarının oluşması gibi durumlar, tiyatro sanatının sözünü söylerken izlediği yolu da değiştirmesine sebep olur. Bu durum sanatçıların tavrını ve seyirciyle olan iletişimini değiştirmiştir. "Halk hareketlerinin yenilgiye uğradığı uzun kriz dönemlerinde ise sanatçıların genel tavrı bireycilik, varoluşçuluk, ilkelcilik, feminizm ve milliyetçilik gibi hareketlere eklenmek ya da (İtalyan Fütüristleri örneğinde

olduğu üzere) tümünden egemenlerin saflarına geçmek olabiliyor” (Buğlalılar, 2008:78). Bu noktada sanatın içeriğinden öte eylemsel olanla derdini anlatmaya başladığını söyleyerek biçimle uğraştığı söylenebilir.

1960'lı yılların Britanya'sında, Thatcher önderliğindeki Muhafazakâr Parti'nin başa gelmesi ve halka karşı değişken yaklaşım toplumun kafasını karıştırmıştı. Parti toplumun kalkınması adına her türlü hak ve yardımı bir kenara bırakmıştır. Bu noktada insanların işsizlik ve yaşam sorunlarıyla mücadele etmesi sebebiyle belirsiz bir hayat yaşamaya başlamışlardır. Bu noktada kendi korkunç kimliklerini yaratan normal toplum halinin etkileri uzun süreler boyunca devam etmiştir. Britanya'da Muhafazakâr Parti'nin ülke üzerindeki etkileri, sınıf mücadeleleri, toplum içinde şiddet ve korkunun artması, burjuvazinin muhafazakarlaşması gibi durumlar ortaya çıkmış ve bunun tiyatrodaki tepkileri kaçınılmaz olmuştur. Özellikle 90'lı yıllara kadar İngiliz tiyatrosunda yeni ve öfkeli yazarların farklı, rahatsız edici ve sert gerçekçi anlatımı ortaya çıkmıştır. Sahne üzerinde tecavüzlerin, yaralamaların, kavgaların ve şiddetin her türlüşünün tüm açıklığıyla yansıtıldığı gözlemlenir. Ortaya çıkan kışkırtıcı oyunlar seyirciyi rahatsız etmek, uyarıcı ve şaşırtıcı sahneler kullanarak toplum içinde yaşanan sert ve gerçekçi hayatın yansıması olarak aktarmayı hedefler.

İnsanın içindeki kötü ve canavarca hal, kaçan toplumsal huzur ve tüm bunların şiddet diliyle seyirciye aktarılması, ortak bir sanat bilincini doğurur: in yer face... “Seyirciyi ensesinin kökünden tutup mesajı alıncaya kadar silkeleyen oyunların tümü. Bir sansasyon tiyatrosudur. Hem oyuncularını hem de seyircileri geleneksel tepkilerin dışına iter, sinir uçlarına dokunur, alarma geçirir. Ridley'in oyunlarına bakıldığında yoğun şiddet ve güvensiz dünyanın izlerini görmek mümkündür” (Sierz, 2009:18). Tiyatro eleştirmeni Sierz, 90'lı yıllar içerisinde In yer face özelliklerini tanımlamasının ardından uygun oyunları bu eğilim altında toplayarak -Martin Esslin'in Absürd Tiyatro'yu tanımlama girişiminde olduğu gibi- bu eğilimin kuramsallaştırılmasını sağlar.

In yer face eğilimin önemli yazarlarından biri olarak sayılan İngiliz oyun yazarı Philip Ridley (1957-...), *Pitchfork Disney* (Türkçe'ye Korku Tüneli/The Pitchfork Disney olarak çevrilen ve oynanan, bu çalışmada Pitchfork Disney olarak söz edilecek) oyununda absürd metinlerin yazıldığı dönemde ele alınan belirsiz ve tekinsiz dünyayı yeniden yaratmıştır. Absürdün ironik

kartezyen ikiliğine benzer biçimde Presley ve Haley kardeşler, bu dünyanın içinde, ancak gerçeğin dışında, kendi evlerine ve çocukluklarına sıkışmışlardır. Ridley, bu iki eksiltilmiş kişinin içe kapanmış bağımlı ilişkilerini, birbirleri üzerinde baskın olma halini, dış dünyanın tehditlerini ve aynı zamanda dost ve düşmanın kim olduğu korkusuyla bir arada kalmalarını yeni dünyanın Disneyland'ı olan sokak, şiddet, ideal ebeveynliğin yerini alan kurgusal ebeveynlik kurbanı olma halleri üzerinden öğretir. Pinter'ın Foucaultcu bir yaklaşımla mikro-iktidar kavramını yansıtan, iktidarın görünmeyen elinin her yerde karşılaştığı sahne oyunları, Ridley'nin in yer face damarlarında şiddet üreten ve gerçeğin dışında ikame eden yeni bir kurmacayı doğurmuştur. Bu kurmaca aynı zamanda dünyanın gerçeğidir de...

Kurgu (fiction), edebiyat yapıtları için değişmez bir kavramdır. Her kurguda anlatı yazara özgü kurgusal bir gerçekliği getirir. Kurgusal gerçekliğin içindeki kişilerin gerçeği algılama biçimleri yazarın sözü, niyetidir. Elbette her edebi yapıt okuyucuda tamamlanır ve net bir gerçeklik üretmez, her söz bir sonrakinde yeniden anlamlanmak, bütünlenmek durumunda kalır ve anlam sürekli ertelenir. Asal derdi seyircinin anlam kodlarıyla olan tiyatro yapıtları için en az iki göz vardır. Biri yazarın, diğeri karakterlerinin algısındaki gerçek... Oyun kişileri kendi görme biçimlerini seyirciyle paylaşır. Pinter ve Ridley, ikili yaratılmış oyun kişilerinin hikayeci gerçeklikleri bu noktada anlamlandırılabilir. Çıkla (2002:110) "Gerçeküstücü, postmodernist ve fantastik romanlarda öncelikli olan iç gerçeklik, yani anlatıcıya (veya yazara) bağlanabilecek olan zihnî-hayalî bir iç gerçeklikken, diğeri bütün romanlarda öncelikli olan bu tür bir iç gerçeklikten daha çok zamanın, olayların, dış dünyanın ve roman kişilerinin iç dünyalarıyla uyum hâlinde bulunan bir gerçekliktir" diye açıklar. Pinter ve Ridley tiyatrosunda da yaratılan gerçek, oyun kişilerinin gerçeğidir ve seyirci için de olası görünür. Yani "postmodern bir romancıya göre insan zihninin ve hayalinin ulaşabileceği, kurabileceği her şey 'olabilir' olandır ve bu da gerçekliğe uyar" (Çıkla, 2002:111). İki yazar da korkunç dünya gerçeği karşısında korkuyu bastırma ve kendini koruma içgüdüleri içindeki kaygılı kişilerinin gözünden dış dünyayı korkunç imgelerle donatmıştır. Kurguya konu olan tehdit seyirci için de olasıdır. Eşikte bir tehlike içeri girmeye çalışmaktadır.

Bu çalışma, Pinter ve Ridley arasında ve de absürd ile in yer face arasında 'gerçekten kaçış sığınağı' metaforu ve içe kapanma kavramı üzerinden incelenecektir. Bu tekinsiz dünyayı

kurgulama biçiminin ortaklıklarını absürd ve sonrası özelinde ele alan araştırma; betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır ve evreninin örneklemini *Oda* ve *Pitchfork* Disney oyunları olarak alır.

## **2. Pinter'in Oda'sında İçeridekiler ve Dışarıdakiler Ekseninde İçe Kapanma**

Pinter'in yazarlığının ilk dönemi içinde yer alan *Oda* (1957) oyunu, Bert ve Rose karakterleri üzerinden dünyanın oluşturduğu bilinmezlik ve dış tehditlerin içinde varoluş mücadelesi veren insanları ele alır. Tek perdelik oyun çiftin evlerinin odasında geçmektedir. Oyun boyunca tedirginlik üzerinden devam eden gerginlik, dışarıdan gelen karakterler ile gerilimi tırmandırmaktadır. Rose ve Bert'ün dışarıdaki soğuk ve tekinsiz havanın aksine evlerinin sıcak ve güvenli ortamıyla ilgili konuşmalarıyla başlayan oyun, Rose'un eşini tekinsiz kişilerle dolu güvensiz dış dünyaya göndermesiyle sürer. 7 numaralı odayı kiralamaya gelen çift Rose tarafından büyük bir tedirginlikle karşılanır. Çift bodrumdaki tekinsiz müphem kişi tarafından, -ki Rose için öyledir-gönderilmiştir. Eve tehdit unsuru gibi giren Bay Kidd'in ziyaretleri ile mektupla eve gelen Riley hep o dış dünyanın tekinsiz öğeleri olarak gösterilir. Riley'yi evde gören Bert, bu davetsiz kişiyi tehdit olarak algılayıp saldırır. Rose'un, adamın kör olduğunu söylemesi ile bir anda gözlerine perde iner ve oyun son bulur. "Pinter'in erken dönem oyunlarının özneleri çoğunlukla korku içinde yaşayan insanlardır. İnsana sürekli olarak bir tehdit duygusu musallat olur. Bu bağlamda bireysel olarak oyunun bu korkuları ve endişeleri, yabancıların mevcudiyeti etrafında döner" (Pagadala, 2015:33).

Oda sığınaktır. "Rose için oda, ona anlam verdiği kadar can güvenliğini de sağlayan bir başka araçtır. Onu, evrenin engin karanlığından ve gizeminden koruyan bir yerdir. Odanın ötesinde ne olduğuna dair korkularını dengelemek için Rose devamlı olarak evin güvenli olmasından söz eder" (Kohzadi, 2012:1691). Rose için oda tüm bu bilinmezlik ve beklenmedik tehlikeler karşısındaki sığınağıdır. Bu sebeple sürekli olarak güvenli olma halinden bahseder. Tüm bunların yanı sıra odanın içinde devamlı olarak dışarıyla odanın güvenli halinin kıyaslanması tedirginliği arttırır. Sözcükler tehlike içeren bir atmosfer yaratmak üzere özenle seçilmektedir.

Pinter, karakterlerin konuştuğu dil yardımı ile de duyumsanan tedirginlik ve korkuyu verme yoluna gider. Bu bağlamda kullanılan sözcükler sıradan olmayıp özellikle seçilmiştir. Rose'un sıklıkla kullandığı soğuk, rüzgâr, karanlık gibi sözcükler gerçek anlamlarından öte, gizliden gizliye dış dünyanın tehlike dolu ortamını yansıtmaları bakımından önemlidir (Parlak ve Biçer, 2010:34).

Çiftin kendi odaları içinde kurmuş oldukları iki kişilik dünya ve dış dünyadan tamamen bağımsız olma halleri oyunun pek çok bölümünde mevcuttur ve dışarıdan korunmanın yolu hep içeride kalmaktır. Hatta dışarısoğuk kelimesiyle olumsuzlanarak kaçınılmaya çalışılır: “Rose: Dışarı çıkacaksan miden dolu olmalı. Çünkü dışarıda soğuğu iliklerine kadar hissedersin” (Pinter, 2020:12). Yine Bay Kidd’in daireye gelip Bert’ün dışarı çıkacağını duyduktan sonra söylemi dış dünyaya duyulan korkunun yansımasıdır: “Bay Kidd: Bugün dışarı çıkacaksınız değil mi Bay Hudd. Ben çıktım. Köşeye kadar gittim geldim” (Pinter, 2020:16) Oyunun hemen başında kendi odaları dışında yaşadıkları bina ve komşuları hakkında bile bilgi sahibi olmamaları ev sahiplerinin kendi tercihidir. Özellikle Rose’ a göre yakın çevresiyle iletişim halinde olmaması onları gelecek tehlikelerden bir adım daha uzaklaştırmaktadır. Bu yüzden kimse hakkında bilgi sahibi değildir ve varsayımlarda bulunur: “Rose: Bodruma son indiğimde orada oturanlar taşındılar. Yeni kiracılar kim, hiç fikrim yok. Yani oraya ilk taşınanlar demek istiyorum. Susar. O kiracılar da taşındı herhâlde” (Pinter: 2020:12).

Dış dünyanın soğuk ve karanlık yüzü Rose karakteri üzerinden sürekli dile getirilir. Dışarısoğuk savaş alanıdır, kim düşman kim dost asla bilinemez. Pinter’ın sıklıkla işaret ettiği gibi dışarısoğuk tehlikelerle doludur ya da müphem olduğu için öyle algılanır.

Ev sahibiyle ilgili kafa karışıklığı, bir bakıma şu gizemi akla getiriyor: Hiç kimse bu evrenin arkasında ne veya kim olduğunu kesin olarak bilmiyor, bazıları tanrının her şeyin yaratıcısı olduğunu savunurken, diğerleri böyle bir gücün varlığını inkâr etmektedir. Üzerinde bütünün yaratıcısı hakkında kesinlik yoktur, diğerleri böyle bir varlığı inkâr ederler. Genel olarak, bu evrenin yaratıcısı ve evrenin yaratıcısı hakkında bir kesinlik yoktur. Odanın sahibi hakkındaki belirsizlik, küçük ölçekte, kafa karışıklıkları ve Tanrı hakkındaki belirsizliklere yol açar. Varoluşçu düşüncenin bu ve diğer kaygıları tespit edilmektedir (Magadala, 2015: 35).

Dünyayı yarattığı varsayılan Tanrı gibi odanın yaratıcısı da tartışmalıdır ve ona ilişkin bilinmezlikler kaygı ve korkuları beraberinde getirir. Oyun kişileri, çevre hakkındaki bilinmezliği kırmak adına hiçbir eyleme geçmezler. Özellikle Bay Kidd ve Rose kişileri güvenli alanda kalıp sorgulama yapmadan, uzak, yabancı yaşamın kendilerini güvende tutacakları düşüncesine inanır. Tekinsizliğin dile yansımasında suskunluklar, yanıtız bırakmalar işlevseldir. Oyunun başında Rose’un tek taraflı olarak, uzun bir süre hem eski kiracılar hem de dışarısoğuk hakkında konuşmaları, Bert’ün karşılık vermeden dinlemesi esnasında sahnede devamlı olarak esler verilir. Bu suskunluklar bir korku filmi gibi gerilimi tırmandırır. “Pinter, suskunluğu kriket oyuncuları gibi

gerilim ögesi olarak kullanır, karakterler birbirini seyreder. Bazen açıklanamaz ve ürkütücü tepkiler verirler” (Parlak ve Dinçer, 2010:35).

Oyunun sonunda Bay Kidd, Rose’a dairenin dışında onu bekleyen birinin olduğu haberini verir. Bir süre sonra Rose’a babasından eve dönmesi için mektup gönderen siyahi kişinin kör olduğu anlaşılır. Eve dönen Bert, Ridley’yi görünce ona saldırır. Odaya dahil olan kişinin potansiyel tehlike olarak görülmesi ve bu noktada fiziksel saldırıya geçilmesi, belirsiz tehlike halindeki insanın otokontrolsüz yansımasını Bert karakteri üzerinden göstermektedir. Pinter’in *Oda’sı*, beklenmeyen tehlikelerle dolu dünyadaki insanın varoluş mücadelesini içe/eve kapanma ve fiziksel sığınak yaratma metaforu içinde resmettiği bir oyundur. Oyun, belirsizliklerin korku yaratma potansiyeli üzerinden kurgulanmıştır. Kişiler, önce dogmatik olanın belirliliklerini, sonra da modernite projesinde aklın belirliliklerini kaybetmiş 20. yüzyıl kişileridir.

Pinter yazınına has ‘belirsizlik’ ögesi, başlangıçtan bu yana belirttiğimiz üzere, postmodern düşüncenin bu anlamda işaret ettiği ‘belirsizlik’ ile pek çok bakımdan örtüşmektedir. Pinter’in hem 1980 öncesi hem de 1980 sonrası oyunları, modernite projesinin öngördüğü belirliliğin aksine; başı ve sonu belli olmayan, düzensiz, çok sesli bir biraradalığa ve bu dağınık yapının koşulladığı bir belirsizliğe işaret eder (Akım, 2012:60).

### **3. Ridley’nin The Pitchfork Disney Oyununda Pinter’in İçe Kapanmış Kişilerinin İzleri**

In Yer Face eğilim içindeki Ridley, ‘Ne tehlikeli bir dünya!’ portresini farklı açılardan resmeden bir oyun yazarı olarak tehditkâr ama büyülü, barbarlık seviyesinde bir güzellik formu yaratan bir yazar olarak tanımlanır. Ridley, tek kişilik kültürel devrim olarak anılırken kendini yalnızca bir hikayeci olarak tarif etmektedir (Kocaoğlu, 2009: 8).Ridley’nin oyunlarına bakıldığında yoğun şiddet içeren, güvenilmez bir dünyanın izlerini görmek mümkündür.

*The Pitchfork Disney* oyunu, ebeveynleri tarafından terkedilmiş iki kardeşin dış dünyanın tehditlerini ele alır. Londra’nın doğu yakasında yaşayan iki yetim kardeş, kendilerini tekinsiz dünyadan soyutlayarak ve içe kapanarak tüm günlerini hem kendi içlerinde hem de fiziksel evlerinin içinde geçirir. Anne ve babalarının gizemli şekilde ortadan yok olmaları, yirmili yaşlarının başında olan Haley ve Presley kardeşlerin bir başına kalmış olmaları onların dış dünyaya karşı güvensiz olma paranoyasını açıklar. Ancak söze dökülen bu gerçeklik kuşku duyulacak bir yapıdır. Gerçekten öyle midir? Yoksa kurgusal bir alan yaratılarak tecrit mi edilmişlerdir? Kişilerin ve evrenlerinin geçmişleri absürd oyunlardaki gibi parçalanmış bellek ve soyutlanmış figürlerle



birleştirilmeye çalışılır. Olay dizisi kişilerin eve girmesiyle doğrusal gibi görünmekle birlikte aslında absürde özgü kısır döngü yaratacak bir akışa sahiptir. Olaylar sürekli kesilir ve hikayelerle bölünür, tehditin içeri girmesi ve zarar vermesinin gerçekliği de tartışmalıdır.

Oyun boyunca akıl oyunları ve iktidar savaşı yer yer günlük rutinlerle yer değiştirir. En önemli rutinleri çikolata yemek olan iki kardeş, fiziksel olarak eve, psikolojik olarak kendi mahremlerine ve korunaklı sığınaklarına dış dünyadan Cosmo ve Pitchfork' un girmesiyle adeta bir ölüm-kalım savaşının içine düşerler. Hiç büyümemiş bu iki tamamlanmamış ancak birbirleriyle tam olabilen varlığın alanına olsa olsa bir Disney karakteri girebilir, ki o da olur. Gerçek olay, tam da bu yüzden ne kadar gerçektir bilinmez. Kişilerin içe kapanık gözü tam da bu noktada seyirciyi yanıltıyor olabilir. Dışarıdaki herkes tuhaf görünüşlü Cosmo ve onun ikizi sayılabilecek Pitchfork kadar öcüdür.

Presley ve Haley'nin korku hikayeleri anlatmasıyla başlayan oyun ve evden eksilen çikolatalardan dolayı bir tartışmayı da açık eder. Haley, hayal dünyasında hep kurduğu güzel bir dünyadan söz eder. Sadece hayal olarak kalan bu dünyadan şimdinin onlarca gerçek dünyasına dönüldüğünde tam tersi bir hayatın içinde oldukları anlaşılır. Presley ve Haley'nin çikolata ve alışveriş rutinleri üzerine başlayan tartışmaları üzerine anlaşılır ki; Haley'nin daha önce dışarı çıktığında başına gelenler başka gerçekliğe sığınmayı gerektiren bir travmadır:

Haley: Beni suçlama. En son alışverişe çıktığımda ne olduğunu biliyorsun.

Presley: Ne? (...)

Haley: O kadar çok korktum ki. Döndüğümde ağlıyordum. Titriyordum. Üstüm başım paramparça ve sırlıklıydı. Bacaklarımda kan vardı. O kadar çok ağlıyordum ki doğru düzgün nefes alamıyordum. İsteri krizi geçiriyordum. Hatırlıyorsun değil mi Presley (Ridley, 2010:9).

Haley'nin köpeklerin saldırısından kaçması ve İsa heykeline sığınması onda büyük travmalara yol açmıştır. Günahkâr olduğu kabulündeki Haley, o günden beri kendisi için güvenli olan evinden hiç dışarı çıkamamaktadır. Presley ise dış dünya ile ev arasında köprü görevi görür. Dış dünyanın bilinmezliği ve beklenmedik tehlikeleri Presley'yi de tedirgin eder ama görevi hayatta kalmak adına minimal ölçüde dışa teması gerektirir. Haley'nin ona minneti ve bağımlılığı bu noktada başlar: "Teşekkür ederim Presley. Bunun benim için ne kadar değerli olduğunu

bilemezsin. Bazen öylece oturup dışarıdaki şeylerle karşılaşmak zorunda kalırsam diye çok korkuyorum” (Ridley, 2010:12).

Ridley, Haley'nin bu sözleri üzerinden agorafobik yaşamının tam bir belirsizlik içinde olduğunu gözler önüne serer. Bu anksiyete halini ve dışarıdaki beklenmedik tehlikelerin insanlar üzerindeki etkisini Haley'nin kurgusal gerçekliği üzerinden yansıtmaktadır. Kendi iç gerçekleri hikayeleri absürd bir evren yaratmıştır. Absürdün in yer face içinde dirildiği temel noktalardan biridir bu. Presley'nin korku dolu hikayelerinde tekinsizlik içeren dış dünyanın resmi şu şekilde çizilmektedir:

Presley: Nereden başlasam?

Haley: Gökyüzü.

Presley: Kapkara. Simsiyah bir bulut her şeyi örtüyor. Cennet saklı. Yıldız yok. Ay yok. Güneş yok. Hiçbir şey yok (Ridley, 2010:15).

Kardeşlerin ev içindeki günlük rutinlerinden biri de dış dünya ile alakalı korku dolu hikayelerin anlatılmasıdır. Bu rutinle kardeşler korkularıyla yüzleşmeye çalışırlar. Eylemsiz şekilde devam eden yaşamlarında bu tarz hikayeler uydurarak hayatın korku dolu anlarıyla sözel alanda yüzleşip üstesinden gelmeye çabalarlar. Bu yüzleşmeler her defasında Haley'nin sakinleştirici ilaçlarını almasıyla son bulur. Ridley'nin imgeleminde bu dünya katlanılamaz bir dünyadır. Ancak hikayeler aracılığıyla acısı azaltılabilir. Ancak uyuşturularak, uyutularak ve ek bir madde aracılığıyla gerçekliğin karşısında durulabilir. Presley'nin kıyamet günü hakkında devam eden hikayeleri gerginliğin tırmanmasına yardımcı olur. Aşk ve sevgi üzerine diyaloglar, kardeşlerin sevgisiz büyümelerinin yanı sıra bu kavramlara 'ne korkutucu şeyler' olarak baktıklarını açıklar. Aşkın ve sevginin bile korkutucu olduğu bu dünyada iyiliğe ya da güvene dair hiçbir iz bulunmamaktadır. İki kişilik dışa kapalı bir dünya oluşturan kardeşler, mevcut hayatlarını evlerinin içinde kalıp bir koruma kalkanı oluşturarak yaşamaktadır.

Dışarıdan gelen her ses pencere ardında bir dış dünya seyircisi olan kardeşler için ürkütücüdür. İşte tehdit oluşturduklarını düşündükleri iki kişi sokaklarının önünde durmaktadır. Kişilerden biri sallanmakta ve acı çekmektedir ve sığınaklarına ansızın dalabilir: “Haley: Yine kapıyı yıkabilirler. Seni onlara bakarken görürler. Zaten insanlar seni görür görmez senden nefret eder, kesin onlar da seni sevmez. Kapıyı yıkar ve...”(Ridley, 2010:22).

Ridley dili, dünyanın kasvetli ve tekinsiz halini resmetmenin yanı sıra sahne üzerindeki gerginliği yükseltmek için de kullanır. Sahne dinamiğinin diri tutulması ve sahnenin gerginliğinin devam etmesi gibi öğeler açısından Pinter'la benzerlikler gösterir. Haley'nin bu sözleri evlerinin dışındaki yabancılara karşı onun ne kadar kuşkucu olduğunu gösterir. Haplarını alıp sakinleşmeye çalışan Haley için varlığın felsefi, tinsel herhangi bir karşılığı yoktur: "Benim iyi ya da kötü olmamamın bir önemi yok. Hayattaki her şey bir anda havaya uçabilecekken. Hiçbir suçumuz yoktur ama yine de birçok şey hayatımızı küle çevirebilir. Kendimizi kurtarabilmemiz için yapabileceğimiz hiçbir şey yok. Beni korkutan bu." (Ridley, 2010:26).

Pinter'ın *Oda'sındaki* gibi *Pitchfork Disney'de* de belirsiz dünyadaki insanın varoluş mücadelesi ve yaşam içindeki umutsuz bekleyişi paralellik gösterir. Söz kullanıldıkça insanı korkutur. Öyleyse bu gerginliği absürd sonrası dünyanın yeni ekstazları çözecektir: Haley'nin anksiyete ve korku dolu hasarlı ruhu ve uyumak için ilaca olan bağımlılığı onu bu dünyaya bağlar. Ridley Haley ve Presley gibi içe ve eve kapanmış oyun kişilerle, yaşadığı dünyanın uyuşturulmuş bireylerine yönelik bir bakış ortaya koymaktadır:

The Pichfork Disney, travma ve ucuz heyecanlar, hasar görmüş ruhlar dünyasıdır ve ayrılmış duyularla doymuş bir kültürdür. Kafamızı adeta suya batıran oyun bir sav sunmasının yanı sıra hayranlık uyandırır. Bu Ridley'yi bir yandan ahlakçı ve bir yandan da kendi endişelerinin keskin bir gözlemcisi olarak karşımıza çıkartır" (Murray, 2003:2).

Dışarıdakiler tehdittir. Cosmo karakterinin eve girmesi ve iki kardeş üzerinde baskın olmasıyla korkunç dünyanın Cosmo'da cisimleşmesi ve kişileşmesi açığa çıkar. Evden içeri giren Cosmo'nun Haley'den faydalanmaya çalışması, Presley'nin Cosmo'nun parmağını kırması ve Pitchfork'un bir öcü gibi bağırarak evden çıkmasıyla son bulan oyun, Pinter'ın sığınak metaforunu kışkırtıcı bir tiyatro akımının içinde kullanmasıyla ele alınmıştır. Terk edilmişlikleri, eskiye dair paramparça olmuş bellekleri, dışarıdaki korkunç dünya Disney üzerine safça fikirleri, aynı saflıkla uydurma hikayeleriyle Haley ve Presley kardeşler, Rose ve Bert gibi döngüsel, hep aynı şeyleri rutinleştiren dünyalarında korkulu bir bekleyişe mahkumdur. Korkulu bekleyişleri esnasında hem kendi iç dünyalarına hem de eve kapanmışlardır, her dış öge korkutucu bir imge olarak alanlarına çarpmaktadır.

#### 4. Sonuç

Modern sonrası tiyatronun önemli yazarları arasında yer alan Pinter, genellikle oyunlarını tek mekân içinde kullanarak kaleme almıştır. Pinter'ın ilk oyunu olan *Oda* oyunu da Rose ve Bert çiftinin evlerinin odasında geçer. Oyunun tek mekân içerisinde geçmesi, odanın bir metafor olarak kullanımı, tekinsiz ve tehlikelerle dolu dünyadaki çiftin varoluş mücadelesindeki önemli etkenler olarak ele alınmıştır. Pinter'ın oyun boyunca karakterler arasındaki diyaloglar, cevapsız kalan konuşmalar, dışarıdaki tehlikeli dünya üzerine söylemler gerilimi yüksek tutmaktadır. İnsanların beklenmeyen tehlikeler karşısındaki savunmasız hallerinin farkındalığı sebebiyle kendi güvenli alanları içinde kalıp hayatlarını devam ettirmeleri, insanın hem insanla hem de dünyayla olan uyumsuzluğunu göstermektedir. Ana karakterlerin kendi daireleri dışında dışarıya dair hiçbir konuda bilgi sahibi olmaması, tedirgin ve bilinmez yaşamlarının cevapsız sorularla devam etmesine neden olmaktadır.

Oyunları In Yer Face eğilim içinde yer alan İngiliz oyun yazarı Philip Ridley, *The Pitchfork Disney* oyunu ile şiddet dolu dünya içinde kalmış bağımlılık ilişkisi içindeki kardeşlerin hikayesini ele alır. In Yer Face eğilimin şiddeti ve rahatsız edici unsurlara sıkça yer veriyor olması bu eğilim içinde kabul gören Ridley'nin oyunlarında da rastlanmaktadır. Presley ve Haley yetimleri, rutin olarak korku hikayeleri anlatıp korkularıyla yüzleşmeye çalışır. Presley, dışarıya sadece zorunlu işler için çıkar. Oyun boyunca gerginlik, davetsiz misafirler ve şiddet oyunun gerginliğinin canlı tutulmasına olanak sağlar. Eve giren Cosmo karakterinin kardeşlerden faydalanmaya çalışması, insanın belirsiz ve tehlikeli haline ayna tutar.

Ridley iktidarı tıpkı Pinter gibi içeriye kapanan bireyler üzerinden yansıtır. Bir iç mekanı sığınak olarak kullanır. II. Dünya Savaşı'nın korkutucu atmosferinde içeri kapanan kişileri iktidarın her yere uzanabilen eli karşısında korkan figürler olarak tasarlayan Pinter gibi Ridley de kendi çağının şiddetle örülmüş dış dünyasından kaçarak içe ve eve sığınan kardeşleri anlatır. Dışarıda korkutucu imgelerin kol gezdiği soğuşun, rüzgârın estiği Pinter atmosferi, bir anlamda köpeklerin kovaladığı, insanların eve girmeye ve içeridekilere zarar vermeye çalıştığı Ridley atmosferine

dönüşmüştür. İki yazarda da iç-dış ikiliği çözümsüz bir sorun olarak yazınlarına yerleşir. Çözümsüzdür çünkü 'sığınak güvenli bir yerdir' kesinliği asla netleştirilmez. Oyun kişileri olası bir tehdidin (kişi, hayvan, fantastik bir öge, hastalık vb.) gölgesinde güvensiz hayatlarını kaygı ve korku içinde geçirmeye yazgılıdır.

Pinter'in *Oda* ve Ridley'nin *The Pitchfork Disney* oyunları absürdün in yer face içindeki dirilişi gibidir. Evrensel oluşları ve kartezyen aklın ikilikleri içine hapsedilen kişileştirmeler, iç-dış dünya ikiliği, metafora dönüşen kapalı yaşam alanı, kamusalın ürettiği dehşet, kaçış, varoluşa yönelik anlamlandırma çabası, oyunla katlanma pratiği, dilin yetersizliği, çaresizlik vb. öğeler ortaklaşır.

Pinter, büyük sıcak savaş sonrasında, içine kapanan insanı olabildiğince absürd halleriyle kaçtığı sığınağında yakalar. Ridley, Batı'nın tam ortasında (soykırımlar, iç savaşlar, terör, aile içi şiddet, ötekileştirilen bireylere yönelik şiddet vb savaşların dünyasında) ele aldığı şiddet ve bilinmezlik hallerini sığınaklarına taşıyan insanların ruhsal travmalarına bakar. Sığınak hep çöker. Birey kendisini kapatırken dilin sınırlarıyla oluşturabildiği imgesel dünya da dış dünyaya yenilir.

### **Kaynakça**

- Çıkla, S. (2002). "Romanda Kurmaca ve Gerçeklik", Ankara: Hece Dergisi, sayı:65-66-67, s:111-129.
- Esslin, M. (1999). *Absürd Tiyatro*, çev. Güler Siper, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ridley, P. (2010). *Korku Tüneli/Pitchfork Disney*, çev. Özlem Karadağ, Yayınlanmamış Yazar Metni.
- Pinter, H. (2020). *Harold Pinter Seçme Oyunlar*, çev. Uğur Ün ve Mehmet Z. Giritli, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Sierz, A. (2009). *Suratına Tiyatro Britanya'da İn Yer Face*, çev. Selin Girit, İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

- http1: Akım, M. (2012). "Mikro-Politikten Makro-Politiğe: Harold Pinter Oyunları Üzerine Bir Değerlendirme", Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Dergisi, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/172597>, Erişim tarihi: 24.04.2022.

http2: Buğlalılar, E. (2008). "In Yer Face: Tarihsel ve Teorik İnceleme", Tiyatro Araştırmaları Dergisi, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/118215>, Erişim tarihi: 27.03.2022.

http3: Demirdaş, F. (2010). "Varoluşçu Felsefe Açısından Harol Pinter'in Oyunlarında Birey Olmak", T.C. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Dramatik Yazarlık Yüksek Lisans Tez, [https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/270054/yokAcikBilim\\_380484.pdf?sequence=-1&isAllowed=y](https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/270054/yokAcikBilim_380484.pdf?sequence=-1&isAllowed=y), Erişim tarihi: 07.05.2022.

http4: Durak, S, (2019). " Harold Pinter'in 'Betrayal' Adlı Oyun Metninin 'Aldatma' ve 'İhanet' Olarak Yapılan Türkçe Çevirilerinin İncelenmesi" , T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans Programı,[https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/90063/yokAcikBilim\\_10233798.pdf?sequence=-1&isAllowed=y](https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/90063/yokAcikBilim_10233798.pdf?sequence=-1&isAllowed=y), Erişim tarihi: 29.11.2022.

http5: Ghazi, A. (2014). "World War II and After – Responses of Three British Dramatists – Samuel Beckett, Harold Pinter and John Osborne", In Partial Fulfilment of the Requirements for The Degree of Bachelor of Arts in English, <http://dspace.bracu.ac.bd/xmlui/bitstream/handle/10361/3554/103030311.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, Erişim tarihi: 05.04.2022.

http6: Murray, B, (2003). "The Pitchfork Disney by Philip Ridley", Archived at Flinders University: [dspace.flinders.edu.au,https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/236/InnocSqualARDec03.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/236/InnocSqualARDec03.pdf?sequence=1&isAllowed=y), Erişim tarihi: 05.05.2022.

http7: Özyavuz, M. (2014). "Harold Pinter' in 'Doğum Günü Partisi' ve 'Gitgel Dolap' Oyunlarındaki Mekan Kullanımı", T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı, [https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/90649/yokAcikBilim\\_10040123.pdf?sequence=-1&isAllowed=y](https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/90649/yokAcikBilim_10040123.pdf?sequence=-1&isAllowed=y), Erişim tarihi: 07.04.2022.

http8: Pagadala, A. M. (2015). "The Wold of Anxiety in the Early Plays of Harol Pinter", International Journal of English Literature, Language and Skills, <http://www.ijells.com/wp-content/uploads/2015/10/October-2015.pdf#page=32>, Erişim tarihi: 24.04.2022.

http9: Parlak, E. , Biçer, G. (2010). "Harold Pinter'in The Room Oyununda Korku ve Barınak İlişkisi", Sanat Dergisi, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28837>, Erişim tarihi: 24.04.2022.

http10. Kocaoğlu, R, (2009). "Philip Ridley'in 'Kürklü Merkür' Oyununun Dramaturjik Olarak İncelenmesi ve 'Darren' Karakterinin Analizi", T.C. Bahçeşehir Üniversitesi, <http://acikerisim.bahcesehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/363/084602C1.pdf?sequence=1>, Erişim tarihi: 01.05.2022.

http11: Kohzadi, H. , Azizmohammadi F., Makki, S. (2012). “ Alienation in Harold Pinter’s The Room”,  
Journal of Basic and Applied Scientific Research, <http://www.ijells.com/wp-content/uploads/2015/10/October-2015.pdf#page=32>, Erişim tarihi: 24.04.2022.

## MODERN TIPOGRAFİNİN GELİŞİM SERÜVENİNİN WOLFGANG WEINGART ÇALIŞMALARI ÜZERİNDEN ANALİZİ

### ANALYSIS OF THE DEVELOPMENT OF MODERN TYPOGRAPHY THROUGH WOLFGANG WEINGART STUDIES

Engin Uğur\*, İbrahim Yıldız\*\*

#### Öz

İnsanlar ve toplumlar arası iletişimi sağlayan yazının görsel tasarım ile daha etkili bir biçime dönüşmesi tipografi ile gerçekleşmektedir. Gutenberg'in geliştirdiği baskı sistemi ve geleneksel tipografi anlayışı ilerleyen dönemlerde yeni teknolojiler ve yaklaşımlarla gelişmiştir. Modern dönemde tipografi, mesajın aktarılmasında görsel iletişim tasarım unsurlarını içeren yaklaşımlarla kullanılmıştır. Tipografide sanatsal yaklaşım ve görsel iletişim tasarım ilkeleri, mesajın etkinliği ve farklı sunumu açısından modern dönemde önem kazanmıştır. Modern tipografide önemli isimlerinden Wolfgang Weingart eğitimini aldığı İsviçre Tipografisinin sınırlayıcı kurallarını esneterek yeni bir tipografi anlayışı ortaya koymuştur. Bu çalışmada yeni modern dönem tipografi sanatçısı Wolfgang Weingart'ın çalışmalarının tipografik tasarım ilkeleri açısından nitel bir analizi yapılmıştır. Analiz sonucunda Weingart'a tipografide öncü konumu kazandıran unsurun çalışmalarındaki harf estetiğinden ziyade kendine özgü geliştirdiği tipografik kompozisyon olduğu görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Tipografi, Modern Tipografi, Görsel Tasarım, Görsel İletişim, Wolfgang Weingart.

#### Abstract

The transformation of writing, which provides communication between people and societies, into a more effective form with visual design is realized with typography. The printing system developed by Gutenberg and the understanding of traditional typography developed in the following periods with new technologies and approaches. In the modern era, typography has been used with approaches that include visual communication design elements in conveying the message. The artistic approach and visual communication design principles in typography have gained importance in the modern period in terms of the effectiveness and different presentation of the message. Wolfgang Weingart, one of the important names in modern typography, has revealed a new typography understanding by stretching the limiting rules of Swiss Typography, which he studied. In this study, a qualitative analysis of the works of the new modern era typography artist Wolfgang Weingart was made in terms of typographic design principles. As a result of the analysis, it was seen that the element that gave Weingart a pioneering position in typography was the typographic composition he developed, rather than the letter aesthetics in his works.

**Keywords:** Typography, Modern Typography, Visual Design, Visual Communication, Wolfgang Weingart

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 14.09.2022 - Kabul tarihi: 12.12.2022.*

\*Doç. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, engin.ugur@ibu.edu.tr, 0000-0001-7831-5449.

\*\*Öğr. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, Rektörlük, Kurumsal İletişim Koordinatörlüğü, iyildiz1@istanbul.edu.tr, 0000-0002-2542-389X.



## 1. Giriş

Gutenberg baskı teknolojisinde önemli bir dönüm noktasını oluşturan buluşu ile Çin'de "Xylotypography" olarak isimlendirilen tahta kalıplardan oluşturulan teknikten farklı olarak kabartma şeklinde, bağımsız, yeri değiştirilebilen ve tekrar kullanıma uygun metal parçalardan oldukça işlevsel bir baskı tekniği geliştirmiştir (Becer, 2015:92). Tipografinin Çin ve Hollanda'da daha önce ortaya çıktığına dair çeşitli bilgiler bulunmasına karşın, genel olarak Gutenberg'e atıf yapılan bir kavramdır. Tipografi aynı zamanda, değiştirilebilen veya hareketli hurufat tekniği ile kitap basımı ve çoğaltımı yapılan bir meslek alanı olarak kabul edilmektedir. Tipografinin ilk dönemlerinde kaligrafinin etkisi ve yöntemleri tipografik değerlerin oluşmasında etkili olmuştur. Nitekim geleneksel eserlerde kaligrafik yazılar için kullanılan kamış ve kalemlerin harfi şekillendirmesi yazı tasarımlarının oluşturulmasında da belirleyici olmuştur. Ancak tipografi bunlara ilaveten Gutenberg tarafından uygulanan yöntemin daha sonradan diğer kişilerin geliştirmeye devam ettiği görsel ve işlevsel değerlerin tamamını içermektedir (Sarıkavak, 2018:10).

Küreselleşen dünyanın hızlı hayat temposu; bilgi, fikir, duygu ve düşüncelerin karşı tarafa hızlı bir şekilde aktarılmasını beraberinde getirmiştir. Bu yeni yapı daha çok görsel ve işitsel özelliklere sahiptir. Görsel ve işitsel unsurların önem kazandığı yeni yapıda okumaya dayalı yazılı unsurlar ise geri plana düşmüştür. Buna paralel olarak görsel iletişim tasarım çalışmalarının ağırlıklı olarak görsel unsurlarla tasarlanması tipografik elemanların tasarım amacıyla kullanımının büyük oranda gerilemesine neden olmuştur. Binlerce yıla dayanan harf sembollerinin insanlar açısından harf anlamları kadar estetik açıdan da çok özel bir yeri vardır. Grafik tasarımda tipografik elemanların mesajı verirken ortaya koyduğu estetik etkinin yerinin doldurulması kolay değildir.

Matbaanın icadından günümüze kadar tipografinin gelişim serüvenine çok sayıda sanatçı, hurufat döküm zanaatkârı, harf tasarım kreatörü, grafik tasarımcı olarak büyük katkılarda bulunmuştur. Wolfgang Weingart bu gelişim halkasının son kuşağında yer alan bir grafik tasarımcıdır. 2021 yılında yaşamını kaybeden Weingart, görseller olmadan sadece tipografik

elemanları kullanarak estetik tasarımın yapılabileceğini ortaya koyduğu çalışmalarla bizlere ve gelecek kuşaklara göstermiştir. Çalışmada bu kapsamda Wolfgang Weingart'ın tipografi alanında ortaya koyduğu tasarımların tipografik tasarım ilkeleri açısından betimleyici bir analizi yapılmıştır.

## **2. Yazının Doğuşundan Modern Tipografiye**

İnsanlık tarihinde üretilen bilginin nesillere aktarılması yazı teknikleri ile mümkün olmuştur. Yazı, düşüncenin ve bilginin görünür şekli olarak mesajın iletilmesinde son derece etkilidir (Sarıkavak, 2018:9). Duygu ve düşüncenin iletilmesinde görsel tasarım açısından biçimlendirme tipografi ile oluşturulmaktadır. Dolayısıyla tipografi, yazının iletişim aracı olarak şekillendirilmesinde temel yapı taşı durumundadır (Mazlum, 2017:226). Type ve graphy kelimelerinden oluşan tipografi McLean (1988)'a göre genel bir tanımla, basılı sözcük aracılığıyla iletişim tasarımı sanatı ya da zanaatidir (McLean'den akt. Sarıkavak, 2018:12). Tipografi, mesaj içeriğinin estetik görünümüne sahip bir sanat anlayışı olmasını sağlamıştır (Özdemir ve Kurt 2018:89). Mesajların aktarımında yazı, içeriğin görünür kılınmasını sağlarken, tipografi ise bu içeriğe görsel unsurlar ekleyerek etkili ve zengin bir iletişim biçimi kazandırmaktadır. Duygu ve düşüncenin aktarımında estetik unsurların kullanılması mesajın hedefe dönük bir amacı içerdiğini göstermektedir. Tipografi bu amaca hizmet eden önemli bir tasarım aracı durumundadır.

Tipografinin tarihsel sürecine baktığımızda 1440-1850 arası ilk dönemde tipografi çalışmaları kitaplarla sınırlı kalmıştır. Bu dönemde yapılmış olan bazı broşür ve gazeteler de kitap formatında hazırlanmıştır. Tipografide özellikle 16. yüzyılın başlarından itibaren ayırt edici özellik olarak yazı karakteri ön plana çıkmıştır (Tschichold vd., 1998:15). Tipografi ile ilgili iki önemli gelişme 19. yüzyılın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Bunlardan ilki 1886 yılında Ottomar Mergenthaler'in "linotype" makinesini icat etmesidir. Dizgi teknolojisindeki en derin gelişmelerden biri olan bu makine, tipografik otomasyona yönelik ilk gelişmenin işaretidir. Diğeri ise 1887 yılında Tolbert Lanston tarafından icat edilen "monotype" makinesidir. Monotype makinesi tam otomatik dizgiye yol açan bir diğer önemli başarı olarak kabul edilir (Carter vd., 2011:127-128). 1930'lu yıllardaki foto dizgi makineleri sonrasında 1960'lı yıllarda klavye ve gösterim birimleri aracılığıyla harfler foto-düzenleme dizgilerine dönüşmüştür. Yüzyılın son çeyreğine girildiğinde ise bilgisayar teknolojilerinin kullanılması ile harfler sayısal görüntüler

haline gelmiştir (Özdemir ve Kurt, 2018:86-87). Görüldüğü üzere tipografi alanındaki gelişmeler özellikle 19.yüzyılın sonlarında hız kazanmış ve daha sonraki dönemde bilgisayar teknolojilerinin de kullanılması ile biçim değiştirmeye başlamıştır. Bu dönüşüm tipografide yeni bir duruma işaret etmektedir.

Tipografide yaşanan modernleşme hareketleri “yeni tipografi” başlığında değerlendirilmektedir. 20. yüzyılda şiir, resim ve mimari gibi alanlarda yaşanan gelişmeler yeni tipografiyi de etkilemiştir. Bu anlamda fotoğraf ve baskı teknolojilerindeki gelişmelerin yanında sosyal değişimler ve ortaya çıkan yeni yaklaşımlar grafik tasarım ile tipografi arasındaki sınırları kaldırarak tipografinin görsel tasarım niteliği kazanmasına neden olmuştur. Yeni tipografi, 1920’li yıllarda tipografi açısından modern yaklaşımı ifade eden bir terim olarak 1923 yılında Laszlo Moholy-Nagy tarafından kullanılmıştır. 1923-1925 yılları arasında El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy ve Kurt Schwitters tarafından yayınlanan bir dizi makalelerle yeni tipografi anlayışının biçimi ve amaçları ortaya konmuştur. Lissitzky 1923 yılında yazmış olduğu “Tipografinin Tipografisi” adlı çalışmada geleneksel tipografi anlayışını eleştirmiş, işitme yerine görme ve algılamanın ön plana çıktığı bir anlayışı dile getirmiştir (Becer, 2010:31-37; Eskilson, 2012:233). Moholy-Nagy ise 1923 yılında dâhil olduğu Bauhaus’ta grafik tasarım çalışmalarına öncülük etmiştir. Bauhaus için hazırlamış olduğu çalışmalarda nokta, çizgi, renk gibi unsurları çizgisel formda hizalanması şeklindeki geleneksel anlayıştan farklı olarak asimetrik fakat uyurlanabilir özellikte ve esnek bir yapıda kullanmıştır. Moholy-Nagy tipografiyi herhangi bir görsel unsura gerek olmaksızın tek başına bir görsel iletişim aracı olarak kullanmıştır (Mazlum, 2017:237). Tipografideki geleneksel anlayış modern tipografi ile yerini yeni bir anlayışa bırakmıştır. Teknolojik gelişmeler ve toplumsal değişimler tipografideki yeni yöntemlerin geliştirilmesine neden olmuştur. Modern tipografinin öncü isimleri bu dönemde kendilerine has yeni yaklaşımlar geliştirerek çalışmalarını ortaya koymuştur. Modern dönemde söz konusu değişimler ve gelişmeler tipografide görsel unsurların ön planda olduğu daha zengin bir tasarım çeşitliliği sağlamıştır.

Modern tipografide bir diğer önemli isim olan ve bir yazı sanatçısı ve ressamın oğlu olan Jan Tschichold, ilk zamanlar kaligrafi ile ilgilenmiştir. Tschichold’un yeni tipografiye en önemli katkısı çeşitli avangard tasarımcıların teori ve pratiğini özetleyen ufuk açıcı iki yayınının ortaya

çıkmasıdır. Tschichold, büyük harflerin kaldırılması yönünde görüşleri ile Bauhaus tasarımcıları ile aynı düşüncede birleşmiştir. Ayrıca tipografiyi işlevsel bir bilime rasyonelleştirme çabası içerisinde, okunaklılığı ön planda tutan basit sans serif harf biçimlerini vurgulamıştır (Eskilson, 2012:233). Modern teorilerin baskı sistemlerine uygulanabilmesini sağlayan yeni tipografi anlayışının yaygınlaşmasında önemli bir rol oynayan Tschichold, bu yeni anlayışta dekoratif ve karmaşık tipografi yerine iletişimin işlevsel yönüne odaklanan bir tasarımı önermiştir. Tschichold “Elementare Typographie” isimli eserinde yeni tipografinin amacının kısa, açık ve kesin bir şekilde iletişim olduğunu belirtmiştir. Yeni tipografi akımının öncüsü olan Tschichold, önceki tipografi anlayışına karşı radikal şekilde karşı çıkarak yeni anlayışın süslemeden kaçınan, daha sade ve evrensel bir biçimde olmasını savunmuştur. Bu çerçevede harflerin süslemelerden arındırılmış bir şekli olarak “sans serif” yazı karakterlerini yeni dönemin yazı karakteri olarak belirlemiştir. Sınırlandırıcı bir etkiye sahip simetrik kompozisyonlar yerine, çağın dinamizmine uygun asimetrik kompozisyonları önermiştir (Bektaş, 1992:86; Becer, 2010:36-37). Tipografiye kazandırılan yeni yasalar Tschichold’un asimetrik yüzey uyum fikri üzerinden ortaya çıkmıştır. Burada temel amaç tipografi ve imajın görsel bütünlüğünün sağlanmasıdır (Müller, 2015:14). Tschichold’un tipografiye kazandırmaya çalıştığı yeni anlayış, modern dönem görsel mesaj yoğunluğu içerisinde mesajın doğru ve hızlı bir şekilde anlaşılması düşüncesine dayanmaktadır. Tipografide katı kuralların esnetilmesi sanatçılar için bir özgürlük sağlarken, karmaşık görsellerin yerine sade tasarımların oluşturulması hedef kitle için mesajın algılanmasını kolaylaştırıcı bir unsur olmuştur.

Nitekim modern dönemde insanlar çok sayıda basılı materyale maruz kalmaktadır. Baskı hızının artması, insanların daha çok materyale daha hızlı ulaşmasını sağlamış olması bakımından modern baskı biçimlerinin de bu koşullara uygun şekilde değişmesine neden olmuştur. Önceden materyaller detaylı okunurken, modern dönemde insanlar daha yüzeysel bir bakışla incelemekte ve ilgisini çekecek bir şey olduğunda detaylarına bakmaktadır. Eski tipografi anlayışı okumak için fazlaca vakti olan okuyucuların ihtiyaçları dikkate alınarak oluşturulmuştur. Buna göre eski tipografide “güzellik” ve “sanat” işlevden daha ön planda yer almaktadır (Tschichold vd., 1998:64).

### **3. Modern Tipografide Wolfgang Weingart'ın Yeri ve Katkıları**

Stuttgart'taki Merz Akademi'de tasarım ve uygulamalı sanatlar okuyan Wolfgang Weingart, yirminci yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen ve postmodern tipografi ve grafik tasarıma geçişi ifade eden sürecin önemli sanatçılarından biridir. Merz Akademi'deki eğitiminin ardından İsviçre tipografisinin önde gelen temsilcilerinin eğitim verdiği Basel'deki Allgemeine Kunstgewerbeschule'e bağımsız öğrenci olarak katılmış ve burada Emil Ruder ve Armin Hohnann ile çalışma fırsatı bulmuştur. İsviçre'deki eğitiminde Basel tipografisi bakış açısı ile yüzleşen Weingart, uluslararası tipografik stilin kurallarını aşmak istemiş, bunun için okulda öğrendiği tüm tipografi ilkelerini incelemiştir. Weingart'ın bu çabası yeni dönem için daha uygun bir tipografi oluşturmak üzerinedir (Aynsley, 2005:190; Kinross, 2004:159). Weingart klasik İsviçre tipografisini ve İsviçre genelinde ve okullarda tasarımcılar tarafından yaygın kullanılan tipografik yaklaşımları sınırlı ve kuralcı bulmuştur. Bunun kendi deneysel doğasına aykırı olduğunu belirtmiş ve karşı çıkmıştır. Ancak İsviçre tipografisinden tümüyle vazgeçmemiş, yeni bir tipografik yaklaşım için İsviçre tipografisinin olumlu özelliklerinden yararlanmıştır (Weingart, 1985:1).

İsviçre tipografisinin tek yönlü bakış açısına yeni bir soluk getiren ve geliştiren Weingart, ortaya koyduğu deneysel tipografi anlayışını da klasik İsviçre tipografisinin doğal bir ilerlemesi olarak görür. Weingart'ın geliştirmiş olduğu yeni tipografik anlayışın deneyleri güçlü bir zemine oturmaktadır. Nitekim bu anlayış tipografinin anlamsal, sözdizimsel ve pragmatik işlevlerinin derinlemesine anlaşılmasına dayanmaktadır. Klasik İsviçre tipografisinde sözdizimsel işlev ön planda yer alırken, Weingart tipografinin anlamsal işlevine yoğunlaşmıştır (Tam, 2003:18). Weingart tipografide grafiksel öğelerin ve görsel unsurların tipografiye kazandıracağı gelişimleri önemsemıştır. Bu doğrultuda anlamsal işlevin ön plana çıkabileceği görsel nitelikleri tipografiye kazandırma gayreti içerisinde olmuştur.

Bilişim ya da dijital çağ adını verdiğimiz bu yeni dönemin en belirgin özelliklerinden birisi, hızlı yaşam biçimi ve bununla bağlantılı olarak yazılı iletişimin büyük oranda gerileyerek yerini görsel iletişime bırakması olmuştur. Görsel iletişimin popüler çağını yaşadığı günümüzde yazı, tipografik elemanlarda görsel iletişimin bir metası olarak kullanılmaya başlanmıştır. Weingart gibi

grafik tasarımcılar tipografik elemanları; resim, illüstrasyon ve fotoğraf gibi görsel eleman formuna dönüştürdüğü çalışmaları ile bu konuda başarılı örnekler ortaya koymuşlardır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Wolfgang Weingart.

Weingart, tipografinin sadece metnin okunmasını dikkate alan ve bunun sağlanması için belirli ölçüler ve sisteme bağlı İsviçre tasarım yaklaşımlarının sınırlı kurallarından farklı bir biçim kullanmıştır. Weingart'ın bu yaklaşımı İsviçre tasarımdan ayrılmayı değil, bu tasarım anlayışının sınırlarının genişletilmesini ifade etmektedir. Tasarımcının kendi yorumlarını katmış olduğu bu yeni yaklaşım yeni modern olarak tanımlanmaktadır (Altıntaş, 2020:91). Weingart'a göre yazıların her zaman bir hizaya göre düzenlenmesi, belli boyutlarda, dik açılı ve sınırlı renklerde olması gerekli değildir. Ona göre bunlar tipografiyi sınırlayan katı kurallardır. Bu kuralların dışında bazen düzensiz ve kaos içerisinde tipografik ayarlamalar yapılabilir. Weingart bunun yanında her tipografide gizli bir yapı ve görsel düzenin olması gerekliliğini vurgular (Weingart, 1985). Weingart çalışmalarında 1920'li yılların yeni tipografisini anımsatan tipografik kullanımlardan yararlanmıştır. Daha sonraları yaşadığı tecrübelerden hareketle geleneksel tipografik kompozisyonu kullanarak sözdizimi ve anabilimi denemiştir. Weingart'ın tipografiye getirdiği yaklaşımlar April Greiman ve Dan Friedman gibi öğrencileri üzerinde önemli bir etki yapmıştır (Aynsley, 2005:190).

Grafik tasarım çalışmalarında temel öncelik bir tasarımın hızlı ve kolay şekilde algılanabilmesidir. Bu önceliği estetik kaygılar ve özgünlük takip eder. Grafik tasarımın türü ve konusuna göre bu önceliklerin sırası değişebilir. Bazı çalışmalarda algı geri plana düşerken estetik beklentiler ya da özgünlük ilk sıraya çıkabilir. Sanatsal beceri ve özgün çalışmalar ortaya koyma çabası tasarımın her türünde deneysel çalışmalara ve büyük emeklerin ortaya konulmasına neden olmaktadır. Sanatsal boyutun öncelikli olabilmesi için tasarımcının tasarım bilgi ve tecrübesinin yanında sanatsal bir yeteneğe de sahip olması büyük bir önem taşımaktadır. Günümüzün gelişmiş teknolojileri sayesinde hızlı ve beklentileri karşılayan tasarımlar ortaya koyulmaktadır. Fakat sanatsal yeteneğin olmadığı ellerden çıkan çalışmalarda bu beklentiler tam olarak karşılanamamaktadır.

#### **4. Yöntem**

Çalışmada betimleyici analiz yöntemlerinden doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz, kavramsal çerçeve üzerinden temaların oluşturulması, temalara göre verilerin düzenlenmesi, bulguların tanımlanması ve yorumlanması şeklinde dört aşamada gerçekleştirilir. Doküman incelemesi, hem basılı hem de elektronik materyalleri gözden geçirmek ve değerlendirmek için kullanılan sistematik bir işlemdir. Nitel araştırmalarda kullanılan diğer analitik yöntemlerde olduğu gibi doküman analizi de anlamı ortaya çıkarmak ve ampirik bilgiyi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirir. Doküman incelemesinde araştırılan konuya ilişkin bilgilerin yer aldığı belgelerin sistematik şekilde analizi yapılır (Bowen, 2009:27; Karataş, 2015:72; Yıldırım ve Şimşek, 2003). Çalışmada bu kapsamda Wolfgang Weingart'ın tasarım çalışmaları tipografik tasarım ilkeleri açısından analiz edilmiştir.

#### **5. Wolfgang Weingart Çalışmalarının Tipografik Tasarım İlkeleri Üzerinden Değerlendirilmesi**

Sadece yazılardan meydana gelen bir çalışma grafik tasarımın bir alt türü kabul edilerek "tipografik tasarım" olarak da adlandırılabilir. Bir tipografik tasarım çalışmasında, grafik tasarım çalışmasında olduğu gibi aynı ilkeler çerçevesinde hareket edilir. Tipografik tasarımda, bütünlük, görsel hiyerarşi, yön, denge, vurgu gibi ilkeler tasarımın inşasında belirleyici

olmaktadır. Tipografik tasarım sadece yazı elemanlarından meydana geldiği için öncelikli amacı okunabilirlik olmaktadır. Estetik beklentiler okunabilirlikten sonra gelen unsurlardır.

### 5.1. Okunabilirlik

İlkel yazıdan günümüzün modern tipografisine kadar geçen çok uzun süreçte en temel amaç, seslere karşılık gelen harflerin (sembollerin) okuyucu tarafından kolay bir şekilde görülüp algılanması yani çözümlenmesidir (Görsel 2). Teknik olarak, yazının görülmesi ve geçmiş tecrübelerle çözümlenmesine okunabilirlik denilir. Yazının teknik ifade ile tipografik tasarımın okunabilirlik düzeyini etkileyen beş temel unsur vardır.



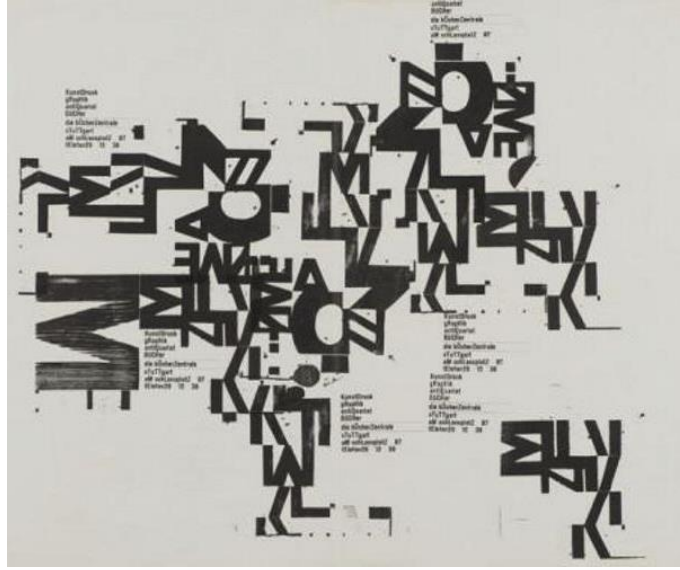
**Görsel 2.** Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması.

*Harfin karakteristik yapısı (anatomisi):* Latin harfleri ilk kullanımından günümüze kadar hemen hemen hiç değişiklik göstermeden gelmiştir. Bu nedenle alfabeyi oluşturan her harfin yapısı çok kolay okunabilirlik göstermektedir. Günümüzde estetik beklentilerden dolayı harflerin anatomik standart yapılarında büyük değişiklikler (deformasyon) yapılabilmektedir. Bu değişikliklerin sınırı okunabilirliğin azaldığı noktadır. Tek bir harften başlayarak kelimeleri meydana getiren tipografik tasarımda ilk öncelik her zaman okunabilirliğe gereken titizliğin gösterilmesidir.

Wolfgang Weingart'ın çalışmalarında harf anatomilerini çok fazla değiştirmedeği görülmektedir. Günümüzün masaüstü yayıncılık sisteminin sunduğu kolay değişiklik imkânları



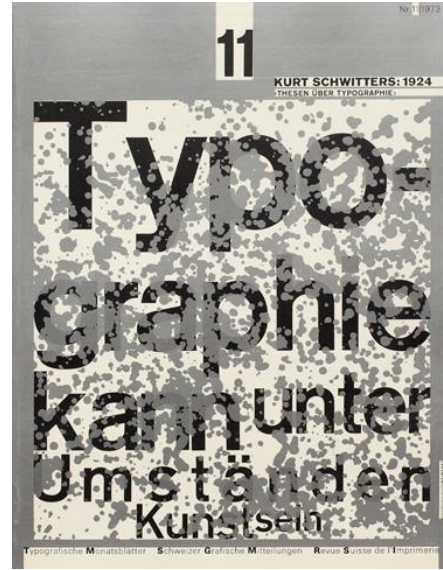
amatör kullanıcıların bile çok kolay değişiklikler yapmasına imkân sağlamasından dolayı harf anatomilerinde değişiklikler fazlaca karşımıza çıkmaktadır. Weingart ise çalışmalarında ağırlıklı olarak serifsiz romen yazı fontunu kullanmıştır (Görsel 3).



Görsel 3. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması.

*Harf Et Kalınlığı:* Harfin gövde kalınlığıdır. Harflerin lekelenme yapısını ifade eder. En kalın-en siyah (extra bold) değerden en ince-en beyaz (extra light) değere kadar isteğe bağlı seçeneklerde kullanılabilir. Harf et kalınlığı harf yüksekliği oranına göre tanımlanır. Bu oran 1/8 dir. 8 cm yükseklikte bir harfin 1 cm kalınlığı normal değer olarak kabul edilir. Harf kalınlığının fazla olması uzun okumalarda gözü yorduğu gibi çok az olduğu yapıda ise okumayı zorlaştırıcı olumsuzlukları beraberinde getirir. Fakat afiş gibi kitap kapağı gibi kısa okumalı çalışmalarda her türlü değer kullanımda bir sakınca yoktur.

Wolfgang Weingart tipografik tasarımlarında ağırlıklı olarak bold (siyah) yani et kalınlığı fazla olan harfleri tercih etmiştir. Ağırlıklı olarak tırnaksız bold harfleri tercih ederken lekelenme dengesini korumak için tasarımın genel boşluk miktarına dikkat ettiği göze çarpmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4a. Wolfgang Weingart. b. *Typographische Monatsblätter Dergisi kapak tasarımı.*

*Harf - zemin rengi:* Okunabilirliği etkileyen bir unsur da harfin ve zeminin renk yapısıdır. Harflerin de diğer görsel tasarım elemanları gibi görülmesini etkileyen ortamın aydınlatma düzeyine göre rahatlıkla görülmesi gerekir. Görmeyi zorlaştıracak renk ve tonlarının kullanılması özellikle zemin rengiyle olan kontrastlık düzeyinin %70 oranının altına düşmesi riskli yapının oluşmasına sebep olmaktadır. Bu kontrast sayesinde nesnelere ayırt eder, yazıları okuruz. Kontrast zeminlerde okunaklılığın iyi bir şekilde sağlanabilmesi için harf ve zemin arasında ton farkı olmalıdır. Aynı tona yakın renkler harfin, zemin üzerinde titreşmesine neden olur (Uğur, 2018:256). Ekran yazılarında dişi (negatif) ve ince (light) karakterli harfler tercih edildiğinde zemin renginde okunabilirlik açısından dikkatli seçimler yapılmalıdır.

Wolfgang Weingart çalışmaları incelendiğinde tasarımın hem bir elemanı hem de aracı olan renge çok başvurmadığı göze çarpmaktadır. Rengin tasarımı kolaylaştıran sihirli gücüne gerek duymadan çalışması onu daha ayrıcalıklı yapmaktadır. Ağırlıklı olarak siyah beyaz kontrast üzerine çalışması fazlasıyla estetik bir etki sağlamıştır.

*Harf büyüklüğü:* Okunabilirliği etkileyen bir diğer önemli unsur da, yazının punto büyüklüğüdür. Tasarımların kullanıldığı alanlarda belirli mesafeden sonra harflerin büyüklükleri

yeterli olmaması durumunda okunabilmesi güçleşecektir. Bu nedenle normal metin dizgisinde kullanılan 10-12 punto büyüklüğe sahip yazılar en fazla yarım metre mesafeden okunabilme imkânı olmasına karşın 70 punto ve üzeri büyüklüklere sahip manşetler 5-6 metre mesafeden bile rahatlıkla okunabilmektedirler (Uğur, 2019:155). Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım üslubunun en temel iki unsurundan birisi harf büyüklüklerindeki zıtlıklardır. Okunması çok küçük harflerden oluşan blokların yanında gereğinden fazla büyük kelimeler ve cümlelerle oluşturduğu zıtlıkları çok başarılı şekilde bir araya getirmiştir (Görsel 5).



Görsel 5. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması.

*Harf, kelime, satır arası espas (boşluk):* Bir harf tek başına kolaylıkla görülüp algılanabilir. Fakat kelimeler, satırlar ve paragraflar oluştuğunda okunabilmesinde boşlukların çok büyük bir işlevi ortaya çıkar. Kelimeleri meydana getiren her harfin arasındaki boşluk, kelimeler arasındaki boşluk, satırlar arasındaki boşluk gereğinden az tutulduğunda okuma güçleşecektir. Gereğinden fazla tutulması ise okumayı yavaşlatacak ve fazla alan kaplamasına neden olacaktır. Bu nedenle harfin büyüklüğüne ve çalışmanın özelliğine göre boşlukların çok iyi belirlenmesi gerekmektedir.

Wolfgang Weingart tipografik tasarım üslubunun en temel iki unsurundan ikincisi ise harf, kelime ve satır arası espaslarını arttırıp azaltmak ve harflerin yönlerinde yaptığı değişiklikler ve birleştirmelerdir. Masaüstü yayıncılık sisteminde fotoğraflarla yapılan deformasyon işlemi sonucunda ortaya konulan sivilizasyonların benzerini, tipografik elemanları birleştirerek ve üst

üste konumlandırarak tipografik sivilizasyonlar yapmıştır (Görsel 6). Okunabilirlik açısından zorlayıcı olmasına karşın estetik açıdan yaptığı tipografik deneyler günümüzün grafik eğitiminde birer temrin çalışması olarak önemli bir değer taşımaktadır.



Görsel 6. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması.

## 5.2. Harf Estetiği

İnsanların günlük yaşamlarının vazgeçilmez unsurlarından biri olan yazı, günümüzdeki kullanım şekline yüzyıllar içerisindeki gelişme sürecinin ardından gelmiştir. Bu süreç içerisinde yazılar farklı kültürlerin etkisi ve yine o kültürlerin geliştirdikleri sistemlerle oluşturularak günümüzde okuma ve yazmada kolayca kullanılabilen şeklini kazanmıştır (Gümüşhan, 2018:1135). Yazı karakterleri ve stil yapıları harf estetiğini oluşturan unsurlardır. Görsel iletişim tasarımının önemli bir unsuru olan tipografi, işlevsel özelliğinin yanında sanatsal bir değere sahiptir. Cullen (2012:12) tipografiyi bir süreç olarak değerlendirir ve dili görünür kılan rafine bir zanaat olarak tanımlar. Ona göre tipografi, dili yazıyla şekillendirmeyi sağlar. Estetik görüntülerle mesajın en iyi şekilde aktarılmasına olanak tanır. Bilginin iletilmesini sağladığı gibi duyguların aktarımında da rol oynar. Tipografik karakterler, iletişimi sağlayan ve metni olmayan soyut yapılar olarak ortaya çıkar. Tipografi yeniden düzenlenen ve çoğalan standart formları kullanarak sürekli olarak yeniden üretilir. Metin aralıkları ile tekrar kullanıma uygun, sistemli hale getirilmiş karakter setleri tipografiyi diğer harf yapma yöntemlerinden ayırır.

Wolfgang-Weingart çalışmalarında, harf estetiği ile ilgili ön plana çıkan bir yön olduğunu söylemek zordur. Buna karşın daha çok tipografik kompozisyon üzerine ağırlık verdiği görülmektedir. Tek başına harf fontlarının geliştirilmesi çalışmaları yapan kreatörlerden değildir. Harf fontları üzerine sınırlı sayıda çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmalardan biri ise Barbican'daki bir maket sergisi tanıtım afişi için geliştirdiği yazı fontu ve bu fontla tasarladığı afiş çalışmasıdır (Görsel 7).



Görsel 7. Wolfgang-Weingart'ın Barbican'daki Maket Sergisi Tanıtım Afişleri.

### 5.3. Tipografik Kompozisyon

Tipografik tasarımda kompozisyon, grafik tasarımdaki gibi yazı ve görsel tasarım elemanlarının (fotoğraf, resim ve illüstrasyon) çok çeşitliliğine sahip değildir. Sadece yazı elemanlarından meydana geldiği için tek boyutlu karar mekanizmasına sahiptir. Tek tek harf ve yazıların tasarım alanı içine konumlandırılması grafik tasarım ilkeleri çerçevesinde hem dinamik ya da statik bir yapıyı hem de estetik boyutunu meydana getirir. Tipografik kompozisyonda yazı elemanları kadar önemli olan boşluk kullanımıdır. Boşluk görsel algıyı etkilediği gibi estetik yapının ön plana çıkmasına yardımcı olur.

Wolfgang Weingart'ı ön plana çıkaran ve modern tipografi çalışmalarında öncü konuma getiren temel unsur tipografik kompozisyon dehası olmasıdır. Harflerin sembol yapılarından ilham alarak oluşturduğu kompozisyonlar farklı bir yaklaşım tarzı ortaya çıkarmıştır. Geliştirdiği yeni formlar özellikle okunabilirliğin geri planda olduğu kurumsal kimlik çalışmalarında (amblem ve logotype tasarımlarında) farklı fikirler sunmaktadır. Weingart tipografik tasarımda harflerde yaptığı farklı manipülasyonlar kadar boşluk kullanımında da farklı tercihlere başvurmuştur. Harf arasından başlayarak tasarımın genelinde harf leke miktarını dengeleyecek boşluk oranlarına özen göstermiştir (Görsel 8).



**Görsel 8a.** Wolfgang Weingart, *Typographic Process, Nr 3. Calender Text Structures*, 1971-1972., **b.** *Typographic Process, Nr 4. Typographic Signs*, 1971-1972., **c.** *Typographic Process, Nr 5. Typography as (Painting)*, 1971-1974.

## 6. Sonuç

Matbaanın icadından günümüze kadar geçen süreçleri basım aşamaları bağlamında değerlendirdiğimizde, yazılardan meydana gelen çalışmaların hazırlanıp basılmasına göre görsellerin hazırlanıp basılması kıyaslanamayacak derece zorlu işlemler gerektirmektedir. Fotoğraf teknolojilerinin icadı ve gelişimi renkli baskı işlemini kolaylaştıran ofset baskı sistemi ve son olarak bilgisayar teknolojilerindeki gelişmeler geçmişteki görsel hazırlama ve basma işlemini tam tersine çevirmiştir. Günümüzde yazılı basım ürününün hazırlanması da, insanlar tarafından gereken ilgiyle okunması da çok zor hale gelmiştir. Bu çalışmada, tipografik unsurların

tasarımlardaki kullanımları modern dönem sanatçılarından Wolfgang Weingart'ın çalışmaları üzerinden incelenmiş ve tipografik tasarım ilkeleri açısından değerlendirilmiştir.

Weingart'ın çalışmalarında tipografik tasarım ilkelerinden okunabilirlik açısından keskin hatlar ve modern görünümlü sans serif font kullanımının yaygın olduğu görülmektedir. Yine font tercihlerinde kalın yazı karakterlerini tercih ederken harf renk dengesinde siyah beyaz kontrast kullanım ağırlıktadır. Harf estetiği açısından Weingart çalışmalarında belirgin olarak öne çıkan bir unsur olmadığı görülmektedir. Buna karşın Weingart'ı ön plana çıkaran ve tipografide ona öncü konumu kazandıran unsur ise tipografik kompozisyon olduğu görülmektedir. Bu noktada Weingart kendine özgü bir yaklaşım tarzı geliştirmiştir. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım üslubunun en temel iki unsuru olduğu görülmektedir. Bunlardan birincisi harf büyüklüklerinde uyguladığı zıtlıklardır. İkincisi ise harf, kelime ve satır arası boşlukları ve harflerin yönlerinde gerçekleştirdiği düzenlemelerdir.

Çağımızı basım yayın penceresinden özetlemek gerekirse “görsel iletişim” olarak ifade etmek çok yerinde bir tespit olacaktır. Böyle bir yapıda yazılı unsurları kullanarak görsel çalışmalarla rekabet edecek ürünler ortaya koymak toplu iğneyle tünel kazmak kadar zorlukları barındırmaktadır. Wolfgang Weingart gibi grafik tasarımcılar suyun akışına ters kürek çekerek zor olanı başarma konusunda örnek çalışmalar yapmışlardır. Sadece tipografik tasarım elemanları ile de görsel açıdan çok müstesna tasarımların yapılacağını göstermişlerdir. Ortaya koydukları çalışmalar görsel çağımızda tipografinin ölmeyeceğinin bir mücadelesi olarak özellikle bu alanda çalışanlara ilham kaynağı olmaktadır.

Weingart, sanatsal becerilerin gerekli olduğu geleneksel dönemde yetişmişliğin avantajı ile hem beceriyi hem de teknolojiyi çok iyi harmanlayarak çalışmalar ortaya koymuştur. Weingart gibi grafik tasarımcılara bakıldığında başarılı bir grafik tasarım çalışmasında tek başına teknolojinin yeterli olmadığı teknolojiden daha fazlasının yetenek ve beceri olduğu görülmektedir.

## Kaynakça

Altıntaş, U. (2020). "Postmodern Dönemde Yeni Bir Tanım Arayışı: Müellif Olarak Grafik Tasarımcı", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 23, s.87-96.

Aynsley, J. (2005). *Pioneers of Modern Graphic Design*, Mitchell Beazley.

Becer, E. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*, 3. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.

Becer, E. (2010). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*, 2. Basım, Ankara: Dost Kitabevi.

Bektaş, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bowen, G. A. (2009). "Document Analysis as a Qualitative Research Method", *Qualitative Research Journal*, Vol. 9, No 2, p.27-40.

Carter, R. vd., (2011). *Typographic Design: Form and Communication*, Fifth Edition, John Wiley & Sons, Inc.

Cullen, K. (2012). *Design Element Typography Fundamentals: A Graphic Style Manual For Understanding How Typography Affects Design*, Singapur: Rockport Publishing.

Eskilson, S. J. (2012). *Graphic Design A New History*. Second Edition, Yale University Press.

Gümüşhan, H. (2108). "Yazının Tarihsel Gelişimi Ve Bu Süreçte Yazının Çeşitli Yüzeyle Uygulanabilirliği", *6. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumu*, 01-03 Kasım, İstanbul: İstanbul Üniversitesi – Cerrahpaşa, s.1127-1142.

Karataş, Z. (2015). "Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri", *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s.62-80.

Kinross, R. (2004). *Modern Typography: An Essay in Critical History*, Second Edition, London: Hyphen Press.

Mazlum, H. (2017). "Modernizm Sürecinde Yeni Tipografinin Doğuşu ve Jan Tschichold", *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, s.226-247.

Mclean, R. (1988), *The Thames & Hudson Manual of Typography*, The Thames & Hudson, Rep., UK.

Müller, L. (2015). *Pioneer of Swiss Graphic Design*, Lars Müller Publishers.



Özdemir, F. ve Kurt, H. (2018). "Jan Tschichold'dan Bugüne Yeni Tipografi", *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, Cilt 4, Sayı 2, s.86-101.

Sarıkavak, N. K. (2018). "Gutenberg Tipografisinden Çağdaş İletişim Tasarımına", *Konya Sanat Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s.8-26.

Tam, K. (2003). "Wolfgang Weingart's Typographic Landscape", *2+3D, i-2003*, Nr 6, p.18-23.  
Tschichold, J. vd. (1998). *The New Typography*, University of California Press.

Uğur, E. (2018). "Afişte Yer Alan Tipografik Unsurların Zemin Rengi Açısından Okunabilirlik Analizi", *Social Mentality and Research Thinkers Journals*, Cilt 4, Sayı 10, s.250-262.

Uğur, E. (2019). "Ulusal Gazete Manşetlerinin Tipografik Tasarım Teknikleri Açısından Yorumlanması", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 20, s.147-168.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayınları.

Weingart, W. (1985). "My Typography Instruction at the Basle School of Design/Switzerland, 1968 to 1985", *Design Quarterly*, (130), Hofmann/Weingart: Basle School of Design, p.1-20.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Wolfgang Weingart,  
<https://twitter.com/weloveoffset/status/786224187085991936?lang=el>,  
Erişim tarihi: 22.07.2022.

Görsel 2. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması, "Wolfgang Weingart: My Way to Typography", 2000. <https://www.eguide.ch/de/designer/wolfgang-weingart/>, Erişim tarihi: 09.08.2022.

Görsel 3. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması,  
<https://www.typographicposters.com/wolfgang-weingart>, Erişim tarihi: 29.07.2022.

Görsel 4a. Wolfgang Weingart, "Typographische Monatsblätter Dergisi kapak tasarımı", 10. Sayı, 1973, b. Typographische Monatsblätter Dergisi kapak tasarımı, 11. Sayı,  
<http://www.tm-research-archive.ch/issue/1973-10/>,  
<http://www.tm-research-archive.ch/issue/1973-11/>, Erişim tarihi: 11.08.2022.

Görsel 5. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması,  
<https://www.behance.net/gallery/15275497/Wolfgang-Weingart>, Erişim tarihi: 11.08.2022.

Görsel 6. Wolfgang Weingart'ın tipografik tasarım çalışması,

<http://www.sparkleddesign.net/Weingart.shtml>, Erişim tarihi: 13.08.2022.

Görsel 7. Wolfgang-Weingart'ın Barbican'daki Maket Sergisi Tanıtım Afişleri,  
<https://cargocollective.com/tomashlee/Wolfgang-Weingart>, Erişim tarihi: 14.08.2022.

Görsel 8a. Wolfgang Weingart, "Typographic Process, Nr 3. Calender Text Structures", 1971-1972, b. Typographic Process, Nr 4. Typographic Signs, 1971-1972, c. Typographic Process, Nr 5. Typography as (Painting), 1971-1974,  
<https://www.moma.org/search/?bucket=1&query=weingart>, Erişim tarihi: 14.08.2022.

## SİNOP BALATLAR KİLİSESİ DUVAR RESMİNDE ANTAKYALI AZİZE MARİNA

### ANTIOCH SAINT MARINA IN THE CHURCH OF SINOP BALATLAR MURAL

**Sanem Soylu Yılmaz\***

#### Öz

Sinop'ta yer alan Balatlar Kilisesi 20.yüzyılın ilk çeyreğine kadar kilise ve etrafı Rum cemaatin şehir mezarlığı olarak kullanılmıştır. Son dönem kilisesinin içi Eski ve Yeni Ahit hikayeleri ve Kutsal kişilerin resimleriyle bezenmiştir. Kilisenin güneyinde bulunan kemerli giriş kapısının lentosun üst kısmında bulunan yarım daire alınlık yüzeyinde oldukça zarar görmüş bir kadın figürü bulunmaktadır. Azize Marina olarak tanımlanan bu kadın azize figürünün yaşamı, Hristiyan inancındaki yeri ve önemi araştırılmıştır. Azizenin tercih edilen figüratif özellikleri yaşam öyküsünden elde edilen bilgilerle ilişkilendirilmiş Balatlar örneği ile karşılaştırılma yapılmıştır. Azize Marina'nın resimlerinin Balatlar'da bulunan duvar resmi ile benzerlik ve farklılıkları üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sinop, Balatlar, Duvar Resmi, Azize Marina.

#### Abstract

The Balatlar Church in Sinop was used as a cemetery by the Greek community until the first quarter of the 20th century. The interior of the late church is strewn with the stories of the Old and New Testament and the images of Christianity. A half circle at the south entrance on top of the lento is a very damaged woman's figure on the surface. In this study, the woman figure identified as Saint Marina was investigated for the life, place, and importance of the saint figure in the Christian faith. The saint's preferred figurative properties were compared to the Balatlar Church sample, which is associated with information from the life story. The differences and similarities of Azize Marina's paintings are based on the mural in Balatlar Church.

**Keywords:** Sinop, Balatlar, Wall Painting, Saint Marina.

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 30.09.2022 - Kabul tarihi: 26.12.2022*

\* Dr.Öğr.Üyesi, Şişli Meslek Yüksekokul, Mimari Restorasyon Bölümü, sanem.soylu@sisli.edu.tr, orcid org/0000-0003-1821-4464.

## 1. Giriş

Balatlar Kilisesi adı ile bilinen Sinop kent merkezinde bulunan antik kalıntılar, 2010 yılından beri Prof. Dr. Gülgün Köroğlu'nun<sup>1</sup> başkanlığında yapılmakta olan bilimsel kazılarla gün ışığına çıkartılmaktadır. Devam etmekte olan arkeolojik kazılar antik yapı kalıntılarının ilk yapıldığı dönemde Roma Hamamı olarak inşa edildiğini ve 4.yüzyılın sonu 5.yüzyılda kiliseye dönüştürüldüğünü göstermektedir. Bu tarihten sonra kilise ve manastır kompleksi olan yapı kalıntılarının 20. yüzyılın başına kadar manastır-kilise ve mezarlık alanı olarak kullanıldığını anlaşılmıştır (Köroğlu vd. 2014:512). Son dönem kilisesi Koimesis (Meryem'in Ölümü) ve Başmelek Mikail'e adanmıştır. Çevresi Rum mezarlığı olarak kullanılmış olan üstü tonoz ile örtülü apsisli yapının, güney giriş kapısında bulunan onarım kitabesi dolayısıyla yapının "çöken tonozunun" 17.yüzyılda onarım geçirmiş olduğu anlaşılmıştır. Kilisenin etrafında bulunan mezarlık alandan elde edilen mezar buluntularıyla da son dönem kilisesinin kullanım evresinin 18-20.yüzyıl olduğunu anlamak mümkün olmuştur (Yılmaz, 2022:259-260). 17.yüzyıldan 20.yüzyılın ilk çeyreğine kadar Rum kilisesi olarak kullanılmış olduğu anlaşılan kilise yapısının duvarları, kemer iç ve dış yüzeyleri, apsis ve kubbe iç yüzeyleri Eski ve Yeni Ahit peygamberleri ve yaşam hikayelerini konu alan duvar resimleri ile bezenmiştir. Duvar resimlerinin tarihlendirilmesi için yapılan bilimsel analiz çalışmaları resimleri 15-20.yüzyıl arasına tarihlendirmiş olup onarım kitabesinde belirtilen tarih 17.yüzyıl (1640-41) ile uyumludur (Bakiler & Ormancı, 2019:418).

---

<sup>1</sup> Hocam Prof. Dr. Gülgün Köroğlu'na değerli katkı, öneri ve yardımları için teşekkür etmeyi borç bilirim.



Görsel 1. SBK Planı, Son dönem Kilisesi ve Güney Giriş Kapısı İşaretlenmiştir. SBK 2017 Kazı arşivi.

Son dönem kilisesinin güney cephesinde bulunan giriş kapısı, yarım daire kemer formlu bir kapıdır. Kiliseye basamaklarla aşağıya inilerek ulaşılmaktadır. Kapı lentosunun üst kısmındaki yarım daire alınlığın iç ve dışında yer alan duvar resimleri çok tahrip olmalarına karşın günümüze ulaşabilmiştir. Yarım daire kemer alınlığında oldukça zarar gördüğü anlaşılan kitabe kısmı sökülmüş olup yanında belli belirsiz bir kadın figürü seçilmektedir. Başında hale bulunan kırmızı örtülü bir kadın sol elini havaya kaldırılırken gösterilmiştir. Sağ eliyle ise duvar yüzeyindeki bozulmalara karşın siyah bir objeyi kavradığı görülebilmektedir. Bu çalışma kapsamında Antakyalı Azize Marina olarak tanımlanabileceği düşünülen kadın figürünün kimliği, azizenin yaşam hikâyesi ve bilinen resimleri üzerinden benzerlikler ve farklılıkları ele alınarak değerlendirme yapılacaktır. Araştırmada başta Balatlar Kazı arşivi olmak üzere konu ile ilgili yazılmış yerli ve yabancı makale, tez ve kitaplara ulaşılmaya çalışılmıştır. Balatlar duvar resminde görülen kadın figürünün tanımlanabilmesi ve karşılaştırma örneği olarak kullanılabilmesi için internet kaynakları ve çeşitli kitaplardan görsel malzeme derlenmiş ve çalışmada kullanılmıştır.

## 2. Bulgular

Yaşam hikayesine göre Şehit Azize Marina<sup>2</sup> (255-270) Pisidya Antakyası (Psidia Antiocheia)<sup>3</sup>'nda doğmuştur. Annesi doğumda öldüğü için Hristiyan bir bakıcı tarafından büyütülen Marina genç yaşta Hristiyan inancını benimsemiştir (Eftychiadis & S.Marketos, 1999:107). Pagan bir din adamı olan babası Aedesius, kızının Hristiyan olması kabul etmemiş ve onu evlatlıktan reddetmiştir. Marina, 15-16 yaşındayken genç kızın güzelliğinden etkilenen bölgenin yöneticisi Olybrius onun Hristiyan inancından vazgeçmesini ve onunla evlenmesini istediğinde Marina Olybrius'la evlenmeyi kabul etmemiştir. Evlilik teklifinin reddedilmesine çok sinirlenen Olybrius tarafından cezalandırılmış işkence görmüştür. Tüm yapılan zulümlere, işkencelere karşı koyan Marina inancından vazgeçmemiştir. Hapse atıldığı gece hücrelerine gelen bir melek onun tüm yaralarını iyileştirmiş ve acılarını dindirmiştir. Hücresinde dua ettiği esnada kendisine görünen bir ejderha Marina'yı yutmuş ancak O elinde tuttuğu haç sayesinde hiç yara almadan ejderhanın içinden çıkmayı başarmıştır. Marina dua etmeye devam ettiği sırada karşısında bir şeytan belirmiştir. Marina, şeytani saçlarından (boynundan) tutarak yerde bulunduğu (*cennetten gönderilen*) çekiç ile öldürmeyi başarmıştır. Ertesi gün devam eden işkencelere rağmen dua etmeyi sürdüren azize suda boğulmak üzereyken gökten bir ışık ve beyaz kumru geldiğinde mucizevi olarak bağlı elleri çözülmüş ve ruhu göğe yükselmiştir (Georgievski, 2014:55). Azize Marina'nın yaşam hikayesinde görülen önemli dönüm noktaları ikona, duvar resimleri ve kitap resimlerine yüzyıllar boyunca konu edilmiştir. Çok sayıda araştırmacı tarafından çalışılan bir konu olan Azize Marina'nın yaşam hikayesi, kimi araştırmacılar tarafından Afrodit/ Venüs ile ilgili mitlerin Hristiyanlaştırılarak yeniden anlam kazandırılması olarak yorumlanmıştır (Usener, 1886). Çağdaş yazarlardan Juliana Dresvina Batı'da bilinen adıyla Azize Margaret/ Marina'nın arkaik hikayeler, masallar ve çeşitli mitlerle bağlantısını tartışmıştır (Dresvina, 2016).

---

<sup>2</sup> Marina (lat.) Denizden gelen, deniz ile ilgili anlamına gelmektedir. ; Yunanca Pelagia, denizden gelen anlamına gelmektedir.

Antakyalı Şehit Azize Marina adıyla bilinen azizenin hayat hikayesi, Rahibe Azize Marina olarak bilinen bir manastıra erkek kıyafetleri ile girerek hayatını bu manastırda geçiren azizenin hayat hikayesi ile zaman zaman karışmaktadır (Eftychiadis & S.Marketos, 1999: 107); (Delehay 1907: 197-207).

<sup>3</sup> Pisidya Antakyası (Psidia Antiokheia) günümüzde Türkiye sınırları içerisinde yer almakta olup Isparta ili Yalvaç ilçesindedir.

Tasvirlerinde en çok karşısında zafer kazandığı ejderha<sup>4</sup>, bir elinde çekiç saçlarından tuttuğu şeytana vururken ya da beline doladığı kemer ve kemere bağlı haç ile gösterilmektedir. Azizenin bu biçimde tasviri Fournalı Dionysios'un kitabında tanımlanmıştır (Anthony Bryer, 2020: dipnot 78). Tasvirlerinde üstüne giymiş olduğu parlak kırmızı maphorion<sup>5</sup> ile diğer azize tasvirlerinden ayrılabilir (ODB, 1991:1299). Şeytan ve ejderha kötülüğün, azizenin yaşamış olduğu dönemin kilise karşıtlığının ya da pagan inançların kişileştirilmesi olarak düşünülmüş olmalıdır (Suzek,2008;88). Geleneksel olarak Azize Marina, kadın hastalıkları, doğumları kolaylaştırıcı, ölüm döşeğindeki insanların ve böbrek hastalarının koruyucusu veya mucizevi iyileştirici azizesi olarak kabul edilmektedir (Eftychiadis & S.Marketos, 1999:107).

Antakyalı Azize Marina<sup>6</sup>, 5.yüzyılda şehit azize olarak kabul edilmiştir. Yaşamına ilişkin günümüze ulaşan en erken bilgiler 8.yüzyılda Theotimos'un yazılarından elde edilmiştir (Georgievski, 2014). Bu tarihten önce Azize Marina ile ilgili her hangi bir kayda bilindiği kadarıyla rastlanmamaktadır. Ancak 8. yüzyıldan sonra Theotimos'un Şehit Azize Marina'nın yaşamı ile ilgili yazmış olduğu hikaye defalarca kopyalanmış yüzyıllar boyunca çeşitli eklemelerle yeniden yazılarak çoğaltılmıştır (Петрова-Танева,2022).

Konstantinopolis'te (günümüz İstanbul) azizenin röliklerinin şehir dışında bir kilisede muhafaza edildiği, 1204 yılında Latin işgali sırasında azizeye ait röliklerin Venedik'e taşındığı bilinmektedir (Georgievski, 2014:57). Venedik St. Marina kilisesinden sonra 19.yüzyılın başında Correr Müzesi'ne taşınmıştır (Ross & Downey, 1962). Sağ kolununa ait olduğu düşünülen rölik Athos Vatopedi Manastır Kilisesi'nde muhafaza edilmektedir. Çok sayıda kilisenin kutsal emanet koleksiyonlarında Azize Marina'nın şeytanı öldürdüğü 'sağ el'<sup>7</sup> rölikleri bulunmaktadır (Görsel 2

---

<sup>4</sup> Azize Marina'nın ejderhayı gördüğü sahnede, Ejderha ' çok büyük ve çok korkunç' ' renkli pulları, ağzından ateşler saçarak burnundan dumanlar çıkartıyordu. Dili bir kılıç gibiydi. ' şeklinde ayrıntılı olarak tasvir edilmiştir (Ogden 2019:42).

<sup>5</sup> Yun. Μαφόριον, başı ve vücudu kapatan örtü.

<sup>6</sup> Batı Kilisesi'nde Azize Margaret adıyla bilinmektedir (Georgievski, 2014, s. 56). Her iki azizenin kültlerinin birleşmiş olduğu Kutsal Doğum Kilisesi, Betlehem'de bulunan iki dilli açıklamadan da anlaşılmaktadır. Burada Sca Margarita latince ve άγια Μάρια yunanca olarak yazılmıştır (Петрова-Танева, 2022).

<sup>7</sup> Çıkış 15:6 Sağ el; Tanrısal otoritenin, güvenilir ve güçlü olmanın sembolü olarak düşünülmüştür. Kutsal Kitapta sağ el kavramı 166 defa tekrarlanmıştır (Oyeniçi, 2018:4).

). 17 Temmuz günü Ortodoks Kilisesi tarafından Şehit Azize Marina yortu günü olarak kabul edilmiştir (Brock, 2008:36).<sup>8</sup>



**Görsel 2.** Antakyalı Azize Marina'ya ait olduğuna inanılan kemik rölikerler.

10. yüzyıldan sonra azizeler resmi kilise takvimine ve kiliselerin resim programına dahil edilmişlerdir (Altun, 2021, s. 52). Azize Marina'nın en erken tarihli tasvirlerinden birisi Sina Dağı'ndaki Azize Katerina Manastır koleksiyonunda bulunan (Görsel 3) ikona üzerinde yer almaktadır. 11. yüzyıla tarihlenmekte olan ikonada iki azize Azize Katerina ve Azize Marina yanyana resmedildiği görülmektedir. Azize Marina, başı ve boynu kapalı, vücudu parlak kırmızı *maphorion* ile örtülü içinde mavi *stikharion*<sup>9</sup> ile betimlenmiştir. Figürün yanında Yunanca azizenin adı yazmaktadır. Sağ elinde göğüs hizasında tuttuğu haç bulunmaktadır. Sol avuç içi izleyiciye dönüktür. Yüzü ince zarif genç bir kadın olarak betimlenmiştir. Azize Katerina imparatoriçe kıyafetleri ile tasvir edilmişken Azize Marina oldukça sade kıyafetler ile resmedilmiştir (<https://stcatherines.mused.org/>). Azizenin kırmızı maphorionu ve sağ elinde tutmuş olduğu haç ile tasvir edildiği sayısız örnek bulunmaktadır. Tek başına ya da azize grubunun içinde tasvir edildiğinde sağ elinde göğüs hizasında tutmakta olduğu haç ile gösterilmektedir. Görsel 3'te en sağda bulunan ikonada Azize Marina 19.yüzyıl Katolik

<sup>8</sup> Batı Kilisesi'nde kabul edilen yortu günü 20 Temmuz'dur (Delehay, 1907).

<sup>9</sup> Yun. Στιχάριον, uzun tunik benzeri iç elbise



kiliselerinde görülen Meryem tasvirlerini anımsatmakta olup ikonanın dört köşesinde azizenin yaşamından önemli sahneler görülebilmektedir (Yılmaz, 1993: 214).



**Görsel 3.** (solda) Azize Katerina ve Azize Marina elinde haç tutarken gösterilmiştir. 11.yüzyıl, 28x22 cm. Azize Katerina Manastırı, Sina Dağı. (ortada) Azize Marina sağ elinde haç tutarken tasvir edilmiştir. 14-15.yüzyıl, 115x78 cm., Atina (sağda) Azize Marina ikonası, 94x55,5 cm. 19.yüzyıl, Ayasofya Koleksiyonu.

11.yüzyıldan günümüze ulaşan Aziz Marina'ya ait duvar resim örneklerine ise Korfu'da bulunan Aziz Mercurius Kilisesi'nde ve Kalamun Suriye'de rastlanmaktadır (Georgievski,2014:56). Anadolu coğrafyasında bulunan erken örneklerden biri 11.yüzyıla tarihlenen Kapadokya Kırk Dam Altı Kilisesi'nde bulunan Azize Marina tasviridir (Görsel 4 ). Oldukça zarar görmüş duvar resminde sağ eline aldığı çekici ile şeytanı öldürürken tasvir edilmiş olan Azize Marina'nın adı Yunanca olarak figürün yanına yazılmış şeytanın adının da Beelzebub<sup>10</sup> olduğu belirtilmiştir (Suzek, 2008:88).

11. yüzyıldan itibaren duvar resimlerinde Azize Marina'nın tasvir edildiği sahnelerde özellikle kötü ruh ile mücadele sahnesinin tercih edilmeye başlandığı anlaşılmaktadır. Sol eli ile kavradığı kötü ruhun boynu ve/ veya saçları (boynuzu) sağ elinde ise çekici ile betimlenen Marina böylelikle diğer azize tasvirlerinden ayrılabilmekteydi. *Sağ el*, Tanrısal otoritenin ve

<sup>10</sup> Baalzebub ya da Baalzevul'un adı Matta 12:24 ve Luka 11:15'te 'cinlerin önderi' olarak geçmektedir. Baalzebub'un kelime anlamı 'Sineklerin Efendisi' dir. İnsan formunda kimi zaman başında boynuzlarla betimlenmektedir (Freedman, 1996: 639).

doğruluğun sembolü olarak Kutsal Kitap'ta yer almaktadır (Oyeniçi, 2018:5). Çıkış 15:6 "Senin sağ elin, ya RAB, Senin sağ elin korkunç güce sahiptir." sözleriyle Tanrı'nın *sağ elinin* düşmanları yok eden amansız gücünden bahsedilmektedir. Azizenin sağ elinde görülen çekicin Tanrısal gücün ifadesi olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır. Azize Marina'nın ikonografik olarak tanımlamasının yapılmaya başlandığı ve kültünün hızla yayıldığı kötü ruhlardan, kötülüklerden, hastalıklardan koruyucu, şifa verici özellikleriyle Balkan, Makedonya ve Sırbistan'da bir çok kilisenin resim programına dahil olduğu duvar resimleri ve ikonlardan görülebilmektedir.



**Görsel 4.** (solda) Azize Marina elinde çekici saçlarından (boynuzlarından) tutmuş olduğu Beezelub görülmektedir. 11.yüzyıl, Kırk Dam Altı Kilisesi, Kapadokya. (sağda) Aziz Marina ve Şeytan'ın gösterildiği duvar resminden çizim.11.yüzyıl, Kalamun, Suriye.

Makedonya'da bulunan fresk örneklerinde de 12.yüzyıla tarihlenmekte olan Kurbinovo ve Aghioi Anargyroi Kilisesi Azize Marina'yı gösteren resimlerde tercih edilen sahne, elinde çekici ile şeytani öldürdüğü sahne olmuştur. Yüzyıllar boyunca kilise resimlerinde ikonlarda koruyucu, şifa verici olduğuna yönelik inancın gereği olarak tasvir edilmiştir. 14. yüzyıldan itibaren ise muhtemelen Tırnov'o'da yapılan Slavca çeviriler Azize Marina'nın yaşam öyküsünü geniş kitlelere ulaştırmıştır (Петрова-Танева, 2022). Eski metinlerin çevirilerinde Azize Marina'nın yaşamı ve şehitliğinin konu edinilmesiyle Marina Balkan coğrafyasında daha popüler

hale gelmiştir. 14.yüzyılın sonunda Osmanlı'nın Makedonya ve Balkan coğrafyasını ele geçirmesinin ardından Azize Marina kültü daha geniş bir coğrafyaya yayılmıştır (Georgievski, 2014:56). Görsel 6'da görülmekte olan ikona Azize Marina üstünde parlak kırmızı maphorionu ile boynuzundan tutmuş olduğu şeytanı öldürürken gösterilmiştir. 19.yüzyıla ait ikonada Azize Marina'nın yüzyıllar boyunca değişmeyen ikonografik öğeler ile tasvir edildiğini ortaya koymaktadır. Geleneksel anlatının değişmeden tasvir sanatında yer aldığı bir ikona örneğidir. İkonanın alt kısmında yer alan dört kutunun içinde Azize'nin yaşam öyküsünden sahneler yer almaktadır. Sağ üstte görülen melek figürü elinde tutmakta olduğu tacı Azize Marina'nın başına yerleştirmektedir.



**Görsel 5.** (solda) Azize Marina, Aghioi Anargyroi Kilisesi duvar resmi, 12.yüzyıl,Kastoria. (ortada) Kraliçe Jelena ve Azize Marina, Beyaz Kilise 14.yüzyıl, Karan, Sırbistan. (sağda) Azize Marina, nartekste bulunan güney giriş duvarında bulunmaktadır. Hagios Geogios tou Vounou ,14.yüzyıl, Kastoria.



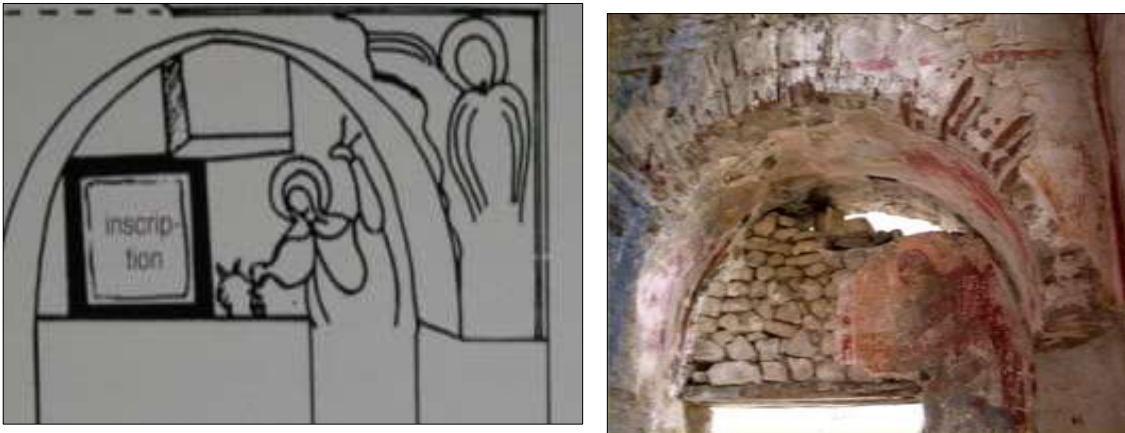
**Görsel 6.** (Solda) Azize Marina ve Aziz Jovan Vladamir, Saint Naum Manastırı Ohrid, 18.yüzyıl. (sağda) Azize Marina boynuzundan tutmuş olduğu şeytanı öldürürken, 1857, Atina Bizans Müzesi.

Balatlar Kilisesi'nde bulunan duvar resmine benzer örnekler Suriye, Anadolu ve Balkanlarda görülmektedir. Azizenin en çok gösterildiği sahne olan şeytanı boğarken/öldürürken betimlenmiştir. Oldukça tahrip olmuş resimde başı ve boynu kapalı kırmızı *maphorion* giymiş kadın figürü hafifçe aşağıya eğilirken sol eli hava kalkmıştır. Sağ elinde siyah bir obje görülmektedir. Çizimde daha net olarak görülen azize figürünün başında açık kahverengi hale seçilebilmektedir. Azizenin halesinin daha sonraki dönemlerde açılmış olan pencere açıklığı nedeniyle zarar gördüğü 1963 yılından kalan fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Yine aynı fotoğrafta azizenin adının bazı Yunanca harfleri ve resmin alt kısmında bulunan şeytanın (Baalzebub?) siyah yüzü ve gözleri görülmektedir. Balatlar duvar resminde Azize Marina'nın figürün yerleştirilme pozisyonunun farklı olduğu dikkat çekmektedir. Bu farklılığın azize figürünün yanında bulunan diğer figürlerle ilişkisi açısından değerlendirilebileceğini düşündürmektedir. Diğer örneklerde *sağ eline* aldığı çekiç ile şeytana vurmaktayken Balatlar resim örneğinde *sol elini* vurmak için kaldırmış olduğu görülmektedir. Figürün bulunduğu kemer alınlığında yer alan onarım kitabesinin yanına yerleştirebilmek için bu şekilde resmedilmenin tercih edildiğini ifade etmek doğru olabilir. Bu şekilde yorumlandığında onarım kitabesinde belirtilen 17.yüzyıl ortalarından daha sonraki bir dönemde Azize Marina'nın duvar yüzeyine

resmedildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Son dönem kilisesinin etrafında bulunan mezarların 18-20.yüzyıla tarihlendiği düşünüldüğünde, Azize Marina'nın inananların ruhlarını iblislerden, şeytanlardan koruyucu gücüne inanılarak mezar kilisesinin girişinde tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Ayrıca ejderhanın içinden zarar görmeden çıkışı 'yeniden doğuşun' sembolü olarak görülmüş ölüm döşeğindeki insanların koruyucu azizesi olarak da değer görmüştür.



**Görsel 7.** (solda) Balatlar Kilisesi'nin güney duvarı iç görünümü, 1963 yılı. Kemer yüzeyinde sonradan açılmış pencere açıklığı ve günümüzde yer almayan kitabe görülebilmektedir. (sağda-detay) Azize Marina savaştığı kötü ruhu (Baalzebub?) boğarken görülmektedir.



**Görsel 8.** Sinop Balatlar Kilisesi Güney Kapısı iç kemer görünümü ve çizimi ( SBK Arşivi, 2010).

### 3. Sonuç

Bu çalışma kapsamında, Balatlar Kilisesi güney cephesinde yer alan kapının üstündeki yarım daire biçimli kemer alınlığının iç duvar yüzeyine betimlenmiş kırmızı maphorion giymiş kadın figürünün kimliği ele alınmıştır.

Sözü edilen kadın figürü 3.yüzyılda yaşadığına inanılan Şehit Azize Marina olarak tanımlanmıştır. Azizenin hayat hikayesinde yer alan şeytanı boğazından/boynuzundan bazı örneklerde saçlarından tutarak elinde bulunan çekiçle öldürdüğü sahnenin tasvir edildiği resim mezar kilisesinde yer almaktadır. Azize Marina'nın burada tasvir edilmesinin nedeninin kötü ruhlara karşı savaşı ve zaferi temsil etmesi, kötülüğü kovucu, şifa verici olduğuna ilişkin inançların etkisiyle olduğu anlaşılmaktadır.

Azize Marina'nın erken dönemlerden itibaren Ortodoks inancının en saygı duyulan kadın azizelerinden birisi olduğu ve 14.yüzyıldan sonra Slavcaya yapılan tercümelemlerle kültürünün Makedonya, Yunanistan ve Balkan coğrafyasını etkilediği yalnızca Doğu kilisesi için değil aynı zamanda Batı'da da çok etkili olduğu anlaşılmaktadır. Azize Marina'nın resminin Balatlar Kilisesi onarım kitabesinde belirtilen tarih olan 17.yüzyılın ikinci yarısından sonraki bir tarihte yapıldığı ve resmin 18-20.yüzyıllara tarihlendirilmesinin doğru olacağı düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Altun, F.İ. (2021). *Kapadokya Bölgesi Kaya Kiliselerinde Azize Parakevi ve Azize Kyraki Resimleri*.SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi(53), s.50-70.
- Anthony Bryer, D. W. (2020). *Karadeniz'in Orta Çağ Dönemi Eserleri ve Topoğrafyası I* (Cilt I). (İ. Köse, Çev.) Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Bakiler, M., & Ormancı, Ö. (2019). Bazı Duvar Resmi Örneklerinin Mikro-Raman ile Karakterizasyonu. *AKÜ FEMÜBİD*(19), s. 417-424.
- Brock, S. P. (2008). St Marina and Satan: A Syriac dialogue poem. *Collectanea Christiana Orientalia*(5), 35-57.

- Dresvina, J. (2016). *A Maid with a Dragon: The Cult of St Margaret of Antioch in Medieval England* Oxford University Press.
- Eftychiadis, A., & S.Marketos. (1999). Saint Marina: The Protectress of Nephrology. *American Journal of Nephrology*, s. 107-110.
- Freedman, N. D. (1996). *The Anchor Yale Bible Dictionary*. New York City: Doubleday.
- Georgievski, M. (2014). St.Marina of Antioch and her representations on two icons from the Lion Gallery in Ohrid. (İ. ç. Georgievski, Dü.) *Ikonimaalari*, 55-65.
- Kazhdan, A. (1991). "Marina". *Oxford Dictionary of Byzantium (ODB)*, Cilt 2, s. 1299.
- Köroğlu, G. (2011). Sinop Balatlar Kilisesi 2010 ve 2011 Yılı Kazı Çalışmaları. *XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, 19-21.
- Köroğlu, G., İnanan, F., & Güngör, E. A. (2014). Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı 2012 ve 2013 Yılı Çalışmaları. *36. KST 1*, 511-534.
- Ogden, D. (2019). *The Function of Dragon Episodes in early Hagiography*. *Animal Kingdom of Heaven* ed. Ingo Schaaf, De Gruyter, 35-59.
- Oyeiyi, W. (2018). *Right Hand: Mystery of the Divine Hand*. Independently published.
- Ross, M., & Downey, G. (1962). A Reliquary of Saint Marina. *Byzantinoslavica*, s. 41-44.
- Suzek, S. (2008). *The Decoration of Cave Churches in Cappadocia Under Selçuk Rule*. Indiana: Graduate School of the University of Notre Dame.
- Usener, H. (1886). *Acta S. Marinae et S. Christophori*. Bonn.
- Yılmaz, N. (1993). İkonalar, Cilt 1, s. 214-215.
- Yılmaz, S. S. (2022). *Hristiyan Mezar Gelenekleri Sinop Balatlar Kilisesi Örneği 5-20. yüzyıllar*. Nobel Bilimsel.

### İnternet Kaynakları

http 1: "St. Margaret of Antioch", [www.britannica.com](http://www.britannica.com): Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2020, September 29). St. Margaret of Antioch. Encyclopedia Britannica. Erişim tarihi: 21.08.2022.

Петрова-Танева, М. (2018). *St Margaret of Antioch*. [sesdiva:https://sesdiva.eu/en/virtual-rooms/popular-saints/item/83-st-margaret-of-antioch](https://sesdiva.eu/en/virtual-rooms/popular-saints/item/83-st-margaret-of-antioch). Erişim Tarihi: 20.08.2022.

Delehay, H. (1907). *The Legends of the Saints: An Introduction to Hagiography*. Fordham University: <https://sourcebooks.fordham.edu/basis/delehay-legends.asp>. Erişim tarihi: 20.08.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Sinop Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi, 2017.

Görsel 2. <https://www.johnsanidopoulos.com/2016/07/the-relics-of-saint-marina-photos.html>. Erişim tarihi: 12.08.2022.

Görsel 3. (solda)<https://stcatherines.mused.org/en/items/146928/saints-catherine-and-marina>. Erişim tarihi: 11.08.2022. (ortada) Bizans ve Hristiyan Müzesi, Atina. <https://www.ebyzantinmuseum.gr/?i=bxm.en.exhibit&id=28/> Erişim tarihi: 23.11.2022. (sağda) Yılmaz, N., İkonalar, Cilt 1, s: 215.

Görsel 4. Suzek, S. (2008). *The Decoration Of Cave Churches In Cappadocia Under Selçuk Rule*. Indiana: Graduate School of the University of Notre Dame.Fig.70-71.

Görsel 5. (solda) <http://www.blagofund.org/Archives/>. (tarih yok). Erişim tarihi: 08.09.2022 (ortada)[http://www.blagofund.org/Archives/Karan//Church/Pictures/Nave/Western\\_bay/Portraits\\_of\\_the\\_members\\_of\\_Nemanjic\\_family/IMG\\_1501.html](http://www.blagofund.org/Archives/Karan//Church/Pictures/Nave/Western_bay/Portraits_of_the_members_of_Nemanjic_family/IMG_1501.html). Erişim tarihi:16.08.2022.(sağda) The church of Hagios Georgios tou Vounou in Kastoria, Ministry of Culture and Sports Ephorate of Antiquities of Kastoria, 2017, s:55. ISBN: 978-960-386-365-6.

Görsel6.(solda)[https://academia.edu/9843045/St\\_Marina\\_of\\_Antioch\\_and\\_her\\_representations\\_on\\_two\\_icons\\_from\\_the\\_gallery\\_in\\_Ohrid](https://academia.edu/9843045/St_Marina_of_Antioch_and_her_representations_on_two_icons_from_the_gallery_in_Ohrid). Erişim tarihi: 16.08.2022. (sağda)<https://runivers.ru/gal/today.php?ID=475084/> 04.12.2022.

Görsel 7. [http://simons\\_a.tripod.com/sinop/weber/C03a.jpg](http://simons_a.tripod.com/sinop/weber/C03a.jpg). Erişim tarihi: 21.08.2022.

Görsel 8. Sinop Balatlar Kilisesi Kazı Arşivi, 2010.



## DİJİTAL BİR DENEYİM OLARAK ARTIRILMIŞ GERÇEKLİK

### AUGMENTED REALITY AS A DIGITAL EXPERIENCE

**Cumhur Coşkun\***

#### **Öz**

COVID-19 Pandemisiyle beraber sergilerin dijital ortamlara taşınması önemli hale gelmiş ve sanat tüketimi görünür bir değişim yaşamıştır. Müze ve galeri gibi sergileme alanları COVID-19 pandemisinde ziyaretçileriyle tekrar aktif hale gelebilmek için alternatif çözüm arayışlarına girmiştir. Dijital içerikler için artan bir talebin yaşandığı bu süreçte Artırılmış Gerçeklik teknolojisi de sanat tüketimi ve dijital bir sergileme deneyiminin devam etmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışmada kullanıcıların fiziksel olarak sergileme alanlarında bulunmasıyla gerçekleşen Artırılmış Gerçeklik deneyimlerinin aksine buldukları her ortamı sergi alanına dönüştürebildikleri dijital deneyimlerden bahsedilmektedir. Bu yönüyle çalışma diğer AG çalışmalarından ayrılmakta ve önem arz etmektedir.

Yapılan araştırma kullanıcıların kendi belirlediği alanları bir sergi ortamına veya sanat fikrine dönüştürdüğü Artırılmış Gerçeklik uygulamalarının literatür analizini ve AG yoluyla yaşanan sanat deneyimiyle ortaya çıkan farklılıkları göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Artırılmış Gerçeklik, COVID-19, Sergileme Tasarımı, Dijital Deneyim.

#### **Abstract**

With the COVID-19 Pandemic, the transfer of exhibitions to digital environments has become important and art consumption has undergone a visible change. Exhibition areas such as museums and galleries have sought alternative solutions in order to become active again with their visitors during the COVID-19 pandemic. In this process, where there is an increasing demand for digital content, Augmented Reality technology has also allowed the continuation of art consumption and a digital exhibition experience. Contrary to the Augmented Reality experiences that occur when users are physically present in the exhibition areas, digital experiences are mentioned in the study, where they can transform any environment they are in into an exhibition space. In this respect, the study differs from other AR studies and is also important.

The research shows the literature analysis of the Augmented Reality applications, in which the users transform their own designated spaces into an exhibition environment or an art idea, and the differences that emerge with the art experience through AR.

**Keywords:** Augmented Reality, COVID-19, Exhibition Design, Digital Experience.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.10.2022 - Kabul tarihi: 26.12.2022.*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Bülent Ecevit Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, cumhur.coskun1@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5958-0300>.

## 1. Giriş

COVID-19 dönemi yeni ve önemli bir sanat tüketim modelinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu dönem öncesi gerçekleşen bazı sanat tüketim kalıpları toplu ve kapalı alanlarda gerçekleştirilebiliyorken, sosyal mesafeden az veya daha az etkilenen dijital, bireysel ve açık alanlarda yapılabilen bir değişim ve tüketim modeli belirmiştir. Radermecker (2020:4)'in belirttiği gibi küresel salgının duyurulması ve çoğu kültür kurumunun kapanmasıyla beraber sanat tüketimi görünür ve ölçülebilir değişimler yaşamıştır. Sanata ve kültüre doğrudan fiziksel erişim geçici olarak askıya alınmışken, kültürel içeriğe yönelik artan talep nedeniyle dolaylı ve çevrimiçi erişime ihtiyaç önemli ölçüde artmıştır.

Sanat eserlerinin sergilenmesi ve kültürel bellek ihtiyacının sağlanmasında önemli yer tutan kurumlardan bir tanesi de müzelerdir. Küresel COVID-19 pandemisi sonrasında Avrupa'da müzelerin karşılaştığı durumu daha iyi anlamak için, Avrupa Müze Örgütleri Ağı, (NEMO) 24 Mart ve 30 Nisan 2020 tarihleri arasında çoğunluğu Avrupa'dan olmak üzere 48 ülkedeki müzelerden toplanan yaklaşık 1.000 anketin yanıtını analiz etmiş ve bununla ilgili önerilerde bulunmuştur. Bu öneriler arasında dijital kültürel mirasa yatırım ve müzelerin kriz nedeniyle yakalamış olduğu ve yararlanmaya da devam ettiği dijital fırsatların devamının sağlanmasıdır.

Araştırma sonuçlarına göre daha az ek finansal kaynak ve/veya deneyim ve beceri gerektiren çevrimiçi hizmetlerin en çok artan hizmetler olduğunu (sosyal medyadaki hashtag'ler veya halihazırda var olan bir çevrimiçi koleksiyonun etrafındaki etkinlikler), zaman, kaynak ve beceri gerektiren hizmetlerin (podcast'ler, canlı içerik, çevrimiçi öğrenme) en az artan çevrimiçi hizmetler olduğu belirtilmiştir (http 5). Krizin ilk aylarında, diğer sektörler gibi kültür sektörü de dolayısıyla müzelerde özel hanelerden doğrudan erişilebilen dijital içerikler için artan bir talep yaşamıştır. Artırılmış Gerçeklik (AG) teknolojisi de bu anlamda artan dijital içeriklerin fiziksel bir deneyime dönüşmesi ve kullanıcıların buldukları herhangi bir ortamın sergileme alanına dönüşmesine olanak sağlamıştır.

Sanat eserine erişim ve dijital teknolojilere ulaşımın gerekli olduğu COVID-19 sonrası Müzelerin durumu göz önüne alındığında da Artırılmış Gerçeklik gibi alternatif içerik yayma araçlarının kullanılmasının önemi ortaya çıkmıştır.

AG deneyimi dijital içeriğin gerçek hayatta bulunan herhangi bir ögenin üzerine işlenmesi ve gerçek olan ile dijital olanın kusursuz bir şekilde entegre olmasıyla çalışmaktadır. Kamera akışı değiştikçe gerçek zamanlı görüntü ve dijital veri de güncellenmektedir. Marr (2021:32)'in belirttiği gibi AG ister özel olarak tasarlanmış gözlükler ister basit bir akıllı telefon yoluyla kullanılıyor olsun, bilgi, grafik, animasyon veya görüntü gibi dijital öğelerin gerçek dünyaya yansıtılmasını içermekte, böylece üst üste bindirilen dijital içerik, fiziksel içeriğin bir parçası gibi görünmektedir.

Kültür kurumları ve endüstriler kriz zamanlarında insanların ihtiyaçlarını ve beklentilerini, gelecekteki davranışlarını kriz sonucu ortaya çıkan alternatif tüketim kalıplarını tespit etmek ve uygunsuz kararlar almaktan kaçınmalarına yardımcı olmak durumundadırlar (Radermecker, 2021:5). Kurumlar bu nedenle salgınının başlangıcında dijital içeriklere duyulan talepleri de göz önüne alarak sanal sergiler, sanatçılarla yapılan söyleşiler ve eğitimler gibi etkinliklerle artan taleplere duyarlı olmaya çalışmışlardır. Bu dijital içeriklerle beraber zamanla Artırılmış Gerçeklik, Sanal Gerçeklik gibi teknolojiler de kullanılmaya başlamıştır. Günümüzde, Artırılmış Gerçeklik sistemlerinin kullanım ve satın alma kolaylığı, sergileme alanında gerçekleştirilecek dijital deneyimi daha da ileriye götürmektedir.

Daha önce yapılan araştırmalar sergilemeye yönelik Artırılmış Gerçeklik deneyimlerini bir sergi alanı, ya da müze içinde yer alan geçici sergileme ortamlarına fiziksel olarak gidilmesi, orada yer alan yönergeleri uyguladıktan sonra kişisel veya kurum tarafından verilen mobil cihazlar yoluyla Artırılmış Gerçeklik deneyiminin gerçekleşmesini anlatmaktadır. Yapılan bu araştırma ise Küresel COVID-19 salgınının ortaya çıkmasından sonra kültürel ve dijital içeriklere artan talepler ve zorunluluklar sonucunda gerçekleştiği varsayılan, kullanıcıların buldukları herhangi bir ortamın (ev, park, bahçe, sokak) gibi sergileme alanına dönüştüğü Artırılmış Gerçeklik deneyimlerinden bahsetmektedir.

Çalışma sergileme alanında mevcut veri eksikliği bulunan ve COVID-19 döneminde dijital araçlara yönelik artan ihtiyacın bir parçası olarak kullanılan Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin kullanımında ortaya çıkan farklılıkları ortaya koymayı amaçlamaktadır.

## 2. Dijital Bir Deneyim Olarak Artırılmış Gerçeklik

Artırılmış Gerçekliğin sergileme alanındaki örneklerini anlatırken sıkça kullanılan deneyim kelimesinden bahsetmek gerekmektedir. Filozof John Dewey (1934:22) ana hatlarıyla deneyimi: “Deneyim sonuç ve göstergedir, organizma ile çevre arasındaki etkileşimin ödülüdür. Etkileşimin katılım ve iletişime dönüşmesidir” diye belirtmiştir. Sanatçı üretim sürecini, sanatçının yanı sıra algılayıcı için de deneyim yaratmakla ilgili olduğunu düşünmektedir. Layman’a göre, deneyimler gördüğümüz, hissettiğimiz ve düşündüğümüz şeylerdir; bilinçli olarak farkında olduğumuz ve olumlu ya da olumsuz terimlerle bahsetmeye değer şeylerdir (Rozendaal vd., 2018:240).

Pitrez (2022:56)’in belirttiği gibi günümüz tasarım anlayışı sadece ürün ve mesaj tasarlamakla ilgili değil, aynı zamanda deneyim ve hizmet tasarlamakla da ilgilidir. Teknolojik paradigma değişikliği, medya alanının yeniden yapılandırılması, cihazların ulaşılabilir olması gibi gelişmeler bu evrimsel aşamanın itici güçleri olarak görülmektedir.

Etkileşimli bir deneyimi etkileyen belirli faktörleri saptamaya çalışırken, Locker (2010:45), kişilik özellikleri, beceriler ve kişisel değerler gibi faktörlerin yanı sıra tasarımın kalitesinin ve koşullarının da önemli bir rol oynadığını tespit etmişlerdir. Artırılmış Gerçeklik etkileşimli bir deneyim yaratmada kullanılan teknolojilerden bir tanesidir. AG gerçek dünya da bulunan öğelerinin üzerine dijital içerik eklemek için mobil cihazlarda bulunan kameranın kullanılmasına ihtiyaç duymaktadır. Kameranın açılması, AG sisteminin fiziksel dünyayı algılamasını ve daha önce işaretli (qr kod) veya işaretsiz (resim, nesne gibi herhangi bir obje) tanıma yöntemlerinden biri kullanarak sisteme tanıtılan dijital içeriği doğru yere konumlandırılmasıyla oluşmaktadır. Dijital içerikler; grafik, video, metin, animasyon gibi 2 ve 3 boyutlu nesnelere oluşabilmektedir. Marr (2021:33)’in belirttiği gibi dijital unsur gerçekliğin üzerine bindirildiği için, kullanıcı hala önündeki gerçek dünyayla çok fazla temas halindedir (örneğin, kullanıcının etrafında oluşturulan dünyanın tamamen dijital olduğu bir sanal gerçeklik deneyiminin aksine). AG sayesinde gerçek dünya daha bilgilendirici, daha eğlenceli ve daha etkileşimli hale gelmiştir.

Çalışmada Artırılmış Gerçeklik uygulamalarından bahsedilirken fiziksel ve dijital olarak

bir sınıflandırılmaya gidilmiştir. Fiziksel uygulamalardan kastedilen kullanıcının sergileme alanında bulunması gerekerek eser üzerine bir deneyim yaşamasıdır. Dijital AG uygulamalarında ise kullanıcı kendi belirlediği alanları bir sergi ortamına veya sanat fikrine dönüştürmektedir. Araştırma içerisinde All Show Platformu, Earth Speakr AG uygulaması ve Google Arts and Culture uygulamasında yer alan Art Projector bölümleri incelenmiştir. İncelemeye seçilen Artırılmış Gerçeklik uygulama örnekleri bir sergi içerisinde odağın sergi alanlarını bire bir ziyaret ederek gerçekleşmesinden farklı olarak kullanıcıların buldukları ortamı sergi alanlarına çevirmesiyle ve bu deneyimi önceden belirlenmiş sergileme alanlarından bağımsız dijital olarak oluşturulmalarıyla ilgili olması nedeniyle seçilmiştir.

### 2.1. All Show Platformu AG Uygulaması

Tasarımcı Sebastian Errazuriz, Coronavirüs krizinin ortaya çıkmasından sonra All Show isimli bir Artırılmış Gerçeklik platformu oluşturmuştur. Çevrimiçi bir sergi işlevi gören proje, koleksiyonerlerin ve sanatla ilgilenenlerin COVID-19 sırasında evlerinin rahatlığında sanat eserlerini izlemelerine olanak tanımıştır. İzleyiciler, akıllı telefonlarını kullanarak sanatçıların platform üzerinde yayınladıkları sanat eserlerine göz atabilmişlerdir. Platformun en önemli özelliğini ise kullanıcıların ilgilendikleri sanat eserlerini AG' olarak Gör seçeneğini kullanarak buldukları ortam içerisine deneyimleyebilmeleridir (Görsel 1).



**Görsel 1.** All Show Platformunda Kullanıcıların Sanat Eserlerini AG yoluyla Deneyimlemesi.

Errazuriz, All Show platformu için “Sanat endüstrisini rahatsız eden ve AG'nin hafifletebileceği verimsiz durumlar var. Koleksiyonerler ve sanatçılar finansal olarak zarar görüyorlar ancak uygulama sayesinde sanat yatırım fırsatlarına her zaman açık olacaklar,

özellikle de onlara ilham veren sanatçılara ve kullanıcılara yardımcı olabileceği düşünülürse" diye belirtmiştir (http 1).

All Show platformu sadece sanatçılar ve koleksiyonerler için finansal destek sağlayan bir yapı olarak düşünülmemiştir. Artırılmış Gerçeklik teknolojisi yoluyla sanat severlerin dijital içeriklere yönelik artan talebin karşılanması da amaçlanmıştır. Uygulama içerisinde New Yorklu tasarımcı Joe Doucet'in bir dizi siyah heykel içeren Sosyal Mesafe Enstalasyonu da yer almaktadır (Görsel 2). Doucet, "All Show'un sadece ticari bir platform olmadığını, aynı zamanda insanların evde kalırken sanat eserlerinin keyfini çıkarmasını sağladığını söylemiştir" (http 2).



Görsel 2. All Show platformu Joe Doucet's Sosyal Mesafe Enstalasyonu, 2020.

Artırılmış Gerçekliğin sanatçıların yapmış olduğu sanat anlayışı ve sanata bakış açıları üzerinde etkisi olmaya devam edeceği ve sanata ilgi duyanlara farklı deneyimler sunacağı düşünülmektedir.

## 2.2. Earth Speakr AG Uygulaması

Earth Speakr çocukların gezegen için seslerini yükseltmeye ve yetişkinleri de söyleyeceklerini dinlemeye davet eden bir sanat fikri ve projesidir. Sanatçı Olafur Eliasson tarafından başlatılan sanat fikri mobil cihazlarla gerçekleşen dijital bir Artırılmış Gerçeklik deneyimiyle desteklenmiştir.

Sanatçı Olafur Eliasson, COVID-19 ve iklim kriziyle ilgili kaygıların olduğu bir dönemde çocukların seslerini duyurmalarına yardımcı olmak için onların yüzlerini ve seslerini dijital olarak çevrelerine yansıtmaya imkân veren bir AG uygulaması ve web sitesi geliştirmiştir (Görsel 3). Uygulama çocukların ifadelerini ve hareketlerini tanıyayan bir CGI (bilgisayar tabanlı görüntü

tanıma) bilgi teknolojisi yardımıyla gerçekleşmektedir. IOS ve Android tabanlı mobil cihazlara indirilebilen uygulamanın kamerası açıldıktan sonra çocukların yüzleri, mimikleri ve çevreyle ilgili mesajları kaydedilip etraflarında bulunan bitkiler, plastik atıklar, kullanamayan malzemeler ve gökyüzü gibi ilgili nesnelere yerleştirilebilmektedir (Görsel 4). Böylece çocukların vermiş olduğu mesajla birlikte nesnelere konuşmuş izlenimi yaratılmaktadır.



**Görsel 3.** Earth Speakr AG deneyimin gerçekleştiği ülke ve şehirlere ait bilgi haritası.



**Görsel 4.** Earth Speakr AG uygulaması çocukların nesnelere bıraktığı çevreyle ilgili mesaj örnekleri.

Uygulama, iklim ve çevreyle ilgili resmi ve siyasi sürece dahil olamayacak kadar genç olan ancak bugün alınan kararların sonuçlarını taşıyacak olan çocuklara özel yapılmış bir web sitesinin yanı sıra kolektif bir sanat eserinin parçası durumundadır. Sanatçı Earth Speakr isimli dijital bir deneyiminin yaşandığı ve Artırılmış Gerçeklik teknolojisinin yer aldığı sanat eseri hakkında: “Son birkaç yıldır ilgimi çeken bir konu, seslerini duyuramayan, dinlenmeyen insanlar,

örneğin çocuklar” diye belirtmiştir. Bu düşünceden hareketle Eliasson, çocuk ve gençlerin sesine aracı olacak bir medya ortamı sağlayan mobil bir AG uygulaması geliştirmiştir. Çocuklar bu uygulamayla seslerini herhangi bir nesne üzerinde kullanabilmektedirler (http 3).

Sanat eseri, 2020'den 2022'ye kadar aktif olan mobil uygulama aracılığıyla çocukları gezegen için seslerini yükseltmeye ve yetişkinleri de söyleyeceklerini dinlemeye davet etmiştir. Kavramsal AG projesine katılan tüm çocukların mesajları Earth Speakr web sitesinde bulunan bilgilendirme haritasında görüntülenebilmektedir. Web sitesi çocuklar tarafından kaydedilmiş 10.000'den fazla mesaja ev sahipliği yapmaktadır (http 4).

Sanatçılar, küratörler ve galeriler Artırılmış Gerçeklik teknolojisini kullanarak kendi sanat anlayışları içerisinde farklı ifade biçimlerini ortaya koyabilmektedirler. İklim değişikliği ve COVID-19 pandemisine duyulan kaygılar zamanında ortaya çıkan Earth Speakr sanat projesi gerekli ve temel araçlar olarak yeni teknolojileri dikkate almanın önemini göstermektedir.

### **2.3. Google Arts And Culture Art Projector AG Uygulaması**

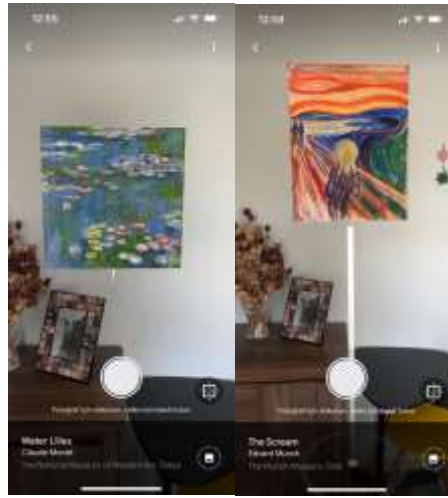
Google Arts and Culture uygulaması müzeler, galeriler, kültür kurumları ve sanatçılarla ortak bir çalışma yürüterek ilgili kurumların koleksiyonlarını ve kültürel yapılarını “Dünyanın sanatını ve kültürünü herkes için çevrimiçi hale getirmek” sloganıyla kullanıcılara sunan bir platformdur. Uygulama sayesinde; sanatçılar, sanat akımları, tarihi olaylar, tarihi kişiler, sanat malzemeleri hakkında bilgiler bulunmakta ve dünyanın çeşitli müzelerinde bulunan koleksiyonlara çevrimiçi olarak ulaşılabilir. Google Arts and Culture platformuna hem iOS hem de Android tabanlı mobil cihazlardan ve web sitesi yoluyla erişilebilmektedir.

Çalışma kapsamında Google Arts and Culture uygulaması içerisinde yer alan Art Projector bölümü incelemeye alınmıştır. İlgili bölüm sadece mobil cihazlar kullanılarak deneyimlenebilmektedir.

Art Projector, kullanıcıların sanat eserlerini, orijinal boyutlarıyla yüksek çözünürlüklü olarak deneyimlemesini sağlamaktadır. Ziyaretçilerin müzede sanat eserlerini incelediği gibi uygulama kullanıcıları da sanat eserlerini ev vb. ortamlara Artırılmış Gerçeklik teknolojisi yoluyla yansıtmaktadır (Görsel 5). Kullanıcılar Art Projector'de dünyaca ünlü sanatçılara ait klasik ve güncel sanattan yaklaşık olarak 50 eseri istedikleri fiziksel ortamda deneyimleyebilmektedirler.



Uygulamanın temel amacı eserlerin gerçek boyutlarının nasıl görüldüğünün deneyimlenmesidir. Diğer amacı ise kullanıcılara müzede eseri incelerken yaklaşarak ayrıntıları görme fırsatını bu deneyimde de sunmaktır. Bu uygulamanın yüksek çözünürlüklü olması müzede sahip olunan zamandan daha fazlasını kullanarak inceleme ve gözlemlene fırsatı vermektedir. Bunun yanı sıra fiziksel olarak var olan bir ortama sanal bir nesnenin sanki her zaman orada duruyor gibi yerleştirilmesini sağlayan AG kullanımının kolaylık ve pratikliği göze çarpmaktadır.



**Görsel 5.** Google Arts And Culture Art Projector uygulamasıyla sanat eserlerin ev ortamına yerleştirilmesi.

Artırılmış Gerçeklik özellikle Covid 19 pandemisi sürecinde müzelerin evlere taşınmasına ve deneyimin ortam fark etmeksizin sürdürülebilmesine olanak sunması açısından önemli bir teknoloji olarak görülmektedir. Wahyuningtyas'a (2017:15) göre hiçbir şey sanat eserini görme hissini yenemez fakat, kullanıcıda müzeyi ziyaret etme niyetini geliştirebilir. Covid 19 Pandemisi ve sonrasında müze ve galerinin yaşadığı durum ele alındığında ise AG teknolojisi izleyiciye sanat eserlerini ulaştırmada ve her alanı sergi ortamına çevirebilme özelliğiyle ön plana çıkmaktadır. Fiziksel ortamlara sanal eklentiler sunan AG teknolojisi hem var olanı olduğu gibi gösterme hem de daha fazlasını ekleme olanağına da sahip olması geliştirilebilir yönünün göstergesidir. Art Projector ile sadece eseri deneyimlerken ilerleyen süreçlerde eserin yanında sanatçının fotoğrafını eser hakkında kısa bilgilerinde olduğu sanal eklentilere de ulaşmanın mümkün olabileceği geliştirilebilir bir teknolojiden söz edilebilir.

#### 4. Sonuç

Sergilerin dijital alana çevrilmesi son yıllarda giderek daha önemli hale gelmiştir. COVID-19 ile daha da belirgin hale gelen dijital içerik ihtiyacı nedeniyle birçok müze ve çeşitli sergi alanları ziyaretlerini mümkün kılmak için alternatif çözümler bulmaya çalışmışlardır. Bilgi teknolojisinin hızla ilerlediği ortadadır. Buna bağlı olarak Artırılmış Gerçeklikte hızla gelişerek önemli teknolojilerden biri haline gelmiştir. Sergileme alanında kullanılan AG uygulamalarında özel bir cihaza ihtiyaç duymadan çoğu zaman ziyaretçilerin bir parçası haline gelen akıllı telefon veya tabletler sergileme deneyiminin yaşanması için yeterli olmaktadır.

Sergileme üzerine gerçekleşen Artırılmış Gerçeklik çalışmalarının çoğu kullanıcıların bire bir sergi alanlarını ziyaret ederek gerçekleştirmiş olduğu deneyimlerden oluşmaktadır. Bu çalışmada ise bir müze veya herhangi bir sergileme alanında kullanıcıların fiziksel olarak bulunmasıyla gerçekleşen Artırılmış Gerçeklik deneyimlerinin aksine buldukları her ortamı sergi alanına dönüştürebildikleri örneklerden bahsedilmiştir. Bu yönüyle çalışma diğer AG çalışmalarından ayrılmakta ve önem arz etmektedir.

Peki dijital teknolojiler sayesinde eserlerin sergileme ortamları dışında farklı ortamlarda izlenebilmeleri gerçek bir sanat deneyimi yaşanmasına izin vermekte midir? McClellan'a (2018) göre tüm savaş ve yıkımlara rağmen insan sanat eseri üretmeyi sürdürmüştür. Bunun sonucu olarak da üretilen sanat eserlerinin kriz ve savaş ortamlarında bile izleyiciye ulaşma kaygısı vardır. Sergileme alanlarının kapatıldığı veya ulaşımının zorlaştığı bu gibi durumlar da Artırılmış Gerçeklik teknolojisi sanat eserine ulaşmak amacıyla yola çıkan izleyiciye fiziksel ve dijital deneyimler arasında bir denge kurulmasını sağlamıştır.

Fiziksel olarak eserleri görme isteği hiç bitmeyecek olsa da Artırılmış Gerçeklik gibi teknolojilerin de izleyiciye katmış olduğu deneyim ve zenginlik de yer almaya devam edecektir. AG gibi sanatsal içerikleri alternatif olarak yayma araçlarının kullanımı sistematik hale getirilmelidir.

Araştırma da AG'nin kriz döneminde dijital araçlara duyulan bir ihtiyaç olarak kullanımından bahsedilirken aynı zaman da bu teknolojinin Sanal sergilere bir alternatif oluşturduğu da söylenebilir. AG sayesinde dünyanın birçok yerinde üretilen eserler ve fikirler ulaşım ya da erişim sorunu olmadan deneyimlenebilmektedir.

### **Kaynakça**

Casteleiro P. J. (2022). "Information Design for Augmented Reality Challenges and Concerns of Interdisciplinary Practice", *Virtual and Augmented Reality for Architecture and Design*, Ed. Elisângela Vilar, Ernesto Filgueiras and Francisco Rebelo, New York: CRC Press, p.56-87.

Dewey, J. (1934). *Art as Experience*, 1. Basım, New York: Penguin Group.

Locker, P. (2011). *Basics Interior Design 02 Exhibition Design*, 2.Basım, Switzerland: Ava Publishing Sa.

Marr, B. (2021). *Extended Reality in Practice*, 1.Basım, Chichester: John Wiley and Sons.

McClellan, A. (2008). *The art museum from Boullée to Bilbao*, 1.Basım, California: University of California Press.

Radermecker, A. S. V. (2021). "Art and culture in the COVID-19 ERA: For a consumer-oriented approach". *SN Business & Economics*, No. 4, p. 4-14.

Wahyuningtyas, R. (2017). "Eliminating boundaries in learning culture through technology: a review of Google Arts and Culture", In *The 10th International Conference of the Faculty of Language and Arts*, 17 Mart, Universitas Kristen Satya Wacana, p. 179-184.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: Estiler, K. (2020). "All Show' platform allows artists to self-publish their work and buyers can preview them at home", <https://hypebeast.com/2020/4/all-show-augmented-reality-exhibition-sebastian-errazuriz>, Erişim tarihi: 13.10.2021.

http 2: Gibson, E. (2020). "Augmented-reality exhibition launched to sell artwork during pandemic", <https://www.dezeen.com/2020/04/17/all-show-augmented-reality-exhibition-sebastian-errazuriz/>, Erişim tarihi: 11.10.2021.

http 3: Hahn, J, (2020). "Olafur Eliasson's AR Earth Speakr app lets children voice concerns about the climate", <https://www.dezeen.com/2020/08/11/earth-speakr-olafur-eliasson-app-ar-design-technology/>, Erişim tarihi: 11.10.2021.

http 4: "Earthspeakr", <https://earthspeakr.art/en/about>, Erişim tarihi: 12.10.2021.

http 5: NEMO (2020), "Survey on the impact of the COVID-19 situation on museums in Europe". Final report. [https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/publi c/NEMO\\_documents/NEMO\\_COVID\\_19\\_Report\\_12.05.2020.pdf](https://www.nemo.org/fileadmin/Dateien/publi c/NEMO_documents/NEMO_COVID_19_Report_12.05.2020.pdf), Erişim tarihi: 10.09.2022

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "All Show Platformunda Kullanıcıların Sanat Eserlerini AG yoluyla Deneyimlemesi". <https://hypebeast.com/2020/4/all-show-augmented-reality-exhibition-sebastian-errazuriz>, Erişim tarihi: 08.08.2021.

Görsel 2. "All Show platformu Joe Doucet's Sosyal Mesafe Enstalasyonu, 2020". <https://www.dezeen.com/2020/04/17/all-show-augmented-reality-exhibition-sebastian-errazuriz/>, Erişim tarihi: 05.07.2021.

Görsel 3. "Earth Speakr AG deneyimin gerçekleştiği ülke ve şehirlere ait bilgi haritası". <https://earthspeakr.art/en/map>. Erişim tarihi: 03.09.2022.

Görsel 4. "Earth Speakr AG uygulaması çocukların nesnelere üzerine bıraktığı çevreyle ilgili mesaj örnekleri". Kişisel Arşiv.

Görsel 5. "Earth Speakr AG deneyimin gerçekleştiği ülke ve şehirlere ait bilgi haritası".

## **VIDEO SANATINDAKİ DİJİTAL TEMELLİ MANİPÜLASYONU DELEUZE'ÜN KUVVETLER KAVRAMI ÜZERİNDEN DÜŞÜNMEK**

### **RETHINKING DIGITAL BASED MANIPULATION IN VIDEO ART THROUGH DELEUZE'S CONCEPT OF FORCES**

**Tuba Merdeşe\***

#### **Öz**

Dijitalleşmenin video sanatına olan etkisini manipülasyon alanında inceleyen bu çalışma, Deleuze'ün kuvvetler kavramı üzerine bir odak geliştirmektedir. İlk olarak video sanatındaki manipülasyonun hem teknoloji hem de toplumsal gelişmelerle olan bağı incelenecektir. Ortaya çıkan tarihsel çerçevede, hareketli görüntü pratiğinin dijital imaj manipülasyonundaki dönüştürücü gücü ise ikinci bölümü kapsayan Deleuze'ün kuvvetler düşüncesinin kuramsal alt yapısı ile tartışılacaktır. Sanatçı örneklemeleri ile video sanatının dijital manipülasyonunun ifade olanağını geniş bir perspektifte araştırmayı hedefleyen bu çalışma, teknik, malzeme ve ifadenin ortaya çıkardığı kuvvetler üzerinden bir düşünce pratiği ortaya koyacaktır. Dolayısıyla bu araştırmadaki sanat bağlamı, Deleuzeyen bir bakış açısıyla birlikte farklılaşacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Manipülasyon, Video Sanatı, Kuvvet, Temsil, Araç, Gilles Deleuze.

#### **Abstract**

This study, which examines the effect of digitalization on video art in the field of manipulation, develops a focus on Deleuze's concept of forces. First, the connection of manipulation in video art with technology and social developments will be examined. In the scope of the historical framework, the transformative power of motion picture practice in digital image manipulation will be discussed through the theoretical background of Deleuze's thought of forces, which includes the second part. Aiming to explore the possibility of the expression of digital manipulation of video art with artist samples, this study will reveal a practice of thought through techniques, materials, and the forces created by expression. Therefore, the context of art in this research will differ with a Deleuzian perspective.

**Keywords:** Manipulation, Video Art, Force, Representation, Tool, Gilles Deleuze.

### **1. Giriş**

Bu araştırma, video sanatının, günümüz medya araçlarıyla birlikte daha multidisipliner bir mecradaki dönüşümünü ilkin tarihsel bir kronoloji ile inceleyerek, manipülasyon tekniklerinin ortaya çıkardığı mekan-zaman mefhumunun anlaşılmasını amaçlamıştır. Bu mefhumla birlikte saptanmış olan sanatçı çalışmaları üzerinden Deleuze'ün kuvvetler kavramı irdelenmiş ve

---

\* Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 15.09.2022 - Kabul tarihi: 14.12.2022.

\*Dr. Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, tubadoga@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8815-7162>.

özellikle günümüzün dijital medya araçlarının sağladığı manipülasyonun video sanatına olan yaratıcı etkinliği ele alınmıştır. Araştırma, kuvvet kavramıyla ilişkilendirilen sanatın, kendi uzay-zamanını yaratma ve icat etmede temellendirdiği yaratıcı etkinliğin, iktidar söylemiyle şekillenen bilgi formlarına ve etki alanındaki bir özneleşme sürecinin direniş noktalarına odaklanmıştır.

Konuyla ilgili literatür taranmış ve sanat bağlamında sanatçı çalışmaları incelenerek yorumlanmıştır. İki ayrı başlık altında video sanatının manipülasyona olanak veren yapısı, tarihsel ve Deleuzeyen bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

## **2. Video Sanatında Manipülasyonun Tarihçesi**

Hareketli görüntünün tarihsel gelişim çizgisi içerisinde sanatla kurduğu bağlam hem teknolojik hem de toplumsal gelişmeler dolayımında oluşmaktadır. Özellikle elektronik görüntünün kitleler üzerinde oluşturduğu hakim kodların reddiyle başlayan sanatsal tavrın altında yatan toplumsal olgu, 1960'larda ortaya çıkan video sanatının sunduğu televizyon eleştirisiyle bağlamını teknoloji kulvarında oluşturmaya başlamıştır. Bu dönemde sanatçılar, sanat bağlamında yerleşik algıları alaşağı ederek ve teknolojik araçların toplumsal bağamlarını da eleştirel bir yapıya büründürerek, görüntülerin ve seslerin manipülasyonu ile video sanatının ilk örneklerini vermişlerdir. Teknoloji alanındaki gelişimler göz önünde bulundurulduğunda, video işleme teknikleri ilk yıllarda ekran yüzeyine görüntüyü işleyen sinyallerin bozulması ve sonrasında 1968 yılında Sony firmasının portatif video kamerayı piyasaya sürmesiyle görüntüleri eşzamanlı aktarabilme, depolama ve yeniden oynatma gibi tekniklerle manipülasyon olanaklarını genişletmeye başlamıştır. Hareketli görüntünün sanat alanında ilk manipüle edilmiş halini, Nam June Paik'in televizyonu mıknaatısa maruz bırakarak sinyallerini bozduğu "Manyetik TV" adlı çalışmasında görürüz (Görsel 1)

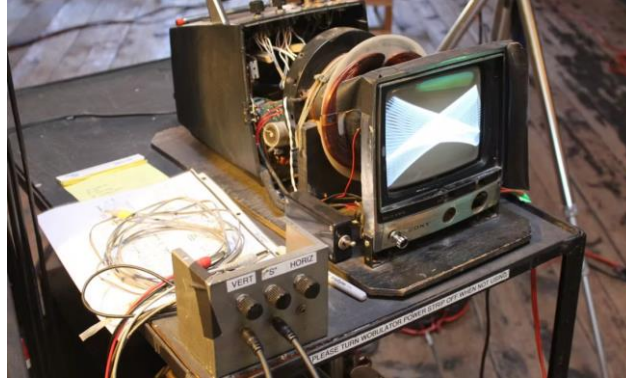
Paik, mıknaatısın çekim gücü ile katot ışınlarının ekran yüzeyini doldurmasını engelleyerek şaşırtıcı formlar yarattı ve sonsuz varyasyonda formlar elde edildi. Böylece sanatçının bu radikal eylemi, istendiğinde manipüle edilebilen televizyon setini bir heykele dönüştürerek, televizyon yayıncılığının görünüşte dokunulmaz gücünü baltalıyordu. Bu manipülatif dönüşüm yoluyla Paik, sanat nesnesinin kendi kendine yeten bir varlık olduğu fikrine meydan okuyarak, izleyicinin eylemlerinin işin biçimi ve anlamı üzerinde doğrudan bir etkiye sahip olduğu bir anlık geri bildirim

süreci kurdu. Böylelikle, bugünün çağdaş sanatının katılımcı doğasını da öngördü. “İnsan bilincini manipüle etmekte çok başarılı bir araç olarak kullanılan televizyonu, sanatçı bir sanat malzemesi olarak seçmiş, böylece sisteme karşı eleştirel yaklaşımını monitörlere farklı işlevler yükleyerek vermiştir” (Beyaz, 2016:11).



**Görsel 1.** Nam June Paik, Manyetik TV, 1965, Siyah-Beyaz TV Monitör Seti ve Mıknatıs, 38 3/4 × 19 1/4 × 24 1/2in., , Whitney Museum of American Art, New York.

Yine aynı yıllarda Shuya Abe ve Nam June Paik, videolara efektler ekleyebilmek adına WGBH Boston Deneysel TV merkezinde tasarlanan bir video sentezleyici geliştirdiler. Bu cihaz sayesinde televizyon ve kamera görüntüleri, kabul edilebilir, silinebilir, geliştirilebilir ve bozulabilir niteliğe kavuşmuştur. Dolayısıyla, sentezleyici bütünüyle elektronik manipülasyonlar yoluyla çok çeşitli görüntü yelpazesi ortaya çıkarabilmektedir. Bu yelpaze içerisinde durağan ya da hareketli video desenler, geometrik şekiller oluşturulabilirken aynı zamanda bu görüntülerin renkleri ve ölçekleriyle oynanabilmekte, eğilip/bükülebilmekte kısacası manipüle edilebilmekteydi. Nam June Paik ile Shuya Abe' nin “The Wobbulator” adlı çalışması 1970 yılında izleyici ile buluşmuş ve bu sayede izleyiciler kendilerini video sinyaller içine yerleştirebildikleri aynı zamanda da burada değişiklikler yapabildikleri bir etkileşimli sanat platformuna dahil olmuşlardır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Nam June Paik ve Shuya Abe, Elektronik Şerit, 1970, Wobbulator ve TV Monitör, Experimental Television Center, Owego, New York.

Bu dönem, video aracının teknik manipülasyonlarının yanında bir de televizüel anlatının hakim kültür kodlarını manipüle etmekteki birlikteliği, sanatın geleneksel yapısının ve anlamsal bütünlüğünün topyekun değişime uğradığı paradigma kaymalarını içermektedir. Zira Paik'in "TV Bra" çalışması, " ...ırk ve cinsiyet konularında toplumsal uzlaşımları değiştirmeye katkıda bulunan görüntüler üretmek suretiyle toplumsal bir değişim yarattıkları söylenebilirse de, esasen iletişim sistemi üzerinden değil, sembol manipülasyonu üzerinden toplumsal değişime göndermede bulunuluyordu"(http2). Tam da böyle bir ortamda sanat, bir tür "fark" a işaret etmekte ve sanatçıların toplumsal olguları kitle iletişim aygıtı olan videoyu kullanarak karşı harekete dönüştürmesine paralel bir güç olarak nitelendirilebilir. Postman, McLuhan'ın "araç, mesajdır" sözü ile kastını şöyle açıklar:

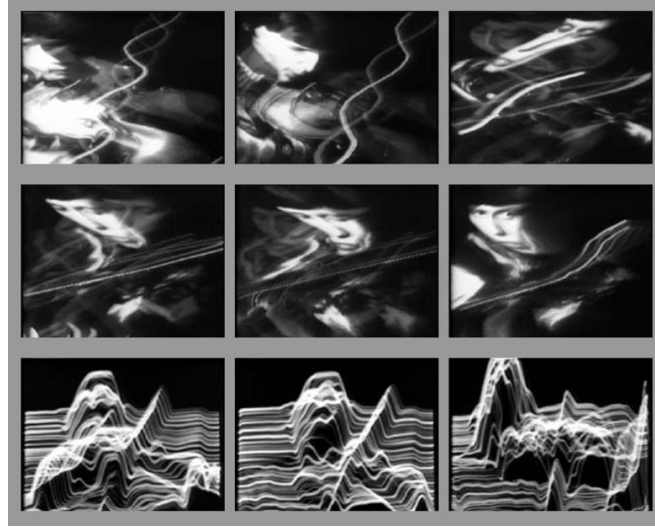
Zira kültür, sözün eseri olmakla birlikte, resimden hiyeroglif, alfabeden televizyona kadar her iletişim aracıyla yeni baştan yaratılmaktadır. Dilin kendisi gibi her araç da (medium) düşünceye, ifadeye ve duyarlılığa yeni bir yönelim kazandırarak benzersiz bir söylem tarzının ortaya çıkmasını sağlar... Dünyadaki yaşamımıza ister söz ister basılı yayınlar ister televizyon kamerası merceğinden bakalım, medya- metaforlarımız dünyayı bizim adımıza sınıflandırır, bir sıraya sokar, bir çerçeve çizer, genişletir, küçültür, renklendirir ve dünyanın görünümüne ilişkin savlar ortaya atarlar (Postman, 2014:19).

Bu dönemde, televizyon ve videonun bir tür iletişim aracı olarak kültürel alandaki varlığı, sanatçıların bu medyaları kendi ortaya çıkış amaçlarının (bir tür iletişimsel aygıt olmalarından dolayı) dışında kullanarak yaratıcı gizil bir gücü ortaya çıkardıklarını söyleyebiliriz. Raporun diğer bölümünde, bahsi geçen bu "gizil gücü" Deleuze'un sanatta kuvvetler düşüncesinde ele alacağız.



Özellikle video pratiği üzerine düşünürken, McLuhan'ın her mecranın kendinden önce var olan mecraı içerimlemesinden hareketle, video da ilk olarak filmi içeriyor ve onu manipüle ederek bir fark ortaya koyuyor diyebiliriz. Fakat bu farkın oluştuğu dil Deleuze'ün "Zaman İmge" sinema metinlerinde yer alan sessel imge ve görsel imge arasındaki özel ilişkide mevcuttur. Sinema alanında ortaya konan bu özel ilişki klasik sinema ile modern sinema arasındaki sözselsel ve müzikal yeni bir kullanımı içerir. Örneğin klasik sinemada filmin ses ile kurduğu ilişki biçimi eş zamanlılık üretir, yani sesin varlığı imgeye bağlıdır. Diğer taraftan modern sinemada ise sessel imge görsel imgeye olan bağlılığından bir kopuş ortaya koyarak, her ikisinin de tek başına bir özerklik kazanmasına olanak sağlamıştır. Deleuze, FEMIS'te "Sinemada Fikir Sahibi Olmak" adlı konuşmasında Straub örneği ile bu özerkliği ifade eder. Straub'lerin çoğu filminde ses ile görsel imge arasındaki kopuşu görürüz. Ses yükselir ve bahsedilen şey toprağın altına girer. Yani ses imgesi ile görsel imge arasında doğrudan bir bağ yoktur. Burada Deleuze, havaya yükselen söz eylemini direnme eylemi olarak ifade eder. Böylece bu direnmenin kendisi her iki imgenin kendi manipülasyonunda birbirlerinin limitlerini aşmadan açığa çıkar. "En basit durumda, görsel olanla sessel olanın bu yeni dağılımı aynı imge içinde meydana gelir fakat bu imge o andan itibaren artık görsel işitseldir... hem görseli yeni bir şekilde okumalı hem de söz edimini yeni bir şekilde duymalıyız" (Deleuze, 2021:301). Tam da bu noktada, video kendinden önce gelen filmin bu ayrıştırılmış yapısından hareketle, sesin yapısını zaman blokları içinde değişime sokabilmekte ve görüntü ile eş zamanlılığını manipüle edebilmektedir. Çal'ın da belirtmiş olduğu gibi, video kendi payına, yalnızca sesi soyutlamakla kalmıyor, imgeyi de sesle olan ilişkisinde soyutluyor. İmge ile sesin total görsel işitselliği salt asenkronik bir bileşke olmak yerine, son kertede bileşik olarak modüle olan sessel-imgesel ve pek tabii elektriksel bir toplama (sum) dönüştürülüyor (http 1). Bu duruma verilebilecek en erken çalışmalardan biri ise Steina Vasulka'nın "Violin Power" adlı çalışmasıdır (Görsel 3).

...görsel ve işitsel değil, görsel-işitsel bir iş bu, reel ve yapısal anlamda. Görselin işitselliğini ve işitselin görselliğini bir arada, titreyen bir videotiklikte sunuyor. Vasulka'nın videosu, görmede eriyen bir duymanın ifadesi değil, daha ziyade duymayla evrilen bir görmenin ifadesi en nihayetinde. Duymanın tekamülünü işleyen bir görmenin yani. Duyusal açıdan entegre bir video-oluştan söz ediyoruz: Sinestetik video (http 1).



**Görsel 3.** Steina Vasulka, Keman Gücü, 1970-78, Siyah-beyaz video ve ses,10'04", San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA).

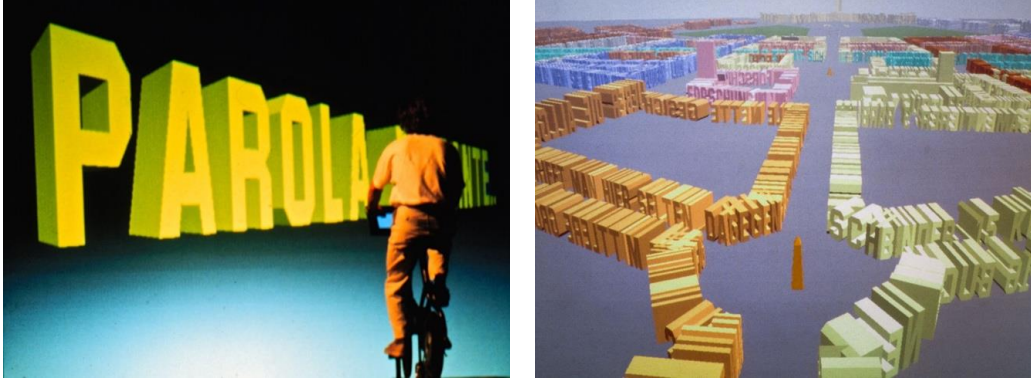
Çal'ın ifade ettiği "Sinestetik Video", görsel-işitsel bir imge üzerinden öznenin deneyimiyle şekillenir. Bu deneyim, Vasulka'nın çalışmasında var olan imgelerin kendi limitleri içerisinde bütüncül bir algıya olanak veren kurgusunda biçimlenir. Videonun titreşimsel karakteri sesin evrimiyle bütünleşir. Analog sentezleyiciler, elektronik cihazlar ve sinyal manipülatörleri ile yapılan "Violin Power" çalışmasının deneyselliği, sanatçının video geri bildirimini ortamın, aracın ve enstrümanın keşfinin izini sürmesinin yanı sıra kendini keşfetmesinin de otoportre, narsizim, kişinin kendi imajına hakim olması ve onu çevreleyen sesin soyutlanan imajları arasında gidip gelmesini de gösterir. Birbirini takip eden görüntüler ve seslerin beklenmedik kompozisyonu ayırtedilemezlik sınırına gelir ve böylece küresel fenomenal beden, mutasyona uğrayan, dışsal/içsel özerk bir vizyondan kaynaklanan algı parçaları haline gelirler. Özellikle Steina'yı bir virtüöz olarak gördüğümüz videonun bir kesitinde sanatçı monitörlere bakarak " C'est moi" (Benim) ifadesini kullanır ve bu ifadenin gücü ise 1960'ların ortalarında New York'u şekillendiren klasik gelenek ile pop kültürü arasındaki fark da kendini gösterir. Beatles'ın "Let It Be" şarkısının hicivli bir keman versiyonu eşliğinde sanatçının yakın çekim dudaklarından çıkan sözlerinde ise tabiri caizse öznenin değişen rolleri işaretlenir.

1960'ların sonlarından itibaren teknoloji alanındaki gelişmelere paralel olarak, medya teknolojilerinin kültürel anlamda alımlanmasını Mark Poster iki dönem ile tanımlamakta ve bunu

da modern ve postmodern ayırımına dayandırmaktadır. Ona göre, radyo, televizyon ve telefonun olduğu “birinci medya çağı” ile etkileşimli, merkezsizleştirilmiş bilgisayar dolayımı iletişim araçlarından -internet, bilişim ve “siberalan”dan -oluşan “ikinci medya çağı” arasında bir ayırım vardır. Bu ayırım, iletişim araçlarının kültürel anlamda alımlanmasındaki farklı düzenlerin ve farklı özne konumlarının analiziyle bağlantılıdır; her iki durum da modern/postmodern ayırımına dayanmaktadır (Tomlinson, 2013:219).

“ikinci medya çağı” ayırımından yola çıkarak, televizyon ve video aygıtının toplumsal belirleniminde oluşan karşıt bir kültür yaratımı olarak video sanatının karşısına bu kez, bambaşka bir bağlantı olan bilgisayar çıkacaktır. 1980 ve 1990’larda bu yeni nesil araç (bilgisayar) sayesinde sanatçıların yaratıcılıklarında da yeni bir dönem başlamıştı. Aynı zamanda 1990’larda serbest şekilde internetin yaygın kullanımı endüstri sonrası toplumun “Bilişim Çağına” geçişini göstermektedir. Bu yeni medyum -bilgisayar- hareketli görüntü sistemlerini önemli ölçüde değişime sokacak, yeni manipülasyon tekniklerini, yeni çözümlükleri ve yeni pek çok olasılıkları ortaya çıkaracaktır. Videonun kayıt sisteminden farklı depolama imkanlarına (video tape’ lerin yerini cd’lerin alması sonrasında ise hard diskler (HDD), süper hızlı yeni sabit diskler(SSD), USB bellekler (flash disk), bulut sistemi,v.b.) oradan videonun işlenebilirliğine kadar (pc ortamında sayısız düzenleme yazılımı ve programlama sistemleri ile videoya istenildiği zaman müdahale etme olanağı) sayısız görüntü elde edilebilmektedir. Böylece, yaratıcı sürecin bir parçası olarak bilgisayar temelli hareketli imgelerin manipülasyonu, gelecek yılların gelişen teknolojisi ile geniş bir kulvarın parçası haline gelecek ve bu süreçte özel yazılımlar, interaktif cihazlar, grafik imajlar ve sayısız video düzenleme programları sanat bağlamında yaratılacak çalışmalar için geniş bir yelpaze sunacaktır.

Erken dönem dijital tabanlı çalışmalardan biri olan, Jeffrey Shaw’un “Okunaklı Şehir” (1988-91) adlı çalışmasında, izleyicilerin deneyim alanını genişletmek için etkileşimli bir süreç inşa edilmiş ve fiziksel ile dijital teknikler birleştirilmiştir. Böylelikle hareketli görüntünün yeni teknik manipülasyonu ile birlikte izleyicinin eylem alanı da manipüle edilmiştir (Görsel 4).



**Görsel 4.** Jeffrey Shaw, Okunaklı Şehir, 1988-91, İnteraktif Yerleştirme, In cooperation with the Ministry of Culture of the Netherlands.

Çalışmada katılımcı, Manhattan, Amsterdam ve Karlsruhe gibi farklı şehirlerin planlarını kullanarak, bu şehirlerin mevcut mimari yapılarını metin bloklarıyla düzenlenmiş görüntüler eşliğinde fiziksel sabit bir bisikletin pedallarını çevirerek sanal bir yolcuğa çıkmaktadır. Pedalın hızına ve bisiklet kollarının her yön değişimine bağlı olarak da görüntüler değişmekte ve katılımcı benzersiz bir deneyimin parçası olmaktadır.

80'lerin sonunda geliştirilen bilgisayar teknolojisi ile görüntü yansıtım olanakları, video pratiğinin sanatsal bağlamını ve teknik altyapısını genişletmekte ve 20. yüzyılın sonlarında ise yeni medya araçlarının çeşitliliği video sanatının başka ortam ve araçlarla birleşmesine olanak sağlamaktadır. Bu ortamda bilgisayar temelli görüntü sistemlerinin (yazılım, programlama, vb) görüntüde sayısız manipülasyona olanak veren yapısı ile fiziksel ve sanal düzlemi bir araya getiren yerleştirmeleri, interaktif uygulamaları, sergileme biçimleri gibi pek çok multimedya bünyesinde barındırabilmektedir. 90'larda kişisel bilgisayarların daha yaygın olarak kullanımı, dijital kültürün oluşmasında önemli bir dönemdir. Özellikle sanatçıların hareketli imgeleri değiştirip, dönüştürebileceği dijital medya alanı bu on yıl içerisinde belirlenip, günümüze kadar hızlı bir ivme kazanacaktır. Charlotte Davies, Paul Sermon, David Rokeby, Bill Viola, Bruce Nauman bu dönemin dikkat çeken isimlerinden birkaçıdır. Görüntü teknolojisine eklenen yeni teknoloji simülörleri de video pratiğine sanal bir düzlemden bakış sağlamaktadır. Bu duruma verilebilecek en erken çalışmalardan biri Charlotte Davies'in "Osmose" adlı çalışmasıdır (Görsel 5).



**Görsel 5.** Charlotte Davies, Osmoz, 1995, İnteraktif Yerleştirme, supported by IAMAS International Academy of Media Arts and Sciences, Japan Co-Worker: Richard Holloway.

Davies, “Osmoz” adlı çalışmasında tema olarak geliştirdiği teknoloji ve doğa arasındaki ilgiyi kurar ve bunu zaman ve mekan algısının teknolojik manipülasyonunda gerçekleştirir. Katılımcı simülatör başlığı ile sanal uzamda bir gezintiye çıkar ve bu gezintisini nefes alışverişleriyle ve beden dengesiyle yönlendirir. Böylece akustik unsurlarla kavramsal bir denge içinde şeffaf görsel süreçler iç içe geçerek tekrar tekrar durdurulan zaman-veri alanında hareket etmenin belirli bir yolunu sunar. Veri alanındaki duraksama girişimi zahmetlidir, çünkü ara yüz sürekli olarak konum değişikliğine neden olan verileri toplamaktadır. Zaman ve mekan boyutlarındaki bu sürekli yeniden konumlandırma ihtiyacı, gerçek zaman ve mekan fikirlerini estetik bir deneyime dönüştürür. Dolayısıyla sanal gerçeklik ortamı dünyadaki varoluşsal varlığımız hakkında metaforlar inşa etmek ve öznel olarak deneyimlendiği şekliyle bilinci keşfetmek için potansiyel bir alan açmaktadır. Bu tür ortamlar, bedenin gerçek olarak hissettiği paradoksal bir kombinasyonu, zihinlerimizin genişletilmiş sanal formları arasında yüzebileceği yeni bir tür yer sağlamaktadır.

### **3. Sanatçı Örnekleri Üzerinden Deleuze’ün Kuvvetler Kavramını Düşünmek**

Çalışmanın bu bölümünde Deleuze’ün düşüncelerine yön veren “kuvvet” kavramına ve bu kavramdan yola çıkarak hareketli görüntülerin sanat bağlamında nasıl işlenebilir olduğuna

bakacağız. İlk kuvvet teriminin yaşama kurduğu bağda iktidar söyleminin nasıl şekillendiği ve sanat alanına etkisi sonucunda ne tür kuvvetleri açığa çıkardığını inceleyeceğiz. Deleuze, Foucault' un ölümünden birkaç yıl sonra yayınladığı "Foucault" adlı kitabında düşünürün iktidar kavrayışının orjinalliği üzerinde durur ve iktidarın sahip olunan bir şey değil, pratik edilen bir şey olduğunu dile getirir. Hükmedenlerden olduğu kadar hükmedilenlerden de geçen bir ilişkiler ağıdır (Deleuze, 2013:8-9). Burada özellikle ilişkiler ağı ile ortaya çıkarılacak tarihsel bir külliyyatın hem teori anlamında dil ile olan yapısal bütünlüğü hem de pratik anlamında yaşamsal bütünlüğü önem arz etmektedir. Dolayısıyla bilginin hem teori hem de pratikte değerlendirilmesi için Deleuze, Foucault'dan hareketle değinmiş olduğu sözcelerden işe başlar. Sözcü bir özneye ihtiyaç duymadan önce birtakım pozisyonlar var sayar ve bu durum özne ile ilişkide bir bağlam neticesinde form alır. Bu yüzden iktidar kavrayışı, ilk olarak bir bağlamı yokken üretim ilişkisi var saymaz, ancak *özne* dahilinde üretim ilişkisi bir iktidar varsayar. Foucault'nun iktidar mevzusu, özellikle Magritte'in "Bu bir pipo değildir" adlı çalışmasından yola çıkarak ele aldığı metinlerinde kendini açığa çıkarır. "İktidarı yürütenlerin söylemindeki her şey Magritte'in "bu bir pipo değildir" resmindeki şekilde cereyan eder- mahkûmiyet kararı veren yargıç "bu bir hapisane değildir", çünkü onu cezalandırmıyor, eski durumuna ve ahlaki düzene kazandırmaya çalışıyor, eğitiyor.." (Baker, 2014:245). İşte Foucault sözcelerin bu içsel farklılığı içerisinde imajlar dünyasını da formüle eder. Böylece bir kuvvet olan iktidar söz ile imajın kopuş noktasında dağılmış tekillik ilişkilerindeki sözcemelemler ile yeni kuvvet ilişkilerini aktüelleştirir. Sonuçta ortaya çıkan bilgi formasyonları tekilliklerin bir karışımıdır. *Bilginin Arkeolojisi*'nde Foucault, söylemsel olan ve söylemsel olmayan iki tür formasyon ileri sürer ve bilginin bu iki formu çok etkileyicidir. "Kartograf Foucault Gözetleme ve Cezalandırma'da iktidarı da bilginin formlarına indirgenemeyen fakat her ikisini de boylu boyunca kat eden bir kuvvet haritası olarak çizer ve bu kuvvet ilişkileri haritasına diyagram adını verir (Deleuze, 2013:9). Tüm sosyal alanların bir diyagrama sahip olduğunu ve bu mefhumun da iktidar söylemlerinin kontrol ettiği disiplin topluluklarıyla ilişkili olduğunu söylemek gerekmektedir. Tam da burada Deleuze'ün Foucault' dan alıp geliştirdiği soyut makine kavramını bu diyagram ilişkisiyle tanımlayabiliriz.

Foucault' nun, soyut ya da somut olsun, makine dediği şey nedir ("hapisane-makine" den söz edecektir ama aynı şekilde bir okul-makine, bir hastane-makineden...de söz edecektir)? Somut makineler düzeneklerdir, iki formu tertibatlarıdır; soyut makine ise formel olmayan diyagramdır.

Kısacası, makineler teknik olmadan önce toplumsaldırlar. Veya daha ziyade maddi bir teknolojiye önce gelen bir insan teknolojisi vardır. Kuşkusuz maddi teknoloji etkilerini bütün bir toplumsal alanda geliştirir fakat bunun bizzat mümkün olabilmesi için araçların veya maddi makinelerin öncelikle bir diyagram tarafından seçilmiş ve düzenekler tarafından varsayılmış olması gerekir (Deleuze, 2013:59).

Tüm bu tanımlamalardan hareketle kuvvetin kuvvetle etkileşimi sonucu çizilen diyagram haritasındaki kesişimde bir tür direnç noktaları ortaya çıkar. İşte bu direnç noktaları bir mutasyon ve yaratıcılıkla ilişkili olan mücadelelerle bağlantılı hale gelir. Neticede Deleuze'ün her yaratıcı eylemi bir direniş ve bir oluş haline getirmesi bu mücadelelerden dolayıdır. Mesele insanı oluşturan kuvvetlerin bir temsilden öte yeni kuvvetleri açığa çıkarmasıdır.

Tam bu noktada Deleuze'ün üzerinde durduğu somut ve soyut makine fikrinden hareketle araçların bir diyagram tarafından seçilmiş olması ve özneleşme sürecinde bunu öznenin bir tür görme biçimi olarak işlemesi devreye girecektir. Yukarıda bahsi geçen iktidar kavrayışından sonra araştırmanın temel konusu olan video ile bu kuvvetler ilişkisindeki görmenin olanaklarında açığa çıkan sanatçı örneklemeleri ele alınacaktır. Çalışmanın ilk bölümünde yer alan özellikle ilk dönem video çalışmaları, televizyon eleştirisiyle bir direnç noktası kazanmıştır. Baker, bu durumun altını kalın çizgilerle çizerek şöyle ifade eder:

Sinema ve video günümüzde görünmeyeni görülebilir kılmaya, “fikirler” oluşturmak için seçilmiş ve monte edilmiş bir ilişkiler demeti yaratmaya yöneltilmiştir. İmajlar dünyasının göze çarpan tehlikesi yaşamın her alanı üzerinde kurduğu iktidar ve tahakküm değildir. Gerçek tehlike imajları, “zaman yönetiminin” bir parçası olarak (bir zamanlar Maurizio Lazzarato’ nun ileri sürdüğü üzere), tek taraflı şekilde klişelere ve tekrarlara dönüştüren televizyon olmuştur. Ama, bizzat televizyon (diğer dijital iletişim teknolojileri gibi) en gelişmiş ifade aracı olmayı halen sürdürmektedir... Her şey ondan geçtiği için -fotoğraf, film, resim, konuşma ve sohbet ve her tür belge-, televizyon imajların “benzeri” daha doğrusu “sureti” olmuştur. O başlı başına kanaatler toplumdur. Asıl gerekli olanın, imajları, onların klişelerle aynı anlama gelen alışıldık televizüel biçiminden kurtarmak olduğuna inanıyoruz (Baker, 2014:345).

Baker'in bahsettiği klişelerden kurtulma, Deleuze'ün öne sürdüğü iki formasyonu yani söylemsel olan ile söylemsel olmayan formasyonu, temsil etme ve temsili olmayan yaratıcı bir kuvvet ilişkisiyle bağlantılıdır. Söylemsel formasyonun iktidar ile ilişkisi Foucault'un Magritte'in “Bu bir pipo değildir” örneğinde açığa çıkan sözcelemler arasındaki farkta mevcut olup, bu mevcudiyetin söylemsel olmayan formasyonda karşılığını bulması ise yaratıcı eylemde bulunan öznenin durumuyla ilişkilidir. İktidarın kendi pratikleriyle (okullar, hapishaneler, kentler, kırsallar, tımarhaneler, hastaneler ve fabrikalar kurarak insan nüfuslarını çevreleyen düzenekler olarak)

oluşturulan ve Baker'in de bir otomat olarak nitelendirdiği öznelerin dışında bir de mücadele eden ve direnen yaratıcı özneler vardır. İktidarın fiziksel (mimari olarak da ifade edilebilir) olarak inşa ettiği disiplinler, sağaltıcı, tedavi edici ve eğitici bu mekânlarına karşın direnen özneler "bilginin", "hakikatin" ve "söylemin" oluşturduğu iktidar sisteminin karşısına kendi pratiklerindeki söylemsel olmayan formasyonu inşa ederler. Kısacası söylemsel pratik ile söylemsel olmayan pratik aynı düzlemde açığa çıkan formasyonlardır. Bu iki söylemin kesintili bağında ortaya çıkan yeni söylemin kendisi ise sanatı temsilden kurtarıp görünür olmayan kuvvetleri görsel bir malzeme ile açığa çıkararak yaratıcı bir eylemin söylemidir. Deleuze, yaratma eylemi üzerine düşünürken her disiplinin kendine ait bir içeriği olduğunu ve bu içeriğin ise yaratma ve icat etme ile temellendiğini dile getirir. Örneğin sinemanın hareket-süre blokları icat etmesi, felsefenin kavram blokları icat etmesi, resmin çizgi-renk blokları icat etmesi gibi. Özellikle burada özneleşme sürecinde ortaya çıkan bireyleşmeden kaçınılmaz olarak söz etmek gerekecektir. Yücefer, müzik tanımının ardında yatan felsefi problemleri ele alırken, Bin Yayla'nın kuvvetler-malzeme ayrımındaki bireyleşmesine şu şekilde vurgu yapar: Bireyleşme maddeden bağımsız, sabit bir formun dışarıdan maddeyi dönüştürmesiyle değil, kuvvetlerle doğrudan ilişkili olan dinamik bir maddenin oluş içindeki bir formla örtüşmesiyle, malzemenin kuvvetlerle temasa geçmesiyle gerçekleşiyor (Yücefer, 2021:24).

Sanat görünür olmayan kuvvetleri açığa çıkarırken, bunu mekan-zamanlar düzeyinde gerçekleştirir. Mekan- zaman adı verilen bu düzeyi Deleuze, yaratma eyleminde her yaratıcı disiplinin (felsefenin kavram blokları, sinemanın hareket-süre blokları, resmin çizgi-renk blokları, bilimin işlev blokları icat etmesi gibi) birleştirici noktası olarak ele alır. Bresson'un filmlerinden verdiği örneklem ile yönetmenin birbiriyle bağlantısız olan mekanlarının zamansal boyutunu ele yüklediği rol ile sağlar. Buradaki mekan-zaman boyutu ele sinematografik bir değer atfedilmesi ile oluşmuştur. Fakat burada Ulus Baker, sinema ve video arasındaki ayırımı videoyu, "görüyorum" sözcüğü ile farklı bir mekan-zaman boyutuna yerleştirir.

Sinema en baştan beri nesnelere "imaj" olarak sundu. Oysa Kant için hayal gücümüz imajlar üreten bir yeti değildi, "şemalar" üreten bir yetiydi. Şema ise bir şeyin imajı, görüntüsü değil, onun üretilme kurallarının bütünüdür. Kant'ın imajlar ile şemalar arasında yaptığı ayırım son derece belirgin ve radikaldir. Biz galiba videonun "şematize etme" yetisinin peşindeyiz ve ondan şimdilik bunu umuyoruz. Bu "şematize etme" yeteneği ise videoya bir zaman-mekân kazandırır ya da atfeder: görüyorum, o halde düşünüyorum... Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle



Deleuze'ün "hareket imaj", "zaman imaj" adını verdiği şeylerle) işler. Video ise bizce "görüyorum" erdemine işler... Sinemayı "seyrederiz" ama videoyu "görürüz"... (Baker, 2012:23).

Görünür ve söylenir olan kuvvetler, dilsel yapılar üzerindeki temsiller aracılığı ile açıklanabilirken, görünmeyen ve söylenemeyen kuvvetler ise yeni bir mekan-zaman formu ile açıklanabilir. Bu görünmeyen kuvvetlerin yeni mekan-zamanda ortaya çıkardığı şey ise duygulardır. Sanat yapıtının, "bastırılan" şeyin kuvvetini, bildiğimizi bilmediğimiz şeyin kuvvetini açığa çıkardığını ve uygulamanın, hissedilmeyecek denli derin olan bir iç dinamizm olduğunu söyleyen Goodchild, Deleuze'ün duygulamı hissedilebilir kılmak için, duyguları ya da titreşimleri, benzerlik ya da özdeşlik olmadan, seçilemez oluncaya dek birbirlerini canlandırdıklarını, yinelediklerini ve birbirlerine dönüştüklerini ifade eder. Dolayısıyla, duygular, yaşanabilen deneyimi aşar (Goodchild, 2005:297). Tüm bunların neticesinde birbiri içerisine geçmiş ve birbirini dönüştüren duygular, bir tür yersizyurtsuzlaşma kuvvetini açığa çıkararak, ikili-oluş ya da çoklu-oluşun daimi birlikteliğini sunarlar. Yücefer, bu ikili oluşları çok etkili bir şekilde şöyle ifade ediyor:

Neden oluş iki taraflı ya da çift yönlü olmak zorunda? ... Bir an için yersizyurtsuzlaşmanın tek taraflı olduğunu, hayvan-oluş sırasında oluşun yalnızca sesi etkilediğini, bu sırada hayvanın değişmeden kaldığını hayal edelim: Ses müziğe dönüşerek kadınları, çocukları, kuşları, atları, böcekleri... ifade ediyor, ama ifade edilen değişmeden kalıyor. Böyle olsaydı ses kadını, çocuğu, hayvanı olduğu gibi ifade etmek zorunda kalırdı; kadın, çocuk ya da hayvan değişmeksizin, özdeşliğini, yerliurtluluğunu yitirmeksizin seste ifade bulurdu. Kısacası, ses olduğu şeyi, dönüştüğü şeyi, kadını, çocuğu ya da hayvanı temsil ya da taklit etmiş olurdu. Kadına, çocuğa, hayvana özgü olan şeyi hiçbir değişime uğratmaksızın yeniden üretmek oluşu temsile, taklide, mimesis'e indirgerdi. Oluşun tek-taraflı kalması müziği temsil mantığına hapsetmiş olurdu. Ama bunun mümkün olmadığını görmek zor değil. Kadın sesini, at ya da kuş seslerini taklit etmekle yetinen sesin müzikal olamayacağını kolayca hissediyoruz. Yersizyurtsuzlaşan sesin müzik olması için seste ifade bulanın da oluşa geçmesi, sesin karşılaştığı şeyin de yersizyurtsuzlaşması gerek. Oluşun iki tarafı da etkilemesi gerek. Karşılaşılan şey aynı kaldığı sürece sesin müziğe dönüşmesi, Ahab'ın balınaya dönüşmesi imkansız. Sesin hayvana dönüşmesi için ya da Ahab'ın balina-oluşu deneyimlemesi için hayvanın da işitsellikte başka bir şeye dönüşmesi, Moby Dick'in başka bir şeye, göz alıcı bir beyazlığa dönüşmesi gerek (Yücefer, 2021:26).

Şimdi bu gelinen noktada video gibi hareketli görüntülerin işlerlik kazandığı ve imgelerin manipülasyonunun daha da yoğunlaştığı sanat alanında malzeme -ifade yönünde ortaya çıkan kuvvetleri sanatçı örnekleri üzerinden inceleyeceğiz. İlk olarak, Viola'ın çalışmalarında özellikle kullandığı tekniklerin, mekan-zaman kavramıyla ilişkili olarak açığa çıkardığı kuvvetlere bir bakacağız.



**Görsel 6.** Bill Viola, *The Passions: The Quintet of the Astonished*, 2000, Karanlık odada duvara monte edilmiş ekranda renkli video projeksiyon, 55 × 95 inches (140 × 240 cm), 15'20" , J.Paul Getty Museum.

Sanatçının çalışmalarındaki manipüle edilmiş yüzey ve zaman görüntüleri her ne kadar filme yakın olsa da filme alınamayan video temelli nitelikleri de yoğun şekilde kullanmaktadır. Örneğin 2000 ile 2002 yıllarını kapsayan "The Passions" adlı bir dizi video çalışması insan bedeninin ve yüzünün yoğun içsel durumlarını araştırır (Görsel 6). Viola, figürlerinde Orta Çağ ve Rönesans'ın adanmışlık resimleriyle bağ kurar. Bu bağda sanatçı, o zamanın ressamlarının figürasyonlarındaki duygusal aşırılıklarının (acı, korku, öfke, v.b.) tasvirleri üzerine odaklanır. Fakat bu duygusal durumların dışsal gösterimini resmin durağanlığından öte izleyicinin kendi algısında deneyimlemesi için genişletilmiş bir zaman aralığı sağlayarak hareketli görüntüye dönüştüren Viola, izleyiciyi doğal algı tarafından gözlemlenebilir olanın çok ötesindeki duygusal aşırılıkları çok küçük değişimlere maruz bırakarak "algılanamaz olana" sabitler. Böylece bu algılanamaz olan süreç, söylemsel olmayan kuvvetleri açığa çıkararak yeni bir uzay-zaman formu ortaya çıkarmaktadır. Bu sürecin biçimlenmesini sağlayan ise ağır çekimdir. Burada hem film hem de videoyu kullanan sanatçı bu iki medyanın çok yönlü güçlü boyutlarını birbiriyle ilişkilendirerek kendi ifade formunu oluşturmuştur. Videonun pikselleştirici görüntülerinin aksine film yüksek düzeyde ayrıntı ve incelik gerektiriyordu. Ayrıca film daha yüksek kare hızına sahipti. Bu iki

nedenden dolayı görüntüleri filme alan Viola, bu film stoğunu dijital olarak kodladı ve kurgu için depolama alanına aktardı. Tüm bu süreçler, tek bir karenin ya da birden fazla karenin boşlukları arasındaki *manipülasyonları* içerecek ve ağır çekimin uzamsal boyutu ifadeye eklemlenecektir. Viola'ya göre ağır çekim, "bir deneyim üzerinde çalışmanıza ve düşünmenize izin veren bir bilinç değiştirme biçimi, normalde sizin için çok hızlı gerçekleşen bir eylem" dir (Kim, 2013:149). Dolayısıyla bilinç düzeyinin bu değişimi algının şekillendirdiği imgenin çok ötesine uzanarak görüntünün bakan göz tarafından var olma biçimini şekillendirir.

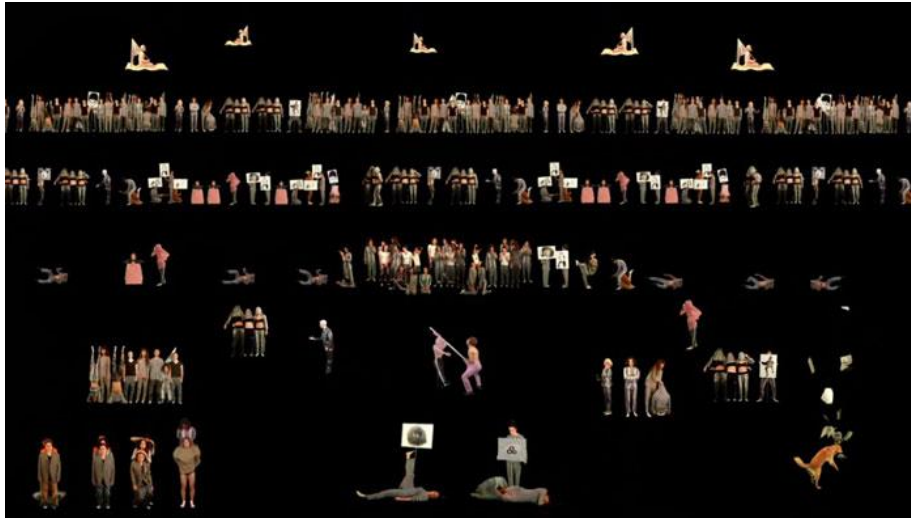
İmge uzayan süre içinde geciktiğinden, figürüne kendi yaşamsallığını bahşeder ve izleyicinin bilinçli ve bilinçsiz etkinliklerinde tekrar oynatılır. Viola, yeni elektronik ve dijital teknolojilerin bu benzerliğe olanak sağladığını belirtiyor: "Bu medya araçlarının yapmanıza izin verdiği yavaşlamada, otomatik olarak fiziksel dünyadan ayrılarak metafizik dünyaya girdiğiniz bir eşiği aşarsınız. Çünkü zamanı yavaşlatmanın teknoloji dışında mümkün olduğu tek yer insan zihnidir". Buna göre The Passions' daki aşırı ağır çekim, zaman içinde sürekli olarak "değişim ve geçicilik" tarafından işaretlenen "kişisel yaşamlarımızda" çeşitli duyguların derinden yerleştiği bir yol olarak kabul edilir (Kim, 2013:149).

Viola'nın çalışmalarında ağır çekim vasıtasıyla gerçekleştirdiği manipülasyon tekniğinde duygusal yoğunluk imgeleri ifşa etmektedir. Bu ifşaya karşılık gelen ise Viola'nın izleyiciyi de ağır çekimin manipülatif eyleminin video karelerini fotoğraf gibi sabit olduğunu düşünmesine neden olurken, sabırla bekleyen izleyicinin ilk hareketi algılayışıyla yüzlerdeki jestler değişmeye başlar. Burada Deleuze, "*Hareket-İmge*" metinlerinde bahsettiği yakın plan yüz çekiminin duygu ve duygulanım<sup>1</sup> arasındaki konumunu şu şekilde tarifler: "Yüzün yakın planı yoktur, yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur, duygulanım-imgedir" (Deleuze, 2014:121). Tüm bu dolayimler neticesinde bir sanat eseri Deleuzeyen bakış açısıyla bir duyular bloğudur ve blok algılar ile etkilerin bileşkesidir. Dolayısıyla etkinin ve tepkinin doğası gereği bunun kuvvet olduğunu dile getirebiliriz. Yukarıdaki metinlerde sözü edilen söylemsel olan ile söylemsel olmayan kuvvet haritası ise duyuları, duyguları üreterek etki alanını bir duyular kitlesinde yoğunlaştırır.

---

<sup>1</sup> Kavramsal açılımda, Sutton ve Martin-Jones(2014: 148) Deleuzevari kavramlardan biri olan duygulanımı şu şekilde tanımlarlar: Hissetmenin lahzada deneyimi olarak saf öznel. Biz ne hissettığımızı anlayıp buna göre hareket ettiğimizde başka öznelliklerle-ihiyaç, beyin, hatıra ve kasılma- "karışır". Bu duygular örtüştüğünde, duygulanım içinde yaşarız ve bunu anlamlandırmamız gerektiğinde bir boşluk, *serebral fasıla* yaratırız.

Deleuze'ün kuvvetler düşüncesi bağlamında İnci Eviner' in imgeleri ise hareketli görüntülerde zamansız ve mekansız bağlamlar yaratarak gizil bir gücü ortaya çıkarırlar. Eviner' in sürreel figürleri ve melez yaratıklarla dolu yapıt düzenleri, sanatçının dayatılan kültür, ırk ve cinsiyet kalıplarının bir şaşkınlık, öfke ve yabancılaşma hissi yarattığı “dış” dünyada karşılaştıkları önyargıların vurgulu versiyonları gibidir (Harbison, 2011:42). Eviner'in videolarındaki figürler kurgu aşamasında manipüle edilerek parçalanıyor, çoğalıyor ve kendi tekrarlayan zamanında (loop) yeni bir anlam üretmeye olanak sağlıyor. Bu figürler bir iktidar tarafından baskılanan bedenler olarak kendi varoluşları içinde direnir pozisyonda tuhaf hareketler sergilerler. Bedenin söylemsel olmayan formasyondaki bu varoluşu jestlerin, mimiklerin, hareketlerin ve sesin ayırt edilemezliğine yerleşir. “Bir yandan toplumsallığın dayattığı bir imge, bir yandan verili politik imgeler ve kimlikler ve bütün bunların içinde hiç kalıbına sığmayan birileri kendi öznesini kurmak için mücadele ediyor” (http 4). Burada karşımıza çıkan beden kendi özneleşme sürecinin sancılı doğasında olan bir insan formudur. Eviner'in “Kırık Manifestolar: Göçmenler, Şiddet ve Gösteriler” başlıklı, dev boyutlu, üç ekranlı video yerleştirmesi, uçlarda yaşayan insanların mekansız (yersizyurtsuz) bir panoraması gibidir (Görsel 7).



**Görsel 7.** İnci Eviner, *Kırık Manifestolar*, 2010, 3 Kanallı HD video, 3' döngü, 6 Kanallı ses yerleştirmesi.

Eviner' in çalışmalarında siyasi otoritenin oluşturduğu düşmanca bir döngüde sıkışıp kalan ve haklarından mahrum edilen ve uçlarda yaşayan bu insanlar mültecidirler, göçmendirler

ve yeni bir tür vatandaşlıklar. Foucault iktidarı, bir hukuk<sup>2</sup> çerçevesi içerisinde haklar ve illegalizmler dağıtan bir alan olarak nitelendirir ki, bu durum kuvvet ilişkilerinin metin içerisinde önceden tanımlan bir diyafram haritasıyla bağlantılı hale gelir. Sanatçı bedeni kimliksizleştirip, mekânı bedeninin karşılaştığı yeni bir uzam fikriyle özdeşleştirir. Kendi ifadeleriyle bu durumu sanatçı şöyle aktarır:

Bu bedenler videolarımda, bölünerek çoğalıyor, kendini doğuruyor, haykırıyor, esniyor, bıçaklıyor, yuvarlanıyor... Bütün bunlar kimlik denen çerçeveyi kırmak ve sürekli enerji üreterek beklenmedik olana yer açmak için oradalar. Bu benim için Kadın'ı bir temsil imgesi olmaktan koruyor, ki işlerimin çoğu bu konuda geliştirdiğim stratejiler olarak okunabilir. Jestleri soyutladığında kime ait oldukları belirsizleşir ve başka bir oluşumu tetiklemiş olursun. Giysilerin de burada önemli bir rolü olduğunu söylemeliyim.; çünkü jestler giysilerle biçimlenir. Elastik, çizgili kumaştan dikilmiş bu pijamalar kendi içlerinde bir uzam taşıyorlar ve gövdenin hareketi bu uzamla çoğalıyor. Gövdeler, sanki, geçmiş yaşamlarında kaybettikleri tenlerini arıyorlar ama aslında hiçbir zaman böyle bir şey olmamıştır. Aslında, hayal gücümüzle teni yeniden yaratmaya çalışırız; bu anlık oluş kavranamayacak kadar hızlıdır ve sürekli kendi içine kapanır... Öte yandan bu sayıklamalar bir çaresizliğe karşı direnç oluşturabilecek kapasiteyi de ortaya çıkarabilir ( Gürlek, 2011:79).

Eviner, videolarındaki manipülatif kurgularıyla bedenleri çoğunlukla parçalayarak, çoğaltarak ve olmadık pozisyonlara sokarak genel iktidar söyleminin temsilinden onları koparır ve sürekli bir çaresizliğin kulvarında onların mücadelelerinde açığa çıkacak bir direniş noktaları kurgular. Bu kurgu ise videonun "görüyorum" cephesinde filizlenen algıların ve duyumsalın birleşimindeki duyumları ortaya çıkarır. Sonuç olarak duyumsal olan, temsilin (kimlik denen çerçeveyi kırmak) dışında söylemsel olmayan görsel-işitsel bir ifadenin yoğunluğudur.

Son olarak ele alacağımız sanatçılardan bir diğeri ise Mat Collishaw' dır. Collishaw, kendi imgeler retorliğini güçlü bir şekilde kullanan, insanın karanlık ve derin yönlerine odaklanan bir sanatçıdır. Çalışmalarında çok çeşitli medyalar kullanan Collishaw, özellikle hareketli görüntülerinde imgeleri hem teknik hem de duygusal bir manipülasyonun potansiyeli ile donatarak, hastalık, savaş, kötülük gibi kavramlara can alıcı şekilde değinmektedir. Arter' de 2013 yılında gerçekleştirdiği Türkiye'deki ilk kişisel sergisi olan "Hayalet Görüntü" de insanlık tarihinden ve sanat tarihinden yola çıkarak ürettiği çalışmalar çok dikkat çekicidir. Özellikle bu

---

<sup>2</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Deleuze, (2013). Foucault, çev. Burcu Yalın-Emre Koyuncu, İstanbul:Norgunk.

sergi için ürettiği “Ödüllü Mahsul” adlı çalışması, üç boyutlu bir bilgisayar animasyonudur (Görsel 8).



**Görsel 8.** Mat Collishaw, Ödüllü Mahsul, 2013, 3 Boyutlu bilgisayar animasyonu.

Bu video yerleştirmesinde sanatçı, 1993 yılında Sudan'daki kıtlık sırasında foto muhabirliği yapan Kevin Carter'a ait ödüllü fotoğraf üzerindeki kuşa animasyon tekniği ile hareket kazandırmıştır. Video üzerindeki manipülasyon izleyicide bir tedirginlik hissi yaratarak tanımlanamayan bir duygusal şok ortaya çıkarıyor. Sanatçı sıklıkla fotoğraflar üzerinden tekrar canlandırma yaparak hem tarihsel hem de düşünsel göndermeler yapıyor ve bu durum söylemsel olanın çok ötesine taşınarak bir tür kuvvet açığa çıkarıyor. Öncesinde bahsettiğimiz yaşanabilen deneyimi aşan duygulam, sanatçının bu çalışmasında yersizyurtsuz bir kuvveti gözler önüne sermektedir. Bu serginin küratörü Başak Doğa Temür ile yapılan bir röportajda Temür, sanatçının anlatımından yola çıkarak şunları ifade ediyor: “Diğer insanların felaket hallerindeki görüntülerini izlemek, biz adrenalinin yükselmesine neden oluyormuş. Dolayısıyla aslında böyle bir bağımlılık geliştiriyoruz medya imgelerine. Medya da bizim bu iştahımızı sürekli beslemeye devam ediyor.” (http 3).

#### **4. Sonuç**

Video sanatının dijital manipülasyonu üzerinden Deleuze'ün kuvvetler kavramına odaklanan bu çalışma, teknolojinin hareketli görüntüdeki gelişim çizgisini incelemekle birlikte toplumsal, teknik ve kuramsal alt yapı ile sanatçı örneklemeleri üzerinden kuvvet kavramını

direnme eylemiyle ilişkilendirmiştir. Bu ilişki neticesinde ortaya çıkan kuvvetler diyagramı ise sanat bağlamında değerlendirilerek, özne üzerinde söylemsel olan ve söylemsel olmayan uygulamaları açığa çıkartmıştır. Çalışmada kuvvet kavramı dolayımında ortaya çıkan uygulamaların çerçevesi ise sanatçıların yeni mekan-zaman ilişkilerinde etken bir rol oynamıştır. Çalışmanın ana eksenini oluşturan ikinci bölüm, sanatçı örnekleri üzerinden kuvvet düşüncesinin ne tür direnç noktaları yarattığını çözümlenmeye çalışmıştır. Bu çözümlenme, Deleuze'ün fikirlerinden hareketle araçların bir diyagram tarafından seçilmiş olması (videonun televizual bir temsilden koparak, Baker'in videoyu bir "görüyorum" olarak nitelendirmesi ve görsel-işitsel bir mecra olan videonun "bir düşünce aygıtı"na dönüşmesi) ve öznenin özneleşme sürecinde bunu bir görme biçimi olarak işlemede devreye girmiştir. Böylece video görmenin olanaklarında form alan bir tekillik çizgisi inşa etmiştir. Dolayısıyla gelinen noktada aracın kuvvetlerle olan ilişkisi, her sanatçı için kendi mekan-zaman düzeyinde gerçekleşmektedir. Neticede bu bağlamlar dolayımında örneklenmiş olan sanatçı çalışmalarının ortak noktası manipüle edilmiş görüntü yüzeyinin algılanamaz olan yoğun bir sürecin uygulamalarını ve kuvvetlerini açığa çıkarıyor olmalarıdır. Tabii ki bu çalışmaların birbirlerinden ayrılan noktaları da ifade- içeriğin doğal ayrımından dolayıdır. Çünkü her sanatçı kendine has geliştirdiği tekniklerin iç-uzay zamanında yaratımını gerçekleştirir. Bu da demek oluyor ki, malzemenin teknik ilerleyişindeki görüntüler ister ağır çekimde ister figürlerin parçalanmış ya da deforme olmuş yüzeylerinde manipüle edilsin, bilinç düzeyinde bu değişimin algısı imgenin çok ötesinde görüntülere bakan göz tarafından var olma biçimini şekillendirir. Sonuç olarak gelinen bu noktada bahsi geçen söylemsel olan ve söylemsel olmayan bu iki kategori, kuvvetler ilişkisiyle temsili ve temsili olmayan yaratıcı bir etkinlikle bağlantılıdır. Sanatı söylemden öte bir temsilden kurtaran ise kuvvetleri görsel bir malzeme ile açığa çıkartan yaratıcı eylemin kendisidir. Bu çalışma tüm bu ilişkiler neticesinde sanat yapıtının gizil bir gücü ortaya koyarken, algılanamayacak kadar derin olan bir iç dinamizme içkin olan uygulamaların kuvvetlerini yaşanabilir bir deneyimin de çok ötesine taşıdığını göstermiştir.

### **Kaynakça**

Baker, U. (2014). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, 3. Baskı, İstanbul: Birikim Yayınları.

Baker, U. (2012). *Beyin Ekran*, İstanbul: Birikim Yayınları.

Beyaz, G.G. (2016). "Nam June Paik ve Onun Tabula Rasasi: Video", İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi, İstanbul: Aydın Üniversitesi Yayınları, Sayı 1, s. 1-16.

Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*, çev. Burcu Yalım- Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yay.

Deleuze, G. (2013). *Foucault*, çev. Burcu Yalım- Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze&Guattari*, çev. Rahmi G. Ögdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gürlek, N. (2011). "İnci Eviner", *Egemene Karşı Şiirsel Bir Varlık Alanı*, der. Nazlı Gürlek, İstanbul: Galeri Nev&Revolver Publishing.

Harbison, I. (2011). "İnci Eviner", *Süresiz Askıya Alınma*, der. Nazlı Gürlek, İstanbul: Galeri Nev&Revolver Publishing.

Kim, J.H. (2013). "Manipulated Surface and Time: Digital Video and "Film-Video Hybrid" in Bill Viola's 21st Century Work", *Quarterly Review of Film and Video*, Howard University, USA, Issue: 2, p. 140-158.

Postman, N. (2014). *Televizyon: Öldüren Eğlence*, 5. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sutton D. ve Martin-Jones D. (2014). *Yeni Bir Bakışla: Deleuze*, çev. Murat Özbek ve Yetkin Başkavak, 1. Baskı, İstanbul: Kolektif Kitap.

Tomlinson, J. (2013). *Küreselleşme ve Kültür*, çev. Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yücefer, H. (2021). "Deleuze ve Müzik: Dolaylı Bir Karşılaşmanın Anatomisi", *Posseible: Felsefe Dergisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil. Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Felsefe Bölümü, Sayı:1, s.19-35.

### İnternet Kaynakları

http 1. Çal, H. C. (2021). "Video Sanatı Üzerine Notlar 1", *Manifold*, <https://manifold.press/video-sanati-uzerine-notlar-1>, Erişim tarihi: 25.03.2022.

http 2. Ryan, P. (2019). "Videonun Soybilimi", Çev. Akın Terzi, *e-Skop/Skop Bülten*, <https://www.e-skop.com/print.aspx?PageID=5554>, Erişim: 11.03.2022.

http 3. Anı Sağkan, (2013),



“Hayalet Görüntü”, <https://www.youtube.com/watch?v=cRVEI96XqOM>, Erişim tarihi: 08.09.2022).

http 4. Tuncer E. ve Şık N. (2019). “İnci Eviner’in İmgeler Sözlüğü”, Arredamento: Mimarlık, Tasarım Kültürü Dergisi, file:///Users/macbookpro/Downloads/Inci\_Eviner\_in\_Imgeler\_Sozlugu.pdf, Erişim tarihi: 08.09.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Nam June Paik, “Manyetik TV”, 1965, Siyah-beyaz TV Monitör Seti ve Miknatis, 38 3/4 × 19 1/4 × 24 1/2 in., Whitney Museum of American Art, New York. <https://imageobjecttext.com/2012/04/05/boxes-of-tricks/>, Erişim tarihi: 11.03.2022.

Görsel 2. Nam June Paik ve Shuya Abe, “Elektronik Şerit”, 1970, Wobulator ve TV Monitör, Experimental Television Center, Owego, New York. <https://vimeo.com/16906546>, Erişim tarihi: 11.03.2022.

Görsel 3. Steina Vasulka, “Keman Gücü”, 1970-78, Siyah-Beyaz Video ve Ses, 10’04”, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA). [http://www.vasulka.org/Videomasters/pages\\_stills/index\\_94.html](http://www.vasulka.org/Videomasters/pages_stills/index_94.html), Erişim tarihi: 25.03.2022.

Görsel 4. Jeffrey Shaw, “Okunaklı Şehir”, 1988-91, İnteraktif Yerleştirme, In cooperation with the Ministry of Culture Of the Netherlands. <https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/legible-city/>, Erişim tarihi: 18.03.2022.

Görsel 5. Charlotte Davies, “Osmoz”, 1995, İnteraktif Yerleştirme, supported by IAMAS International Academy of Media Arts and Sciences, Japan Co-Worker: Richard Holloway. [http://www.immersence.com/publications/char/1998-CD-Virtual\\_Dimension.html](http://www.immersence.com/publications/char/1998-CD-Virtual_Dimension.html), Erişim tarihi: 31.03.2022.

Görsel 6. Bill Viola, “The Passions: The Quintet of the Astonished”, 2000, Karanlık odada duvara monte edilmiş ekranda renkli video projeksiyon, : 55 × 95 inches (140 × 240 cm), 15’20”, J.Paul Getty Museum. <https://blog.edenbaumstudio.com/2003/02/there-is-a-good-parallel-to-my.html>, Erişim tarihi: 07.09.2022.

Görsel 7. İnci Eviner, “Kırık Manifestolar”, 2010, 3 Kanallı HD Video, 3’ döngü ve 6 Kanallı Ses Yerleştirme. <https://www.inceviner.net/kirik-manifestolar.html>, Erişim tarihi: 08.09.2022.

Görsel 8. Mat Collishaw, “Ödüllü Mahsul”, 2013, 3 Boyutlu Bilgisayar Animasyonu. <http://www.banucarmikli.com/arter-mat-collishaw-hayalet-goruntu/>, Erişim tarihi: 08.09.2022.

**TOPKAPI SARAYI MÜZESİ'NDE YER ALAN H 1524 ARŞİV NOLU HÜNERNÂME II. CİLDİ y.119b  
SAYFASINDAKİ MİNYATÜRÜN İNCELENMESİ****EXAMINATION of THE MINIATURE in HUNERNAME II, ARCHIVE NUMBERED H 1524 y.119b at  
THE TOPKAPI PALACE MUSEUM****Fatma Nilhan Özaltın\*****Öz**

Minyatürler, yapıldıkları dönemlere ait toplumun kültürel, ekonomik yapısını ve yaşam tarzını yansıtmaları bakımından önemli bilgiler veren tarihi belgelerdir. Örneğin; o dönemdeki mimari yapılardan, kullanılan eşyalardan giyim tarzına kadar toplumun gelenek ve göreneği hakkında minyatürler bize ışık tutmaktadır. Bu çalışmada Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan H 1524 arşiv nolu Hünernâme II. cildi y.119b sayfasındaki minyatür incelenmektedir. Minyatürün konusu Kanunî Sultan Süleyman'ın şehzadelerinin sünnet düğününde dikilitaşa tırmanan cambazlar ve çanak yağmalayanlardır. Eserin orijinal nüshası iki cilt halindedir (TSMK, H 1523/H 1524). Hünernâme'nin II. cildi Kanunî Sultan Süleyman'a ayrılmış ve padişahın tahta çıkışından ölümüne kadarki dönemi anlatmaktadır. Nakkaş Osman ile ekibi tarafından hazırlanan eser altmış beş minyatürden oluşmaktadır. Araştırma kapsamında kaynak tarama yöntemi kullanılarak konu ile ilgili yazılı ve görsel materyallere başvurulmuştur. Bu çalışmada örnek olarak seçilen minyatürün tüm görsel unsurlarının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda eserde geçen figürler, mimari yapı ve anlatılan konu hakkında detaylı incelemeler yapılmış; eserin kompozisyon yapısı, biçim ve kullanılan renkler incelenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Minyatür, Hünernâme, İbrahim Paşa Sarayı, At Meydanı, Anıt.

**Abstract**

Miniatures are historical documents that provide important information in terms of reflecting the cultural, economic structure and lifestyle of the society of the period they were made. For example; miniatures are sheds light on the traditions and customs of the society, from the architectural structures of that period, from the items used to the style of clothing. In this study, the miniature in Hunername II, archive numbered H 1524 y.119b at the Topkapı Palace Museum is being examined. The subject of the miniature is the people who climbed the obelisk and plundered the bowls at the circumcision wedding of the princes of Suleyman the Magnificent. The original copy of the work is in two volumes (TSMK, H 1523/H 1524). Hunername II. the volume is devoted to Suleyman the Magnificent and describes the period from the sultan's accession to the throne until his death. The work, prepared by Nakkas Osman and his team, consists of sixty-five miniatures. Within the scope of the research, written and visual materials related to the subject were used by using the source scanning method. In this study, it is aimed to examine all the visual elements of the miniature chosen as an example. In this direction, detailed examinations were made about the figures, architectural structure and the subject described in the work; the composition structure, form and colors of the work were tried to be examined.

**Keywords:** Miniature, Hunername, Ibrahim Pasha Palace, Horse Square, Monument.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 17.10.2022 - Kabul tarihi: 26.12.2022.*

\*Öğr. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, nilhanozaltin@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0562-9276>

## 1. Giriş

Hünernâme II. cildi şehnameci Lokman başkanlığında hazırlanmıştır. Osmanlı padişah hazinesi için hazırlanan ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde korunan eser edebî bir dille Türkçe kaleme alınmıştır. Eserde şehnameci Lokman'ın Üstad Osman'dan övgüyle bahsetmesi kitabın tasvirlerinin Üstad Osman denetiminde gerçekleştirildiğini göstermektedir (Çağman, 2016:77). Hünernâme'nin Kanûnî Sultan Süleyman'a ayrılan II. cildinde hükümdarın ahlâkı, yardım severliği, siyaseti, adaleti, savaşları, fethettiği kaleler, hastalığı, ölümü, güzel sözleri ve şairliğine değinilmektedir (Ertuğ, 1998:485). 30x43 cm ebatlarındaki eser 302 yapraklı ve 65 minyatür içermektedir.

Araştırma, Kanunî Sultan Süleyman'ın 1530 yılında, dikilitaşa tırmanan cambazları ve halkın çanak yağmasını seyrederken tasvir edildiği Hünernâme II. ciltte bulunan TSM, H 1524 arşiv ve sayfa y.119b da yer alan minyatürün incelenmesiyle sınırlandırılmış, bu kapsamda minyatürün kompozisyon yapısı, mekân, biçim ve kullanılan renkler incelenmiştir (Görsel 1).



Görsel 1. Hünernâme II, TSM, H 1524, y.119b.

### 1.1. Minyatürde Kompozisyon

Minyatürdeki geçit alayının hareket yönü Arap yazısındaki gibi sağdan sola doğrudur. Minyatürde kompozisyon yatay bir doğru ile iki parçaya ayrılmaktadır. Kompozisyonun 5/3'lük kısmını üst tarafı oluşturmakta, buradaki iki mimari yapı yan yana konumlandırılmaktadır. Minyatürün sol tarafında bulunan yapı padişahın oturup şenlikleri seyrettiği İbrahim Paşa

Sarayı'ndaki şahnişi bölümüdür. Minyatürde Padişah oturur durumda sol üst köşede, sol kolunu dizine dayamış, sağ kolunu ise göğsüne doğru kaldırmaktadır. Sağ taraftaki yapıya dört penceresi bulunan bir geçitle bağlantı sağlanmakta ve yapının sağlı-sollu iki minaresi bulunmaktadır.

Minyatürün alt kısmında bulunan gösterilerin yapıldığı sahnede dairesel bir kompozisyon içinde figürler farklı yönlerdedir. Figürlerin sağ tarafında dikilitaş sütunu, sol tarafında ise örme sütun bulunmaktadır. Bu iki büyük sütun arasında ise yılanlı sütunun sağında ve solunda iki küçük düz sütun daha vardır.

### **1.2. Minyatürde Mekân**

Minyatürde mekân alt ve üst kısım olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Üst kısım günümüzde Türk ve İslâm Eserleri Müzesi olarak kullanılan İbrahim Paşa Sarayı'nda geçmektedir. Padişah, Şehzadeleri, Hasoda Başı ve Silâhdâr Ağa ile birlikte şahnişinden halkı ve gösterileri izlemektedir. Yapının tam ortasında üzeri külahla örtülü "Şahnişi" olarak isimlendirilen balkon bulunmaktadır. Balkon içerisinde oturan padişahın solunda Hasoda Başı ve Silâhdâr Ağa, sağında ise üç şehzade yer almaktadır. Kaynaklarda bu şehzadelerin Selim, Mehmet ve Mustafa olduğu belirtilmektedir. Yapının sağ köşesinde perspektif kurallarına uygun bir şekilde yapılmış balkon ve bunun üzerinde de çatıdan uzanan bir saçak vardır. Alt kısımda bir başka bölme ile ayrılmış yatay bir duvar yüzeyi bulunmaktadır. Bu bölümde zengin geometrik motiflerden oluşan yüzey işlemeciliği dikkati çekmektedir. Sağ köşede yer alan ve sağlı-sollu iki minaresi bulunan camiye geçiş için ise yan yana dört ahşap kafesli pencereleri olan bir ara geçitle sağlanmaktadır. Sağlı-sollu iki minaresi bulunan caminin üzeri ise üçgen çatılıdır. Caminin ortasında üçgen çatı ile kaplı bir kapı ve iki yanda üst kısmı ve etrafı bordürle çerçevelenmiş iki dikdörtgen pencere vardır. Alt kısımda bir başka bölme ile ayrılmış yatay bir duvar yüzeyi görülmektedir. Burası gösterilerin yapıldığı Sultan Ahmet meydanıdır. Sarayın mimari yapısı ve meydandaki anıtlardan konunun geçtiği mekânları kolaylıkla belgelendirmek mümkündür. Günümüzde de Sultan Ahmet meydanında dikili taş, örme sütun ve yılanlı sütun yine aynı yerlerindedir.

#### **1.2.1. At Meydanı (Sultan Ahmet Meydanı)**

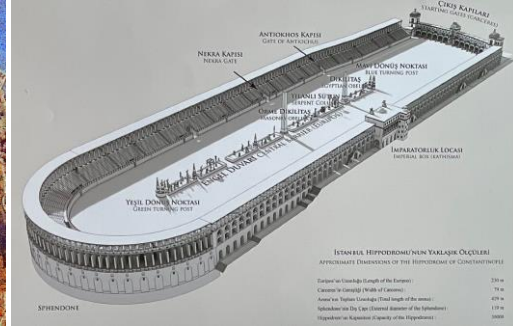
Antik çağda şehrin kalbi konumundaki Constantinopolis Hipodromu, imparatorların gövde gösterilerini yaptıkları, halkıyla bir araya geldikleri merkezi bir yer olmasının yanı sıra aynı

zamanda isyanların çıktığı, katliamların yapıldığı bir kent merkeziydi. At Meydanı Osmanlı döneminde de pek çok şenliğe ve önemli olaylara ev sahipliği yapmış, cirit oyunları da, halk bayramları da burada kutlanmıştır. Ayrıca meydan 17. yüzyıl boyunca birçok kanlı olaya tanıklık etmiş, duraklama ve gerileme devirlerindeki ayaklanmalarda tahribata uğramıştır (Yıldırım, 2013:1, 139).

Görsel 2a'da Matrakçı Nasuh tarafından 1537 civarında yapılmış minyatürde; Sphendone Duvarı, Örme Dikilitaş (Konstantin Dikilitaşı), Yılanlı Sütun (Burmali Sütun), Theodosius Dikilitaşı, İbrahim Paşa Sarayı, Jüstinyen Sütunu ve Ayasofya görülmektedir. Görsel 2b'de ise Hippodrom'un önemli yapılarını, anıtlarını ve istatistiksel verilerini gösteren rekonstrüksiyon yer almaktadır.



**Görsel 2a.** Matrakçı Nasuh, Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irak, (iÜK, T5694).



**Görsel 2b.** Hippodrom'un rekonstrüksiyonu

### 1.2.1.1. Theodosius Dikilitaşı

Anıt Firavun III. Tuthmosis adına Karnak Amon Ra Tapınağı önüne yapılmıştır. Constantinus zamanında yerlerinden alınan iki adet benzer yapıdaki bu anıtlardan biri Roma'ya diğeri ise Constantinopolis'e götürülmek üzere İskenderiye Limanı'na taşınmıştır. Dikilitaş'ın şimdiki yerine dikilmesi ise İmparator I. Theodosius'un (İ.S. 378–395) emri ile gerçekleşmiş, bundan dolayı da çeşitli kaynaklarda Theodosius Dikilitaşı olarak anılmaktadır (Yıldırım, 2013:102).



Görsel 3a. Minyatürdeki dikilitaş.



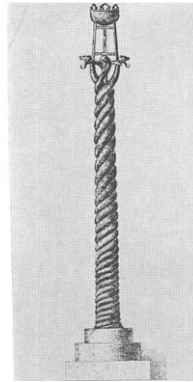
Görsel 3b. Sultan Ahmet Meydanı'ndaki dikilitaş.

### 1.2.1.2. Yılanlı Sütun (Burmali Sütun)

Yılanlı sütun İstanbul'un günümüze ulaşmış en eski anıtlarından biridir. Birbirine sarılmış üç tunç yılanın başları üzerinde taşıdığı üçayaklı bir tütsü kazanının antik döneme ait olduğu anlaşılmaktadır. Yunanlıların Perslere karşı kazandıkları zaferin anısına Delphi Apollon mabedine bir şükran ifadesi olarak yapılmış daha sonra da İstanbul'a getirilmiştir (Erdem, 1963:86). Sütun tunç döküm tekniği kullanılarak yapılmış, içi boş ve tek parçadır. Bu sütunla ilgili çeşitli rivayetlerde bulunmaktadır. Nitekim Evliya Çelebi seyahatnamesinde bu sütunda bulunan üç yılanbaşının şehri yılan, çıyan ve akreplerden koruduğuna, yeniçeriler tarafından yılanbaşlarının kopartılması neticesinde şehirde bu tür hayvanların arttığına değinilmektedir (Yıldırım, 2013:112, 116).



Görsel 4a. Minyatürdeki yılanlı sütun. Görsel 4b. Heredotos'un tasvirine göre tunçtan yapılmış ant.



Görsel 4c. Sultan Ahmet Meydanı'ndaki burmalı sütun.

18. yüzyıla kadar bu üç yılanın başı yerindeyken, kimine göre bir yeniçeri, kimine göre çalgın bir Polonyalı bu başları kopartmıştır. Yılanbaşlarından birinin yarısı kazıda bulunmuş ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'ne konmuştur (Görsel 4d). Günümüzde 5.30 metre olan yılanlı sütunun orijinalinin daha yüksek olduğu düşünülmektedir (And, 2003:112).



**Görsel 4d.** Üç bronz yılanın kafasından birinin üst çenesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi.

#### **1.2.1.3. Örme Dikilitaş (Konstantin Dikilitaşı)**

M. S. 944 yılında Konstantin VII (911-955) tarafından spina üzerine inşa edilen ve o zamanlar tepesinde bulunan tunç küresi ile birlikte 32 m. yüksekliğinde olduğu bilinmektedir (Erdem, 1963:86). Örme dikilitaşın Osman Hamdi Bey denetiminde onarımı gerçekleştirilmiştir. Bu esnada kaidesindeki ibareden Konstantin zamanında onarıldığı sonrasında geçen yüzyıllar boyunca hiçbir onarım görmediğine dair verilere ulaşılmıştır. Örme dikilitaşın üst kısmının ekseninden eğildiği saptanmış, onarım esnasında buradaki taşlar aşağı alınarak numaralandırılmış ardından aslına uygun bir şekilde taşlar sırasıyla yerlerine konulmuştur (Yazıcı, 2010:77).



**Görsel 5a.** Minyatürdeki örme dikilitaş. **Görsel 5b.** Sultan Ahmet Meydanı'ndaki örme sütun.

### 1.2.2. İbrahim Paşa Sarayı

Saray özellikle Padişah ve önemli misafirlerin şenlikleri seyrettikleri yerdi (And, 2014:302). Sultan Ahmet'te bulunan yapının veziriazam İbrahim Paşa tarafından yaptırıldığı bilinmektedir. Yapı divanhane, hassa evleri, kule, köşk, hazine odası, hamam, kiler, mutfaklar, ahır gibi bölümlerden oluşmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi'nden ulaşılan belgelere göre yapının orada daha önce mevcut bir konağa eklenen çeşitli ilavelerle meydana getirilmiştir. Sadrazamlığa getirilen İbrahim Paşa'nın 1524'teki düğünü de burada gerçekleştirilmiştir. 16 Mayıs 1525 gecesi meydana gelen bir ayaklanmada yapının kapı ve pencereleri zarar görmüştür (Eyice, 2000:345). Günümüzde ise Türk ve İslâm Eserleri Müzesi olarak ziyaretçilerin hizmetine açılmıştır. Görsel 6c'deki minyatür detayında ve Görsel 6d'deki mimari yapıda İbrahim Paşa Sarayı'nın ön tarafında yer alan şahnişi görülmektedir.



Görsel 6a. Minyatürdeki İbrahim Paşa Sarayı.



Görsel 6b. İbrahim Paşa Sarayı.



Görsel 6c. Minyatürdeki şahnişi.



Görsel 6d. İbrahim Paşa Sarayı "şahnishi".



### 1.3. Minyatürün Biçim Özellikleri

Minyatürde Padişah'ın sağında üç Şehzade, solunda Hasoda Başı ve Silâhdâr Ağa, minyatürün alt kısmında iki cambaz, iki soytarı, yedi müzisyen, on yedi yeniçeri ya da halktan toplam otuz dört figür yer almaktadır. Figürlere hareket katmak için cepheden, arkadan, yandan olmak üzere farklı açılardan çizilmiştir. Mimari yapılarda geometrik formlar kullanılmış, çatılar üçgen, bina ve pencereler ise dörtgen, dikdörtgen formdadır.

### 1.4. Minyatürde Renkler

Minyatürde mimari yapıların arka planında kalan zemin altın ile boyanmıştır. Bu altın renkteki arka plan üzerinde yapıların gerisinde kahverengi gövdeli, yeşili andıran mavi renkte büyük bir ağaç bulunmaktadır. Bu ağacın sağında ve solunda koyu yeşil renkte altı tane servi ağacı vardır.

Sol köşede bulunan mimari yapı ve şahnişinin çatısı gümüş, iç kısmı ise pembe renktedir. Çatıda kullanılan altın rengi kuşak balkonun sağ ve sol tarafında da tekrarlanmıştır. Yapının yüzeyi açık turuncu üzerinde ise kırmızı renkte geometrik süslemeler bulunmaktadır. Üst kenar köşelerde yakın sağlı-sollu yeşili andıran mavi renkte bordürlü iki kare pencere, alt kenar köşelerde ise paralel kenarları bordürlerle çevrili iki dikdörtgen pencere yerleştirilmiştir. Pencereler, çatıdan sarkan saçığın iç kısmı ve balkon kırmızı renktedir. Mimari yapıyı alt kısmında yeşili andıran mavi renkte zeminli bir bölüm vardır. Bu bölümün üzeri lacivert renkte geometrik süslemelerle bezenmiştir. Pencereler, çatıdan sarkan saçığın iç kısmı ve balkon kırmızı renktedir. Mimari yapının alt kısmının zemini yeşili andıran mavi üzeri lacivert renkte geometrik süslemelidir. Sağ köşede yer alan ve sağlı-sollu iki minaresi bulunan camiye geçiş için yan yana dört kırmızı renkte ahşap kafesli pencerelerle bağlantı kurulmuştur. Caminin minareleri ve duvarı açık turuncudur. Binanın duvarı üzerinde kırmızı renkte geometrik süslemeler görülmektedir. Caminin çatısı ve ortasında bulunan kapının üçgen çatısı gümüş renktedir. Kapının sağında ve solunda bordürle çerçevelenmiş kırmızı renkte iki dikdörtgen pencere yer almaktadır. Alt kısımda bir başka bölme ile ayrılmış yatay bir duvar yüzeyi yeşili andıran mavi renkte ve üzerinde koyu yeşil lekeler bulunmaktadır.

Şahnişinde oturan Padişahın kırmızı üzeri altın işlemeli, dar uzun kollu ve yakasız entarisinin üzerinde beyaz renkte yine üzeri altın işlemeli yarım kollu bir seraser kaftan bulunmaktadır. Başında ise beyaz renkteki kavuğunda siyah renkte bir tüy bulunmaktadır.

Padişahın yanında önde duran Şehzadenin entarisi yeşil, kaftanı krem rengi üzeri altın işlemeli, ortadaki Şehzadenin entarisi kırmızı, kaftanı sarı renkte üzeri altın işlemeli, en arkada duran Şehzadenin entarisi yeşil, kaftanı kırmızı renkte üzeri altın işlemelidir. Üç şehzadenin de başlığı beyaz ve sağ tarafında siyah renkte bir tüy bulunmaktadır.

Padişahın solunda önde yer alan Hasoda Başı'nın yeşil renkteki kaftanı üzerinde altın kemer, başında kırmızı kadifeli ve zülüflü üsküf bulunmaktadır. Sol arka tarafta bulunan Silâhdâr'ın kırmızı renkteki kaftanın belinde altın kemer, başında kırmızı kadifeli ve zülüflü üsküf bulunmaktadır. Padişahın gücünü simgeleyen altın kılıcı ise sol omzunda taşımaktadır.

Minyatürün alt kısmında gösterimde yer alan figürlerin dikkat çekmesi için kırmızı, bordo, lacivert, sarı, koyu turuncu, yeşil gibi canlı ve parlak renkler kullanılmıştır. Soytarılardan birinin koyu turuncu diğerinin ise kırmızı renkte huni şeklinde başlığı vardır. Diğer figürlerin hepsinin başlığı beyaz renktedir.

Sayfanın sol alt kısmında pembe mermer yekpare bir kaidenin üstünde gri renkte örme sütun yer almaktadır. Ortaya yakın duran yılanlı sütun altın, sağ tarafta ise alt kısmı ten renginde blok bir kaidenin üstünde altın renginde boyanmış dikilitaş vardır. Bu üç anıtın arasında da birbiriyile aynı ölçülerde iki sütun daha yer almaktadır. Sütunun gövdesi bordo renkte kaidesi ve başlığı ise altın renginde boyanmıştır. Meydanın zemin rengi yeşili andıran mavidir.

## **2. Minyatürün Konusu**

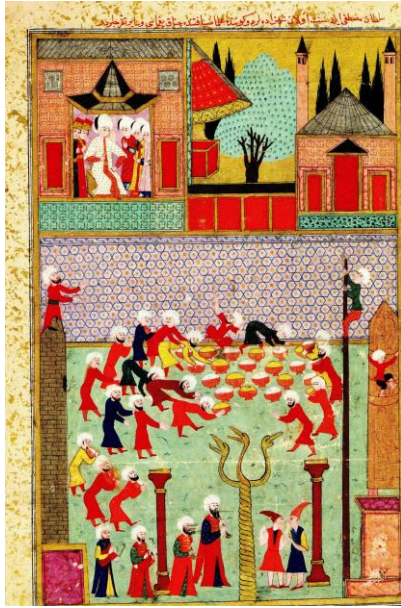
### **2.1.Şenlik**

Çeşitli vesilelerle Osmanlı Devleti kuruluşundan 19. yüzyıl sonlarına kadar çok sayıda tören ve şenliğe ev sahipliği yapmıştır. Şenlikler içerisinde; “Velâdet-i hümâyun” padişah çocuklarının doğumları, “Sûr-i cihâz” padişah kızlarının nişan ve evlenmeleri vesilesiyle düzenlenen tören, “Bed-i besmele” şehzadelerin ilk eğitime başlarken düzenlenen merasim, “Fetih şâdumânlığı” askerî zaferler vb. sıralanabilir (Korkmaz, 2004:1). Şenliklerdeki geçiş törenlerinde müzik, dans gösterilerinin yanı sıra heykel, mimari gibi görsel sanatlara yer

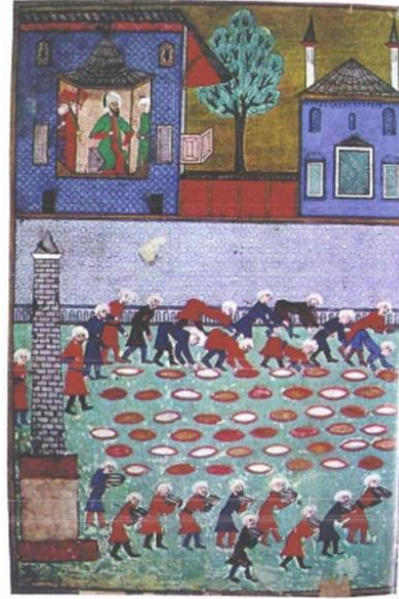
verilmektedir. Toplumun farklı grupları hem izleyici olarak hem de etkinliklere katılmak suretiyle şenlikte yer almışlardır (Türkmenoğlu, 2008:101).

## **2.2. Çanak Yağması**

Eski Türklerde “potlaç” olarak geçen yağma geleneği “Hân-ı Yağma” olarak da bilinmektedir. Anadolu’da yaşatılan bu gelenek çanak yağması, tavuk kapma, çorba kapma gibi isimler almaktadır. Dede Korkut hikâyelerinde de karşılaştığımız bu gelenek şölen sahiplerinin evlerini yağmalatması şeklinde farklı bir türde gerçekleşmektedir. Günümüzde ise sünnet ve evlilik merasimlerinde serpilen para ve çerez gibi şeylerin kapışılması sahneleriyle benzerlik göstermektedir. Geleneksel düğün yemeklerinde davetlilerin ellerinde kaşık ile beklemeleri, sofraya yiyeceklerin konulmasıyla birlikte acele ve telaş içerisinde adeta yiyeceklerin yağma edercesine yenilmesi de benzer sahneleri anımsatmaktadır. Osmanlı döneminde gerçekleştirilen törenlere saray, devlet erkânı, yabancı ülke elçilerinin yanı sıra çok sayıda halk da katılmaktadır. Törenlerde oldukça çeşitli ve bol miktarda yiyeceklerin hazırlanması Osmanlı kültürünü yansıtmaya açısından önemlidir. Osmanlı hanedan mensuplarına ait evlilik ve sünnet düğünleri ve şenliklerdeki ziyafetler esnasında çanak kapma geleneği görülmektedir. Ayrıca çanak yağması yeniçerilere maaşları dağıtılırken Topkapı Sarayı’nın ikinci avlusuna yerleştirilen çorba çanaklarının kapılması şeklinde de gerçekleştirilmektedir. Yeniçeriler tarafından çorbanın kapılmaması ise merak uyandırmakla birlikte askerlerin padişahın istekleri de sorulmaktadır. Çorbanın kapılması da padişaha müjdeli bir haber olarak iletilmekte, bunun üzerine de kurbanlar kesilmektedir. Görsel 7a’da minyatürün üzerinde “Sultan Mustafa ile sünnet olan şehzadeler düğününde ulema ziyafetinde çanak yağması ve sair teferrüçlerdir” yazısı bulunmaktadır. Meydanda yere dizilmiş çanaklar içerisinde pilav, et ve zerde vardır. Kaynaklarda şenlikte beş binden fazla çini, bakır tabak çanak ve kâse yağmalandığı bilgisi yer almaktadır (Aslan, 1991:54, 55, Korkmaz, 2004:12, Öztelli, 1958:28, 30, Arıkan 2018, Can, 2020:151). Görsel 7b’de Surnâme-i Hümayun minyatüründe, Padişah III. Murad’ın oğlu Şehzade Mehmet’in 1582’deki 52 gün süren sünnet düğünü şenliklerindeki çanak yağması sahnesi yer almaktadır.



Görsel 7a. Minyatürdeki çanak yağması.

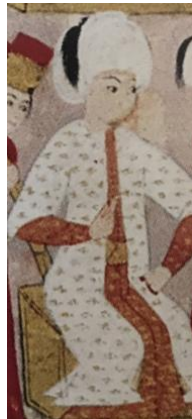


Görsel 7b. “Çanak yağması”, Surnâme-i Hümayun, TSK H. 1344, 31a.

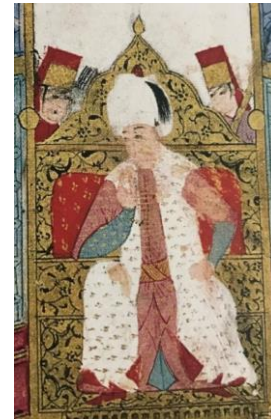
### 3. Minyatürdeki Figürler

#### 3.1. Padişah: Kanunî Sultan Süleyman (1495-1566)

1495’de Trabzon’da doğan Kanunî Sultan Süleyman tahta çıktığında 25 yaşındaydı. 46 yıl boyunca padişahlık yapmış ve 13 kez sefere çıkmıştır. Hünernâme’de geçen minyatürdeki tasvirde tahta çıkışının 10. yılında, 35 yaşındadır. Görsel 8a-b’de yer alan minyatürlerde padişah benzer beyaz renkteki kaftanıyla görülmektedir.



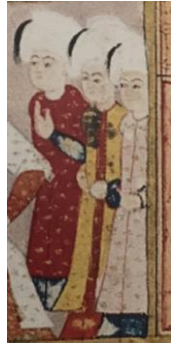
Görsel 8a. Minyatürdeki Kanuni Sultan Süleyman.



Görsel 8b. Hünernâme II, TSM, H 1524, y.123a.

### 3.2. Şehzadeler: Mustafa (1515-1553), Mehmet (1521-1543), Selim (1524-1574)

Kaynaklarda törende Padişahın yanında bulunan şehzadelerin Mustafa, Mehmet ve Selim olduğu belirtilmektedir. Şehzade Mustafa (1515-1553), yetişkin bir genç olduğunda babası tarafından Amasya'ya tayin edilmiştir. Şehzade Mehmet (1521-1543), Manisa sancakbeyliği görevine getirilmiştir. Şehzade Selim "Sultan II. Selim" (1524-1574), becerisi ve yeteneği sayesinde 1558'de Konya sancakbeyliğine atanmıştır.



**Görsel 9a.** Minyatürdeki Şehzadeler.

**Görsel 9b.** Kanunî Sultan Süleyman, İbrahim Paşa Sarayı'ndan cambazları ve güreşçileri seyrediyor, Hünernâme II, TSM, H 1524.

### 3.3. Hasoda Başı ve Silâhdâr Ağa

Padişahın yanında en sık yer alan görevliler arasında Hasoda Başı ve Silahdâr Ağa bulunmaktadır. Osmanlı minyatürlerinde de Padişahın hemen sağ veya sol tarafında konumlandırılmalarıyla öne çıkan karakterler arasındadır (Deveci, 2016:1024).



**Görsel 10a.** Minyatürdeki Hasoda Başı ve Silahdâr Ağa.

**Görsel 10b.** Kanunî Sultan Süleyman, İbrahim Paşa Sarayı'ndan cambazları ve güreşçileri seyrediyor, Hünernâme II, TSM, H 1524.

“Hasoda Başı” padişahın şahsi hizmetleriyle görevli en büyük rütbeli subaydır. Padişahın her gittiği yerde, seferlerde de onunla beraberdir. Padişahın seferlerinin konu edildiği özelliklerle Süleymannâme ve Hünernâme minyatürlerinde sıkça karşılaşılmaktadır. Bu minyatürlerde padişahın hemen yanında ya da arkasında konumlandırılmıştır. Hasoda Başı genç görünümlü, yuvarlak yüzlü ve gösterişli renkli kıyafetleri ile göze çarpmaktadır (Deveci, 2016:1028).

Hasoda ağalarının ikincisi ise “Silâh Taşıyan” anlamına gelen “Silâhdâr Ağa” dır. Yıldırım Beyazıt döneminde silahtarlık kurulmuştur. Padişahın silâhını taşımak, kıymetli mücevher ve eşyaları korumakla vazifelidir. Silahtarlar için “silâhdâr-ı şehriyârî” denilmektedir (Turan, 2009:191). Sarayda padişaha ait kılıç, hançer, tüfek, ok, yay, zırh gibi eşyaları muhafaza etmektedir. Silahtarın en mühim vazifesi Hırka-i Saâdet ziyareti hazırlığıdır. Ramazan ayının on ikinci gününde padişahın huzurunda Hırka-i Saâdet sandığını bulunduğu yerden alarak Revan odasına getirirdi. Revan odasında iki gece kalacak olan mübarek emanetleri ziyarete hazırlanması ve tekrar eski yerlerine konulması işi ile Silâhdâr Ağa ilgilenirdi (Altındağ, 1974:102).

Silâhdâr Ağa minyatürlerde, padişahın hemen yakınında yer almaktadır. Padişahın seferlerinde at üzerinde, av sahnelerinde ya da ok taliminde silah verirken görülmektedir. Yakışıklı, genç görünüme sahip ve güzel kıyafetlerle betimlenmektedir (Deveci, 2016:1030). Görsel 10a’daki detayda hükümdarın gücünü simgeleyen altın kılıcı sol omzunda taşımaktadır. Minyatürlerde yer alan Hasoda Başı ve Silâhdâr Ağaların başlarında kırmızı renkte kadifeli ve zülüflü üsküf, üzerlerinde kaftan, bellerinde ise çift paftalı altın kemer bulunmaktadır.

#### **3.4. Halk ya da Yeniçeri**

Çanak yağması, Padişah için, yeniçerilerine ve halkına yapmış olduğu büyük bir cömertlik anlamı taşımaktadır. Aynı zamanda halk ve yeniçeriler için, içlerindeki saldırganlığı dışa vurmak ve rahatlamak için bir yol, seyirciler için ise eğlendirici seyirlik bir öge işlevine de sahiptir (Ocak, 2006:112). Saray mutfağında hazırlanan pilav, et, zerde gibi yiyecekler, meydana dizilen çanaklara konularak halkın ve yeniçerilerin istifadesine sunulmaktadır (Keskin, 2011:13). Ocak ve Keskin’den aldığımız bilgiler ışığında Görsel 11’deki çanak yağmasına katılan kalabalığın halk ya da yeniçeriler olduğu düşünülmektedir.



Görsel 11. Minyatürdeki yeniçeri ya da halk.

### 3.5. Cambazlar, Soytarılar ve Müzisyenler

Cambaz, kelime anlamı olarak canıyla oynayan anlamı taşımaktadır. Cambazlar yüksek yerlere tırmanmak, yüksek yerlere gerilmiş ip üzerinde yürümek gibi marifetlere sahiptir. Osmanlı dönemi şenliklerinde ise At Meydanı'ndaki dikili ve örme sütunlara tırmanmış, iki sütun arasında gerilen ipler üzerinde marifetlerini sergilemişlerdir (And, 1967:28). Ülkenin farklı yerlerinden gelen hüner sahibi kişiler tarafından cambazlık, hokkabazlık ve çeşitli hayvanlarla sıra dışı gösterilerin yapıldığı bilinmektedir (And, 2014:302). Ayrıca kortejin diğer dikkat çeken figürleri ise genellikle mehter takımının gerisinde yer alan soytarılardır (Altınölçek, 2002:469).



Görsel 12a. Minyatürdeki cambazlar ve soytarılar. Görsel 12b. Cambazlar ve soytarılar.

Müziyenler de bu şenliklerin önemli vazgeçilmezleri olarak yerlerini almışlardır. Müziğin Osmanlı döneminde günlük yaşamda ve saray içinde önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Saray okulu olan Enderun'da müzik eğitimi verilmekte, pek çok alanda olduğu gibi bu konuda da eğitilmiş elit bir sınıf oluşturulmaya çalışılmaktadır (Bulut, 2013:48).

Bu minyatürde de zurnazenler, koltuk davulu ve kucak davulu çalan müziyenler yer almaktadır. Kaynaklarda özellikle davulların kırmızı renkte çuha ile kaplanmış olması Osman Gazi'nin anısına duyulan saygıdan ötürü olduğuna dair bilgiler bulunmaktadır. Selçuklu sultanı hâkimiyet alâmeti olarak Osman Gazi'ye davulu kırmızı bir çuhaya sarılı olarak göndermiştir. Kırmızı renkte çuha ile kaplı davulların şekli de silindir formdadır. Görsel 12c'de ortada görülen davullar buna örnek olarak gösterilebilir. Törenlerle ilgili sahnelerde zurnazenler daima vurmali çalgıların arkasında sıralanmaktadır. Minyatür sahnelerinde mehter takımı sembolik olarak vurgulanmış, bundan dolayı da az sayıda müziyene yer verilmiştir. Davullar ise iki türde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri "koltuk davulu" yani koltuk altında tutularak ucu çengel şeklinde bir çubukla çalınan, diğeri ise "kucak davulu" yani bir kayışla tutturulmuş, bel hizasında duran ve ucu topuz şeklinde bir tokmakla çalınandır (Altınölçek, 2002:466-467).

Görsel 12c'de solda zurnazenler, ortada koltuk davulu çalan, sağda ise kucak davulu çalan müziyenler geçit alayına eşlik etmektedir. Az sayıda da olsa saray mehterinin tören anındaki varlığı vurgulanmaya çalışılmaktadır.



**Görsel 12c.** Minyatürde zurnazenler, koltuk davulu ve kucak davulu çalan müziyenler.



#### 4. Sonuç

Nakkaş Osman tarafından hazırlanan Hünernâme II. ciltten örnek olarak incelediğimiz minyatürün kompozisyonu iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısımda padişahın töreni izlediği yer İbrahim Paşa Sarayı'nın şahnişi, ikinci kısım ise At meydanıdır. Sarayın mimari yapısı ve meydanadaki anıtlardan konunun geçtiği mekânları kolaylıkla belgelendirmek mümkündür. Minyatürün yapıldığı zamanki mimari yapının bir kısmı ve anıtlardan bazıları da günümüzde hala aynı yerdedir. Gökyüzü altınla boyanan minyatürün geneline bakıldığında parlak ve sıcak renkler kullanılmıştır. Minyatürün kompozisyonunda hareket yönü ise eski yazıda olduğu gibi sağdan sola doğrudur. Portre özelliği göstermeyen figürler yandan, arkadan ve cepheden hareketli bir şekilde verilmiştir. Ayrıca giyilen kıyafetlerden ve kullanılan eşyalardan o dönemin beğenilerini, adet ve geleneklerini anlamamız mümkün olabilmektedir.

#### Kaynakça

- Altındağ, Ü. (1974). "Hasoda Teşkilâtı", Türk Etnografya Dergisi, Sayı: XIV, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 97-113.
- Altınölçek, S. (2002). "Osmanlı Minyatürlerinde Müzik", Türkler Ansiklopedisi, Cilt: 12, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 464-475.
- And, M. (1967). "İlk Türk Cambazları", Hayat Tarih Mecmuası, Cilt: 1, Sayı: 4, İstanbul.
- And, M. (2003). "İstanbul'da Geçmişe Yolculuk", SKYlife, THY Aylık Dergisi, Kasım, İstanbul, 111-118.
- And, M. (2014). *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aslan, M. (1991). "Osmanlı Saray Düğünlerinde Yağma Geleneği", Milli Folklor Dergisi, 2(10), 54-57.
- Bulut, M. R. (2013). *Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri ve Kullanılan Çalgı Figürlerinin İkonografisi*, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi, SBE.
- Can, M. (2020). "Osmanlı Devleti'nde Eski Bir Türk Geleneği: Çanak Yağması", Millî Folklor, 32, Cilt 16, Sayı 125, 150-162.
- Çağman, F. (2016). *Osmanlı Sarayı Tasvir Sanatı*, İstanbul: MASA Yayınları.

Deveci, A. (2016). "Osmanlı Minyatüründe Kızlar Ağası ve Hasoda Ağaları", Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9 Sayı: 43, 1024-1035.

Erdem, Y. (1963). "Bizans Devrinde Hipodrom", ARKİTEKT Mimarlık, Şehircilik ve Turizm Dergisi, İstanbul, 84-88.

Eyice, S. (2000). "İbrahim Paşa Sarayı", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 21, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 345-347.

Keskin, N. K. (2011). "Minyatür Merceğiyle Divan Şiirini Görmek", Journal of Turkish Studies, Türklük Bilgisi Araştırmaları, Walter G. Andrews Armağanı-1, 34/1.

Korkmaz, G. E. (2004). *Sûrnâmelerde 1582 Şenliği*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Bilkent Üniversitesi, SBE.

Ocak, D. (2006). *XVI. Yüzyıl Osmanlı Şenliklerinin Siyasal Boyutları ve Gündelik Hayata Etkileri*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, SBE.

Öztelli, C. (1958). "Yağma Geleneği", Türk Dili, Cilt: 8, Sayı. 85, s.28-30.

Ertuğ, Tarım, Z. (1998). "Hünernâme", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, C. 18, s.484-485.

Turan, Ş. (2009). "Silâhdâr", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, C. 37, s.191-193.

Türkmenoğlu, D. (2008). "Sanatsal Bir Belge Olarak Surname-i Humayun Minyatürleri ve Toplumsal Anlamları", Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi, Güz-2008 Cilt:7, Sayı: 26, 98-111.

Yazıcı, N. (2010). "On dokuzuncu Yüzyılda Sultanahmet Meydanı", İdealkent, Kent Araştırmaları Dergisi, Ankara, 64-85.

Yıldırım, N. (2013). *Constatinopolis Hipodromu*, Yüksek Lisans Tezi, Konya, Selçuk Üniversitesi, SBE.

### İnternet Kaynakları

http 1. Arıkan, M. (2018). Osmanlı Saray Düğünlerinde Yemekler, <https://www.turkascihaberleri.com/HaberDetay/73/Osmanli-Saray-Dugunlerinde-Yemekler--Yrd--Doc--Dr--Murat--Arikan-.html>, Erişim tarihi: 10.01.2019.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1: "Hünernâme II", TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 2a: Matrakçı Nasuh, “Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irakeyn”, İÜK, T5694, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 141.

Görsel 2b: “Hippodrom’un rekonstrüksiyonu”, Anonim. (2010). “Hippodrom/Atmeydanı, İstanbul’un Tarihi Sahnesi I”, Pera Müzesi Yayını, İstanbul: 25.

Görsel 3a: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 3b: Sultan Ahmet Meydanı’ndaki dikilitaş, Evgin, B. ve Evgin, E. (2022). Fotoğraf arşivi.

Görsel 4a: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 4b: Heredotos’un tasvirine göre tunçtan yapılmış anıt  
<https://onedio.com/haber/istanbul-un-1600-yillik-tarihi-eseri-sultanahmet-meydanindaki-meshur-yilanli-sutun-780073>, Erişim tarihi: 03.01.2019.

Görsel 4c: Sultan Ahmet Meydanı’ndaki burmalı sütun  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1lanl%C4%B1\\_S%C3%Bctun](https://tr.wikipedia.org/wiki/Y%C4%B1lanl%C4%B1_S%C3%Bctun), Erişim tarihi: 03.01.2019.

Görsel 4d: Üç bronz yılanın kafasından birinin üst çenesi, İstanbul Arkeoloji Müzesi,  
<https://onedio.com/haber/istanbul-un-1600-yillik-tarihi-eseri-sultanahmet-meydanindaki-meshur-yilanli-sutun-780073>, Erişim tarihi: 03.01.2019.

Görsel 5a: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 5b: Sultan Ahmet Meydanı’ndaki örme sütun  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96rme\\_Dikilita%C5%9F](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96rme_Dikilita%C5%9F), Erişim tarihi: 03.01.2019.

Görsel 6a: “Hünernâme II, TSM, H 1524, y.119b”, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 6b: İbrahim Paşa Sarayı, <http://www.yurukesfet.com>, Erişim tarihi: 03.01.2019.

Görsel 6c: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 6d: İbrahim Paşa Sarayı “şahnişi”, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-pasa-sarayi>, Erişim tarihi: 03.01.2019.

Görsel 7a: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, Atasoy, N. (2017). İbrahim Paşa Sarayı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 37.

Görsel 7b: “Çanak yağması”, Surnâme-i Hümayun, TSK, H. 1344, 31a, Atasoy, N. (1997). Surname-i Hümayun, Dügün Kitabı, Koçbank Yayınları, İstanbul: 36.

Görsel 8a: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 8b: “Hünernâme II”, TSM, H1524, y.123a, Atasoy, N. (2017). İbrahim Paşa Sarayı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara: 37.

Görsel 9a: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 9b: Kanunî Sultan Süleyman, İbrahim Paşa Sarayı'ndan cambazları ve güreşçileri seyrediyor, Hünernâme II, TSM, H 1524, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 227.

Görsel 10a: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 10b: Kanunî Sultan Süleyman, İbrahim Paşa Sarayı'ndan cambazları ve güreşçileri seyrediyor, Hünernâme II, TSM, H 1524, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 227.

Görsel 11: “Hünernâme II”, TSM, H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 12a: “Hünernâme II”, TSM. H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

Görsel 12b: Cambazlar ve Soytarılar, <http://40hokkabaz.com>, Erişim tarihi: 25.12.2018.

Görsel 12c: “Hünernâme II”, TSM. H 1524, y.119b, And, M. (2014). Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 304.

## YÖNLENDİRME VE İŞARETLEME TASARIMI BAĞLAMINDA PARALEL GERÇEKLIK TEKNOLOJİSİ

### PARALLEL REALITY TECHNOLOGY IN THE CONTEXT OF WAYFINDING AND SIGNAGE DESIGN

**Orhun Türker\***

#### **Öz**

Teknolojinin ilişkili olduğu her alanda olduğu gibi yeni bir deneyimin ortaya çıkması, geliştirilen yeni bir cihaz veya buluş sayesinde gerçekleşmektedir. Deneyimlenen gerçeklik türlerinden olan artırılmış gerçeklik, karma gerçeklik ve sanal gerçeklik teknolojileri de bu teknolojilerin deneyimlenmesini sağlayan cihazların ve yazılımların geliştirilmesinden sonra hayatımızda yerini almıştır. Sanal ve karma gerçeklik için özel ekipmanların geliştirilmesi ve artırılmış gerçeklik için yazılımların kodlanması, bu gerçeklik türlerini başta eğlence olmak üzere, eğitim, tasarım, askeri, pazarlama ve sağlık alanlarında kullanılabilir hale getirmiştir.

Bugüne kadar gerçeklik türleri deneyim bağlamında karma gerçeklik, sanal gerçeklik ve artırılmış gerçeklik olarak üç temel kavram ile ele alınmaktaydı. Ancak yeni geliştirilen bir görüntüleme sistemi teknolojisi sayesinde paralel gerçeklik kavramı, gerçeklik türleri arasında yerini almıştır. Bu çalışmada, yeni bir gerçeklik türü olan paralel gerçeklik, bu teknolojinin kullanıldığı tek alan olan Detroit Metropolitan Havaalanı örneği üzerinden tasarım bağlamında incelenmiş ve paralel gerçekliğin çalışma prensibini anlatan çizimlere ve görsellere yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Paralel Gerçeklik, Artırılmış Gerçeklik, Karma Gerçeklik, Sanal Gerçeklik, Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı.

#### **Abstract**

As in every field that technology is related to, the emergence of a new experience occurs thanks to a new device or invention developed. Augmented reality, mixed reality and virtual reality technologies, which are types of experienceable reality, have also taken their place in our lives after the development of devices and software that enable these technologies to be experienced. The development of special equipment for virtual and mixed reality and the coding of software for augmented reality have made these types of reality usable in the fields of education, design, military, marketing and health, especially entertainment.

Until now, types of reality were known as three basic concepts in the context of experience: mixed reality, virtual reality and augmented reality. However, thanks to a newly developed imaging system technology, the concept of parallel reality has taken its place among the types of reality. In this study, parallel reality, which is a new type of reality, is examined through the example of Detroit Metropolitan Airport, the only area where this technology is used, with drawings and visuals describing the working principle of this technology in the context of design.

**Keywords:** Parallel Reality, Augmented Reality, Mixed Reality, Virtual Reality, Wayfinding and Signage Design.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 17.09.2022 - Kabul tarihi: 29.12.2022.*

\*Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, turkerorhun@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-5106-570X>.

## **1. Giriş**

Modernleşmeyle birlikte gelen modern seyahatin ilk zamanlardan bu yana yön bulma kavramı insanların karşılaştığı en temel sorunlardan biri olmuştur (Aybek ve Taşçıoğlu, 2021:18). Yönlendirme sistemleri bu noktada yön bulma eylemi için en çok başvurulan çözüm yöntemidir. Bu nedenle modernleşmeyle birlikte çevresel grafik tasarım alanındaki çalışmalara hiç olmadığı kadar ihtiyaç olmaya başlamıştır. Tarihte başka hiçbir toplum böylesine kalabalık imgeler yığını, böylesine yoğun bir mesaj yağmuru görmemiştir (Berger, 2016:129). Bu yoğun mesaj yağmuru ve imgeler yığını neticesinde bilgilendirme ve yönlendirme tasarımının önemi her geçen gün artmıştır. Böylece yönlendirme ve işaretleme tasarımı kavramı insanların gündelik yaşamını daha kaliteli ve kolay anlamlandırabilir hale getirmek adına uygulanır olmuştur.

Günümüzde grafik tasarım, sıklıkla disiplinlerarası çalışmaların üretildiği, teknolojik gelişmelerle sürekli güncellendiği ve yeniden konumlandırıldığı bir alandır (Akman ve Uçar, 2020:11). Grafik tasarımcılar, alışlagelmiş yüzeyler dışında yüzey olarak değerlendirilebilecek tüm alanlarda tasarım yapmaktadırlar (Codur, 2014:72). Tasarımlar oluşturulurken tasarımcının faydalandığı grafik elemanlarının etkisi kadar teknolojik gelişmelerin ve uygulanabilirliğin önemi büyüktür. Teknolojideki gelişmeler sayesinde tasarımların da kullanılabilirliği ve dolayısıyla görünürlüğü de artmaktadır ve bu gelişim ile tasarım alanının da genişlediği bilinmektedir. Gelişen teknolojinin sunduğu imkânlar, tasarımcılar için mecralar açmakta ve tasarımların dinamiklerini değiştirmektedir. Yönlendirme ve işaretleme tasarımı yapan tasarımcılar için ise teknolojinin gelişmesiyle ortaya çıkan paralel gerçeklik kavramı yeni bir çalışma alanı oluşturmaya başlamıştır.

Çalışmada günümüze kadar artırılmış, sanal ve karma gerçeklik alt başlıklarıyla incelenen deneyimlenebilir gerçeklik türleri kavramına yeni eklenen paralel gerçeklik teknolojisi, yönlendirme ve işaretleme tasarımı bağlamında ele alınacaktır.

## **2. Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı**

Yön bulmak eylemi için, bir yerden bir yere giderken edinilen deneyim ve keşif sürecidir denilebilir (Aybek ve Taşçıoğlu, 2021:18). Bu keşfetme sürecinde insanlara yol gösteren ve yön bulmasını sağlayan görsel iletişim elemanlarına ise yönlendirme tasarımı denilmektedir. Bir

yönlendirme tasarımı sistemi, kişinin nereden nereye, nasıl gidebileceğini ortaya koyan, işaret, harita, markalama ve yönle ilgili araçların tümüdür (Dur, 2011:163). Yönlendirme tasarımı disiplinlerarası çalışma ile ziyaretçilere, yolculara ve ilgili mekânda ihtiyacı olan kişilere buldukları mekânları ve çevreyi algılamalarında kolaylık sağlayan tasarım yapılarını oluşturmada önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Çevresel grafik tasarım kavramı altına incelenen yönlendirme tasarımları, işlevselliği ile bir bütün oluşturmak amacıyla kullanılan cadde, yol, semt, trafik, acil çıkış kapıları, dinlenme odası, tuvalet, koridor ve benzeri alanlarda kullanılan tasarımları konu alan bir alandır (Topaklı, 2022:566). Yönlendirmek, bilgilendirmek ve özellikle şehir yaşamını kolaylaştırmak, çevresel grafik tasarımın amaçları arasında yer almaktadır (Pilici, 2019:97). Pek çok tasarım disiplinini kapsayıcı özelliği olan çevresel grafik tasarım, yönlendirme, bilgilendirme, mekândaki düşünceye şekil verme ve iletişim kimliği üzerine yoğunlaşmış bir alandır ve bu sistemlere hizmet eden tasarımlar yapılmaktadır. Bu sistemler, insanlara alışık olmadıkları bir mekânda ihtiyaç duydukları bilgileri vererek onları yönlendiren sistemlerdir (Thomas, 2003:186).

Topluluk içerisinde yaşayan kişilere kültürel, sosyal, vb. alanlarda kendilerine sunulabilen her türlü bilgi içeriği kişilerin yaşantılarını kolaylaştırmaktadır (Topaklı, 2022:557). Bu anlamda çevresel grafik tasarım öğeleri hem bilgiyi sunma hem de nasıl ve nerede sunulduğu da önemli bir role sahiptir. Bilgiyi kısa sürede insanlara iletme ve özellikle toplu taşıma kullanımında anlaşılır kılma, grafik tasarım ile doğrudan alakalıdır (Taşcıoğlu ve Aydın, 2015:229). Kitleleri yönlendirme ve iletişimde bir başrol rolü üstlenen grafik tasarımcılar, görsel ifade gücünü yaşadığı dünyayı daha yaşanır kılabilmek adına kullanmaktadır ve yüzey olarak değerlendirilebilecek tüm alanlarda da tasarım yapmaktadırlar. Bu yüzeyler günümüzde genellikle dijital veya sanal olarak tanımlanan alanları tanımlamaktadır.

### **2.1. Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımında Teknoloji**

Günümüzde fazlaşan verinin karmaşık bir hale gelmesi, bilginin nasıl tasarlanacağı konusunu ön plana çıkarmıştır (Dur, 2011:159). Bu konu dahilinde içeriğin kendisi de sunuş yolu da zaman içerisinde değişiklik göstermiştir. Bilindiği üzere grafik tasarım, sıklıkla disiplinlerarası çalışmaların üretildiği, teknolojik gelişmelerle sürekli güncellendiği ve yeniden konumlandırıldığı

bir alandır (Akman ve Uçar, 2019:11). Gelişen teknoloji ile tasarımın alanı da genişlemekte, sunulan imkanlar, tasarımcılar için yeni mecralar açmakta ve tasarımların dinamiklerini değiştirmektedir. Çeşitli yüzeyler ve alanlarda grafik tasarım çalışmaları üreten tasarımcılar bu gelişimlere ayak uydurmuşlar, pek çok farklı yüzey için tasarım geliştirmişlerdir. Önceleri sadece durağan ve sabit bilgiler aktaran yüzeyler için tasarım yapılmaktayken, günümüzde her mekânın ihtiyacına yönelik hareketli/hareketsiz pek çok farklı yüzey için fiziksel veya dijital tasarımlar yapılabilmektedir. İnsanların hayatını kolaylaştırmak için geliştirilen bu sistemler, teknolojinin gelişmesiyle mümkün olmuştur.

Yönlendirme tasarımlarına duyulan ihtiyacın gün geçtikçe artmasının temelinde yüksek küreselleşme ve teknolojiadaki gelişmelerin olduğu bilinmektedir. Bilgilendirme / yönlendirme tasarımının kapsamında incelenen çevresel grafik tasarımda yaratılan ihtiyaçlar, teknolojinin gelişmesi ile evrim geçirmektedir (Aytoğ, 2009:76). Teknolojinin kullanımı, çevresel grafik tasarım ürünleri için önemli bir role sahiptir. İşaretlerin ve bilgilendirmelerin çoğu değişmeyen sabit bilgileri iletirken, bir otobüs terminalinde hareket etmek üzere olan otobüsleri gösteren ekranlardaki bilgiler gibi bazı öğeler ise hareketlidir. (Okcu, 2007:16).

Özellikle LED teknolojisinin de gelişmesi ile yönlendirme ve işaretleme tasarımları hareketli alanlarda ihtiyaç duyulan alanlarda kullanılabilir olmuştur. Bu çalışmanın da konusunun temelini oluşturan LED -dolayısıyla piksel- teknolojileri, iç ve dış mekân tasarımında bilgilendirme, yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının gösteriminin yapılmasında vazgeçilmez bir yüzey olmayı başarmıştır. Çoğunlukla reklam sektörü tarafından kullanılan bu yüzey, okunurluğu yükselten yüksek kontrastı ve sürekli değiştirilebilen içeriği sayesinde günümüzde her alanda kullanılmaktadır.

Teknolojinin yönlendirme tasarımında alanında kullanımı sadece fiziksel dünyadaki teknolojik gelişmeler ile sınırlı kalmayarak dijital mecralarda da kendini göstermiş ve teknolojinin sunduğu imkanları sonuna kadar kullanan grafik tasarımcılar, içerisinde insan olan tüm mekanlar ve durumlar için etkili çözümler üretme çabası içerisinde olmuşlardır. Fiziksel dünyadaki dijital içeriklerin ötesinde sanal ortamlar için de yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları geliştirilmektedir. Kullanıcıların başlarına taktıkları özel ekipmanlar sayesinde deneyimleyebildikleri sanal gerçeklik ortamları için bilgilendirme ve yönlendirme tasarımları



yapılmaktadır. Sanal gerçeklik ortamları ile ilgili en güncel örneklerden biri olan Metaverse ortamı için de kullanıcıların yönlendirilmesi amacıyla sistemler geliştirilip uygulandığı bilinmektedir.

Fiziksel dünyadaki teknolojik malzemelerden ziyade, fiziksel dünyayı dijital katmanlarla zenginleştirmek için sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik ortamları için de bilgilendirme, yönlendirme ve işaretleme tasarımları geliştirilmektedir. Fiziksel ortamda yapılan yönlendirme ve işaretleme tasarımları, çeşitli teknolojik gelişmeler neticesinde her ne kadar şekil değiştirmiş olsa da bu teknolojiler olsun olmasın temel amaç her zaman aynı olmuştur. Fiziksel veya dijital ortamda yapılan bu çalışmaların tümü, kişilerin yönlerini kolay bulmaları, daha rahat bilgilenmeleri ve yaşam standartlarını yükseltmek için yapılmaktadır.

Dijitalleşen dünyada insan-ekran ilişkisi birbirinden ayrı düşünülemez haldedir ve bu nedenle yapılan tasarımlar da ağırlıklı olarak dijital ekranlara yönelik olarak üretilmektedir (Akman ve Uçar, 2020:11). Dijital ekranlar ve dijital ortamlar için yapılan yönlendirme ve işaretleme tasarımları da tasarımcılar için ayrı bir çalışma alanı haline gelmiştir. Teknolojinin gelişmesiyle özellikle dijital içerik ve sanal ortamlar için yönlendirme tasarımlarının sıklıkla kullanılması, bu alanda yapılan yeni çalışmaların ve yönelimlerin önünü açmıştır.

### **3. Deneyimlenebilir Gerçeklik Türleri ve Yönlendirme Tasarımı**

Çalışmada kullanılan deneyimlenebilir gerçeklik türleri kavramı, kişilerin çeşitli cihazlar aracılığıyla veya sayesinde deneyimleyebildikleri görsel gerçeklik türleri için kullanılan bir kavramdır. Sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve karma gerçeklik bu kavram altında incelenebilecek teknolojik deneyimlerdir. Bu teknolojilerin kullanılmasıyla ihtiyaç duyulan ortamda ihtiyaç duyulan bilgiler kullanıcılara aktarılabilir. Deneyimlenebilir gerçeklik türlerinde, deneyim türüne göre farklı ekipmanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Örneğin sanal gerçeklikte başa geçirilen ekipmanlar kullanılarak kullanıcılara sınırsız bir mekân oluşturulmaktadır (Inceelli, 2005:141). Aynı şekilde karma gerçekliği deneyimlemek için de Google Glass veya Microsoft HoloLens gibi gözlükler kullanmak gereklidir. Artırılmış gerçeklikte ise bu deneyim kamerası olan ve internete bağlanabilen akıllı cihazlar ile gerçekleştirilebilmektedir. Artırılmış gerçeklikteki nihai amaç, fiziksel dünyadaki daha önce

tanımlanmış içerikleri referans alarak, dijital bir içerik katmanı oluşturmaktır (Türker, 2022:41). Böylece cihaz ekranında gerçek dünya ile bağlantılı/bağılantısız içerikler görüntülenebilmektedir.

Teknolojinin sağladığı imkanlar neticesinde bahsedilen gerçeklik türleri ile gerçekleştirilen deneyimlerdeki uygulamalarda yönlendirme ve işaretleme tasarımlarının kullanıldığı görülmüştür. Artırılmış gerçeklik teknolojisi için yapılan uygulamalarda, telefon veya tablet cihazları ile içerikler görüntülenebilmektedir. Görsel 1'de yer alan GPS verileri sayesinde kullanıcılara yol tarifi yapan bu uygulama, telefon kamerası ve internet bağlantısı ile cadde ve sokaklar üzerinde yönlendirme işaretlerini kullanıcılara göstermektedir (http1). Bu uygulama için tasarlanmış yönlendirme ve işaretleme tasarımları ile kullanıcılar yolu ekranlarından takip edebilmektedir.



**Görsel 1.** Google Maps AR Uygulamasından Bir Kesit, 2019, Medium.

Benzer bir yönlendirme uygulaması Microsoft HoloLens karma gerçeklik gözlükleri için de tasarlanmıştır. Geliştirilen bu karma gerçeklik uygulamasında araç sürücülerinin yol boyunca ihtiyacı olacak bilgiler ve yönlendirmeler gözlükler aracılığıyla görüntülenebilmektedir. Hava durumu, yol durumu, alışveriş yapılabilecek yer önerileri ve yönlendirmeler hologram olarak araç içerisinde veya gözlük ekranında görülebilmektedir. Örnek olarak gösterilen uygulamaların dışında, gerçek dünya ortamındaki fiziksel objeler ile tetiklenip, dijital içerik oluşturulmasını sağlayan artırılmış gerçeklik uygulamaları da vardır. Örneğin kullanıcılar bir yüzey üzerine kamerayı doğrulttuklarında, buldukları mekân ile ilgili yönlendirme ve bilgilendirme içeriklerine erişebilmektedirler. Günümüz teknolojileri ile bunun gibi yönlendirme uygulamaları yapmak ve uygulamak her ne kadar faydalı olsa da teknolojilerin bazı kısıtları bulunmaktadır.

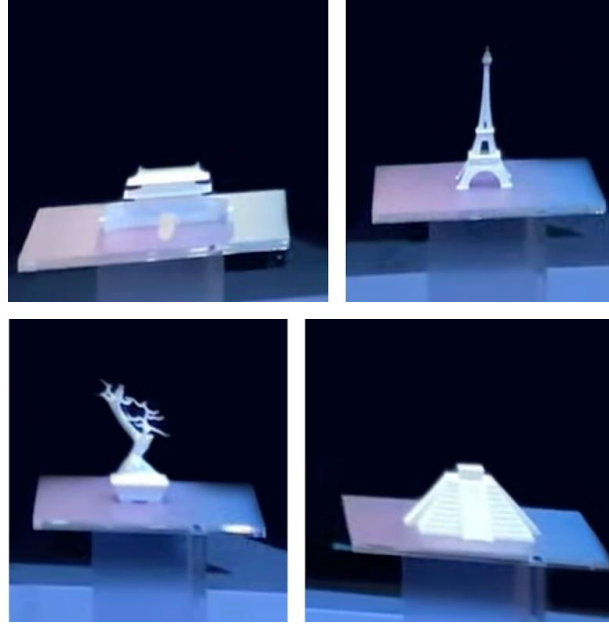
Bu tür teknolojileri deneyimlemek için kullanıcıların o teknoloji destekleyen ekipmana ve uygulamaya ihtiyaçları vardır. Bu durum, bu teknolojilerin kullanım alanını ve kullanım ölçüğünü

kısıtlamaktadır. Günümüzde sanal veya karma gerçeklik deneyimlemek isteyen kullanıcıların sadece ekipmanlar için yüksek ücretler ödemesi ve ayrıca deneyimleyecekleri içerikleri de (uygulamaları) satın almaları gerekmektedir. Bu nedenle bu teknolojiler geniş kitlelere ulaşma ve dolayısıyla yaygınlaşma konusunda zorluk yaşamaktadır. Öte yandan, artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik ve karma gerçeklik teknolojileri kısıtlı kitleler tarafından kullanılabilen bireysel teknolojilerdir. Karma gerçeklikte gözlüklerle, sanal gerçeklikte ise başa geçirilen Oculus Rift gibi özel ekipmanlarla bireysel olarak deneyimlenen bu süreç, sadece deneyimleyen kişi tarafından görüntülenebilir olmaktadır. Artırılmış gerçeklikte ise görüntüler cihaz ekranında görüldüğü için, deneyim kitlesi sadece ekranı görebilen birkaç kişiden ibarettir. Bu noktada, deneyimlenebilir gerçeklik türleri kapsamında yeni geliştirilen bir teknoloji olan paralel gerçeklik, cihaz kaynaklı bireyselliği ortadan kaldırmakta ve yönlendirme/bilgilendirme işlevini aynı anda yüzlerce kişiye hiçbir ek ekipmana ihtiyaç duymadan yerine getirebilmektedir. Dolayısıyla diğer gerçeklik türlerine kıyasla paralel gerçekliğin yönlendirme ve bilgilendirme işlevinin geniş kitleler tarafından kullanılabilmesi düşünüldüğünde toplum için daha faydalı olduğu ve birçok farklı alanda farklı amaçlar için kullanılabilmesi düşünülmektedir.

#### **4. Paralel Gerçeklik**

Bu teknolojinin çalışma prensibi ve kavramsal çerçevesine giriş yapmadan önce, teknolojinin tanıtıldığı etkinlik ve etkinlikte nasıl tanıtıldığı hakkında inceleme yapmanın, literatürde ilk kez bahsedilen bu teknolojinin daha iyi kavranabilmesi adına faydalı olacağı düşünülmüştür.

Paralel gerçeklik teknolojisi ilk olarak her yılın ilk ayında Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenlenen bir teknoloji fuarı olan CES 2020'de Misapplied Sciences firması tarafından tanıtılmıştır. Fuarda yer alan tanıtımda iki farklı deneyim alanı kurgulanmıştır. İlk alanda fuar ziyaretçilerinin önünde dört farklı ülkeyi tanıtan (Güney Kore, Fransa, Meksika ve Japonya) üç boyutlu maketler bir kaidenin üzerine aralarında mesafe olacak şekilde yerleştirilmiştir (Görsel 2). Ziyaretçiler bir maketin önüne gelip karşısındaki ekrana baktıklarında, Eyfel kulesi maketinin önünde duran kişiler Paris, Maya tapınağı maketinin önünde duran ziyaretçiler ise Meksika'ya dair ilgili görüntüyü görmektedirler.



**Görsel 2.** Ülkelere Ait Üç Boyutlu Maketler, Airboyd, 2020.

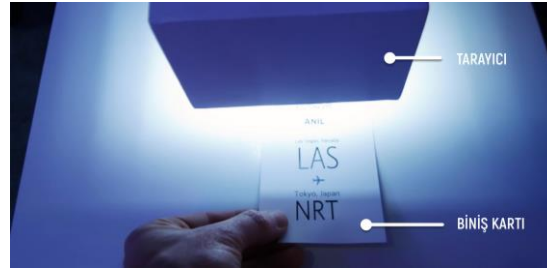
Bu durum diğer maketler için de geçerlidir. Dört farklı kişi, dört farklı açıdan farklı içerikleri aynı anda tek bir ekranda görebilmektedirler. Ayrıca bu deneyim alanına on iki adet ayna da yerleştirilmiştir. Bu aynalar ekranın tam karşısında farklı eğim ve yüksekliklerde konumlandırılmıştır. Böylece ziyaretçiler aynalara baktığı zaman ise tek bir ekrandan gelen on iki farklı görüntüyü görebilmişlerdir (Görsel 3). Ekrandaki görüntülerde ise maketlerin ait olduğu ülkelerin bayrakları, şehirden görüntüler ve ilgili ülkeye ait yemeklere yer verilmiştir.



**Görsel 3.** Ekran Karşısında Konumlandırılmış Aynalar, foXnoMad, 2020.

İkinci deneyim alanında ise havaalanı senaryosu kurgulanmış, ziyaretçilere kendi adlarına düzenlenmiş uçak biniş kartları verilmiştir (Görsel 4). Ziyaretçiler bu kartları tarayıcı cihaza

okuttuğunda buldukları açıdan okuyabilecekleri bilgileri ekranda görmektedirler. Ekranda havaalanında insanların kolay bir şekilde yönlendirilmesi için gerekli olan, uçuş saati, kapı bilgisi, gecikme durumu ve yönlendirme işaretleri gibi bilgiler yer almaktadır (Görsel 5).



Görsel 4. Biniş Kartı ve Tarayıcı Cihaz, foXnoMad, 2020.



Görsel 5. Kişiselleştirilmiş Ekran Görüntüsü, foXnoMad, 2020.

Havaalanı gibi farklı milletlerden gelen yolcular için kişiselleştirilmiş içeriklerin oluşturulabileceğini gösterebilmek adına bu sunumda her biniş kartı sahibi ziyaretçi için farklı diller seçilmiştir. Biniş kartı okutulduktan sonra sensörler biniş kartını okutan kişiyi takip etmektedir. Kişinin fiziksel konumu ekranın bağlı bulunduğu işlemci ile paylaşılmakta ve ekrandaki görüntü kişinin bakış açısını takip edecek şekilde yön değiştirmektedir.

Biniş kartını okutan ziyaretçi yürümeye devam ettiğinde ekrandaki görüntü de sadece kişinin görebileceği şekilde kişiyi takip etmektedir. Sonraki ziyaretçi biletini okuttuğunda da bu süreç onun içinde kişiselleştirilmiş şekilde tekrar etmektedir. Tekrar eden süreç boyunca, kişiler sensörün algılama alanında kaldığı süre boyunca bilgiler ekranda sadece kendilerinin görebileceği açıda kişileri takip etmeye devam etmektedir. Bu işlem için günümüzde kullanılan ekranlara herkes için tek bir görüntü gösterme kapasitesine sahipken, paralel gerçeklik teknolojisinde birden çok kişi aynı anda farklı içerikleri tek bir ekranda görebilme imkânına sahip olmaktadır.

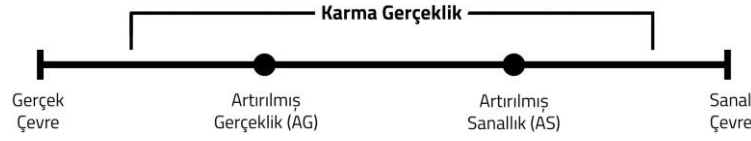
2020 yılında gerçekleştirilen bu fuar sonrası Misapplied Science firması 2022 yılında bu teknolojiyi ilk kez gerçek bir ortamda uygulamış ve insanların kullanıma sunmuştur. Günümüzde paralel gerçeklik teknolojisi yalnızca Detroit Metropolitan Havaalanında kullanılan bir teknolojidir (http2). Bu teknoloji günümüzde halen geliştirilme aşamasında olduğu için yolcuların bu teknolojiye verdiği tepki ve kullanımının yaratacağı olası fayda ve zararı tespit edebilmek adına bu deneyim sadece bir adet ekranla sınırlı tutulmuştur. Havaalanındaki yolcu karşılama alanında tüm uçuş bilgilerinin yer aldığı genel uçuş ekranı yerine, paralel gerçeklik teknolojisine sahip ekran konumlandırılmıştır (Görsel 6). Yolcular biniş kartlarını taratma işlemini bu ekranın önünde bulunan alandan yapmaktadırlar.



Görsel 6. Paralel Gerçeklik Teknolojisine Sahip Ekran, Delta Air Lines, 2022.

Paralel gerçeklik, kalabalık bir kitle için kişiselleştirilmiş içerik sunan ekranlarda gerçekleştirilen bir deneyimlenebilir gerçeklik türüdür (http4). Kişilerin aynı anda ve aynı mekânda, aynı ekrana bakmaları nedeniyle bu kavrama paralel gerçeklik denilmektedir ve bakan herkes için farklı bir içeriğin hiçbir ek ekipman kullanmadan görülmesi, bu gerçekliği diğer gerçeklik türlerinden ayrı bir yerde konumlandırmaktadır.

Artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik ve karma gerçeklik deneyimlerinin aksine paralel gerçekliğin deneyimlenmesi için herhangi bir cihaza gerek duyulmamakta, çıplak göz ile deneyim gerçekleştirilebilmektedir. Diğer gerçeklik türleri ve süreçleri ile birlikte ele alındığında, Milgram ve Kishino, 1994'nun geliştirdiği gerçeklik-sanallık sürekliliği diyagramında (Görsel 7) paralel gerçeklik gerçek ortam ve artırılmış gerçeklik arasında konumlandırılmaktadır.



**Görsel 7.** Gerçeklik-Sanallık Sürekliliği (Milgram ve Kishino, 1994).

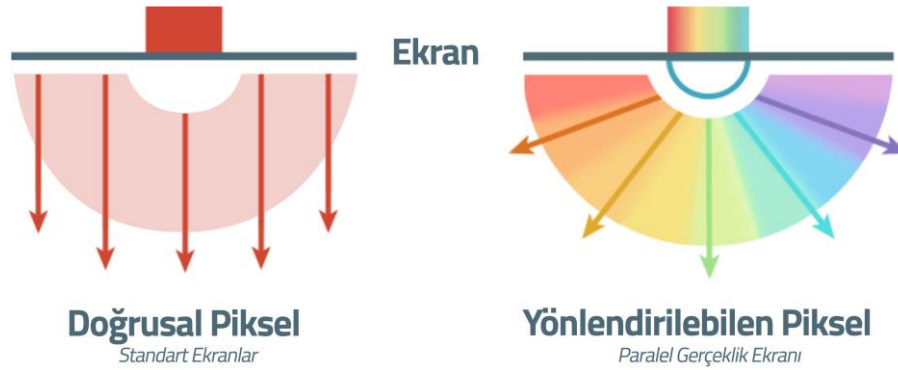
Tamamen gerçek çevreden, tamamen sanal/dijital çevreye olan sürecin ele alındığı bu grafikte artırılmış gerçekliğin karma gerçekliğin altında yer aldığı görülmektedir. Artırılmış gerçeklik ve artırılmış sanallık, gerçek ortamda bulunan nesnelere üzerine sanal/dijital katmanların eklendiği gerçekliklerdir (Demirezen, 2019:4). Bu gerçeklikler, gerçek dünya ile bağın kopmuyor oluşu nedeniyle karma gerçeklik kavramı altında ele alınmaktadır. Ancak sürekliliğin en son aşaması olan sanal çevre (sanal gerçeklik) aşamasında gerçek ortamdaki nesnelere tamamen bağımsız bir çevre üretilmektedir. Sanal gerçekliğin gerçek fiziksel ortam ile ilişkisi bulunmadığı için, karma gerçekliğin kapsamı dışında değerlendirilmektedir. Bu gerçeklik türü kapsam bakımından, sanal/dijital içeriklerin (ses, video, görüntü, grafik) gerçek nesnelere entegre edilerek gerçek ortam bağlamından kopmadan eklenmesini tanımlar. Böylece dijital objeler, gerçek dünyanın bir parçası haline gelmektedirler (Milgram ve Kishino, 1994).

Bu tanımdan yola çıkarak ve paralel gerçekliğin işlev şekli göz önünde bulundurulduğunda, paralel gerçeklik, gerçek çevre ile artırılmış gerçeklik arasında konumlandırılmıştır (Görsel 8). Bu konumlandırılmadaki asıl sebep şu şekilde ifade edilebilir; Artırılmış gerçeklik, kişilerin çeşitli akıllı cihazlara sahip olması ile deneyimleyebilecekleri bir süreçtir. Gerçek ortamdaki nesnelere üzerindeki dijital katmanları görebilmek adına, akıllı bir cihaza sahip olmak birinci koşuldur. Ancak paralel gerçeklikte deneyimin gerçekleşmesini sağlayan nesne (ekranlar) gerçek çevreye (mekâna) aittir. Paralel gerçeklik, gerçek dünya ile olan bu ilişki düzeyi nedeniyle gerçek dünyaya yakın bir yerde konumlandırılmıştır. Ancak paralel gerçeklik ne gerçek dünyada bulunan standart ekranlar gibi sabit bir işleve sahiptir ne de artırılmış gerçeklik gibi sanal bir katman oluşturmaktadır. Bu nedenle paralel gerçeklik kavramının karma gerçeklik çatısı altında olacak şekilde, artırılmış gerçeklik ile gerçek çevre arasında konumlandırılması uygun görülmüştür.



**Görsel 8.** Gerçeklik-Sanallık Sürekliliği (Araştırmacı tarafından, 2022).

Bu teknolojinin çalışma prensibi en basit haliyle şu şekilde açıklanabilir; Günümüzde kullandığımız tüm cihazların ekranında pikseller bulunmaktadır. Bu doğrusal pikseller tek bir yöne doğru aynı şiddette ışık ve renk saçmaktadırlar. Ancak paralel gerçeklik teknolojisine sahip ekranlardaki pikseller, ışığı istenilen konuma yönlendirebilir aynı anda farklı açılara farklı ışık ve renk şiddeti göndermesini sağlamaktadır (Görsel 9).



**Görsel 9.** Doğrusal ve Yönlendirilebilen Pikseller (Misapplied Science, 2022).

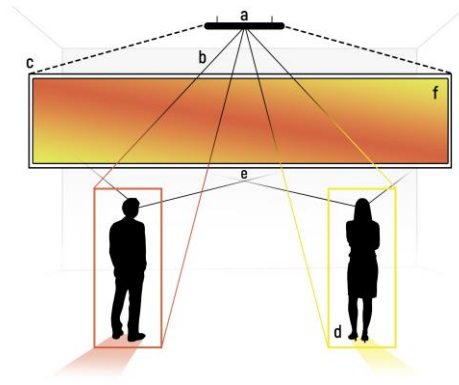
Bu sayede tek bir ekrandan, farklı konumlardaki ve hareket halindeki yüzden fazla kişiye farklı içerik sunma imkânı sağlanmış olmaktadır. Hareket halindeki kişileri algılayabilmek adına bu sistem, belirli bir alan içerisindeki kişileri tarayıp analiz edebilecek bir sensör yardımıyla çalışmaktadır. Sensör sayesinde hangi kişinin hangi özelleştirilmiş bilgiyi ekranda göreceği sensör tarafından ekrandaki piksellere iletilmektedir. Böylece pikseller, alan içerisindeki kişinin bakış açısına ve konumuna göre sensör tarafından yönlendirilmekte ve kişiler ekrandaki içerikleri hareket halinde de görebilmektedir.

Teknolojinin temel çalışma prensibini açıklayan grafiğe Görsel 10'da yer verilmiştir. Grafiğe göre; Sensör (a), biniş kartı okutan yolcuyu dikdörtgen bir çerçeve şeklinde konumunu ve yüksekliğini algılayacak şekilde tarar (b). Ardından yolcunun konum ve yükseklik bilgisi paralel



gerçeklik teknolojisi ile geliştirilmiş ekrandaki piksellere (c) iletilir. Yolcu (d) sensörün takip ettiği bakış açısından (e) bakarak kendisi için kişiselleştirilmiş bilgilerin yer aldığı görüntüyü (f) ekranda görür.

Sensör tarafından konumu ve yüksekliği belirlenen kişiye ait bilgilerin olduğu görüntü, başka açılarda bulunan hiçbir kişi tarafından görülememektedir. Sensör tarafından algılanan kişiler, kendileri için hazırlanmış içerikleri ekranın sadece bir kısmında değil, tüm ekranı kaplayacak şekilde kesintisiz bir şekilde görmektedirler.



**Görsel 10.** Paralel Gerçekliğin Temel Çalışma Prensibi Grafiği (Araştırmacı Tarafından, 2022).

Bu süreç aynı anda birçok kişi için gerçekleştirilebilmekte ve ekranlardaki bilgiler yolcuların tercih ettiği dilde görüntülenebilmektedir. Bu sayede havaalanı gibi farklı dilleri konuşan insanların bir arada olduğu alanlarda birçok süreç kolaylaşmaktadır. Kolaylaşacağı düşünülen süreçlerden birinin de insanların yönlendirilme ve bilgilendirilme ihtiyaçlarının karşılanmasıdır.

Bilindiği üzere ulaşım hizmeti veren alanlar arasında havaalanları bilgilendirme tasarımına en çok ihtiyaç duyulan alanlardır (Aytoğ, 2009:30). Bu durum yönlendirme tasarımları için de geçerlidir. Bu nedendir ki, yönlendirme tasarımlarının en çok tercih edildiği yerlerin başında havaalanları gelmektedir (Koyun, 2015:7). Havaalanlarının doğası gereği, farklı dil ve kültüre sahip milyonlarca kişinin aynı amaçla yoğun bir trafik yarattığı alanlardır ve bu alanlarda yönlendirme tasarımının rolü çok önemlidir. Havaalanı ziyaretçilerinin havaalanına girişten, uçağa binene kadar olan süreçleri özellikle havaalanını ilk kez deneyimleyen bir ziyaretçi için çok

zorlu olabilmektedir. Bu nedenle mekân içinde ve dışında bir ziyaretçinin ihtiyacı olacak tüm bilgiler yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları ile aktarılmaktadır.

Havaalanlarında yolcuların uçuşlarının durumları ile ilgili bilgi almak için baktıkları ekranlar bulunmaktadır. Bu ekranlarda havaalanından hareket edecek veya gelecek tüm uçuşların bilgileri yer almaktadır ve bu durum yolculuk yapacak kişiler için zorluk yaratabilmektedir. Ayrıca bu ekranlarda sadece uçuş bilgileri ve kalkışın nerede gerçekleşeceğine dair bilgiler yer almakta olup, yönlendirme için farklı yönlendirme ve işaretleme sistemleri kullanılmaktadır. Paralel gerçeklik teknolojisinde ise yolcular uçuş hakkındaki bilgilerin yanında yönlendirme hakkında da bilgi edinebilmektedirler. Uçağın hangi saatte hangi kapıdan kalkış yapacağı ve kapının hangi katta ve hangi yönde olduğunu gösteren oklar da paralel gerçeklik yüzeyi tasarımlarında yer verilen öğelerdir. Ekranlarda yer alan içeriklerin çeşidi ve tasarımlar istenildiği takdirde güncellenebilir. Bu sayede havaalanlarında sabit yönlendirme ve işaretleme tasarımları yerine güncellenebilen içerikler ile yolcular karşılanabilmektedir.

Bu teknoloji günümüzde Detroit Metropolitan Havaalanında karşılama alanında tek bir ekranda kullanılmaktadır. Ancak teknolojiyi kullanan Delta Hava Yolları firması bu teknolojinin havaalanının genelinde kullanılacak şekilde geliştirileceğini bildirmiştir (http3). Böylece yolcular uçuşun gerçekleşeceği kapıya gidinceye kadar mekân içerisinde yönlendirilebilir ve bilgilendirilebilir hale gelebilecektir. Havaalanı girişinde paralel gerçeklik ekranından uçuş hakkında bilgi alan yolcu, havaalanı içerisinde konumu değiştirdikçe çevresindeki ihtiyacı olabilecek imkanlar hakkında bilgilendirilebilip yönlendirilebilecektir. Havaalanı içerisine yerleştirilecek birçok ekran sayesinde yolcuya çıkış, tuvalet, dinlenme alanı, teras/balkon, yiyecek içecek hizmeti alanları hakkında yönlendirme bilgileri verilebilir ve yine aynı ekranlarda, uçuşunun rötar yapıp yapmadığı, uçuşa kaç dakika kaldığı, o an ki konumundan uçuşun gerçekleştirileceği kapı arasındaki mesafenin kaç dakikada yürünebileceği gibi pek çok bilgi de sunulabilir hale gelecektir.

## **5. Sonuç**

Paralel gerçeklik, aynı anda çok geniş bir kitleye hitap edebilen ancak kitle içerisindeki her bir kişi için kişiselleştirilmiş zengin içerikler sağlayabilen bir teknolojidir. Örnek

uygulamalarının sayıca artırılabilceği ve farklı amaçlar için kullanılabilceği düşünöldüğünde, paralel gerçekliğın diğeri deneyimlenebilir gerçelik türlerine kıyasla toplumsal fayda bağlamında daha çok katkı sağlayacağı ön görölmektedir. Günümüzde dünya üzerinde sadece tek bir mekânda kullanılıyor olsa da geliştirici firmanın yapacağı çalışmalar ve alınacak yatırımlar ile bu teknolojinin yaygınlaşması kaçınılmaz olacaktır.

Paralel gerçekliğı deneyimlemek için insanların herhangi bir cihaza ihtiyaçları yoktur. Bu teknolojiyi deneyimleyecek bireylere maliyet yükü olmadığı için diğeri gerçelik türleri ile karşılaştırıldığında insanların bu teknolojiyi daha hızlı bir şekilde benimseneceğı düşünölmektedir. Kullanımının kullanıcı için maliyetsiz oluşu ve alışlagelmiş yoğun bilginin filtrelenmesi ve kişiselleştirilmesi sonucu sadece ihtiyacı olan bilgiye erişimin vereceğı kolaylık sayesinde kullanıcıların yaşam standartlarını yükselteceğı ön görölmektedir.

Günümüzdeki havaalanı uygulamasında yolcular sadece biniş kartlarını tarayıcıya okuttuğında bu gerçekliğı deneyimleyebilmektedir. Ancak ileride yapılacak geliştirmeler ile biniş kartlarına ihtiyaç kalmayacağı, yolcuların cep telefonu sinyalleri veya cep telefonlarına yüklü uçuş firmasına ait uygulamanın konum bilgisi paylaşıyor olması sayesinde paralel gerçelik sensörleri tarafından tanımlanabilecekleri veya havaalanları içerisinde yer alan yüz tanıma sistemleri sayesinde de paralel gerçekliğı deneyimleyebilecekleri düşünölmektedir. Cep telefonlarımızdaki alışveriş uygulamalarının konum bilgisi paylaşma özelliğı bu teknoloji için kullanılabilir düzeye geldiğinde, özellikle açık hava reklamcılığı için bir dönüm noktası olacaktır. Sensörlerin kitle içerisinde hedef belirleme stratejileri bu teknolojinin kullanım sahasını da geliştirecektir. Genişleyen kullanım sahası neticesinde bu konu ile ilgili pek çok farklı araştırma ve çalışma düzenlenebilir.

Kullanılan teknolojiden ziyade, bilginin sunuş yolu ve tasarımı ile ilgili çalışmaların artacağı düşünölmektedir. Yönlendirme ve işaretleme sistemlerinde tasarımların uygulandığı alan ve teknoloji fark etmeksizin, doğru bilginin hızlı ve etkili bir biçimde ulaşmasını sağlayabilmek adına grafik tasarım önemli bir rol oynamaktadır. Bu teknolojinin yaygınlaşması aynı anda yüzlerce insan için kolaylık sağlayacaktır ancak bu gerçelik türü için üretilecek içerikler çevresel grafik tasarım kavramı ile ele alınıp, teknolojinin uygulanacağı mekanlara göre üretilmelidir. Özellikle mekân ve kent kimlikleri gibi konularda yapılan çalışmalar göstermektedir ki günümüzde

halen tasarımlar, yapıldıkları ortam ve ihtiyaçlar göz önünde bulundurulmadan hayata geçirilebilmektedir. Çevresel bilgilendirme bağlamında topluma hizmet sunacak tüm bilgilerin ilgili kitle tarafından kolay bir şekilde algılanması ve estetik bir kimlik kazanması, görsel bir kirlilik oluşmaması açısından büyük önem kazanmaktadır (Topaklı, 2022:556). Bu nedenle gelişen teknoloji ve uygulama alanlarının genişlemesiyle grafik tasarımcıların rolü ve sorumluluğu da artmaktadır.

Grafik tasarımcıların sanal gerçeklik, karma gerçeklik, artırılmış gerçeklik ve paralel gerçeklik teknolojilerinde kullanılmak üzere üreteceği tasarımların, kullanılacak alana özgü ve tamamlayıcı olması gerekmektedir. Yönlendirme ve işaretleme tasarımında ise tasarımların uygulanacağı mekâna ve kişilerin ihtiyaçlara göre şekillenmesi faydalı olacaktır. Yönlendirme tasarımı konusunda günümüzde farklı sorunlar yaşandığı bilinmektedir ve bu sorunlardan birisi de yönlendirme tasarımlarının devamlılığıdır (Koyun, 2015:13). Özellikle paralel gerçeklik deneyiminin yönlendirme ve işaretleme tasarımında çığır açacak bir teknoloji olduğu düşünüldüğünde, deneyimleyen kişiyi A noktasından B noktasına sorunsuz bir şekilde yönlendirmesine ek olarak, tasarım dili ve bütünlüğü bağlamında da sürecin planlanması gerekmektedir. Çalışmada bahsedilen havaalanı örneğinde geliştirici firma tarafından yapılan tasarımlar ekranlarda gösterilmektedir. Ancak bu tasarımların mekâna ve ihtiyaca göre şekillenmesi, bir çevresel grafik tasarımı elemanı olarak ele alınması ve tasarımların kabul edilebilir standartlarda yapılmasıyla etkililiğinin artacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada paralel gerçeklik teknolojisi diğer deneyimlenebilir gerçeklik türleri ile karşılaştırılmış, yönlendirme ve işaretleme tasarımı bağlamında incelenmiştir. Yeni bir teknolojik deneyim olarak paralel gerçekliğin farklı disiplinlerde de incelenmesi, özellikle tasarım alanları bağlamında çalışmalar yapılması önem arz etmektedir.

### **Kaynakça**

Akman, M. ve Uçar, T. F. (2020). "Bugünün ve Geleceğin Grafik Tasarımı", *Akdeniz Sanat Dergisi*, Sayı 14, s.9-21.

Aybek, U. ve Taşcıoğlu, M. (2021). "Tren İstasyonlarına ve Raylı Sistemlere Yönelik Yönlendirme Sistemlerinin Tasarım İlkeleri", *Sanat-Tasarım Dergisi*, Sayı 12, s.18-24.

Aytoğ, E. Ü. (2009). *Mimari ve Kentsel Mekanda Grafik Tasarım*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Grafik Tasarım Anasanat Dalı.

Berger, J. (2016), *Görme Biçimleri*, çev. Y. Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Codur, M. B. (2014). "Çevreye Grafik Tasarımcı Dokunuşu: Sokak Grafikleri", *Erciyes Sanat*, Sayı 3, s.72-81.

Demirezen, B. (2019). "Artırılmış Gerçeklik ve Sanal Gerçeklik Teknolojisinin Turizm Sektöründe Kullanılabilirliği Üzerine Bir Literatür Taraması", *Uluslararası Global Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3 (1), 1-26.

Dur, B. İ. U. (2011). "Çevresel Grafik Tasarım'ın Uygulama Alanları", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 1.4, s.159-178.

İnceelli, A. (2005). Dijital Hikâye Anlatımının Bileşenleri, *The Turkish Online Journal of Educational Technology*, 4(3), s. 132-142.

Koyun, T. (2015). *Toplu Taşıma Alanında Çevre Grafiklerinin İncelenmesi Lizbon İstanbul Karşılaştırması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı.

Milgram, P. and Kishino, F. A. (1994). "Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays", *IECE Trans on Information and Systems, Special Issue on Networked Reality*, 12, 1321-1329.

Okcu, B. (2007). *Dış Mekanda Grafik Tasarım Uygulamaları ve Hacettepe Üniversitesi Şenlikleri İçin Bir Öneri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.

Pilici, E. (2019). "Kent Kimliğinin Kurumsallaşması ve Markalaşması", *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, Sayı 4.9, s.95-107.

Taşcıoğlu, M. ve Aydın, D. E. (2015). "Grafik Tasarımın Bilgilendirme ve Yönlendirme Tasarımındaki Rolü ve Londra-Eskişehir Örnekleri Üzerinden Bir İnceleme", *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı 5(9), s.227-245.

Thomas, M. and Evans P. (2003). *Exploring the Elements of Design*, New York: Thomson Delmar Learning.

Topaklı, A. (2022). "Kent Kimliğini Etkileyen Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımları Üzerine Bir Değerlendirme", *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, Sayı 12.,3, s.555-576.

Türker, O. (2022). *Müzelerde Artırılmış Gerçeklik: NFT Uygulamaları Bağlamında Artırılmış Gerçeklik Destekli Müze Uygulaması (Bolu Müzesi Örneği)*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.

### **İnternet Kaynakları**

http1: "Where We Are In An Increasingly Augmented Reality", Medium, <https://medium.com/ipg-media-lab/where-we-are-in-an-increasingly-augmented-reality-b6e8167ef207>, Erişim tarihi: 01.09.2022.

http2: "Doğrusal ve Yönlendirilebilen Pikseller", 2022, Misapplied Sciences, <https://www.misappliedsciences.com/home/technology.html>, Erişim tarihi: 12.09.2022.

http3: "The Parallel Reality™ Experience", Delta News Hub, <https://news.delta.com/mediakit/parallel-realitytm-experience>, Erişim tarihi: 01.09.2022.

http4: Dietz, P.H. and M. Lathrop. (2019). Adaptive environments with parallel reality™ displays. In ACM SIGGRAPH 2019 Talks (SIGGRAPH '19). Association for Computing Machinery, New York, NY, USA, Article 34, 1–2. <https://dl.acm.org/doi/10.1145/3306307.3328153>, <https://doi.org/10.1145/3306307.3328153>. Erişim tarihi: 01.09.2022

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Google Maps AR Uygulamasından Bir Kesit", 2019, Medium, <https://medium.com/ipg-media-lab/where-we-are-in-an-increasingly-augmented-reality-b6e8167ef207>, Erişim tarihi: 01.09.2022.

Görsel 2. "Ülkelere Ait Üç Boyutlu Maketler", 2020, Airboyd Youtube Kanalı. <https://bit.ly/3BIVnbf>, Erişim tarihi: 01.09.2022.

Görsel 3. "Ekran Karşısında Konumlandırılmış Aynalar", 2020, foXnoMad Youtube Kanalı. <https://bit.ly/3deEzet>, Erişim tarihi: 03.09.2022.

Görsel 4. "Biniş Kartı ve Tarayıcı Cihaz", 2020, foXnoMad Youtube Kanalı. <https://bit.ly/3deEzet>, Erişim tarihi: 03.09.2022

Görsel 5. "Kişiselleştirilmiş Ekran Görüntüsü", 2020, foXnoMad Youtube Kanalı. <https://bit.ly/3deEzet>, Erişim tarihi: 03.09.2022.

Görsel 6. “Paralel Gerçeklik Teknolojisine Sahip Ekran”, 2022, Delta News Hub, <https://news.delta.com/mediakit/parallel-realitytm-experience>, Erişim tarihi: 11.09.2022.

Görsel 7. Gerçeklik-Sanallık Sürekliliği. Milgram, P. ve Kishino, F. (1994). Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. IEICE Transactions on Information and Systems, 77(12), s. 1321–1329.

Görsel 8. Gerçeklik-Sanallık Sürekliliği. Araştırmacı Tarafından, 2022.

Görsel 9. “Doğrusal ve Yönlendirilebilen Pikseller”, 2022, Misapplied Sciences. <https://www.misappliedsciences.com/home/technology.html>, Erişim tarihi: 12.09.2022.

Görsel 10. Paralel Gerçekliğin Temel Çalışma Prensibi. Araştırmacı Tarafından, 2022.

## İKONOĞRAFİK, MİTOLOJİK VE DEKORATİF OLARAK KOZALAK MOTİFİ VE TEKSTİL SANATINDA KULLANIMI

### ICONOGRAPHIC, MYTHOLOGICAL AND DECORATIVE PINE CONE MOTIF AND ITS USAGE IN TEXTILE ART

Elif Aksoy\*

#### Öz

Paleolitik dönemden beri mağara duvarlarına çizilen semboller, zaman ilerledikçe sanat eserlerinde görülmeye başlamışlar ve sembolizmin taşıyıcı rolünü üstlenmişlerdir. Dolayısıyla sembol, her nerede doğarsa doğsun, içinde bulunduğu dönemin; toplumunu, kültürünü ve coğrafyasını yansıtmakta ve bunlara göre şekil almaktadır. Semboller, ikonografik olarak çözümlenirken, doğmuş oldukları toplumların; mitolojileri, efsaneleri, inançları, ritüelleri ve geleneklerinden etkilenirler. Eski zamanlardan beri birçok sanat eserinde bir sembol olarak görülen kozalak, çeşitli hastalıklar için halk hekimliğinde bir şifa aracı olarak kullanılmıştır. Antik medeniyetlerin sanat eserlerinde ve mitlerinde hem dini bir öge, hem de mitolojik bir simge olarak yer alan bu sembol, tekstil sanatında da dekoratif bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu makalede, kozalak motifinin, antik zamanlardan beri çeşitli kültürlerdeki yeri literatürden elde edilen veriler ışığında ikonografik ve mitolojik olarak analiz edilerek yeniden düzenlenecek ve tekstil sanatında nasıl kullanıldığı belirlenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Kozalak, Tekstil Sanatı, İkonografi, Mitoloji, Dekoratif.

#### Abstract

The symbols drawn on the cave walls since the Paleolithic period began to be seen in works of art as time progressed and assumed the role of carrier of symbolism. Therefore, wherever the symbol is born, it reflects the society, culture and geography of the period in which it is born and takes shape accordingly. While symbols are analyzed iconographically, they are influenced by the mythologies, legends, beliefs, rituals and traditions of their communities. Pine cone, which has been seen as a symbol in many works of art since ancient times, has been used as a healing tool in folk medicine for various diseases. This symbol, which is both a religious element and a mythological symbol in the works of art and myths of ancient civilizations, also appears as a decorative motif in textile art. In this article, the place of the pine cone motif in various cultures since ancient times will be reorganized by examining it iconographically and mythologically in the light of the data obtained from the literature, and how it is used in textile art will be determined.

**Keywords:** Pine Cone, Textile Art, Iconography, Mythology, Decorative.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.09.2022 - Kabul tarihi: 14.12.2022.*

\*Doç. Dr., Fırat Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim İş Öğretmenliği Bölümü, elifaksoy@firat.edu.tr.  
<https://orcid.org/0000-0003-3621-2278>.

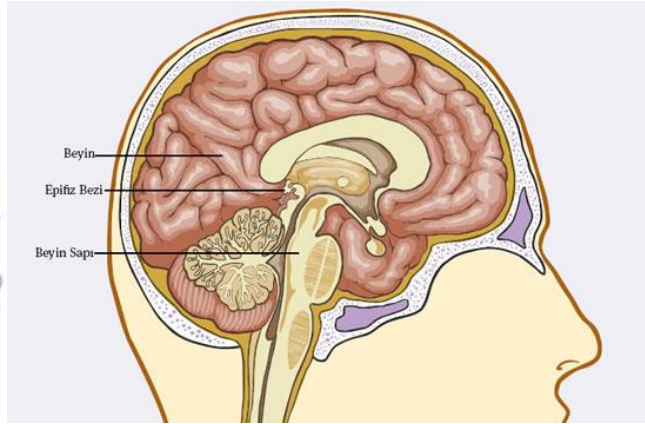


## 1.Giriş

Kozalak, alt kısmı yuvarlak, tepesi koni şeklinde olup, doku yapısı odunsu olan çam ağacı meyvesidir (Görsel 1a). Çam kozalakları, erkek kozalak ve dişi kozalak olmak üzere iki türdedir. Dişi kozalaklar, ağacımsı ve büyük yapı özelliklerine sahiptir. Erkek olanlar ise, polen dökme özelliğine sahip olan küçük kozalaklardır<sup>1</sup>. Türkçede koza veya kozak kelimesi, "*pamuk kozası, çam kozalağı*" sözcüğünden "+Ak" sonekiyle türetilmiştir<sup>2</sup>. Kozalak, antik zamanlardan beri birçok medeniyette sembol olarak kullanılmış; hem mitolojik hem de bir sanat imgesi olarak çeşitli eserlerde sıklıkla yer almıştır. Eski toplumların eserlerinde dini bir simge olarak, Tanrı ve Tanrıçalarla birlikte görülen kozalakların; ölümsüzlüğü, doğurganlığı ve bereketi sembolize ettikleri bilinmektedir.



a.



b.

Görsel 1. a. Çam Ağacı Kozalağı<sup>3</sup>, b. Epifiz Bezi<sup>4</sup>

Çeşitli inançlara bağlı olarak halk hekimliğinde de karşımıza çıkan kozalaklar, kozmetik ve ilaç endüstrisinde, dekorasyon malzemesi gibi farklı alanlarda da görülmektedir. Alman halkı kozalağı, inançlarının ayrılmaz bir parçası olarak geleneksel şifa banyolarında kullanmışlardır. Çünkü kozalağın; baş, boyun ve yüz bölgesindeki ağrıları dindirdiği, sinir sistemi bozuklukları ve romatizma hastalıklarının tedavisine iyi geldiği düşünülmektedir.

<sup>1</sup> <https://www.emirganbotanik.com/cam-agacinin-ozellikleri-nelerdir>

<sup>2</sup> <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kozalak>

<sup>3</sup> <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozalak>

<sup>4</sup> <https://kidim2013.wordpress.com/2016/01/11/ic-isik-kaynagimizin-aktivasyonu/>

Kozalaklar, pullarını sıkıca kapatarak, tohumlarını soğuk havadan, rüzgârdan ve çeşitli hayvanlardan korurlar. Dünyadaki en eski bitki cinslerinden biri olan kozalak, her iki yönde de mükemmel bir *Fibonacci* dizilimi içinde spiral oluşturmakta (Bava, 2009:26) ve *altın oranı* vermektedir.

Erken Latin anatomi uzmanları tarafından Çam kozalağı ile ilişkilendirilen *Çam/ Epifiz* bezi, üstün bez olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla çam kozalakları, kişinin aydınlanmasının, üçüncü gözün ve *Epifiz bezinin* sembolik bir temsili olarak görülmektedir. Yunanlı anatomi uzmanı *Herophilis*, bu beze düşünce akışını düzenleyen büzücü kas demiştir. *Descartes* ise, insan ruhunun bu salgı bezine yerleştiğini ifade etmiştir. Eski insanlar tarafından üçüncü göz veya aklın ışığı olarak isimlendirilen *Epifiz bezi*, insanın fiziksel ve tinselci (ruhsal) dünyalar arasında bir geçiş yolu olmuştur (Görsel 1b). Dolayısıyla *Epifiz bezinin astral* seyahatlerin (Uyku gibi bilinç dışı durumlarda, bilinçli olarak beden dışı yolculuk yapmak) gerçekleşmesinde önemli bir payı olduğu düşünülmektedir<sup>5</sup>.

Çam kozalağına benzetilen *Epifiz bezi*, beyin sol ve sağ iki lobunun iç bölümünde (hipofiz bezinin arkasında) bulunan bezelye tanesi büyüklüğünde bir organ olup, vücudumuzun ışık algısı ile bağlantılıdır. Hem *çam kozalağı* hem de *Epifiz bezi*, ışığın yoğunluğunu kendi ihtiyaç ve gereksinimlerine göre düzenlerler. Çam kozalağı, soğuk ve karanlıkta pullarını kapatır, sıcak olduğunda ise, kendini açar. Benzer şekilde *Epifiz bezi* de insandaki melatonin seviyesini düzenleyerek, onları gündüz uyanık tutar, gece ise uyumalarını sağlar. İngilizcede *Pineal gland* (çam kozalağı) olarak adlandırılan *Epifiz bezi*, uyku uyuma düzenini ve biyolojik saat ritmini düzenler (Afeche vd, 2008:17). Kozalak, dünyada birçok medeniyet tarafından biyolojik aydınlanmanın merkez üssü, üçüncü göz, ruhun oturağı olarak kabul edilerek, kutsal bir sembol olmuştur<sup>6</sup>.

Kozalağın, hemen hemen bütün antik dinlerde ve hatta günümüz dinlerinde bile ciddi ve önemli bir sembol olduğu düşünülmektedir. Karanlıkta oturanlar, gerçek büyük ışığı görürler. Hz. İsa Peygambere ait olan bu ifade, beyin *Epifizine*, yani *Pineal Glande'*ye atfedilmektedir<sup>7</sup>.

<sup>5</sup><https://e-pifiz.tumblr.com/post/161316355554/epifiz-bezi-pineal-gland>

<sup>6</sup> <https://www.ruhsalseyler.com/gizemler/ucuncu-goz-epifiz-bezi-ve-cam-kozalagi-sembolu.html>

<sup>7</sup> <http://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/epifiz-pineal-ucuncu-goz-kutsal-kozalak/>

Fransız yazar *Voltaire*, beyin *Epifiz*'inin gizemini bulmak için birçok kadavraya otopsi yapmıştır. *Epifiz bezi*, deniz seviyesinde çok az, yüksek yerlerde ise, daha fazla hormon salgılamaktadır. Bu yüzden insanlık tarihi süresince, tüm ibadethaneler olabildiğince yüksek yerlere yapılmıştır. Bunun nedeni, ibadethanelerde bu hormonun yardımıyla üst bilinçlerle daha fazla iletişim kurulmasını sağlamaktır. Tibet ve Hristiyan manastırlarının, hatta eski medeniyetlerin tapınaklarının yüksek alanlara yapılmasının nedeni, bu hormonun salgısını artırmaktır. Hz. Muhammed'in yüksek ve karanlık bir mağaraya çekilmesi ve Allah'tan gelen ilk emri orada alması, Hz. Musa'nın Tanrıyla konuşmak için dağa çıkması, bu durum ile doğrudan bağlantılıdır<sup>8</sup>. *Epifiz bezindeki* melatonin salgısını artırmak çok önemlidir. Melatonin salgısının, gece yarısı ile sabah arasındaki vakitlerde en yüksek düzeye ulaşması, gece ibadetinin önemine işaret etmektedir.

### 1. 1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, Kozalak motifinin,

1. Hangi medeniyetlerde süsleme elemanı olarak kullanıldığı ve mitolojik olarak ne anlam ifade ettiğini,
2. Anadolu halk inançlarındaki anlamını,
3. Tekstillerde dekoratif bir süsleme unsuru olarak nasıl kullanıldığı ve antik medeniyetlerdeki ikonografik anlamlarını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

### 1.2. Çalışmanın Yöntemi

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Dolayısıyla literatürden elde edilen veriler, analiz edilip, yeniden düzenlenerek, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturulmuş ve ampirik bilgi geliştirilmeye çalışılmıştır. Kozalak motifinin antik medeniyetlerden beri, sanat eserlerinde nasıl yer aldığını, ne anlam ifade ettiğini belirleyebilmek ve tekstil sanatındaki kullanımını anlayabilmek için yerli- yabancı kaynaklar ve internet kaynakları taranmış, içinde kozalak motifi bulunan tekstiller tespit edilmiştir. Giriş bölümünde kozalağın insan beyninde bulunan *Epifiz bezi* ile ilişkisi ve benzerliği incelenmiş,

---

<sup>8</sup> <https://cevdet29.webnode.com.tr/news/insanlik-tarihindeki-en-buyuk-ustu-ortulen-gercek-ucuncu-goz/>

gelişme bölümünde, bu sembolün çeşitli medeniyetlerdeki mitolojik ve ikonografik anlamına ve tekstil sanatındaki dekoratif yönüne değinilmiştir. Sonuç bölümünde ise, giriş ve gelişme bölümünden yola çıkılarak, kozalak sembolü ile ilgili yorumlara yer verilmiştir.

## 2. Mitolojik ve İkonografik Olarak Kozalak Sembolü

M.Ö. 1650 - 1200 yılları arasında Anadolu'da yaşayan Hititlerin çam kozalağı ile ayın yaptıkları bilinmektedir (Kılıç ve Başol, 2015:28-58). Eski Mısır dininde doğurganlık, tarım, öbür dünya, diriliş, yaşam ve bitki örtüsü Tanrısı olan *Osiris*, çam ağacı ile ilişkilendirilmiştir. 1927 yılında, Altay dağlarında kazı yapan *Gryaznov* ve ekibi, insan kafataslarının içlerinde toprak, çam iğneleri ve karaçam kozalağı tespit etmişlerdir (Murphy, 2000:281; Rudenko, 1970:280; Durmuş, 2004:24). Burada İskitler, beyni kafatasının içerisinden çıkarıp, ya kafatasını mumyalamak için bu materyalleri kullanmışlar ya da bu hareketi bir ritüel olarak uygulamışlardır.

Fransız filozof ve bilim adamı *Descartes*, *Epifiz bezini* ruh, beden ve düşüncelerimizin oluştuğu yer arasındaki temas noktası olarak kabul etmiştir (Lockhorst ve Kaitaro, 2001:6-18). Yunan mitolojisinde kadın askerler, doğaüstü güçlere sahip, uçlarına kozalak takılmış *Thyrsos/Thyrus* denilen asayı taşıdıkları bilinmektedir (Vernant, 2009:143). Grako-Romen putperestliğinde ise, çamın meyveleri; doğurganlık ile ilişkilendirilmiştir<sup>9</sup>. Geleneksel çam kozalağı, İtalya'da hala doğurganlık, bolluk ve iyi şansın tılsımı olarak görülmektedir (Goldsmith, 1924:110). *Attis*, *Frig* ve Yunan mitolojisinde *Kibele*'nin eşidir. Aynı zamanda *Frig* bitki tanrısı olarak da bilinen *Attis*, ölümü ve dirilişi, ilkbaharda yeniden doğmak üzere ölen yeryüzünün meyvelerini temsil eder (Roman & Roman, 2010:94). *Herculaneum* harabelerinde, kutsal çam ağacının altında, kozalakları toplayan yaşam-ölüm-yeniden doğuş Tanrısı olan *Attis*'in kabartmasıyla süslenmiş olan ahşap taht, buna örnek olarak gösterilebilir (Görsel 2). Diğer süslemeler, tahtın temasının bahar ve bereket olduğunu düşündüren yaprak ve çiçeklerdir<sup>10</sup>. Antik Romalılar ise, çam kozalaklarını aşk ve bereket Tanrıçası, *Venus* ile ilişkilendirmişlerdir.

---

<sup>9</sup> <https://hancockcoingov.org/images/stories/cemetery/cemetery-motif-interpretation.pdf>

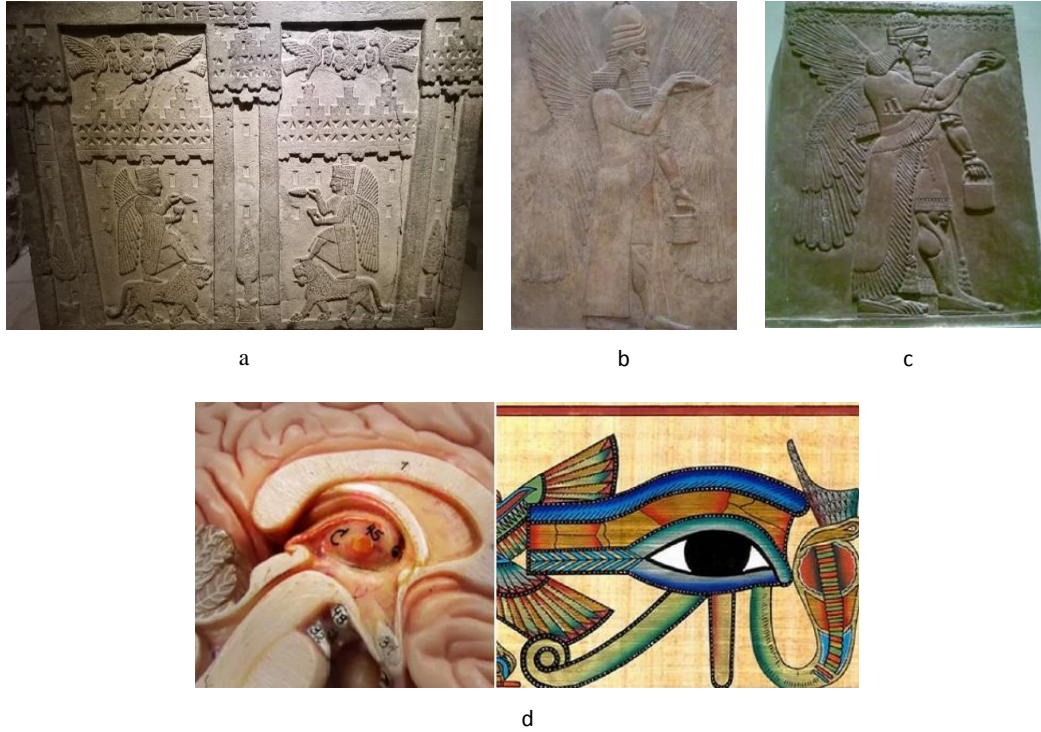
<sup>10</sup> <https://www.reuters.com/article/uk-italy-throne-idUKL0413888820071204>



**Görsel 2.** Herculaneum harabelerinde kozalakları toplayan yaşam-ölüm-yeniden doğuş Tanrısı olan Attis<sup>11</sup>

Yunanlı doktor, farmakolog ve botanikçi *Pedanius Dioscorides*, çam kozalağı özünün sağlığa faydaları hakkında bir kitap yazmıştır. Japonya'nın üçüncü büyük adası olan *Kyushu* adasının Japon sakinleri, çam kozalağı özünü (çam kozalaklarından hazırlanan sulu bir öz (çay)) enfeksiyon hastalıklarından kansere kadar değişen birçok hastalığı tedavi etmek için kullanmışlardır (Bradley vd, 2014:1). Olasılıkla çam kozalağı çayı ekstresi, onların inançlarına göre, çeşitli hastalıkları tedavi ederek, hastaların bağışıklık sistemini güçlendiren bir bitki olarak görülmektedir. Aynı zamanda bu simge, Japonya'da güçlü rüzgârlara karşı karakterin gücünü ve yaşamsal değeri ifade etmektedir (Bruce-Mitford, 1996:44).

<sup>11</sup> <https://www.reuters.com/article/us-italy-throne-idUSL0413888820071204>



**Görsel 3.** a. Urartu kabartması, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Elif Aksoy arşivi), b. Babil Kabartması<sup>12</sup>, c. Sümer Tanrısı Annunaki<sup>13</sup>, d. Epifiz Bezi ve Mısır Papirusu<sup>14</sup>

Çam kozalakları, ruhsal bilinç ve aydınlanmaya ek olarak sonsuz yaşamın sembolleri olarak da kullanılmıştır. Antik Asur saray oymalarında, Mısır, Hitit, Babil, Sümer ve Urartu kabartmalarında sürekli olarak elinde çam kozalakları tutan, kanatlı Tanrı benzeri figürler tasvir edilmiştir (Görsel 3). Burada muhtemelen çam kozalağı, ölümsüzlük sembolü ve bir aydınlanma ikonu olarak görülmektedir.

<sup>12</sup> <https://www.crystalinks.com/dilmuntoearth.jpg>

<sup>13</sup> [http://community.fansshare.com/pic104/w/pineal-gland/369/6759\\_ancient\\_annunaki\\_sumerian\\_gods\\_sacred\\_pine\\_cone\\_fertilization\\_pineal\\_gland\\_cave\\_of\\_brahma\\_jpeg.jpg](http://community.fansshare.com/pic104/w/pineal-gland/369/6759_ancient_annunaki_sumerian_gods_sacred_pine_cone_fertilization_pineal_gland_cave_of_brahma_jpeg.jpg)

<sup>14</sup> <https://mysterysignal.com/ancient-mysteries/the-eye-horus-pineal-gland-enigmatic-similarities-related-brain-mind/>



Görsel 4. Kamboçya, Angor Wat harabeleri<sup>15</sup>

Aztekler için çam kozalakları, maneviyatın ve ölümsüzlüğün sembolü olmuştur. Aztek tarım ve beslenme Tanrıçası, genellikle çam kozalakları ve yaprak dökmeyen ağaçlarla tasvir edilmiştir. Tanrıçaların elindeki bu nesnelere, diğer medeniyetlerde olduğu gibi ölümsüzlüğü ve sonsuz yaşamı temsil etmektedir<sup>16</sup>. Mısır sanatındaki eserlere bakıldığında Tanrı *Osiris*'in, ucunda çam kozalağı olan yılanlı bir asa taşıdığı görülmektedir. Mısırlılar, çam kozalağına özel bir anlam yüklememiş gibi görünse de, araştırmacılar onu *Kundalini* enerjisiyle ilişkilendirmişlerdir. Buna göre, asadaki yılanlar, *Kundalini* enerjisinin yükselişini betimlemekte ve çam kozalağını, *Epifiz bezi* ile ilişkilendirerek, enerjinin doruğa ulaştığı noktayı sembolize etmektedir<sup>17</sup>. Uyanmış *Kundalini*, çakraların birleşmesini ve hizalanmasını, ilahi Bilgeliğe ulaşmanın tek yolu olduğunu göstermektedir. *Kelt* kültüründe ve geleneklerinde ise, çam kozalakları, doğurganlığın ve yenilenmenin simgesi olmuştur. *Kelt* kadınları, gebe kalma sürecini hızlandırmak için çam kozalağını yastıklarının altına koymuşlardır (Bruce-Mitford, 2008:126). Çam kozalağı ikonografisi ve sembolleri Hıristiyanlıkta da yaygındır. Papa, çam kozalağı oymalı kutsal bir asa taşımaktadır. Bu nesnelere kozalak, alışılmışın ötesinde, algılama gücüne sahip, her şeyi gören üçüncü gözü temsil etmektedir. Ayrıca Hristiyanlar için Noel kutlamalarında çam ağacına ışık asmak ve onu

<sup>15</sup> <https://arkeofili.com/kambocya-ormanlarinda-gizemli-uygarlik-khmer-imparatorlugu/>

<sup>16</sup> <https://hancockcoingov.org/images/stories/cemetery/cemetery-motif-interpretation.pdf>

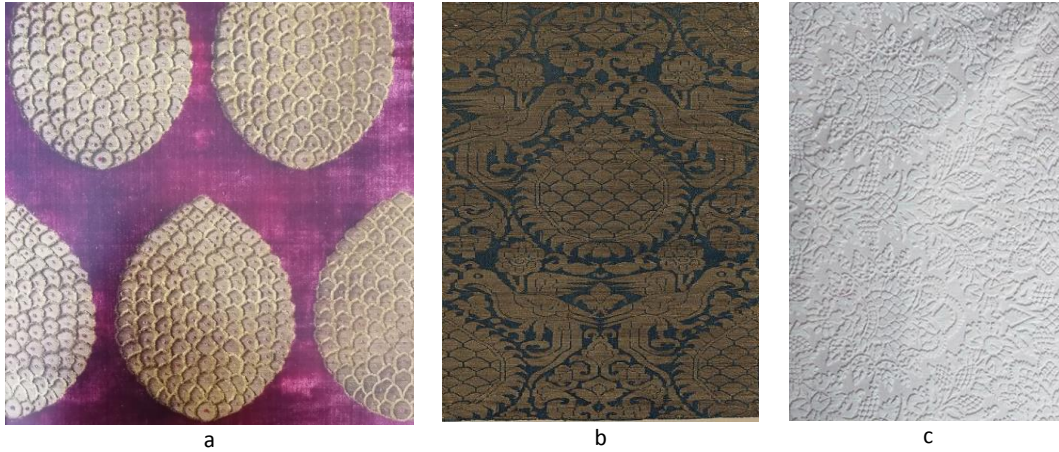
<sup>17</sup> <https://thirdeyepinecones.com/pages/history-and-symbolism>

süslemek gibi ritüeller çok önemlidir. İncil'de, *Pineal* (çam kozalağına benzetilen epifiz bezi) kelimesi, "*Tanrı'nın Yüzü*" anlamına gelmektedir.

Kamboçya, *Angor Wat* harabelerinde bulunan kozalağına benzer şekiller de, kozalak sembolizmine işaret etmektedir. Yapının en dikkat çekici özelliği, çam kozalakları gibi oyulmuş devasa kulelere sahip olmasıdır (Görsel 4). Hemen hemen tüm medeniyetler tarafından kullanılan kozalak sembolü, insanoğlunun yaşam, doğum, üreme ve ölüm gibi özelliklerini sembolize etmiş (Koyuncu Okca, 2015:1661), Tanrı ve Tanrıçalara atfedilmiş, antik toplumların yapısı ve değer yargıları hakkında bilgi veren önemli bir simge olmuştur.

### 3. Tekstil Sanatında Dekoratif Bir Unsur Olarak Kozalak Motifi

Kozalak motifi, tekstil sanatında hem tek olarak hem de farklı motiflerle bir araya gelerek değişik kompozisyonlarla karşımıza çıkmaktadır. İslam sanatı kumaş ve tasarımlarında dekoratif bir unsur olarak sıklıkla yer alan bu motif, bazen hayvan figürleri ve bitkisel motiflerle kullanılmış (penç, kıvrık yaprak ve dallar), bazen ise zeminde yan yana gelerek diyagonal bir şekilde sıralanmıştır.



**Görsel 5.** a. Kadife kumaş, 16. Yüzyıl, Konya Mevlana Müzesi, Env. No. 611. (Atasoy vd, 2001: 129), b. 13.-14. yüzyıl İslam sanatına ait içinde kozalak motifleri ve kuş figürleri bulunan ipekli Lampas kumaş<sup>18</sup>, c. Kozalak motifli İtalyan kadife kumaş, 21. yüzyıl<sup>19</sup>

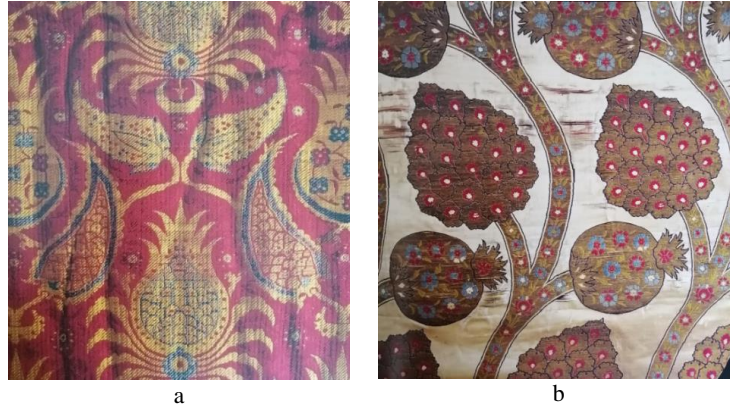
<sup>18</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453371>

<sup>19</sup> <https://www.luigi-bevilacqua.com/en/project/ardis-velvet/>



Osmanlı imparatorluğu döneminde, 15. ve 16. yüzyıllar arasında kumaş dokuma sanatı, altın çağını yaşamış, motif - desen çeşitliliği ve teknik açıdan en yüksek seviyeye ulaşılmıştır. Çatma, kemha gibi yüksek kalitede dokunmuş tekstillerde kullanılan kozalak, lale, nar, enginar ve kıvrık yapraklar, Osmanlı kumaş sanatının yeni desen arşivini oluşturmuştur. Kumaşlarda şaşırtmalı düzende tasarlanmış bitkisel motifler ne olursa olsun, kompozisyonun çarpıcı sadeliği, motiflerin elle hissedilebilir yükseltisi ve zemindeki renklerin ipeksi düzgünlüğü, renk ve doku karşıtlığı ile tamamlanmıştır (Görsel 5a).

13. ve 14. yüzyıllar arasında İlhanlı Hükümdarlığı sanatçılarının, dokumuş oldukları altın ve ipekli *Lampas* kumaşlarda görülen kozalak motifleri; kuş figürleri ve bitkisel motiflerle bir araya gelerek, farklı bir tarz olarak karşımıza çıkmaktadır. Olasılıkla bu kompozisyon, bir yüzyıl sonra dokunan kumaşların desen repertuarının oluşmasına, öncü olmuştur (Görsel 5b). Dolayısıyla tüccarlar tarafından ticaret yolu ile İslam Dünyasına ve oradan da Avrupa ülkelerine ulaşan bu motifin, Osmanlı tekstil sanatında sanatçıların en çok kullandığı motiflerden biri olduğu görülmektedir. Çünkü o dönemdeki tasarımcılar, kumaşlar üzerinde çeşitli form arayışlarına girmişlerdir. Saray sanatçıları, kumaşlarda genellikle vazodan dışarıya taşan çiçekler, kıvrık yapraklar, nar, enginar ve kozalak motifleri ile farklı kompozisyonlarla, dönemin bol renkli ve bitkisel motifli desenlerini kullanmışlardır.



**Görsel 6.** a. Lale, Kozalak ve Hatayilerle bezeli Çocuk kaftanı, 16. yüzyıl ortaları, Topkapı Sarayı Müzesi; b. Dolaşmalı düzenle dokunmuş kumaş, 16. yüzyıl 2. Yarısı (Atasoy vd, 2001: 60- 63)



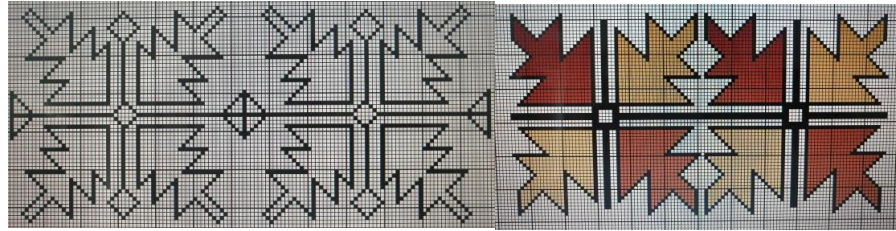
a



b

**Görsel 7.** a. Keten kumaş üzerine Çam Kozalağı Geleneksel El Baskısı (İtalya Rimini)<sup>20</sup>, b. Keten Kumaş üzerine Kozalak nakışı<sup>21</sup>

16. yüzyılın ortalarında İtalya'dan gelen kumaşlar örnek alınarak, tekrarlanan büyük motiflerin şaşırtmalı yerleştirilmesi ile elde edilen kompozisyonlar, kemha kumaşların tasarımlarını yapan tasarımcıların yeni repertuarının önemli bir parçasını oluşturmuştur. Bu yüzyılın en beğenilen desenleri; lale ve kıvrık yaprakların içine yerleştirilmiş kozalak motifli kompozisyonlardır (Görsel 6a). Aynı zamanda birbirine paralel olarak kıvrılan dalların etrafına yerleştirilen nar ve kozalaklar, bu yüzyılda en çok kullanılan motifler arasındadır (Görsel 6b). 16. yüzyılda İtalyan tasarımcıların ürettiği yaprak ve kozalaklardan oluşan natüralist üslup, 21. yüzyılda da İtalyan tezgâhlarında hala dokunan bir kompozisyon olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 5c). Kozalak motifi, günümüz tasarımlarında da kullanılarak, sanatçılar tarafından farklı bir bakış açısı ile ele alınmıştır. Modern kompozisyonlarda hayat bulan bu motif, hem el baskılı kumaşlarda (Görsel 7a) hem de nakış sanatında dekoratif bir unsur olarak yer almıştır (Görsel 7b).



**Görsel 8.** Çanakkale Ayvack Halılarının bordürlerinde kullanılan Kozalak/Kozak motifi (Çizim: Elif Aksoy)

<sup>20</sup> <https://www.stamperiamarchi.com/product/asciugamano-viso-e-ospite-pigna/>

<sup>21</sup> <https://tr.pinterest.com/pin/443886107000754518/>



**Görsel 9.** Çanakkale Ayvacık Halısı, Süleymanköy Camisi. (Güngör, 1984: 64).

Türk Dil Kurumuna göre Kozak'ın kelime anlamı Kozalak'tır. Çanakkale yöresinde Yörükler tarafından dokunan halılar, Türkiye'nin bazı bölgelerinde olduğu gibi, çeşitli isimlerle anılmaktadır. Bu halılar, Turnalı, Kozaklı, Elekli, Çarklı Elek, Güğümlü, Baratl, Mihraplı olarak bilinmektedir. Çanakkale Ayvacık ilçesindeki dokumalarda kullanılan ve bu isimle anılan Kozaklı/Kozalaklı/Kozalak halı, çınar yaprağı olarak isimlendirilmiş ve bordürlerde motif olarak yer almıştır (Görsel 8-9). Çanakkale halılarında kullanılan bu motif, stilize edilerek genellikle bordür içinde geometrik formda dokumalara aktarılmıştır. Ayrıca bazen halının ortasında bulunan Göl'ün içine yerleştirilerek, bordürle zemin arasında kompozisyon açısından bir bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.



a.



b.

c.

**Görsel 10.** a. Mısır'a ait İpekle dokunmuş üzerinde kozalak motifi bulunan Samit Dimi Dokuma, M.S. 7. ve 9. Yüzyıl<sup>22</sup>, b. Nakış tekniği ile Pamuklu Banyo Havlusu üzerine yapılmış Kozalak motifi<sup>23</sup>, c. Kozalak Motifli Pamuklu Yorgan<sup>24</sup>.

İçinde kozalak motifinin olduğu diğer bir tekstil örneği ise, Mısır'a ait bir *Samite* dokumasıdır. *Samite* dokumaları, Orta Çağ'da giyilen, genellikle altın veya gümüş iplikten yapılan, lüks ve ipekli dimi dokumalardır. Kelime, eski Fransızcada *Samit*, Ortaçağ Latincesinde *Samitum*, Bizans Yunancasında "altı iplik 'ten" (*ἑξάμιτον hexamiton*) türemiş olup, çözüde "altı ipliğin"

<sup>22</sup> <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450731>

<sup>23</sup> <https://www.thecabinshop.com/pine-creek-pine-cone-towels.html>

<sup>24</sup> <https://www.macys.com/shop/product/cabin-raising-pine-cone-cotton-quilt-collection-queen?ID=8239064&CAGSPN=pla>

kullanıldığını ifade etmektedir (Mannas, 2008:297). Genellikle hayvan, bitki ve insan figürlerinden oluşan *Samite* dokumalarında, baklavaların içinde görülen kozalak motifleri, dokuma boyunca verev şeklinde devam ederek geometrik bir kompozisyonla sonsuzluk prensibine göre yerleştirilmişlerdir (Görsel 10a).



a.

b.

**Görsel 11.** Üzerinde kozalak motifi bulunan şiş ile yapılmış örgü kazak modeli<sup>25</sup>, b. Tiğ ile yapılmış hediyelik örgü kozalaklar (Koyuncu, Okça, 2017: 8)



a.

b.

**Görsel 12.** a. Kozalaklı dantel (Uygulama: Elif Aksoy) , b. Kozalaklı Yüzük (Elif Aksoy arşivi).

<sup>25</sup> <https://www.knitpurlstitches.com/2016/06/pine-cone-knitting-in-round.html>

Antik Çağda pek çok eserde ilham kaynağı olan kozalaklar, Roma Dönemi kutsal mekânlarında da kullanılmış, doğurganlığın simgesi olarak Tanrıça Kybele ve Attis'le ilişkilendirilmiş; ebediyetin sembolü olarak düşünülmüştür. 15. ve 16. yüzyıllarda Venedik ve Cenovalı tüccarlar, Kuzey İtalya'da dokunan kadife, ipekli ve kaliteli yün ipliklerle üretilmiş kumaşları doğuda İstanbul'da, batıda ise, Almanya, İspanya ve Fransa'daki zengin ve soylu sınıfına satmışlardır. Ticaret yolu ile kumaşlardaki değişimleri ve modayı takip eden tüccarlar, ellerindeki kumaşlara yeni tekstil ürünlerini de eklemişlerdir. Tüccarlar, İslam dünyasından getirdikleri pek çok kültürün geleneksel örgü tekniklerini ve motiflerini, 13. yüzyılda Avrupa'da yayılmasını sağlamışlardır. Kozalak motifi, tarihi süreç içerisinde sadece dokuma ve baskı kumaşlarda değil, örgü sanatında (Görsel 11), dantellerde (Görsel 12a) ve yorganlarda da (Görsel 10c) süsleme elemanı olarak kullanılmıştır. Ayrıca bu motif, Eyüp Sultan'da mezar taşlarında, İspanya Granada'da bulunan Elhamra Sarayı taş süslemelerinde ve antik uygarlıkların taş kabartmalarında yer alarak günümüze kadar gelmiştir.

### Sonuç

Antik çağlardan beri birçok medeniyet tarafından kullanılan kozalak motifi, sanat eserlerinde dekoratif, ikonografik ve mitolojik süsleme unsuru, dini bir öge ve alegorik bir imge olarak yer almıştır. Bunların yanı sıra bu sembol, çeşitli halk inançlarında, bir şifa aracı olarak görülmekle birlikte kozmetik, alternatif tıp ve ilaç endüstrisinde de kullanılmaktadır. Kozalak, antik anatomi uzmanları tarafından beynin sol lobunun orta kısmında bezelye büyüklüğünde bulunan *Epifiz bezi* ile ilişkilendirilmiş, benzer özelliklerinden dolayı *Epifiz bezine*, çam bezi de denilmiştir.

Eski Mısır dininde yaşam ve bitki örtüsü, doğurganlık, diriliş, tarım ve öbür dünya Tanrısı olan *Osiris*, çam ağacına benzetilmiştir. Yunan mitinde kadın savaşçılar, doğaüstü güçleri simgeleyen kozalak uçlu asalar taşımışlardır. Çam kozalağı, İtalya'da hala doğurganlık, bereket ve iyi bahtın tılsımı olarak görülmektedir. Japon halkı, çam özünü enfeksiyon hastalıkları ve kanserden korunmak için ilaç olarak kullanmaktadırlar. Hitit, Babil, Aztek, Mısır, Sümer ve Urartu kabartmalarında Tanrıların elinde tuttıkları kozalaklar, olasılıkla ölümsüzlüğün veya sonsuz yaşamın sembolü olarak düşünülmektedir. Kelt halk inançlarında çam kozalakları, üremenin ve

yenilenmenin simgesi olmuştur. Kelt kadınları, hamile kalma sürecini hızlandırmak için çam kozalağını yastıklarının altına yerleştirmişlerdir.

Antik zamandan beri taş, ahşap gibi geleneksel sanatlarda yer alan kozalaklar; tekstil, seramik ve takı sanatlarında dekoratif ve süsleyici bir motif olarak da yer almıştır. Kozalak motifi, kumaşlara kapalı ve organik formda yansırken, halılarda ise stilize ve geometrik bir şekilde görülmektedir. Baskı kumaşlarda gerçekçi bir şekilde hem açık hem de kapalı halde uygulanan bu sembol, nakış ve takılarda da (Görsel 10b- 12b) yine gerçeğine yakın bir şekilde kullanılmıştır. Hediyelik eşyalarda ise, orijinalindeki gibi yapılan kozalaklar, dantel ve örgü kazaklarda ise stilize edilerek uygulanmıştır.

### **Kaynaklar**

Afeche Castro S. & Amaral do Gaspar F.& Villela Maia D. C. & Abrahão Vieira M.& Peres R.& Neto Cipolla J. (2008). "Melatonin and the Pineal Gland, Melatonin and Energy Metabolism: Basic", *Clinical and Epidemiological studies*, Number:56, p. 371-381, <https://doi.org/10.1111/jpi.12137>.

Bava, Whitehand, D. (2009). *Evoking the Sacred:The Artist as Shaman, This exegesis is submitted in partial fulfilment of the requirements*. Degree of Doctor of Philosophy, University of Ballarat, Australia

Bradley, W. G. & Holm, K. N. & Tanaka, A. (2014). "An Orally Active Immune Adjuvant Prepared from Cones of Pinus Sylvestris, Enhances The Proliferative Phase of A Primary The Cell Response", *Complementary and Alternative Medicine*, Number:14, p.163.

Bruce-Mitford, M. (2008). *Signs & symbols: an illustrated guide to their origins and meanings*. London : Dorling Kindersley.

Bruce-Mitford, M. (1996). *The Illustrated Book of Signs and Symbols Thousands of Signs and Symbols from Around the World*, New York: DK Publishing.

Durmuş, İ. (2004). "İskitler'de ölü gömme geleneği", *Milli Folklor*, XVI/61, s. 21-29.

Goldsmith, E. (1924). *Artemis, Life Symbols As Related To Sex Symbolism*, New York-London: The Knickerbocker Press,

Güngör, İ. H. (1984). *Türk Halıları*, İstanbul: Keskin Color Basımevi.

Kılıç, Y. & Başol, S. (2015). "Hitit Büyü Metinlerinde Geçen Bazı Otsu Bitkiler, Ağaç Türleri ve Ahşap Nesnelere", *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 2(6), s. 28-58.

Lockhorst G.J & Kaitaro T.T. (2001). "The originality of Descartes' Theory About the Pineal Gland", *Journal of the History of the Neurosciences*, Number:10, s. 6–18

Murphy, E. M. (2000). *Mummification and body processing: evidence from the iron age in southern Siberia. Kurgans, Ritual Sites and Settlements Eurasian Bronze and Iron Age*, ed. Jeannine D. & Kimball, Oxford: Archaeopress press.

Koyuncu, Okca, A. (2015). "Geleneksel Anadolu Halı ve Kilimlerinde Nazar İnancı: Muska Motifi", *Turkish Studies-International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume: 10, Number: 8.

Koyuncu, Okca, A. (2017). Doğal Boya Sergisi Kataloğu, II. Uluslararası Akdeniz Sanat Sempozyumu, Akdeniz Üniversitesi.

Mannas, L. (2008). *Merchants, Princes and Painters: Silk Fabrics in Northern and Italian Paintings 1300–1550*, Appendix I:III "Medieval Silk Fabric Types and Weaves", Yale University Press, ISBN 978-0-300-11117-0.

Roman, Luke & Roman, Monica (2010). *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*, Infobase Publishing.

Rudenko, S. I. (1970). *Frozen tombs of Siberia The Pazyryk burials of iron-age horsemen*,. Çev. M. W. Thompson, California: University of California Press.

Vernant, J. P. (2009). *Baldırdaki Rahim, Torunuma Yunan Mitleri Evren Tanrılar İnsanlar*, Çev. M. E. Özcan, İstanbul: Helikopter.

### **İnternet Kaynakları**

<https://kidim2013.wordpress.com/tag/ucuncu-goz-epifiz-bezi-mi/>

<https://www.ruhsalseyler.com/gizemler/ucuncu-goz-epifiz-bezi-ve-cam-kozalagi-sembolu.html>

<https://e-pifiz.tumblr.com/post/161316355554/epifiz-bezi-pineal-gland>

<http://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/epifiz-pineal-ucuncu-goz-kutsal-kozalak/>

<https://cevdet29.webnode.com.tr/news/insanlik-tarihindeki-en-buyuk-ustu-ortulen-gercek-ucuncu-goz/>

<https://hancockcoingov.org/images/stories/cemetery/cemetery-motif-interpretation.pdf>

<https://www.reuters.com/article/uk-italy-throne-idUKL0413888820071204>

<https://www.reuters.com/article/us-italy-throne-idUSL0413888820071204>



<https://www.crystalinks.com/dilmuntoearth.jpg>

[http://community.fansshare.com/pic104/w/pineal-gland/369/6759\\_ancient\\_annunaki\\_sumerian\\_gods\\_sacred\\_pine\\_cone\\_fertilization\\_pineal\\_gland\\_cave\\_of\\_brahma\\_jpeg.jpg](http://community.fansshare.com/pic104/w/pineal-gland/369/6759_ancient_annunaki_sumerian_gods_sacred_pine_cone_fertilization_pineal_gland_cave_of_brahma_jpeg.jpg)

<https://mysterysignal.com/ancient-mysteries/the-eye-horus-pineal-gland-enigmatic-similarities-related-brain-mind/>

<https://arkeofili.com/kamboçya-ormanlarında-gizemli-uygarlık-khmer-imparatorluğu/>

<https://hancockcoingov.org/images/stories/cemetery/cemetery-motif-interpretation.pdf>

<https://thirdeyepinecones.com/pages/history-and-symbolism>

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453371>

<https://www.etsy.com/listing/261609791/pine-cone-fabric-spoonflower-print-of>

<https://tr.pinterest.com/pin/443886107000754518/>

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1a. Çam Ağacı Kozalağı, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kozalak>, Erişim Tarihi: 20. 06. 2022

Görsel 1b. Epifiz Bezi, <https://kidim2013.wordpress.com/2016/01/11/ic-isik-kaynagimizin-aktivasyonu/>, Erişim Tarihi: 20. 06. 2022

Görsel 2. Herculaneum harabelerinde kozalakları toplayan yaşam-ölüm-yeniden doğuş Tanrısı olan Attis, <https://www.reuters.com/article/us-italy-throne-idUSL0413888820071204>, Erişim Tarihi: 22. 06. 2022

Görsel 3a. Urartu kabartması, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Elif Aksoy arşivi).

Görsel 3b. Babil Kabartması, <https://www.crystalinks.com/dilmuntoearth.jpg>, Erişim Tarihi: 17. 06. 2022

Görsel 3c. Sümer Tanrısı Annunaki, [http://community.fansshare.com/pic104/w/pineal-gland/369/6759\\_ancient\\_annunaki\\_sumerian\\_gods\\_sacred\\_pine\\_cone\\_fertilization\\_pineal\\_gland\\_cave\\_of\\_brahma\\_jpeg.jpg](http://community.fansshare.com/pic104/w/pineal-gland/369/6759_ancient_annunaki_sumerian_gods_sacred_pine_cone_fertilization_pineal_gland_cave_of_brahma_jpeg.jpg), Erişim Tarihi: 17. 06. 2022

Görsel 3d. Epifiz Bezi ve Mısır Papirusu, <https://mysterysignal.com/ancient-mysteries/the-eye-horus-pineal-gland-enigmatic-similarities-related-brain-mind/>, Erişim Tarihi: 17. 06. 2022

Görsel 4. Kamboçya, Angkor Wat harabeleri, <https://arkeofili.com/kamboçya-ormanlarında-gizemli-uygarlık-khmer-imparatorluğu/>, Erişim Tarihi: 17. 06. 2022

Görsel 5a. Kadife kumaş, 16. Yüzyıl, Konya Mevlana Müzesi, Env. No. 611. (Atasoy vd, 2001: 129)

Görsel 5b. 13.-14. yüzyıl İslam sanatına ait içinde kozalak motifleri ve kuş figürleri bulunan ipekli Lampas kumaş, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453371>, Erişim Tarihi: 25. 06. 2022.

Görsel 5c. Kozalak motifli İtalyan kadife kumaş, 21. Yüzyıl, <https://www.luigi-bevilacqua.com/en/project/ardis-velvet/>, Erişim Tarihi: 25. 07. 2022.

Görsel 6a. Lale, Kozalak ve Hatayilerle bezeli Çocuk kaftanı, 16. yüzyıl ortaları, Topkapı Sarayı Müzesi

Görsel 6b. Dolaşmalı düzenle dokunmuş kumaş, 16. yüzyıl 2. Yarısı (Atasoy vd, 2001: 60- 63)

Görsel 7a. Keten kumaş üzerine Çam Kozalağı Geleneksel El Baskısı (İtalya Rimini), <https://www.stamperiamarchi.com/product/asciugamano-viso-e-ospite-pigna/>, Erişim Tarihi: 05. 09. 2022.

Görsel 7b. Keten Kumaş üzerine Kozalak nakışı, <https://tr.pinterest.com/pin/443886107000754518/>, 05. 09. 2022.

Görsel 8. Çanakkale Ayvacık Halılarının bordürlerinde kullanılan Kozalak/Kozak motifi(Çizim: Elif Aksoy)

Görsel 9. Çanakkale Ayvacık Halısı, Süleymanköy Camisi. (Güngör, 1984: 64).

Görsel 10a. Mısır'a ait İpekle dokunmuş üzerinde kozalak motifi bulunan Samit Dimi Dokuma, M.S. 7. ve 9. Yüzyıl, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450731>, 05. 09. 2022.

Görsel 10b. Nakış tekniği ile Pamuklu Banyo Havlusu üzerine yapılmış Kozalak motifi, <https://www.thecabinshop.com/pine-creek-pine-cone-towels.html>, 05. 09. 2022.

Görsel 10c. Kozalak Motifli Pamuklu Yorgan, <https://www.macys.com/shop/product/cabin-raising-pine-cone-cotton-quilt-collection-queen?ID=8239064&CAGSPN=pla>, 05. 09. 2022.

Görsel 11a. Üzerinde kozalak motifi bulunan şiş ile yapılmış örgü kazak modeli, <https://www.knitpurlstitches.com/2016/06/pine-cone-knitting-in-round.html>, 09. 09. 2022.

Görsel 11b. Tiğ ile yapılmış hediyeelik örgü kozalaklar (Koyuncu, Okça, 2017: 8)

Görsel 12a. Kozalaklı dantel, Elif Aksoy arşivi (Uygulama: Elif Aksoy)

Görsel 12b. Kozalaklı Yüzük(Elif Aksoy arşivi)

**ALTERING, DEVELOPING, TRANSFORMING ARTWORK: SUSTAINABILITY OF ART Personal Art Projects in the Specific Field of Ceramics\*****DEĞİŞEN, GELİŞEN, DÖNÜŞEN ESER: SANATIN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ Seramik Özelinde Kişisel Sanat Projeleri****Şule Altay\*\*****Abstract**

In this paper; the artistic objects/works made by the artist/researcher have been reconsidered in terms of the sustainability of the art and the artwork, and the possibilities of alteration and transformation have been examined. The ceramic works produced personally in previous years have been subjected to formal and conceptual alterations, the processes have been analyzed and reported, and a method using artistic and practiced research methods has been determined. Another focus of this paper is to discuss the relationship the ceramic material establishes with the art object opposing the physical and conceptual transformation and with its artist. What is recommended and experienced in this article is, examining what perspectives this practice can create as a working method for both artists and artists/academics.

**Keywords:** Sustainable Artwork, Ceramics, Artistic Research, Practiced Research.

**Öz**

Bu çalışmada; sanatçı/araştırmacı tarafından daha önce yapılan sanatsal nesnelere/ eserler, sanatın ve sanat eserinin sürdürülebilirliği noktasında tekrar ele alınarak değişim ve dönüşüm olanakları incelenmiştir. Kişisel olarak daha önceki yıllarda üretilen seramik eserler, biçimsel ve kavramsal değişikliklere uğratılmış, süreçler analiz edilerek raporlanmış olup, sanatsal ve uygulama araştırma yöntemlerinin kullanıldığı bir yöntem belirlenmiştir. Çalışmanın bir diğer odağı ise, seramik malzemesinin, fiziksel ve kavramsal dönüşüm karşısındaki sanat nesnesi ve sanatçısı ile kurduğu ilişkinin bir tartışmasını yapmaktır. Bu makalede önerilen ve deneyimlenen; bu uygulamanın hem sanatçı hem de sanatçı/akademisyenler için bir çalışma metodu olarak ne gibi perspektifler oluşturabileceğinin incelenmesidir.

**Anahtar Kelimeler:** Sürdürülebilir Sanat Eseri, Seramik Sanatı, Sanatsal Araştırma, Uygulama Araştırması.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.09.2022 - Kabul tarihi: 28.11.2022.*

\* This study is derived from the Art Proficiency Artwork Report named "A Methodological Approach to the Personal Creation Process in Ceramic Art".

\*\*Research Asisstant, Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Ceramic and Glass Department, sulealtay@hacettepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7813-1420>.

## **1. Introduction**

As has been described, art is authentic and ideal by nature. However, as well as being an overly romanticized definition, this state of ideality usually requires experience of time, creativity, talent and time. Usually, being able to produce a mature artwork is the result of its artist's years of work and possibly hard times experienced. Today, both with the technological advances and the effectiveness of social media, the field of art, as in other fields, obliges its performer to be fast and productive. The work of art has had to become rapidly produced and consumed in both art environments and academic fields. When considered from the point of view of the artist or artist candidates, starting from the education period, the artist candidates have to constantly produce in order to improve themselves and sharpen their hand and mental abilities. Thus, in applied fields, artist candidates live a life full of model works and work premises which have not reached the ideal they had set, so that they can define their own path during or after their education. The works that have reached the maturity to be exhibited, live for one or a few exhibitions while the works that have not found a permanent place or owner can turn into material and spiritual burdens for their producer. Considering that, these objects with artistic value can also be defined as diaries in which the performers experience the stress of being stuck somewhere in between and express themselves, their thoughts and feelings at the same time, it seems possible and available for research for these expressions to update themselves objectively and conceptually within the same body or to alter and transform. This study, in which artistic research methods are used, especially focuses on the features that distinguish ceramic material from others, and strives to create a space where the possibilities of alteration over time, both formally and semantically, are examined and discussed.

## **2. Discussing the Subject Through Ceramic Material and Ceramic Art**

This study is based on the idea of losing the motivation to keep the ceramic works that have been personally produced as artworks and transforming these objects into new works by using them like ready-made materials. There are many examples and purposes of conversion of ready-made objects and waste materials into works of art. However, at this point, it has been noticed that the practice in the personal research is that, the object used is already produced

by the same person and has artistic value. Thus, it actually is quite different from the other examples as well as being made of ceramic material.

Clay, which is a natural material that is formed as a result of various natural events and hydrothermal activities of the materials that make up the earth, and their getting a plastic and shapeable composition and state, gets solid and called ceramics when exposed to heat.

Although the chemical and physical alteration of clay under heat enables the material to remain durable in nature for thousands of years, it as well, makes it glassy and fragile. As well as not producing any waste for nature, this material can be included in the production process again, at least to a certain extent, by being grinded in factories and added into clay mixtures. However, it should not be overlooked that the production stage of ceramics may cause environmental problems. Although the waste generated in industrial production is particularly high, as mentioned above, industry seems to absorb it up to a degree.

In ceramic education, the wastes produced in schools are incomparably less than the industry and although efforts are made to even reduce them through the zero waste projects and awareness that have been initiated in schools, they cannot be zeroed out. All these waste and recycling concepts have started to come to the fore with the acceleration of studies on sustainability, the regulation of policies and the increase in awareness all over the world. However, student works that have not yet reached the ideal, which emerged as a part and indispensable part of art education, or the testings, models and works of the artist, who continues to produce artworks after education, can turn into spiritual burdens that stand between art and waste.

Although it is possible for artists to reshape the materials they use in a work or model, and this may disrupt the integrity of the existing work of art, it is mostly the material that is intervened, reused and reshaped here.

Ceramic seems rather restrictive and unlucky at this point. It is possible to interfere with the form of ceramic, which gets solid and rigid when exposed to heat, only by using diamond-tipped cutters, by breaking or adding something. Or, through some interventions on its glaze, a surface transformation may be possible. However, during all these interventions,

the codes of the first work may either be completely erased - in the case of completely grinding the material - or they are necessarily kept up to a certain degree.

Most of the materials used in fields such as painting and sculpture allow for later alterations and additions. A canvas can be repainted white and used as if from scratch, a metal can be remelted or shaped, a piece of wood can be re-etched and reshaped, regardless of its shape, as much as its current volume allows. Ceramic, on the other hand, takes its final shape when it enters the kiln, upon the decision of the artist. The material allows the improvability of the design up to this point if not even an earlier stage up to the drying stage.

Related to their work and process, ceramic artists always have to be more planned and anxious than artists working in other fields. Although clay's plastic quality allows additions during the shaping phase, ceramic artists know that they cannot make any changes on their form from the moment they move to drying stage, let alone the deformations and cracks that they may encounter during this process, and they are expected to have made the decision regarding their final form. The biscuit-fired form, which takes its solid and rigid shape exposed to high temperature, again contains the concern of both some problems that may occur in the kiln and the fact that it will become unalterable, at this point.

Following this stage, the form that satisfies the artist at least for that moment is taken to the glazing stage. Both applying glaze and firing are processes that require mastery and are open to mistakes, problems and therefore concerns. Glaze may melt down, cluster, crack, may not come out as desired, may get affected by other works in the kiln, etc.

All in all, if the form taken out of the kiln is usable or in the desired size and finds a place for itself in an art environment, it qualifies as an artwork. If it enters in the collection of a museum or art lover, it lasts for a lifetime, if not, for one or a few exhibitions...

The works that cannot find a place and viewer for themselves unfortunately turn into objects that need to be preserved for a while for its artist. In a while, they might even turn into *things* that need to be disposed of, in order to make room for new ones.

The focus of this study is to investigate the possibility of re-joining these objects, which remain in limbo and turn into spiritual burdens on the artist, in the field of art, its usability as a

working method and the conceptual extensions, rather than recycling and upcycling of the material or a nature consciousness.

### **3. What Meanings Might Sustainability Have?**

Although the term sustainability is mostly used for materials and resources, the focus of this study is to investigate the sustainability of art by developing and altering these claims of artistic objects, by developing and changing the material or the concept they focus on. What brought the research to this point is the idea of reviewing the old-dated works kept in the boxes in order to revise within the scope of sustainability. When ideas on the issue expressed themselves as questions, they created a research and theory context as follows:

*At this point, is it possible for a ceramic work to be reviewed in its entirety by its creator?*

*Can allowing these works to transform and alter be considered as a way of sustainability of art beyond the material level?*

*Can this method create a refreshing space for the artist, who have to produce according to various deadlines?*

*Can a second or third possibility of life be attributed for works after they are created for the first time?*

Although these views do not coincide with the greatness and unshakable integrity of art and the artwork, it is thought that, it coincides with the current situation of the artist, who has to constantly produce works as a result of fast consumption in the field of art in today's environment.

*Can this method not only lead to a simple reviewing of old works, but also to re-analyze and update the works they have created at different points of their own life -with a different self-, with bigger steps?*

Conceptually, being able to intervene in the past form and its producer, today, but the fact that the interventions are limited as the material is now rigid, can also be evaluated through a metaphorical meaning. Just as it is not possible to change the past and what we can change is our perception and perspective from today to that day...

Of course, it is not an easy task for the artist to build a new discourse on an old work, nor is it a method that can be applied to each and every work. The artist relate with each of their work, tell a story and develop a discourse through it. Each artistic act takes a long time and effort. Therefore, each of them is very valuable for the artist. It is very difficult for the artist to leave these works, to give up on them. They may even have difficulty to give their works to a museum collection to meet the viewer or to sell them. Therefore, it will be just as difficult to smash or alter their works. In this case, the piece with which the artist will relate to is not or cannot be chosen by chance.

However, the preconditions for an artist's re-intervention on an old work may be the feeling of being incomplete, not being/finding it adequate or not thinking the same way as in the past. The artist may want to erase statements from that passed period. The artwork also contains a diary-like function for the artist. Especially, ceramic, which becomes rigid when exposed to heat, makes a note in history, but the ironic possibility of it to break to smithereens at any moment, which results from its fragile nature, gives its artist an ambivalent power.

When these points are also considered, ceramics contains many cores of solid nature and life. Especially, reviewing an old work from today's perspective can be a way for a person to develop a more mature understanding of that day and create a metacognitive awareness. The concept of metacognition was first used by Flavell in 1979 when describing 'the knowledge of one's own cognitive processes and using it to control these processes' (Atakan, 2014:26). According to Flavell:

The monitoring of a wide variety of cognitive enterprises occurs through the action of and interactions among four classes of phenomena: (a)metacognitive knowledge, (b)metacognitive experience, (c) goals (or tasks), and (d) actions( or strategies.[...] Metacognitive experiences are any conscious cognitive or affective experience that accompany and pertain to any intellectual enterprise (Flavell, 1979:906).

Naturally, when the fields of art and design are considered, developing a metacognitive awareness of one's own production is both a necessity and a process that must be carried out on one's own. As an artwork cannot be considered separate from its maker or its essence, this is a process of self-knowledge for the artist, as well. Of course, such an approach not only prepares the artist for the new work to be created over the old work, but also develops them related to the future perspectives.



This view and reinterpretation of the old work can be defined as a deconstructive approach and reorganizing it, as a reconstructive approach. While Derrida discusses the polysemy of the structure -which may be a work of art- and the difficulty of expressing or understanding it in deconstruction (according to Glendinning, 2014 and Derrida, 1987), this leads him to question the existence of the structure itself. This polysemy consists of many factors. While one of these factors is time, another may be the artist themselves who create the artwork. Naturally, while deconstruction is constantly aiming to dig up the text/structure it deals with and reach its real meaning or possible meanings, it accepts from the very beginning that this is a never-ending process, as well. An explanation of the artist's own research, analysis and pointing out new meaning possibilities can be made through deconstruction.

In this case, the intervention in the old works is considered to possibly be carried out within the following scopes; (a) transforming only the material, completely destroying and reconstructing, (b) re-evaluating the emotion or theme that formed the work in the past, creating a different perception, (c) producing new meaning, etc. Ongoing personal artistic research has been carried out in the light of these concepts.

#### **a) Transforming Only the Material, Completely Destroying and Reconstructing**

The beginning of and the research theme of this series came out with the works titled "Fincandan Bir İz/ A Trace from the Cup". Due to reasons such as "A Trace on the Cup", one of the old works, in which forms that stood between art and design were produced, and some other works could not find a place for them in the following years, the quality of the work area and the skills that formed the works at that time were not found sufficient later on, the idea that the works waiting in the boxes may be reused as materials, at the point of sustainability. These works, which seem to be open to intervention as they are in small and plastic forms, glazed with white non-transparent glaze, are not only considered as recycling or upcycling of materials for this application, but also led to the idea of sustainability of art.

In this working process, the form, which was designed as a cup and saucer at that time, has been broken into pieces with the help of a hammer or separated into pieces without breaking. Aesthetic values were investigated in these pieces by intervening with permanent

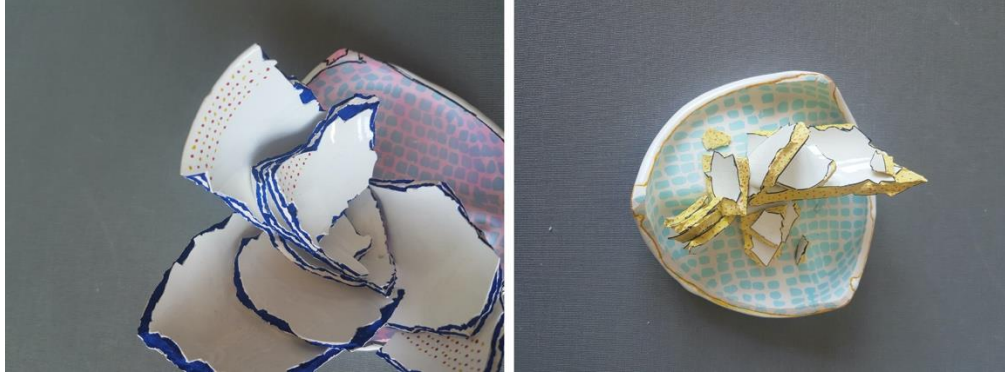
phosphorescent or felt-tip pens, in order to allow rapid research in what these pieces can turn into and what potential they hold, and to reach quick results (Image 1) The verb to break/smash and the brightness of the pen colors used, found their place in pop-art patterns, and the interventions on the pieces were described in this way (Image 2 and 3).



**Image 1.** Şule Altay, photographs of the research and production process, 2019.



**Image 2.** Şule Altay, "*Fincandan Bir İz/ A Trace from the Cup*", 2019, 50x50x10 cm.



**Image 3.** Şule Altay, “Fincandan Bir İz /A Trace from the Cup” detail photographs, 2019.

Another conclusion that can be drawn here is that the works, which were previously positioned between art and design, are brought closer to art. By eliminating the design/function aspect in the objects, the form has been reconstructed from the pieces with purely aesthetic concerns and turned into a means of expression for the sustainability and research of art.

#### **b) Reevaluating the Emotion and Theme That Formed the Work in the Past and Creating a Different Perception**

The “İncelik Üzerinde Yaşamak /Living on Fragility” series is a recent work of research on thinness. The masses expressing the earth fragments positioned on thin ceramic legs give an uneasy feeling in the balance-unbalance, strongness-fragility dichotomy (Image 4).

Another expression of these works is that, while leaving traces of what is human-made, human will, and human touch, making references to our personal spaces, our safe spaces and the fragile/unsafe nature of those spaces, through urban textures, ancient ruins and futuristic structures that are seen symbolically on parts of the earth.

When this series of works, which were built during 2017 and the following years as a part of academic work, were reviewed in order to write on them at the end, it is noticed that, the fragility, ability to stand, and that volatile balance, which are expressed like a general emotion, are actually all subjective expressions. The illusory images formed after a while related to these works have turned into the moss covering the abandoned living spaces and cities and parts of the earth covered with green, on golden legs.

When this illusory image is evaluated, it is the superiority of time over human structure and human, but not the superiority nature like the living spaces people abandon in disaster movies or old ancient cities, when nature takes over the buildings again. Sometimes the events that affect us deeply and our vulnerabilities are expressed unconsciously, and we can overcome them and become stronger in this way, that is, with the images generated unconsciously.



**Image 4.** Şule Altay, *“İncelik Üzerinde Yaşamak /Living on Fragility”*, 2017.



**Image 5.** Şule Altay, Process photographs of May, August and November, 2021

When the making process of the project was started, a small group from the series was chosen first. The process was started in May by washing the moss collected from the nature and waiting for it to produce new buds for a day or two, and then these parts were cut (Amateur moss cultivation, 2:10-4:35 min) and left on a thin layer of soil sprinkled on the works. In order to create a humid environment, it was placed in a transparent plastic, lidded box and some water was added. On an intuitive decision, a small amount of soil was sprinkled on the moss and sprayed with water and it was checked if it had water at the bottom. During the process, a well-known fact was rediscovered and it was noticed that the moss adhered and developed better in the parts facing north. For this reason, all parts were rearranged to face

north, and the process development continued positively (Image 5). The work was completed in August and photographed (Image 6).



**Image 6.** Şule Altay, “*After Fragility*”, August 2021.



**Image 7.** Şule Altay, Detail photographs, November, Kasım 2021.

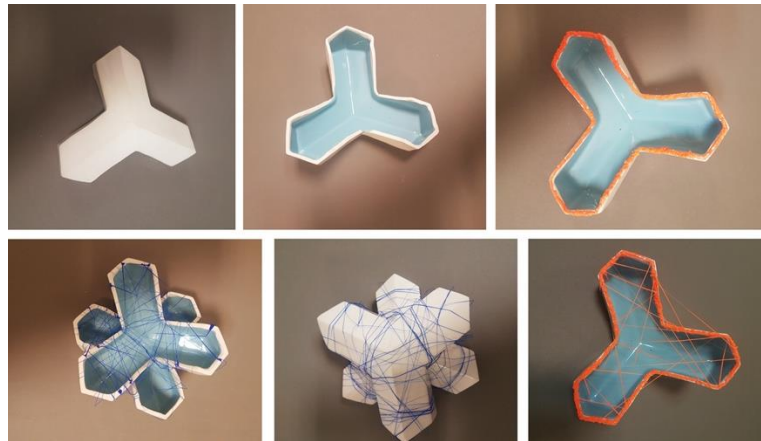
In the works that were kept in their transparent boxes as before, it has been observed that the moss gradually revived and grew, both with the arrival of autumn and with the effect of paper towels, which were probably placed randomly (cellulose may have been effective). Detail photographs of the pieces were taken as above in November and recorded in the

process (Image 7). Afterwards, the moss started to lose their green and lively appearance gradually.

Reconsidering the old works, criticizing the feelings and approaches of that period can also be a method to realize the material and spiritual change of the artist. Considering that, the spaces on the parts of the earth are also described as personal living spaces, this can also be considered as a personal improvement or change.

### c) Creating New Meanings While Transforming, Destroying, and Rebuilding Materials

In these works, which are produced in a similar way to the first application, but by adding a new material and working technique, the process started with the investigation of the combination of ceramic forms and new material again. While ceramic pieces are still tiles/separator pieces that were industrially worked in three dimensions in the past, the new technique the association of which with ceramics has been desired to be investigated was 3d filament pens, since we encounter them frequently today and they allow personal intervention.



**Image 8.** Şule Altay, Photographs of the research process, 2021.

Initially, both the ceramic forms were reconsidered in all their forms and the 3d pen, which was used for the first time, was tried. Ceramic pieces are designed to be modularly combined with each other in different ways, their inner surfaces are glazed with blue covering glaze and outer surfaces are glazed with transparent glaze. Placing the colored interior parts on

a glossy surface, it is aimed to arouse a sense of curiosity in the viewer with the colored reflection formed on the surface. In other words, the colored interior parts are created not to be shown, but to be hidden and perceived by the viewer (Image 8).

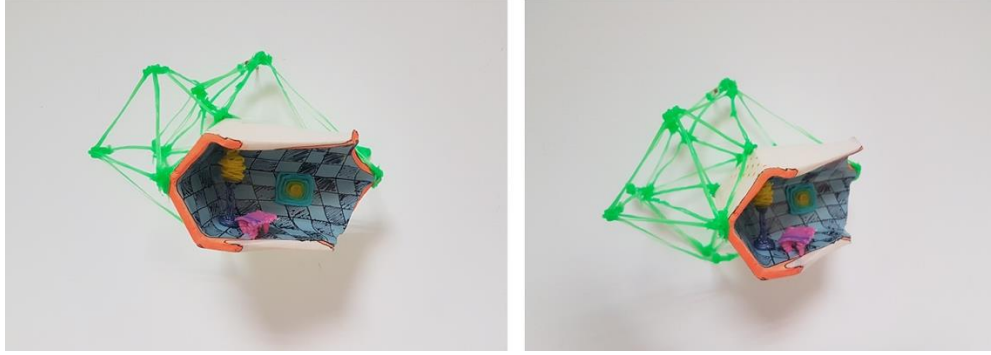
In the current research, however, these forms were broken with the help of a hammer in the following process and started to be colored randomly by allowing the associations of the areas, with colored, permanent and highlighter pens (Image 9).



**Image 9.** Şule Altay, Photographs of the process, 2021.

While the form, which basically consists of three arms, is broken with a hammer, it tends to break into pieces again. The form of the piece eventually produced is a concave, angular space. Probably with the effect of this area, the interior surfaces have created an urge to draw patterns that will give the appearance of a room. Since the non-glazed surfaces of the ceramic are the most suitable and permissive areas to paint with a highlighter, these areas on the side wall are painted in a phosphorescent and bright color. Furnish-like objects produced with a 3d pen have been added to the form, which was decided to transform into an interior space with the interventions on the interior surface.

These created spaces are very colorful and almost like imaginary, unreal and toy-like things. Through this state of being imaginary, the design process has been shaped as a metaphor of longing for a place or a life of its own, and these pieces have been completed in a way to express the dreams that 'suspend' in our minds, carrying the metaphors of different rooms and lives.



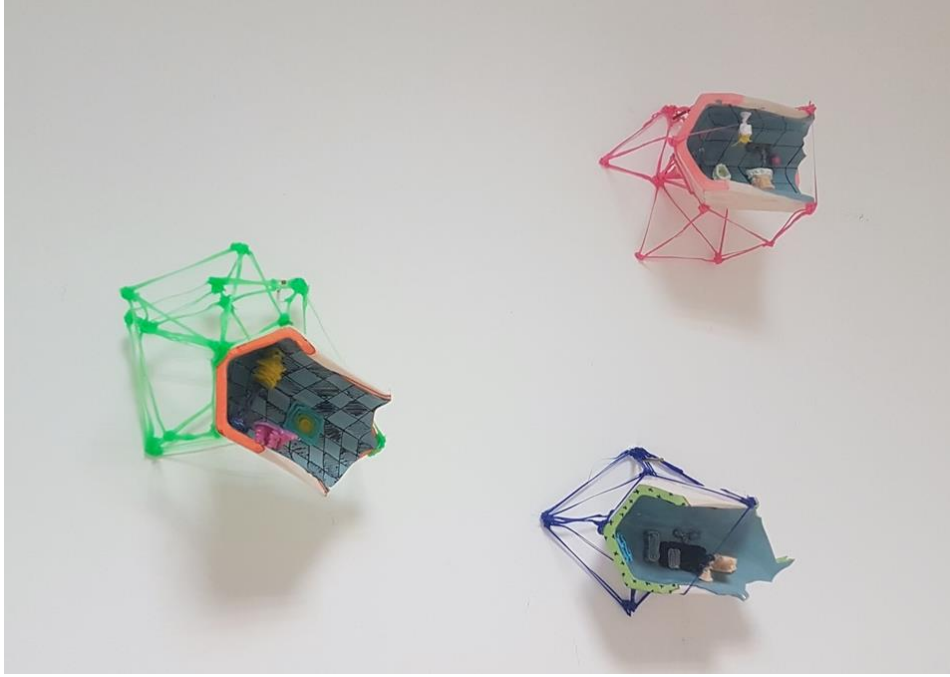
**Image 10.** Şule Altay, Detail photographs from “*Suspended Series*”, 2021.

At the back of the part decorative drawings are applied on the outer surface of which in harmony with the inner surface, a structural construction was added with a 3d filament pen in a way to be continuing from the wall. Following the creation, the outline and conceptual structure of the design through the first example, the work has been diversified (Image 10, 11 and 12).



**Image 11.** Şule Altay, Detail photographs from “*Suspended Series*”, 2021.





**Görsel 12.** Şule Altay, A Group of “Suspended Series”, 2021.

The colorful interior areas, which were designed to be hidden in the old work, were turned into the areas that were actually shown by excluding the interior. Again, while in the old work, modularly designed pieces that can be composed with each other, such as Seljuk patterns have a reference to the past, it is seen that contemporary materials and approaches are used in the current work. *The things* that were initially not mentioned, hidden and expected to be discovered by someone else, have now turned into things that are clearly expressed with a louder voice for self-actualization.

#### **4. Conclusion**

The study, in which the sustainability of art and the artwork is investigated, has been concluded with these examples to proceed with the writing process. As stated earlier, all the artistic expressions are like the diaries of artists. Whatever pushes a person to write a diary or to express their feelings in written form, and to hide or destroy those diaries, can also be the urge that pushes the artist to produce their work and then to destroy or alter them. The most important difference of this research from the practice of using ready-made objects is that, the artist/researcher is working on objects that they themselves have produced and it is specialized

on the material of ceramic. Although similarities can be established with genres such as Palemses, ready-made and pastiche, it is positioned in a separate place due to these privileges it focuses on.

During the research process, rather than producing works that have been carefully designed and put into production, an intuitive process has been employed, and then designs have been developed considering the reasons for these tendencies and where they could develop. All the processes have also been considered as an artistic research method led on practiced.

In conventional research, making is generally regarded as consequent to thinking – at least in theory. Thus, a series of experiments, for example, are carried out in order to test a certain assumption, i.e. to solve a problem or answer a question. In the field of practice- led research, praxis has a more essential role: making is conceived as the driving force behind the research and in certain modes of practice also the creator of ideas – such as, for example, painting (Scrivener and Chapman 2004: 7). In this way, invention comes before theory, i.e. the world of 'doing and making', is prior to understanding (Cross 1982: 225). (Mäkelä, 2007:159).

Of course, in personal practice, one of the reasons for this comes from using a ready-made and solid object rather than using a plastic material that is suitable to form from the very beginning. Since this object, which you have produced out of nothing and given meaning to, needs to be reconsidered both through an objective eye and a historical critique, some points of the object need to be alienated and some points perhaps need to be connected with a deeper bond. One of the best methods for this is to allow the flow and release the unconscious production, and then to criticize the process in order to develop a metacognitive awareness.

As the “not-quite-knowing” stage in art-making is usually disorderly, the artist does not have a clear direction and thus is unable to articulate the process clearly. Contemporary notions of artistic research require the artist to make artefacts with sensitivity and awareness, so that when this initial stage is over, the thought and process can be recapitulated and communicated. A similar process is followed in scientific research. When working at the interface between the known and the unknown, a researcher may not be guided by predetermined procedures and preconceived notions alone: “Being prepared to notice the unexpected often is the key” (Grinnell, 2009, p. 28). (Mäkelä, Nimkulrat, others 2011:6).

Therefore, it is important to allow the flow and then to trace that flow. The research method employed in the study includes both a critique of the work and process created in its own process, and an awareness and rediscovery of the past by reconsidering the old work. Unlike the artist, the artist/researcher has to produce information as well, through their own

production practice. For this reason, it is thought that, trying to employ this kind of an art practice can be a discovery field, especially for artists/researchers.

As an object made by an artist–researcher, the artefact can also be seen as a method for collecting and preserving information and understanding. However, the artefacts seem unable to pass on their knowledge, which is relevant for the research context. Thus, the crucial task to be carried out is to give a voice to the artefact. This means interpreting the artefact. During the process of interpretation, furthermore, the artefact has to be placed into a suitable theoretical context. In this process, the final products (the artefacts) can be seen as revealing their stories, i.e. the knowledge they embody. (Mäkelä, 2007:157).

The idea or practice of sustainability of art explored in this study can turn into a working method in which the artist/researcher updates by reviewing their personal art inventory at large intervals in order to get to know, shape and develop both themselves and their art practice. At the same time, as a ceramic artist, it can also enable the artist to use new techniques and materials as a method that makes them leave their comfort zone, where classical ceramic forming techniques cannot be used and must be replaced by others. At this point, it can also be an area of liberation without being bound to the material and its traditional form and methods. As a result, in this study, whether an action that is a part of art life, which many artists employ without consideration from time to time by revising their old and especially damaged works to be exhibitable, can also emerge as a working method with an intellectual approach developed on its own, has been investigated, applications performed and ideas developed.

## References

Atakan, G. (2014). Cognitive Approach and Metacognitive Awareness of Creative Design Process. (Unpublished Master Degree Thesis). Hacettepe University, Institution of Fine Arts, Department of Interior Architecture and Environmental Design. Ankara.

Derrida, J. (1987). *The Truth in Painting*. (G. Bennington and I. Mcleone, Translate). London: University of Chicago Press.

Flavell, J. H. (1979). "Metacognition and Cognitive Monitoring: A New Area of Cognitive-Developmental Inquiry". *American Psychologist*, Vol 34, No.10, 906-911. Access from:<https://pdfs.semanticscholar.org/7817/fe40a0c10af647a76753d9b53f511df704a7.pdf>

Glendinning, S. (2014). *Derrida*. (N. Öрге, Translate). İstanbul: Dost Yayınları.

Mäkelä, M. (2007). "Knowing Through Making: The Role of the Artefact in Practice- led Research". *Know Techn Pol*, 20, p. 157-163. Doi: 10.1007/s12130-007-9028-2

Mäkelä, M., Nimkulrat, N., Dash, D. P., & Nsenga, F.-X. (2011). "On reflecting and making in artistic research". *Journal of Research Practice*, 7(1), p.1-12. Access from <http://jrp.icaap.org/index.php/jrp/article/view/280/241>

### Online References

Genç, S. (2017). Amatör Yosun Yetiştiriciliği. [Amateur moss cultivation]. Web address: <https://www.youtube.com/watch?v=K0b-wwKMyVE>, Date of Access: 1 May 2021.

### Image References

Image 1. Şule Altay, photographs of the research and production process, 2019. Personal Archive.

Image 2. Şule Altay, "Fincandan Bir İz/ A Trace from the Cup", 2019, 50x50x10 cm. Personal Archive.

Image 3. Şule Altay, "Fincandan Bir İz" detail photographs, 2019. Personal Archive.

Image 4. Şule Altay, "İncelik Üzerinde Yaşamak /Living on Fragility", 2017. Personal Archive.

Image 5. Şule Altay, Process photographs of May, August and November, 2021. Personal Archive.

Image 6. Şule Altay, " After Fragility", August 2021. Personal Archive.

Image 7. Şule Altay, Detail photograph, November, 2021. Personal Archive.

Image 8. Şule Altay, Photographs of the research process, 2021. Personal Archive.

Image 9. Şule Altay, Photographs of the process, 2021. Personal Archive.

Image 10. Şule Altay, Detail photographs from "Suspended Series", 2021. Personal Archive.

Image 11. Şule Altay, Detail photographs from "Suspended Series", 2021. Personal Archive.

Image 12. Şule Altay, A Group of "Suspended Series", 2021. Personal Archive.

## İBRAHİM BİZEBÂN'IN SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİ'NDE BULUNAN MURAKKA'I ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

### AN EVALUATION ON İBRAHİM BİZEBÂN'S MURAKKA'I SÜLEYMANİYE LIBRARY

Yeşim Aksoy Şaştım<sup>\*</sup>, Bilal Sezer<sup>\*\*</sup>

#### Öz

İslam sanatları bakımından önemli yere sahip olan hat, tezhip ve cilt gibi sanatların nadide örneklerini el yazmalarında ve murakka'lar da görmek mümkündür. Murakka'lar, tezhip, cilt ve hat sanatının en fazla uygulandığı alanlar olmuştur. Günümüzde kütüphane, müze ve özel koleksiyonlarda hat ve tezyinat özellikleri bakımından oldukça zengin ve iyi muhafaza edilmiş murakka'lar bulunmaktadır. Bu kütüphanelerden biri de Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesidir. Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinin Hamidiye Bölümünde yer alan 29 envanter numaralı murakkâ'nın hattatı İbrâhim Bîzebândır. Murakka' 1143 (1730-31) tarihinde sülüs-nesih hat türleri ile yazılmıştır. Murakkâ'da çeşitli hadislerin yazılı bulunduğu 8 adet kıt'a yer almaktadır. XVIII. yüzyıl tarihli olan eser tezyîni unsurlar bakımından klâsik dönem etkilerini yansıtmaktadır. İncelenen eser hat ve tezhip sanatı bakımından ele alınarak sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Süleymaniye Kütüphanesi, İbrahim Bîzebân, Murakka', Hat, Tezhip.

#### Abstract

It is possible to see rare examples of arts such as illumination, calligraphy and binding, which have an important place in terms of Islamic arts, in manuscripts and muraqqa's. Muraqqa's are the areas where illumination, binding and calligraphy are mostly applied. Today, there are well-preserved muraqqa's in libraries, museums and private collections in terms of calligraphy and decoration. One of these libraries is the Süleymaniye Manuscripts Library. The calligrapher of muraqqa' with inventory number 29 in the Hamidiye Section of the Süleymaniye Manuscripts Library is İbrâhim Bîzebân. The muraqqa' was written with sülüs-nesih calligraphy in 1143 (1730-31). There are 8 kıt'a in which various hadiths are written in the muraqqa'. The artwork, which is dated to the 18th century, reflects the effects of the classical period in terms of ornament elements. The examined work was presented to the art community by considering it in terms of calligraphy and illumination art.

**Keywords:** Süleymaniye Library, İbrahim Bîzebân, Muraqqa', Islamic Calligraphy, Illumination.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 14.09.2022 - Kabul tarihi: 08.12.2022.*

<sup>\*</sup>Öğr.Gör.Dr., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, yesimaksoy52@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-5277-8012>.

<sup>\*\*</sup> Prof.Dr., Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, bilal.sezer@usak.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-1580-4709>.

## 1. Giriş

XVII. yüzyıl Osmanlı sanat ve kültürünün zirveye ulaştığı bir dönemdir. Özellikle XVII. yüzyılın ikinci yarısında Hafız Osman Efendi (ö. 1698) ikinci bir Türk yazı ekolü meydana getirmiştir. Bu akım XVIII. yüzyılda daha da parlayarak devam etmiştir. Hafız Osman İslam yazısını estetik bakımından en olgun biçimini kazandırmıştır. Bu vâdide birçok meşhur hattat yetişmiştir. Bunlardan bazıları Yedikuleli Seyyid Abdullah, İsmail Zühdi, Eğrikapılı Mehmet Rasim Efendi, Suyolcuzâde Mehmet Necip Efendi ve Şekerzâde Mehmet Efendiler sayılabilir. Bunun yanı sıra Hafız Osman Efendi'nin ortaya koyduğu bu sanat akımına dâhil olmadan sanat yaşamlarını devam ettiren hattatlar da vardır. Bunlardan birisi de Şeyh Hamdullah yolunda yazmaya devam eden ve güzel eserler meydana getiren İbrahim Bîzebân (ö.1741)'dir.

Murakka'lar İslam sanatlarının bünyesinde barındırdığı hat, tezhip, minyatür gibi sanatların, tasarım, desen ve renk bakımından zarif bir işçilik ve zevkle işlenmiş en zengin örnekleridir. Murakka' kelimesi Arapça'da "yamalı" anlamına gelmektedir (Derman, 2020:205). Hüsn-î hat ile yazılmış, kıt'a adı verilen yazı örneklerinin bir mukavva üzerine yapıştırılması ile oluşan mecmualara Murakka' adı verilir (Devellioğlu, 1993:684). Kıt'alar murakka'ların parçalara ayrılması sonucunda meydana gelmiştir (Derman, 1995:506). Murakka'ları oluşturan kıt'alar, tahta üzerine gerilerek hazırlanmış bir mukavvaya yapıştırılıp aynı ölçülerde kesilerek sırt sırta gelecek şekilde ince bir deri veya kumaşla birbirine tutturulur. Birbirine tutturulan ikili kıt'a yine kumaş ya da deri bir şerit ile sırtından başka ikili kıt'aya bağlanarak bütün kıtalar bir araya getirilir. Bu murakka'lar "düz murakka', kitap murakka'" ismiyle bilinmektedir. Sırt sırta gelen kıt'alar yalnız boğaz kısmından birbirine bağlanıp ve bu işlem bütün kıtalara uygulanır ise aynı anda tüm kıt'aları görmek mümkün olur. Bu murakka'lar zikzaklı olarak katlanabilir. Sadece ilk kıtadan kabına bağlanabilen bu türe "körüklü murakka'" adı verilmektedir (Derman, 2020:205). Süleymaniye Kütüphanesinde bulunan İbrahim Bîzebân'a ait murakka' düz murakka' şeklinde yapılmıştır.

## 2. İbrahim Bîzebân

Hat kaynaklarında hakkında fazla bilgi bulunmayan İbrahim Bîzebân Girit'in Hanya şehrinden olup, babası Hacı Hasan Efendi'dir. Doğum tarihi belli değildir. Dilsiz olduğu için

“Bîzebân” lakabı ile anılmıştır. Hat sanatındaki kabiliyeti görülerek padişah III. Ahmed zamanında Enderûn-ı Hümâyûn’a alındı ve burada iyi bir eğitimden geçti. Sülûs ve nesih yazılarını gençliğinde, Seyyid Mehmed Nûri-i Mısırî’den öğrenerek icâzet aldı. Hocasının “Mısırî” nisbesinden Mısırlı olduğu, İstanbul’a daha sonra geldiği tahmin edilmektedir. Hattatın “Ağa” unvanından, bir süre saray hizmetinde bulunduğu anlaşılmaktadır. İbrahim Bîzebân oturduğu Çapa’da Dilsizçeşmesi mahallesinde 1154/1741 tarihinde vefat etti. Ölümüne “Olup püfkerde şem’-i rûhu oldu Bîzebânım lâ” mısraıyla tarih düşürülmüştür. (Tuhfe, 1928:51; Serin, 2019:291; Derman, 2017:302).

İbrahim Bîzebân Şeyh Hamdullah ekolünün önemli üstatları arasında sayılmaktadır. Hattat, Şeyh Hamdullah’ın aklam-ı sittede açtığı yolda üstün başarı göstermiş, ekolün hususiyetlerini yazılarına başarıyla yansıtmıştır. Eski üstatların yazılarını taklîdde muvaffakiyet sahibi olan İbrahim Bîzebân özellikle nesih yazıda kuvvetli bir ele sahip olup, yazısı gayet zarif ve işlektir.

Necmettin Okyay, Mustafa el-Kütâhî ile İbrahim Bîzebân’ın hat şivelerinin birbirine müşâbih olduğu tespitinde bulunmuştur (Derman, 2017:302).

İbrahim Bîzebân’ın Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphânesi’nde, Dâru’l- Kütübi’l-Mısıryye’de, Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu’nda, Süleymaniye Kütüphânesi’nde ve özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır (Serin, 2000:303).

### **3. Hamidiye Bölümü 29 Envanter Numaralı Murakka’ın Değerlendirilmesi**

Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinin Hamidiye Bölümünde yer alan 29 envanter umaralı murakka’ın hattatı İbrâhim Bîzebândır.



**Görsel 1.** Murakka'ın cildi ve Sultan I. Abdülhamid Han Mührü (Süleymaniye Kütüphanesi)

Murakka' 1143 (1730-31) tarihinde sülüs-nesih hat türleri ile yazılmıştır. Murakka'da çeşitli hadislerin yazılı bulunduğu 8 (sekiz) adet kıt'a bulunmaktadır. Ebatları 26,5 x 17,5 cm - 18,5 x 10 cm ölçülerindedir.

Murakka' kırmızı kahverengi deri ciltlidir. Cildin ortası geometrik formda ve kafes şeklinde altın ile tezyîn edilmiş, klâsik ciltte bulunan şemse örneklerinden farklıdır. Klasik ciltte bulunan köşebentler bu ciltte bulunmamaktadır. Baklava dilimi formundaki tezyînatın alt ve üst uçlardan dikey cetvel çekilmiş içleri "+,-" ile doldurulmuştur. Üste cetvelin bittiği yerde birleşen, dandanlarla sınırlandırılan alanda "*Ketebehü Bîzebân İbrahim Hazîne-i Hümâyun, numara 29, kıta 8*" ifadesi bulunmaktadır (Erce, 2012:75). Ciltte yekşah<sup>1</sup> zencerek bulunmaktadır. Murakka' üzerinde Sultan I. Abdülhamit Han'ın mührü bulunmaktadır. Mühürde A'râf sûresinin 43. ayeti yer almaktadır (Görsel 1).

<sup>1</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Arıtan. A. S. (1993) "Ciltçilik", TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 7, s.551-557.





Görsel 2. Murakka'nın I. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**I. Kıt'a:** Sülüs-nesih kıt'a ahârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, dört satır nesih hattı ile yazılmıştır. Sülüs hattın etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtûr, satır arası tezhibi, yapılmıştır (Ayverdi, 2008:358). Altın dendanlar ile yazı ve bezeme alanı birbirinden ayrılır. Rûmî, hatâyî grubu motifler ve yaprak motifleri ile helezonlar oluşturacak şekilde serbest formda tasarlanmıştır. Motiflerde altın dışında mavi, sülyen, siyah, pembe ve beyaz renkler kullanılmıştır. Pafta ayrımları rûmî motifleri ile yapılmıştır. Altın ve lacivert zemin de kullanılan renklerdir. Ayırma ve sencide rumiler altın olup sülyen ile gölgelidir. Hurde rumilerin ise zemini altın olup siyah ile renklendirilmiştir. Altın zeminli yapraklar üzerine iğne perdahı<sup>2</sup> bulunmaktadır. Motifler üzerine kademe atılarak tezyînâta canlılık kazandırılmıştır.

Nesih satır araları pençhane duraklı olup üç farklı penç motifi kullanılmıştır. Duraklarda altın dışında yavruağzı, pembe ve mavi renkler kullanılmış aynı renklerin koyu tonlarıyla motiflere kademe atılarak tezyînata canlılık kazandırılmıştır. Kıt'ada bezeme ve yazı alanı cetvelle ayrılmış, nesih yazınının iki yanına koltuk tezhibi yapılmak üzere sınırlar belirlenmiş fakat koltuk tezhibi bulunmamaktadır. Sol koltuk içerisinde Sultan I. Abdülhamid'in mührü yer almakta, sağ koltuk ise boştur. Kıt'anın tamamını çevreleyen cetvelin bordür kısmı yavruağzı renk ile boyanmış

<sup>2</sup> Daha detaylı bir okuma için bkz. Yılmaz A.(2004). *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, İstanbul: Damla Yayınları.

olup altın cetvel ve beyaz kuzu ile nihayetlenmiştir. Tezyînat alanının etrafı yeşil renktedir (Görsel 2).



Görsel 3. Murakka'ın II. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**II. Kıt'a:** Sülüs-nesih kıt'a altın cetveli olup ahârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, dört satır nesih yazı ile yazılmıştır. Sülüs yazının etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtûr yapılmıştır. Altın dendanlar ile yazı ve bezeme alanı birbirinden ayrılır. Rûmî, hatâyî grubu motifler ve yaprak motifleri ile helezonlar oluşturacak şekilde serbest formda tasarım bulunmaktadır. Birinci kıt'ada bulunan tezyînata benzemekle beraber yazının aldığı şekle göre tasarımda farklılıklar bulunmaktadır. Kullanılan renkler, teknikler ve motifler bakımından klâsik dönem tezhip özelliklerini taşıyan tezyînat, işçilik bakımında iyi durumdadır. Nesih yazı satırlarında dört adet durak bulunmaktadır. İlk durak gonca motifi ve yapraklarla tasarlanmıştır. Motiflerde beyaz ve mavi renk, yapraklar ise sülyen ve altın ile tezyîn edilmiştir. Diğerleri pençane durak olup üç farklı penç motifi bulunmaktadır. İkisinde rûmi motifi kullanılırken diğeri gonca motifleri ile tasarlanmıştır. Üçünde de başlangıç olarak beyaz renkte penç motifi kullanılmıştır. Penç motiflerinin zemininde iğne perdahı uygulanmıştır. Nesih yazının iki yanına koltuk tezhibi yapılmak üzere sınırlar belirlenmiş fakat birinci kıtada olduğu gibi tezyînat yapılmamıştır. Kıt'anın tamamını çevreleyen cetvelin bordürü birinci kıt'a ile aynı renkte tezyîn edilmiştir (Görsel 3).



Görsel 4. Murakka'ın III. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**III. Kıt'a:** Sülüs-nesih kıt'a ahârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, dört satır nesih yazı ile yazılmıştır. Sülüs yazının etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtûr yapılmıştır. Altın dendanlar ile yazı ve bezeme alanı birbirinden ayrılır. Sülüs ve nesih yazı arasına altın cetvel çekilmiş, nesih yazının iki yanına koltuk tezhibi yapılmadan boş bırakılmıştır. Sülüs yazının etrafına yazının şekline göre boş kalan alanlara rûmî, hatâyî grubu motifler ve yaprak motifleri ile serbest desen bulunmaktadır. Altın ipliğe dayalı rumi kapalı formlar ile pafta ayrımı yapılmıştır. Rumi motifler altın olup sülyen ile gölgelidir. Hatayi grubu motifler beyaz, mavi ve pembe renkte kademeli olarak boyanmıştır. Yapraklar ise sülyen ve altın ile tezyîn edilmiştir. Nesih satırlarında dört adet durak vardır. Üçü pençhane durak olup diğeri ise gonca ve yapraklar ile tasarlanmıştır. Duraklarda kullanılan renkler bütünlük arz eder. Nesih hattının altında kalan boşluğa beyne's sûtûr yapılmıştır. Kullanılan motif ve renkler bakımından üst kısımda bulunan tezyînat ile aynı özelliklere sahiptir. Kıt'anın tamamını çevreleyen cetvelin bordürü yeşil renkte olup altın cetvel ve beyaz kuzu ile sonlandırılmıştır (Görsel 4).



Görsel 5. Murakka'ın IV. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**IV. Kıt'a:** Kıt'a bir satır sülüs, dört satır nesih yazıyla yazılmıştır. Etrafı altın cetvelli olup sülüs ve nesih yazı sülyen renkteki cetvelle birbirinden ayrılmıştır. Diğer kıt'alarda olduğu gibi koltuk tezhibi alanı boş bırakılmıştır. Sülüs yazının şekline göre serbest formda tasarımı yapılmıştır. Altın ipliğe dayalı rumi kapalı formlar ile pafta ayrımı yapılmıştır. Rumiler altın olup sülyen ile kademe atılmıştır. Hatayi grubu motiflerde mavi, beyaz ve pembe renkler, yapraklarda ise sülyen ve altın kullanılmıştır. Altın yapraklar iğne perdahlıdır. Rûmî tepelik motifi altın, iç zemini lacivert renktedir. Nesih yazının altında kalan boşluk ve yazı alanı altın dendanlarla birbirinden ayrılmış, üst kısımda bulunan tezyînata uygun motifler ve benzer işçilik kullanılarak tezyîn edilmiştir. Duraklarda diğer kıtalarda kullanılan tasarım ve renkler kullanılmıştır. Kıt'anın tamamını çevreleyen bordür yeşil renkte olup kıt'âda hattat imzası bulunmaktadır (Görsel 5).



Görsel 6. Murakka'ın V. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**V. Kıt'a:** Âhârlı kâğıt üzerine bir satır sülüs, iki düz satır nesih ve sekiz mâil satır nesih yazıyla yazılmıştır. Sülüs yazının etrafında bulunan boşlukta beyne's sûtûr yapılmıştır. Altın dendanlar yazı ile bezeme alanını birbirinden ayırır. Sülüs yazının sol tarafında kalan tasarım ½ oranında simetrik tasarlanmış gibi görünse de, serbest formda tasarlanmış, alt kısımdaki dendan yazının üzerinden geçecek şekilde tezyîn edilmiştir. Yazının dendan içinde kalan zemini boyanmamış kâğıt renginde bırakılmıştır. Tasarımın devamı yazının şekline göre serbest formda, hatâyî grubu motifler ve rûmî motifi kullanılarak tezyîn edilmiştir. Motifler altın, siyah, sülyen, pembe, beyaz ve mavi renktedir. Pafta ayrımları rûmî motifleri ile yapılmış, altın ve lacivert zeminde kullanılan renklerdir. Tezhip dışında yazı alanında kalan boşluklara penç, gonca ve yaprak motifi kullanılarak serbest formda tasarlanmış, motifler altın ile tezyîn edilmiştir. Düz satır nesih yazının arasına yapılan duraklarda ve boşluklara penç, gonca ve yaprak motifi kullanılarak tasarlanmış, motifler altın ile tezyîn edilmiştir. Mâil satırlar arası pençhane duraklıdır, diğer kıt'alarda bulunan duraklar gibi tasarlanıp renklendirilmiştir. Altın zeminli yapraklar üzerine iğne perdahı yapılmıştır. Motifler üzerine kademe renk atılarak tezyînata canlılık kazandırılmıştır. Kıt'anın tamamını çevreleyen cetvelin bordür kısmı yavruağzı renkle boyanmış, altın cedvel ve beyaz kuzu ile nihayetlendirilmiştir. Murakka' yeşil renktedir (Görsel 6).



Görsel 7. Murakka'nın VI. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**VI. Kıt'a:** Kıt'a bir satır sülüs, dört satır nesih yazıdan mürekkeptir. Etrafı altın cetvelli olup sülüs ve nesih yazı altın ve lacivert renkte cetvelle birbirinden ayrılmıştır. Sülüs yazı ve bezeme alanı altın dendanlarla birbirinden ayrılır. Tasarım, yazının tertibine göre serbest forma tasarlanmıştır. Kullanılan motifler, renkler ve teknikler bakımından beşinci kıt'â ile benzer özellikler taşımaktadır. Tezyînat yazının şekline göre değişiklik gösterir. Yine bu kıt'ada da hattat imzası bulunmaktadır (Görsel 7).



Görsel 8. Murakka'nın VII. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**VII. Kıt'a:** Kıt'a bir satır sülüs, dört satır nesih yazı ile yazılmıştır. Sülüs yazının tertibine göre kalan boşluklara beyne's sûtür yapılmış, tasarımda penç, gonca ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Motifler altın ile tezyîn edilmiş, yapraklarda iğne perdahı uygulanmıştır. Motifler üzerine beyaz ve bordo renkte kademe renk atılarak tezyînata canlılık kazandırılmıştır. Motiflerin tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir (Görsel 8).



**Görsel 9.** Murakka'ın VIII. kıt'ası (Süleymaniye Kütüphanesi)

**VIII. Kıt'a:** Kıt'a bir satır sülüs, dört satır nesih yazı ile yazılmıştır. Sülüs yazının tertibine göre kalan boşluklara beyne's sûtür yapılmış ancak dandanlarla sınırlanmamıştır. Tasarımda penç, gonca ve yaprak motifleri kullanılmıştır. Motifler sülyen, pembe, beyaz ve mavi renkler ile boyanmış, dallar ve yapraklar altınla sıvalıdır. Yapraklarda iğne perdahı uygulanmıştır. Motiflere kademe renk atılarak tezyînata canlılık kazandırılmıştır. Motiflerin tamamına is mürekkebi ile tahrir çekilmiştir. Sol koltukta hattat imzasının satırdan taşan kısmı vardır ve bu kısım altın dandanlarla çevrilidir. Bu kıt'anın son satırında hattat imzası ve dua cümlesi yer almaktadır. Yine bu kıt'ada murakka'ın yazılış tarihi olan 1143 (1730) tarihi bulunmaktadır (Görsel 9).

#### 4. Sonuç

Murakka'lar, Kur'ân-ı Kerîmlerden sonra hat sanatının en çok uygulandığı alanlar biridir. Murakka'larda hat, tezhip, ebru ve cilt gibi sanatları bir arada görmek mümkündür. Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinin Hamidiye bölümünde yer alan 29 envanter numarasıyla kayıtlı

İbrahim Bîzebân ketebeli murakka' da zikri geçen sanatları bünyesinde barındırmakta olup, bakanlara göz ve gönül sürûru sunmaktadır.

Ketebesinde imzası bulunan İbrahim Bîzebân (ö.1741) XVIII. yüzyılın önemli hattatlarından. İbrahim Bîzebân, Hafız Osman Ekolünün hüküm sürdüğü devirde yaşamış olmasına rağmen, izinden yürüdüğü Şeyh Hamdullah Ekolünün prensiplerine sıkı sıkıya bağlı kalarak güzel eserler meydana getirmiştir. Özellikle nesih yazıda kuvvetli bir ele sahip olan hattatın yazısı gayet zarif ve işlektir.

Murakka' sekiz kıt'adan oluşmaktadır. Kıt'ada yapılan koltuk tezhiplerinde cetveller çekilerek tezyînat sınırları belirlenmiş fakat bezeme yapılmamıştır. Sülüs yazının tertibine göre serbest formda yapılan tasarımda kullanılan motifler, renkler ve tekniklerde klâsik dönem etkileri görülmektedir. Murakka' 1730-31 tarihli olmasına rağmen, yani batılılaşma dönemi ve hatta Türk rokосу tezyînata girmiş olsa bile klâsik dönem etkilerinin bu dönemde de devam ettiğini söyleyebiliriz. Murakka'da bulunan bir, iki, beş ve altıncı kıt'anın bordürleri yavruağzı, üç, dört, yedi ve sekizinci kıt'anın bordürleri küf yeşili renktedir. Duraklar genellikle pençhane duraklıdır. Kullanılan motifler, tasarım ve renkler bakımından diğer kıt'alarda bulunan duraklar ile uyumlu olarak tezyîn edilmiştir. Altıncı ve yedinci kıt'aların tezyînatında sadece motifler boyanmış zemin boş bırakılmıştır. Albümün tamamında yazının yapıştirıldığı kâğıt yeşil ve çay olmak üzere iki farklı renk kullanılmıştır. Kıt'aların tezyînatı aynı müzehhibin elinden çıkmışçasına benzerlikler gösterir fakat Murakka'da müzehhib imzası bulunmamaktadır.

Murakka' tezyînatında klâsik dönem etkileri görülmele birlikte tüm kıt'aların tezhibi birbiriyle uyumludur. Motiflerde kullanılan renkler, estetik, işçilik, teknikler ve tasarım bakımından klâsik dönem tezhip özelliklerini yansıtmaktadır.

### **Kaynakça**

- Acar, Ş. (1998). "Kıt'a ve Murakkalar", *Antik Dekor*, İstanbul: Antik A.Ş., Sayı 49, s.1072.
- Aritan, A. S. (1993). "Ciltçilik", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 7, s.551-557.
- Ayverdi, İ. (2008). "Beyne's sütün", *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, Cilt 1, s.358.
- Biol, İ. A. (2002). "Koltuk Tezhibi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 26, s.151-153.



- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, 2.Basım, Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.
- Derman, M. U. (1995). "Kıt'alar", *Sabancı Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, s.43-45.
- Derman, M. U. (1995). "Hat Sanatında Osmanlılar", *Sabancı Koleksiyonu*, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, s.506.
- Derman, M. U. (2006). "Murakka", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 31, s.204-205.
- Derman, M. U. (2017). *Türk Hat San'atından Seçmeler*, 1.Basım, İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi.
- Erce, S. (2012). *Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Murakka'lar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı.
- Mustakimzâde Süleyman Sadettin Efendi, (1928). *Tuhfe-i Hattâtin*, İstanbul: Devlet Matbaası.
- Muhittin, S. (2019). *Hat Sanatı Tarihi I*, 1.Basım, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Muhittin, S. (2000). "İbrahim Bîzebân", *TDV İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: TDV Yayınları, Cilt 21, s.303-304.
- Yılmaz, A. (2004). *Türk Kitap Sanatları Tabir ve İstılahları*, 1.Basım, İstanbul: Damla Yayınevi.

### **Görsel Kaynaklar**

- Görsel 1: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın cildi ve Sultan I. Abdülhamid Han Mührü", env. nr 29.
- Görsel 2: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın I. kıt'ası", env. nr 29.
- Görsel 3: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın II. kıt'ası", env. nr 29.
- Görsel 4: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın III. kıt'ası", env. nr 29.
- Görsel 5: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın IV. kıt'ası", env. nr 29.
- Görsel 6: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın V. kıt'ası", env. nr 29.
- Görsel 7: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın VI. kıt'ası", env. nr 29.
- Görsel 8: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın VII. kıt'ası", env. nr 29.
- Görsel 9: Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hamidiye Bölümü, "Murakka'ın VIII. kıt'ası", env. nr 29.

## KÖTÜLÜĞÜN DOĞASINDAN DOĞANIN KÖTÜLÜĞÜNE: BİR KÖTÜLÜK SORUNU OLARAK III. RICHARD\*

### FROM THE NATURE OF EVIL TO THE EVIL OF NATURE RICHARD III: AS AN EVIL PROBLEM

İbrahim Alp Okur\*\*, Banu Ayten Akın\*\*\*

#### Öz

Bu çalışmada, Shakespeare'in III. Richard oyununda kötülük olgusunun işlenişi ve Richard karakterinin kötülüğün temsilcisi olarak kurgulanışı incelenmiş, bu incelemede Richard'ın kötü niyetli hükümdarlığı Makyavelci yönetici tipi üzerinden değerlendirilmiştir. Shakespeare'in tarihi bir karakter olan Richard'ı trajik bir anti-kahramana dönüştüren dramaturjisinde karakterin fiziksel ve düşünsel değişimleri mercek altına alınmıştır. Richard, doğuştan gelen fiziksel deformasyonları içinde yaşadığı toplum tarafından kabul görmediği ve yadsındığı için iyilikle olan ilişkisini kesip kötülüğü tercih eder olmuştur. Richard karakterinin Shakespeare tarafından bir oyun kişisine dönüştürülme sürecindeki değişimlerin politik, etik ve dramatik sebepleri üzerinde durulmuştur. Oyunun seyircisiyle birebir iletişim kuran bir karakter olan Richard'ın kötü bir insan oluşunu oyunun başında ifade etmesi ve seyirciyle bu özelliği üzerinden etkileşime geçmesi incelemede ön plana çıkartılırken, Richard'ın kötülüğüne rağmen seyircinin duygudaşlık kurabileceği bir karakter oluşunun da altı çizilmiştir. Tüm bunların yanında oyunun imge dünyası da masaya yatırılarak kötülüğü çağrıştıran imgelerin oyunda nasıl yer aldığı incelenmiş, oyunun kötülüğü canlandırış biçimi üzerinde durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Shakespeare, III. Richard, Kötülük, Machiavelli, Prens.

#### Abstract

In this study, Shakespeare's Richard III. In the play, the handling of the phenomenon of evil and the fictionalization of the character of Richard as the representative of evil were examined, and in this study, Richard's malevolent reign was evaluated through the Machiavellian ruler type. In Shakespeare's dramaturgy, which transforms Richard, who is a historical character, into a tragic anti-hero, the character's physical and intellectual changes are under the spotlight. Since his inborn physical deformations were not accepted and denied by the society he lived in, Richard cut his relationship with goodness and preferred evil. The political, ethical and dramatic reasons for the changes in the transformation of Richard into a play character by Shakespeare are emphasized. While Richard, who is a character who communicates directly with the audience of the play, expresses that he is a bad person at the beginning of the play and interacts with the audience through this feature, it is emphasized that Richard is a character that the audience can empathize despite his evilness. In addition to all these, the image world of the game was also discussed and how the images that evoked evil took place in the game, and the way the game portrays evil was emphasized.

**Keywords:** Shakespeare, Richard III, Evil, Machiavelli, The Prince.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 21.09.2022 - Kabul tarihi: 27.12.2022.*

\* Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare'in Kötüleri başlıklı Yüksek Lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

\*\*Yüksek Lisans, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, i.alp.okur@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1022-8474>.

\*\*\*Doçent Doktor, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, banu.akin@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0752-5198>.

## 1. Giriş

Shakespeare oyunlarının en önemli özelliklerinden biri insan doğasının her yönüyle bu eserlerde ele alınmış olmasıdır. Bu oyunlarda iyilik ve kötülüğüyle birlikte yaşayan bir dünya tasviri ortaya çıkar. İnsanın çevresine, davranışlarına ve yaşamının tümüne ayna tutan bir yazar olan Shakespeare, karakterlerini de bu aynadan yansıyanlarla oluşturmuştur. Bu karakterler tek bir ülke ya da tek bir mesleğe ait kişiler değildir. Hayatın her kesiminden ve dünyanın her yerinden gelip karşımıza çıkabilirler. Üstünden yüzyıllar geçse de dünya bu karakterlerin benzerlerini üretmeye devam edecektir. Bu modanın, geleneklerin, fikir değişikliklerinin engelleyemeyeceği bir süreçtir. Karakterler bu kadar canlıyken ve dünyanın tüm yükünü üzerlerinde taşırlarken kötülük ve şeytanilik de kendini gösterecektir (Sinha, 2016:42).

Shakespeare'in yaşadığı dönemde yaygın olan düşünce kötülüğün hem öznel hem de nesnel bir boyutunun olduğudur. Bu durum kötülüğün bireysel olduğu gibi çevresel şartlar doğrultusunda da ortaya çıkabildiğini göstermektedir. Toplumsal, siyasal ya da ekonomik sistemlerin özünde var olan kötülük de çevresel kötülüğe dahildir. Shakespeare kötülüğe bu noktadan yaklaşmıştır. Yazarın metinlerinde kötülük kötülüğü ortaya çıkaracak karakter, durum ve ortam üzerinden şekillenir. Bu düzlemde birçok dinamik devreye girecek ve trajik sonuçlar ortaya çıkacaktır. Aynı zamanda kötülük tek bir karakter tipine özgü değildir. Hiçbir ahlaki sınırı kabul etmeyen kişiler gibi asil insanlar da ruhlarında kötülüğün izlerini taşıyabilirler. Kötülük çoğu zaman irade ve zekaya sahip kişilerin ittifak kurduğu bir olgu olarak karşımıza çıkar (Wooster, 1942:14–23). Shakespeare oyunlarında kötülük genellikle bu insancıl temelde ele alınır. Kötülüğün en önemli özelliklerinden biri en iyileri bile etkisi altına alabilmesidir. Karakterlerin doğaları iyilik üzerine kurulu olsa bile kötülük bir şekilde o doğaya nüfuz etmeyi bilmektedir (Sinha, 2016:42).

Shakespeare oyunlarında birey iyiliğin ve kötülüğün birlikte var olduğu bir dünyada yaşamaktadır. Bu dünyada ırk, aile, devlet ve ekonomik koşullar bireyin iradesinden bağımsız bir şekilde iyi ya da kötü dinamikler oluşturur. İşte insan tüm bu dinamiklerin arasında yolculuğunu sürdürecektir ve bazen iyiliği ortaya çıkaran erdemli güçlerle, çoğunlukla da kötü sonuçlar ortaya çıkaran kötücül güçlerle temas kuracaktır. Kötücül güçlerle temas kurmak bazen mecburi koşullar altında gerçekleşse de kişi başına gelen felakete küçük ya da büyük ölçüde katkıda

bulunur. Bu felaket her zaman kötülükle beslenmez, çünkü Shakespeare kötülüğü tek bir açıdan ele almaz. Kötülükle hiçbir bağlantısı olmayan ama eylemleri nedeniyle kötülüğe sebep olan iyi karakterler de vardır. İyiliğin amaçlandığı bir eylem ya da bir ihmal kötülüğün ortaya çıkmasına yol açabilir. İyi bir karakterin gösterdiği erdemden fazla olması da kötülüğün çeşitlerinden biridir. Gereğinden fazla gururlu olmak, aşırı derecede saflık gibi iyilik ve erdemden yola çıkan aşırılıklar da zararlıdır. Bu aşırılıklara sahip olan iyi kişiler de kendi felaketlerine katkıda bulunurlar (Wooster, 1942:14–18).

Shakespeare'in *III. Richard* oyunu tarihsel bir tragedya'dır ve genel kabule göre 1592 ile 1593 yılları arasında yazılmıştır. İngiltere tarihini eserlerinde sıklıkla kullanan Shakespeare bu oyunun konusunu oluştururken Edward Halle, Raphael Holinshed ve Thomas More gibi tarihçilerin eserlerinden yararlanmıştır. *III. Richard* karakterini ortaya çıkarırken Holinshed'in anlatımlarından yararlanan Shakespeare yeni bir kral karakteri oluşturmuştur. Dramatik etkiyi kuvvetlendirecek değişikliklerle *Richard* karakteri yaratılmış, tarihsel kaynaklardaki *Richard*'a göre kusuru daha fazla olan bir bedenle tasvir edilmiştir. Yazar bu değişimi hem Tudor Monarşisi'ni memnun etmek hem de dramatik kurguda bu durumdan yararlanmak için yapmıştır. More'un anlatımlarına göre *Richard* kısa boylu, sıska, kambur, bir kolu sakat, sağ omzu düşük, sert yüzlü, kötü huylu, kıskanç biridir. Doğumu sırasında ters döndüğü için annesi çok acı çekmiştir ve *Richard* olağandışı bir şekilde ağzında dişle doğmuştur. Savaşçı özellikleri kuvvetli biri olan *Richard* iyi bir komutandır ve savaş taktikleri konusunda ustadır. Savaş zamanlarında barış zamanlarından daha başarılıdır. Dost kazanmak için hediyeler veren *Richard* cömert biridir, ancak kıymetli hediyeler verebilmek için yasadışı yollardan para kazanmaya çalışması birçok kişinin ondan nefret etmesine yol açmıştır. İçten pazarlıklı, küstah ve nefretini gizlemekte başarılı olan *Richard* kindar ve yeri geldiğinde acımasızdır. Hırsı uğruna kimseyi tanımayan biridir, zekasıyla istediği herkesi çıkarları doğrultusunda kullanabilir. Dönemin tarih yazıcıları *III. Richard*'ın karakterindeki kötülüğün fiziksel durumundan kaynaklandığı konusunda hemfikirdir. Farklı kaynaklarda *Richard* krala bağlı biri olarak da anlatılmaktadır. Ona yüklenen kötü özelliklerin uydurma olduğu da söylenmiştir (Nutku, 2021:v–xiii). Shakespeare ise dramatik yapıya hizmet ettiği için özellikle fiziksel boyuttaki kusurlara sadık kalmış, hatta bu fiziksel kusurları kişiliğe olan yansımalarıyla köpürtmekten çekinmemiştir.

*Macbeth* oyununda olduğu gibi bu oyun da zamansal açıdan soyut bir zemine sahiptir. “Burada zamanın bir anlamı yoktur. Zaman uzun bir geceye, uzun yoğun bir haftaya sıkıştırılmıştır” (Kott, 1999:42). Olaylar Richard ve diğer oyun kişilerinin ağzından kronolojik bir şekilde anlatılır ama örneğin Richard’ın Anne’in babası ve kocasını ne zaman öldürdüğü belirsizdir.

Bu çalışma Richard’ın kötülük itkisini bedensel deformasyonun psikolojik ve sosyolojik boyutu ve Makyavelist yöneticilik anlayışı üzerinden okumayı amaçlar. Araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yoluyla bir problem olarak kötülük ve Shakespeare’in bunu yönetici kişileri aracılığıyla dramatik bir yapıya yerleştirmesi yorumlanmaktadır.

## 2. III. Richard’ın Kötü Adam Olarak Portresi

Shakespeare tragedyalarındaki kötülük konusunda kişisel ve çevresel etmenler gibi yönetim ve yöneticilik kavramları da önemli yer tutar. İktidar sahibi kişi gücü elinde tutmaktadır ve bunu devam ettirebilmesi için de gerektiğinde acımasız, gaddar, kötü bir tutum sergilemesi gerekir. Bu özellikleri bünyesinde barındırmasına rağmen Shakespeare oyunlarında kralların iyi ya da kötü insanlar olduğu söylenemez çünkü, “İyi ve kötü kral diye bir şey yoktur; kral yalnızca kraldır” (Kott, 1999:22). Başındaki taç kralı özgür iradesi, etik değerleri, hassasiyetleri olan sıradan insanlardan ayırır. O taç başında olduğu sürece kralı tanımlayan tek sözcük kral sözcüğüdür. Eylemlerinin temel belirleyeni de krallığın devamıdır. Sadece içinde bulunduğu durumu ve düzeni düşünmesi ve sürdürülebilirliği, kalıcılığı önemsemesi gerekmektedir.

İyi ya da kötü kral yoktur, merdivenin farklı basamaklarındaki krallar vardır. Kralların adları değişebilir, her zaman Richard’ı aşağı iten bir Henry veya tam tersi bulunmaktadır. Shakespeare’in tarihi oyunlarındaki karakterler 'Büyük Mekanizma'ya aittir. Tahtın dibinde işlemeye başlayan ve tüm krallığın boyun eğdiği bu tarihsel mekanizma nedir? Dişlilerinin hem büyük lordlar hem de kiralık katiller olduğu bir mekanizma mı? İnsanları vahşete, zulme, ihanete zorlayan, sürekli olarak yeni kurbanlar isteyen bir mekanizma mı? Yasalara göre, güç erkine giden yolun aynı zamanda ölüme giden yol olduğu bir mekanizma mı? Shakespeare için bu Büyük Mekanizma, kralın Tanrı tarafından tayin edildiği bir tarih düzenidir (Kott, 1999:39).

Kott’un vurguladığı erkin zulüm mekanizması, dönemin İtalyan siyasetçisi ve düşünürü Niccolo Machiavelli’nin (1469-1527) *Prens* (1532) adlı eserinde de dile getirilmiştir. Machiavelli o dönemde kendi ismiyle anılan bir yönetici tipi betimlemiştir. Shakespeare oyunlarındaki

yöneticilerle Machiavelli'nin tasarladığı prens arasındaki ilişki birçok kez incelemelere konu edilmiştir. Shakespeare oyunlarında kötülüğe kapılan yöneticileri incelerken Makyavelist yönetici olgusuna değinmek gerekir. Bu oyunlarda erkin siyasi gücünü kötüye kullanan kişiler Makyavelist pragmatikle iş gören kişiler görünümündedir.

Machiavelli iyi insan olmak ve her durumda bu özelliği korumak ahlaki olarak yüceltilse de böyle davranan bir yöneticinin yitip gideceğini savunur. Tahtını elinde tutmak isteyen bir yönetici katı yürekli olmasını bilmeli ve gerektiğinde bu bilgiyi kullanmaktan çekinmemelidir. İktidarını sürdürmek isteyen bir prens gerekirse utanç verici erdemsizliklere de başvurabilmelidir, "...zira düşünüp taşınınca, bir erdemmiş gibi gözükken bir nitelik bakarsınız felaketine yol açar; bir başkasıysa, tersine, bir düşkünlük gibi gözükürken hükümetine mutluluk ve güven getirebilir" (Machiavelli, 1994:100–101). Yalan söylemek, aldatmak, öldürmek kısacası ahlakla olan tüm bağları koparmak Machiavelli'nin yöntemlerini benimseyen bir yönetici için iktidarı sürdürmenin temel araçları arasındadır.

Doğuştan bir oyuncu olması gereken yönetici ikiyüzlülükten çekinmemeli, manipülasyon konusunda yetenekli olmalı ve pratik zekasıyla etrafındaki insanların zayıf yönlerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilmelidir. Bir kaos çıkacaksa, bu kaos da bizzat yöneticinin kıskırtmasıyla çıkmalı ve onun çıkarlarına hizmet etmelidir (Ayyıldız, 2019:1038). Machiavelli'ye göre bir yöneticinin insana bakış açısı iki seçenekten ibaret olmalıdır; okşamak ya da tepelemek. Makyavelist bir lider olan Richard tepelemeyi seçmiştir. İnsanların hafif hakaretlerin intikamını alabileceklerini ama ağırlarının peşine düşmeye cesaret edemeyeceklerini öne süren düşünür, bir insana yapılacak hakaretin derecesinin onun intikam almasından korkulmayacak kadar olması gerektiğini savunur. Machiavelli'nin öne sürdüğü kurallardan biri de yöneticinin kendinden başka birinin yükselmesine göz yummaması gerektiğidir. Bir başkasının yükselmesine sebep olanın bunu yaparak kendi sonunu hazırladığını savunan düşünür, iktidarı elinde tutmanın yolunun katı bir bencillikten geçtiğini vurgular (Machiavelli, 1994:45–51).

Machiavelli'nin öne sürdüğü yönetici tipi gerektiğinde erdem ve ahlak değerlerini hiçe saymaktan çekinmemeyi siyasi bir kural olarak benimser. Yöneticinin en büyük amacı iktidarını devam ettirmektir. İktidarını da kendi yaşamını devam ettirmek için bir araç olarak kullanacaktır. Pragmatik bir otorite anlayışının benimsenmesi gerektiğini vurgulayan

Machiavelli, yöneticiliği halkın mutluluğunu, düzenini ve barışı sağlamanın aracı olarak gören geleneksel yaklaşımlardan ayrılmıştır. Ona göre her şartta erdemli davranıştan ayrılmayan yönetici hüsrana uğrayacaktır. Erdem ve ahlak da yöneticinin kullanabileceği araçlardan biridir ama asla amaç yerine konulamaz (Ayyıldız, 2019:1038). Machiavelli sevilme mi bir yönetici için daha iyidir yoksa korkulmak mı sorusuna ikisinin de önemsenmesi gerektiğini söyleyerek karşılık verir. Ama bu iki duyguyu bir arada tutmak zor olduğu için birinden biri olmayacaksa seilmekten çok korkulmanın yönetici için daha güvenli olduğunu dile getirir. Machiavelli bunun sebebini insanların güvenilmezliğine bağlar.

*III. Richard* oyununun açılış sahnesinde kötülük olgusu karşımıza çıkar. Richard açılış monoloğunda kötü adam olmaya karar verdiğini seyirciyle paylaşır. Shakespeare'in diğer trajik kahramanlarının azmettiricileri olan Iago ve Edmund gibi o da kötücül planlarını sessiz bir muhatap olan seyirciyle paylaşmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Tıpkı *Kral Lear* oyunundaki Edmund karakteri gibi Richard'ın da karanlık tarafa geçişinin sosyokültürel sebepleri vardır. Edmund gayrimeşru bir çocuk olduğu için toplum tarafından dışlanmış ve bu yüzden isteklerini kötülükle elde etmeye girişmiştir, Richard da doğuştan gelen fiziksel kusurları içinde yaşadığı toplum tarafından kabul görmediği ve yadsındığı için iyilikle olan ilişkisini kesip kötülüğü tercih eder. Ona göre kendisi kalıptan eğri büğrü olarak çıkmıştır, insan kalıbından yoksun bırakılmış ve sahtekâr doğa tarafından yok sayılmıştır. Çarpık ve anormal bir dış görünüşü vardır ve bu yüzden insanlar tarafından ötekileştirilmektedir. Tüm bunlar Richard'ı mutsuz ve hırslı bir adam haline getirirken karakter olarak yönelişini de belirlemiştir. Richard çevresindeki tüm kişi ve kurumlara saldırıp ya ele geçirmeye ya da yok etmeye çalışırken onu hiçbir şey durduramayacaktır.

Yoksun bırakılmışım insan kalıbından / Görmezden gelmiş beni sahtekâr doğa / Hileli ve yarım yamalak yapıp / Vaktinden önce salıvermiş bu dünyaya / Öylesine çarpık, öylesine anormalim ki, / Yanlarından geçtiğim köpekler bile havlıyorlar bana... / Peki, ben bu tatsız barış günlerinde kaval dinleyerek / Kendi biçimsiz gövdemi seyredip kurmaktan başka / Bir şey yapmayacak mıyım? Öyleyse... / Tatlı laflar edilen bu günleri hoşça geçirmek için / Madem kimsenin sevgilisi olma şansım yok, / Ben de karar verdim kötü adam olmaya, / Bu hoş günlerin boş zevklerinden nefret etmeye (Shakespeare, 2021:2).

Richard da azmettirici oyun kişileri Iago ve Edmund gibi zekasını kullanarak kurbanlarını safdışı bırakmaya çalışır. Ancak Richard bu tragedyada hem azmettirici hem uygulayıcı rolünü

üstlenir. Kral Edward'a ismi G harfiyle başlayan biri tarafından öldürüleceği kehanetini duyurur, bu yüzden ismi George olan Clarence zindanı boylarken böylece Richard'ın da kötülük yolculuğundaki ilk kurbanı olur. Shakespeare'in Richard'ın ilk saldırısı olarak bu kehaneti seçmesi o dönemde batıl inançlara ve kehanetlere ne kadar önem verildiğinin de bir göstergesidir. Bilindiği üzere kahinlik ve kehanetler Kilise tarafından V. yüzyılda kötülükle özdeşleştirilmiştir (Karaküçük, 2010:44–45). Bu durum Shakespeare tragedyalarının pek çoğuna yansımış, kötülük olgusunun unsurlarından biri olarak kullanılmıştır.

Birçok incelemeci için Richard, Iago ile birlikte Shakespeare'in en başarılı kötü karakteridir. Iago ile Richard'ın kötülüklerini çekici kılan nitelikler arasında benzerlikler vardır. Makyavelist özellikler gösteren bu rolleri oynarken karakterler aldıkları zevki seyirciden gizlemezler, açılış replikleri ile birlikte seyircileriyle bir bağ kurarlar ve kendi oyunlarına ezici bir şekilde hâkim olurlar. Bu durum oyunlardaki diğer kişilerin onların kurdukları yapıya dahil olmasını sağlar. Richard bu konuda Iago'dan daha baskındır, sadece yalnızken değil diğer karakterlerle birlikteyken de seyirciyle kurduğu bağı canlı tutar. Richard'ın yükselişinin önlenemeyişi seyircinin bu durdurulamaz tiran ve şeytan-kraldan korku duymasını sağlar. Tıpkı Iago gibi Richard da seyircisini oyunun başında bir yolculuğa davet eder. O da bu özellikleriyle dürüst kötü adam türünün bir temsilcisidir ve dürüstlüğü sadece seyirciyedir. Tüm bu özellikleri Richard'ı oyunda izleyicileriyle arkadaş olmak için zaman ayıran tek karakter haline getirir. Seyirciyle kurduğu özel bağı sebeplerinden biri de budur (Green, 2012:51–52).

Richard da Shakespeare'in diğer önde gelen kötüler gibi hayatında duygulara yer olmayan biridir, bunun yanında duyguların önemini farkındadır ve planlarında başkalarını duyguları üzerinden sömürmek de yer alır. Eşini ve babasını öldürdüğü Lady Anne ile evlenmeyi düşünüp bunun için çabalayabilecek bir yapıda olan Richard bu kararını seyirciyle paylaştığında da, "Haspayı sevdiğimden değil, / Onunla evlenerek hayata geçireceğim / Gizli bir hedefim var" diyerek eylemlerine yön verenin masum duyguları olmadığını altını çizer (Shakespeare, 2021:7). Richard, Lady Anne'in ardından kendi yeğeniyle de evlenmek ister, üstelik yeğenin de dayısının katilidir. Eş olarak seçtiği kurbanları onun katlinden nasibini almış soyların devamıdır. Tüm kötülüğüne rağmen Richard retorik başarısı sayesinde soylarının katili olduğu kişileri bile etkisi altına almayı başarır. Konuşmaların başında Richard'a karşı çok sert olan oyun kişileri



diyalog ilerledikçe yumuşar ve Richard'a 'evet' diyebilecek noktaya gelir. Onun bu noktaya gelmesi Kott'a göre her şeyin aldatmacaya dönüştüğü bir dünyanın simgesidir (Kott, 1999:46). Aldatmacaya dönüşen olgular sadakat, aşk, nefret gibi temel insani olgulardır. Bu dünyada suç cezasız kalmış ve güzellik kaba kuvveti tercih etmiştir. Ne Tanrı ne de yasa bu dünyaya bir müdahalede bulunmamıştır.

Oyunda Richard'ın kötülüğü diğer oyun kişileri tarafından onun çeşitli hayvanların isimleriyle anılmasına yol açar. Genel olarak kötülüğü çağrıştıran bu hayvanlar; yarasa, kirpi, kurbağa, köpek ve yabandomuzudur. Yabandomuzu aynı zamanda Richard'ın taşıdığı armanın simgesidir ve Shakespeare de onu armanın ikonu olan yabandomuzuyla özdeşleştirmiştir. Lady Anne için Richard yılanlardan, örümceklerden, kurbağalardan, zehirli sürüngenlerden daha beter bir canavar, iblis ve cehennem elçisidir. Birçok inançta Tanrı'nın yarattığı kır hayvanları içinde en hilecisi olarak nitelendirilen yılan, bu oyunda Richard'la özdeşleştirilir.

Oyunda Kral VI. Henry'nin dul eşi Margaret'e göre Richard var oldukça dünyada barışın olabilmesi imkansızdır. Richard'a yönelik hakaretlerde şeytan, cehennem ve zebani imgeleri sıklıkla vurgulanır. Richard da Lady Anne'i baştan çıkarmaya çalıştıktan sonra, "Tanrı'nın gazabı ve her şey bana karşı, / Benimse davamı destekleyecek hiç kimsem yok, / İblisten ve ikiyüzlülükten başka" diyerek kötülük yolculuğunda müttefiklerinden birinin şeytan olduğunu dile getirir (Shakespeare, 2021:19).

Richard ikiyüzlü davranmakta ustadır, kendini olduğunun tam tersi olarak göstermeyi iyi bilir. Bunu yaparken hitabet yeteneğini kullanarak işlediği suçları ve kötü niyetlerini dile getirirse de kendisini dinleyenlerin algılarında tam tersi olarak yer almayı başarır. Çevresindeki insanlar tarafından sevilmeşiinin nedenini yaltaklanmayı bilmemesine, yüzlerine güldüğü insanların kuyularını kazmamasına, aldatıp hileye başvurmamasına, yerlere kadar eğilip selamlar vermemesine, nezaket kurallarına kulak asmamasına bağlıdır. Halbuki yapmadığını iddia ettiği her şeyi yapmakta ve yaptığını iddia ettiği hiçbir şeyi yapmamaktadır. "Kötülüğü yapar sonra da herkesten önce / Ben koparırım patırtıyı; / Gizli yaptığım işleri yüklerim başkalarının üstüne, / Sonra da hesap sorarım" diyerek stratejisini ve yöntemini ortaya koyar (Shakespeare, 2021:33). Kral olma isteğini de kral olana kadar inkar eden Richard, "Size kral olmak mı? Sokak satıcısı olurum daha iyi, / Yüreğimden uzak olsun düşüncesi" der (Shakespeare, 2021:26).

Richard sözcükleri ve cümleleri birden fazla anlam içerecek şekilde kullanır. Muhatapları onun söylediklerinin ilk anlamını düşünürken Richard asıl kastettiği şeyi seyirciyle ya da kendi kendine konuşarak paylaşır. Bu kendi kendine konuşmalarından birinde “Kötülüğü canlandıran soytarı gibi, / İki anlamda kullanıyorum sözcükleri” der (Shakespeare, 2021:70). Richard’ın soytarıdan kastı Ortaçağ dinsel oyunlarında kötülüğü temsil eden komik tip, sapkın kötü ya da soytarı olan Vice’tır. ‘Vice’ tipinin özelliklerinden biri çift anlamlı sözcükler kullanmaktır ve bu yönüyle de ‘vice’ tipi Shakespeare tarafından Richard ile özdeşleştirilir. Felsefi terminolojide erdem kavramının karşıtı olarak yer bulan ‘vice’ sözcüğü sıklıkla erdemsizlik, ahlaksızlık ya da kötülük kavramlarıyla bağdaştırılsa da bu kavram kusur sözcüğünün kapsadığı anlamla da ilişkilidir (Arıkan, 2018:594–605). Richard’ın fiziksel kusurları da ‘vice’ sözcüğünün bu anlamının altını çizmektedir. Dramatik metinlerde genellikle komedi malzemesi olarak kullanılan bedensel kusur, III. Richard karakteriyle erdemli olması gereken tragedya kahramanının bedenine yerleştirilmiş, böylece iki ucu da bünyesinde barındıran traji-komik bir oluş ortaya çıkarılmıştır.

Richard da doğuştan gelen özellikleri yüzünden Edmund gibi doğaya sıklıkla başvurur. Oyundaki diğer kişiler için de Richard’ın görünüşü doğanın onun karakterine ilişkin verdiği bir ipucu niteliğindedir. Edmund için doğa insan yasalarının üzerinde sığınılacak bir limanken, Richard için doğa ona ilk haksızlığı yapandır. Edmund’un kötücüllüğünde ve eylemlerinde doğanın temsilciliğini üstlenen bir yan varken Richard’da kötülük doğaya karşı da işletilir. Gerçekten de o doğanın dengesi, yaşadığı ülkenin huzur ve mutluluğu önünde bir engel gibidir. Seneca’nın kötülüğü tanımlayış biçimi ile Richard karakteri arasında bir benzeşim kurulabilir. Richard doğaya düşman bir yaşam sürmektedir, bu da Seneca’nın kötülüğün kaynağında doğaya olan düşmanlığı gören felsefesiyle paraleldir (İmamoğlu, 2002:53–54).

İncelemeciler Richard’ın fiziksel özelliklerini karakterinin yapısıyla uyumlu olarak yorumlarken tarihteki Richard’ın propaganda amaçlı üretilmiş bir iftiranın kurbanı olduğunu savunanlar da vardır. İncelemecilere göre bu iki karakter aynı kişi olarak ele alınmamalıdır. Shakespeare’in More’un aktarımlarındaki fiziksel özellikleri oyununa yansıtmasının dramatik etkiyi güçlendirme amacı taşıdığı söylenirken Richard’ın fiziksel özelliklerinin içsel kötülüğünün dışarı yansması olduğu dile getirilir. Psikolojik ve ahlaki kötülük böyle kusurlu bir beden üzerinden sahneye aktarılmıştır. Richard’ın iktidar ve güç yolculuğunda dezavantajlarından biri

olan fiziksel özellikleri incelemecilerin ona sempati beslemesine yol açsa da Richard'ın bu dezavantajların üstesinden gelebilmesindeki hüner ayrıca önemlidir. Richard bu durumun üstesinden zekasını ve hitabet yeteneğini kullanarak kolayca gelir. Fiziksel özellikleri onu sınırlandırır da eyleme geçmek konusunda oyunun en hızlı kişisi olur ve bu hız sayesinde diğer kişileri adeta felç eder. Richard'ın yükselişi sırasında herkes lanetler ve hakaretler yağdırır da kimse onu durduramaz ve herkes onun kurduğu oyunun bir parçası olur (Green, 2012:54–55).

Richard, Shakespeare'in kötüler arasında mizah duygusu en gelişmiş olanıdır. Nutku bu karakteri 'kötü-kahraman-komik olanın bileşkesi' olarak tanımlar (Nutku, 2021:xv). Oyunun başından itibaren hem monologlarında hem de diğer kişilerle girdiği diyaloglarda mizahi bir taraf vardır. Bu durum izleyici için Richard'ı sempatik kılan bir özelliktir. Shakespeare fiziksel yapısı itibarıyla onu toplumsal algıda olabildiğince antipatik bir konuma yerleştirirken bu gibi karakter özellikleriyle tam tersi yönde bir algı da oluşturmuştur.

MARGARET

Seni doğuştan doğanın kölesi, cehennem fırlaması. / Seni doğuran zavallı ananın yüzkarası! / Baba tohumunun utanç veren dölü, / Beş para etmez, rezil paçavra, aşağılık...

GLOUCESTER

Margaret!

MARGARET

Richard!

GLOUCESTER

Ha?

MARGARET

Sana seslenmedim.

GLOUCESTER

Bağışla öyleyse, ben de sandım ki, / Bütün bu acı sözleri bana söylüyorsun.

MARGARET

Sanaydı, elbette. Ama yanıt beklememiştin. / Bırak da sonunu getireyim bedduamın (Shakespeare, 2021:29).

Richard'ın annesiyle olan ilişkisi de sorunludur. York Düşesi olan annesinin aktarımına göre Richard'ın doğumu fazlasıyla sancılı olmuş ve uzun sürmüştür. Annesine göre bu doğum onun dünyasını cehenneme çevirmiştir. Richard küçüklüğünde huysuz ve aksidir, öğrencilik yıllarında belalı, çılgın, vahşi ve saldırgan olarak tanımlanır. Gençliğinde gözü kara, atılgan ve maceracı olan Richard, yaşlandıkça kibirli, sinsî, kurnaz ve kan dökücü olarak nitelendirilir. Nefretini iyi niyet maskesinin ardında saklayıp hainlikler yaptığı ifade edilir. Annesine göre Richard'la geçen tek bir rahat saatleri olmamıştır. Annesi tüm bunları Richard'ın yüzüne karşı

söylemekten çekinmez, üstelik gittiği savaşta mağlup olup ölmesini istediğini de ekleyip beddualarını sıralar. Richard'ın çocuk kanı dökecek kadar zalim biri olması annesinin ona olan nefretinin en temel sebepleri arasındadır.

Richard'ın kötülüğe bulanmışlığı oyunun IV. perdesinin 4. sahnesinde Kral Richard – Elizabeth diyalogunda anlatılır. Richard'ın üzerine yemin edebileceği hiçbir değer kalmamıştır. Elizabeth'e göre Aziz George'u hiçe saydığı için onurunu, nişanını kirlettiği için şövalyelik erdemini, tacı gasp ettiği için krallığın şanını yok etmiştir. Richard bir yemin edecekse kötüye kullanmadığı bir şey üzerine etmelidir. Bunun üzerine Richard kendi adına yemin etmeye kalkar ama bu yeminle kendi varlığını bile kötüye kullanmıştır. Dünya âlem üzerine yemin etmek ister ama o dünya Richard'ın kötülükleriyle doludur. Babasının ölüsü üzerine yemin etmek ister ama Richard'ın yaşamı onu da lekelemiştir. Tanrı adına yemin etmek ister ama asıl ona saygısızlık etmiştir. Gelecek üzerine yemin etmek ister ama geçmişte yaptıklarıyla geleceği de karartmıştır. Bunlara rağmen tövbe edeceğini söyleyip Elizabeth'in kızıyla evlenme isteğini sürdürünce Elizabeth “Şeytana mı uyayım böylece?” diye sorar, Richard ise “Şeytan iyi şeyler diliyorsa, evet” yanıtını verir (Shakespeare, 2021:130–132).

### 3. III. Richard'ın Bir Prens Olarak Portresi

Richard Makyavelist bir yönetici tipidir. Macchiavelli'nin *Prens* kitabındaki öğütlerinin birçoğunu uygular. Kott'a göre o kendini Macchiavelli ile kıyaslayan, *Prens* kitabını okumuş gerçek bir prensdir. Siyasetin amacını gücü elinde tutmak olarak gören Richard'a göre bu işin de diğer sıradan işler gibi ahlakla bir ilgisi yoktur. Bu özellikleriyle III. Richard, Shakespeare'in tarihsel oyunlarında ele aldığı büyük mekanizmanın ete kemiğe bürünmüş halidir (Kott, 1999: 42). Tahta oturup III. Richard olduğunda da hem kendi hem de çevresi aynı çizgide bir politika izlerler. Richard'a krallık teklif etmeye gelenleri karşılamadan önce Buckingham'ın verdiği öğütler Makyavelist öğütlerdir. “Bir dua kitabı almalısınız elinize, / Ve sayın lordum, iki rahip arasında durmalısınız, / Hemen boyun eğmeyin bizim dileklerimize, / Olmaz demeyi sürdürün genç kızlar gibi; / Ama razı olun işin sonunda” (Shakespeare, 2021:94).

Richard oyunun ilk yarısında onu başarıya götüren Makyavelist özelliklerini giderek yitirir. Kötülüğünü gizlemekten hızla uzaklaşır ve bu durum repliklerine de yansır (Green,

2012:52–53). Machiavelli'nin sertlikte ölçülü olma öğüdünü yerine getirmez. Bu yüzden çevresindekiler sadece ondan korktukları için yanında olurlar. Richard'ın sonu yaklaşırken bu durumu Blunt'un ağzından “Onunkiler dost değil, korku belası yanındalar, / En küçük bir fırsatta onu bırakıp kaçacaklar” repliğiyle duyuruz (Shakespeare, 2021:145). Başından beri Richard'ın yanında olan Buckingham da onun kötülüğünden nasibini alacaktır. Richard tarafından ölüme gönderilen Buckingham'ın son sözleri “Kötünün sonu kötü olur, / Cezayı hak eden cezayı bulur” olur (Shakespeare, 2021:144).

Kötülüğün merkezde olduğu bu oyunda kötülüğün karşısında yer alan kavram ve olguları da görürüz, vicdan olgusu bunlardan biridir. Richard'ın kardeşi Clarence'ı öldürmek için tuttuğu iki kiralık katil oyundaki vicdan sorgulamasını gerçekleştiren oyun kişileridir. Macchiavelli'nin prenslere öğüt olarak verdiği pis işleri başkalarına yaptıрма ilkesine sadık kalan Richard kiralık katiller üstünden eylemlerini gerçekleştirirken, katillerin cinayet sırasındaki replikleri oyunun felsefi yapısına ilişkin önemli çıkarımlar yapmamızı da sağlar. Hücrelerinde uyuyan Clarence'ı öldürmeden önce onu uyurken öldürdükleri takdirde kıyamet günü uyandığında kendilerinden hesap sorabileceğini hatırlarlar ve kıyamet düşüncesi 2. Katil'i huzursuz eder, vicdanının sesini dinleyip Dük'ü öldürmekten vazgeçer. 1. Katil'in cinayetin karşılığında alacakları ödülü hatırlatmasıyla tekrar motive olur ve vicdanının şimdi nerede olduğu sorusuna 'Gloucester Dükü'nün (Richard) kesesinde' olduğu yanıtını verir. 1. Katil'e göre ödül için Dük kesenin ağzını açtığında 2. Katil'in vicdanı da kuş olup uçacaktır.

Varsın uçsun; zaten onu kabul edecek çok az kişi vardır. ... Yok, pek bulaşmak istemem ona... / Ürkek yapıyor insanı; çalacak olsan suçlar, / Küfredersin, ayıplar; / Komşunun karısıyla yatamazsın, yakalar; / Vicdan, insanın içinde durmadan başkaldırır / Yüzü kızaran; utangaç bir ruhtur. ... İyi yaşamak isteyen insan kendine güvenir, / Onsuz yaşamaya çalışır (Shakespeare, 2021:40).

Sahne ilerlediğinde 2. Katil vicdanının sesini dinleyerek Clarence'ı öldürmekten vazgeçer ve cinayeti 1. Katil işler. Kiralık katillerin vicdan kavramına ilişkin yaptıkları konuşma iyi yaşam başlığı altında sıralanabilecek güç, para, zevk gibi maddelere ulaşmanın yolunun vicdanı susturmaktan geçtiğini göstermektedir. Oyun özelinde değerlendirdiğimizde bu bağlamda aklımıza gelen ilk kişi Richard olsa da, onun vicdanla oyun boyunca kurduğu hiçbir bağ yoktur, olmamıştır.

Tacı ve tahtı ele geçiren Richard kral olduktan sonra kötülük adeta bir yönetim biçimi haline alır. Richard'dan önce de oyunun başlangıcından itibaren "Shakespeare ... sahneyi, herkesin korkudan kanının donduğu ve hiç kimsenin yaşamından emin olmadığı bir şiddet ve korku ülkesine yerleştirir" (Kott, 1999:43). III. Richard'ın ilk emri yeğenlerinin öldürülmesi olur. Başından beri onu destekleyen Buckingham bile bu emri hemen kabul edemez, Kral Richard bunun üzerine Tyrrel üzerinden yine kiralık katillere başvurur. En büyük kötülük ve günahlardan biri olan çocuk katiliği de bu şekilde III. Richard'ın siciline işlenir. Tyrrel'in bu cinayetler için tuttuğu Dighton ile Forrest bile işledikleri suçun vicdani yükü altında ezilmektedirler.

III. Richard kötü bir karakterdir ama içinde yaşadığı dünya ve kraliyet sistemi de en az onun kadar kötüdür. Zincirleme cinayetler oyun boyunca farklı karakterlerin ağzından aktarılır. Margaret "Benim Edward'ımı öldüren senin Edward'ın öldü, / Öbür Edward'ın da öldü Edward'ıma karşılık; ödeştik. / Genç York'a ise, kefeler eşitlensin diye kıyıldı; ... Edward'ımı hançerleyen Clarence'in de öldürüldü. ... Irz düşmanı Hastings ile Rivers, Vaughan, Grey, / Hepsi zamansız gömüldüler karanlık mezarlarına" der (Shakespeare, 2021:119). Görüldüğü gibi kraliyet sistemi III. Richard'dan önce de cinayetin ve kötülüğün merkezi halindedir. III. Richard, Kott'un vurguladığı 'büyük mekanizmanın' dişlilerinden biridir. Onun kötülüğüne uğrayanlar geçmişte işledikleri kötülüklerin izlerini taşımaktadır.

Kötülüğünün doruğuna çıkan Richard'ın sonu yaklaşırken oyunun başından beri sağlam ve tetikte olan aklının da karışmaya başladığını görürüz. Catesby'den düke gitmesini ister ama gidip ne yapacağını söylemez. Bu yüzden harekete geçmeyen Catesby'yi azarlar, gerçeği anlayınca özür diler. Ratcliff'i de Salisbury'e gönderir ama sonrasında kendisinden önce oraya gidip ne yapacağını sorar. Emri kendisinin verdiğini hatırlayınca da fikrini değiştirdiğini söyler (Shakespeare, 2021:135–136). Savaştan bir gece önce gördüğü rüyanın ardından Richard'ın aklı dengesini yitirmeye başladığını görürüz.

Richard, Richard'ı sever; yani ben benim. / Bir katil mi var burada? Hayır... Evet, ben varım ya. / Kaç öyleyse. Ne, kendimden mi? / Bir nedeni olmalı... Yoksa intikam mı? / Kendi kendimden mi? Olmaz, ben kendimi severim. / Niye sevecektim? Hayırım mı dokundu kendime? / Ah, hayır, yaptıklarından ötürü kendimden nefret ediyorum! / Alçağın biriyim ben; yok, hepsi yalan, alçak değilim. ... Vicdanımın binlerce dili var, / Her biri başka bir öykü anlatır; / Hepsi de beni suçluyor alçak diye (Shakespeare, 2021:154).

Elizabeth Dönemi yazarlarının oyunlarında kötülük her zaman için sonunda intikamı alınan bir olgudur, bu yolla seyirci tatmin edilir (Nutku, 2021:xiv). *III. Richard* da böyle bir oyundur. Oyunun sonunda iyilik tarafından alt edilmez Richard. Kendi üzerine yemin ederken bir anlamda lanetlemiş olduğu zihinsel varlığının kurbanı olur. Akılla kalp arasında bir vicdan meselesinden çok akılla akıl arasında bir zehirlenmedir.

### Sonuç

*III. Richard* kötülüğün başrolde olduğu bir oyundur. Kötülüğün ete kemiğe bürünmüş hali olan Richard karakteri temsil ettiği kral tipiyle monarşinin kötücül yönetiminin de bir yansıması olur. Bu haliyle kötülük Richard ile başlamamıştır. Ondan önce de vardır, sonra da olacaktır. O yalnızca bu yapıda yer alan yüzlerce katilden biridir. Oyunun ilk sahnesinden finale kadar gidilen süreçte kötülük bilerek ve isteyerek kullanılan bir enstrüman olarak seyirciye sunulur. Bu enstrüman iktidar hırsının, gücün, aciz halka ve kadınlara hükmetmenin, göz boyamanın, eğri büğrü bir bedenden dünyaya taşan varlık gösterme arzusunun en iyi aracı olarak kutsanmıştır.

*III. Richard* karakteri bir kraldır ve diğer Shakespeare kötülerinden de ayrılmaktadır. Richard kuralsız bir Makyevellisttir. İktidarının bekası için sayılan tüm kötülükleri kendi doğasının biçimsizliği ve doğadan intikamı üzerinden yürütmüştür. O ne Macbeth kadar kurban ne de Iago ve Edmund kadar iktidarın merkezine uzaktır. Richard bir kral olarak iktidarın merkezindedir, hatta iktidarın ta kendisidir. Hem azmettirici hem uygulayıcıdır. Kurban olma durumu ancak tarihsel okumayla şekillenebilir. Bu açıdan bakıldığında Richard'ın kötülüğünün verdiği zararın boyutu da artmaktadır. O sadece bir aile ya da ülkeyi değil, tüm dünyayı zehirleyecek denli kötü adamdır. Shakespeare diğer kötülerine yaptığı gibi onu da aklını, zihnini elinden alarak cezalandırır. Shakespeare'in kötülerini iyiler ya da iyilik yenmez. Shakespeare'in kötülerini ancak akılları karıştığında, zekaları kendi beyinlerini zehirlemeye başladığında, vicdanları bir hayalet dönüşüp sesini duyurduğunda kaybedenlerdir.

Dramatik açıdan bakıldığında, Shakespeare dramaturjisinde Richard'ın bedensel kusurları onun zihnini ve psikolojisini ele geçirmiştir. Bu durum monarşinin içindeki kardeş kavgaları ve katletmelerle biçimlenmiş taht savaşlarının yarattığı tarihsel kusurlara denktir. Yazı

tarihi soyutlayarak estetize etmektedir. Shakespeare dramaturjisinde hep olduğu gibi bir ayağı Ortaçağ'a bağlı olan kehanetler ve yaradılış mitlerindeki simgeler kötülük için iş başındadır.

**Kaynakça**

Arıkan, S. (2018). "Türkçede İkili Karşıtlık Kavramları Olarak Erdem ve Kusur", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, Cilt I, Sayı 7, s. 592-606.

Green, J. M. (2012). *Playing Devil's Advocate: The Attractive Shakespearen Villain*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Fayetteville: University of Arkansas.

Hakkıoğlu, M. (2008). "Seküler Dramanın Doğuşu", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt XI, Sayı 20, 183-194.

İmamoğlu, T. (2002). "Seneca Felsefesinde Kötülük Problemi", *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt II, Sayı 1, 51-57.

Karaküçük, S. A. (2010). "Korkunun Kadınları: Cadılar ve Cadıcılık", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt XIII, Sayı 2, 41-64.

Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare*, çev. Teoman Güney, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları.

Nutku, Ö. (2021). "Giriş", *III. Richard*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Shakespeare, W. (2021). *III. Richard*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.



## MİMARLIĞI KONU ALAN BELGESEL FİMLERDE TASARIMSAL ÖYKÜLEME BOYUTU, BUTOH EVİ

### DESIGN NARRATIVE DIMENSIONS IN DOCUMENTARY FILMS ABOUT ARCHITECTURE, BUTOHOUSE

Özlem Demirkan\*

#### Öz

Bu çalışma, mimarlığı konu alan belgesel filmlerinin çözümlenmesi için teknik ve mekânsal sınıflandırmalardan oluşan tasarımsal öyküleme boyutunu önermektedir. Teknik öyküleme boyutunu, anlatı tarzı, anlatıcı tipolojisi, görüntü tasarımı, oyunculuk tasarımı, yineleme tasarımı, ayrıntı tasarımı, kurgu tasarımı, ses evreni tasarımı; mekânsal öyküleme boyutu ise seçilen mekân, aktiviteler, donatılar ve söylem oluşturmaktadır. Alan olarak özellikle yaşanan mekândaki ikilemler üzerine belgeseller üreten Ila Bêka ve Louise Lemoine'un yönetmenliğini yaptığı Butoh Evi adlı belgesel film seçilmiştir. Butoh Evi'nde kalıcılık, aydınlanma, azim ve umut kelimelerini içinde barındıran kendi evini inşa etmeye çalışan bir adamın öyküsü anlatılmaktadır. Film yedi zaman kesitine ayrılmıştır. Parçalar incelenmiştir. Belgeselin bir performans olduğu sonucuna varılmıştır. Kullanıcı bir Butoh dansçısıdır. 2015'te kendi evini inşa etmeye karar vermiştir, plan ya da herhangi kesin bir tasarım olmadan doğaçlama bir dansa benzer olarak evi inşa etmeye başlamıştır. Tasarımsal öyküleme boyutu bağlamında incelendiğinde belgeselin provokatif bir sanat üretimine dönüştüğü görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Belgesel Film, Mekân, Öyküleme.

#### Abstract

This research is based on the technical and spatial analysis of the design narrative dimension of documentary regarding to architecture. Technical narrative dimension consists of narrative style, narrator typology, image, acting, repetition, detail, editing, and sound design. Additionally, the spatial narrative dimension consists of chosen space, activities, equipment, and discourse. Butoh House is a documentary directed by Ila Bêka and Louise Lemoine. They produce documentaries about dilemmas in living space. Butohouse tells the story of a man who tries to build his own house, which contains permanence, enlightenment, perseverance, and hope. This documentary is divided into seven time sections. In conclusion, this documentary movie is an art performance. Settler of this house, A Butoh dancer, constructed it like an impromptu dance without having any prior plan. It is seen that the documentary turns into a provocative art production in the context of the design narrative dimension.

**Keywords:** Documentary film, Space, Narrative.

### 1. Giriş

Sinemanın başlangıcında Lumière Kardeşlerin yönettiği *Bahçıvan Sulayıcı* (*The Watering Gardener Watered, L'arroseur Arrose*) kurgusaldır. Sinemanın ilk filmi sayılan görüntüde çiçekleri sulayan bir bahçıvanın arkasında hortuma ayağını basarak suyu kesen ve bahçıvana şaka yapmaya çalışan bir çocuk vardır. Ancak Winston' a (2021) göre Lumière

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.10.2022 - Kabul tarihi: 07.12.2022.

\* Dr. Öğretim Üyesi, KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, ozlem.demirkan@karatay.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9696-6808>.

Kardeşlerin diğer filmlerinde bu kurgusallık sınırlıdır. 1895 'te çekilen *Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler* filminde (*Workers Leaving the Lumiere Factory in Lyon*) kadınların çoğunluğunu oluşturan işçiler görüntülenmektedir. Bazıları iyi giyimlidir. En son bir at arabası çıkmakta ve kamera yaklaşarak kapıyı işçilerle beraber göstermektedir. Burada hareket, belirli aralıklarla parçalanmıştır. Karanlık bir perdeye tekrar yansıtılmıştır. Hareketi oluşturma işi olarak tanımlanan sinema ortaya çıkmaktadır. Ancak Lumière Kardeşler, hareketi kaydetmekten daha fazlasını yapmışlardır. Yaşamı, belge olarak kaydettikleri ilk belgeselleri çekmişlerdir. Bu nedenle belgeseli tanımlayabilmek için belge kavramından hareket etmek gerekmektedir. Belge oluşturabilecek herhangi bir bilgi sinema tarafından aktarıldığında belgesel filmler ortaya çıkmaktadır (Pembecioğlu, 2009a). Pembecioğlu'na (2009b:4) göre belgesel görsel, duyuşsal ve düşünsel bir metindir. Bu anlamda belgesel filmin diğer film türlerinden bağımsız olmasını eleştirmekte, sanat olup olmadığını tartışmaktadır. Belgeselcinin bilgiyi farklı işlevleri üstlenmiş yeni biçimlerle üretebilen bir sanatçı olduğunu savunmaktadır. Grierson'un (1933) belgeselin gerçekliğin yaratıcı şekilde işlenişi olduğu ve yönetmenin sanat yaptığını yazdığı yazısıyla paraleldir. Pembecioğlu (2009b), gelecek öngörülerini yaparken belgeseli yirmi birinci yüzyılın metinsel bilgisiyle tekrar tanımlamaktadır.

“Ölçülebilen veya ölçülemeyen pek çok değerlerin bireysel bakış açıları ile farklı gruplara tanıtımı, aktarımı ile standart ölçütlerden ve geçmişin anlatı kalıplarının çok dışında belgesellerin de üretimi de söz konusu olabilecek.”

Bu tanımda belgesel filmin ölçülebilen veya ölçülemeyen bazı değerleri tanıttığı ancak bunu belgeselcinin bireysel bakış açısı ile yaptığı belirtilmektedir. 21. yüzyılın ilk çeyreği incelendiğinde çoğalan ve farklılaşan platformlar ile belgesellerin daha geniş kitlelere de ulaştığı görülmektedir.

Teknik olarak belgesel filmler incelendiğinde Griersoncu, Vertovcu ve Post Griersoncu pratik olarak sınıflandırıldığı görülmektedir (Winston, 2021:80). Gerçekte, belgeselin yapım aşamasını yapım öncesi (estetik), yapım (kamera/ses) yapım (yönetim) ve yapım sonrası olarak incelemiştir. Örneğin sinemacının çekimde görünmesi Griersoncu pratikte yokken, Vertovcu ve Post Griersoncu pratikte rastlanmaktadır. Ya da hıçive Post Griersoncu pratikte rastlanmaktadır. Pratikte, yapım öncesi nitelik olarak estetik değerlendirilmekte ciddiyet, komedi, arşiv, formatlanmış belgesel, dokümentaller, animasyon kullanılmış belgesel, interaktif dokümedya, aktörler ve hipotetik belgesel başlıkları altında incelenmektedir

(Winston, 2021:81). 1960 öncesi klasik Griersoncu pratikte ciddiyet, şiirsellik ve derleme var iken 1960 sonrası doğrudan sinema içeren Greirsoncu pratikte sadece ciddiyet görülmektedir. 1960 öncesi Vertovcu pratikte ciddiyet ve şiirsellik var iken, 1960 sonrası Vertovcu pratikte derleme ve ciddiyet görülmektedir. Post Griersoncu pratikte is yukarıda sayılan estetik oluşturma tekniklerinin hepsi görülmektedir.

Belgesellerin yapım aşamasında, tripoda yerleştirilmiş kamera, el kamerası, dijital imaj hazırlama, sessiz çekim, senkron-ses çekim ve artırılmış ışık uygulanmaktadır. Yönetim aşamasında belgeselci eylemi yönlendirebilmektedir. Yeniden yapılandırabilmektedir. Söyleşi ile belgeseli desteklemekte yer yer provokasyondan faydalanmaktadır. Bazı belgesel filmlerde sinemacının da çekimde görünmesi olasıdır ya da kameraya doğrudan hitap etmektedir. Yapım sonrası aşaması ise kurgu, ekstra öykülenmiş ses, üst ses, yorum, grafikler, süperpozeler ve özel efektlerle oluşturulmaktadır (Winston, 2021:81).

Tekniğin yanı sıra belgeselde aynı zamanda bazı değerleri vardır. Nichols'a (2021:79) göre belgeselin çalışılmasıyla ilgili, kanıt, anlatı ve etik olmak üzere üç temel mesele vardır. Belgeselde seyirciler görüntüleri kanıt olarak almaktadır. Kanıt bir nesneye, olguya duruma işaret etmelidir (Nichols, 2021:85). Olaylar ve olgular ise söylemsel ve yorumlayıcı olarak kanıtlanır. Bir gölün sularının çekildiği arkada eski ve yeni görselleri kullanılarak orada yaşayan birinin eskiden sularla başlayan cümleleri ile inandırıcılık kazanır. Ya da bir okulun yandığını bir görselde okulu yanmış bir halde görüldüğünde kanıt olarak sunulabilir.

Renov'a (1993:21) göre belgesele atfedilen retorik ve estetik işlevleri ya da temel eğilimleri belirleyen dört temel prensip (kaydetmek, ortaya çıkarmak veya korumak; ikna etmek veya teşvik etmek, analiz etmek veya sorgulamak; ifade etmek) vardır ki bu prensipler yapım işlev ve etki ile ilgilidir.

Literatür incelendiğinde belgeselin ne olduğunun anlaşılabilmesi için dört temel içerik tespit edilmiştir. Bunlar, belgeselin tanımı, tekniği, değerleri ve prensipleridir. Bu bağlamda bir belgesel filmin incelenebilmesi için mekân, zaman, örnekler, alıntılar, nesnelere ve varlıklarla çözümlenmelidir.

Literatürdeki belgesel çözümlenmeleri incelendiğinde farklı bağlamlarda farklı yöntemler kullanıldığı görülmektedir. Arda ve Temel (2019), teknolojik ilerlemenin ekolojik

yönünü okuyabilmek için Qatsi üçlemesi olarak bilinen *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi* ve *Naqoyqatsi* belgesel filmlerini betimsel analiz yaparak incelemektedir.

Mimarlığı konu alan belgesel filmler ile ilgili farklı bir bakış açısı da Flangan (2018) "İngiliz Televizyonlarında Yer Alan Mimarlık Belgeselleri, Ian Narn ve Yerin Kışıleştirilmesi" adlı makalesinde yaşanan ve üretilen mekânı tartışmasıdır. Flangan'a (2018) göre film ve televizyon mimari deneyimi benzersiz bir şekilde aktarabilmektedir. Kamera hareketleri, montaj, çerçeveleme, mekânı izlemek, detaylar, izolasyonlar ve hareketli imajlar mekânı yeniden üretmektedir. Mimarlık ile ilgili belgesel filmler mekân deneyimini inşa ederler ve yeni öznel konular sunarlar. Flangan (2018) bu bağlamda Ian Nairn'in sunduğu mekân eleştirilerini içeren filmleri incelemektedir. Ian Nairn *Architectural Reviews'te* çalışmış, *Observer* ve *Sunday Times'da* gazetecilik yapmış, Ian'un Londra'sı adlı kitaba da editörlük yapmıştır. Çözümleme betimseldir. Herhangi bir tablo ya da sınıflandırma kullanmamıştır. Sunucunun kişisel görüşlerini içeren mekân imgelemi bulunmakta, hikâye görsel kültür ile etkileşime girmektedir.

Mimarlığı konu alan belgesel filmlere gelecek tahayyülleri de konu olabilmektedir. Erkılıç ve Aytaç (2021) bu bağlamda *El Pepe: Yüce Bir Yaşam* ile *Buena Vista Social Club* belgesellerini ütopyik bağlamda çözümlemektedir. İki belgesel de Latin Amerika tarihini ele almaktadır.

Gray (2015), nitel bir çalışma yaparak *ElMocito (Küçük Garson)*, *Reinalda del Carmen mi Mamá y yo (Reinalda del Carmen, Annem ve Ben)*, *El Predio (Mevzi)* ve *Tabula Rasa (Boş Sayfa)* belgesel filmlerinde konu alan Arjantin ve Şile' deki mekanların diktatörlük sırasında belirgin mekanlar olduğunu tespit etmiştir. Bu çalışma belgesel filmin kavramsal olarak çözümlenmesi politik ve kültürel kodlarla okunmasına örnek bir çalışma olarak gösterilebilir. Benzer bir şekilde Erkılıç ve Bayraktar (2015), "Resimli ve Temsili Bir Triyalektik Mekân Okuması Olarak Ekümenopolis" adlı makalelerinde İmre Azem'in *Ekümenopolis* adlı belgeselini Henri Lefebvre'nin üçlü triyalektiği (algılanan, tasarlanan, yaşanan mekân) üzerinden çözümler. Belgesel filmi incelemek sosyal araştırmalar için bir metottur. Belgesel film kentsel dönüşümü, kentsel rant sistemini ve karşı duruşu belgeler. Benzer şekilde kentsel deneyimi de belgelemektedir. Avustralyalı mimarlık öğrencilerinin İtalya'da ürettikleri ve kentsel deneyimi belgeleyen altı belgeseli inceleyen Rose ve arkadaşları (2019), tasarımda bir araştırma pratiği olarak etnografinin zorluklarını

araştırmaktadır. Gerçek dünyadaki değişimi katalize etmesi için pedagojik hedeflerin ve potansiyellerin incelenmesi, nitel verileri belirlenmesi için gereken video ve duyuşal etnografik tekniklerin belirlenmesi ve kültürel olarak uygun soruların üretimi için uluslararası iş birliğinin gerçekleşmesi bu çalışmanın hedefleridir. Belgeseller bir vatandaş olarak kentsel söylemde iki yönlü bir katılım anlamına gelmektedir ve mimarlık öğrencileri için ise değişiklikleri görselleştirme şansı sunmaktadır. Gerçek şehri vurgulayarak Prato şehri için gelecek tahayyüllerinde bulunmaktadır. Aynı zamanda, temas kurma, birlikte olma, kültürel çeşitlilik ve profesyonel zenginlik olarak mimariye yaklaşmak ve hareketli hayatı yeniden tasarlamak bu çalışmada önem kazanmaktadır (Rose vd.,2019).

Bu çalışma mimarlığı konu alan belgesel filmin tasarımsal öyküleme boyutunu teknik ve mekânsal olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Metot olarak bir çözümlene analizi önermektedir. Kesin ve değişmez yargılara ulaşmaktan çok belgesel filmin analitik çözümlenmesi ile öykülemenin boyutunu keşfetmeyi amaçlamaktadır. Alan araştırmasında mimarlık ile ilgili belgeseller üreten Ila Bêka ve Louise Lemoine'un yönetmenliğini yaptığı Butoh Evi isimli belgesel seçilmiştir. Yönetmen çift, çağdaş mimarinin alışıl gelmiş kurallarını yıkan, mimarinin elit ikonografik doğasından çok içinde yaşayan kullanıcıyı öne çıkaran belgesel filmler çekmektedir. Filmleri birçok bienalde ve kültürel etkinliklerde yer almıştır. Bienaller arasında 2019 Sao Paulo Mimarlık Bienali, 2008, 2010 ve 2014 Venedik Mimarlık Bienali, 2016 Oslo Mimarlık Trianeli örnek olarak gösterilmektedir. Metropolitan Müzesi, Kopenhag'da Louisiana Modern Sanat Müzesi, Londra'da Viktorya-Albert Müzesi'nde çalışmaları sergilenmiştir. Kan Film festivali, Venedik Uluslararası Film festivali, Locarno Film Festivalinden ödülleri almışlardır. Yönetmen çiftin otuz yakın belgeseli taranmıştır. Taranan belgeseller arasında Tokyo Ride, Moriyama-San, Koolhaas Houselife, The Infinite Happiness, Barbicani, 25 Bis de yer almaktadır. Bu belgeseller arasında Butoh Evi seçilmiştir. Taranan tüm belgeseller ortak özellikler içerirse de Butoh Evi inşa eden ve inşa edilen arasındaki ilişki ile farklılaşmaktadır (Görsel 1).



**Görsel 1.** İla Beka ve Louis Lemoine, *Butoh Evi*, 2019, Belgesel film, 4K/renkli/33 dakika.

## 2. Belgesel Film ve Tasarımsal Öyküleme

Sinemada söylem iki şekilde kurulmaktadır. Birincisi gerçeğe öykünme ki bu kurmaca film ile ilişkilidir ikincisi ise gerçeği açıklama/ soruşturma bu da belgesel sinemayı ortaya çıkarmaktadır. Sinemada belgesel film ve kurmacanın sınırları da zaman zaman belirsizleşmektedir. Gerçekte, belgesel gerçeklerden, kurmaca ise hayallerden beslenir. Çobaner'e (2005) göre sinemada görülen sesler belgesel ya da kurmaca olsun sinemacının gerçek hakkındaki düşüncelerinin yansımasıdır. Belgesel filmlerde de estetik kaygılar en az etik kaygılar kadar belirleyicidir. Godard (2014:331) beğendiği türün iki türün birbirine karışımı olduğunu vurgulamaktadır. "Sevdiğim şey belgesel bakış açısı, kurgusal bir belgesel, belgesel bir kurgu." Eleştirmen olduğunda Jean Rouch'tan (etnografide çalışan bir film yapımcısından) çok etkilendiğini belirtmektedir. Etnografyayı biraz incelediğini hatta ona rehberlik ettiğini söyler. İnsanların kurgu dediği şeyi ve belgesel dediği şeyi bir arada yapmaya çalıştığını ekler. Godard (2014:331) için bu durum aynı sürecin iki farklı yönü ve süreci gerçekleştiren şey onları bir araya getirmektir.

Belgesel filmin tasarım parametreleri anlatı tarzı, anlatıcı modu, anlatıcı tipolojisidir (Sözen, 2010). Kochberg'e (2002:31) göre belgeseller anlatan, manipülatif ve retoriktir. Belgesellerde anlatı tarzını gözlemleyici, açıklayıcı, interaktif ve refleksif olarak sınıflandırmaktadır (Kochberg, 2002:32). Gözlemleyici anlatı tarzında uzun çekimler, uzun süreler, senkron ses, doğrudan adres olmadan, aşırı ifade yokluğuna dayalı natüralist bir biçimlenme hakimdir. Sesli yorum yoktur. Kullanıcılarla röportaj yoktur. Yeniden eklemeler

de yoktur ancak gerçek zamanlı ve gerçekçiliği vurgulayan montaj vardır. Aynı zamanda nedensellik seyrek olarak vurgulanmıştır. Açıklayıcı anlatı tarzı klasik gerçekçi biçimdir. Otoriter didaktik dış ses yorumu vardır ve bu yorum birisi ya da bir şey adına konuşmaktadır. Senkronize olmayan ses vardır. Neden ve metafor oluşturan bir kurgu hâkim olmakla beraber argümanları açıklayan ve karşı çıkan görüntüler vardır (Kochberg,2002:33). İnteraktif biçimde gerçek olmayan müdahaleler vardır. Yönetmenin bilinçli varlığı ile sosyal oyuncularla, yönetmen ve dinleyicilerle röportajlar kullanılmaktadır. Bu röportajlar aynı zamanda çelişkiler ve tartışmalar içermektedir. Doğrudan adresi göstermektedir. Bakış açısını etkilemek için görüntüler ve sesler yan yana dizilmektedir. Tanıklıklar ve sözlü tarihler kullanılmaktadır (Kochberg,2002:33). Dördüncü kategoride refleksif biçimde izleyicileri belgesel gerçeklere karşı hissedecekleri belirsizlikleri önlemek için gerçek benzeri kurgular kullanılmaktadır. Geleneksel üsluplar eğer gerçeklik üzerinde bir görüntü oluşursa bilinçli olarak kullanılır. Bilinçli olarak üretime yaratıcı canlandırma dahil edilir. Anlatı tarzı belirlenirken yönetmen yukarıdaki sınıflandırmalardan bir ya da birkaçını birlikte de kullanabilir. Anlatıcı belgesel filmlerde farklı şekillerde filme dahil olabilmektedir. Perde içi anlatıcıda anlatıcı ekranın içindedir ve anlatmaktadır. Perde dışı anlatıcıda ise anlatıcı görünmeden bir ses olarak belgeselin anlatısına dahil olmaktadır. Bakış açısı ise tanrısal bakış açısı (her şeyi gören ve bilen bir anlatıcı vardır), birinci kişi bakış açısı (birinci kişi tarafında onun yorumu ve gözlemleri ile anlatan) ve ikinci kişi bakış açısı (olayın merkezinde değildir ama onun yorumları üzerinden anlatılmaktadır) olmak üzere sınıflandırılmıştır (Sözen,2010).

Genette'ye (2020) göre bir anlatı bildiklerinden daha azını anlatır, fakat daima söylediklerinden daha fazlasını aktarmış olur. Evcen ve Can (2017) Genette'nin "Anlatının Söylemi" kitabı üzerinden anlatıyı kip ve ses olmak üzere iki başlık altında inceler. Kip, mesafe, anlatıcının işlevleri, anlatı perspektifi, odaklanma başlıklarından oluşmaktadır. Ses ise kişi anlatma zamanı ve anlatı düzeyleri başlıklarını içermektedir.

Sinemada öykülemeyi, görüntü, oyunculuk, yineleme, ayrıntı, kurgu ve ses evreni oluşturmaktadır. Görüntü görselliğin kompozisyonu olduğu kadar kamera, aydınlatma gibi unsurlarla da oluşmaktadır. Sözen'e (2010) göre görüntü tasarımı amaç ve konu ile ilişkili olmalıdır. Kamera nesne mekân ve sesi kaydeden bir araçtır ve sinemanın oluşması için gerekliliklerden biridir. Al (2022), "Mekanik Gözün Kaydı olarak Maddi Dünya" adlı makalesinde kameranın yarattığı dünyayı incelemekte ve modern ile ilişkisini çözmeye

çalışmaktadır. Kameranın hareket yeteneği ile gözle eşleştirilmekte ve kullanıcının bakış pratiği hız ve akışkanlık kazanmaktadır. Ancak çerçevelemek zorunda olmasından dolayı insan gözü kadar özgür olmadığını belirtmektedir. Belgeselerde oyunculuk ise kurgulanan bir şey olmaktan çok seçilen insanların doğal tutumlarından oluşmaktadır. Lacey ve Mac Elroy (2010) ise kurgulanmış belgesellerdeki sıradan insanın oyunculuk performansına odaklanmaktadır. Michael Kirby'nin "Oynamadan Oynamamaya (From Acting to Non-Acting)" adlı makalesinden yola çıkmaktadır. Tarihi konu alan belgesellerde geçmişi tekrar üretmek gerekmektedir. Genelde ise bu üretimde oynayanların asıl mesleği oyunculuk değildir. Belgeselde öykülemeyi oluşturan bir başka etken de yinelemedir. Yineleme yeni öğrenilen bir bilginin sık sık tekrar edilmesidir ama Sözen'e (2010) göre, sadece tekrar etmek için olmamalıdır. Farklı işlevler yüklenmeli ve bilgiyi öğretmek ve benimsetmek için yinelenmelidir. Ayrıntılama ise konunun belli bir yerini seçerek onun büyütülmesi işlemidir. Kurgu tasarımında ritim oluşturulmalıdır. Belgeselci gerçek zamana müdahale de edebilir.

Bu çalışmada mimarlığı konu alan filmlerin tasarımsal öyküleme boyutunu teknik olarak incelemek için Sözen ve Kochberg'in önerdiği parametreler birleştirilmiştir. Tablo 1 'de oluşturulan teknik öyküleme boyutu değişkenleri görülmektedir. Anlatıcı modunu anlatı tarzı, anlatıcı tipolojisi ve bakış açısı oluşturmaktadır. Sinematografik öyküleme boyutunu ise görüntü, oyuncu estetiği, yineleme, ayrıntı düzeyi, ritim, zamanlama, konuşma, ses efekti, müzik oluşturmaktadır (Tablo1). Belgesel beş dakikalık yedi sekmeye ayrılmış her sekmenin birinci dakikasında sahneler tabloya eklenmiştir.

**Tablo 1.** Teknik öyküleme boyutu parametreleri

		SAHNELER					
		Parametreler					
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı Modu	Anlatı Tarzı					
		Anlatıcı Tipolojisi					
		Bakış Açısı					
	Sinematografik Öyküleme Boyutu	Görüntü					
		Oyuncu Estetiği					
		Yineleme					
		Ayrıntı Düzeyi					
		Ritim					
		Zamanlama					
		Konuşma					
		Ses Efekti					
		Müzik					



Mekânsal öyküleme boyutunu ise yaşanan mekân oluşturmaktadır. Yaşanan mekâna yapılan vurgu özellikle Henry Lefebvre, Sodja ve Micheal Foucoult gibi düşünürlerde belirgindir. Demirkan (2021) Henry Lefebvre'nin algılanan tasarlanan ve yaşanan mekân dan oluşan üçlemesini temel alarak Ila Beka ve Louis Lemoine'in yönettiği *Sonsuz Mutluluk (Infinite Happiness)* adlı belgeselindeki mekân üretimini kullanım, aktivite, söylem ve mekân ile kullanıcının arasındaki gerilim bağlamında incelemiştir. Önerdiği metot ile aktivite, söylem ve mekân bir arada incelenmiştir. Bu bağlamda belgesel filmlerin yaşanan mekânı görselleştirmede başarılı oldukları sonucuna varmıştır. Tablo 2'de Demirkan'ın (2021) çalışmasından elde edilen mekânsal öyküleme boyutu inceleme tablosu görülmektedir. Tabloya göre değişkenler seçilen mekân, aktivite, söylem ve gerilimdir.

**Tablo 2.** Mekansal öyküleme boyutu parametreleri

MEKANSAL ÖYKÜLEME BOYUTU	Seçilen Mekân	
	Aktivite	
	Söylem	
	Gerilim	

### 3. Butoh Evi

Ila Beka ve Louis Lemoine (t.y.), portfolyolarında Butoh Evi'ni "Tokyo'nun devasa insan karınca yuvasında bir yerde, bir adam büyük metropolün cehennem makinesine direniyor. Tek başına, 15 yıl boyunca bu direnişi bir ev şeklinde inşa etti" sözleri ile anlatmaktadırlar. Belgeselde bir Butoh dansçısı olan Keisuke Oka'nın kendi evini inşa ederken geçirdiği bir gün belgelenmektedir. İnşaat günbegün doğaçlama ve bir meditasyon gibi ortaya çıkmaktadır. Ancak bu ev Tokyo'daki yöneticiler tarafından yıkımla tehdit edilmiştir. Tek çözüm evi on metre geriye taşımaktır. Belgele ismini veren Butoh Japonya'daki İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki kargaşada ortaya çıkmış bir dans tiyatrosu türüdür. Kısmen de Amerika'nın Hiroşima ve Nagazaki'yi bombalamasının yansıması olarak görülebilir. Genel olarak da Batı materyalizmini protesto etmek için ortaya çıkmıştır (Fraleigh, 2010).

#### 3.1 Butoh Evi (00:00-5.00)

Butoh Evi belgeseli, kalabalığın Tokyo metro istasyonundan çıkışının görüntülenmesi ile başlamaktadır. Kalabalığın kıyafetleri birbirine benzeyen, siyah pantolon üzerine beyaz gömlek ya da tişört giymiş çalışanlardır. Burada, anlatım tarzı gözlemleyicidir. Yönetmen herhangi bir şekilde görüntüleri provoke etmemekte ya da yorumlamamaktadır. Anlatıcı

perde içi ya da perde dışı anlatıcı değildir. Anlatıcı zaman zaman belgesel görüntülerini kesmekte siyah üzerine beyaz hikâyeyi yazarak anlatmaktadır. Bu görüntüleri Ila Beka ve Louis Lemoine bir koreografiye benzetmektedir. Bakış açısı birinci şahıs bakış açısıdır. Kamera yerden 30-40 cm yukarda kalabalığın ayakkabılarını çekmektedir. Bu çekimde herhangi bir müzik sesi kullanılmamakta kalabalığın kendi sesi ve ayakkabıların yürürken çıkardığı ses kullanılmaktadır. Oyuncular kent kullanıcılarıdır ve çoğu kameraya alındıklarının farkında bile değildirler. Kalabalığı vurgulamak için yinelemelerden faydalanılmıştır. Butoh Evi belgeselinin 1:00-5:00 dakikaları arasında dondurulmuş beş sahne yer almaktadır (Tablo 3).

**Tablo 3.** Butoh Evi 00:00-5.00 arası sahneler

Sahneler			
0:00-05:00			
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı	Anlatı Tarzı	Gözlemleyici /yorumlayıcı
		Anlatıcı Tipolojisi	Perde dışı anlatıcı/yazarak
		Bakış Açısı	Birinci kişi
	Sinematografik Öyküleme	Görüntü	Kalabalık, simetri,
		Oyuncu Estetiği	Doğal
		Yineleme	Var
		Ayrıntı Düzeyi	Orta
		Ritim	Var
		Zamanlama	Kenzo Tange'in binası- şemsiye ve Butoevi
		Konuşma	Kullanıcıların şehir içindeki sesleri
		Ses Efektleri	Yok
		Müzik	Yok
		MEKANSAL	Seçilen Mekân
Aktivite	Yürümek		
Söylem	Buto Evini bulma hikayeleri		
Gerilim	Tokyo'nun kalabalığı ve tesadüfler		

Kalabalığın ilerlemesi kendi ritmini oluşturmaktadır. Kentsel kullanıcı çeşitliliği de özellikle 0.00-05:00 zaman kesitinde vurgulanmıştır. Yürümekte zorlanan bir gencin kapıya ilerlerken ki görüntüsü on saniye boyunca çekilmiştir. Yönetmenin planı Japon mimarisinin başyapıtlarından biri olan Kenzo Tange'in 1969 yılında yaptığı binayı ziyaret etmektir ancak binanın önünde ne yağmurlu ne güneşli bir günde beyaz şemsiyeli bir kadın geçer ve onunla sıradan olmayan strüktürü olan bitmemiş bir binaya doğru sürüklenirler.

### 3.2 Butoh Evi (05:00-10:00)

Butoh Evi belgeselinin 5:00 ve 10:00 zaman kesitinde Tablo 4'te görülmektedir. Bu kesitte sahne keşfettikleri evin cephesinin görseli ile başlamaktadır. Yüksek katlı binaların arasında bitmemiş bir strüktürdür. Bu binanın ne olduğu ile ilgili sorular zihinlerinde belirir ve kapının açık olmasından faydalanarak içeri girerler. İçerde bir inşaat işçisi çalışmaktadır ki daha sonra bir Butoh dansçısının kendi evini yaptığını öğreneceklerdir. Döşemede çevresi betondan oluşmuş ve etriyeler fırlamış bir delik vardır (Tablo 4) .

**Tablo 4.** Butoh Evi 5.00-10:00 arası sahneler

Sahneler				
5:00-10:00				
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı	Anlatı Tarzı	İnteraktif	
		Anlatıcı Tipolojisi	Perde dışı anlatıcı/göstererek	
		Bakış Açısı	Birinci kişi	
	Sinematografik Öyküleme	Görüntü	Gordon Matta Clark'ın sanat eserlerine benzer	
		Oyuncu Estetiği	Doğal	
		Yineleme	Yok	
		Ayrıntı Düzeyi	Yok	
		Ritim	Var	
		Zamanlama	Binanın üretimi geçekçi bir zamanlama ile çekilmiştir.	
		Konuşma	Yönetmen İngilizce konuşup konuşmadığını ve burayı filme alıp alamayacaklarını sorar.	
		Ses Efekti	Yok	
		Müzik	Yok	
		MEKANSAL	Seçilen Mekân	Butoh evi bodrumu
			Aktivite	Çimento karmak, kum doldurmak, kürekle taş doldurmak, beton karmak, merdivenden çıkmak, betonu çıkarmak
Söylem	Tamamlanmamışlık			
Gerilim	Mekândaki aktivitelerle mekânın biçiminin uygunsuzluğu			

Bu deliğin Gordon Matta Clark'ın sanat eserine benzediği araştırmacı tarafından düşünülmektedir. 05.00-10:00 arasında anlatıcı tarzı interaktiftir. Yönetmen bilinçli olarak bu zaman kesitinde kendini belgeselin içine dahil etmiş ve Butoh dansçısı ile konuşmuştur. Çekimler çelişkiler ve tartışmalar da içermektedir. Ses efekti ya da müzik kullanılmamıştır. İzleyiciye yaşanan mekânın kendi sesi aktarılmaktadır. Seçilen mekân Butoh Evinin bodrumudur. Ancak ev bilindik biçimlerden uzak doğaçlama bir şekilde inşa edilmektedir. Bu nedenle bitmemişlik ve yarım kalmışlık hissi hâkimdir. Ev yükselmeye ve tamamlanmaya çalışmaktadır. Çimento karmak, kum doldurmak, kürekle taş doldurmak, beton karmak,

merdivenden çıkmak, betonu çıkarmak gibi inşa etmek için gerekli aktiviteler belgelenmekte ve sergilenmektedir. Bu zaman kesitindeki yapılan aktivitelerle bina biçimi arasındaki uyumsuzluk dikkat çekmektedir.

### 3.3. Butoh Evi (10:00-15.00)

İnşa etme eylemi 10:00-15:00 zaman kesitinde devam etmektedir. Burada anlatı tarzı gözlemleyicidir. Bir yerde kaldıraç durur ve kamera uzun süre kaldıracı çeker. Butoh dansçısı merdivenleri çıkar. Üçüncü katta bir yerlerde merdiven biter. Elinde taşıdığı beton merdivenin devam etmesi için gereken basamak içindir. Betonu döker, karıştırır ve kalıbı çeker. Kalıp yerine otursun diye üzerinde dansa benzer bazı hareketler yapar. Dans ve inşa etme eylemi arasındaki gerilim belirir. Yan taraftaki duvarın kalıp izleri görülmektedir, üzerinde de yaprak motifleri vardır. Bina diğer binaların arasında sıkışmıştır bitmemiştir. Merdivenlerden Kenzo Tange'in binasını görür (Tablo 5).

**Tablo 5.** Buto Evi 10.00-15:00 arası sahneler

Sahneler					
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı	Anlatı Tarzı	Gözlemleyici		
		Anlatıcı Tipolojisi	Perde dışı anlatıcı/yazarak		
		Bakış Açısı	Üçüncü kişi		
	Sinematografik Öyküleme	Görüntü	Duvarlarla sınırlandırılmış, açık alan,		
		Oyuncu Estetiği	Doğal		
		Yineleme	Var		
		Ayrıntı Düzeyi	İnşa etme eylemi ayrıntılı olarak gösterilmektedir.		
		Ritim	Var		
		Zamanlama	Özellikle Kenzo Tange'in binasının görüldüğü sahnenin yeri		
		Konuşma	Yok		
		Ses Efektleri	Yok		
		Müzik	Yok		
		MEKANSAL	Seçilen Mekân	Merdiven	
			Aktivite	Merdivenden çıkmak ve inmek, beton taşımak, beton sıkıştırmak, harç karmak, kalıp çakmak, kalıbı yerine oturtmak, oturmak	
Söylem	Dansa benzer inşa				
Gerilim	Dans ve inşa etme eylemi için gerekli aktiviteler arasındaki gerilim				

Doğası gereği bitmiş ve ikonik binanın karşısında duruyordur tam bu binanın tersini manifesto ediyordur. Bütün inşa eylemi provokatif bir sanat ürünü gibidir. Ev doğaçlama üretilmektedir. Sonra bir çimento torbasının üzerine oturur gözlerini kapar başını yana ve

arkaya hareket ettirir. Butoh dansçısı on beş yılda dört katın üçünü inşa etmiştir. Beklenmedik bir olay gerçekleşir. Belediye binayı yola ve komşulara çok yakın olmasından dolayı uyarır ve on metre çekmesini ister. Konuşma efekti, ses efekti ve müzik kullanılmamaktadır. Aktivitenin doğası gereken duyulan sesler kullanılmaktadır. Böylece yaşayan mekân sergilenmektedir. Aktiviteler; merdivenden çıkmak ve inmek, beton taşımak, beton sıkıştırmak, harç karmak, kalıp çakmak, kalıbı yerine oturtmak, oturmak olarak belirlenmiştir.

### 3.4. Butoh Evi (15:00-20.00)

Binanın her köşesi farklı bir biçimde üretilmektedir. Avlu duvarı betonun oluşumundan kaynaklanan kalıp izleri de görünür olacak biçimde kare dikdörtgen ve daire şeklinde delikler ile üretilmiştir.

Tablo 6. Buto Evi 15.00-20:00 arası sahneler

Sahneler			
15:00-20:00			
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı	Anlatı Tarzı	Gözlemleyici/Yorumlayıcı
		Anlatıcı Tipolojisi	Perde dışı anlatıcı yazarak
		Bakış Açısı	Birinci kişi ( Göz hizası kamera yüksekliği nedeniyle)
	Sinematografik Öyküleme	Görüntü	Kapalı alanlar
		Oyuncu Estetiği	Doğal
		Yineleme	Var
		Ayrıntı Düzeyi	Var
		Ritim	Var
		Zamanlama	İzleyici belediyenin inşaatı durdurduğunu öğrenmesine rağmen inşaatın devam ettiğini gösteren görüntüler
		Konuşma	Yok
MEKANSAL	Seçilen Mekân	Seçilen Mekân	Birinci kat
		Aktivite	Merdivenden çıkmak ve inmek, beton taşımak, beton sıkıştırmak, harç karmak, kalıp çakmak, kalıbı yerine oturtmak, oturmak
		Söylem	Mimari elemanların sanatsal yorumları, belediyeye karşı yürütülen mücadele
		Gerilim	İzin verilmemesine rağmen devam eden eylem. Üretim biçiminden kaynaklanan zorluklar

Bu duvar heykel benzeri bir tavrıyla binanın bir parçası haline gelmektedir. Konsollar ve kirişler bitmesi gereken ya da bitmesi düşünülen noktalarda bitmemiş farklı biçimlerde boşluğa taşmışlardır. Belgesel filmin on beşinci dakika kırk altıncı saniyesi bir ev nasıl hareket ettirilir sorusu ile devam etmektedir. Hukuki bir savaş başlar ve belediye inşaatı durdurur.

Ancak izleyici bu bilgileri siyah ekrana beyaz olarak yazılmış metinlerden öğrenir. İnşaat devam etmektedir. Gözlemleyici ve yorumlayıcı bir anlatı tarzı vardır ve anlatıcı ses olarak belgesel dahil olmamaktadır. Ancak görüntü ortalama bir insanın göz hizasında çekilmiştir. Seçilen mekân birinci kattır. Daha sonra yine yarım kalan merdivenin son basamağı görüntülenmektedir. Belgeselci zaman zaman yinelemelerden faydalanmakta ayrıntıları ise görüntü üzerinden izleyiciye yansıtmaktadır (Tablo 6).

### 3.5 Butoh Evi (20:00-25:00)

Yasal ücretler pahalıdır. İnternette beton heykeller satarak da para kazanmaktadır. Üretim aşamasındaki bina sanat objeleri üreten bir yer haline gelmektedir. Bu zaman kesitinde Butoh dansçısı beton heykelleri üretirken görüntülenmektedir. Su şişelerinin biçimlerini bozmakta kalıp olarak kullanmakta ve betonu içine dökmektedir. Binadaki boşluklar heykeller dolmaktadır.

**Tablo 7.** Buto Evi 20.00-25:00 arası sahneler

Sahneler		20:00-25:00		
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı	Anlatı Tarzı	Gözlemleyici/ Yorumlayıcı	
		Anlatıcı Tipolojisi	Perde dışı anlatıcı/göstererek	
		Bakış Açısı	Birinci kişi	
	Sinematografik Öyküleme	Görüntü	Kapalı alanlar	
		Oyuncu Estetiği	Doğal	
		Yineleme	Var	
		Ayrıntı Düzeyi	Var	
		Ritim	Var	
		Zamanlama	Butoh dansçısının aktiviteleri doğal süreçte ilerlemektedir.	
		Konuşma	Var	
		Ses Efektleri	Yok	
		Müzik	Yok	
		MEKANSAL	Seçilen Mekân	Bodrum kat, Tokyo'nun caddeleri, lokanta
			Aktivite	Oturmak, yürümek, ayakta durmak, yemek yemek
Söylem	Sanat üretimi teknoloji ile doğallığın çelişkisi			
Gerilim	Gündelik hayat			


Butoh dansçısı eline tabletini alır. Heykellerden biri satılmıştır. Bu görüntü Tokyo'nun ikilemelerini de gözler önüne sermektedir. Bitmemişliğin sefilliği ile teknolojinin getirdi hızlılık çarpışmaktadır. Mola zamanıdır. Kenti deneyimler ve bir lokantaya uğrar. Bu sahnede sesler

yine doğaldır konuşmalar oyuncuların gündelik hayatlarını devam ederken seçtikleri rolden uzak konuşmalardır. Ayrıntı düzeyi belirgindir. İzleyici Butoh dansçısının yemeğinin yapılışını dahi görmektedir. Ritim vardır. Seçilen mekân bodrum katı, Tokyo'nun caddeleri ve lokantadır. Aktiviteler yürümek, ayakta durmak, oturmak ve yemek yemektir. Kamera göz hizasında takip etmektedir (Tablo 7).

### 3.6. Butoh Evi (25:00-30:00)

Butoh dansçısı moladan sonra evine tekrar geri dönmektedir. Oturur, meditasyon yaptıktan sonra çalışmaya devam eder. Bu sahnelerde de üretim devam etmektedir. Diğer zaman kesitleri ile paralel olarak beton karmak, beton taşımak, kalıp çapmak, betonu sıkıştırmak yapılan aktivitelerdir. Anlatıcı bu zaman kesitinde siyah ekrana yazarak yorumlar. O gün özel bir gündür ve o güne 'umudun adımları' adını vermektedirler. Bakış açısı birinci kişi bakış açısıdır. Ancak izleyici bu görüntülerin arkasında bilinçli olarak yönetmenin varlığını hissetmektedir. Yönetmen bu zaman kesitinde gündelik hayatın ritüellerini kullanmaktadır. Ancak farklı olarak üretim süreci evin sahibi tarafından yürütülen ve doğaçlama bir dansa benzer üretim hareketlerini takip eder. Onları belgelemeye çalışır.

**Tablo 8.** Butoh Evi 25.00-30:00 arası sahneler

Sahneler				
25:00-30:00				
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı	Anlatı Tarzı	Gözlemleyici/Yorumlayıcı	
		Anlatıcı Tipolojisi	Perde dışı anlatıcı	
		Bakış Açısı	Birinci kişi	
	Sinematografik Öyküleme	Görüntü	Binanın görsellerine bir fotoğrafa çevirmektedir. Farklı kotlardan gelen boşluklar ile beton kompozisyon oluşturmaktadır.	
		Oyuncu Estetiği	Doğal	
		Yineleme	Var	
		Ayrıntı Düzeyi	Var	
		Ritim	Var	
		Zamanlama	Merdivenin üzerinden manzarayı seyretmesi	
		Konuşma	Yok	
		Ses Efektleri	Yok	
		Müzik	Yok	
MEKANSAL	Seçilen Mekân	Binanın katları		
	Aktivite	Oturmak, beton karmak, meditasyon yapmak, beton dökmek, sıkıştırmak		
	Söylem	Tekrar		
	Gerilim	İnşaatın durmak zorunda olması ama Butoh dansçısının devam etmek istemesi arasındaki gerilim.		

### 3.7. Butoh Evi (30:00-34:25)

Butoh dansçısının artık inşaata devam etmemesi gerekmektedir. Planı, son üç basamağı devam etmek üzere bir sembol olarak yapmaktır. Burada yönetmen diğer zaman kesitlerinde uyguladığı anlatım sistemini yenilemektedir. Yönetmenin sesi belgesel boyunca sadece ikinci zaman kesitinde Butoh dansçısının İngilizce bilip bilmediğini öğrenmek için duyulmaktadır. İngilizce bilmemektedir bu nedenle belgeselcinin konuşmasına gerek yoktur. Merdivenin en üst katında Kenzo Tange'in binasını seyretmektedir. Burada belgeselci Tange'nin binasının biçiminden ileri gelen bitmemişlik hissi ile Butoh dansçısının yarım bıraktığı inşaat arasında bilinçli olarak anlamsal bağlantılar kurmaktadır.

**Tablo 9.** Butoh Evi 30.00-34:00 arası sahneler

Sahneler			
30:00-34:25			
TEKNİK ÖYKÜLEME BOYUTU	Anlatıcı	Anlatı Tarzı	Gözlemleyici/İnteraktif
		Anlatıcı Tipolojisi	Perde dışı anlatıcı/yazarlık
		Bakış Açısı	Birinci kişi
	Sinematografik Öyküleme	Görüntü	İki binanın çarpıştığı an
		Oyuncu Estetiği	Doğal
		Yineleme	Var
		Ayrıntı Düzeyi	Var
		Ritim	Var
		Zamanlama	Son üç basamak
		Konuşma	Var
		Ses Efektleri	Yok
		Müzik	Var
		MEKANSAL	Seçilen Mekân
Aktivite	Dans		
Söylem	Binanın dans ile tarifi		
Gerilim	İnşaata devam edilememesi		

Butoh dansçısının ismi burada söylenir. Keisuke Oka'nın evinin belirli noktalarında fotoğraf benzeri görüntüler çekilir. Belgeselin en sonunda Keisuke Oka'nın eşi gelir ve eşi İngilizce bilmektedir. Belgeselciye favori restoranlarına gitmeyi önerir. Burada konuşmalar gösterilmez ama ekrana yazarak anlatılır. Akşam yemeğinden sonra belgeselci Keisuke Oka'ya bir final sorusu sorar. Evinizi nasıl tanımlarsınız? Çizim ya da sözlere ihtiyaç yoktur. Keisuke



Oka dansı bir anlatım biçimi olarak kullanır. Müzik sadece bu zaman kesitinde kullanılmaktadır.

### **3.8. Değerlendirme**

Yukarıda incelenen yedi zaman kesitinde de gözlemleyici, yorumlayıcı ve interaktif anlatı tarzlarını belgeselcinin kendi üslubu ile kullandığı görülmektedir. Anlatıcı perde dışı anlatıcıdır. Belgeselci klasik söylem metotlarını kullanmaz yazarak ve göstererek anlatmaktadır. Görüntüler kompozisyonlarla ve anlamsal çarpışmalar ile ortaya çıkmaktadır. Oyunculuk doğaldır. Belgeselci sık sık yinelenmelerden faydalanmaktadır. Özellikle Keisuke Oka'nın bina içindeki üretim ve aktiviteleri birbirini takip etmekte, belirlenen zaman kesitlerinde de yinelenmektedir. Ayrıntı düzeyi ortadır. İzleyici çok fazla ayrıntı verilmez ancak detaylar gösterilir. Kurguda zamanlamalar belgeselci tarafından bilinçli olarak oluşturulmuştur. Belgeseldeki zaman kesitlerinde konuşmalar vardır ve müzik sadece son zaman kesitinde kullanılmıştır. Seçilen mekânlar üretim aşamasında olan ev, Tokyo metrosu, Tokyo caddeleri lokanta ve restorandır. Söylem görüntü ve anlamla üretilmektedir. Butoh Evini bulma hikâyeleri, tamamlanmamışlık, dansa benzer inşa etme, mimari elemanların yorumları, belediyeye karşı yürütülen mücadele, tekrar ve dansla binanın ifade edilişi belgeseldeki söylemlere örnek olarak gösterilebilir. Belgeselde birçok gerilim de tasarlanmıştır. Tokyo'nun kalabalığı, mekânın biçiminin mekândaki aktivitelere olan uygunsuzluğu, inşa etme eylemi, dans arasındaki gerilim, yasaklar ve üretim biçiminden kaynaklanan zorluklar tespit edilen gerilimlerdir.

### **4. Sonuç Yerine**

Bu çalışmada mimarlığı konu alan belgesellerin çözümlenmesi için tasarımsal öyküleme boyutu önerilmektedir. Tasarımsal öyküleme boyutu, teknik ve mekânsal olarak sınıflandırılmıştır. Teknik öyküleme boyutu Sözen ve Kochberg'in çalışmaları yorumlanarak oluşturulmuştur. Mekânsal öyküleme boyutu ise Demirkan'ın mekân, aktiviteler, söylem ve gerilimden oluşan inceleme tablosu kullanılmıştır. Çeşitli çalışmalardan belgesel çözümleme teknikleri irdelenmiş bütüncül ve belgesel filmin içinde mekânı da çözümleyebilecek bir yönüme ulaşılması amaçlanmıştır. Bu bakış açısı aynı zamanda teknik ve anlamsal bağlantılar arasındaki ilişkileri de çözmek için kurgulanmıştır. Mimariyi konu alan belgeseller, binaların teknik gösterimi, anlatımı, gerilimleri de ifade etmektedirler. Anlam ve yaşanan mekân böylece görünür hale gelmektedir.

Butoh Evi, bir Butoh dansçısının kendi inşa ettiği bir evin hikâyesini anlatmaktadır. Belgeselci tarafından söylem yazarak ve göstererek oluşturulmuştur. Yaşanan mekân anlam, kavram ve bağlam ile gösterilmektedir. Aktivitelerin dans benzeri doğası dansın da gündelik hayatın gerektirdiği aktivitelerden beslenmiş olması anlamına gelmektedir. Bina olarak Butoh Evinin bir sanat eseri olduğu düşünülmektedir. Evin inşası on beş yıl süren bir performans niteliğindedir. Üretim süreci sanat olarak düşünülmesindeki en önemli sebeptir. Evi inşa edenin bir Butoh dansçısı olması, belgeselcinin evi nasıl ifade edersiniz sorusunu dans ile cevaplamaşu bunu doğrular niteliktedir. Butoh dansı ve mekân üretimi için gereken aktiviteler arasında benzerlikler tespit edilmiştir. Belgeselde bu evi izleyiciye ulaştıran provokatif bir söylem geliştirmiştir. Bu bağlamda görüneni olduğu gibi göstermenin dışında, belgeselci mekândaki bağlantıları keşfetmiştir. Politikadan kaynaklanan kısıtlılıkları kompozisyonda oluşturdukları estetik kaygı ile birleştirerek izleyiciye sunmuşlardır. Ancak yinelemelerin sıklığı ve gündelik hayattaki görünen aktivitelerin birbirini takip eden doğası belgeselin kurgusunda kopukluklara yol açmıştır. Çalışmada önerilen ve mimarlık konulu belgesellerin çözümlenmesi için kurgulanan tasarımsal öyküleme boyutunun belgeselleri derinlemesine çözümlenmesi için uygulanabilir olduğu düşünülmektedir.

### **Kaynakça**

Al, E. (2022). "Mekanik Gözün Kaydı Olarak Maddi Dünya", *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Sayı 37, s.185-207.

Arda, Ö. ve Temel, G. E. (2019). "Globalleşen Dünyada Teknolojik İlerlemenin "Qatsı Film Üçlemesi" Bağlamında Ekolojik İzini Sürmek", 16-17 Ekim, İstanbul, International Social Innovation Congress, s.180-191.

Çobaner, G. (2005). "Kurmacayla Belgeselin Buluşması: Buena Vista Social Club", *İleti-ş-im*, Sayı 3, s.81-94.

Demirkan, Ö. (2021). "Activities and Uses over Buildings, The Infinite Happiness by İla Beka and Louis Lemoine", International Design & Cinema Symposium, s.322-337.

Duruel Erkılıç, S. ve Aytaç, O. (2021). "El Pepe: Yüce Bir Yaşam ve Buena Vista Social Club Belgesellerinde Ütopya", *Sinefilozofi Dergisi*, Özel Sayı, s.195-210.

Erkılıç, H. ve Bayraktar, U. (2015). "Resimli ve Temsili Bir Triyalektik Mekân Okuması Olarak Ekümenopolis", *İleti-ş-im*, Sayı 23, s.113-134.

Evecen, G. ve Can, A. (2017). "Belgesel Filmde Anlatı-Anlatıcı İlişkisi: "Grizzly Man" Belgesel Filmi Örneği", *Selçuk İletişim*, Cilt 10, Sayı 1, s.282-294.

Flanagan, K. M. (2018). "The Hosted Architectural Documentary on British Television: Ian Nairn and the Personalization of Place", *Screen*, Sayı 59, s.114-121.

Fraleigh, S. (2010). *Butoh Metamorphic Dance and Global Alchem*, İllionis: University of Illinois Press.

Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi-Yöntem Hakkında Bir Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Ayrıntı.

Godard, J. L. (2014). *Introduction to a True History of Cinema and Television*, Montreal: Caboose.

Gray, D. (2015). "What to do Starting from This Place: Documentary Film and Official Memorialization in Argentina and Chile", *Studies in Documentary Film*, Cilt 9, Sayı 3, s.235-249.

Grierson, J. (1933). "The Documentary Producer", *Cinema Quarterly*, Cilt 2, Sayı 1, s.8.

Kochberg, S. (2002). "Narrativity and Intent in Documentary Production", *Introduction to Documentary Production*, Ed. Searle Kochberg, Londra: Wallflower Press, s.29-59.

Lacey, S. ve McElroy, R. (2010). "Real Performance: Ordinary People and the 'Problem' of Acting in Constructed Documentaries", *Studies in Documentary Film*, Cilt 4, Sayı 3, s.253-266.

Nichols, B. (2021). "Kanıt Sorunu, Retoriğin Gücü ve Belgesel Sinema", *Belgesel Sinema Kitabı*, Ed. Brian Winston, İstanbul: Ayrıntı, s.86-97.

Pembecioğlu, N. (2009a). "Alımlama Estetiği ve Belgesel Sinema Açınımları", *Belgesel Film Üstüne*, Ed. Nilüfer Pembecioğlu, Ankara: Nobel Yayın, s.70-84.

Pembecioğlu, N. (2009b). "Başlarken: Neden Belgesel Film?", *Belgesel Film Üstüne*, Ed. Nilüfer Pembecioğlu, Ankara: Nobel Yayın, s.1-22.

Renov, M. (1993). "Toward a Poetics of Documentary", *Theorizing Documentary*, Ed. Michael Renov, London: Routledge, s.13-36.

Rose, C., Alexander, J. ve Grassi, S. (2019). "Ethnographic Documentary as a Translator of Architecture and Urban Research: Perspectives on an Australian-Italian Intercultural Experience", *The Design Journal*, Cilt 23, Sayı 1, s.113-131

Sözen, M. F. (2010). "Belgesel Filmin Tasarım Boyutu ve Türk Belgesel Sinemasından Örnek Uygulamalar", *Zonguldak Karaelmas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 11, s.241-265.

Winston, B. (2021). "Giriş: Belgesel Sinema", *Belgesel Sinema Kitabı*, Ed. Brian Winston, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s. 30-82.

**İnternet Kaynakları**

Beka, I. ve Lemoine, L. (t.y.). "Beka &Lemoin Portfolio",  
[http://www.bekalemoine.com/media/Beka\\_Lemoine\\_Portfolio\\_Eng.pdf](http://www.bekalemoine.com/media/Beka_Lemoine_Portfolio_Eng.pdf), Erişim tarihi:  
07.11.2017

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Ila Beka ve Louis Lemoine, "Butoh Evi", 2009, Belgesel Film.  
<https://vimeo.com/ondemand/butohouse>, Erişim tarihi:5.09.2022.

**ÇANAKKALE AYVACIK İLÇESİ HALI MOTİFLERİNİN GÜNÜMÜZ SERAMİK SANATINA YANSIMASI****REFLECTION OF CARPET MOTIFS OF ÇANAKKALE AYVACIK DISTRICT ON TODAY'S CERAMIC ART****Fulya Savaş \* Aslı Aksoy \*\*****Öz**

Çağlar boyunca bilgiyi taşımak, iletişim kurmak ve fikirleri aktarmak için kullanılan sembollerden türetilen, geçmişinden getirdiği birikimleri sanatın her alanına yansıtan motifler, Geleneksel Türk Sanatları olarak bilinen sanat dalının temelini oluşturmaktadır. Geleneksel Türk Sanatı tarihinin önde gelen dallarından biri olan halı sanatı, Kuzey Batı Anadolu'nun Çanakkale ili Ayvacık ilçesinde görülenlere benzer zengin motif, renk, kompozisyon özelliklerine sahip kirkitli dokuma örnekleri ile Orta Asya'dan günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Kökeni Kafkaslara dayanan Ayvacık halılarında geometrik, bitkisel ve hayvansal motifler kullanılmıştır. Bu motifler günümüzde sembolik anlam ve isimlerini yitirerek dokumacılar tarafından elek, tabak, çakmak gibi güncel nesnelere benzetilerek isimlendirilmektedir. Altın Tabak, Baratl, Çakmaklı, Çarklı Elek, Kilim Desenli, Turnalı, Ayvacık halılarına isimlerini veren zemin kompozisyonlarıdır. Zengin bir miras olarak günümüze aktarılmış olan söz konusu motifler, çağdaş halı desenlerinde kullanıldığı gibi, çağdaş seramik formlarında da kullanılmaktadır. Bu bağlamda halı ve seramik sanatlarının harmanlandığı literatür çalışmaları incelenerek; Ayvacık halı motifleri ve özgün seramik tekniklerinin birlikte kullanıldığı multidisipliner bir çalışma yapılması hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Çanakkale, Ayvacık Halıları, Seramik, Tasarım, Motif.

**Abstract**

The motifs, which are derived from the symbols used to carry information, communicate and convey ideas throughout the ages, and reflect the knowledge brought from the past to every field of art, form the basis of the art branch known as Traditional Turkish Arts. Carpet art, which is one of the leading branches in the history of traditional Turkish Art, has survived from Central Asia to the present day, with examples of weaving with kirkits, which have rich motifs, colors and composition features similar to those seen in Ayvacık, Çanakkale, North West Anatolia. Geometric, plant and animal motifs are used in Ayvacık carpets, which originates from the Caucasus. Today, these motifs have lost their symbolic meaning and names and are named by weavers by analogy with contemporary objects such as sieves, plates, lighters. Gold Plate, Baratl, Lighter, Wheel Sieve, Kilim Patterned, Turnalı, Ayvacık carpets are the floor compositions that give their names. These motifs, which have been transferred to the present day as a rich heritage, are used in contemporary ceramic forms as well as in contemporary carpet patterns. In this context, by examining the literature studies in which carpet and ceramic arts are blended; It is aimed to carry out a multidisciplinary study in which Ayvacık carpet motifs and original ceramic techniques are used together.

**Keywords:** Çanakkale, Ayvacık Carpets, Ceramics, Design, Motif.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30.09.2022 - Kabul tarihi: 07.12.2022.*

\* Dr.Öğr.Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ayvacık Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, fulya.savas@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8222-0709>.

\*\* Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Ayvacık Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, aaksoy@comu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4228-4120>.

## 1. Giriş

Motifler, çağlar boyunca bilgiyi taşımak, iletişim kurmak ve fikirleri aktarmak için kullanılan sembollerden türetilmiştir. Halılar ve seramikler üzerinde bu sembolleri taşıyan en eski etnografik sanat eserlerinin başında gelir. Orta Asya'daki çeşitli Türk topluluklarına ait mezar yapıları, halı ve kiritli diğer düz dokumaların yanı sıra seramik sanatının da en eski örneklerini içlerinde barındıran birer etnografik hazine deposu vazifesi görmüşlerdir. Sepet örgüleri ve dokumalar ile seramiklerin prototipleri arasında, form ve bezeme açısından büyük bir bağlantı olduğu halde, bu sanatsal ürünler genellikle birbirinden farklı bağlamda ele alınmış ve geleneksel ile çağdaş sanat arasındaki uçurumun iki temel ögesi olarak algılanmışlardır. Oysaki son birkaç yüzyılda arkeolojik alanda yapılan keşifler, seramik sanatının ortaya çıkışının, organik malzemelerden yapılmış öncül taşıyıcılarla (su kabakları, ahşap- taş kâseler, deniz kabukları, elyaf sepet ve torbalar vb.) bağlantısını ve seramik kapların ilk örneklerinin, su ve yemek taşıyabilmek için kil ile astarlanmış hasır sepet veya diğer elyaf örgü ve dokumalardan türetildiklerini göstermiştir. Seramik kaplar başta şekillendirme ve sertleştirme amaçlı örülmüş hasır veya dokunmuş iplik kalıpların içinde bekletilmişler ve ilk desen örüntülerini ıslakken üzerlerine geçen bu dokulardan edinmişlerdir. Ateşte pişirme evresi sonrasında ise seramik formlar artık elle şekillendirilmekle birlikte, öncül örneklerde alışılan dokular ve desenler bir süsleme ögesi olarak baskı, kazıma veya boyama yoluyla varlıklarını sürdürmeye devam etmişlerdir (Blitz, 2015:667; Balfour, 1893:109).

Günümüze kadar Anadolu halıları üzerinde varlığını sürdürebilen pek çok motif, Paleolitik çağda ortaya çıkan, kutsal ve mitolojik anlamlar taşıyan; arketipsel geometrik şekilleri ve gelişmiş türevlerini içermektedir. Seramikler üzerinde yer alan bezemeler, geleneksel sanatı tutkulu bir biçimde tekrarlayan halı ve kilimlere benzemeksizin hızla evrimleşerek modernize olmuş ve bu nedenle iki farklı malzeme üzerindeki geçmişe dayalı motif benzerlikleri sıklıkla göz ardı edilmiştir. İlksel örnekleri nokta, çizgi, zikzak, yay, üçgen, dörtgen, çokgen gibi geometrik şekiller; ağ ve bal peteği gibi formlar; stilize bitki ve hayvan motifleri olan bu bezemeler; seramikler üzerinde, zaman içinde karmaşık kompozisyonlar içeren figüratif formlara, modernize olmuş geometrik yapılara veya etnografik motiflerin güncel tasarım öğeleriyle kullanıldığı Postmodern kalıplara dönüşmüşlerdir.

Bu çalışma, geçmişte dünya çapında ün kazanmış fakat günümüzde hammadde eksikliği, yapımında harcanan büyük emek ve zamana rağmen maddi getirisinin yetersiz kalışı gibi nedenlerle üretimi tükenmek üzere olan Anadolu halılarında görülen motiflerin, güncel ihtiyaç ve beğeni çerçevesinde rağbet gören seramik gibi farklı bir malzeme üzerine uygulanmasıyla, kökeni asırlar öncesine dayanan halı motiflerinin sembolik değerinin farklı ortamlar aracılığıyla günümüze taşınarak sürdürülebilirliğini sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışmanın kapsamı; zengin renk ve motif özellikleriyle, önemli bir kültürel miras olarak günümüze aktarılan Çanakkale İl'ine ait Ayvacık halılarının seramik tabak formları üzerinde gerçekleştirilen çağdaş özgün tasarımlarıyla sınırlandırılmıştır. Bu bağlamda öncelikle halı motif ve desenlerinin çağdaş seramik sanatında kullanımına ilişkin verilere ulaşım amaçlı literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Çanakkale ili Ayvacık ilçesinin Yörük köylerinde 2000'li yıllarda yapılan alan çalışması ve ilgili literatürden de yararlanılarak Ayvacık halılarında görülen motif tasarım verileri tanımlanmıştır. Çalışmanın son aşamasını Ayvacık halı motiflerinin çağdaş seramik formlarına uyarlanmasıyla gerçekleştirilen özgün kompozisyonlar oluşturmuştur.

## **2. Türk Halı Sanatı ve Ayvacık Halı Sanatının Kısa Tarihçesi**

Halı dokumacılığının nerede ve ne zaman başladığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak dokumacılığın kökeninin, Paleolitik çağdan itibaren görülen sepet örgü teknikleriyle bağlantılı olduğu (Tsareva, 2015:67). Neolitik dönemde ise tekstil dokuma tekniklerinin geliştiği düşünülmektedir (Tsareva, 2017:10). İlk tekstil ürünleri kilimleri andıran düz dokumalardır. Düğüm ve havların keşfi ile ilk örnekleri MÖ. 3000 civarında Sümer'de ve MÖ. 2000'de Anadolu'da Acemhöyük'te görülen, halının öncüsü olan post benzeri dokumalar geliştirilmiştir (Tsareva, 2017:15,16; Tsareva, 2015:68, 70). Anadolu'da Filikli/Tülü/Geve olarak tanınan bu dokumaların, öncelikle daha kısa havlı "Hopan" benzeri dokumalara, sonrasında ise halılara dönüştükleri varsayılmaktadır (Kırzioğlu, 2001:33,34).

Günümüzde St. Petersburg Hermitage Müzesi'nde bulunan, 1949 yılında Sibirya'da Hun Türklerine ait bir kurganda keşfedilen, MÖ. 5- 3. Yüzyıllara tarihlendirilen "Pazırık Halısı" dünyanın figüratif desenli, en eski Türk düğümlü ve havlı halı örneğidir (Kırzioğlu, 2001:52).

Anadolu'da günümüze ulaşan en eski halı örnekleri ise 13. yüzyılda Selçuklu Türkleri tarafından dokunan ve Konya Alaeddin ve Beyşehir Eşrefoğlu Camilerinde bulunanlarıdır (Yıldırım, 2020:256-258). Stilize bitkisel ve geometrik desenlerle karakterize olan bu halılar; Sivas, Kayseri ve Konya illerinde dokunmuştur (Yetkin, 1991:7,8; Görgünay, 1977:163). Beylikler adı verilen ve Osmanlı'ya geçiş dönemi olan 14.yy'da, özellikle Batı Anadolu'da, zemininde büyük hayvan figürleri yer alan "Hayvanlı Halılar" görülür (Deniz, 2005:84). 15. yüzyılda Bergama ve Uşak, Batı Anadolu'nun önemli dokuma merkezleri haline gelmiştir. Bu süreçte Alman sanatçı Hans Holbein'in resimlerinde sık görüldüğü için Avrupa'da "Holbein Halıları" olarak adlandırılan geometrik desenli yeni bir halı grubu daha ortaya çıkar. Ayrıca 15. yy. a ait bazı geometrik ve stilize bitkisel desenli Batı Anadolu ve Konya halıları da kendilerini ilk kez resmeden Lotto, Memling ve Crivelli gibi ressamın adıyla tanınırlar (Bayraktaroğlu, 1997:86,88). 16. yüzyılda "Klasik Devir Osmanlı Halıları" veya " Saray Halıları" olarak bilinen, saray sanatçıları tarafından çizilip, renklendirilerek dokuma merkezlerine gönderilen natüralist üslupta bitkisel desenli halılar görülür. 19. Yy. sonlarında benzer üsluptaki Hereke halıları ülkemizi dünya çapında temsil etmiştir (Yetkin, 1991:192,193). 16-18. yüzyıllarda Uşak ve Bergama ile birlikte Gördes, Kula, Milas, Lâdik, Mucur, Kırşehir (Görgünay, 1977:173) ve Bergama halı grubuna dâhil olan Çanakkale de halı dokuma merkezleri olarak önem kazanmıştır (Yörük, 1990:70).

Çanakkale ilinin güneybatısında bulunan; kuzeyden Bayramiç ve Ezine ilçeleri, doğudan Balıkesir ili, güney ve Batı'dan ise Ege Denizi ile çevrelenen Ayvacık ilçesi yakın zamana kadar Batı Anadolu Bölgesinin önemli bir halıcılık merkezi olmuştur (Deniz, 1998:20). İlçe de Manav, Yörük, Alevi Türkmen ve az sayıda Midilli'den gelen Muhacir kesim yaşamakta olup halı dokumacılığı ile uğraşanlar, 18.yy. sonrası Osmanlı Devleti'nin zorunlu iskân politikası ile günümüzdeki köylerine yerleştirilen Kazdağı Yörükleridir (Aksoy, 2008:306). Ayvacık halıları ticari anlamda önem kazandıkları 80'li yıllara kadar çeyiz, günlük kullanım eşyası ve ölümlük (tabut örtüsü) olarak dokunmuşlardır. İlçe'nin bazı Türkmen ve Manav köyleri, popüler olduğu süreçte halıcılığı kurslardan veya Yörüklerden öğrenerek, bir süre ticari amaçlı yapmışlar fakat sürdürmemişlerdir (Aksoy, 2003:8,9).

Batılı ressamın tablolarında resmettikleri halı örnekleri, Ayvacık'ta halı dokumacılığının başlangıcının 15. yy'a kadar uzandığını göstermektedir (Aksoy, 2003:7). Desen kompozisyonları



yabancı sanat tarihçiler tarafından Holbein III. ve IV. grup olarak da adlandırılan Erken Osmanlı Devri Halılarının tanzimine uyan Ayvacık halıları, Bergama'da toplanıp İzmir limanından ihraç edildikleri için "Bergama Halı Ailesi" grubu içinde değerlendirilirler (Aksoy A ve Aytaç A, 2004:16).

### **3. Ayvacık Halılarının Motif ve Kompozisyon Özellikleri**

Ayvacık halılarının kompozisyonları; geometrik ve bitkisel ile hayvansal motiflerden oluşur. Kökeni Kafkaslara dayanan Ayvacık halı motifleri, sembolik anlam ve isimlerini yitirerek dokumacılar tarafından güncel nesnelere benzetilerek isimlendirilmişlerdir.

Altın Tabak, Baratl, Çakmaklı, Çarklı Elek, Elekli, Kilim Desenli, Turnalı, Bardaklı, Cami Desenli, Karabudak, Kızıllı (Oklu), Lambalı (Karasulu/ Üzümlü), Narbudak, Yeşilbacak, Direkli, Sarıbaş, Sıranlı Ayvacık halı kompozisyonlarıdır (Aksoy, 2003:24; Uğurlu, 2000:73). Aşağıda en belirgin örnekleri yer almaktadır.

#### **3.1. Altın Tabak Halı Kompozisyonu**

Kırmızı zeminli dokunan bu halı ismini: birer tabağa benzetilen, ortadaki büyük bir dikdörtgen madalyona, dört köşesinden tutturulan dört adet daha küçük kare formdan alır (Anderson, 1998:46; Aksoy, 2008:311). "Papatya su" denilen tabak kontürleri, altın (sarı) rengi ile çevrelenmiştir. "Tabak" motiflerinin, Türk halı sanatındaki genel ismi "Sandık" olup çeyiz sandığını sembolize ederler (Görsel 1). Altın tabak halı kompozisyonunda ayrıca birer hayat ağacı olan "kollu" (sarı el, altın el) motifi ile "Türkmen gülü" ve "Çakmak" (yıldız) ve bazen de "Şıptakka" (Zerde tabağı) motifleri görülür. (Aksoy, 2008:311; Bayraktaroğlu, 1985:243, 244).



Görsel 1. Ayvacık Yöresi, Altın Tabak Halı, 20.yy, 1,67x 2,56 cm.

### 3.2. Çarklı Elek Halı

Kompozisyonu, ikiye bölünmüş zemin tasarımı üzerinde görülen sekiz kollu iki yıldız motifinden oluşur. Yıldız motifinin kolları sekizgen bir madalyondan çıkar. Madalyonun içinde kıvrılarak düğüm şeklini almış bir yılan motifi yer alır (Görsel 2). Bu yılan motifinin Ayvacık halkı tarafından eleğe ve yıldız madalyonun kollarının ise çarka benzetilmesi nedeniyle halı yörede “Çarklı Elek” olarak isimlendirilmiştir (Aksoy, 2008:311).



Görsel 2. Ayvacık Yöresi, Çarklı Elek Halı, 19. yy. başı, 146,210 cm.

Çarklı elek motifi aslında Türk sanatında “Çark-ı Felek” adıyla bilinen motiftir. Kollarının içinde Türk mitolojisinde gök çarkını çevirdiğine inanılan ejder motifleri yer alır (Esin, 2001:43). “Çark-ı Felek” motifinin kolları arasında, daha küçük yıldız motifleri bulunur.

### 3.3. Elekli Halı

İsmi; zeminde görülen ve içinde, uç kısımları içe kıvrık haç biçiminde motifler bulunan basamaklı sekizgen formların, Ayvack'ın Yörük köylerinde eleğe benzetilmesinden almıştır (Anderson, 1998:35,49; Aksoy, 2008:311). Zeminde, köşelerde içleri noktalarla doldurulmuş üçgen ejder formları yer alır. “Elek” motifi, yüksek düğüm sıklığına sahip Bergama halı örneğinden, daha düşük kalitedeki Ayvack halılarına deforme olarak geçen bir “Lezgi yıldızı” motifidir (Anderson, 1998: 49;Aksoy, 2008:311).



Görsel 3. Ayvack Yöresi, *Elekli Halı*, 21.yy, 110x180 cm.

### 3.4.Sıranılı Halı Seccade

Zemin kompozisyonu, bir mihrabın içine, iki sütun şeklinde yerleştirilmiş, uçlarında üç çiçek görülen hayat ağacı formlarından oluşur (Görsel 4). İsmi bu hayat ağacı motiflerinin yöre halkı tarafından, üst üste yerleştirilmiş, ekmek teknesi ve ellerden hamuru kazımaya yarayan e(siran) denilen alete benzetilmesi nedeniyle almıştır (Karadeniz, 2013:24).



Görsel 4. Ayvacık Yöresi, *Sıranılı Halı Seccade*, 20.yy, 105x119 cm.

### 3.5.Turnalı Halı

“Turnalı halı” adını; zemininde bulunan madalyona paralel gelecek şekilde, peş peşe uçan ve dokuyucular tarafından turna katarı olduğu söylenen motif grubundan almıştır (Aksoy, 2008:312; Anderson, 1998:45; Bayraktaroğlu, 1985:244). Zeminin başlangıç ve bitiş yerinde “Turnalı’nın yarımı” adı verilen birer yarım madalyon bulunur. Halının zemini genellikle Türkmen gülü ve yıldız motifleri ile dolgulanmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Ayvacık Yöresi, *Turnalı Halı*, 21. yy., 99x 2,27 cm.

#### 4. Günümüz Seramik Sanatında Halı Motifini Kullanarak Üretim Yapan Ulusal ve Uluslararası Sanatçılardan Örnekler

Geleneksel halı motiflerini günümüz seramik sanatına aktarmayı hedefleyerek, bu alanda çağdaş eserler üretmiş, ulusal, uluslararası olmak üzere birçok sanatçı bulunmaktadır. Aşağıda seramik sanatçıların eserleri açıklanmıştır.

##### 4.1. Marek Cecula

Yurt içi ve yurt dışında, sanatsal ve endüstriyel yönden birçok çalışması bulunan sanatçı, çalışmalarında geleneksel halı desenlerini çağdaş seramik formlarına aktararak, başarılı eserler üretmiştir. Sanatçının geleneksel halı desenlerini yorumladığı en önemli eserlerinden birisi, 2002 yılında Grand Arts tarafından özel bir enstalasyon olarak yaptırılan 'Porselen Halı Projesi' dir. Sanatçı çalışmada atılan ve istenmeyen bir şeye yeniden değer kazandırarak, onu yeni ve değerli bir sanat eseri üretiminde kullanmaya çalışmıştır (http 1). Porselen Halı Projesinde düzenleme için porselen fabrikasından 576 adet porselen tabak temin etmiştir. Her bir tabakta, bir İran halısının kesitlerinden kopyalar bulunmaktadır. Bu enstalasyon çalışmasında, yemek yenilebilen tabaklar yan yana getirilerek, üzerinde yürünmesi mümkün olmayan bir halıya dönüştürülmüştür (Görsel 6). Tabaklar üzerindeki desenler, yüzeye dekal çıkartma ile transfer edilmiştir (http 2). Endüstri deneyimlerini sanatına aktaran sanatçı, seramik eserlerini porselenden yaparak, şeffaf sırla sırlamıştır. Çalışmaların üzerine yerleştirdiği logolar, izleyicisinin bu nesnelere hangi amaçlarla kullanacağını düşündürmesini sağlamaktadır (Aslan, 2011:53).



Görsel 6. Marek Cecula, *The Porcelain Carpet*, 2002, Tabak Üzerine Dekal Baskı, 576 adet.

#### 4.2.Teppey Yamashita

Japonya doğumlu olup İstanbul'da yaşayan seramik sanatçısı, çalışmalarında halı desenlerini modern seramik eserlere aktarmaktadır. Eserlerinde, doğduğu ve yaşadığı ülke Türkiye'nin geleneksel halı motiflerini, çağdaş formlarda yorumlayarak, geleneksel ile modern arasında bağ kumaya çalışmaktadır (Taylan, 2013:164). Seramik çalışmalarının en güzel örneği, Anatolia adını verdiği seramik karodur. Elle şekillendirerek oluşturduğu karo yüzey üzerine halı desenlerini bordür biçiminde uygulamıştır. Sanatçı, Anadolu halı motiflerinden alınan kadrajları yüzeye, sgraffito tekniği (kazıma) ile aktararak yüzeyi belirgin hale getirmiştir. Kazınan yüzeye pigmentlerle renk verilerek, yüzeyine oksit ile sür-sil tekniği uygulanarak, karo yüzeyinde eskitme görüntüsü oluşturulmuştur (Görsel 7).



Görsel 7.Teppey Yamashita, *Anatolian*, 2012.

#### 4.3.Ayla Canay

Sanatçı, seramik eserinde Anadolu'da üretilen kilim motiflerinden biri olan 'Bukağı' motifini kullanmıştır. 'Bukağı' atın otlaktan uzaklaşmasını engellemek amacıyla atın ön iki ayağına takılan zincire verilen isimdir. Halı motifini kullanarak, sevgililerin birbirine bağlanma arzusunun ve aşkı temsil etmektedir (http 3). Sanatçı, seramik çalışmalarında motifini hiçbir değişikliğe uğratmadan, bağlılık kavramını dâhilinde dönüştürmüştür (Görsel 8). Üç boyutlu forma dönüşen seramik heykel eserde, raku pişirim tekniği kullanılmıştır (Canay A ve Sevim K,. 2013:67).



**Görsel 8.** Ayla Canay, *Bağlısın*, 2013, Raku Tekniği, Kalıpla Şekillendirme, 35x40x50 cm.

#### **4.4. Fatma Nur Taylan:**

Uşak halıları üzerine araştırmalar yapan sanatçı, Yüksek lisans tez çalışmasında seramik eserlerini oluştururken, farklı dekor tekniklerinden yararlanmış. Uşak halı desenlerinden seçilen motifleri, seramik şekillendirme yöntemlerini kullanarak üç boyutlu form haline dönüştürmüştür. Form yüzeylerini ise fırça ile dekore edip, renkli sırla sırlamıştır (Görsel 9). Taylan, gerçekleştirdiği seramik çalışmalarıyla Uşak halı motiflerinin farklı seramik şekillendirme ve dekor teknikleriyle kaynak teşkil edebileceğini, bizlere kanıtlamıştır (Sevim S ve Marmara T., 2020:1186).



**Görsel 9** Fatma Nur Taylan, *Lotto Halı Deseni Örneği*, 2021.

#### 4.5. Fatma Doğan

Hiperrealistik seramik çalışmalar yapan seramik sanatçısı, 2019 tarihinde yayımladığı yüksek lisans tez çalışmasında halı motiflerini kullanarak çalışmalar yapmıştır. Tezinde yer verdiği 'Ağıtlar II' adlı çalışması, bu konuya örnek teşkil etmiştir. Halı motifini kullandığı seramik eserlerinde kağıt katkılı çamur kullanmıştır (Görsel 10). Serbest el ile şekillendirme ile oluşturduğu heybe formu üzerine kumaş dokusu çalışmıştır. Oluşan üç boyutlu form üzerine Anadolu kilim motiflerinden seçilerek yerleştirilen desenler, sıraltı boyalar ile renklendirilerek 1180 °C'de fırın pişirimi yapılmıştır (Doğan, 2019:66).

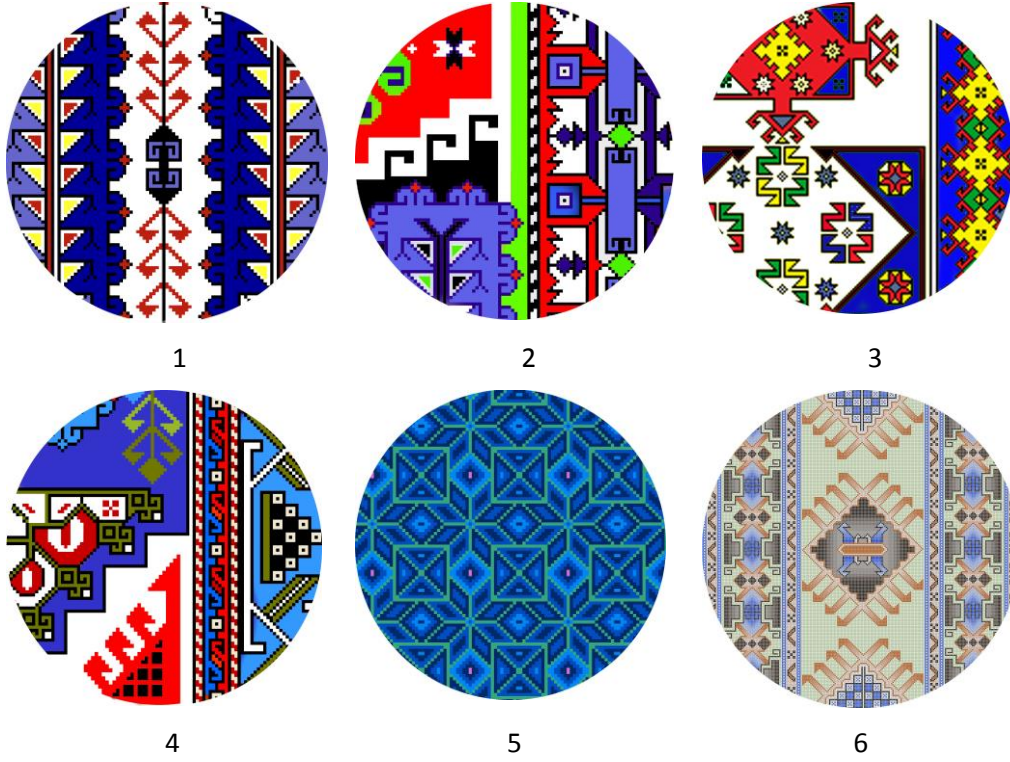


Görsel 10. Fatma Doğan, *Ağıtlar II*, 2017 .

#### 5. Ayvacık Halı Motiflerinden Esinlenilerek Oluşturulmuş Seramik Form Uygulamaları

Seramik bisküvisi pişirimi gerçekleştirilmiş 25 cm çapında tabaklar için Ayvacık halı desenlerinden çıkışlı tasarımlar yapılmıştır. Seçilen iki tasarım; mavi tonları, kırmızı, sarı ve siyah renk sır altı boyalar kullanılarak, fırça yardımıyla tabak yüzeyine dekor edilmiştir. Dekorlama işlemi sonrası tabaklar şeffaf sır ile sırlanarak, 1020 °C'de pişirimi gerçekleştirilmiştir. Aşağıda Adobe Photoshop programında tasarlanan dijital Ayvacık halı desenlerinden oluşturulan tabak desenlerinin görselleri yer almaktadır. Yapılan tasarımlardan iki tanesi seçilerek seramik tabak üzerine uygulanmıştır.





Görsel 11. Ayvacık Halı Motiflerinden Oluşturulan Seramik Tabak Tasarımları, Dijital, 25x25 cm, 2022.



Görsel 12., a. *Tasarım 1, Turnalı Tabak, Sıraltı Tekniği, 25x25 cm, fotoğraf arşivi, 2022.* b. *Tasarım 2, Sıranılı Tabak, Sıraltı Tekniği, 25x25 cm, fotoğraf arşivi, 2022.*

Tasarım 1'de mavi renk sütunlar, "Altın tabak" halıda bulunan tabak motiflerinin kontürlerini oluşturan, papatya su denilen motiflerin uzatılarak mihraplı halılarda görülen sütun yapılarına benzetilmesiyle tasarlanmıştır. Mavi renkteki sütunların içine "Sıranılı" seccade içinde bulunan hayat ağacı motifi yerleştirilmiştir. Tasarımın beyaz zemininde ortada yer alan uzun çengelli motif "Turnalı" halıya ismini veren ve turna katarına benzetilen motiften esinlenerek hazırlanmıştır (Görsel 12a).

Tasarım 2'de, seramik tabak için tasarlanan desen; mavi, siyah, yeşil renklerden oluşmaktadır. Tabağın sol alt kısmında yer alan mavi renkli desen "Altın tabak" halıda bulunan tabak motiflerini çevreleyen papatya su motiflerinin halılarda yer alan sütun yapılarına benzetilmesiyle tasarlanmıştır. Sütunların içine "Sıranılı" seccade içinde bulunan hayat ağacı motifi yerleştirilmiştir. Sol üst kısımda görülen yıldız motifi Ayvacık halılarında dolgu motifi olarak sık görülür. Tabağın sağında yer alan bordür, Ayvacık halılarının bordürlerinde çok kullanılan "Çınar yaprağı" formundan stilize edilmiştir (Görsel 12b).

## 6.Sonuç

Benzerleri Orta Asya'da çeşitli Ön Türk topluluklarına ait mezar buluntusu çömlekler üzerinde görülen halı ve kilim motifleri, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya getirdikleri kültürel miras öğelerinin başında gelir. Bu motifler; Türk halklarına ait geleneklerin belirteci ve taşıyıcısı olmalarının yanı sıra geçirmiş oldukları sosyal, kültürel ve teknolojik değişimlerin de göstergesidirler. Kuzey batı Anadolu'nun ünlü bir halı bölgesi olan Çanakkale ili Ayvacık ilçesi halıları, üzerlerinde eşsiz örneklerine rastlanan bu motifler vasıtasıyla geçmişten günümüze uzanan kültürel değişimin sessiz birer göstergesi, toplumsal gelişim sürecinin aynadaki güçlü bir yansımaları oluşturur.

Bu çalışma, geçmişte yurtiçi ve yurtdışı pazarda isim yapmış fakat günümüzde teknolojik gelişime yenik düşerek yok olma tehdidi ile yüz yüze kalan Çanakkale ili Ayvacık ilçesi halılarından seçilen motiflerin, güncel gereksinim ve beğenileri karşılayacak şekilde modernize edilerek seramik tabaklar üzerine uygulanmasıyla, günümüze taşınarak sürdürülmesi düşüncesini baz alan multidisipliner yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda, seramik çalışmalarının sanatsal etkisinin artırılması da hedeflenerek, zengin motif ve renk yelpazesine sahip Ayvacık halılarından

seçilen motifler, çağdaş seramik sanatının dekor zenginliği ile birleştirilip, çeşitli çağdaş özgün tasarım denemeleri gerçekleştirilmiş ve seçilen iki tanesi seramik tabaklar üzerine uygulanmıştır. Türk toplumunun halı ve seramik gibi en eski iki el sanatı ögesinin birleşimiyle gerçekleştirilen özgün tasarımlar, gerek Türk halı sanatına dair motiflerin sürdürülebilirliğini sağlama ve gerekse yerli ve yabancı pazara yeni ve yerel turistik el sanatı ürünü kazandırma açısından faydacı bir işleve sahip olup, seramik alanında yeni ile eskiyi birleştiren yapısıyla milli kültürel değerleri korumayı ve geliştirmeyi teşvik edici görülmektedir.

### Kaynakça

Aksoy, A. (2003). *Ayvacık (Çanakkale) Yöresi Halılarında Kullanılan Bitkisel Boyarmaddeler ve Alternatifleriyle Renk Denemeleri*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı.

Aksoy, A. (2008). "Çanakkale-Ayvacık Yöresi Halılarının Teknik, Renk ve Desen Özellikleri", *Ayvacık Değerleri Sempozyumu Bildirileri*, 29-30 Ağustos, Çanakkale: Onsekiz Mart Üniversitesi Yayını, s. 303-320.

Aksoy, A., Aytaç, A. (2004). "Çanakkale-Ayvacık Yöresi Halıları ve Karasulu Seccadeye Dair", *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, Sayı 208, s. 15-19.

Anderson, J. (1998). *Return to Tradition: The Revitalization of Turkish Village Carpets*, 1. Edition, ABD: University of Washington Press.

Aslan, P. Ş. (2011). *Çağdaş Seramik Sanatında Gündelik Nesnelere*. 5. *Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Eskişehir: Eskişehir Büyükşehir Belediyesi, s.53.

Balfour, H. (1893). *The Evolution of Decorative Art : An Essay Upon its Origin and Development as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind*, No Edition Noted, New York: Macmillan and. CO.

Bayraktaroğlu, S. (1985). "Çanakkale Halıları." *Vakıflar Dergisi*, Ankara: T.C. Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını , Sayı 19, s. 237-259.

Bayraktaroğlu, S. (1997). "Türk Halılarında Batı Literatürü Konusu", *Arış Dergisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Sayı 1(4), s. 86-93.

Blitz, J.H. (2015). "Skeuomorphs, Pottery, and Technological Change", *American Anthropologist*, USA: Wiley for the American Anthropological Association, Vol. 117, No. 4, pp. 665-678. uploads/6/0/3/8/60386085/blitz-american\_anthropologist\_2015.pdf

Canay, A. Sevim, K. (2013). Anadolu'da Üretilen Kilim Motiflerinden Bukakağı Motifi ve Bu Motiften Çıkan Seramik Çalışmalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, s. 69.

- Deniz, B. (1998). "Ayvacık (Çanakale) Yöresi Düz Dokuma Yayımları" 1. Basım, Ankara: AKM Yayını.
- Deniz, B. (2005). "Anadolu-Türk Halı Sanatının Kaynakları", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı 14(1), İzmir: Ege Üniversitesi Yayını, s.79-103.
- Doğan, F. (2019). *Hiperrealizmin Seramik Sanatına Yansımaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik-Cam Anasanat Dalı.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*, 1. Basım, Ankara: Kabalıcı Yayınevi.
- Görgünay, N. (1977). "Halıcılığın Kökeni ve Türk Halıcılığının Tarihçesi", *Atatürk Üniversitesi Ziraat Fakültesi Dergisi*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sayı 1, s. 159-175.
- Karadeniz Aksoy, A. (2013). Ayvacık Halılarında Renk ve Desen, *İda Life Kültür Sanat ve Turizm Dergisi*, Çanakale: Can Ajans Turizm Basım Yayın Reklamcılık Hizmetleri, Sayı 12, s. 24-25.
- Kırzioğlu, Görgünay.N. (2001). *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Yanışlar*, 1. Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Панкова, С. В. (2020). "Ворсовые изделия из памятников бассейна Тарима I тыс. до н.э.: обзор находок", Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения д. и. н. А. М. Мандельштама и 90-летию со дня рождения д. и. н. И. Н. Хлопина, в древних и ультурах Центральной Азии, 10–12 ноября, Санкт-Петербург: Институт Истории Материальной Культуры РАН.
- Sevim, S ve Marmara T. (2020). "Selçuklu Halı Motiflerinin Çağdaş Türk Seramik Sanatında Kullanımı", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Sayı 31, s.1186.
- Taylan, F. N. (2013). *Uşak Halı Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Uygulanabilirliği ve Kişisel Uygulamalar*. Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Halı Kataloğu (2). (1988). Turkish Handwoven Carpets. Ankara: Ünal Ofset.
- Царева. Е. Г. (2015). "История формирования и распространения ворсовых техник (евразийская традиция)", *Радловский сборник: Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2014 г.*, ред. Ю.К. Чистов, СПб.: МАЭ РАН.
- Tsareva, E. G. (2015). "History of the Formation and Distribution of Pile Techniques (Eurasian Tradition)", *Radlovsky Collection: Scientific Research and Museum Projects of the MAE RAS in 2014*, ed. Yu.K. Chistov, St. Petersburg: MAE RAN.
- Царёва. Е.Г. (2017). "Текстильный бестиарий IV: читая тканые летописи", *Бестиарий IV. Земля и небо в традиционном универсуме*, ред. М.А. Родионов, СПб: МАЭ РАН.
- Tsareva, E.G. (2017). "Textile Bestiary IV: Reading Woven Chronicles", *Bestiary IV. Earth and Sky in the Traditional Universe*, ed. M.A. Rodionov, St. Petersburg: MAE RAS.
- Uğurlu, S.S. (2000). "Ayvacık Vakıf Halıları". *Ev Tekstili Dergisi*, Sayı 27, s. 71-73.
- Yetkin, Ş. (1991). Türk Halı Sanatı, 2. Basım, Ankara: Tisamat Basım Sanayii.

Yıldırım, M. (2000). "Anadolu Selçuklu Halıları ile Azerbaycan Halıları Arasındaki Motif Birliği Üzerine", *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Konya: Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Sayı 10, s. 251-278.

Yörük, Ö. (1990). "Çanakkale-Ayvacık Yöresi Halıları Üzerine Bir Araştırma", *Kültür ve Sanat Dergisi*, İstanbul: İş Bankası Yayını, Sayı 8, s.70-79.

### İnternet Kaynakları

Sönmez, N. (2014). "Sanatın Üretim ve Paylaşım Süreçleri", *Lebriz Sanat Dergi*, <http://www.lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=17&articleID=1199>, Erişim tarihi: 20.06.2016.

http 1: John Perreault (2002), "The Interstitial: The Dishes Are on the Floor (And Up the Wall)", [http://ceramicstoday.glazy.org/articles/marek\\_cecula.htm](http://ceramicstoday.glazy.org/articles/marek_cecula.htm), Erişim tarihi: 14.08.2022.

http 2: Agnieszka Sural (2016), "Marek Cecula", <https://culture.pl/en/artist/marek-cecula>, Erişim tarihi: 14.07.2022.

http 3: Rümeysa Erol (2021), "Türk Halı ve Kilimlerinde Kullanılan Başlıca Motifler", <https://www.sanatperver.com/turk-hali-ve-kilimlerinde-kullanilan-baslica-motifler>, Erişim tarihi: 10.08.2022.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Ayvacık Yöresi, "Altın Tabak Halı", 20.yy, 1,67x 2,56 cm, [https://www.alibaba.com/product-detail/Rare-Piece-Dardannel-Area-Carpet-8\\_148842780.html](https://www.alibaba.com/product-detail/Rare-Piece-Dardannel-Area-Carpet-8_148842780.html). Erişim tarihi: 12.11.2021.

Görsel 2. Ayvacık Yöresi, "Çarklı Elek Halı", 19. yy. başı, 146,210 cm <https://www.kichy.net/shop/carpets/rugs/canakkale-rug>, Erişim tarihi: 12.11.2021.

Görsel 3. Ayvacık Yöresi, "Elekli Halı", 21.yy, 110x180 cm, 2012, arşivi.

Görsel 4. Ayvacık Yöresi, "Sıranılı Halı Seccade", 20.yy, 105x119 cm, 2002, arşivi.

Görsel 5. Ayvacık Yöresi, "Turnalı Halı", 21. yy., 99x 2,27 cm, 2006, arşivi.

Görsel 6. Marek Cecula, "The Porcelain Carpet" , 2002, Tabak Üzerine Dekal Baskı, 576 adet [http://ceramicstoday.glazy.org/articles/marek\\_cecula.html](http://ceramicstoday.glazy.org/articles/marek_cecula.html), Erişim tarihi: 12.08.2022

Görsel 7.Teppeı Yamashita, "Anatolian", 2012, <https://teppeiseramik.jimdofree.com/sanat-eserleri/>, Erişim tarihi: 06.07.2022.

Görsel 8. Ayla Canay, "Bağlısın", 2013, Raku Tekniğı, Kalıpla Şekillendirme, 35x40x50 cm, Canay, A. Sevim, K. (2013). Anadolu'da üretilen kilim motiflerinden bukağı motifi ve bu motiften çıkan seramik çalışmalar. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, S. 69.

Görsel 9.Fatma Nur Taylan, "Lotto Halı Deseni Örneğı", 2021, Taylan, F. N. (2013). *Uşak halı motiflerinin seramik yüzeylerde uygulanabilirliğı ve kişisel uygulamalar*. Uşak: Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Görsel 10.Fatma Doğan, "Ağıtlar II", 2017, Doğan, F.(2019). Hiperrealizmin seramik sanatına yansımaları. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik-Cam Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, s.64.

Görsel 11. "Ayvacic Halı Motiflerinden Oluşturulan Seramik Tabak Tasarımları", Dijital, 25x25 cm, 2022.

Görsel 12a. Tasarım 1, "Turnalı Tabak", Sıraltı Tekniği, 25x25 cm, 2022.

Görsel 12b. Tasarım 2, "Sıranılı Tabak", Sıraltı Tekniği,25x25 cm, 2022.

## YARATIM SÜRECİNDE İSTİSNAİ ÇÖZÜMLER VE MUTLU KAZA

### EXCEPTIONAL SOLUTIONS AND HAPPY ACCIDENT IN THE CREATION PROCESS

Serkan Demir \*

#### Öz

Sınırsız sayıda olasılığın beklenmedik bir zamanda yan yana gelmesi gerçeğine dayanan rastlantı olgusu hem sanatın hem de gündelik hayatın temas noktalarından biridir. Bu yanı ile rastlantının evrende sürekli gezindiği ve olaylara belli durumlarda temas ettiği söylenebilir. Bu makalede yirminci yüzyıl başlarından itibaren sanatta sıklıkla karşılaşılan rastlantı ve serendip, (mutlu kaza) kavramlarına odaklanılmaktadır. Araştırmada ele alınan kavramların yaratım sürecinde gerçekleşme biçimleri, etki alanları ve yarattığı dönüşümler hem bilimsel hem de sanatsal örnekler eşliğinde irdelenmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Serendip, Stokastik, Tesadüf, Patafizik, Rastlantısallık

#### Abstract

The phenomenon of coincidence, which is based on the fact that unlimited possibilities come together unexpectedly, is one of the contact points of both art and daily life. With this aspect, it can be said that coincidence is constantly wandering in the universe and that it comes into contact with events in certain situations. This article focuses on the concepts of coincidence and serendipity, (happy accident), which are frequently encountered in the artistic process since the beginning of the twentieth century. The way in which the concepts discussed in the research are realized in the creation process, their fields of influence and the transformations they create have been tried to be examined both scientifically and artistically.

**Keywords:** Happy accident, Stochastic, Coincidence, Pataphysics, Accidental

#### 1. Giriş

Bilim ve sanat dünyasında sıklıkla karşılaşılan rastlantı olgusu bir olayın başka olaylarla ilişkilmesi, çoğunlukla da beklenmeyen zamanda gerçekleşen bir dönüşüm ya da karşılaşma olarak tanımlanmaktadır. "Helenistik felsefede Epikürosçular'ın evren görüşünde rastlantıya yer verdikleri ve olayların var olma gerekçelerini temel bir rastlantıya dayandırdıkları bilinmektedir. Metafizik düşünce sistemi ise rastlantıyı zorunlukla karşılaştırmıştır, eş deyişle rastlantı olanın zorunluk ve zorunluk olanın rastlantı olamayacağını savunur" (Hançerlioğlu, 1976:301). Bu durum aynı zamanda evrenin doğasında var olan belirsizlik durumu ile bir yapının veya

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 01.10.2022 - Kabul tarihi: 29.12.2022.*

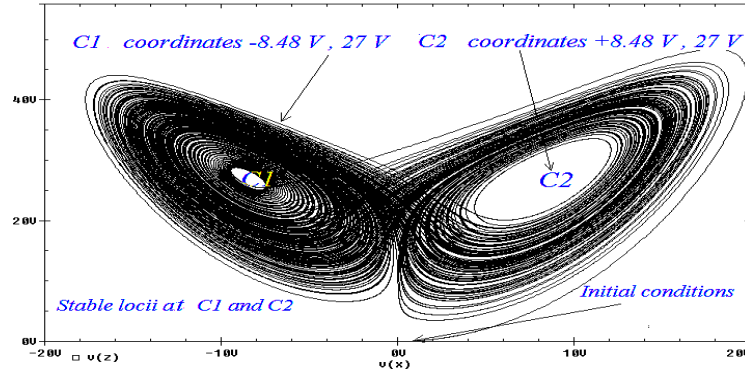
\* Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü, serkandemir74@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7289-8639>.

parçacığın bilemediğimiz konumunun beklenmeyen bir başka yapı ile ilişkilmesi ya da gerçekleşmesi olarak görülebilir. Bu gerçekleşme, birleşme, ayrışma ya da çarpışma sürecini yaşayan yapılar bütünün parçası olabilecekleri gibi birbirinden bağımsız olarak da şekillenebilirler. Günlük yaşamın her alanında karşılaşılabilecek olan bu çok yönlü dönüşüm ve başkalaşım olayı sanatsal yaratımda daha çok biçimsel katmanlarda ve maddesel içeriklerde gerçekleşebilmektedir. Özellikle 20.Yüzyılın başlarından itibaren Modern Sanat Akımlarını derinden etkileyen rastlantısallık olgusu birçok sanatçıya deneyim alanı yaratmıştır. Sıçrayan bir boya lekesi, kırılan bir seramik parçası, ezilen bir kilin biçimi, sıvı maddelerin karışması, kayıt esnasında istenmeyen elektronik ses dalgası ya da dijital bir görüntünün bozulması gibi kontrol dışı gelişen sayısız olağandışılıklar ile örneklendirilebilir.

## **2. Rastlantı Olgusu ve Olasılık Dışı Bulgular**

21. Yüzyılın en önemli düşünürlerinden olan Umberto Eco “Etkileşim ve Açıklık” adlı metninde, yaratım sürecinde gerçekleşebilecek olan dinamik genişlemeye ve keskin formel değişimlere ilişkin şu saptamayı yapıyor: “...estetik deneyimin değeri eldeki üslup alışkanlıklarına göre krizin çözülmesi değil; bizi olasılık dışılığın belirlediği bir dizi krizin içine soktukten sonra aralarında bir seçim yapmaya zorlamasıyla ölçülür” (Eco, 2001:107). Dolayısıyla yaratma eyleminin hem kusura hem de gerçekliğe aynı mesafede duran ve olasılık dışı olasılıklar üreten bir hareket alanına işaret ettiğini söyleyebiliriz. Yaratıcı eylem ya da deneyim anında kişinin dikkatinden kaçan bir detay, sonuçları öngörülemez ve engellenemeyecek durumlara dönüşebilir. Çoğunlukla bu türden sonuçları bir tesadüf olarak görmek ve Edward N. Lorenz’in “Kelebek Etkisi” (Görsel1) kavramı ile ilişkilendirmek mümkündür. Lorenz’in teorisine göre dünyanın bir ucunda kanat çırpın bir kelebeğin yaratacağı kasırgadaki bilinmezlik, sanatsal, bilimsel ve hatta tarihsel olaylarda da gerçekleşebilir. “Küçük olayların büyük etkileri olabildiğini ve bu nedenle geleceğin önceden kestirilmesine olanak bulunmadığını insanlar binlerce yıl önce öğrenmişlerdir... Bu görüş on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Fransız matematikçi Jacques Hadamard tarafından kanıtlanmış bulunmaktadır” (Ruelle, 1996:45).





Görsel 1. Edward N. Lorenz'in "Kelebek Etkisi" Çizimi.

"Hadamard'ın Bilardosu" olarak literatüre giren ve Jeodezik (yerölçüm) akışın gerçekleştiği bilardo masası, düz yüzeyde oynanan bilardonun aksine içbükey eğimli bir masa yapısına sahiptir. Fransız matematikçi Pierre Duhem, Hadamard'ın bu yöntemini 1906 'da yayınlanan kitabında "kullanılması sonsuza dek olanaksız bir matematiksel çözüm örneği" (Ruelle, 1996:45) olarak ifade ediyor. Hadamard ise bu imkânsızlığın sebebini şöyle açıklamaktadır: "Başlangıç durumunda zorunlu olarak küçük bir belirsizlik eğer yeterince beklenirse topun izleyeceği kestirilen yolda daha büyük bir belirsizliğe yol açar doğal olarak bu durum yapılan tahmini geçersiz kılmaktadır" (Ruelle, 1996:45). Bu noktada Abraham Moles'in maddi hata ve yaratıcı hata kavramlarına bakmakta yarar vardır. Moles, maddi hata da bilimsel ve ölçülebilir verilerde yapılan hataları tanımlamaktadır. Ona göre bu hatalar tartışmaya yer bırakmayan, kabul edilmesi olanaksız, aklın karşısında yer alan bir gerçekliğe sahiptir. Hatanın tespiti sonrası uyumsuzluk kaçınılmaz olarak kendini ele verir. Yaratıcı hata da ise esneklik ve uyumsuzluklarla karşılaşmak olası, hatta zaman zaman oyunun kuralı içerisinde kabule uygun beklenen bir durum olarak görülebilmektedir. Paradoksal biçimde kurguyu etkileyen şanssızlığı kabullenmek, süreci olumlayan bir açıklık durumudur. Bu ise bir başka oluşu kabullenmeyle ve yatkinlik koşullarının yaratacağı önerileri algılayabilme kapasitesi ile ilişkilidir. Haliyle yapısal değişime elverişli, eş olasılıkları arayan yenilikçi yaklaşımlar yaratım sürecinin farklı bir noktaya taşınmasına öncülük etmektedir. Her defasında yapısal bütünü ve içeriği tekrar düzenleyen, zihinsel mekaniğin işlerliğini denetleyen, kendi kurallarını çiğneyip yeni kurallar oluşturan ikon kırıcı bu anlayış bir bakıma devrimci bir içeriğe sahiptir. Picasso'un dediği gibi: "Her yaratma

edimi, ilk önce bir yıkma edimidir” (May, 1998:78). Esasen her yıkım yeni bir oluşa ve inşaya zemin hazırlar. Zamana ve mekâna göre değişim gösteren, bir tür olasılık modeli olarak rastlantısallık barındıran stokastik süreç yeni yapının katalizörü niteliğindedir. O nedenle stokastik sürecin, yaratma anında birbirinin tetikleyicisi olarak beliren ayrışma, bölünme, eklenme, sapma gibi olaylar zincirinde bütünün parçası olduğunu söyleyebiliriz. Bu ve benzeri olasılıklar bir süreci yok edebileceği gibi beklenmedik güçlü bir etkiye de dönüşebilir. Bu sayede sezgi devreye girer, alternatiflere alan açılır ve alışkanlıkları yok sayan yaratıcı bir tavır alış gelişir. Birbirinden bağımsız noktalardan salınan olayların bir noktada buluşma ve ilişkilene ihtimalleri gelişir.

Rastlantı anında olaylar ve yapılar arasındaki oluşumu sağlayan şeyin eşzamanlılık (aynı anda, aynı yerde ve aynı yapı etrafında) içinde beliren uyum evreni olduğunu söyleyebiliriz. Tıpkı Sürrealistler’in “Nesnel Rastlantı” tanımlamasında olduğu gibi. Sürrealistler Nesnel Rastlantıyı birbiri ile ilgisiz ve bilinmeyen durumların, beklenmedik bir noktada kesişmesini sağlayan ve anlam bakımından uyum gösteren örüntü olarak değerlendirirler.

Dada akımının önemli şairlerinden biri olan Tzara, şapkasına doldurduğu küçük kâğıt parçalarına yazılmış ya da gazeteden kesilerek biriktirilen sözcükleri rastgele seçer ve belli bir düzene bağlı kalmaksızın anlamlı ya da anlamsız cümlelerle şiirler yazardı. Tzara’ nın yarattığı edebiyat anlayışı ve onun şapkası, Dada sanat hareketinin rastlantıya dayalı sanat yapma yaklaşımlarını betimleyen önemli olgulardan birine dönüşmüştür. Tesadüfi ve belli bir sistemden uzak bir biçimsellik olarak adlandırılabilir bu yöntem Tzara’nın ifadesiyle “sistemize edilmiş bir akılcılığın ortaya çıkarttığı tüm empozelerin üstesinden gelebilirdi” (Akay vd., 1998:35). Gerçeküstücülerin, karşılaşma ihtimali düşük olan olaylara karşı bir ilgilerinin olduğu bilinmektedir ve bu anlamda rastlantıyı kurgusal kılmaktan özellikle kaçınmışlardır. Ancak onun üretilebilir olması durumu, birbiriyle uyumlu olma ihtimali olan bir dizi bağımsız yapıyı ortak alana taşımakla mümkün olacağı da bilinmektedir. Ve bu kurgusal durumda gerçekleşen olaylar örgüsü, imkânsız tuhaflığı şüpheli hale getirir. “Belli sayıda benzer nesne arasından bir tanesini seçmenin rastlantısal olması için, insanın gözlerini kapatması yeterlidir” (Bürger, 2003:129) diyen Paul Valéry, bu söylemi ile bazı şartlar hazırlandığında rastlantının yaratılabilir olduğunu da ifade etmektedir. Kontrolü bilinçli olarak bırakma tavrı,

rastlantısal olanı keşfetme yaklaşımı M. Duchamp'ın bazı yapıtlarının da temelini oluşturmaktadır. Bunların en önemlilerinden biri olan ve 1913 yılında gerçekleştirdiği patafizik deneyi Üç Standart Stopaj adlı çalışmasıdır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Marcel Duchamp, *Üç Standart Stopaj*, 1913, İplik, Ahşap Cetvel, Karışık Teknik, Paris.

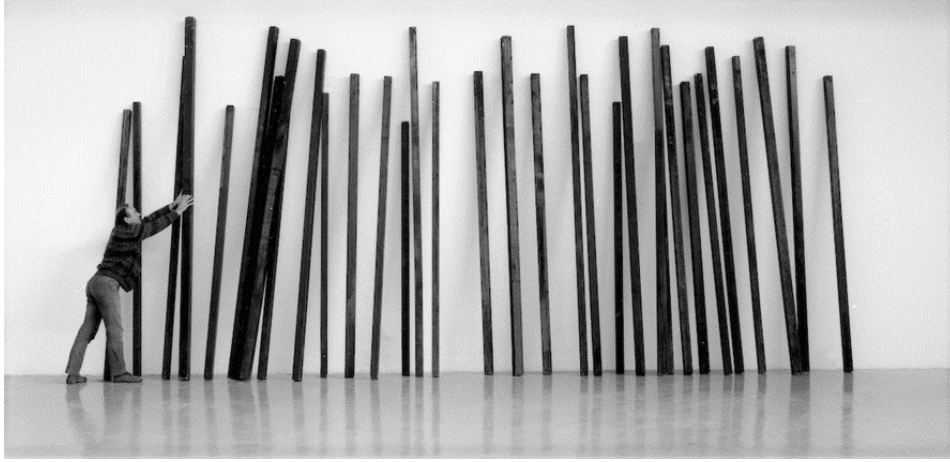
Duchamp bu çalışmasında metrik sistem olarak bilinen ve Dünya'nın çevresinin çeyreğinin on milyonda birini temsil eden birer metre boyutlarında üç adet ipliği bir metre yüksekten yerde bırakır. İplikleri düştükleri biçimi ile tuval yüzeyine sabitler. Bu çalışma ile Duchamp, Fransız Yasama Meclisinin 1799 yılında belirlediği 1 metre eşittir 100 cm olan evrensel bilginin işlevsiz hale gelebileceğini kanıtlamış oluyordu. Sonrasında Duchamp bu konu ile ilgili şu açıklamada bulunuyor: "Bu deney 1913 'te rastlantı sonucu elde edilmiş biçimleri saptamak ve korumak için yapıldı. Ayrıca, uzunluk birimi -bir metre- metre niteliği bozulmadan doğru bir çizgi olmaktan çıkarılıp eğri çizgi biçimine sokuldu ve iki nokta arasındaki en kısa mesafenin doğru çizgi olduğu kavramının patafizik bir kuşku ile karşılanması sağlandı" (Lynton 1982:132). Dada sanat hareketinin en önemli sanatçılarından olan Alfred Jarry tarafından icat edilen patafizik kavramı "hayali çözümler üretme bilimi" olarak adlandırılmaktadır. 1911 yılında yazdığı "Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri"nde patafizik kavramının

istisnaları yöneten yasaları incelediğinden söz eder. “Üç Standart Stopaj” deneyi bu açıdan bir istisnadır, belirsizdir ve sonuç her seferinde farklılıklar içerebilir. Çünkü mekân, ortam ve eylemcinin yaratacağı etkiler sonucun farklı çıkmasını sağlayacaktır. Sanatsal sürecinde rastlantıyı üretiminin merkezine yerleştiren bir başka Dada sanatçısı ise Hans Arp tır. O da diğer Dada sanatçıları gibi sanatın yalnızca rastlantılardan oluşması gerektiğini ve kontrolün bırakılması gerektiğini savunur. “Rastlantı olgusunun Arp’ın sanatsal üretiminde yer alması yine bir rastlantıya dayanmaktadır. Hans Arp ve arkadaşlarının sanat üzerine tartıştıkları bir anda, Arp beğenmediği bir işini yere fırlatarak parçalar. Yerde gelişigüzel üst üste duran parçacıkların görüntüsü, Arp’ın sonraki sanatının da çıkış noktası olur” (Özayten, 1992:15).

### 3. Mutlu Kaza (Serendip)

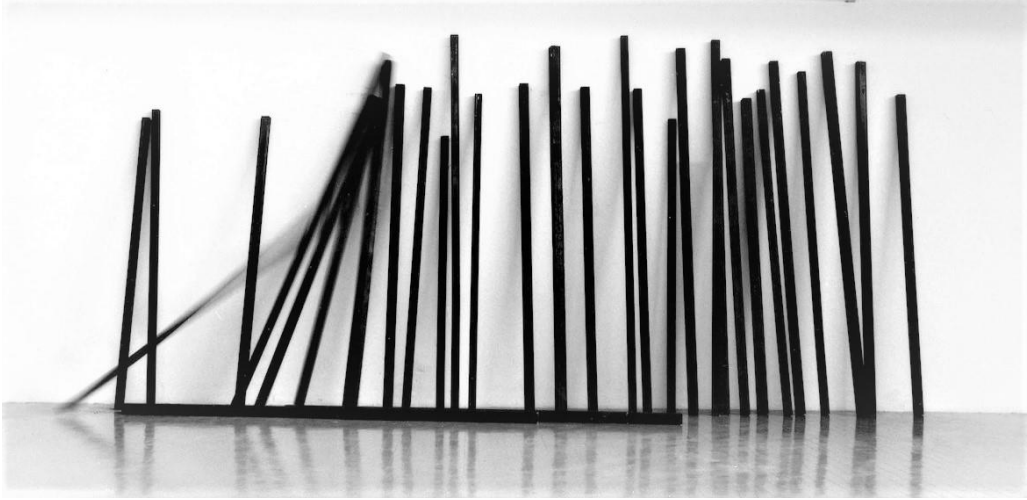
Modern sanatta karşılaştığımız bütün bu kurgusal ve rastlantısallık içeren üretimlerin yanı sıra yaratım sürecinde karşılaşılan diğer bir keşif durumu ise serendip kavramıdır. ‘Mutlu kaza’ olarak literatüre giren “serendip” kavramını, İngiliz yazar Horace Walpole 1754’te bir İran masalı olan Serendipli Üç Şehzade’yi “The Three Princes of Serendip” okuduktan sonra keşfeder (‘Serendip’, 2022). Eserde “Serendipli Üç Şehzade” Sultan Cafer’in varisi olan oğullarının hayatın gerçeklerini anlayabilmeleri ve bu gerçeklerle baş edebilmeleri için gönderdiği yolculuk sırasında, rastlantı sonucu başlarına gelen olaylar ve yaşadıkları olumlu tesadüflerden oluşmaktadır. Buna göre Serendip kavramı şans eseri ortaya çıkan ve genellikle de başka bir şey ararken bulunan, gerçekleşen mutlu ve beklenmedik durumlar olarak tanımlayabilir. Fransız’ca da “hasard heureux”, “mutlu tesadüf” olarak tanımlanan ifade, tehlike ve şans sözcüklerini rastlantı kavramı içinde bir araya getirmektedir. Daha geriye gidildiğinde “Hasard” sözcüğü ‘Orta Çağ’ da oynanan bir çeşit zar oyunudur. Latin kökenli dillerde, talih, fırsat, rastlantı, rasgele anlamına gelir” (Eco, 2001:171). Başka bir deyişle, sebep-sonuç dizgesi öncesinden bilinmeyen ve beklenmedik bir yöntemle gerçekleşen olaylar olarak değerlendirilebilir. Çağdaş Sanat literatüründe belki de bu kavramı en iyi özetleyebilecek çalışmalardan biri de 1996 yılında Bernard Venet’ in ‘Kaza’ adlı (Görsel 3,4,5) yerleştirmesidir. Başlangıçta Venet bu çalışmanın sergilenme şeklini 31 adet farklı boyutlarda çelik borunun belli aralıklarla bir duvar yüzeyine yaslayarak tamamlanması planlanmıştır. Ancak yerleştirme esnasında çelik borulardan birinin beklenmedik bir şekilde devrilmesi ile başlayan süreç domino etkisine dönüşür ve tüm

kurgunun değişmesiyle sonuçlanır. Başlangıçta sergileme şekli bir duvara yaslı ve yan yana olması gerekirken yanlışlıkla devrilen bir boru yüzünden tüm metal borular yerde konumlanmış ve Bernard Venet de bu kontrol dışı oluşan kompozisyonu benimsemiştir.

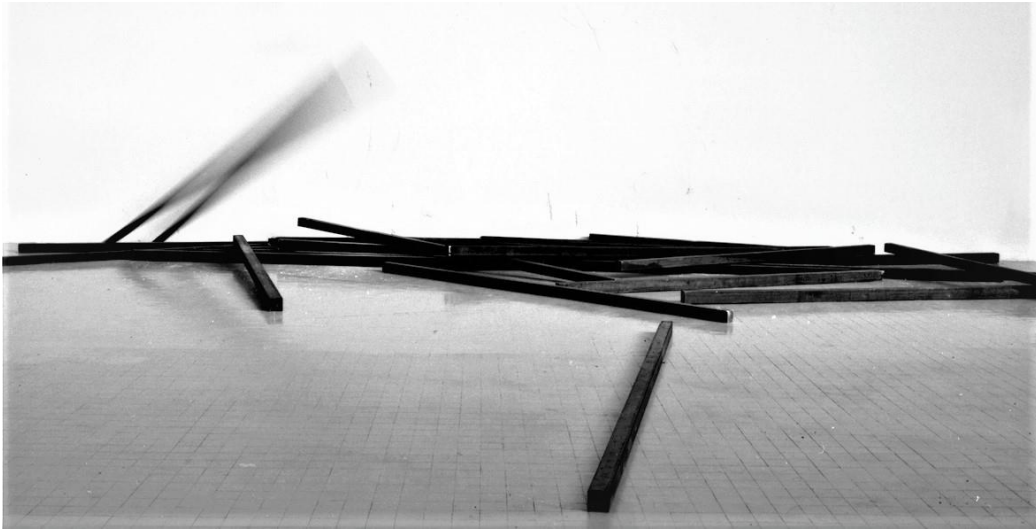


**Görsel 3.** Bernar Venet, *Kaza*, 1913, 31 Adet Farklı Boyutlarda Boru, Enstalasyon, Paris.

Bu olay esasen fizik kurallarının Venet' ye sunduğu bir olanak olarak görmek de mümkündür çünkü Venet sonuçtan oldukça memnundur. Çelik boruları eski haline getirmek yerine o haliyle kalmasını tercih eden Venet, farklı, yararsız, ya da eksik olarak algılanan fikir ve rastlantısal durumlara karşı her zaman ilgili olduğunu bu yaklaşımıyla kanıtlamıştır. Venet' in bu deneyimi, sanatsal üretim sürecinde beklenmeyen yeni önerilere ve yön değişikliklerine karşı her zaman açık olunmasına ilişkin bir örnek niteliğindedir. Onun sanattaki bu yaklaşımı bize bilim dünyasının "başlangıç noktasına hassas bağlılık" (Ruelle, 1996:38) ilkesini hatırlatır. David Ruelle bu matematik deyimini şöyle açıklar: "...sistemin durumunda meydana gelen çok küçük bir değişiklik kendisinden sonra gelen ve zamanla üstel biçimde büyüyen bir değişikliğe yol açar. Çok küçük bir neden çok büyük bir etki yaratır" (1996:38). Sanatsal sürecin en başından bir bilinmezliğe yaslandığı varsayıldığında fizik yasalarında yer alan başlangıç noktasına hassas bağlılık ilkesinin yeri geldiğinde göz ardı edilebileceğini söyleyebiliriz. Kaldı ki rastlantı anında gelişen bir keşif, ayrıksı bir bulgu farklı bir olanağı ya da biçimsel çeşitliliği doğurabilir. Benzeri rastlantısal durumları belki de onlarca sanatçının yaşadığını varsayabiliriz.



**Görsel 4.** Bernar Venet, *Kaza*, 1913, 31 Adet Farklı Boyutlarda Boru, Enstalasyon, Paris.



**Görsel 5.** Bernar Venet, *Kaza*, 1913, 31 Adet Farklı Boyutlarda Boru, Enstalasyon, Paris.

Ancak Venet bir ölçüm hatası sonrası karşılaştığı bu aksiliği yeni bir fırsata dönüştüren sanatçılardan biri olarak literatüre girmiştir. Bunun aksine belki de birçok sanatçı; yaratım anında karşılaştığı aksiliklerin, hataların ya da kazaların sebep olduğu yeni olanakları fark edemeyebilir. Böylesi bir an bireyde hem zihinsel hem de fiziksel olarak karşılaşmaya hazır olmayı gerekli kılmaktadır. Bu yönü ile Venet' in kazasında ortaya çıkan değişkeni, yaratıcı hata olgusu etrafında değerlendirebiliriz. Nicolas Bourriaud, "İlişkisel Estetik" te bir formun oluşum sürecine ilişkin alternatiflerin karşılaşmasını ve rastlantının formun oluşum yönüne yaptığı

müdahaleyi atom parçacıklarının hareketi üzerinden şöyle açıklıyor:

Sanat yapıtı, formun teklifine sahip değildir; o yalnızca, var olan formların toplamı içinde bir alt-kümedir. Epiküros ve Lukretius'la başlayan materyalist felsefe geleneğinde, atomlar boşlukta paralel olarak, hafif yanlamasına düşerler. Bu atomlardan biri yolundan saparsa, "komşu atomla bir karşılaşma olmasını, karşılaşmalar çarpışmayı, bu da bir dünyanın doğuşunu tetikler" Formlar böyle doğar: o zamana dek paralel olan iki ögenin 'sapmasından' ve rastlantısal olarak karşılaşmasından. Bir dünya yaratmak için, bu karşılaşmanın kalıcı olması gerekir: Ögeleri bir form içinde bir araya gelmelidir, yani ögeler üst üste tutmalıdır (tıpkı 'buz tuttu' derken olduğu gibi) (2005:29).

Yaratım anında uygulanan yanlış bir yöntem ya da gözden kaçırdığımız küçük bir detay başarısız bir deneye yol açabilecekken daha değerli bir sonucun doğmasını da sağlayabilir. Bu ise zihni açık tutma ve olayları kavramaya açık olma hali ile mümkün olabilir. Belki de tesadüfi bir buluşun gerçekleşmesini sağlamak için atölye metotları ile laboratuvar metotları arasında bir alışveriş gerçekleşebilir. Bilim dünyasında beklenmedik bir durumda ve şekilde gerçekleşebilecek olan buluşun çoğunlukla rastlantısallık barındırdığını söyleyebiliriz. Bazen de bir buluşun gerçekleşmesi için gereken şartları ve elementlerin, buluşma noktalarının arttırılması yoluyla sağlanabilmektedir. Bilim insanının deneylerinde uyguladığı yöntem çeşitliliği ve bunları uygulama sıklığı sayesinde beklenmedik sonuçlarla karşılaşması olasıdır. Yeni bir bulgunun ya da icadın ortaya çıkış sürecinde, çok sayıda deneyin ve deneme yanılmanın yaşanması gerekebilir. Çoğu zaman bu da yeterli olmayabilir. Tüm bu alternatifler içerisinde doğru ve yeni bilgiye ya da farklı bir düşünceye ulaşmak, koşulları en iyi ve hızlı şekilde algılayabilenlerin fark edebileceği bir kavrayış anıdır. Bu bakımdan yaratım süreçleri her defasında sahici odaklanmayla varlık bulabilir. "...kavrayış hiçbir zaman ıskalayan ya da denk gelen bir şey değil, kavrayışın belirişi, asıl unsurlarından biri de kendimizi verişimiz, bağlayışımız olan bir model uyarınca gerçekleşir... Kavrayış daha çok, tam da bilincimizle kendimizi en yoğun bir biçimde bağladığımız alanlardaki bilinçdışı düzeylerden doğar" (May, 1998:79). R. May'ın "Karşılaşmanın Yoğunluğu" (1998:66) olarak adlandırdığı bu süreç sanatta olduğu gibi bilim dünyasında da birçok buluşun gerçekleşmesinde önemli bir yere sahiptir. Newton'un "Kütle Çekim Yasası", Archimed'in suyun kaldırma kuvvetini formüle ( $F_b = V_s \times D \times g$ ) etmesi ya da Alexander Fleming tarafından Penisilinin keşfi gibi birçok bilimsel keşfin benzer bir kavrayış ve algılayıştan doğduğu bilinmektedir. Örneğin 1895 yılında Alman Bilim İnsanı Wilhelm Röntgen'in adıyla anılan ve matematikte bilinmeyen simgeleyen 'X' ile adlandırılan 'Röntgen Işını' da

böylesi beklenmeyen mutlu kaza buluşlarından birine örnek teşkil edebilir. W. Röntgen katı ve mat yüzeylerden geçebilen bu ışını, havası boşaltılmış camdan yapılmış yatay ampul (Crookes tüpü) biçimindeki saydam yapı içerisinde oluşan ışıdamayı (lüminesans) araştırırken keşfeder. Bu deney düzeneğinde tüpün içerisindeki katottan ayrılan elektron parçacıkları anottan önce cam yüzeye çarpıp günümüzde florsan olarak bilinen ışık patlamalarını oluşturmaktadır. Bu deneyi farklı koşullarda yinelerken yüzeyi kapatılmış cam ampulden sızan ışın, deneyin bir parçası olmayan ve iki metre uzaklıkta duran baryum platinocyanite içeren kâğıda yansır ve röntgen ışını meydana gelir.

Rastlantısal olayların günlük hayatın önemli bir parçası olduğunu kabul eden matematikçi Poincare benzer bir deneyimi Fuchs Fonksiyonları'nda yaşamıştır. Yirminci yüzyılın önemli matematikçilerinden olan Henri Poincare, Fuchs fonksiyonları olarak matematik literatürüne geçecek olan çalışmasının gelişim sürecindeki deneyimini şöyle dile getiriyor: "On beş gün boyunca, sonradan Fuchs fonksiyonları diye isimlendirdiğim fonksiyonların olamayacağını kanıtlamaya çalıştım. O zamanlar çok bilgisizdim; her gün çalışma masasının başına oturup bir ya da iki saat kalıyor ve hiçbir sonuca varmadan bir yığın kombinasyonu deniyordum. Bir gece, âdetim değilken, koyu kahve içtim ve uyuyamadım. Fikirler sürülerle üşüştü; tabir caizse, çiftlerin kenetlenip kararlı bir kombinasyon oluşturana dek çarpışıp durduklarını hissettim. Ertesi sabaha dek, hiper geometrik serilerden gelen Fuchs Fonksiyonlarının bir sınıfının varlığını oluşturabildim; geriye sonuçları yazmaktan başka bir şey kalmamıştı" (May, 1998:81). Tüm bu örnekler eşliğinde bakıldığında yaratma eyleminin karşılaşma ve yoğun bir farkındalık durumuyla varlık kazandığı gözlemlenmektedir.

#### **4. Sonuç**

Serendip ve rastlantı kavramı ekseninde gelişen olasılık dışı bulguların hem sanatsal üretime hem de bilimsel deneylere ne denli etki ettiği görülmektedir. Tıpkı matematikçi Poincare'nin uzun süre üzerinde çalıştığı Fuchs Fonksiyonları'nın geleneksel matematikle nasıl ilişkilendiğini bir yolculuk öncesi; beklenmedik bir anda ve tam otobüse bineceği zaman fark etmesi gibi. Bu anlık farkına varma ya da aydınlanma hali, olağan hayatın akışından yaratıcı sürece geçiş anı Poincare gibi çok sayıda sanatçının da karşılaştığı bir durumdur. Böylesi bir süreçte yaratım anının yönünü ne belirleyecektir? Yeni formun ikna ediciliği mi? Yoksa ikna



olacak zihnin hazırlığı ya da anlık kavrayış mı? Bu şekilde oluşabilecek bir sanat eserine, “şans eseri” denilebilir mi? Belki de üzerinde durulması gereken esas nokta, mutlu kaza sonrasında ortaya çıkan değişikliğin, eserin anlam bütünlüğünde bir sapmaya yol açıp açmadığı meselesidir. “...bir olay alanının içinde karşılıklı bağdan yoksun bazı olaylar birbirleriyle kesişir ya da örtüşür ve farklı doğrultularda gelişecek birçok duruma dönüşür. Ya da aynı alana belirli bir bakış açısıyla bakıldığında bir olgular kümesi belirli bir çözüme yönelmiş gibi görünebilir, ancak aynı kümeye başka açıdan bakınca da bu kez tümüyle farklı bir yöne doğru ilerler” (Eco, 2001: 145). Bu türden değişimler sonrasında izleyici verili bilgiler eşliğinde esere hangi perspektiften bakarsa baksın zihninde oluşabilecek anlam, eserin bütününe kapsayacaktır. Gözden kaçırılmaması gereken nokta ise başlangıçtaki esneklik durumuna rağmen kurguyu oluşturan olaylar örgüsündeki tutarlılık ilişkisinin sağlanabilmesi meselesidir.

Son tahlilde olağan akış içerisinde gerçekleşen beklenmedik karşılaşmalar sanatçıların sıklıkla yaşadıkları sıradan durumlardır. Bilge Karasu'nun belirttiği gibi: “Serendip yağmuru benim de tarlama yağmıştır ara ara” (1995:9). Nihayetinde yaratım anında gerçekleşebilecek böylesi bir anlık karşılaşma durumunun hem hikâyenin derinleşmesine hem de anlam örgüsünün çeşitlenmesine umulmadık katkılar sunabileceği düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Akay, A. ve Zeytinoğlu E. (1998). *Kavramın Sınırlarında*, 1.Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). “Sanat Komplosu”, *Yeni Sanat Düzeni ve Estetik 1*, der. Ali Artun, çev. Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bürger, P, (2003). Avangard Kuramı, *Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, der. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2001). *Açık Yapıt*, Düşünce Dizisi 16, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları
- Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, İstanbul: Remzi Kitabevi, Cilt 1-3-5, s. 305.
- Karasu, B. (1995). *Ne Kitapsız Ne Kedisiz “Denemeler I”*, Bütün Yapıtları 5, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul: Remzi Kitabevi.

May, R. (1998). *Yaratma Cesareti*, çev. Alper Oysal, İstanbul: Metis Yayınları.

Moles, A. (2004). *Belirsizin Bilimleri, İnsan Bilimleri İçin Yeni Bir Epistemoloji*, (Cogito), çev: Nuri Bilgin, İstanbul: YKY Yayınları.

Özayten, N. (1992). *Batıda Obje Sanatı, Kavramsal Sanat/Post Kavramsal Sanat ve Türkiye’de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ruelle, D. (1996). *Rastlantı ve Kaos*, çev. Deniz Yurtören, Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.

Soykan, Ö. N. (1998). *Bilgi ve Betimleme*. 1. Basım, İstanbul: Küyerel Yayınları

### **İnternet Kaynakları**

“Serendip”, [https://en.wikipedia.org/wiki/Horace\\_Walpole](https://en.wikipedia.org/wiki/Horace_Walpole), Erişim Tarihi: 20.09.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Edward N. Lorenz'in “Kelebek Etkisi” Çizimi,  
[https://www.researchgate.net/figure/Lorenz-butterfly-strange-attractor\\_fig3\\_304355791](https://www.researchgate.net/figure/Lorenz-butterfly-strange-attractor_fig3_304355791),  
Erişim tarihi: 28.08.2022

Görsel 2. Marcel Duchamp, “Üç Standart Stopaj”, 1913, Birer Metre Uzunluğunda üç Adet İplik, Ahşap Cetvel, Paris. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-3-stoppages-etalon-3-standard-stoppages-t07507>, Erişim tarihi: 16.08.2022

Görsel 3,4,5. Bernar Venet, “Kaza”, 1996, Enstalasyon, 31 Adet Çelik Boru, Paris.  
<http://images.math.cnrs.fr/Bernar-Venet-de-l-art-et-des.html?lang=es>, Erişim tarihi: 20.09.2022.

## GRAFİK KULLANICI ARAYÜZÜNDE NEUMORFİK TASARIM

## NEUMORFIC DESIGN IN GRAPHIC USER INTERFACE

Oya Cansu Demirkale Kukuoğlu \*

## Öz

Teknoloji ve bilgisayarların hızla gelişmesiyle, çoklu ortamların arayüz tasarımlarında yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Son zamanlarda kullanıcı grafik arayüzü tasarımları hakkında çeşitli araştırmalar yapılmasına rağmen neomorphic tasarım ile ilgili çok az sayıda araştırma bulunmaktadır. Bu araştırmaların azlığını göz önünde bulundurularak skemorfik, düz (flat), materyal ve neomorphic tasarıma dikkat çekilmek istenmektedir.

Bu araştırmada, grafik arayüz tasarım yöntemlerinden olan skemorfik, düz (flat), materyal ve neomorphic tasarımlarının gelişim süreçlerinin incelenmesi amaçlanmış, neomorphic tasarım yaklaşımına odaklanılmıştır. Bu doğrultuda skemorfik, düz (flat), materyal tasarım yöntemlerinin özellikleri ve neomorphic tasarımın gelişim süreci çalışmada ele alınmıştır. Araştırma, nitel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilmiş olup, gerekli alan yazın taraması ile elde edilen veri ve içerikler betimsel analiz yöntemi ile yorumlanmıştır. Bu araştırma, arayüz tasarımlarında çok fazla kullanılmayan neomorphic tasarımın, gelecekte arayüz tasarımlarına uygulanma olasılığını göstermesi açısından önemlidir. Sonuç olarak, grafik kullanıcı arayüzünde kullanılan tasarım yaklaşımlarının kullanılabilirliğini arttırmak için skemorfik, düz (flat), materyal tasarımlarının yanında neomorphic tasarımdan faydalanılması gerektiği düşünülmektedir.

**Anahtar Kelime:** Neomorphic Tasarım, Skemorfik Tasarım, Düz (Flat) Tasarım, Materyal Tasarımı, Kullanıcı Arayüzü Tasarımı

## Abstract

With the development of technology and computers, new solutions began to appear in the design of the emergence of multimedia. Although there are various studies on graphical interfaces in the end-user periods, there is very little research on neomorphic design. Considering the scarcity of these studies, it is desired to draw attention to the fact that skemorfic, flat (flat), material and neomorphic cannot be done.

In this application, it is aimed to examine the development costs of skemorfic, flat, material and neomorphic designs, which are graphic execution design methods, and focuses on the neomorphic design approach. In this direction, the characteristics of skemorfic, flat (flat), material design methods and the development process of neomorphic design are discussed. The research was carried out with the qualitative research method, and the data and contents obtained with the necessary field type benefits were interpreted with the descriptive analysis method. This research is important in terms of providing application protection to the final designs of the neomorphic design, which is heavily run on execution designs. As a result, it is aimed to benefit from skemorfic, flat (flat), material designs as well as neomorphic design to eliminate the usability of design solutions used in the graphical user interface.

**Keywords:** Neomorphic Design, Skemorfic Design, Flat Design, Material Design, User Interface Design

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 23.09.2022 - Kabul tarihi: 30.12.2022.*

\*Öğr. Gör., Samsun Üniversitesi, Kurumsal İletişim Ofisi, oyacansu.demirkale@samsun.edu.tr,  
<https://orcid.org/0000-0001-6577-366X>.

## 1. Giriş

Gelişim ve modernleşme yolunda toplumu etkileyen olaylar, toplumsal yaşamı etkilediği ölçüde tasarım dünyasını da etkilemiş ve köklü değişimlere sebep olmuştur. İçinde bulunduğumuz çağ, insanlığın geçmiş dönemlerine göre hızlı bir değişim geçirerek teknoloji ve dijitalleşme kavramlarını ön plana çıkarmıştır. Teknoloji ve dijitalleşmeyle birlikte bilgisayar kullanımının yaygınlaşması, tasarımda yeni biçimlerin oluşmasına neden olmuş ve tasarımsal değişimlere zemin hazırlamıştır. Bu doğrultuda oluşturulan tasarımlar, her dönemde çağın getirmiş olduğu dinamiklere göre yeniden şekillenmiş ve gelişim göstermiştir. Bu duruma ayak uydurmaya çalışan tasarımcılar ise, çalışmalarını sınırlı malzeme ve ortamlarda izleyicilerle buluşturmak için dijital teknoloji araçlarını daha yoğun şekilde kullanmaya başlamışlardır.

Tasarımcılar, çoğu zaman toplumdaki sosyal ve politik değişimleri tasarımlarına aktararak içinde bulunulan durumu topluma yansıtmayı başarmışlardır. Bununla beraber, toplumdaki değişim ve gelişimler farklı tasarım trendlerinin ortaya çıkmasına ve gelişmesine neden olmuştur. Toplumların, yaşam biçimlerinin zaman içerisinde değişmesiyle tasarımcılar ile teknoloji geliştiricileri, pratik ve eğlence alternatifleri aramak zorunda kalmışlardır. Uzaktan eğitim, çevrimiçi alışveriş ve evden çalışma yoluyla çevrim içi dünyaya geçiş, insanların yaşam tarzı üzerinde muazzam bir etki yaratmıştır. Dramatik değişim dönemlerinde, teknoloji ve arayüz tasarımları insanların ihtiyaçlarını daha iyi yansıtmaya ve kullanıcı deneyimleri için çözümler üretmeye çalışmışlardır (Pavlova, 2020).

Grafik kullanıcı arayüzü, kullanıcı ile cihaz arasında gerçekleşen bir etkileşim olup, kullanıcının beklentisi ile tasarım arasındaki farkı en aza indirgeyerek sorunsuz iletişime yol açan bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Park ve Kim, 2013). Kullanıcı ve cihaz arasındaki etkileşimi sağlayan arayüzler, tasarımcılar sayesinde, kullanıcıların gerçek hayattaki nesnelere bağlantı kurmasını sağlayarak öğrenme süreçlerini kısaltmayı ve kullanıcıların uygulama hakkında bilgilendirilmesini sağlamak amacıyla skemorfik tasarımdan faydalanmışlardır. Fakat teknolojinin ilerlemesi ve dönüşümüyle beraber arayüz tasarımları da değişime uğramış ve skemorfik tasarım anlayışı yerini daha minimal bir tasarım anlayışı olan düz (flat) tasarıma bırakmıştır. Zaman içerisinde değişen tasarım trendleriyle beraber skemorfik ve düz tasarım anlayışları kullanıcılara yetersiz gelmiş ve 2014 yılında bu iki tasarım anlayışının bir arada

kullanıldığı materyal tasarım anlayışı ortaya çıkmıştır. Grafik arayüzü tasarımındaki bu gelişmelere bakıldığında, nesnelerin tasarımını, konumunu, kullanılabilirliğini ve sistemini taklit etmek, arayüz tasarımcılarının ulaşmaya çalıştığı bir tasarım hedefi olarak görülmektedir. Bu hedef, skemorfik tasarımdan yola çıkılarak, düz (flat) ve materyal tasarımlarının bir arada kullanılmasıyla neomorphic tasarımı oluşturmuştur. Bu yeni tasarım trendi, arayüz tasarımlarına farklı bir bakış açısı katarak, arka plan renkleri, degradeleri ve gölgeleri birleştiren yenilikçi bir görünümle karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırmada, kullanıcı arayüz tasarım yöntemlerinden skemorfik, düz, materyal ve neomorphic tasarımın ne olduğu, tasarımlara nasıl uygulandığı ve neomorphic tasarımın gelişim sürecine odaklanılmıştır. Bu bakımdan incelendiğinde; araştırmanın temel problemini, arayüz tasarımlarında kullanılan yöntemlerin ve yeni bir arayüz tasarımı olarak karşımıza çıkan neomorphic tasarım anlayışını incelemektir. Bu doğrultuda, skemorfik, düz ve materyal tasarım yöntemlerinin özellikleri ve neomorphic tasarımın gelişim süreci çalışmaya aktarılmıştır. Bu durumu daha anlaşılır kılmak için öncelikle diğer tasarım yaklaşımları olan skemorfik, düz (flat) ve materyal tasarım ilişkisi açıklanarak neomorphic tasarımın ortaya çıkmasını sağlayan durumlar incelenmiştir. Araştırma yeni bir yaklaşım anlayışı olan neomorphic tasarımın, süreçlerini ve formlarını çalışmaya aktardığı için önemli görülmektedir.

## **2. Skemorfik tasarım**

Skemorfik tasarım, gerçek bir nesnenin orijinal görüntüsünü ve dokusunu yeniden üreten bir tasarım yaklaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Skemorfik arayüz tasarımları, dijital görüntüler ile gerçek nesnelere arasında benzerlik ilişkisi kurmakta ve dijital görüntülerde gerçeklik hissi yaratılarak kullanıcıların dikkatini çekmektedir (Zeğerek ve Kara, 2014:68). Aynı zamanda skemorfik tasarım, gerçek hayat metaforunu kullanarak bilinmeyen nesnelere aşinalık sağlayan metaforun işlevini de yerine getirmektedir (Gessler, 1998:230). Bu doğrultuda, skemorfik arayüz tasarımları uygulama içerisindeki işlevselliğinden daha çok biçimsel benzerliklere dayanmaktadır (Jorrillo, 2012:2).



Görsel 1. Apple iBooks (IOS 6)

1984 yılında, Mac OS işletim sistemi ile Apple, tasarımlarda skemorfik tasarımı uygulayan ilk şirket olmasıyla karşımıza çıkmaktadır (Zeğerek ve Kara, 2014:72). Böylece Apple, skemorfik tasarımı bilgisayarların arayüz tasarımlarında kullanarak bağımsız bir tasarım kimliği oluşturmayı başarmıştır. Dijital ortamda uzun bir süre yoğun biçimde kullanılan skemorfik tasarımın avantajlarının yanında bazı dezavantajları da bulunmaktadır.

Skemorfik tasarım, yeniliklere uyumlu olmamasıyla beraber, kişinin dikkatini tasarımın estetiğine yoğunlaştırarak işlevsellikten uzaklaştırmaktadır. Gerçek nesnelerin görüntülerine sahip olan skemorfik tasarım, ayrıntılarla dolu olması ve işletim sisteminde fazla yer kaplaması açısından da eleştirilmektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda metaforik çağrışımlara neden olan skemorfik tasarım, yalnızca gerçekliğin taklidi olduğu, ancak mutlak bir kopyası olmadığı için kullanıcılar tarafından yanlış anlaşıldığı düşünülmektedir. Bu durum kullanıcılar açısından gerçek görüntüsüyle aynı işlevselliğe sahip olmaması nedeniyle de kafa karıştırıcı olabilmektedir. Bazı durumlarda ise skemorfik olarak tasarlanan simge, kullanıcılar tarafından gerçek prototipiyle ilişkilendirilememektedir. Bu nedenle arayüz kullanıcıları gerçek nesneyle ilişkilendirmeleri gereken öğeyi tanıyamamaktadırlar (Green, 2013).

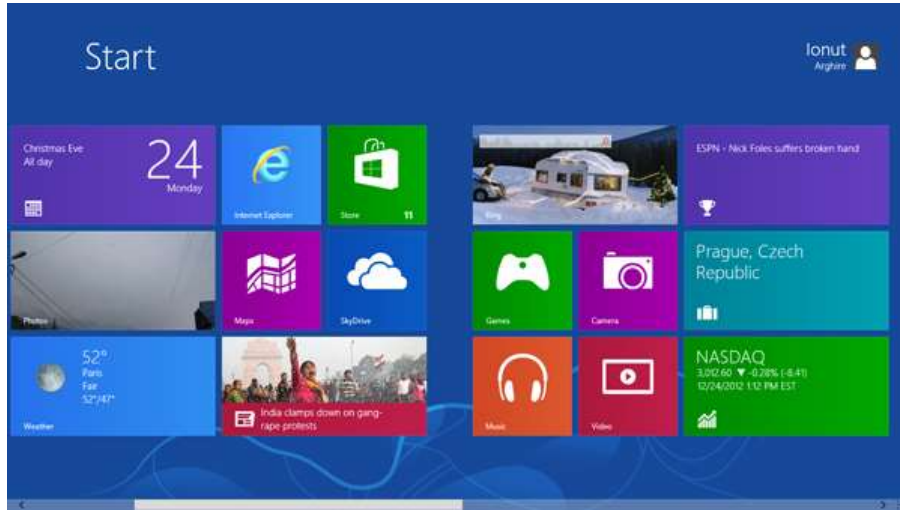
Mobil cihazların gelişmesi, arayüz tasarımlarının önemi arttırmış ve uygulamaların cihazlarda daha az yer kaplaması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Kullanıcılara yönelik oluşturulan

uygulamalarda daha fazla verim elde etmek için biçimden ziyade işlevselliğe odaklanan, daha sade ve anlaşılır tasarımlardan biri olan düz (flat) tasarım yaklaşımının doğmasına neden olmuştur.

### 3. Düz (Flat) tasarım

Düz (flat) tasarım, kullanıcıların arayüz içeriğini arka plandan ayırt etmelerine yardımcı olmak için farklı şekiller, parlak renkler ve güçlü kontrastlıklar kullanarak tasarımcıların basit, iki boyutlu öğeleri doğrudan arayüze yerleştirmesine olanak tanımaktadır.

Allan Grinshtein, düz tasarımı minimum elemanlarla maksimum etki yaratan zarif bir arayüz olarak ifade etmektedir (Admin, 2013). Microsoft, düz tasarımı Windows 8'e ve ardından Google'a uygulayan ilk üretici olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tasarım trendi dijital ortama aşına olan kullanıcılara basitleştirilmiş bir arayüz tasarımı sunulmasına izin vermektedir.



Görsel 2. Window 8 Düz Tasarım Arayüzü

Skemorfik tasarımından farklı olarak, üç boyutlu unsurları dışlayan düz tasarım, temel öğeleri göz önünde bulunduran iki boyutlu bir tasarım anlayışından oluşmaktadır. Düz tasarım anlayışı, minimalizme ve tasarımdaki netliğe odaklanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda, kullanıcının uygulamayla etkileşime girmesine yardımcı olmayan elemanlar arayüz tasarımından çıkartılmakta ve sade bir arayüz tasarlanmaktadır. Düz tasarım, gerçekçilik

yerine iki boyutlu bir yaklaşım benimsemekte ve tasarımda netliği sağlamak için tasarımın işlevine vurgu yapmaktadır.

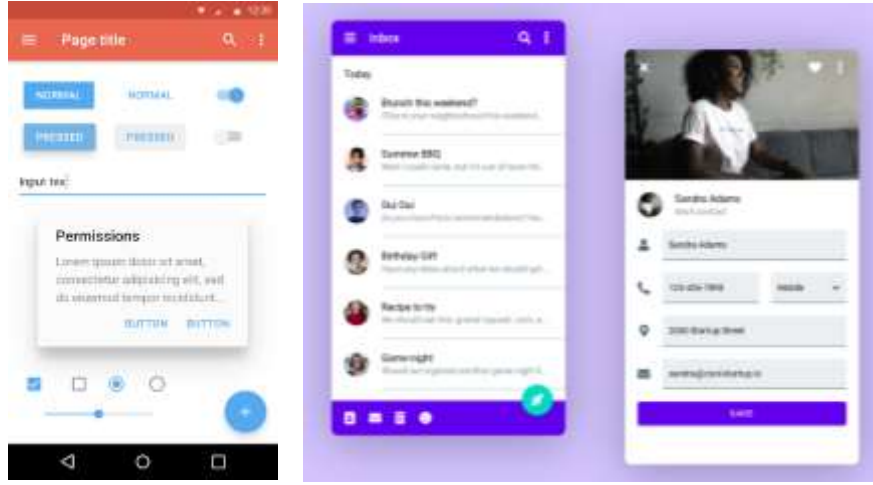
Sadelige dayanan düz tasarımın bazı sınırlamaları bulunmaktadır. Örneğin, sade oluşturulan butonlar ve simgeler arasında bulunan farklılıklar yok olma riski taşımaktadır. Bununla birlikte kullanıcılar, gölgeleri ve derinliği olmayan bir tasarım söz konusu olduğunda, kullanıcı arayüzünü anlamakta zorlanabilmektedirler (Caldbeck, 2020). Tasarımcılara göre skemorfik ve düz tasarımı bir arada kullanmak kullanıcı dostu bir deneyim sağlamaktadır. Bu durumdan dolayı tasarımcılar 2014 yılında Google tarafından bu iki tasarım anlayışının kullanılabilir noktalarını birleştirerek materyal tasarım yaklaşımını ortaya koymuşlardır.

#### **4. Materyal Tasarımı**

Materyal tasarımı, kullanıcıların grafik arayüzleriyle basit ve sade şekilde etkileşim kurmasını hedefleyen bir tasarım yaklaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Düz tasarımda olduğu gibi materyal tasarımında da işlevsellik ön plana çıkmaktadır. 2014 yılında Google şirketi, yenilikçi bir tasarım anlayışıyla beraber materyal tasarım yaklaşımını başlatmış ve kullanıma sunmuştur.

Materyal tasarımı ile amaç, arayüz ekranları arasındaki geçişlerde kullanıcıya kaliteli görseller sunarak, gerçek dünyada yer alan nesnelere basit tasarımlar üzerinden sunmaya çalışmaktır (Patel, 2016:64). Bu tasarım anlayışının ilkelerinden biri, nesnelere içinde bulunduğumuz dünyada nasıl görüldüğünü, basitleştirilmiş bir şekilde taklit etmeye çalışmaktır. Ayrıca kullanıcılara yönelik renk, şekil, simge, tipografi, ses, hareket, etkileşim ve gezinme için birçok kolaylığı sağlamaktadır. Materyal tasarım, rengin cesur kullanımını ortaya çıkararak kullanıcılar üzerinde güçlü bir etki bırakmaktadır. Bu noktada renk, çeşitli öğeleri tanımlamada, etkileşim, gezinme ve geri bildirim yoluyla kullanıcıları yönlendirmede çağrışımsal ve soyut bir rol oynamaktadır (Bollini, 2016:320).





**Görsel 3.** Google Inc. - Materyal Tasarım

Kullanıcılar, materyal tasarımı ile tasarlanmış arayüzde daha hızlı gezinebilmekte ve herhangi bir öğeye dokunduğunda ne olacağını tahmin edebilmektedirler. Derinlik yanılsaması yaratmak için animasyonlar, geçişler ve gölgelerle oynamanın kullanımını teşvik etmektedir. Uygulamalarda ve web sitelerinde ortak bir görsel dil oluşturulması gerektiğinden, temel tasarım öğelerini bir araya getiren bir tasarım yaklaşımı olarak karşımıza çıkmaktadır.



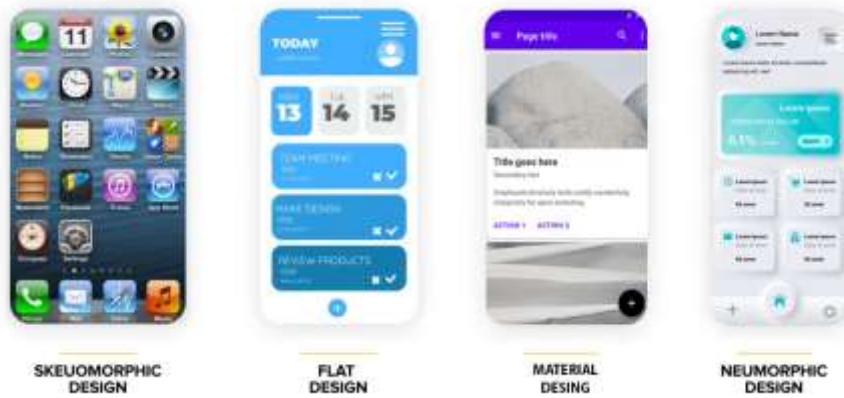
**Görsel 4.** Skemorfik, Düz (Flat) ve Materyal Tasarımı İkon Örnekleri

Materyal tasarımı, gerçek dünyadaki nesnelere basitleştirilmiş şekilde taklit ederek ışık ve gölge ile gerçeklik hissi oluşturmaktadır. Skemorfik tasarımda olduğu gibi gerçeği yansıtan nesnelere üç boyutlu olarak düzleme geri dönmektedir (Görsel 4). Karmaşık bir arayüz tasarımında, tasarım yaklaşımlarının bir arada kullanımı, sorunların çözümüne yardımcı olmaktadır. Örneğin, düz tasarım daha hızlı yüklenme süresi ve kullanılabilirliği ile öne plana

çıkarken, malzeme tasarımı düz tasarımın yetersiz kaldığı durumlarda sorunu çözmektedir. Bu gibi sorunlar tasarımcıları farklı yaklaşımların arayışlarına yönlendirmektedir. Sorunların çözümü için 2019 yılının Aralık ayında Michal Malewicz tarafından UX Collective sitesinde Neumorphic tasarım adı altında yeni bir arayüz tasarım yaklaşımı karşımıza çıkmaktadır (Malewicz, 2019).

## 5. Neumorphic Tasarım

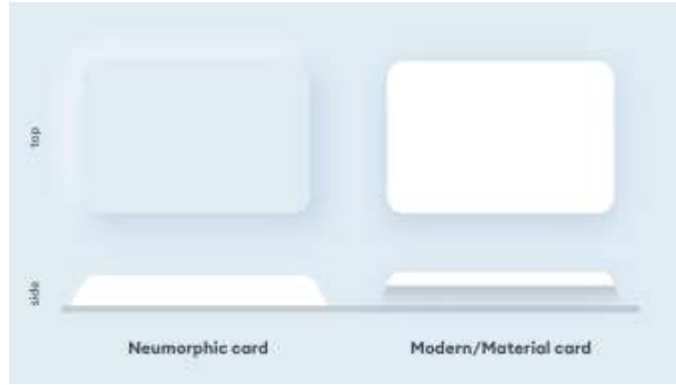
Neumorphic tasarım, 2019 yılında skemorfik, düz tasarım ve materyal tasarım yaklaşımlarını bir arada kullanan bir tasarım stili olarak karşımıza çıkmaktadır. Neumorphic arayüz tasarımları, kullanıcılarda boyut hissi yaratmak için simgelerin ışığı ve gölgeleri ile oynamakta böylece tasarıma derinlik ve boyut hissi kazandırmaktadır. Diğer arayüz tasarımlarında kullanılan keskin köşeler yerine, yuvarlak ve ince çizgiler tercih edilmektedir. Gri alanların tasarımda yer alması ve buna bağlı olarak oluşan beyaz boşluk tasarımın nefes almasını sağlamak ve tasarıma yeni bir düzen getirmektedir. Neumorphic tasarım, simgeleri ışık, gölge ve geometri yoluyla şekillendirmekte, basit renklerle beraber tasarıma minimal bir estetik bir yapı kazandırmaktadır.



Görsel 5. Skemorfik, Düz, Materyal Tasarımı ve Neumorphic Tasarım Kullanıcı Arayüz Tasarımları

The Outline and Input'un baş tasarımcısı Jack Koloskus, Apple'in bir sonraki kullanıcı arayüz tasarımının neumorphic tasarımdan oluşacağını öngörmektedir. Bu tahmin, 22 Haziran 2020'de Apple'in Dünya Çapında Geliştiriciler Konferansı'nda (WWDC) tanıtılan Mac'in işletim sistemi macOS 11 Big Sur'a dayanmaktadır. Big Sur işletim sistemi, mevcut işletim sisteminden tamamen farklı bir arayüz tasarımı ile sunulmuştur. Bu, Apple'in işletim sistemini 19 yıl sonra ilk

kez yeni bir sürüme yükseltmeye yönelik yenilikçi girişimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Jack Kolokus, bu girişimle beraber Apple'ın kullanıcı arayüz tasarımı ve simgeleri açısından mevcut olanlardan farklı, skemorfik ve düz tasarım kullanıcılarının aşına olduğu, düz tasarım ve materyal tasarımın yerini almak için yeni bir arayüz tasarımı girişiminde bulduklarını öne sürmüştür (Kolokus, 2020).



**Görsel 6.** Materyal Tasarımı ve Neumorphic Tasarım.

Düz tasarım ve materyal tasarımın kullanılabilirlikleri göz önünde bulunduran neumorfik tasarım, öğelere derinlik vererek arka plandan ön plana doğru yükseltelen bir yapı oluşturmaktadır. Materyal tasarım, arayüzleri üç boyutlu düşünmemize katkıda bulunurken, kullanılan gölgeler hem nesneye derinlik vermekte hem de şekli tanımlamaktadır. Ancak, neumorphic tasarım ile malzeme tasarımı arasındaki farka bakıldığında, neumorphic tasarım arka plandan ön plana çıkıyormuş gibi görünse de materyal tasarım, nesnenin gölgesiyle beraber arka plandan ayrılmaktadır.

### 5.1. Neumorphic Tasarımın Özellikleri

Neumorphic tasarım, grafik kullanıcı arayüzünde arka plan rengi, öğe şekli, degrade, vurgu ve gölge kullanarak bir 3D stilini (Üç Boyutlu Stil) uygulamaktadır. Bu tarzı gerçekleştirmek için neumorfizmin odak noktası "ışıkların hareketi" olarak karşımıza çıkmaktadır (Kolokus, 2020). Görsel 7'de görüldüğü gibi, neumorfizmde zeminin ve simgelerin arka plan rengi tek renktir. Arka plan ve öğeler, yalnızca ışığın hareketini içeren bir gölge stiliyle birbirinden ayrılmaktadır.



**Görsel 7.** Neumorphic Tasarım Grafik Arayüz Örneği

Neuformizmin bir başka özelliği de basit şekillerdeki öğelerin yeniden kullanılması ve tekrar tekrar yerleştirilmesidir. Bu durum kullanıcılara genel görünüm olarak birleşik ve organize bir kullanıcı arayüzü sağlamaktadır. Ek olarak, tasarımcıların basit öğeleri yeniden kullanarak tasarıma dâhil etmeleri neumorphic tasarımı daha da kolay hale getirmektedir. Bu durum, basit ve temiz bir kullanıcı arayüzü tasarımı oluşturmayı mümkün kılmaktadır. Ayrıca temel neumorphic tasarım, özelliklerini korurken arka plan rengini değiştirmek çeşitli yazılımlarla mümkün olabilmektedir. Neumorphic tasarımda, çerçevelerin yuvarlatılmış köşelere sahip olması kullanıcılarda yumuşaklık izlenimi oluşturmaktadır. Bu nedenle, neuformizm aynı zamanda yumuşak kullanıcı arayüzü olarak da adlandırılmaktadır (Kühne, 2020).



**Görsel 8.** Farklı Arka Plan Renkleri Kullanılarak Oluşturulan Neumorphic Tasarım

Neumorphic tasarım, kullanıcılarda bileşenlerin arka planda katmanlı veya üst üste binmediğini, sadece arka plandan ön plana geldiği etkisini yaratan bir derinlik oluşturmaktadır

(Görsel 8). Neumorphic tasarım, web sitesi ve mobil arayüz tasarımlarında gerçek dünyayı taklit etmek için yeni bir yöntem sunmakta ve tüm arayüz bileşenlerinin arka plandan üretildiği hissini vermektedir. Neumorphic tasarımda bulunan belirgin özellikler şu şekildedir:



**Görsel 9.** Courage Egbude Tarafından Tasarlanan Yumuşak Köşeli Kullanım

*Yuvarlatılmış Köşeler:* Tasarımda kullanılan çerçevelerin keskin köşeleri yuvarlatılarak tasarım yumuşak bir görünüme kavuşmaktadır. Bu durum, genel görünümü daha yumuşak ve gölgeli hale getirmektedir (Görsel 9).



**Görsel 10.** Mix Müzik Çalar

*Şeffaflık ve Arka Plan Bulanıklığı:* Neumorphic arayüz tasarımında, şeffaflık ve arka plandaki bulanıklık, arayüz tasarımında bulunan simgelerin arka plandaki işletim sistemine bağlı olduğunu göstermektedir. Arayüz tasarımında bulunan butonlara tıklandığında öne çıkıyor gibi algılanması, arka plandan bağımsız düşünülmemesi gerektiğini ortaya koymaktadır. Örneğin, Mix Müzik Çalar (Görsel 10) uygulamasının arayüz tasarımı, neumorphic tasarım yaklaşımını yaratıcı bir şekilde kullanarak yeni ve benzersiz bir görsel deneyim yaratmaktadır. Tasarımcı,

arayüz tasarımındaki butonların öne çıkması için özel bir kenarlık kullanmış ve etkin olan butonların birbirinden ayırt edilmesini sağlamıştır.



**Görsel 11.** Surja Sen Das Raj Tarafından Tasarlanan Neumorphic Arayüz Tasarımı

*Birleşik Semboller:* Neumorphic tasarıma göre, kullanıcı arayüz tasarımında yer alan simgelerin birbirleriyle uyum içinde olması gerekmektedir. Surja Sen Das Raj'ın tasarlamış olduğu arayüz tasarımından (Görsel 11), tüm renkler, gölge ve degradeler tutarlı ve birbirleriyle uyum içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Dengeli ve düzenli kullanılan şekiller ve arka planlar tasarımda bütünlük oluşturması açısından önemli görülmektedir.

## 5.2. Neumorphic Tasarımın Avantajları ve Dezavantajlar

Skemorfik, düz ve materyal tasarımı gibi yaklaşımlar uygulamaların çoğalmasıyla hızla popülerlik kazanmıştır. Ancak, zaman içerisinde gereksinimler ve estetik kaygılar doğrultusunda birçok uygulama ve web sitesi arayüz tasarımlarında değişikliklere gitmiştir. Arayüz tasarım yaklaşımları doğru bir şekilde kullanıldığında, öngörülebilir tasarım modellerine yeni bir soluk getirme yeteneğine sahip olmaktadır. Kullanıcılara yönelik tasarlanan, kullanıcı dostu uygulamalar, sahip oldukları avantajların yanı sıra dezavantajları da beraberinde getirmektedir. Bu doğrultuda, skemorfik, düz (flat) ve materyal arayüz tasarım yaklaşımlarında olduğu gibi neumorphic tasarımın da avantajları ve dezavantajları bulunmaktadır.

### **5.2.1. Avantajları**

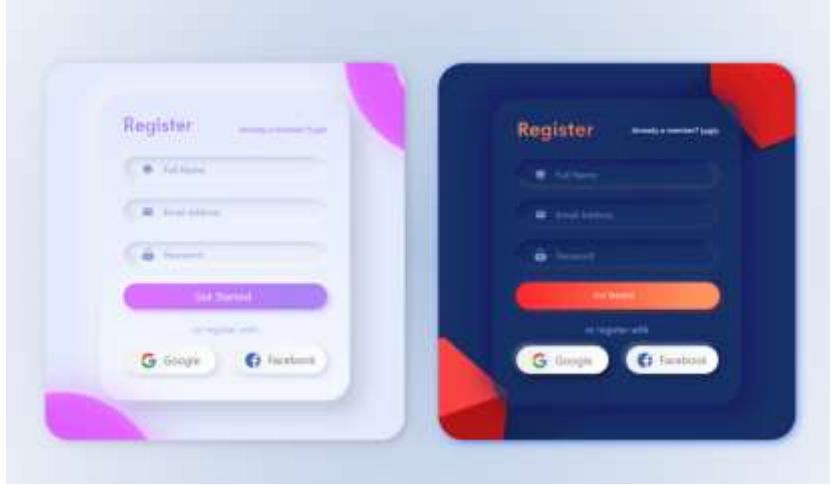
Neumorphic tasarım, kullanıcı arayüzünde kullanılan butonları ve simgeleri diğer tasarım yaklaşımlarından tamamen ayırarak yeni bir görünümle öne çıkarmayı başarmıştır. Bu nedenle, ilk piyasaya sürülmesinden bu yana Dribbble, Behance ve Instagram gibi uygulamalarda hızla büyük ilgi görmüş ve yeni bir tasarım trendi etkisi yaratmıştır. Bu durum, neumorphic tasarımının diğer uygulamalardan ayrılmasına ve öne çıkmasına neden olmaktadır.

Neumorphic tasarım, gölgeleri, renkleri ve ışıkları yaygın olarak kullanarak yeni bir tasarım trendi başlatmakta ve tasarımın içinde bulunan hiyerarşiyi doğal bir şekilde sergilemeye yardımcı olmaktadır. Neumorphic tasarımda, kullanıcılar için birbirleriyle ilişkili bir arayüz oluşturan tasarımcılar, hazırlayacakları arayüzlerde her zaman aynı gölge, renk ve ışık kontrastlarını kullanmaları gerekmektedir. Bu durum, tasarımcıların estetik açıdan uyumlu arayüzler oluşturmalarına neden olmaktadır. Böylece tasarımcılar, arayüz ekranları arasındaki geçişlerde tutarlı olmakta ve tasarım süreçlerini hızlandırmaktadırlar.

Kullanıcı arayüz tasarımında kullanılan simgeler ve butonlar uygulamanın dokunsal görünmesini sağlamak ve kullanıcılarla etkileşim içerisinde olmaya yardımcı olmaktadır.

### **5.2.3. Dezavantajları**

Neumorphic tasarımda kullanılan renk ve kontrast, kullanıcıların bir öğeyi arka plandan ayırt etmesini ve işlevinin çalışıp çalışmadığını doğrulamasını zorlaştırmaktadır. Bu durum, kullanıcı açısından erişim sorunlarına neden olmaktadır. Tasarımlar belirli bir renk kontrast oranının altına düştüğünde, butonlar ve simgeler arka plana karışmakta ve yazı tipleri okunamaz hale gelmektedir.



**Görsel 12.** Neumorphism Tasarımında CTA Düğme Görünümü

Örneğin, CTA (Call to Action) düğmesi, renkler ve kontrast arasında küçük farklar nedeniyle butonların "basıldı" durumunu, arayüz tasarımında bulunan diğer butonlardan ayırt edilmesini zorlaştırmaktadır. Tüm bu tasarımlar, kullanıcı kaybı sorunlarına neden olmaktadır. Bu sorunu çözmek için farklı bir düğme rengi veya daha güçlü kenar boşluğu kullanmak gerekmektedir.

Tasarımcılar, neumorphic ve skemorfik tasarımdaki kullanıcı arayüzlerinde yaşanan sorunların benzer olduğunu ileri sürmektedir. Fakat, etkin olan ve olmayan butonların kullanıcı tarafından anlaşılabilir olmasının zor olduğu ve kullanıcının ilk olarak uygulamayla nasıl etkileşime geçmesi gerektiğini gösteren belirgin bir görünüş bulunmamaktadır. Bununla beraber neumorphic tasarım, dikkat çekici bir arayüz tasarımına sahip olmasına rağmen erişilebilirlik sorunu, yapı ve işlevsellik eksikliği gibi sorunlarının olmasından dolayı arayüz tasarımının daha az kullanılmasına neden olmaktadır.

Erişilebilir bir neumorphic arayüz tasarımı oluşturmak için renk ve gölge kombinasyonlarını doğru kullanmak gerekmektedir. Bu sorunun aşılabilmesi için, kullanıcı deneyimine sunulması ve test edilmesi gerekmektedir. Fakat bu durum, tasarımcılar açısından zahmetli ve zaman alıcı olabilmektedir. Ayrıca renk körü ve zayıf görüşlü olan kullanıcılar, yumuşak gölgelerin neden olduğu zayıf kontrastlık nedeniyle uygulamayı kullanmakta zorlanabilmektedirler (Bece, 2020).



Her tasarım yaklaşımında olduğu gibi neomorphic tasarımın da avantajları ve dezavantajları bulunmaktadır. Ancak, yetenekli arayüz tasarımcılarının dikkatli kullanımları sayesinde dezavantajları ortadan kaldırmak mümkün gözükmektedir.

## **6. TARTIŞMA**

Kullanıcı arayüz tasarımları, değişen ve gelişen teknolojiyle beraber daha önemli hale gelmiş ve kullanıcı ile cihaz arasında görsel iletişimin etkili bir şekilde oluşmasına neden olmuştur. Kore'de neomorphic tasarım ve kullanıcı arayüz tasarım trendlerinin analizi hakkında bir çalışma yapılmıştır. Bu araştırma, skemorfik, düz (flat), materyal tasarımına ve yeni ortaya çıkan neomorphic tasarım trendlerine odaklanarak gelişim süreçlerini göstermiştir. Araştırma sonucunda, uygulamalarda yer alan kısa bilgilerin ve bazı öğelerin görselleştirilmesi için neomorphic tasarımdan faydalanılması gerekliliği sonucuna varılmıştır (Park, Oh ve Park, 2021:160).

Björk (2021:71) yapmış olduğu çalışmada, düz ve neomorphic tasarım olmak üzere iki tasarım yaklaşımıyla tasarlanan GUI'lerde estetik tercihlerin, yaş grupları arasında nasıl farklılık gösterebileceğini incelemeyi amaçlamıştır. Çalışma, genç (18-34), orta (35-54) ve yaşlı (55-94) grupları olmak üzere toplamda 97 kişiye yapılan anket sonucunda, en yaşlı grubun arayüz tasarımlarında düz tasarımı tercih etme eğiliminde oldukları, diğer grupların ise neomorphic tasarımı tercih ettikleri sonucuna varılmıştır.

El-Sherbiny (2022:153) Gerçeklik ve 3D grafiklerinin Kullanıcı Arayüz Tasarımları Sosyal Medya Platformları (2020/21 Trendi) adlı çalışmasında karşılaşılan salgın hastalıklar sonucu insanların karantinaya girmesiyle kullanıcı arayüz tasarımlarında gelişmeler yaşandığını göz önünde bulunduran bir çalışma yapmışlardır. Yapılan bu çalışmada, neomorphic ve 3D grafikleri incelenerek, arayüz tasarımlarında yaşanan değişimlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan koşulların neler olduğu tartışılmıştır.

Yapılan bir başka araştırmaya göre, arayüz tasarımcıları neomorphic tasarımın sunmuş olduğu modern ve sade estetik anlayışıyla oluşturulan kullanıcı arayüz tasarımlarını benimsedikleri ortaya çıkmıştır. Tasarlanan neomorphic öğeler, hafif ışıklı, gölgeli ve dokunsal şekilleri kullanıcılarda farklı bir his ve deneyim oluşturmuştur. Ancak, neomorphic tasarımda

kullanılan yumuşak gölgeler ve yuvarlatılmış kenarlar tasarımda gözden kayboluyor gibi görünmesi, tasarımda erişilebilirlik sorunlarına yol açmıştır (hptt 1).

Yapılan araştırmalara bakıldığında, neomorphic tasarımla ilgili çelişkili sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, gelecekteki araştırmalarda, neomorphic tasarım yaklaşımının derinlemesine bir analizi yapılması gerekmektedir. Neomorphic tasarım, henüz gerçek ürünlerde kullanılmayan yeni bir kullanıcı arayüz tasarımı yaklaşımı olduğundan gelecekte aktif olarak kullanılıp kullanılmayacağını tahmin etmek kolay olmamaktadır.

## **7. SONUÇ**

Skemorfik, düz ve materyal tasarımlarının her biri kendine özgü stil ve karaktere sahip modern tasarım yaklaşımlarıdır. Skemorfik tasarım, kullanıcının arayüz tasarımına daha aşina olmasını sağlamak için fiziksel dünyadaki unsurların taklidi olarak görülmektedir. Düz tasarım, skemorfik tasarıma tepki olarak ortaya çıkmış ve üç boyutlu öğeleri ortadan kaldırmış, minimalist ve sade bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan materyal tasarımı, skemorfik ve düz tasarımın bazı özelliklerini birleştirerek, derinlik ve gölge kullanımını yansıtan 3B özelliklere sahiptir. Neomorphic tasarım ise skemorfik tasarımı düz bir tasarım haline getirerek, materyal tasarımın ışık hareketlerinden yola çıkmış ve gerçek bir nesneyi basit formda ifade etmeye çalışan bir kullanıcı arayüzü tasarımıdır.

Yapılan araştırmada, arayüz tasarımının kullanımını en üst düzeye çıkarmak için, bazı öğelerin görselleştirilmesinde, neomorphic tasarımdan faydalanılması gerektiği düşünülmektedir. Her tasarım yaklaşımında olduğu gibi neomorphic tasarımın da avantajları ve dezavantajları bulunmaktadır. Ancak arayüz tasarım yaklaşımlarının ortaya çıkmasıyla birlikte sorunları da beraberinde getirdiğini ve kullanılabilirlik açısından dikkatli bir şekilde tasarlanması gerektiğini unutmamak gerekir. Bazı durumlarda, skemorfik tasarım yaklaşımının karakteristik ve canlı yönü etkili bir görsel deneyim oluştururken, diğer yandan düz tasarım yaklaşımı daha işlevsel ve güçlü olabilmektedir. Bu tasarım yaklaşımlarını desteklemek ve eksikliklerini kapatmak amacıyla materyal tasarım ortaya çıkmış ve sonrasında neomorphic tasarımla beraber yeni bir yaklaşım trendi oluşturulmuştur.

Grafik arayüz tasarımları arasında seçim yapmak, arayüz tasarımcıları için önemli bir karar aşamasıdır ve oluşturulacak uygulama ile hangi tasarım yaklaşımının kullanılacağına uygulamanın türüne göre karar vermek gerekmektedir. Bununla birlikte, çok fazla öge içeren arayüz tasarımlarını kullanmak, kullanıcı açısından güç ve algılaması zor olabilmektedir. Bu gibi durumlarda, arayüz tasarım yaklaşımlarının kullanımı, kullanıcıya yönelik oluşturulmalı ve gerekirse diğer arayüz yaklaşımlarının kombinasyonları kullanılarak uygulama kullanıcıya sunulmalıdır. Uygulamanın arayüz yaklaşımını belirlemek oldukça zordur, çünkü kullanılacak olan arayüz tasarımı uygulamanın hem işlevselliğini hem de kullanıcıya uygunluğu açısından önem taşımaktadır. Uygulamanın içeriğini kullanıcıya en etkili şekilde sunmak ve iyi bir tasarım oluşturmak uzun bir çaba gerektirmektedir. Bu nedenle, grafik kullanıcı arayüzü yaklaşımları uygulanırken avantaj ve dezavantajlarını anlamak ve uygulama içeriğini kullanıcıya en iyi şekilde sunmak gerekmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Björk, S. (2021). Flat And Neumorphic Design: Aesthetic Preferences Compared Between Age Groups. In *Conference in Interaction Technology and Design*, 71.
- Bollini, L. (2016). From Skeuomorphism to Material Design and Back. The Language of Colours In The 2nd Generation Of Mobile Interface Design. *Colour and Colorimetry. Multidisciplinary Contributions*, 12, 309-320.
- El-Sherbiny, H. F. (2022). Realism and 3d Graphics in US Designs and Social Media Platforms (Trend Of 2020/21). *Journal of Arts & Architecture Research Studies*, 3(5), 138-153.
- Gessler, N. (1998). Skeuomorphs and Cultural Algorithms. In *International Conference on Evolutionary Programming* Springer, Berlin, Heidelberg, 229-238.
- Jorrillo, C. A. (2012). What Role or relevance does a succesfull alignment of user and developer mental models play in the usability (or not) of skeuomorphic user interface designs?, *Interaction Design Research Paper*.
- Park J. ve Kim H. (2013). 7 Secrets of UX Design. The Obvious Secrets of UX Design That Are Too Well-Known But Don't Use Well. *Paju: Ahn Graphics*.
- Park, J., Oh, N. Y. ve Park, J. W. (2021). A Study on UI Design Trends Analysis with Neumorphism Design. *The Journal of the Korea Contents Association*, 21(2), 148-160.
- Patel, P. (2016). A Guide to Material Design, a Modern Software Design Language. *Open Source for You*. 64-66.

Zeğerek E. ve Kara M. (2014). Dijital Kullanıcı Arayüz Tasarımlarında Skemorfik Anlayış. *Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yazıları Dergisi*. Ankara.

### **İnternet Kaynakları**

Admin (2013). "The Rise of Flat Design", <https://www.pragermicrosystems.com/flat-design/>, Erişim tarihi: 03.05.2022.

Bece, A. (2020). "Nörmorfizm ve CSS", <https://css-tricks.com/neumorphism-and-css/>, Erişim tarihi: 10.05.2020.

Caldbeck M. (2020). "Soft UI/Neumorphism in Adobe XD — What is it, and How Do You Do it?", <https://uxdesign.cc/create-soft-ui-neumorphism-in-adobe-xd-bc08bb4cb79d>, Erişim tarihi: 29.05.2022.

Green I. (2013). "Pros and Cons of Skeuomorphism [Infographic]", <https://designwebkit.com/inspiration/pros-cons-skeuomorphism-infographic/>, Erişim tarihi: 16.07.2022.

hptt 1: "Neumorphism: Its Origin Story & Influence on the UI Design World", <https://www.svgator.com/blog/neumorphism-origin-influence-design/>. Erişim Tarihi 05.06.2022.

Kolokus, J. (2020). "Apple, Big Sur, and the Rise of Neumorphism", <https://www.inputmag.com/design/apple-macos-big-sur-the-rise-of-neumorphism>, Erişim tarihi: 20.05.2022.

Kühne, L. (2020). "Soft UI is Fun But Not Very Practical", <https://lukasckuehne.medium.com/trying-out-soft-ui-12153537dc50>, Erişim tarihi: 16.02.2022.

Malewicz M. (2019). "Neumorphism in User Interfaces", <https://uxdesign.cc/neumorphism-in-user-interfaces-b47cef3bf3a6>, Erişim tarihi: 10.07.2022.

Pavlova, I. (2020). "Graphic Design Trends in 2021 That Will Cause Revolution", <https://graphicmama.com/blog/graphic-design-trends-2021/>, Erişim tarihi: 10 Mayıs 2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Apple iBooks (IOS 6)", <https://www.cultofmac.com/197791/apple-releases-ibooks-3-0-in-the-app-store-with-continuous-scrolling-icloud-integration-ios-6-sharing/>, Erişim tarihi: 08.07.2022.

Görsel 2. "Window 8 Düz Tasarım Arayüzü", <https://www.dowitcherdesigns.com/what-is-flat-design/>, Erişim tarihi: 10.06.2022.

Görsel 3. "Google Inc. - Materyal Tasarım", <https://blog.ferpection.com/en/flat-design-skeuomorphism-which-style-for-designing-an-interface>, Erişim tarihi: 06.07.2022.

Görsel 4. "Skemorfik, Düz (Flat) ve Materyal Tasarımı İkon Örnekleri", <https://www.justinmind.com/blog/flat-design-vs-material-design-differences/>, Erişim tarihi: 20.12.2022.

Görsel 5. “Skemorfik, Düz, Materyal ve Neomorphic Tasarım Kullanıcı Arayüz Tasarımları”, <https://www.netsolutions.com/insights/is-skeuomorphic-design-dead/>, Erişim tarihi: 06.07.2022.

Görsel 6. “Materyal Tasarımı ve Neomorphic Tasarım”, <https://hype4.academy/articles/design/neumorphism-in-user-interfaces>, Erişim tarihi: 20.12.2022.

Görsel 7. “Neomorphic Tasarım Grafik Arayüz Örneği”, <https://medium.com/quick-code/coolest-25-web-design-trends-in-2021-thatll-rock-the-world-388eb1144b7e>, Erişim tarihi: 05.05.2022.

Görsel 8. “Farklı Arka Plan Renkleri Kullanılarak Oluşturulan Neomorphic Tasarım”, <https://stoneitgt.com/2020/02/11/neumorphism/>, Erişim tarihi: 06.07.2022.

Görsel 9. “Courage Egbude Tarafından Tasarlanan Yumuşak Köşeli Kullanım”, <https://uxdesign.cc/neumorphism-in-adobe-xd-8f5347d84737>, Erişim Tarihi: 09.07.2022.

Görsel 10. “Mix Müzik Çalar”, <https://www.mockplus.com/blog/post/neumorphic-design-examples-ui-kits>, Erişim Tarihi: 09.07.2022.

Görsel 11. “Surja Sen Das Raj Tarafından Tasarlanan Neomorphic Arayüz Tasarımı”, [https://www.pinterest.co.uk/pin/664069907542502921/?nic\\_v3=1a7BiEpNV](https://www.pinterest.co.uk/pin/664069907542502921/?nic_v3=1a7BiEpNV), Erişim tarihi 05.06.2022.

Görsel 12. “Neomorphism Tasarımında CTA Düğme Görünümü”, <https://www.mockplus.com/blog/post/neumorphic-design-examples-ui-kits>, Erişim tarihi 05.06.2022.

## **SANATTA ŞEFFAFLIĞIN TEMSİLİ**

### **REPRESENTATION OF TRANSPARENCY IN ART**

**Tanzer Arığ\***

#### **Öz**

Birçok farklı disiplinin ele aldığı bir kavram olarak şeffaflık, en genel tanımıyla saydam, içerisinden ışığın geçmesine engel olmayan, arkada kalanı görünür kılan olarak öncelikle fiziki özellikleri üzerinden tanımlanırken, mecazi anlamda da bilgiye koşulsuz bir şekilde ulaşılabilen, tüm eylemlerin açık ve kontrol edilebilir olduğu bir tanımlamaya karşılık gelmektedir. Dolayısıyla, ister fiziksel özellikleri, isterse mecazi anlamı üzerinden ele alınsın her iki tanımlamadan da anlaşılacağı üzere şeffaflık kavramının temelde gizli olmayan, belirgin, olanı açıkça ortaya koyan bir temsile karşılık geldiği görülmektedir.

Bu çalışma, şeffaflık kavramının söz konusu tanımlardan hareketle sanat alanı çerçevesinde, dönemsel koşullara ve sanatçıların farklılaşan eğilimlerine bağlı olarak biçimsel ve kavramsal açıdan nasıl ele alındığını ve yorumlandığını resim, heykel, mimari gibi farklı alanlardan örneklerle destekleyerek daha belirgin bir biçimde ortaya koyan bir incelemeyi kapsamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Şeffaflık, Temsil, Eş zamanlılık, Algı, Gerçek

#### **Abstract**

Transparency, as a concept discussed by many different disciplines, is defined primarily through its physical features as being translucent in its most general definition, does not prevent light from passing through, and makes what is behind visible. Figuratively it corresponds to a definition in which information is unconditionally accessible and all actions are clear and controllable. As can be understood from both definitions, whether it is handled through its physical features or its figurative meaning, it is seen that the concept of transparency basically corresponds to a representation that is not hidden, that is obvious, that clearly reveals what is.

This research includes the examination of the concept of transparency, based on the aforementioned definitions, within the field of art, and how it is approached formally and conceptually depending on periodic conditions and differentiating tendencies of the artists it is interpreted more clearly by supporting it with examples from different fields such as painting, sculpture and architecture.

**Keywords:** Transparency, Representation, Simultaneity, Perception, Literal

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.09.2022- Kabul tarihi: 29.11.2022.

\* Dr. Öğretim Üyesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü, tanzerarig@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6990-1454>.

## 1. Giriş

Sanat yüzyıllardır gerçekliğin nasıl temsil edilebileceği üzerine farklı denemelerin gerçekleştirildiği bir alan olmuştur. Bir dönem doğanın öznenin iradesinden bağımsız birebir olarak yansıtılması düşüncesi üzerinden geleneksel konu ve biçimleme mantığına göre şekillenen sanat, sonrasında modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh halinin ortaya konmaya çalışıldığı, yeni konuların yanında yeni biçim ve teknik arayışların deneyimlendiği, sanatçıların kendini ve çevresini özgün yorumuyla nasıl ifade edebileceği üzerine yoğunlaştığı bir başka dönemi deneyimlemiştir. Günümüzde de sanat yeni konu ve biçimini bugünün gerçekliği üzerinden oluşturmanın çabasında olan sayısız sanatçıyla devam ettirmektedir. Dolayısıyla yaşanan tüm bu süreçler söz konusu olduğunda sanatın bir şekilde gerçeklikle bağıntısı olduğudur. Bu bağlamda araştırmanın temel konusu olan şeffaflığın da sanat tarihsel süreçte gerçeklikle olan ilişkisi, geçirdiği değişim, dönüşüm, bugün için nerede ve ne şekilde yorumlandığı üzerinde tartışılması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Geçmişten günümüze kadar uzanan uzunca bir süreçte resim, heykel, mimari, sosyoloji gibi birçok farklı disiplinin konusu olan şeffaflık; saydam, ışığı geçiren, arkada kalan nesnelere görünür kılan, içini gösteren olarak öncelikle fiziki özellikler üzerinden tanımlanırken, mecazi anlamda da açık, içten, samimi, iki yüzlülükten uzak, hesap verebilir olarak ifade edilmektedir.<sup>1</sup> Bu tanımlardan hareketle şeffaflık kavramı gerek fiziksel özellikleri gerekse mecazi anlamları üzerinden ele alınsın temelde gizli olmayan, belirgin, üstü örtülü olmayan bir temsile karşılık gelmektedir.

Materyallerin birbiri içinden geçebildiği, uzay-zaman, eş zamanlılık, iç-dış, ön-arka gibi diyalektikler üzerinden örgütlenmesi neticesinde daha çok görme duyusuna işaret eden şeffaflığın görsel açıdan algılanabilmesinde ışık, madde ve boşluk öncelikli yer tutarken, sınırların erimesi nesnelere birbirine daha da yaklaştırmakta, görsel sürekliliğin kesintiye uğramadan mekânda izleyiciyle arasında yeni bir deneyimin yaşanabilmesini de olanaklı hale getirmektedir. Gyorgy Kepes söz konusu durumu "Language of Vision" (Görmenin Dili) isimli çalışmasında "saydamlık görsel bir özellikten daha fazlasını ifade eder, daha geniş bir mekânsal düzeni içerir.

---

<sup>1</sup> Bkz. <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 29.08.2022.

Bu nedenle saydamlık, sadece malzemenin fiziki durumunu göstermez aynı zamanda farklı mekânsal dizimlerin eşzamanlı algısını da ifade eder” şeklinde tanımlamıştır (Rowe vd., 1998:86).

Colin Rowe ve Robert Slutzky “Şeffaflık: Gerçek ve Görüngüsel” adlı makalesinde şeffaflığa gerçek (literal) ve görüngüsel (fenomenal) olarak iki farklı açıdan yaklaşırken, gerçek olanı töz ya da maddeye özgü yapısı (saydamlığı, geçirgenliği vd.) görüngüsel olanı ise şeffaf olmayan ama şeffaflık hissi uyandıran daha çok zihinsel bir algılama düzlemi üzerinden değerlendirir.

Rowe ve Slutzky şeffaflığı,

“...tamamen açık olan olmaktan çıkar ve onun yerine açıkça belirsiz olana dönüşür. Bu, tamamen ezoterik bir anlam da değildir; "Şeffaf örtüşen planlar" gördüğümüzde (sıklıkla yaptığımız gibi) basit bir fiziksel şeffaflıktan çok daha fazlasının söz konusu olduğunu hissederiz... Şeffaflık, cam bir perde duvarda olduğu gibi, maddenin doğal bir niteliği olabildiği gibi organizasyonun doğal bir sonucu da olabilir (Rowe C. ve Slutzky R., 1997:23).

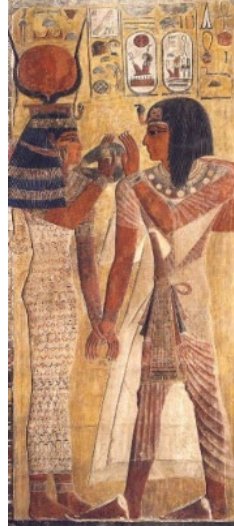
şeklinde tanımlar.

Bu durumda ister fiziki isterse kavrayış açısından yaklaşılsın şeffaflığın bir algı meselesi olduğu sonucu daha belirgin biçimde hissedilmeye başlarken, sanatçılar için de düşüncenin aktarılmasının bir aracısına dönüşür.

## **2. Sanatta Şeffaflığın Erken Dönem Temsilleri**

Gerçek (Literal) şeffaflıkta sadece şeffaf öğelerin varlığı söz konusudur. Geçirgenlik üzerine kurulu olan bu yapıda ön ve arka planlar eş zamanlı sunulurken, aynı zamanda şeffaf olarak tanımlanan malzemenin de birlikte deneyimlenebildiği bir durum mevcuttur. Sanat alanında bu türden bir yaklaşımın deneyimlendiği ilk örneklere eski Mısır sanatında rastlanırken, şeffaf olanı tasvir etmek için iç ve dış bir arada gösterilmeye çalışılmıştır (Görsel 1). İzleyici söz konusu örnekte olduğu gibi hem figürün üzerindeki örtüyü hem de bedeni aynı zamanda deneyimleyebilmektedir. Ancak bu gösterimin tek başına şeffaf olanı sunmak için yeterli olmadığı durumlar söz konusu olduğunda şeffaflığı daha belirgin bir biçimde ortaya koymak adına renk ve parlaklık ilişkilerinden de faydalanılmıştır.





**Görsel 1.** *Firavun Seti ve Tanrıça Hathor*, M.Ö. 1291-1278, Kireçtaşı, 226,5 cm, Louvre Museum, Paris.

Şeffaflığı gösterebilmek adına yapılan bu ilk denemelere benzer örneklere daha çok resim alanında rastlanıldığı görülmektedir. Filippo Lippi'nin "Madonna ve İki Melekli Çocuk", Robert Campin'in "Aziz Veronica" adlı çalışmalarında transparan malzeme (peçe, mendil vb.) geçirgen, arkasını gösteren bir şey olduğunu izleyiciye hissettirebilmek, algılatmak adına Metelli'nin öne sürdüğü ilişkiyel yapıdan<sup>2</sup> yararlanır (Görsel 2-3). Söz konusu çalışmalarda nesnelere doğrudan görülen kısımları ile şeffaf malzemenin altında kalan kısımları kolaylıkla ayırt edilebilir. İki plan arasındaki farklılığı belirginleştiren renk ve parlaklık ilişkilerinin yanı sıra eş zamanlı görünür olma durumları bu ilişkiler ağının en kilit noktasını oluşturur.

Saydam bir malzemenin dış hatlarının arkadaki yüzeyin dış hatlarını kestiği yerlerde X-bağlantıları görülür; Burada Metelli'nin yüzeyin doğrudan ve filtrelenmiş kısımları arasındaki parlaklık ilişkilerine ilişkin kısıtlamaları, şeffaflık ile tutarlı bir parlaklık değeri aralığı olarak belirtilir. Bu ilkeler, eski Mısır zamanından beri sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Ancak sanatçılar, bu fiziksel kısıtlamalarla karşılaşmadığında bile uyarıların şeffaf olarak görülebileceğini de keşfettiler. Örneğin antik Yunan sanatçıları, şeffaf malzemeleri basit siyah-beyaz çizgi çizimlerle betimleyebildiler. Sanatçılar ayrıca, ne X-bağlantılarının ne de Metelli'nin kısıtlamalarının uygulanmadığı durumlarda şeffaflığı nasıl temsil edeceklerini de öğrendiler: örneğin, şeffaf malzemenin arkasındaki nesnelere hiçbir bölümünün onun ötesine geçmediği durumlarda. Pek çok ressam, saydam olanın malzeme veya nesne üzerindeki özelliklerini, etkilerini ikna edici bir şekilde tasvir etti (http 1).

<sup>2</sup> bir yüzeyin doğrudan görüntülenen bölümleri ile yüzeyin saydam bir katmandan görülen bölümleri arasındaki parlaklık ilişkileri bkz. [https://www.researchgate.net/publication/233397385\\_The\\_Art\\_of\\_Transparency](https://www.researchgate.net/publication/233397385_The_Art_of_Transparency), Erişim tarihi: 29.08.2022.

Şeffaf malzeme ışığı çok az engellediği ve arka yüzey üzerindeki yansımalarının oldukça sınırlı olmasından dolayı neredeyse görünmez olarak algılanırken, tasvir edilebilmesini de zorlaştırmaktadır. Malzemenin bu özelliğinden ötürü sanatçılar şeffaf olan alanları doğru ve etkili bir biçimde izleyiciye aktarabilmek adına belirli bir teknik bilgi ve beceriye sahip olmak durumunda kalmışlardır.

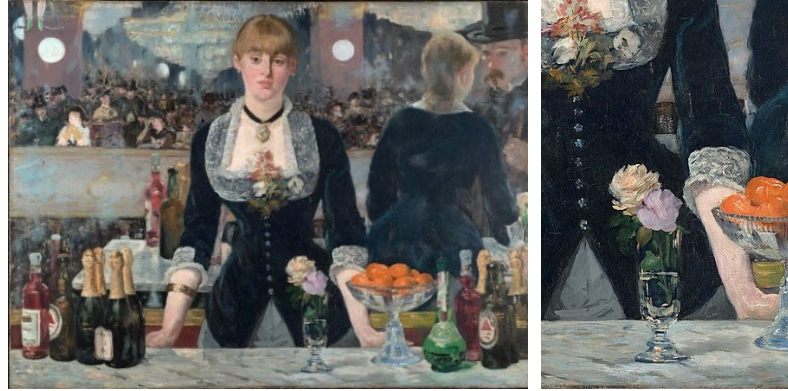


**Görsel 2.** Filippo Lippi, *Madonna ve İki Melekli Çocuk*, 1460-1465, Ahşap Üzeri Boya, 95 cm x 62 cm, Uffizi Museum, Floransa (Detay).



**Görsel 3.** Robert Campin, *Aziz Veronica*, 1410, Yağlı Boya, 151 cm x 61 cm, Städelsches Kunstinstitut Museum, Frankfurt.

Lippi ve Campin'in çalışmalarına benzer bir yaklaşım Edouard Manet'in 1882 tarihli "A Bar at the Folies-Bergère" isimli tablosunda da deneyimlenebilir (Görsel 4a-4b). Söz konusu tabloda gerek barın içerisinde resmedilen kadının kıyafetinin yaka ve kol kısımları gerekse tezgâhın üzerinde duran kadeh, kâse ve şişeler materyalin niteliğini ortaya çıkaracak biçimde arkasını gösterir olarak resmedilmiştir.



**Görsel 4a.** Edouard Manet, *Folies-Bergere'de Bir Bar*, 1882, Tuval Üzeri Yağlıboya, 96 cm x 130 cm, Courtauld Gallery, Londra.

**Görsel 4b.** Edouard Manet, *Folies-Bergere'de Bir Bar*, 1882, Tuval Üzeri Yağlıboya, 96 cm x 130 cm, Courtauld Gallery, Londra (Detay).

Manet resminde Metelli'nin öne sürdüğü parlaklık ve renk ilişkilerinin yanı sıra şeffaf malzemenin geçirgen yapısını gösterebilmek adına materyalin Difüzyon<sup>3</sup> ve kırılma gibi özelliklerinden de faydalanır. Bardaki kadının hemen önünde konumlandırılmış yarısı su ile dolu cam bir kadeh içerisine yerleştirilmiş çiçeklerde belirgin olarak gözlemlenebilen bu teknikle görsel süreklilik bozulmadan dolu ve boş ayrımını yapmak mümkün hale gelirken, aynı zamanda sanatçı tarafından yapılan bu bilinçli jest ustalığında bir göstergesi olarak resmin merkezinde konumlanır.

İzleyicinin birbiri içine geçen katmanları yorumlamak ve anlamak için zihnini meşgul eden, sorgulamalar yapmasına neden olan, görünenin arkasında gerçekleştiği varsayılan durumu çözmeye zorlayan, olan ve olmayan arasındaki bağ ile izleyiciye yeni bir deneyim alanı aralayan

<sup>3</sup> Difüzyon (Geçişme veya Yayılma olarak da bilinir), maddelerin çok yoğun ortamdan, az yoğun ortama doğru kendiliğinden yayılmasıdır bkz. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dif%C3%BCzyon>, Erişim tarihi: 29.08.2022.

yapısıyla şeffaflık, sadece fiziksel özellikleri üzerinden değil aynı zamanda kavrayış açısından da ele alınması gerektiğine işaret eder.

Nesne temelli çıkarımlar şeffaflığın algılanabilmesi için çok güçlü bir ilkedir. Geleneksel heykel biçimleme anlayışından kimi örneklerde izleyici bu türden bir durumu mermerin kumaş yumuşaklığında hissedilmesi için kullanılan "ıslak kıvrım tekniği" (wet drapery technique) ile deneyimleyebilmektedir. Bu teknikle izleyici "alttaki formu" dış hatları bozulmadan ortaya koyan hareketli kıvrımlar sayesinde algılarken aynı zamanda şeffaf olup olmadığı konusunda da fikir yürütebilme olanağına sahip olur ([http 2](#)). Şeffaf olmayan ancak izleyicide bu türden bir hissiyat uyandıran en başarılı örneklerden biri Giovanni Strazza'nın mermer malzeme ile gerçekleştirdiği "Peçeli Bakire" isimli çalışmasıdır (Görsel 5). Tülün bedene dokunmasıyla aldığı kıvrımların yüzey ve derinlik ilişkileri hakkında önemli ipuçları verdiği bu çalışmada, şeffaf olmayan ama belirli bir düzen içerisinde bir araya getirilerek algı boyutunda oluşturulan form, sanatçının izleyicinin duyu verileriyle oynadığı görüngüsel (duyularla algılanabilen) bir şeffaflığa karşılık gelir. Üst üste binen yapıda yumuşak veya geçirgen olan, katı ve/veya sert olanın şekline göre biçim alır. Ustalıkla işlenmiş mermerden tül alttaki formun algılanmasını engellemediği gibi ikisinin de (hem bedenini hem de üzerine serilmiş olduğu varsayılan örtünün) eş zamanlı olarak algılanabilmesine olanak tanır. Bu eş zamanlı kavrayışa bilimsel açıdan yaklaşan Phillips ve Fleming "Peçeli Bakire, Şeklin Nedene Göre Görsel Bölümlemesi" (The Veiled Virgin Illustrates Visual Segmentation of Shape by Cause) başlıklı araştırmalarında izleyicinin tek tip malzeme kullanılsa bile şekillerin farklı özelliklerinin kavrayışı nasıl etilediği ve nasıl ayrıştığı üzerine yoğunlaşır.

Heykel tek bir katı, homojen malzeme yığından oluştuğuna göre, farklı şekiller ve malzeme özellikleriyle üst üste binmiş birden çok yüzeyi nasıl algılıyoruz?... Yüzeyde görünen her nokta sadece mermerdir ve yine de bir şekilde şeklin arkasında veya içinde olduğunu algılarız, Meryem Ana'nın yüzüne ait özelliklerini üstteki kumaşa ait olanlardan zahmetsizce ayırt ederiz...

Beynin iki boyutlu retina ışık modellerinden üç boyutlu nesne şeklini nasıl yeniden yapılandırdığı hep bir sır olarak kalmıştır... Çoğu araştırma, gölgeleme, doku veya perspektif gibi ipuçlarının nesnelerin dışındaki görünür yüzey noktalarını tahmin etmemize nasıl yardımcı olduğunu araştırır. Ancak bulgularımız beynin bundan çok daha fazlasını başardığını göstermektedir. Gözlemciler yalnızca görünen dış yüzeyi değil, aynı zamanda "derinin altını" gören nesnelerin gizli iç yapısına da odaklanırlar...

Bulgularımız, beynin şekillerin özelliklerini fiziksel nedenlere göre ayrıştırdığını ve potansiyel olarak tek bir yüzeyi birden fazla üst üste binmiş derinlik katmanına ayırmamıza izin verdiğini gösteriyor. Beynin bu yeteneği, muhtemelen hangi yüzey konumlarının içeriden sıkıca desteklendiğinin ve dolayısıyla kavramaya nasıl uygun olduğunu göstererek nesnelere etkileşimlerimize yardımcı olur ([http 3](#)).



**Görsel 5.** Giovanni Strazza, *Peçeli Bakire*, 1850'ler, Carrera Mermeri, 48 cm, Presentation Convent, Saint John.

Bu durum bir dönem kübistlerin zaman ve uzamı kapsayan bir nesnenin birçok açıdan eş zamanlı olarak algılanabilmesi için gerçekleştirdikleri denemelere ya da dönemin endüstriyel malzeme ve teknolojik olanaklarıyla heykeli çevreleyen uzamı doğrudan heykelin içine dahil etmenin çabasında olan Konstrüktivistlerin yeni biçim arayışlarıyla da örtüşmektedir.

Kübist çalışmalarda da Strazza'nın çalışmasında olduğu gibi farklı planların eş zamanlı algılanması söz konusudur. Kompozisyona dair öğelerin belirli bir düzen içerisinde mekânda kurgulanması, iç içe geçen planlar, çok yönlü bir bakışı gerektirirken, izleyicinin karşısına konan biçimi tüm yönlerden deneyimleyebilmesi hedeflenmektedir. Böylece uzam da yapıya dahil edilirken, izleyicinin bakışını şeffaflaştırmaktadır (Görsel 6).



**Görsel 6.** Pablo Picasso, *Ambroise Vollard'ın Portresi*, 1910, Tuval Üzeri Yağlıboya, 92 cm x 65 cm, Pushkin Museum, Moscow.

“Kübitler, görüngülerin içiçe geçişini görsel olarak açığa çıkarabilecekleri bir sistem yaratmışlardı. Böylelikle de sanatta, durağan varolma durumları yerine, süreçleri açığa çıkarma imkanını yaratmışlardı. Kübizm, tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanattır: Değişik yönler arasındaki etkileşim; yapı ve hareket arasındaki etkileşim; katı cisimlerle onları çevreleyen uzam arasındaki etkileşim; bir resmin yüzeyine yapılan belirsiz işaretlerle, onların temsil ettikleri değişken gerçeklik arasındaki etkileşim.” (Berger, 1999:67-68).

### 3. Şeffaflığın Yeni Malzeme ve Teknikler Aracılığıyla Değişen Algısı

Konstürktivist sanatçılar da geleneksel yöntemlerin dışında bir görme ve temsil biçimi ortaya koyan Kübitler gibi yeni anlatım olanaklarına dair arayışları devam ettirmişlerdir. Yeni malzeme ve tekniklerin sanatta kullanımının hız kazandığı bu dönemde cam, pleksiglas gibi şeffaf, yarı şeffaf malzemeler ile çalışan Naum Gabo, Aleksandr Rodchenko, Antoine Pevsner gibi sanatçılar, heykeli çevreleyen uzamı da heykelin içine dahil etmeye, mekanın heykelle olan sınırlarını belirsizleştirmeye çalışmışlardır (Görsel 7). Geçirgen görüntüsüyle heykeller, içerisinde yer aldığı mekânın bir parçası olmaktan, bulunduğu alanı yeniden anlamlandırarak, kendine ait bir mekana dönüştüren bir yapıya bürünmüştür.



**Görsel 7.** Antoine Pevsner, *Baş*, 1923-24, Plastik, 7,7 cm × 5,9 cm × 9,2 cm, Tate Modern, Londra.

Sanat, bir dönem sadece tuval ya da mermer gibi geleneksel malzeme ve teknikler aracılığıyla biçimin aktarılmasının çabasında olan sanatçılardan, yeni malzeme ve teknik olanakların yaratıcı sürece dahil edildiği, atölyelerin sanatçılar tarafından adeta deneysel bir laboratuvara dönüştürüldüğü, galeri mekanının dışında da deneyimlenen sınırsız denemeler alanı

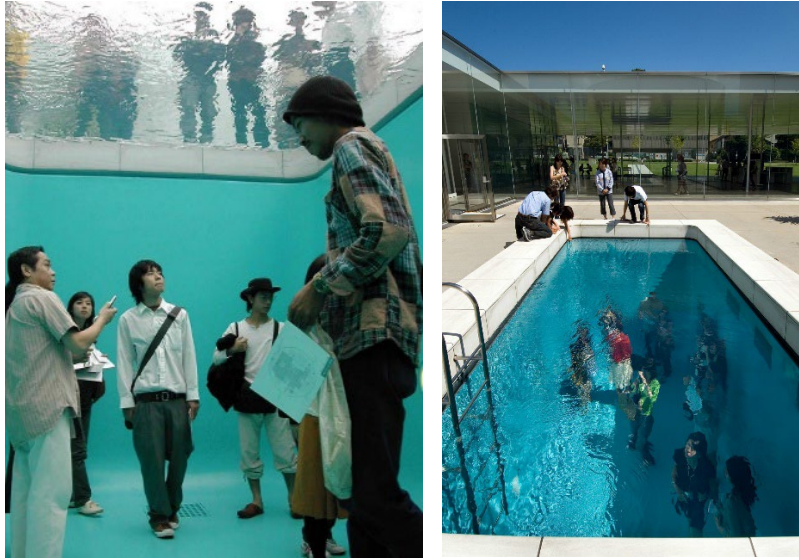
haline gelmiştir. Söz konusu durumda şeffaflığın da sadece maddeye özgü yapısı ya da sınırlı bir zihinsel algılama düzeyinde ele alınamayacağı, aynı zamanda içerisine dahil olarak bizzat deneyimlenmesinin de gerektiği gerçeğini ortaya koymuştur.

Şeffaflığın hem içeriden hem de dışarıdan deneyimlenebildiği bir alan olan mimaride de önemli bir argüman olarak kullanıldığı bilinmektedir. İnsanı merkeze alan yapıyla biçim bulan mimari, tüm düzenlemelerini bu çerçevede oluştururken, cam, pleksi vb. gibi şeffaf ve yarı şeffaf malzemeleri de yapısal bir eleman olarak kullanır. Öncesinde ışığı yapının içerisine almak için açılan boşlukların tamamlayıcı unsuru olarak değerlendirilen cam, sonrasında gelişen teknik ilerlemeler neticesinde daha büyük ve dayanıklı üretilibilmelerini, dolayısıyla da yapıya sadece ışığın girmesine yarayan sınırlı özelliğinden kurtularak, dış dünyayla bağlantının daha farklı bir biçimde kurulmasına aracılık eden, onunla bütünleşmesini sağlayan etkili bir eleman olarak kullanıldığı bir malzemeye dönüşür. Sanayi devrimiyle birlikte yaşanan teknolojik gelişmeler şeffaf malzemelerin yapılarda kullanımını farklı bir boyuta taşımış, yapıya bağlı bir eleman olmaktan kurtularak bizzat yapının ana ögesi haline dönüşebilmesine de olanak tanımıştır. Şeffaf malzemenin fiziksel özelliğinin mimari yapıda kullanılarak oluşturduğu görsel etkinin yanı sıra kavramsal açıdan da bir malzeme olarak kullanıldığı Richard Rogers'ın Bordo Adalet Sarayı binası gibi yapılar, mimari disiplinde şeffaflığın çok yönlü olarak nasıl ele alındığının önemli bir örneğidir (Görsel 8). Söz konusu yapı, adalet, açıklık, erişilebilirlik, hesap verilebilirlik gibi kavramları vurgulamak adına geçirgen malzemeler kullanılarak tasarlanmıştır (<http> 4).



**Görsel 8.** Richard Rogers, *Bordo Adalet Sarayı Binası*, 1992-1998, Bordo.

Gündelik yaşamın alışlagelmiş durumlarını şeffaflığın sağladığı olanaklar üzerinden farklı bir algı boyutuna taşıyan Leandro Erlich'in "Swimming Pool" (Yüzme Havuzu) isimli çalışması ise izleyicinin gözlemlemek dışında aktif olarak katılımıyla tamamlanan sıra dışı bir mekana dönüşmektedir (Görsel 9a-9b).



**Görsel 9a.** Leandro Erlich, *Yüzme Havuzu*, 1999, The 21st. Century Museum of Art of Kanazawa, Kanazawa.

**Görsel 9b.** Leandro Erlich, *Yüzme Havuzu*, 1999, The 21st. Century Museum of Art of Kanazawa, Kanazawa.

Söz konusu çalışma dışarıdan bakıldığında gerçek boyutlarda bir havuz görünümündedir, ancak şeffaf bir cam levha ile iki farklı alana bölünmüştür, üzeri suyla kaplı bu alanın hemen altında oluşturulan oda ile birbirine bağlanan üst kısım, izleyiciyi iç ve dış ayrımı yapmaya yönlendirir. İzleyici havuzun altına yerleştirilmiş odadan girdiği andan itibaren kendini havuzun içerisinde bulurken dışarıyla olan alışılmışın dışındaki ilişkiyi sorgulamaya başlar, benzer bir durum yukarıdan havuzun içerisini deneyimleyenler içinde geçerlidir, yukarıda konumlanan izleyicide aşağıdaki alışılmadık durumu sorgulamaktadır. Çalışmada izleyici, gerek aşağıda gerekse yukarıda konumlanmış olsun birbirlerini gözlemleyen farklı bir ilişkiler ağının kurulmasının da aracı haline gelir.

Sanatın gündelik yaşam ile bağlantılı bir üretim alanı olduğu tartışma götürmez bir gerçektir. Başlangıçta tıp gibi farklı bir alanda kullanılmak üzere tasarlanan MR, röntgen gibi teknolojik görüntüleme cihazları da sadece bağlı buldukları alana hizmet etmekle kalmamış,



aynı zamanda mimari, arkeoloji, heykel, resim ve benzeri alanlarda da kullanılan bir teknolojiye dönüşmüştür. Söz konusu bu yenilikçi teknolojiler Nick Veasey gibi sanatçıların ele alış yöntemleriyle asıl işlevlerinin ötesinde sanatsal düşüncenin aktarılmasının bir aracı haline gelmiştir. Veasey'in X-ray ışını altında eşyaların ve eylemlerin nasıl büyüleyici ve enteresan görüldüğüne odaklandığı çalışmaları; içini gösteren, tüm yapısal ilişkileri eş zamanlı olarak gözlenebilmesine olanak tanıyan durumlarıyla etkileyici bir görüntü sunar (Görsel 10).



**Görsel 10.** Nick Veasey, *Sıçan Paketi*, 2016, Diasec Baskı, 190,5 cm x 149,9 cm, Lyons Gallery, Sidney.

Veasey, izleyicisine nesnelerin görünen yüzeylerinin ötesinde, sanki birer iç dünyaları olduğunu hatırlatmaktadır. Yalnızca dış görünüşleri ile bildiğimiz ve belki de artık farkına varmadığımız olağan nesnelere, bu kez en ince detaylarıyla izlerken, şeffaf hallerindeki güzelliğin de farkına varıyoruz. İzleyiciye estetik bir deneyim yaşatan sanatçı eserleri hakkında şunları söylemektedir: *“X-Ray dürüst bir işlem. Şeyleri olduğu gibi gösteriyor, neden yapıldıklarını ortaya çıkarıyor. Buna bayılıyorum. Bütün o parlak, yüzeysel saçmalıkları dengeliyor. Ben gerçek ve açık sözlüyüm. Çalışmalarım da öyle”* (http 5).

Şeffaflığın toplum açısından algılanma biçimi daha çok açık, belirgin, gizden uzak gibi olumsuzluklar içerdiğinden pozitif bir algı oluşturmasına karşın, mahremiyetin bozulması, her şeyin görünür, apaçık hale gelmesi, cazibe ve hayal gücünün yitirilmesi düşüncesi açısından ise olumsuz bir durumu çağrıştırmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde Veasey'in görüntüleme teknolojisinin sunduğu olanaklarla her şeyi açık, net bir biçimde ortaya koyan, şüpheye yer vermeyen biçimleri olumlu bir algı oluşturmasına karşın, mahrem olanın yitirildiği, sınırsız düşümenin önünün kesildiği, Simmel'in ifadesiyle *“belirsizliği yok eden, cazibeyi, hayal gücünü, fanteziyi ortadan kaldıran”* durumlarıyla üzerinde düşünmeye çok da fırsat tanımayan olumsuz bir algıyı da hissettirmektedir (Chul Han, 2017:32).

İki boyutlu görüntünün katmanlar arasında kurulan ön arka ilişkisi sayesinde nasıl üç boyutlu hale gelebildiğini etkili bir biçimde ortaya koyan David Spriggs ise çalışmalarında bu katmanları art arda yerleştirerek 3 boyutlu bir algılama düzeyine taşır. Her bir katman şeffaflıkları sayesinde birbirleri arasındaki bağlantının kurulabilmesini olanaklı hale getirirken aynı zamanda uzay-zaman bağlamında da değişen bakış açılarına göre farklı algısal deneyimlemelerin önünü açar (Görsel 11).



**Görsel 11.** David Spriggs, *Şeffaflık Raporu Serisi/Violin*, 2014, Oyulmuş Cam Levha, 56 cm x 28 cm x 152 cm, The Sherbrooke Museum of Fine Arts, ArtMur.

Bugün insanoğlunun yaşamını kolaylaştıran bilim ve teknolojik gelişmelerin yanında gerçekte olan bağlarının da hızla zayıfladığı daha farklı bir dünyayla karşı karşıya olduğu açıktır. Dolayısıyla gerçek olanın daha fazla manipülasyona açık hale geldiği, başka bir gerçeklik algısının yaratılması, bireyin nesne ve durumlar karşısında tekinsizliğini daha belirgin bir şekilde hissetmesine yol açmakta, karşılaştığı birçok duruma şüpheyle yaklaşmasına neden olmaktadır.



**Görsel 12.** Cayetano Ferrer, *Soğutulmuş Yumurtaları Saklayın*, 2009, Karton üzeri baskı, Art Forum, New York.

İki farklı görüntüyü veya yüzeyi tek bir görsel haline getirerek sunma durumu kimi sanatçılar için de kullanılan bir yöntemdir. Söz konusu çalışmalarda sanatçılar gözün yeterince güvenilir bir duyu organı olup olmadığını izleyiciye sorgulatırken, etrafa yayılmış birçok nesne ve bu nesnelerin birbirleriyle olan ilişkisel ağını bozmayı amaçlar. Cayetano Ferrer gibi sanatçılar şeffaflığın birbiri içerisine girme, içinden geçme, arkasını görünür kılma gibi durumlarını görsel algılama düzeyinde yaptıkları manipülasyonlarla bozuntuya uğratar. İzleyici bu tekinsiz durumu ancak söz konusu çalışmaları dikkatle incelediğinde çözümleyebilir (Görsel 12). Zizek (2005:24) bu durumu “bir şeye dosdoğru bakarsak onu gerçekte olduğu gibi görürüz, halbuki arzu ve şüphelerimizin karıştırdığı bakış (“yamuk bakış”) bize çarpık bulanık bir görüntü verir. Gerçekliği aşma arzusu içerisindeki sanatçının istediği işte bu çarpıtılmış bakıştır” şeklinde ifade eder.

#### **4. Sonuç**

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de şeffaflık, sosyolojiden ekonomiye, felsefeden politikaya, mimarlıktan moda kadar birçok farklı alan da olduğu gibi sanat alanında da güncel olarak ele alınan, irdelenen bir kavram olmayı sürdürmektedir. Toplumsal yapıdaki değişimler, teknolojik ilerlemeler, savaşlar gibi toplumun büyük bir çoğunluğunu derinden etkileyen gelişmeler sadece insan yaşantısını etkilemekle kalmamış aynı zamanda birçok kavramın da yeniden ele alınması gerekliliğini ortaya koymuştur.

Sanat tarihsel süreçte gerçeklik ve onun temsili ilişkisinde, her dönemin gerçekliği algılama ve ifade etme yönteminin farklılık gösterdiği düşünüldüğünde modernizme kadar olan süreçte büyük oranda benzetme ve taklide dayalı şekillenen sanatın temsil yöntemi, sonrasında sadece fiziki özellikleri üzerinden değil, zihinsel bir algılama düşüncesi üzerinden de yaklaşılması gerektiğini ortaya koymuştur. Bu yaklaşım, sanatçıların özgün tutumları ve ele alış biçimleriyle birçok kavramın olduğu gibi şeffaflık kavramının da farklı yorumlanabilmesini, daha simgesel bir anlatıma dönüşebilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla söz konusu kavram geçmişte olduğu gibi bugünde değişmeye, dönüşmeye devam ederken organik yapısıyla toplumdaki algılanma biçiminin yanı sıra sanat alanında da güncel olarak neden ele alınmakta olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

**Kaynakça**

Berger, J. (1999). Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı, çev. Salman Y., Sökmen M.G, İstanbul: Metis Yayınları.

Chul Han, B. (2017). *Şeffaflık Toplumu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis Yayınları.

Rowe C. ve Slutzky R. (1997). *Transparency: Literal and Phenomenal*, ed. Joan Ockman, Berlin: Deutsche Bibliothek.

Rowe C. ve Slutzky R. (1998). "Saydamlık: Harfi ve Görüngüsel, (Çev. Zeynep Aktüre), ArchiScope, İstanbul: Mimarlık Tasarım Teknoloji Dergisi, Sayı:1, s. 86.

Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakış Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

Sayim B. ve Cavanagh P. (2011). "The Art of Transparency", i-Perception, [https://www.researchgate.net/publication/233397385\\_The\\_Art\\_of\\_Transparency](https://www.researchgate.net/publication/233397385_The_Art_of_Transparency), Erişim tarihi: 28.08.2022.

Krugel E. (t.y.). "The Temple of Athena Nike", <http://kolibri.teacherinbox.org.au/modules/en-boundless/www.boundless.com/atoms/5328.html>, Erişim tarihi: 29.08.2022.

Phillips F. Ve Fleming R.W. (2020). . "The Veiled Virgin Illustrates Visual Segmentation of Shape by Cause", Pnas, <https://www.pnas.org/doi/10.1073/pnas.1917565117>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

"Bordeaux Law Courts", <https://rshp.com/projects/civic/bordeaux-law-courts/>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Deveci E. (2017). "Tıbbi Bir Veri Olarak X-Işını görüntüsünün Sanat Uygulamalarına Yansımaları", İdil Dergisi, <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1501673629.pdf>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

"Vikipedi", <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dif%C3%BCzyon>, Erişim tarihi: 29.08.2022.

"Sözlük", <https://www.sozluk.gov.tr>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Firavun Seti ve Tanrıça Hathor", M.Ö. 1291-1278, Kireçtaşı, Louvre Museum, Paris. <https://egiptologia.com/el-faraon-seti-i-y-la-diosa-hathor-en-el-louvre/>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 2. Fillippo Lippi, "Madonna ve İki Melekli Çocuk", 1460-1465, Ahşap Üzeri Boya, Uffizi Museum, Floransa. (Detay). <https://www.dailyartmagazine.com/painting-of-the-week-fra-filippo-lippi-madonna-and-child-with-two-angels/>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 3. Robert Campin, "Aziz Veronica", 1410, Yağlı Boya, Städelsches Kunstinstitut Museum, Frankfurt.

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8XZLUE&titlepainting=St%20Veronica&artistname=Rober%20Campin%20%28Master%20of%20Flemalle%29>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 4a. Edouard Manet, "Folies-Bergere'de Bir Bar", 1882, Tuval Üzeri Yağlıboya, Courtauld Gallery, Londra. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de\\_Bir\\_Bar](https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar), Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 4b. Edouard Manet, "Folies-Bergere'de Bir Bar", 1882, Tuval Üzeri Yağlıboya, Courtauld Gallery, Londra. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de\\_Bir\\_Bar](https://tr.wikipedia.org/wiki/Folies-Berg%C3%A8re%27de_Bir_Bar), Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 5. Giovanni Strazza, "Peçeli Bakire", 1850'ler, Carrera Mermeri, Presentation Convent, Saint John. [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Veiled\\_Virgin](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Veiled_Virgin), Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 6. Pablo Picasso, "Ambroise Vollard'ın Portresi", 1910, Tuval Üzeri Yağlıboya, Pushkin Museum, Moscow. <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/portrait-of-ambroise-vollard-1910>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 7. Antoine Pevsner, "Baş", 1923-24, Plastik, Tate Modern, Londra. <https://arthistoryproject.com/artists/antoine-pevsner/head/>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 8. Richard Rogers, "Bordo Adalet Sarayı Binası", 1992-1998, Bordo. <https://structurae.net/en/structures/bordeaux-law-courts>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 9a. Leandro Erlich, "Yüzme Havuzu", 1999, The 21st. Century Museum of Art of Kanazawa, Kanazawa. <http://www.leandroerlich.art/#Works>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 9b. Leandro Erlich, "Yüzme Havuzu", 1999, The 21st. Century Museum of Art of Kanazawa, Kanazawa. <https://kaname-inn.com/ideas/21st-century-museum-of-contemporary-art/>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 10. Nick Veasey, "Sıçan Paketi", 2016, Diasec Baskı, Lyons Gallery, Sidney. <https://www.artsy.net/artwork/nick-veasey-rat-pack-11>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 11. David Spriggs, "Şeffaflık Raporu Serisi/Violin", 2014, Oyulmuş Cam Levha, The Sherbrooke Museum of Fine Arts, ArtMur. <https://davidspriggs.art/portfolio/transparency-report/>, Erişim tarihi: 28.08.2022.

Görsel 12. Cayetano Ferrer, "Soğutulmuş Yumurtaları Saklayın", 2009, Karton üzeri baskı, Art Forum, New York. [https://artadia.org/artist/cayetano-ferrer/cf\\_02/](https://artadia.org/artist/cayetano-ferrer/cf_02/), Erişim tarihi: 28.08.2022.

## **KORAŞ MAHALLESİNDE UNUTULMAYA YÜZ TUTAN DOKUMA KÜLTÜRÜ**

### **WEAVING CULTURE FAILING FORGOTTEN IN KORAŞ NEIGHBORHOOD**

**Mustafa Konuk\***

#### **Öz**

İnsan içerisinde yaşamakta olduğu toplumun kültür, din, sosyo-ekonomik yapısı ve politik koşullarından etkilenecek, iç dünyasında yarattığı duygularını, düşüncelerini, gözlemlerini kendi yetenek ve estetik duyarlılığı ile sanat eserine dönüştürebilmektedir. Bu sanat dallarının içerisinde yer alan dokuma sanatı, toplumların yaşadığı coğrafyayı, yaptıkları işleri, gelenek ve göreneklerini, duyu ve düşüncelerini aktarabildikleri, yöreden elde ettikleri malzemeler ile kendi el becerilerine dönüştürebildikleri bir sanat dalıdır. Dokumalarda kullanılan motifler, semboller, şekiller ve figürler geçmişte yaşadıkları zihniyetin ürünleridir. Bu çalışmada Karaman'a bağlı Koraş Mahallesiindeki dokumalar incelenmiştir. Çalışma sırasında daha önceden dokuma yapmış dokumacılar ile görüşmeler yapılarak bilgiler alınmıştır. Tespit edilen dokumalar ayrıntılı olarak incelenmiştir. Yöre ait dokumaların orijinalliğinin korunmasında ve yöre dokumacılığının tanıtılmasında gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak amacıyla Koraş mahallesinde yapılan alan araştırmasında bulunan dokuma örnekleri; namazlık, yastık, yer yaygısı ve duvar örtüsüdür. Ulaşılan yöre dokumaları hakkında envanter oluşturulması ve literatüre kazandırılması çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Dokuma, Halı, Kültür, Koraş Mahallesi, Karaman.

#### **Abstract**

Being influenced by the culture, religion, socio-economic structure and political conditions of the society in which he lives, a person can transform his feelings, thoughts and observations created in his inner world into a work of art with his own talent and aesthetic sensitivity. In this study, weavings in Koraş District of Karaman were looked into. During the study, information was obtained by interviewing the weavers who had previously woven. Identified weavings were investigated in detail. Weaving samples found in the field research carried out in Koraş neighborhood in order to preserve the originality of the local weavings and to transfer them to the next generations in the promotion of the local weaving; prayer, pillow, floor mat and wall covering. The aim of the study is to create an inventory about the reached local weavings and bring them to the literature.

**Keywords:** Weaving, Carpet, Culture, Koraş District, Karaman.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 12.09.2022- Kabul tarihi: 19.12.2022.

\* Dr. Öğretim Üyesi., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim Tasarımı Anasanat Dalı, mustafa-konukk@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4865-915X>.

## 1. Giriş

İnsan içerisinde yaşamakta olduğu toplumun kültür, din, sosyo-ekonomik yapısı ve politik koşullarından etkilenecek, iç dünyasında yarattığı duygularını, düşüncelerini, gözlemlerini kendi yetenek ve estetik duyarlılığı ile sanat eserine dönüştürebilmektedir. Bu sanat eserlerinin içerisinde, yaşamakta olduğu dönemin var olan bütün değerleri barındırmaktadır. Bu değerler kişinin ve içinde bulunduğu toplumun sürekli değişimine bağlı olarak da zaman içerisinde değişkenlik kazanmaktadır.

İnsanoğlunun yapısında var olan kültürüne sahip çıkma, sürdürme ve koruma içgüdüğü, bu eserlerin nesilden nesile aktarımında önemli rol oynamıştır. Aynı dili, inancı, düşünce yapısını paylaşan toplumlarda kendi kültür değerlerini koruma eğilimine girmiştir. Bu da aynı yapıya sahip toplumlar içerisinde kültür birlikteliği oluşturmaktadır. Bu kültür birliklerinin içinde de büyük bir paya sahip olanlardan bir tanesi de sanattır. Bu sanat dallarının içerisinde yer alan dokuma sanatı, toplumların yaşadığı coğrafyayı, yaptıkları işleri, gelenek ve göreneklerini, duygu ve düşüncelerini aktarabildikleri, yöreden elde ettikleri malzemeler ile kendi el becerilerine dönüştürebildikleri bir sanat dalıdır. Dokumalarda kullanılan motifler, semboller, şekiller ve figürler geçmişte yaşadıkları kültür birikimlerinin ürünleridir. Toplumların düşünce ve inançlarından esinlenerek ortaya çıkan bu motifler yörelere göre lehçe, farklı dil ve isimlerle adlandırılırsalar bile bazıları, az da olsa değişikliğe uğrarken bazıları ise aynen aktarılarak halen günümüzde kullanılmaya devam etmektedir.

Gelenek ise yeniden bulunması ya da başlanması mümkün olmayan tamamen aktarılması gereken anlamına gelmektedir. Geleneklerimiz geride bıraktığımız toplumlarımız ile ilişki kurmaya yardımcı olmaktadır (Ayverdi, 2005:137).

Sanat gelenekleri ve bu geleneklerin insanda oluşturduğu estetik görüş, kültürel değerler içerisinde önemli bir yere sahiptir. Giyinme, örtünme ve dış etkenlerden korunma ihtiyacı duyan insanların büyük uğraşları sonucu ortaya çıkmış olan dokumacılık gelişerek günümüze kadar gelmiştir (Gürsu, 1988: 17).

Kilim, zili, sumak, cicim ve halı olarak isimlendirilen kirkitli dokumalar, tekstil işlerinin Anadolu'da ve çevresinde gelişen Türk sanatında köklü bir tarihe sahip olan dokuma kültürünün zaman içerisinde güzel sanatlar düzeyine ulaşan örnekleri bulunmaktadır (Barışta, 2011: 28).

Dokumalarda kullanılan, çözüden, atkıdan, motiflerinden ve renklerinden toplumların tarihini, kültürel yapısını, ekonomik düzeyini, inancını, kavgasını, sevgisini okuyup anlayabilmek mümkün olabilmektedir.

Orta Asya'dan günümüze kadar gittikleri her yere bu kültürü başarıyla taşıyabilmiş, ilmek ilmek, desen desen, renk renk, kızıyla, komşusuyla birlik olarak dokunan, tüm araç ve gereçlerini kendi imkanları ile sağlayan, içinde yaşadığı duygu ve düşüncelerini aktararak atalarımızdan kalan Türk dokumalarına yansıtılmışlardır. Bütün bu yaşanmışlığı, kültür birikimini görmek ve onlara hak ettiği değeri vererek korumak bizim en değerli görevlerimizin başında gelmelidir.

Türklerin ilk ana yurdu olan Orta Asya'da keçe, düz dokumalar, halı, örtü ve yaygı malzemesi olarak kullanılmakta olduğu bilinmektedir. İlk olarak keçenin keşfedilmiş, daha sonraları zor bir teknik gerektirmekte olan düz dokuma yaygılar ve en son olarak da halının geliştirilmiş olduğu düşünülmektedir (Deniz, 2002: 198).

Türk dokumacılığı ilk günden bugüne kadar gelişimini sürdürmüş ve önemini korumuştur. Her döneme damgasını vurmuş olan dokuma sanatımız, görselliğe ve ihtiyaca göre üretilmiş, kendine farklı alanlarda kullanma imkânı bularak farklı malzeme, teknik, renk, motif ve kompozisyon ile oluşturulmuş geleneksel sanatlarımız içinde önemli bir yere sahip olmuştur.

Dokumacılık sanatımız da diğer tüm sanat dallarımız gibi hayat yaşamında meydana gelerek, tarih, coğrafya, ekonomi, sosyoloji, resim gibi diğer bilim dallarına da konu olmaktadır. Dokuma bir toplumun ihtiyaçlarını karşılamak için ortaya çıkmış olup, bir evde yapılabilecek üretim, para kazanma, tüketim ve evlilik hayatlarına kadar müdahil olmuştur. Genellikle hayvancılıkla uğraşan ve göçebe yaşam süren Türkler ihtiyaçlarına göre de dokuma yaparak yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Karaman bölgesi göç yolları üzerinde bulunmasından dolayı dokuma kültürünün zenginliği görülmektedir. Alan araştırmasında farklı özelliklerine sahip 24 dokuma tespit edilmiş olmasına rağmen benzer özelliklere sahip dokumalar çalışmanın dışında tutularak 10 adet dokuma örneği araştırmaya alınmıştır. Bu çalışmada Karaman'a bağlı Koraş



Mahallesindeki dokumalar incelenmiştir. Çalışma sırasında daha önceden dokuma yapmış dokuyucular ile görüşmeler yapılarak bilgiler alınmıştır. Tespit edilen dokumalar bilgi fişleri ile ayrıntılı olarak incelenmiştir. Koraş Mahallesinde her geçen gün dokumalar kaybolmaktadır. Yöreye ait dokumaların var olan desen ve kompozisyon orijinalliklerinin korunmasında ve yöre dokumacılığının tanıtılmasında gelecek nesillere aktarılmasını sağlamak amacıyla Koraş mahallesinde yapılan alan araştırmalarında bulunan dokuma örnekleri; namazlık (seccade), yastık, yer yaygısı ve duvar örtüsüdür. Ulaşılan yöre dokumaları hakkında envanter oluşturulması ve literatüre kazandırılması çalışmanın amacını oluşturmaktadır.



**Görsel 1.** Mustafa Konuk, 2021, Fotoğraf, Koraş Mahallesinden Görünüm, Karaman

Hammaddeyi hayvanlarından elde eden Türkler, DivanüLûgati't-Türk'te ifade edildiğine göre, yünü eğirme işleminde kirman ve iğ kullanmışlardır. Kirman aletinin uç adı verilen bir ağaçtan yapıldığı bilinmektedir (Genç, 1998: 131).

Karaman ili coğrafi yapısından dolayı, hayvancılık yapmak için özellikle küçükbaş hayvan yetiştiriciliğine uygun iklim yapısına sahiptir. Bu durum kültürel ve ekonomik olarak dokuma geleneğine yansımaktadır. Koraş Mahallesi günümüzde Karaman koyununun üretimini yaptığı nadir yerlerden birisidir.

Sanatsal üretim zaman içerisinde tarihi birikim, yaşanan iklim, toplumda yaşayan insanların zevk ve kültürü birleşerek geleneksel bir dokuma sanatı ortaya çıkmıştır. Geleneksel dokuyucular dokuma sanatını doğumdan ölüme kadar hayatın bütün aşamalarında yapmış ve dokuma ürünlerine manevi anlamlarda yüklemişlerdir.

Anadolu kültüründe halı dokuma hala bir zenginlik olarak kabul edilmektedir. Dokuma sanatı insanlık ile doğmuş olup, günümüze kadar gelişimini sürdürmüştür (Sevim Kara, 2021).

Geçmişten bugüne üretilerek gelen ve günlük yaşam içerisinde kullanımı devam eden dokumaların, teknik ve desen kompozisyonları olarak zengin bir yapıya sahip oldukları görülür (Konuk, Genç, 2021: 8).

Yüzyıllardır birçok topluluk dokuma sanatının teknik, desen, hammadde, araç ve gereçlerinin kültür göçünü sağlayarak dokuma sanatının günümüze kadar gelmesine katkı sağlamışlardır. Bu sanatsal gelişimi günlük hayatlarında tüm ihtiyaçlarını karşılamak için kullanmışlar ve halen kullanmaya devam etmektedirler. Koraş Mahallesi de bu kültür varlığını korumaya çalışmaktadır.

Yöre halkı dokumalarında kullandıkları iplikleri kendi hayvanlarından elde ettikleri yünleri, derelerde yıkayarak iğ ve kirmen ile eğirerek kullanılacak hale getirmektedirler. Daha sonra onlar yöreye ait olan doğal malzemeler ile renklendirmektedirler. Bunun için yöre yeterli bitki yapısına sahiptir.

Kirkit dokumalarda atılan ilmelerin üzerine basma (düz) ve süzme (boncuklu) atkılar geçildikten sonra sıkıştırılmasında kullanılan metal dişleri olan bir alettir. Dokuma sırasında halılara atılan atkıyı, düz dokumalarda ise desen iplikleri sıkıştırmak için kullanılır.

Sındı (makas); ilme iplikleri atıldıktan sonra ilme ipliklerini yöresel özellik olarak belirlenmiş hav yüksekliğine göre belirli ve eşit bir şekilde kesmek için kullanılan alet. Koraş Mahallesi de dokumaların hav yükseklikleri incelendiğinde 8-9 mm olduğu, bunun diğer yöre halılarına göre uzun bırakıldığı görülmektedir.

Dokumalarda bıçaklar (bucak); çözümlere atılan ilme ipliklerini kısaltmak için kullanılan kesici uçlu aletlerdir.



**Görsel 2.** Mustafa Konuk, 2021, Fotoğraf, Geleneksel yöntemlerle dokuma yapan kadın, dokumaların ev içinde kullanımı, yörede kullanılan İğ, Kirkit, Makas ve Bıçak, Koraş/Karaman

## 2. Koraş Mahallesinde Bulunan Dokuma Örnekleri

Yörede dokumalar genellikle günlük ihtiyaç olarak ve kızların çeyizlerinde kullanılmak üzere dokunmaktadır. Bunun dışında kalanlar ise evin ekonomisine katkı sağlamak amacıyla tüccarlara satılmaktadır. Genellikle yapılan ürünler yer yaygısı, seccade ve yastık olarak dokunmuşlardır. Kaynaklarda Koraş dokumaları hakkında ayrıntılı bilgilerin geçmemesine rağmen Taşkale Ayin dokuma özellikleri ile aynı özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Koraş dokumalarının bu dokumalardan ayrılan en büyük özelliği ise kullanılan bütün ipliklerin elde eğirilerek iplik haline getirilmiş olmasıdır.

### 2.1. Yer Yaygısı ve Duvar Örtüsü

Çok eski dönemlerden beri başta barınma olmak üzere taşıma ve korunma olarak dokumalar insan hayatında önemli bir yer tutmaktadırlar (Acar, 1982). Koraş Mahallesinde karşılaşılan dokumaların çoğunluğu yere sermek ve soğuktan korunmak için duvara çakılan duvar halısı dokuma örneklerinden oluşmaktadır. Dokumalarda tamamen yün malzemenin kullanılmasından dolayı dokumaların, uygun şartlarda muhafaza edilerek ve dokunma amaçlarına uygun olacak şekilde kullanılarak ömrü uzatılabilir. Dokumalarda kullanılan malzeme ve teknikler yörelere göre değişik isimler ile anılmaktadır. Koraş Mahallesinde yer yaygılarının havları kısa tutulurken, duvar halılarında yalıtım amaçlı hav yükseklikleri uzun olarak bırakılmaktadır.

## 2.2. Seccade

Yörede seccade dokumalar namazlık olarak isimlendirilmektedir (Tekin, 2021). Namazlık dokuma geleneğinin Anadolu'da Müslümanlığın kabul edilmesinden sonra yaygınlaştığı düşünülmektedir (Ergür, 2002: 1313).

Bu tür dokumalar sadece ibadet amaçlı kullanıldığı için ayrı bir özen gösterilmektedir. Yöre halkı evlenecek olan genç kızların çeyizlerine mutlaka bir adet seccade (namazlık) koyma geleneği hala günümüzde devam etmektedir (Solak, 2021).

Türk dokuma geleneğinde dokumalar ihtiyaç halinde birden çok yerde kullanılır iken seccade (namazlığa) dokumalar sadece ibadet amaçlı kullanılmaktadır. Dokuma tekniği olarak aynı ancak desen kompozisyonu olarak seccadelerde yön belirtmek için başın geleceği taraf üçgen nişler ile ya da kandil ile belirtilmiştir. Yörede oturma odalarının uygun köşelerinde seccade dokumaların sürekli olarak serili halde kullanıldığı görülmüştür. Seccade dokumaların yumuşak olması için özellikle ilmelerinde kuzu yününden yapılmış ipler kullanılmıştır.

## 2.3. Yastık

Dokuma yastıklar, insanların evlerinde otururken sırtlarını dayamak için özel olarak dokunmuş halılardır (Aral, 2013: 5). Dokuma yastıklar genellikle altı adet dokunarak divan, somya ve sedirlerin üzerlerinde kullanıldığı görülmüştür.

Günümüzde modernleşmenin hayatımıza katmış olduğu koltuk takımlarının yaygınlaşması, yerde oturma kültürünü ortadan kaldırdığı için yastık dokumalarına da artık eskisi kadar ihtiyaç ve rağbet duyulmamaktadır. Koraş' ta dokumalar, astar olarak kumaş dikildikten sonra içerlerine hasır doldurularak yastık haline getirilmiştir.

Yöre halkı kendi ihtiyaçlarını gidermek ve para kazanmak amacıyla dokumalardan yararlanmışlardır. Dokumaların sağlamlığı ve kullanılan renklerin doğal boya olmasına rağmen pastel renklere olması da Koraş dokumalarında dikkat çeken özelliklerden bir tanesidir.

### 2.2.1. Dokumaların Teknik ve Malzeme Özellikleri

Yörede araştırma kapsamında tespit edilen dokumalar, metal germe tezgahlar da dokunmuş olan havlı dokumalardır. Bazı dokumalar aynı tezgâhta aynı çözgünün devamı olarak dokunmuş halde üst üste dokunmuştur. Düğüm tekniği olarak kapalı (gördes) düğüm kullanılmıştır. Koraş dokumaları incelendiğinde dokuma sıklıklarının aynı olmadığı, incelenen dokumaların kaliteleri 10cm<sup>2</sup>'de 26-28X30-32 arasında değiştiği tespit edilmiştir. Dokumaların kaliteleri düşük olmasına rağmen, dokumalar yapılan işçiliğin kalitesinden dolayı sağlam bir yapıya sahiptirler.

Halılarda kullanılan yün malzemenin kalitesi, renklendirmek için doğal boya kullanılması ve özgün desenlerin olması dokumaların değerini artırmaktadır.

Anadolu insanı, yaşadığı yerlerde kendilerinin ürettiği malzemeler ile kendilerine ait kültür ve geleneklerini kendi gelenek ve görenekleriyle harmanlayarak, kendilerine özgü bir sanat ortaya çıkarmıştır. Bu sanat anlayışıyla yaptıkları tüm sanat eserlerinde zirveye ulaşmışlardır (Konuk ve Dursun, 2020: 360).

### 3. Bulgular

Yöredeki dokumaların kompozisyonu hem geometrik hem de bitkisel süsleme motifleri ile oluşturulmuştur. Geometrik ve bitkisel motiflerin bir kompozisyon üzerinde kullanılabilir olması Koraş halılarının dikkat çeken bir başka genel özelliklerindedir. Dokumalar incelendiğinde günümüze kadar sağlam bir şekilde korunarak geldiğini görülmüştür. Bazı ailelerin makine halıları ile değişim yaparak elinde olan geleneksel dokumaları verdiği aileler ile yapılan görüşmelerden anlaşılmıştır.

Alan araştırmasında karşılaşılan dokumaların bazı yerlerinin kullanımdan dolayı yıpranmış olduğu tespit edilmiştir. Ancak bunlar için bir tamir işlemi yapılmamıştır. Yörede dokumaların tamir edilerek kullanıldığı görülmemiştir. Yıpranmış olan bölgenin kesilerek geri

kalan kısmının farklı bir yerde kullanımına devam edilmektedir.

Geleneksel dokumaların tamamında dokuma esnasında herhangi bir desen takibi için desen kâğıdı kullanılmamış olduğu, bunların ezberden ya da dokunmuş başka bir halidan örnek alınarak yapıldığı ifade edilmiştir. Buna rağmen dokumalarda herhangi bir desen hatası görülmemiştir. Var olan desenler daha sonra bölgeye gelen tüccarlar tarafından seri üretim yapılmak için getirildiği tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamına alınan dokumaların çoğunluğunda köşe-göbek denilen çeyrek raporlu 1/4 kompozisyonların kullanıldığı görülmektedir. Dokumaların tamamında koyunyünü kullanılmıştır. Bu yünler iğ ve kirman ile iplik haline getirilerek geçmişte doğal boyalar ile renklendirilmiş olup ve dokumalarda bunların kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun yanında dokumaların üç atkı sistemi ile dokunduğu yapılan incelemeler sonucunda tespit edilmiştir. Dokuma yapmış kişiler bu şekilde daha sağlam bir dokumaya sahip olduğunu ifade etmişlerdir.

Dokumalarda standart kaliteye uyulmadığı ancak bütün dokumaların 10 cm<sup>2</sup> deki düğüm sayıları incelendiğinde 26X32 arasında değişim gösterdiğini görülmüştür. Araştırmalarda mahallede sayılı ailelerde dokuma kalmış olup, diğer ailelerde geleneksel dokumalara rastlanılmamıştır.

#### **4. Sonuç ve Öneriler**

Halı dokumacılığı günlük yaşantılarımızda doğumda başlayarak hayatın her evresinde ölüme kadar yaşanan kültürden etkilenerek, motiflere anlamlar yüklemiş ve bunları kullanarak desenler oluşturulmuş ve dokumalara aktarmıştır. Bu değişim ve gelişim günümüze kadar devam etmiştir. Başta kültürel değişim olmak üzere birçok faktör dokumacılık sektörünü de etkilemiştir.

Koraş mahallesinde, eskiden sadece genç kızların çeyizine koyulmak üzere 1 çift halı, 1 seccade en az 6 tane yastık ve adetleri gereği gelinin, gelin giderken bineceği arabaya verilmek üzere 1 yastık halısı dokunmuştur. Fakat yörede yapmış olduğumuz alan araştırmasında maalesef gördük ki, günümüzde halı dokumacılığı çok az aile tarafından yapılmaktadır. Geçmişte dokuma tüccarlarına ait atölyeler kurulmuş ve bu tüccarların getirdiği desenler ağırlıklı olarak dokunduğu

için yöresel motifler ve desenler unutulmaya yüz tutmuştur. Yeni dokuma üretiminin olmayışının yanı sıra kişiler ellerinde bulunan eski örnekleri de takas ya da satın alma yoluyla ellerinden çıkarmışlardır. Bunun nedeni olarak yöre halkının günümüzde makine halılarına duymakta oldukları ilgi ve halı ticaretiyle uğraşan kişilerin el dokuması halılara verdiği önem ile açıklayabiliriz. Devletimizin ilgili kurum ve kuruluşlarının bu tür yöre dokumalarını koruma altına almaları büyük önem taşımaktadır. Çeşitli yollarla müzelere bağışlanan örnekler ise, yeterli sergi alanlarının bulunmaması sebebiyle müzelerin depolarında saklanmaktadır. Bulunduğu yörenin kimliğini taşıyan orijinal örneklerin yörelere ait olarak kurulan müzelerde bulunması, sergilenmesi yörenin tanıtılmasına ve yörede bulunan dokumacılık kültürünün canlanmasına katkıda bulunacaktır. Ayrıca bu örneklerin yeterli koşullarda, gereken imkanlar sağlanarak korunması kuşaktan kuşağa aktarılması yönünden de önem taşımaktadır. Dokuma tüccarları hangi yöreden hangi örneği alıyorlar ise o yöreye ait bilgileri de kayıt altına alarak satışa sunmalıdırlar. Bu yöreye ait dokumaların orijinalliğinin korunmasında ve yöre dokumacılığının tanıtılmasını ve gelecek nesillere aktarılmasını sağlayacaktır. Bu konuda yöre halkı da bilinçlendirilmeli, özellikle genç kızlar için teşvik amaçlı belirli ücret karşılığı kurslar açılmalı ve yörede zaten var olan dokumacılık sanatının yeniden canlanması için yeni projeler geliştirilmelidir.

Geleneksel değerlerine sahip çıkan toplumlar halen kültürlerini koruyabilmekte ve kimliklerini sürdürebilmektedirler. Bu anlamda geçmişimize sahip çıkmazsak geleceğimize de rehber olamayacağımızı bilmemiz gerekmektedir. Yöreye ait olan dokumalar yaygı, yastık halısı ve seccadelerdir. Sanat olarak bakıldığında hepsi yüksek sanat kalitesine ve değerine sahip geçmişimizi gün yüzüne taşımada büyük bir işlevsellik taşımakta olan dokuma kültürümüzün bugünkü geldiği durum üzümlere ifade etmekteyiz. Gelişen teknoloji ile ucuz üretim sağlanması nedeniyle dokumacılık artık bir meslek olarak görülmemektedir. Anadolu'nun birçok yöresinde dokuma sanatı yüzyıllardır süregelen bir gelenek haline gelmiş olup, korunması gerekmekte olan kültürel bir öge niteliğindedir.

Koraş halılarını diğer dokumalardan ayıran en büyük özellikler; dokumada kullanılan ipliklerin tamamen el eğirmesi iplik olması, dokumaların sağlamlığı, doğal boya kullanılmasına rağmen pastel renklere dokunması, bitkisel ve geometrik motiflerin bir kompozisyon içerisinde

kullanılmasıdır.

### Örnek 1.



**Görsel 3.** Hatice Solak, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Hatice Solak
2. **Ebat** : 93-149 cm
3. **Kalitesi** : 26X30
4. **Tür** : Yaygı
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği:** Dokuma kompozisyonu köşe göbek olup iki ince su, bordür, ayaklık-başlık ve çift mihrap yönlü olarak orta göbekten oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise yaprak (balık), göbek (top), bucak, hayat ağacı (dal), penç (karanfil), çiçek (topal gül), bordürlerdeki motiflere kurtsu, iç sedeflerdeki motiflere bıçkı su adı verilmektedir.



**Örnek 2.**

**Görsel 4.** Hatice Solak, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Hatice Solak
2. **Ebat** : 107-182 cm
3. **Kalitesi** : 27X30
4. **Tür** : Yaygı (Duvar Halısı)
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği:** Dokuma kompozisyonu köşe göbek olup iki ince su, bordür, ayaklık-başlık ve orta göbekten oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise zencir (zincir) su, topal gül, bıçkı su, zincir su, arın su, taşbunar (taş pınar) göbek, bucak, sinek motiflerinden oluşmaktadır.

## Örnek 3.



Görsel 5. Keriman Solak, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karama

1. **Bulunduğu Kişi** : Keriman Solak
2. **Ebat** : 86-133 cm
3. **Kalitesi** : 28X32
4. **Tür** : Seccade
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği:** Dokuma kompozisyonu nişli (yönlü) seccade olup iki ince su, bir bordür ve mihrap kısımdan oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise zincir (zincir) su, topal gül, bıçkı su, zincir su, arın su, madalyon (şamdan), hatayi, penç ve akrep motiflerinden oluşmaktadır.

## Örnek 4.



Görsel 6. Keriman Solak, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Keriman Solak
2. **Ebat** : 66-110 cm
3. **Kalitesi** : 30X30
4. **Tür** : Yaygı
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği**: Dokuma kompozisyonu köşe göbek olup iki ince su, bir bordür ve orta zeminden oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise zincir (zincir) su, topal gül, bıçkı su, zincir su, arın su, madalyon (şamdan), hatayi ve penç motiflerinden oluşmaktadır.

**Örnek 5.**

**Görsel 7.**Hatice Solak, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

- 1. Bulunduğu Kişi** : Hatice Solak
- 2. Ebat** : 51-114 cm
- 3. Kalitesi** : 26X26
- 4. Tür** : Yastık
- 5. Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
- 6. Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
- 7. Kompozisyon Özelliği:** Dokuma kompozisyonu bir yatay sedef, bir yatay bordur ve etrafı ince bir sınır çizgisi ile sınırlandırılmış orta madalyondan oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise kadife göbek, göbeklerin etrafı kulak, orta ana motif boynuz, en kenarlarda ise ayak izi motifleri bulunmaktadır.

## Örnek 6.



Görsel 8. Hatice Solak, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Hatice Solak
2. **Ebat** : 73-111 cm
3. **Kalitesi** : 28X32
4. **Tür** : Seccade
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği:** Dokuma kompozisyonu köşe göbek çift yönlü niş ile oluşturulmuş seccade olup bir ince su, bir sedef, bir bordür, iki tarafta bulunan alınlık bölümü ve göbek kısımdan oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise zencir (zincir) su, topal gül, bıçkı su, zincir su, arın su, lale ve penç motiflerinden oluşmaktadır.

## Örnek 7.



Görsel 9. Hatice Derman, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Hatice Derman
2. **Ebat** : 75-123 cm
3. **Kalitesi** : 28X29
4. **Tür** : Seccade
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği**: Dokuma kompozisyonu iki sedef, bir bordur ve basamak nişler ile oluşturulmuş köşe göbek orta madalyondan oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise total gül, penç, yaprak, bıçkı motifleri bulunmaktadır.

## Örnek 8.



Görsel 10. Hatice Derman, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Hatice Derman
2. **Ebat** : 86-154 cm
3. **Kalitesi** : 30X30
4. **Tür** : Yer Yaygısı
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği**: Dokuma kompozisyonu bir ince su, bir sedef, bir bordür, her iki tarafta da bulunan alınlık kısmı ve iki taraflı mihrap nişi olan köşe göbek kompozisyonundan oluşmaktadır. Dokumada kullanılan motifler ise topal gül, penç, bıçkı su, dama (şeker) motifleri bulunmaktadır.

**Örnek 9.**

Görsel 11. Hatice Derman, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Hatice Derman
2. **Ebat** : 86-131 cm
3. **Kalitesi** : 27X28
4. **Tür** : Yaygı
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği** : Dokuma kompozisyonu bir ince su, bir bordür ve yatay olarak iki tarafında alınlık olan köşe göbek kompozisyonuna sahip bir modelden oluşmaktadır. Kullanılan motifler ise penç (karanfil), hatayi, top (göbek), bıçkı su motifleridir.

## Örnek 10.



Görsel 12. Sevim Kara, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman

1. **Bulunduğu Kişi** : Sevim Kara
2. **Ebat** : 84-153 cm
3. **Kalitesi** : 28X28
4. **Tür** : Seccade
5. **Kullanılan Malzeme** : Koyun Yünü
6. **Kullanılan Teknik** : Gördes Düğümü
7. **Kompozisyon Özelliği** : Dokuma kompozisyonu bir ince su bir bordür ve niş kısımlarının basamaklı olarak mihrap oluşturduğu bir yapıya sahiptir. Orta zeminde bulunan motifin tamamına yörede kandil ismi verilmektedir. Kullanılan motifler ise koç boynuzu, hayat ağacı (dal), topak gül, bıçkı su, kurt su, penç (karanfil), çengel motifleridir.

**Kaynakça**

- Acar, B. B. (1982). Kilim, Cicim, Zili, Sumak, Türk Düz Dokuma Yaygıları, İstanbul.
- Aral, S. (2013). "Malatya Yastık Halıları", *Arış*, Sayı: 9, s,5.
- Ayverdi, İ. (2005). Misalli Büyük Türkçe Sözlük, N. C.1. İstanbul, Kubbealtı Yayınları.
- Barışta, H. Ö. (2011). "Halı ve Düz Dokuma Yaygıları İlgili Araştırmaların Kazanımları, Sorunları Bunların Getirdiği Problemlerin Çözümüne Yönelik Bir Öneri". *Arış Dergisi*, Sayı: 6. s.28.
- Deniz, B. (2002). Orta Asya Türk Halı ve Düz Dokuma Yaygıları. Cilt:4 s.198-207. Ankara, Yeni Türkiye Yayınları.
- Ergür, A. (2002). Tekstil Terimleri Sözlüğü. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi.



Genç, R. (1998). "Kaşgarlı Mahmud'a Göre XI. Yüzyılda Türklerde Dokuma ve Yayı İşleri", Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 27-31 Mayıs 1996 Kayseri, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s. 131.

Gürsu, N. (1988). Türk Dokumacılık Sanatı: Çağlar Boyu Desenler, İstanbul, Sayı. 17, Redhouse Yayınlar.

Konuk, D. ve Dursun, N. (2020). "Silifke ve Mut'ta Tespit Edilen Bazı Geleneksel Dokumaların Tasarım Özellikleri" Kalemname 5, Aralık, s. 360.

Konuk, M ve Genç, M. (2021). "Karaman İl Merkezinde Yaşayan Sarıkeçili Yörüklerinde Torba Dokumaları", Arış 18, s. 4-27.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Mustafa Konuk Arşivinden, 27.09.2021, Fotoğraf, Koraş Mahallesinden Görünüm, Karaman.

Görsel 2. Mustafa Konuk Arşivinden, 27.09.2021, Geleneksel yöntemlerle dokuma yapan kadın, dokumaların ev içinde kullanımı, yörede kullanılan İğ, Kirkit, Makas ve Bıçak, Koraş/Karaman

Görsel 3. Hatice Solak, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 4. Hatice Solak, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 5. Keriman Solak, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 6. Keriman Solak, 27.09.2021, Yöresel Dokuma Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 7. Hatice Solak, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 8. Hatice Solak, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 9. Hatice Derman, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 10. Hatice Derman, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 11. Hatice Derman, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

Görsel 12. Sevim Kara, 27.09.2021, Yöresel Dokuma ve Detayı, Koraş/Karaman.

### **Kaynak Kişiler**

Dürdane Tekin (2021). 74 yaşında, Koraş Mahallesinde yapılan görüşme.

Hatice Derman (2021). 82 yaşında, Koraş Mahallesinde yapılan görüşme.

Hatice Solak. (2021). 84 yaşında, Koraş Mahallesinde yapılan görüşme.

Keriman Solak (2021). 79 yaşında, Koraş Mahallesinde yapılan görüşme.

Sevim Kara (2021). 69 yaşında, Koraş Mahallesinde yapılan görüşme.

## GELENEKSEL ŞİLE BEZİ'NİN SÜRDÜRÜLEBİLİR TASARIM ANLAYIŞI İLE YENİDEN MARKALAŞMASI ÖNERİSİ

### PROPOSAL OF REBRANDING TRADITIONAL SİLE CLOTH WITH A SUSTAINABLE DESIGN CONCEPT

Gözde Yetmen\*

#### Öz

Çalışmada Şile Bezi kumaşı, mahreç işaretinde belirtilen geleneksel üretim yöntemleri ve özgün nitelikleriyle tanımlamak, tanıtmak amaçlanmaktadır. Araştırma, geleceğe yaşayan bir gelenek miras bırakabilmemiz için sürdürülebilir nitelikte, katma değeri yüksek ürünler tasarlanmasının önemini vurgulamaktadır. Nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi metoduyla kurumsal belgeler, devlet araştırma verileri ve raporları analiz edilmiş; gazete arşivleri, alanla ilgili makaleler, süreli yayınlar ve kitaplardan literatür taranmıştır. Doküman incelemesine ek olarak alan araştırması da gerçekleştirilmiş ve İstanbul'un Şile ilçesinde Şile Bezi el dokumacılığı yapan kaynak kişilerle sözlü görüşmeler yapılmıştır. Araştırmanın bulgusu olarak; Şile'de geleneksel dokumacılık faaliyetleri için yeterli insan gücü ve gereken yetkinliğin halen olduğu ancak Şile bezi üretiminin azalmasındaki başlıca faktörlerin, Şile Bezi üreticilerinin endüstriyel üretimle rekabet edecek düzeyde organize olamamalarından ve ürün pazarlamasında yeterli desteğin sağlanamamasından kaynaklandığı ortaya konulmaktadır. Sonuç olarak; Şile Bezi markasının sürdürülebilir tasarım anlayışını benimsemesi, geleneksel dokuma kumaş üretiminde zanaatkarların emeklerinin değerlendirilmesi ve katma değeri yüksek ihracat ürünleri olarak piyasaya arz edilmesi önerilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Şile Bezi, Sürdürülebilirlik, Zanaat, Tasarım, Markalaşma.

#### Abstract

The research explains designing qualified products with sustainable, brand value as to leave a living tradition for the future. The article defines and introduce to the qualities specified as the *Mahreç Sign* to transfer our cultural heritage Şile Cloth fabric to new generations without losing its original texture by preserving traditional production methods. In the study used document analysis as a qualitative research method. Institutional documents, state research data and reports, newspaper archives, articles, periodical publications, books, and data were examined. Also, during the data collection process oral interviews were conducted with the source people who woven the Şile Cloth in Şile. Findings of the research, Şile is still have the necessary competence for traditional weaving sufficient human power and talent. It was understood that the reason for the decline in Şile Cloth production was due to the inability of manufacturers to organize themselves at a level that would compete with industrial production and not find sufficient support in marketing their products. As a result, it is proposed to supply Şile Cloth weaving to the international textile and fashion markets as branded and high-value-added design products based on artisanal production with a sustainable design approach.

**Keywords:** Şile Cloth, Sustainability, Artisanal, Design, Branding.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 17.09.2022- Kabul tarihi: 10.12.2022

\*Dr. Öğretim Üyesi, İzmir Demokrasi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, gozde99@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1087-9368>.

## 1. Giriş

Geçmişte insanların tekstil ihtiyaçlarını karşılamak üzere el emeğine dayalı olarak gerçekleştirdiği geleneksel dokuma kumaşlarımız endüstriyel tekstil ürünleri ile ne yerel ne de küresel piyasalarda rekabet edememekte ve üretimleri her geçen yıl giderek azalmaktadır. Somut olmayan kültürel miras alanlarını araştırmanın, kimlik saptaması yapmanın, belgelemenin, korumanın yanı sıra yüzlerce yıllık bilgi birikimleri ile ortaya çıkmış geleneksel dokumalarımızı yeni nesillere uygulamalı biçimde aktarmakta gerekmektedir. Geleneksel dokumacılık sanatımızın yaşatılması; yeni nesillerce tanınıp benimsenmesi ile mümkündür. Yeni nesillerin geleneksel dokumaları devam ettirebilmelerinin yolu; tıpkı geçmişteki gibi bu ürünleri gerek kendi gerekse diğer insanların kullanımına yönelik üretmeleri ve bu emeklerinden maddi kazanç sağlamalarına bağlıdır.

1 – 7 Ağustos 2022 tarihleri arasında İstanbul Şile’de T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı ve Şile Belediyesi iş birliğinde Uluslararası 33. Şile Bezi Kültür ve Sanat Festivali düzenlenmiştir (<http> 1). Festival kapsamında; “Şile Bezi Söyleşileri Geçmişten Geleceğe Şile Bezi” adlı söyleşinin “Geleneksel Dokumalarda Tasarım, Markalaşma ve Sürdürülebilirlik” başlıklı oturumunda; Şile Bezi’nin geçmişte olduğu gibi Şile’de sosyal ve ekonomik alanlarda yeniden canlandırılması için tasarım, markalaşma ve sürdürülebilirlik konularında neler yapılabileceği konuşulmuştur (<http> 2). Şile Belediyesi yetkilileri ve Şileliler ile yapmış olduğumuz bilgi ve görüş alışverişinin sonucunda; İstanbul’un ilk Coğrafi İşaretli ürünü olan Şile Bezi dokumanın, Türk Patent ve Marka Kurumunun 2017 yılında “Şile Bezi” coğrafi işareti No: 272 Mahreç İşareti ile tescillediği (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017:22) kumaş tanımının ayırt edici özelliklerinin ve üretim metodunun marka patentinde belirtildiği şekliyle literatüre kazandırılması ve Şile Bezi’nin sürdürülebilir tasarım anlayışı ile yeniden markalaşmasına yönelik bir araştırma makalesi yazılması kararlaştırılmıştır.

Bu makalede geleneksel dokumalarımızın yaşatılmasına dair Şile Bezi örneği üzerinden sürdürülebilir tasarım anlayışına dayalı bir vizyonla Şile Bezi’nin yeniden markalaşmasına yönelik bir araştırma yapmak amaçlanmaktadır. Çalışma kapsamında geleneksel el dokumalarımızın günümüzde somut olarak yaşatılması için yeni döngüsel ekonomi sistemi ile uyumlu, özgün

tasarım değeri olan sürdürülebilir tekstil ve moda ürünleri tasarlamak yoluyla Şile Bezi'nin yeniden markalaşması önerisi getirilmektedir.

Endüstri devrimleri, makineleşme ve gelişen teknoloji neticesinde geleneksel zanaat üretimi yerini zamanla modern, endüstriyel üretim biçimlerine bırakmıştır. Çağın yaşam koşullarına adapte olan toplumun, el emeği dokuma ürünlerine olan ilgisi ne yazık ki giderek azalmaktadır. Bu durumun başlıca sebepleri arasında el dokumacılığı üretiminin zahmetli ve yavaş olduğu kadar fabrika ürünlerine nispeten maliyetlerinin yüksek, üretim hacminin ise düşük kalmasıdır. Tarım toplumundan kent yaşamına evrilen kitlelerin tüketimine dayalı olarak ana akım moda gündemlerinin hızla değişmesi de bir başka sebep olarak ifade edilebilir. Endüstriyel üretim biçimleri, doğrusal ekonomi modeli, küresel ticaret ağı ve tüketim toplumunun sürekli bir üretim-tüketim döngüsüne girmesi çevre sorunlarını da beraberinde getirmektedir. Dünya çapında önde gelen tekstil, moda endüstrisi kuruluşları ve resmî kurumlar, çevre dostu politikalar uyarınca; al-yap-kullan-at (take-make-use-dispose) iş modelinde değişikliğe gitme kararı almaktadırlar. Doğrusal ekonomi modelinden döngüsel ekonomiye geçişin yaşandığı bu dönüm noktasında 'sürdürülebilirlik' olgusu ön plana çıkmaktadır. Geleneksel el dokumacılığı doğal ve sağlıklı malzemeleri, yavaş üretim biçimi, tasarım çözümleri, estetiği, yüzyıllara dayanan teknik bilgi birikimi (know-how) ile esasında sürdürülebilirlik kavramını olduğu gibi özünde taşımaktadır. Günümüzde tekrar aranan bu doğallık ve sürdürülebilirlik niteliklerine sahip olan Şile Bezi'ni yeniden markalaştırmak ve tekrar önemli bir ihracat ürününe dönüştürebilmek için mevcut koşullar geç kalmadan değerlendirilmelidir. Şile Bezi'ni geleneksel üretim biçimine uygun olarak günümüzde ve gelecekte de yaşatabilmek için bu el dokumalarından markalı ve katma değerli tasarım ürünleri yaratmak; Şile'ye ekonomik kazanç ve bölgesel kalkınma sağlayacağı gibi dokumacılık kültürümüzün yeni nesillerce sevilerek devam ettirilmesi için somut bir çözüm sunabilecektir. Şile bezi ürünleriyle uluslararası ticaret yapılmasının ülkemiz ihracatına da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## **2. Şile Bezi'nin Geçmişi**

Geleneksel Şile Bezi dokumanın tarihi ile ilgili yazılı bir kaynak bulunmamaktadır. Şile ve çevre köylerinde yaşam süren kadınların el emeği ile ahşap tezgahlarda dokunan, Şile'ye özgü motiflerin el işlemleriyle süslenen Şile Bezi'nin yaklaşık yüz altmış yıllık bir geçmişi olduğu yöre

halkı tarafından söylenmektedir (Çetin ve Taşpınar, 2022). Şile Bezi, İstanbul'a bağlı Şile ilçe merkezinden doğuya doğru Karadeniz kıyılarına uzanan Bozgoça, İmrenli, Kabakoz, Korucu gibi köylerde geleneksel olarak halen dokunmaktadır (Çetin ve Taşpınar, 2022).

Resmi Coğrafi İşaret belgesinde (2017:22) belirtildiği üzere; yörede keten yetiştirildiği dönemlerde Şile Bezi dokumalarda keten ipliği, ipek böcekçiliği yapıldığı dönemlerde ipek ipliği kullanılmıştır; son yüz yıldır ise Şile Bezi %100 pamuk ipliklerinden üretilmektedir. 1920'li yıllara kadar Şile'de ipekçilik ve ketencilik ile uğraşıldığı, 1930'lu yıllarda keten ve pamuklu el dokumaların Şile Bezi adıyla anıldığı bilinmektedir (Eşberk, 1939:90). Keten işlemenin zahmetli oluşunun yanı sıra, bölgede yaşanan dönemsel kuraklık sonucu 1936'dan itibaren dokumalarda İngiltere'den ithal edilen pamuk ipliklerinin kullanılmaya başlandığı daha sonraları ise pamuk ipliklerinin Ege Bölgesi'nden temin edildiği aktarılmaktadır (Özgirgin, 1976:19).

Talu'ya göre (1937:5) 1937'de Şile merkezinde 250-300 adet civarında Şile Bezi dokuma tezgâhı vardır; Şile'yi ziyaret edenler yatak çarşafılığı, iç çamaşırlık bezler ile özellikle sofraya örtüsü, peçete gibi eşyaları satın almaktadır. Yeni Sabah gazetesinin 1939 tarihli bir haberinde Şile'nin İstanbul'un bir sanayi mahallesi olduğu ve Şile Bezi ile meşhur olduğundan bahsedilirken kadınların evde dokumacılık işleriyle uğraştıkları için gündüzleri sokakta pek kadın görülemeyeceğinden söz edilmektedir. Aynı haberin devamında halkın çoğunluğunun evinde dokuma tezgâhı bulunduğu ve dokumacılığın küçük yaşta öğretilen bir gelenek olduğu, yirmili yaşlarına ermiş hemen her ferdin adeta bir dokuma ustası becerisi sergilediği özellikle vurgulanmaktadır. Ayrıca dönem kaymakamının mevcut tezgâhları daha modern ve iyi hale getirmek için çalıştığı da belirtilmektedir (Yeni Sabah, 1939:6).

Osmanlı Dönemi'nde Şile'de Osmanlı saraylarına yatak takımı, peçete vb. kullanım eşyaları yapıldığı gibi yöre halkının tekstil ihtiyaçlarını da karşılamak için Şile Bezinden kuşak, peçete, havlu, iç giyim eşyası üretilmektedir (Özgirgin, 1976:19). Dönem itibariyle keten ipliklerle de dokunan Şile Bezi kumaşların I. Dünya Savaşı'na kadar İzmit'te toplandığı, burada yerli tüccarlara satıldığı gibi yabancı tüccarlar aracılığıyla Suriye, Arabistan, Irak ve Mısır'a kadar sevk edildiği belirtilmektedir (Eşberk, 1947:13-14). Şile Bezi gözenekli dokusu, tene yapışmayan, vücudu terletmeyen hacimli ve hafif kumaş yapısıyla sıcak iklimlerde oldukça rağbet görmektedir. I. Dünya Savaşı sırasında ticari faaliyetler durduğu dönemde ve savaş sonrasında keten pazarı

tamamen elimizden çıkmıştır. Böylelikle ticari önemini yitiren keten dokumacılığı gerilemiş, buna bağlı olarak keten ziraatı da ancak ailelerin kendi ihtiyaçlarını karşılayacak miktarlara düşürülmüştür. Bu süreçte pamuk sanayiinin gelişim göstermesi de keten dokumacılığının azalmasında etkilidir. Sadece elde işlenen, eğrilmesi, ağartılması güç olduğu kadar vakitte alan keten ipliği ve dokumaları yerine hazır temin edilen pamuk iplikleri tercih edilmiştir (Eşberk, 1947:14-15). 1927'de yürürlüğü giren Sanayi Teşvik Kanunu'ndan istifade eden pamuklu dokuma fabrikalarının hammadde olarak yurtdışından getirttikleri pamuk ipliklerine, gümrük muafiyeti de uygulandığı düşünülüğünde düşük maliyetli ithal pamuk ipliklerin tercih edilme gerekçesi daha iyi anlaşılmalıdır (<http> 3).

Şileli kadınların ellerinden en ince, en orijinal el işleri çıkmakta; ev işlerinin yanı sıra kadınlar ninelerinden kalma dar dokuma tezgâhları başında adeta bir şiir okur gibi bürümcük bezler dokumakta; evin ihtiyacı olan giyeceklerin yanı sıra döşemelikleri, kilimleri, çuvalları da kendileri yapmaktadırlar (Köye Doğru, 1940:9). Şileli dokumacılar, kendi kumaş ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra geri kalan ürünlerini bazen kendileri bazen de gezgin tüccarlar aracılığıyla İstanbul'a satmaktadırlar (Cillov, 1949:110). 1940'larda Şile'de el dokuma tezgahlarında dakikada yaklaşık 86 mekik atılarak ayda ortalama 600 metre uzunluğunda, 60 cm eninde kumaşlar dokunduğu tespit edilmiştir (Cillov, 1949:63). Şile Bezi dokuma ustası Tefik Çetin'in (Çetin, 2022) aktardığına göre; geleneksel el tezgahında 12 saatlik dokuma faaliyeti ile günde 20 metre Şile Bezi üretilebilmektedir.

1939 yılında İzmir Enternasyonal Fuarı kapsamında düzenlenen 11. Yerli Mallar Sergisi'ne toplu olarak katılan Şile Bezi üreticileriyle bir arada görüşme fırsatı bulan Milli Sanayi Birliği üyeleri, sergideki tüm üreticilerin ortaklığında bir kooperatif kurulması ve ürünlerin daha kolay satılmasını sağlamaya yönelik bir girişime aracılık etmişlerdir (Akşam, 1939:8). Bu sergideki görüşmelerin ardından 5 Haziran 1942'de Şile'de dokumacılığın geliştirilmesi, iplik ve diğer malzemelerin toptan, ucuza tedarik edilerek ortaklara dağıtılması ve ürünlerin satılması amacıyla "Şile Dokumacılık Küçük Sanat Kooperatifi Şirketi" adında ilk resmi dokuma şirketi kurulmuştur (<http> 4).

1950'li yıllardan itibaren Şile Bezi dokumanın yanında Şile Bezinden yapılan kadın ve erkek giysileri de üretilmekte ve satılmaktadır (Özgirgin, 1976:19). 1956 yılında 600 haneli Şile

merkezinde 400 küsur tezgâh mevcuttur ve söz konusu kooperatife bağlı 400 ortak bulunmaktadır. Şile halkı en önemli gelir kaynağını dokumacılıktan sağlanmaktadır fakat el işlemleriyle kıymetlendirilen ürünlerinin pazarlamasının iyi organize edilemediğinden ve kooperatifin de bu konuda fazla bir faaliyet gösteremediğinden yakınmaktadır (TTOK Belleteni, 1956:4). Kasar'ın (1987:28-29) aktardığına göre; çoğunlukla Şile merkezindeki kadınların üyesi olduğu bu kooperatif, çeşitli yolsuzluklar sebebiyle faaliyetlerini devam ettirememiş ve kapanmıştır.

*Köy Envanter Etüdlrine Göre İstanbul* adlı envanter raporunda (1969: 90) açıklandığı üzere; 1960'lı yılların sonlarında Şile'de bulunan toplam 47 köyün 29 adedi esas geçimini el sanatlarından sağlamaktadır. 1970'li yılların başında Şile'de, 500'den fazla dokuma tezgahında yaklaşık 1500 kadın, yılda ortalama 130 bin top ( 2 milyon 600 bin metre) Şile Bezi kumaş üretmektedir. Şile'ye bağlı 40 köyde dar enli bez üretebilen atadan kalma 350 adet el tezgahında geleneksel dokumacılık faaliyeti yürütülmektedir. O dönem Şile ilçesinde en çok dokuma tezgâhı bulunan yöreler Akçakese, Bozgaca, Darlık, Erenler, İmrenli, Kabakoz, Karacaköy, Korucu, Kurfalı, Satmazlı, Şuayipli, Ubeyli köyleri ile Ağva'dır (Uzun, 2009:19).

*Köy Envanter Etüdü 1981 İstanbul* (1984:30) adlı rapordaki rakamlara bakıldığında ise Şile'de köy sayısının elli üçe yükselirken geçimini tamamen el sanatlarından sağlayan hiçbir köy kalmadığı; Şile'de iki Şile Bezi imalathanesi ve beş dokuma atölyesinde kırk üç el dokuma tezgâhında üretim yapıldığı görülmektedir (Köy Envanter Etüdü, 1984:55). 1981 Şile Kaymakamlığı 'Şile' kitapçığında ise ilçe merkezinde on altı adet el, yirmi bir adet yarı motorlu toplam otuz yedi adet dokuma tezgâhında 100.000 metre Şile Bezi üretildiği; bunun maddi değerinin de 100 milyon TL olduğu, Şile civarındaki köylerde ise 500 adet tezgâhta Şile Bezi dokunduğu aktarılmaktadır (Kasar, 1987: 29). Şile Esnaf ve Sanatkârlar Odası başkanlığına göre; merkezdeki Şile Bezi esnaf sayısı 1995 yılında on iki, 1998 yılında on, 2009 yılında ise yirmi civarındadır (Uzun, 2009:72). Yine 1995 yılı verilerine göre; Şile'ye bağlı köylerdeki yirmi dokuma tezgahında yılda 219.000 metre enli ve dar 150.000 metre işlenmiş bez ve 96.000 metre işlenmemiş Şile Bezi üretilmektedir (Temir, 2010:248).

1998 yılına gelindiğinde Şile'ye bağlı dört köyde dar ve enli bez üretebilen yirmi el tezgâhı ve Kabakoz'da sekiz tane Şile bezi atölyesi vardır. 2005 yılında ise Bozgoca, İmrenli, Kabakoz

köylerinde Şile Bezi dokunan on adet yarı otomatik dokuma tezgâh kalmıştır. Ertek ve Evren'in (2005: 240) tespitine göre; 2003 yılında bu rakam 420.000 metreye çıkmaktadır, 140.000 parça çeşitli Şile bezi ürünü elde edilmiş ve pazarlanmış, 90.000 metresi ise işlenmeden sadece bez olarak satılmıştır. Toplamda 510.000 metrelik Şile Bezi adı altındaki satışın 480.000 metresi Denizli ve Buldan gibi bez üretim merkezlerinden gelmektedir. 2009 yılı itibariyle Şile'de Şile Bezi adıyla satılan her on altı parçadan sadece bir tanesi otantik Şile Bezinden mamuldür (Uzun, 2009:72). Yöredeki dokumacılık faaliyetlerinin azalmasından kaynaklanan aynı durumun günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Şileli ustalar ve Şile Belediyesi otantik Şile Bezi üretiminin bölgede yeniden canlandırılması için 2017 yılında Coğrafi İşaret olarak ilk girişimlerini yapmışlardır. Şile Belediyesi 2022 yılı itibariyle yörede Şile Bezi dokuma fabrikası açılması, tasarım yarışmaları düzenlenmesi gibi çeşitli girişimlerde bulunulması kararı almıştır.

Günümüzde Şile'de geleneksel ahşap el tezgâhları ve kara tezgâhlarda dokuma yapan sadece üç aile, ticari üretim faaliyetlerini sürdürmektedir: İmrenli köyünde Sevgi Akgün, Mehmet Akgün (1974'ten beri) ve Yunus Akgün, Kabakoz köyünde Naime Birgül ve Necmi Birgül (1975'ten beri) ile Korucu köyünde Naciye Çetin ve Tevfik Çetin (1999'dan beri) kendi atölyelerinde geleneksel yöntemlerle Şile Bezi dokumaktadır (Çetin, 2022).

Güncel olarak İstanbul Şile Borsa Halk Eğitim Merkezi Dokuma Bölümü'nde Ayşe Taşpınar, Berna Melek, Dilek Demirtaş, Fatma Saraçlı, Münire Öztürkcan, Naciye Çetin, Perihan Aytemiz Yılmaz, Süheyla Bıçak, Ümran Taşpınar Şile Bezi dokumayı kursiyerlere öğretmek el dokumacılığı geleneğini sürdürmeye çalışmaktadır (Taşpınar, 2022).

2022 yılı itibariyle 4 dokuma atölyesinde 80 adet tezgâhta 240 Şileli kadın, dokumacılık faaliyetleri ile ev ekonomilerine ve dolayısıyla Şile ekonomisine katkı sağlamak üzere bez üretimi yapmaya gayret göstermektedir.

### **2.1. Şile Bezi İhracatı**

Birinci Endüstri Devrimi (1760-1830) etkisiyle 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde kalan büyük şehirlerde zanaat üretim biçimine dayalı tekstil imalatı büyük oranda çökmüş, yalnızca yerel ihtiyaçları karşılamaya yetecek kadar el dokuma tezgâhı kalmıştır. Cumhuriyet sonrasında sanayileşme desteklenmiş, Osmanlı Dönemi'nde devlet eliyle



kurulan mevcut fabrikaların sayısı arttırılmıştır (Esi, 2017: 645). 1964 yılında Türkiye'nin Avrupa Ekonomik Topluluğu ile yaptığı ortaklık anlaşması sayesinde Ortak Pazar'a yönelik ihracatımız da gelişme göstermiştir (Cillov,1969:26). TÜSİAD'ın 1978 Yılına Girerken Türk Ekonomisi (1978:4) raporuna göre; Türkiye'de sanayinin gelişmesini sağlayacak altyapı 1960'lı yıllara doğru ancak tamamlanamamış, 1968'de sanayi teşvik düzeni hazırlanmış ve başlıca özel sanayi kuruluşları 1970 yılından sonra üretime başlamıştır.

1957 ve 1978 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri ve Batı Avrupa'dan yaklaşık 100.000 genç aydınlanma ve macera yaşamak için Yugoslavya, Bulgaristan veya Yunanistan üzerinden kara yoluyla Türkiye, Hindistan, Fas, İran, Afganistan veya Nepal'e seyahat etmiştir (http 5). Materyalizmin ve sosyal baskının egemen olduğunu fark eden, orta sınıf toplumuna yabancılaşmış hisseden, ana akım şehirli yaşam tarzına başkaldıran ve 'Hippie' diye adlandırılan bu gençler; özgürlük, doğallık arayışlarında geleneksel kültürlere ve yerel ürünlere yönelmiştir (http 5). Zamanın ruhuna uygun olarak 1970'li yıllarda keşfettikleri Şile Bezi giysileri doğal, sağlıklı ve otantik olması özellikleriyle tercih ederler böylece Şile Bezi geniş ölçüde ihraç edilir. 1970'lerden itibaren Şile'nin turizm alanında adını duyurmaya, önem kazanmaya başlamasıyla (Kasar, 1987: 29) Şile Bezi giderek tanınmış ve yaygınlaşmıştır. Dönemin Alman basınında Şile Bezi'nin doğal ve sağlıklı bir kumaş olduğu ile ilgili haberler yapılmış önceleri Batı Almanya'ya ardından diğer Avrupa ülkelerine ve sonra da Amerika Birleşik Devletleri'ne ihracatı yoğunlaşmıştır (Özgirgin, 1976:19).

Şile Bezi ihracatı hakkında Milliyet Gazetesi'nde "Şile Bezi döviz kaynağı oldu - 8 ayda 23 milyon liralık Şile bezi ihracatı yapıldı" başlığı ve "Şile bezi, halk tarafından ilkel tezgâhlarda dokunmasına rağmen Şile bezi Batı Almanya Fransa, Amerika, Hollanda ve İsviçre'ye bol miktarda ihraç edildi..." içeriği ile iktisat sayfasında haber yapılmıştır (Milliyet, 1971:7).

Dönemin resmi ihracat raporlarında Türk tekstil ve hazır giyim sektörünün gelişimine, ihracatta artan payına dair genel bilgiler yer aldığı görülmekte fakat Şile Bezi ihracatına ait resmi rakamlara ulaşılamamaktadır. Sadece İstanbul Ticaret Odası kayıtlarında (Readywear'84, 1984: 21, 24, 33, 38, 47, 48, 53); 1970'li ve 1980'li yılların Şile Bezi önemli ihracatçıları olarak: *Bıçakçılar Tıbbi Cihazlar San. ve Tic. A.Ş., Çoban Export Melih Başak, İlhan İnceoğlu, Mentan Dış Ticaret Ltd.*

*Şti., Ses Reklam Pazarlama ve Tic. Ltd. Şti., Şile Bezi San. Tic. Koll. Şti Tekel Turistik Giyim Sanayii ve Yonca Reklam Fatma Yücel Kocatürk* gibi firma isimlerine rastlanmaktadır.

1976-1986 tarihleri arasındaki on yıllık dönem incelendiğinde; sanayi sektörü ihracatımızda dokumacılık mamullerinin büyük payı olduğu, 1976 yılı sonrasında dokumacılık mamulleri ihracatımızın da sürekli olarak arttığı görülmektedir (Özelçi, 1987:174). 1978-1982 yıllarını kapsayan Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı (Özel İhtisas Komisyonu Raporu, 1977:298,318) ihracatta teşvik ve uygulamalar kapsamında; 1975 yılından itibaren giyim eşyası kategorisi altında Şile ve Buldan bezlerinden yapılan giysilerin ihracatında vergi iadesinden faydalanmaları kararlaştırılmıştır. Bu süreçte yüzde 342 oranında artış gösteren tekstil ihracatının, Türkiye'nin toplam ihracat hacmindeki payının 1978'de yüzde 13,5'e 1982'de ise yüzde 18,4'e yükseldiği ortaya konulmaktadır (Readywear'84,1984:5).

Yapılan araştırma neticesinde 1990'lı yıllara kadar Şile Bezi ürünleri bölgenin ekonomik faaliyetlerinde önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. 1990'lardan itibaren Şile'de dokumacı sayısının giderek azaldığı bu nedenle yerel Şile Bezi üretiminde de düşüş gözlemlendiği ve buna bağlı olarak Şilelilerin piyasa talebine yetişme gücünü kaybettiği söylenebilir. Çetin'in (2022) aktardığına göre; günümüzde ihracat yok denecek kadar azalmıştır.

### **3. Şile Bezi'nin Tanımı ve Ayırt Edici Özellikleri**

Türkiye'de sanayileşme ve endüstriyel üretime yönelik önemli gelişmeler yaşanırken, 1937'de Şile merkezde halkın ulaşabileceği elektrik mevcuttur (Talu, 1937:5) fakat köylere elektrik 1970'lere doğru bağlanmıştır. 'Düzen' adıyla anılan geleneksel ahşap el tezgâhları yanında böylece elektrik enerjisinden güç alan 'kara tezgâh' adı verilen yarı motorlu metal tezgâhlarda da Şile Bezi dokumaya başlamıştır (Çetin, 2022). Sanayileşme neticesinde el dokumacılığı zamanla yerini fabrikalarda çok daha hızlı üretim yapan motorlu tezgâhlara bırakmış, el dokumacılığı yapanların sayısı zamanla giderek azalmıştır. Şile Bezi dokuma ustası Tevfik Çetin'in (2022) belirttiğine göre; motorlu otomatik sistemlerin çok hızlı çalışması Şile Bezi dokumasında kullanılan kıvrak iplikleri yıpratmakta bu nedenle yarı motorlu tezgâhlarda üretim yapmak kumaşın orijinal dokusuna en yakın üretim metodunu sağladığı için kara tezgâhlarda dokumacılık sürdürülmektedir.

Tarihsel süreçte farklı tekstil üretim teknolojileri kullanılması Şile Bezi dokumalar arasında tam bir standart yakalanamaması sorunlarını beraberinde getirmektedir. Yaşanan bu durumun çözümlenmesi için Şile Bezi'nin doğru tanımlanması ve standart biçimde üretilmesi amacıyla 1970'lerde ihracat yapan Şileli bir dokuma ustası Türk Standartları Enstitüsü'ne tescil başvurusu yapmıştır (Çetin, 2022). Resmi başvuru sayesinde Türk Standartları Enstitüsü tarafından hazırlanan TS2173 "Şile Bezi (El Dokuması)" standardının üretim ve satış safhalarında mecburi olarak uygulanması ve bu standart hükümlerinin Sanayi ve Teknoloji Bakanlığınca yürütülmesi Bakanlar Kurulunca 18 Haziran 1976 tarihinde kararlaştırılmıştır (http 6). Standartta Şile bezinin tarifi, sınıflandırma özellikleri, muayene ve deneylerle piyasaya arz şekli ile denetleme esasları yer almaktadır. Şile Bezi standardı yakalanmasına dair yapılan ilk bilimsel çalışma; kimya mühendisi ve TSE Tekstil Hazırlık Grubu Başkanı Ferit Özgirgin'in 1976 yılında Türk Standartları Enstitüsü dergisinde yayınlanan "Şile Bezi Standardı" adlı makalesidir. Belirlenen bu Şile Bezi standardında yalnızca kıvrak pamuk ipliğinden yapılmış ham ve boyalı bezlere yer verildiği, yine bölgede ketenden yapılan el dokuma bezlerin kapsam dışı bırakıldığı, bez enlerinin konfeksiyon ihtiyacı göz önünde tutularak 45 ve 90 cm olarak saptandığı aktarılmaktadır (Özgirgin, 1976:19).

1970'lerden günümüze turizm faaliyetleri yanı sıra halkla ilişkiler ve tanıtım çalışmaları sayesinde dünya çapında bir üne kavuşan geleneksel Şile Bezi el dokuması yerel üretimi talebi karşılamaya yetmeyince üretim Denizli'deki fabrikalara kaydırılmıştır. Fabrikalardaki üretim süreci; dokumanın hem atkı hem de çözgü ipliklerinde un bulamacında haşlanmış çok bükümlü pamuk iplikleri kullanılması, kumaşın Karadeniz sularında yıkanması ve Karadeniz sahillerindeki kumlar üzerinde kurutulması gibi Şile Bezini benzerlerinden ayıran en önemli özelliklerin yitirilmesine sebebiyet vermiştir. Geleneksel Şile Bezi üretimini ait olduğu coğrafi alan içerisinde sürdürmek isteyen Şileliler, Şile Bezinin benzer diğer bürümcük dokuma bezlerden ayırt edilebilmesi amacıyla mahreç işareti almak üzere 2014 yılında resmi başvuruda bulunmuşlardır.

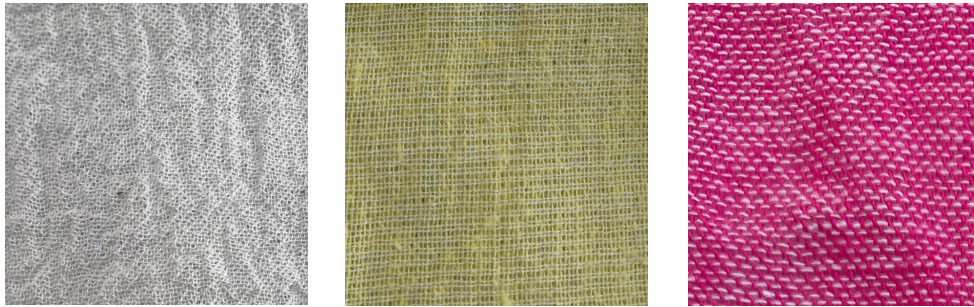
"Belirgin bir niteliği, ünü veya diğer özellikleri itibarıyla belirli bir coğrafi alan ile özdeşleşmiş olan; üretim, işleme ya da diğer işlemlerinden en az birinin belirlenmiş coğrafi alan içinde gerçekleşmesi gereken ürünlerin konu olduğu coğrafi işaretlere 'mahreç işareti' denir" (http 7).

Şile Bezi ni Yaşatma Koruma ve Geliştirme Derneği başvurusu ve Şile Belediyesi'nin gayretleri ile "Şile Bezi" coğrafi işareti (No: 272 Mahreç İşareti) 6769 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunu kapsamında 26.08.2014 tarihinden itibaren korunmak üzere 12.12.2017 tarihinde Türk Patent ve Marka kurumu tarafından tescil edilmiştir. Bu tescile göre Şile Bezi tanımı: "Şile yöresine özgü pamuklu bürümcük bir dokumadır. Şile Bezi dokumasında hem atkı hem çözgü yönünde çok bükümlü kıvrak iplik kullanılır ve bunun sonucu olarak hacimli ve dolgun görüntüye sahip bir kumaş elde edilir" şeklindedir (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017:22).

### 3.1. Şile Bezi Dokuma Özellikleri

Şile Bezi, el dokuma tezgâhında veya 'kara tezgâh' denilen yarı otomatik dokuma tezgâhında (iki çerçevesi sistemde) bezayağı tekniğiyle dokunur. İplik haşılama, çözgü hazırlama ve dokuma işlemlerinde ustalık gerektiren ve geleneksel yöntemler ile üretilen Şile Bezi; 45 cm tek en, 90 cm çift en (el dokuma tezgâhında) veya 120 cm ya da 150 cm (yarı otomatik tezgâhta) enlerinde, 1 metre çekme payı hesaba katılarak 21 metre uzunluğunda dokunmaktadır. Dokunan, yıkanan ve kurutulmuş kumaş satışa arz edilmek üzere 20 metre uzunluğunda toplar haline getirilir (Taşpınar, 2022).

Şile Bezi, genellikle ham pamuk ipliğinin kendi doğal renginde kullanılmaktadır ancak talebe göre tercihen doğal boyar maddeler ile çeşitli renklerde de üretilmektedir (Görsel 1). Renklendirme işlemi; dokuma öncesi çile halinde ipliklerin boyanması ya da dokuma sonrası kumaşın boyanması ile gerçekleştirilebilir.



**Görsel 1.** Ayşe Taşpınar, ham renkli ve iplikten doğal boyalı Şile Bezi örnekleri, 2022, %100 pamuklu (20/1) ince çözgü, %100 pamuklu (20/1) ince atkı, el dokuması, İMKB Halk Eğitimi Merkezi Dokuma Bölümü, Şile.

Günümüzde Şile İMKB Halk Eğitimi Merkezi Dokuma Bölümü'nde üretilen bazı kumaş tasarımlarında dokuma sırasında atkıdan verilmiş farklı renklerde geometrik desenlerle bezeli Şile Bezi kumaşların yanı sıra ajur tekniğiyle dokunmuş (Görsel 2) Şile Bezi örnekleri de uygulanmaktadır (Taşpınar, 2022).



**Görsel 2.** Ayşe Taşpınar, *geometrik desenli Şile Bezi örnekleri*, 2022, %100 pamuklu (20/1) ince çözgü, %100 pamuklu (20/1) ince atkı, el dokuması, ajur, İMKB Halk Eğitimi Merkezi Dokuma Bölümü, Şile.

**Tablo 1.** Geleneksel Şile Bezi dokuma kumaşın teknik özellikleri (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017:22).

Şile Bezi Dokuma		
Enden çekme toleransı (%)	10-15	
Sıklık (1 cm)	Çözgü	16 ± 2
	Atkı	13 – 17
İplik Numarası (Ne)	Çözgü	20
	Atkı	20
m <sup>2</sup> Ağırlığı (g)	115 ± 10	
Haşıl Miktarı (%)	5 ± 2	
Kopma Yüğü (kgf)	Çözgü	20 ± 2
	Atkı	18 ± 3
Kopma Uzaması (%)	Çözgü	30 ± 5
	Atkı	35 ± 10

### 3.2.Şile Bezi Üretim Metodu

Dokuma öncesinde iplik haşılama ve çözgü hazırlama aşamaları ile dokuma sonrasında bezleri kaymaklama, yıkama ve kurutma aşamalarında aynı yöntem ve teknikler uygulanmak koşuluyla, el dokuma tezgâhlarında ya da yarı otomatik dokuma tezgâhlarında Şile Bezi üretilebilir. İki farklı tezgâhtan çıkan bezler arasında fark gözetilmemektedir (Çetin, 2022).

Şile Bezi üretimi üç aşamada gerçekleştirilmektedir: İlk aşama ipliğin dokumaya hazırlandığı; ön hazırlık – haşılama, çözgü, tahar süreçleri, ikinci aşama; el dokuma tezgâhında veya yarı otomatik dokuma tezgâhında dokuma eylemi, üçüncü aşama ise dokunan bezin kaymaklanması, yıkanması ve kurutulması işlemleridir.

Şile Bezi dokuma yapmak için Ne 20/1 numara, 1. Sınıf kalitede yüzde yüz ham 1.100-1.300 arası tur/m kıvraklıkta (büküm) pamuk iplikleri kullanılmaktadır. Dokumanın en önemli özelliklerinden olan bükümlü iplikler; kumaşa esnek ve dalgalı, kırışık bir görünüm verirken Şile Bezi hava geçirgenliği yüksek bir kumaş halini almaktadır.

İpliğin dokumaya ilk hazırlık aşaması haşılamadır. Dokuma esnasında ipliklerin birbirine yapışmaması, kopmaması böylece rahat dokuma yapılması için pamuk ipliği yüzeyinde koruyucu bir tabaka oluşturarak ipliğe kayganlık ve sürtünmeye karşı dayanıklılık kazandırma amacıyla yapılan haşılama işlemi; ipliğin sertleşmesini sağlarken aynı zamanda ipliğe hacim de vermektedir. Haşılama için dört adet bürüm (1 bürüm yaklaşık 4.500 gr) iki el yardımıyla açılarak çilelere (keleplere) ayrılır ve su dolu bir kap içerisinde iplikler suyu çekene kadar yaklaşık otuz dakika süresince bekletilir. Bir başka kap içerisindeki 3 litre suya 2 kg un ilave edilir; un suda ezilerek karıştırılır ve bir bulamaç haline getirilir. Bu karışıma yörede “çiriş” adı verilmektedir. Bir kazan içine de 50 kg su konur ve kaynatılır, daha sonra çiriş elekten geçirilerek kazanda kaynamakta olan suyun içine aktarılır. Yaklaşık yirmi dakika boyunca kaynatılan çirişin kaygan ve homojen kıvamının tutup tutmadığının kontrolü için kazan içinden bir kaşıkla alınan numune yüzeyine parmak ile dokunulur ve yüzeyin hemen kapanmaması beklenir. Kıvamı tutan çiriş ateşten alınır, elekten süzülerek bir başka kazana aktarılır ve soğumaya bırakılır. Suyunu emen çileler el ile sıkılır, iki el arasında çırıldıktan sonra ılık çiriş kazanına atılır. Çileler çirişi emene kadar kazanda karıştırılır, çıkarılır ve el yordamıyla tekrar sıkılır hem fazla karışım atılır hem de

karışım ipliklere derinlemesine nüfuz eder. İki el çilenin içine sokularak çırpılır, bu eylem ipliğe esneklik kazandırır. Ardından çileler kuruması için önceden hazırlanan yatay bir düzlemde yüksekçe bir yere sırlara asılır, çileler arada ters yüz edilip çevrilerek tamamen kuruması sağlanır. Sırlar havadar bir yerde olmalı ve çileler birbirine değmeyecek şekilde asılmalıdır (Çetin, 2022).

Haşılama işleminin ardından ikinci aşama olan çözü hazırlamaya geçilir. Haşıllanmış kuru çileler toplanır. Çileden pamuk ipinin ucu ayrılarak makara, bobin ya da masuraya sarılır. Çıkrığın çevrilmesi ile iplikler, baldırandan veya kamıştan yapılmış “kalem” denen çıkrığa takılmış ince tahta çubuklara sarılır. Çözgüde kullanılacak iplikler tahta makaralara sarılır, hazırlanan diğer kalemler de mekiğin içerisine yerleştirilerek atkı olarak kullanılmak üzere masuralara sarılır. Hazırlanan bobinler çözgü çağlığına dizilerek çözgü hazırlanır. İstenen ene göre, her 1 cm’de 14 iplik olacak şekilde tespit edilen adette tel tezgâha geçirilir. Örneğin 45 cm eninde bir Şile Bezinin çözgüsü yaklaşık 600 tel iplikten oluşur. Çözgü hazırlanırken çözgü çağlığına 100 adet bobin yerleştirildiyse 600 tel ipliği tamamlamak için yan yana 6 bağ sarım yapılır. Sarımların uzunluğu çözgünün istendiği uzunluk olarak ayarlanır. Çözgü makinasında sarılan çözgü daha sonrasında dokuma makinasına takılmak üzere çözgü levendine aktarılır. Çözgü levendi, rahatça hareket edebilecek şekilde dokuma tezgâhının üst veya arkasında bir yere asılır (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017, s:23-24).

İpliğin dokumaya son hazırlık aşaması tahardır. Çapraz sırasından gelen çözgüler, tezgâhta çözgü ipliğinin hareketini sağlayan gücülerden, tek tek el ile geçirilir. Çözgü iplerinin yarısı bir çerçeveden diğer yarısı ise ikinci çerçeveden geçirilerek çapraza alınır. Daha sonra çözgü iplikleri çaprazdan geliş sıralarına göre, tarak taharı özelliğine uygun olarak taraktan geçirilir. Şile Bezi dokumanın 1 cm’sinde 7 bölüm olan tarak kullanılır. Her bir bölümden farklı 2 çerçevenin gücüleri arasından gelen iplikler geçirilir; 1 cm’de toplam 14 adet iplik bulunur. Daha önceden hazır bir çözgü varsa yeni iplikler dokuma tezgâhındaki iplerin uçlarına tek tek düğümlenir ardından çözgü iplikleri tezgâhta dokunacak kumaşın sarılacağı ön levende bağlanırlar ve tezgâh dokuma aşamasına hazır olur (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017, s:23-24).

İpliklerin hazırlanmasının ardından dokuma aşamasına geçilir. Şile Bezi, el dokuma tezgâhı (2 ayaklı, ahşap kamçılı tip tezgâh) ile dokunurken dokumacı, ayaklarıyla pedallara basarak 2 adet çerçeveyi ayırmaktadır. Pedallardan biri çerçeveyi yukarı çekerken diğer bir pedal ikinci çerçeveyi aşağıya ittirerek atkı ipliğinin çözgünün arasından geçerek dokunmasına olanak sağlar. Atkı ipi mekik içinde yer almakta olup kamçıyı (bir ipe bağlanmış mekiği) soldan sağa ya da sağdan sola fırlatan düzeneği çalıştırmaktadır. Açılan çerçeveler ile çapraza alınmış çözgü ipleri arasında gidip gelen, içinde atkı ipliğini barındıran mekik hareket ettikçe her bir hareket sonrasında dokumacı tarafından tefe, atkı ipini yatay düzlemde sıkıştırarak dokumanın yapılmasını sağlamaktadır. Dokuma sırasında iplik koparsa dokumacı tarafından takip edilerek tekrar bağlanır (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017, s:23-24).

Yarı otomatik dokuma tezgâhının el dokuma tezgâhından tek farkı el dokuma tezgâhındaki dokumacının yaptığı hareketlerin elektrik motoru desteği ile yapılmasıdır. Bunlar dışında mekiğin içindeki masuranın değiştirilmesi yine dokumacı tarafından yapılır ve yine el dokumasında olduğu gibi kopan iplerin takibi yapılarak kopanlar bağlanmak suretiyle dokumaya devam edilmektedir. Yarı otomatik dokuma tezgâhlarında dokumacının yaptığı hareketler sadece mekanik hale getirilmekte sonuçta el dokuması ile aynı özellikte kumaşlar oluşturulmaktadır. Şile Bezi dokunurken kenar kısımlarında birkaç tane ip ikişer ikişer alınarak kumaş kenarı oluşturulur böylece dokumadan sonra bezin kenar kısımlarından sökülmesi engellenir; bu özellik yalnızca el dokuma tezgâhı ve yarı otomatik dokuma tezgâhında dokunan Şile Bezlerinde görülmektedir (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017, s:23-24).

Bez dokunduktan sonra bitim aşamaları olan kaymaklama, yıkama ve kurutma işlemlerine geçilir.

Şile Bezi dokuma aşaması bittiğinde ağartılmamış pamuk ipliklerinin doğal rengi olan ekru tonlarında bir bez ortaya çıkmaktadır ancak beyaz renk bez talebine göre istenirse “kaymaklama” tabir edilen renk açma işlemi uygulanmaktadır. 1 top Şile Bezi, oda sıcaklığında su dolu bir leğende suyu iyice emene kadar bekletilir. Bir top Şile Bezi ağartmak için 100 gram kireç kaymağı ve 100 gram çamaşır sodası bir kaptaki karıştırılır. Başka bir leğen içine 20 litre su konur ve kaptaki kireç kaymağı karışımı süzülerek bir başka kaba aktarılır. Önceden ıslatılmış kumaş yaklaşık 5-10 dakika boyunca ters yüz edilerek bu karışıma bastırılır ve kumaşın doğal rengi ağartılmış olur.



İstenilen beyazlığa ulaşan bez kireç kaymağı karışımından çıkartılır ve suda durulanır (Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni, 2017, s:23-24).

Kumaşlar dokunduktan sonra bir takım tamamlayıcı işlemlere tabi tutulur bunlar bölgenin özelliklerine göre değişmektedir; Şile'de dokunan geleneksel bezler de coğrafi imkanları gereği denizde yıkandıktan sonra satışa sunulur. Bu denizde yıkama işleminin ham renkli bezi beyazlaştırdığı ve renkleri sabitlediği düşünülmektedir (Cillov, 1949:61). Deniz, göl, yer altı gibi doğal kaynaklardan elde edilen tuzlar tekstil terbiyesinin değişik işlemlerinde ve boyamacılıkta kullanılmaktadır. Genel olarak tuzların pamuk liflerinin anyonik boyarmaddelerle (direkt, küp, kükürt, reaktif vb.) boyanmasında boyarmadde alımını arttırdığı bilinmektedir (Atav vd., 2009:75). Şile Bezi geleneksel özelliğini veren bu yıkama işlemi; kumaşın Karadeniz sularına birkaç kez daldırıp, çırpılıp çalkalanmasıyla gerçekleştirilmektedir. Karadeniz'in bir içdeniz olması ve nehirlerden bol miktarda tatlı su girdisi sebebiyle tuzluluk oranının %0 17-20 arasında değişen (Yiğit vd. 2006:34) düşük değerlerde olduğunu belirtmek gerekir.

Şile Bezi üretiminin metodunun son aşamasında; Karadeniz'de yıkanan kumaş sahilde kumların üzerinde kurumaya bırakılır. Suyun tuzu ve kum tanecikleri bezin gözenekli dokusuna işler. Denizde yıkama ve kumsalda kurutma işlemleri sayesinde Şile Bezi kumaş yüzeyinin özgün bürümcük görünümünü kalıcı olarak kazandığı aktarılmaktadır. Hava koşulları dolayısıyla bu işlemleri yapmak için Nisan ayından Kasım ayına dek havanın yağmursuz ve sıcak olduğu günler tercih edilmektedir (Taşpınar, 2022).

#### **4. Şile Bezi'nin Geleceği: Geleneksel Üretim ile Sürdürülebilir Tasarımlar**

Tasarım kavramı bir ürünün nasıl görüneceğine, fonksiyonelliğine dair kararlar vermek, çizimler yapmak kadar mevcut bir soruna çözümler üretmeyi, geliştirmeyi de amaçlamaktadır. İlk endüstri devriminden günümüze uzanan süreçte tekstil ve moda endüstrisi ekolojik dengeye en fazla zarar veren ikinci büyük sanayi kolu olarak faaliyetlerinde çözümler getirilmesi gereken problemler barındırmaktadır (Bailey vd., 2022: 1).

Literatürde üç yüze yakın tanımı olan 'sürdürülebilirlik' kavramı genel anlamıyla; insan faaliyetinin dünya ekosistemlerinin işlevlerini koruyacak şekilde yürütüleceği, yaşam koşullarının güvenliğinin, refahının ve sağlığının sürekli olarak destekleneceği biçimde yaşam tarzlarının bir

dönüşümü olarak tanımlanabilir (Geissdoerfer vd., 2017, s:758). Sürdürülebilir tasarım ise ürünlerin imalatından lojistiğine, perakende satışından, kullanımına ve bertaraf edilmesine kadar doğal çevreye saygılı ve sosyal açıdan sorumluluk sahibi bir tasarım anlayışını ifade etmektedir. Tekstil açısından sürdürülebilir tasarım kavramı detaylı tanımıyla pamuk, yün, kenevir, keten ve diğer doğal liflerin herhangi zararlı kimyasallar ya da böcek ilaçları kullanılmadan organik biçimde yetiştirilmesi, bu çevre dostu hammaddelerden tasarlanan ürünlerin su tasarruflu ve düşük karbon emisyonlu, sıfır atık prensibiyle iyi kalitede, etik biçimde üretilmesini kapsamaktadır. Kullanıcılar açısından ise sürdürülebilir moda; doğal malzemelerden ya da geri dönüştürülmüş materyallerden üretilen giysiler, aksesuarlar, ev tekstilleri vb. tedarik etmek, ikinci el ürünler satın almak, eski giysileri ya da kumaşları onarmak, onarılmayacak durumda olanları ise ileri dönüştürmek gibi anlamlara gelmektedir (Niinimäki, 2013: 12-17).

Endüstri devrimlerinin beraberinde getirdiği 'kalkınmacılık' (developmentalism) ideolojisinden hareketle, 1960'lı yıllara kadar sadece ekonomik kalkınmanın faydaları üzerinde durulmuş, üretim ve tüketim döngüsünde doğal çevrenin tahrip edilmesi sorgulanmamıştır. 1960'larda çevre kirliliğinin, doğal kaynakları bilinçsizce tüketen ve ekolojik sistemlere zarar veren doğrusal ekonominin (linear economy) sağladığı büyümeden kaynaklandığı ve kalkınmacılık ideolojisinin yarattığı sorunlar geçte olsa fark edilmiştir. 1970'li yıllarda çevreci hareketler ile doğal çevrenin korunması ve doğayla uyum içerisinde yaşanması gerekliliği bilinci oluşmaya başlamıştır (Bozlağan, 2010, s:1012-1015). Bu bilinci destekleyen Hippi yaşam tarzı çevreciliğin toplumda kitlesel bir hareket olmasına yardımcı olduğu gibi doğal ve otantik giysilere yönelimlerinin Şile Bezi'nin dünyada tanınmasına ve ihracatında da etkili olduğu düşünülmektedir. 1970'li yıllarda hippilerin Türkiye'yi ziyaret ettiği dönemde beğenip giydikleri, ülkelerine dönerken de hediye etmek için satın aldıkları Şile Bezinden giysiler, İstanbul'dan Avrupa'ya ve Amerika Birleşik Devletleri'ne kadar yayılmıştır. Dönemin moda tasarımcısı Zuhâl Yorgancıoğlu, Şile Bezinin 1970'lerde moda olmasıyla dünya modasının hakimiyetini elinde tutan Avrupalı tasarımcılar ile büyük bir rekabete girdiğini belirtmiş, 1973 yılında Şile Bezinden plaj giysileri de üretildiğini aktarmıştır.

Kalkınmacı ideolojiye dayalı doğrusal ekonomi üretim modeli olan al-yap-kullan-at (take-make-use-dispose) ürünlerin çevre üzerindeki olumsuz etkileri göz önüne alındığında;

hammadde ihtiyacını azaltan, kaynak verimliliğini ve yenilenebilir malzemelerin tekrar kullanımını esas alan yeni bir ekonomik sistem ihtiyacı neredeyse bir zorunluluk haline gelmiştir. 1983 yılında bu konu uluslararası boyut kazanmış ve Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu (WCED) kurulmuştur. Sürdürülebilir kalkınma kavramı ise BM komisyonunun 1987 yılında yayınladığı 'Ortak Geleceğimiz' (Brundtland Report olarak da bilinen 'Our Common Future') raporundan sonra şekillenmiştir. Bu rapora göre; "Sürdürülebilir kalkınma, gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneklerinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılayan bir kalkınma" olarak tanımlanmaktadır (Hinrichsen, 1992, s:7). Çin, ABD, Japonya ve Avrupa Birliği tarafından desteklenen 'Döngüsel Ekonomi' (Circular Economy) modeli, dünyanın en acil sürdürülebilir kalkınma zorluklarından bazılarını çözümler sunan bir araç olarak ön plana çıkmaktadır. 2015 yılında Avrupa Komisyonu bir eylem planı oluşturmuş; Avrupa'nın döngüsel ekonomiye geçişini canlandırmaya, küresel rekabet gücünü artırmaya, sürdürülebilir ekonomik büyümeyi teşvik etmeye ve yeni işler yaratmaya yardımcı olacak önlemleri içeren iddialı bir planı; Döngüsel Ekonomi Eylem Planı'nı kabul etmiştir ([http 8](http://8)). Üçüncü Eylem Planı'nda Döngüsel Ekonomi; "ekonomide ürünlerin, malzemelerin ve kaynakların değerinin mümkün olduğu kadar uzun süre korunduğu ve atık oluşumunun en aza indirildiği" bir ekonomi modeli olarak açıklanmaktadır ([http 9](http://9)).

Dünyayı en çok kirleten ikinci büyük sanayi olarak bilinen moda endüstrisi, Avrupa Birliği'nin Döngüsel Ekonomi politikaları ve Avrupa Yeşil Mutabakatı (European Green Deal) çerçevesinde daha sürdürülebilir bir sistem arayışı içerisindedir. Moda endüstrisinden katılımcılar; doğrusal ekonomi modelinden kaynaklanan iklim değişikliğine, biyolojik çeşitlilik kaybına ve küresel çevre kirliliğine çözümler geliştirmek için 2017 yılı mayıs ayında Kopenhag Moda Zirvesi'nde 'Make Fashion Circular' adıyla bir girişim oluştururken ve döngüsel ekonominin ilkeleriyle uyumlu yeni bir tekstil ekonomisi yaratmak için gerekli olan iş birlikleri aracılığıyla yenilikçi düzenlemeleri, sektör genelinde teşvik etmeyi hedeflemektedir. Döngüsel moda sistemiyle giysilerin daha uzun süre dayanacakları ve daha çok giyilecekleri şekilde tasarlanmaları amaçlanmaktadır. Önerilen yeni iş modellerinde giysilerin kiralanmasından, ikinci el olarak yeniden satılmasına, ileri veya geri dönüştürülmesine (Reusing, recycling, upcycling, zero waste) olarak tanınmasının yanı sıra giysiler üretilirken ya da kullanılırken hiçbir toksin maddenin açığa

çıkması da önemsenmektedir. Girişimin, UNEP (Birleşmiş Milletler Çevre Programı) ve Ellen MacArthur Vakfı tarafından hazırlanan 'Modanın Geleceğini Yeniden Tasarlamak' başlıklı raporunda ([http 11](http://11)) moda endüstrisinin mevcut al-yap-elden çıkar iş modeli, çevre sorunlarının ve ekonomik değer kaybının temel nedeni olarak tanımlanmaktadır. Bu raporda eğer mevcut sistem değiştirilmezse, 2050 yılına kadar moda endüstrisinin dünyanın toplam karbon bütçesinin dörtte birini tüketme riskine sahip olduğu açıklanmaktadır.

Türk tekstil ve hazır giyim endüstrisi kurum ve kuruluşları dünyadaki bu sürdürülebilir üretim koşullarına uyum sağlamak için gerekli çalışmalara başlamışlardır (İstanbul Sanayi Odası Sürdürülebilirlik Vizyonu Raporu, 2021:4).

Tüm bu gelişmelerin ışığında Şile Bezi özelinde ve Şile yerelinde sürdürülebilirlik vizyonundan güç alan bir yeniden markalaşma ve ihracatta yeniden önemli bir ürün olma fırsatı ivedilikle değerlendirilmelidir.

Şile Bezi, Türk Patent ve Marka Kurumu'nun marka tipleri altındaki coğrafi işaret ve geleneksel ürün kategorisinde 2017 tarihinde tescillenmiştir. Bu araştırmada; var olan Şile Bezi markasının Şile'de üretiminin canlandırılması ve geleneksel dokuma kültürünün devam ettirilmesi için tüketici gözünde yeniden markalaşması gerektiği düşünülmektedir. Katma değeri yüksek tasarım ürünleri sayesinde ekonomiye katkı sağlamak ile mukayese edildiğinde Şile Bezi'nin sadece kumaş olarak üretilip satılmasının getireceği kazanç düşük olacaktır. Dünyanın her yerinde olduğu gibi Şile halkı da ancak ticari getirisi olacaksa tekrar geleneksel Şile Bezi üretmeye yönelecektir, bu son derece açık ve haklı bir gerekçe olarak kabul edilmelidir. Şile'nin geleneksel üretim biçiminde uzmanlaştığı (know-how) bu doğal ve sağlıklı zanaat ürününe yatırım yapılmasına ve teşvik sağlanmasına ihtiyacı vardır.

İstanbul'un ilk coğrafi işaretli ürünü olan Şile Bezi üretiminin canlandırılması için Çevre Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı, TOKİ ve Şile Belediyesi arasında yapılan protokolle Şile'de 1500 metrekarelik yeni bir Şile Bezi dokuma ve üretim fabrikası kurulması kararlaştırılmıştır ([http 10](http://10)). Şile Bezi dokuma fabrikasında yüzlerce Şileli kadının istihdam edilmesi hedeflenmektedir. Bu fabrikada üretilmesi planlanan Şile Bezi kumaşların; ev tekstili ve moda tasarımı ürünlerine dönüştürülerek katma değeri yüksek ürünler olarak piyasaya arz edilmesinin bölgenin

kalkınmasına fayda sağlayacağı hedeflenmektedir. Kumaşlar geçmişte olduğu gibi ev tekstili ve giyim kategorilerinde tasarlanabilir.

Şile Bezi'nin profesyonel anlamda markalaşması konusunda ise Turquality® programına dahil olması önerilmektedir. Dünyanın devlet destekli ilk ve tek markalaşma programı olan ve uluslararası alanda daha fazla katma değer, daha fazla pazar payı anlamına gelen güçlü markalar yaratmayı teşvik eden Turquality® ([http 12](http://12)), Şile Bezi markası için önemli bir devlet desteği olacaktır.

Farkına varılması gereken bir diğer konu da özellikle kadınların yoğun emeğine dayalı bu kumaşın münhasır üretim şeklidir; esasında günümüz üretim şartlarında Şile Bezi yüksek zanaat ürünleri olarak sunulabilecek 'ulaşılabilir lüks' bir markaya dönüştürülebilecek potansiyele sahiptir. Şile Bezi'nin tüketici gözünde yeniden markalaşabilmesi için yörede 'Şile Bezi Ritüeli' olarak anılan özellikli üretim sürecinin 'marka hikayesi' olarak hem görsel hem de sözlü tanıtılması gereklidir. Marka kimliği oluşturma ve marka hikayesini anlatma konularında profesyonel reklam ajanslarıyla çalışılabilir; sosyal medyada beş yüz bin kişi üzeri takipçisi olan makro ve mega etkileyiciler (influencer) ile etkileyici pazarlama (influencer marketing) stratejileriyle tanıtım kampanyaları yapılabilir. Şile Bezi'nin yüksek zanaat üretim biçimi ve ulaşılabilir lüks sürdürülebilir tasarım ürünleri vurgusu bu marka hikâyesi ile örtüşecektir.

Şile Bezi markası 'Artisanal Luxury Brand' (Geleneksel yollarla kaliteli malzemeler kullanılarak üretilmiş zanaatkar markası) etiketiyle kadın, erkek, çocuk ve bebek giyim kategorileri ile kullanım alanlarına göre farklı ev tekstili kategorilerinde katma değeri yüksek, sürdürülebilir ürün tasarımları olarak uluslararası piyasalara arz edilebilir. Tasarım oluşturmak konusunda 1990'lardan beri her yaz Şile'de düzenlenmekte olan mevcut Şile Bezi Festivali kapsamında her yıl, ödüllü bir 'Şile Bezi Tasarım Yarışması' düzenlenebilir. Kumaşın değerine değer katacak ve zamana meydan okuyacak biçimde (timeless design) tasarımcıların kendi özgün stillerindeki tasarımları, Şile Bezi markası ürünleri olarak değerlendirilebilir. Böylelikle tasarımcı – marka iş birliklerine dayalı yeni tasarımlarla Şile Bezi ürünleri çeşitlendirilebilecektir. Tasarım yarışmaları aynı zamanda üniversitelerimizin Güzel Sanatlar ve/veya Tasarım Fakülteleri'nden mezun olan yüzlerce genç moda tasarımcısının sektörde adını duyurmalarına da yardımcı

olacaktır. Yarışmanın diğer kategorileri olarak hali hazırda Şile Bezi dokuma ve işleme yapan Şileli usta zanaatkarların da yeni tasarımlar üretmeleri desteklenip, değerlendirilmelidir.

Sürdürülebilirliğin dört temel boyutu vardır. İlk boyutu ürünlerin ekolojik olmasını ifade eder. Sürdürülebilirlik, insanın atmosfer (hava küre), litosfer (taş küre), hidrosfer (su küre) ve biyosfer (canlı küre) ile etkileşimli yaşam biçiminde doğal çevresiyle uyumuna, canlılığın korunmasına ve doğal kaynakların israf edilmemesine odaklanmaktadır. İkincisi ise sosyal boyutudur. Toplumda adaletli, etik bir ortam yaratılması, yoksulluk ve açlığın sonlandırılması, herkesin sağlık hizmetlerine ve nitelikli eğitime ulaşması ile cinsiyet eşitliği sağlanarak tüm bireylerin eşitlikçi bir sistem içerisinde yaşamasıyla sosyal anlamda sürdürülebilirlik gerçekleştirilebilir. Üçüncü boyut olan ekonomik anlamda sürdürülebilirlik ise ürünlerin ve üretiminin sektörel dengesizliklerden, haksız rekabetten kaçınılmasını öngörmektedir. Bunlara ek olarak 1995 yılında UNESCO tarafından kültürün korunmasını ifade eden kültürel sürdürülebilirlik dördüncü bir boyut olarak önerilmiş ve Jon Hawkes tarafından 2001 yılında tanımlanmıştır (Gürcüm ve Tanyer, 2021:551).

Şile Bezi sürdürülebilir tasarım anlayışı ile yeniden markalaşırken; ekolojik, sosyal, ekonomik ve kültürel tüm boyutlarıyla bir arada düşünülmelidir. Etik, sürdürülebilir üretim biçimi ile yavaş moda tüketimi bir arada değerlendirilmelidir. Üretim yöntemlerinin insanlar, hayvanlar ve gezegen üzerindeki olumsuz etkisinin azaltılması etik modayı ifade ettiği gibi zanaatkarların iyileştirilmiş çalışma koşulları ve adil ücretlendirilmeleri de bu kapsamdadır. Sürdürülebilir tasarım ise tüketim ürünlerini daha çevre dostu ve sosyal olarak daha bilinçli bir geleceğe taşımayı hedeflemekte; uzun ömürlü, finansmanından tasarım özelliklerine kadar ileriye dönük, sınırlı üretim hacmiyle sürdürülebilir bir şekilde çalışan bir işletme anlayışını ifade etmektedir. Yavaş moda hareketi hem bir zihniyet hem de bir üretim biçimidir; temelde tüketicinin ürün ihtiyacı ile ürünün ömrünün sonu arasındaki süreci yavaşlatmayı amaçlamaktadır. Yavaş moda markaları, sipariş üzerine yapılan modeller ve sınırlı sayıda üretim de dahil olmak üzere ürünün niteliğine daha fazla önem veren bir tasarım yaklaşımına sahiptir. Yavaş moda anahtarı da zamana meydan okuyan modeller (timeless design), kaliteli işçilik ve nitelikli tasarım özellikleridir.

Nitelikli zanaatkarlar ve geleneksel üretim: Marka doğaya ve insanlara yönelik sorumlu, etik üretim yapmalı ve iş gücünün refahını korumayı taahhüt etmelidir. Şile Bezi üretimine yıllarını

adamiş Şile'de yaşayan dokuma ustalarının geleneksel yöntemleri ve teknikleri bire bir uygulamalı olarak aktaracağı biçimde yeni nesil zanaatkarlar yetiştirilmelidir. Nitelikli zanaatkarlar sayesinde geleneksel el dokuma sanatlarımız korunabilir ve Şile Bezi üretiminden elde edilecek kazançlar ile bölgesel kalkınma sağlanabilir. BM Türkiye ve ortakları Sürdürülebilir Kalkınma Amaçlarına ulaşılması için çalışmalar yürütmektedir; bu hedeflere uyularak Şile'de yerel düzeyde sürdürülebilir kalkınma desteklenmelidir.

Organik malzemeler: Şile Bezi %100 pamuktan mamuldür ancak ne yazık ki pamuk dünyanın en kirletici zirai ürünlerinin başında gelmektedir. Organik pamuk üretiminde dünya üçüncüsü olan Türkiye, bu alanda oldukça avantajlıdır. Şile Bezi'nin hammaddesinde yerli üretim birinci kalite organik pamuk kullanmaya yönelinirse sürdürülebilirlik adına daha doğru bir tasarım stratejisi olacaktır. Kumaşların çeşitlendirilmesinde renk önemli bir tasarım öğesidir. İpliklerin veya dokumanın renklendirilmesinde doğal boyalar ve doğal boyar maddeler kullanılması sürdürülebilir tasarım için elzemdir. Doğal yapısıyla kullanıcı dostu bir kumaş olarak Şile Bezi 1970'lerde 'sağlıklı kumaş' olarak nitelendiği gibi 21. yüzyıl koşullarında da %100 organik pamuktan üretilen sağlıklı bir kumaş olmak özelliğiyle yeniden marka değeri kazanabilir. Günümüzde bilinçli tüketiciler arasında önem verilen, bütünsel sağlık yaklaşımını kapsayan well-being (esenlik) kavramı; insanların zihinsel ve ruhsal bedeninde denge ve uyum içerisinde olma arayışlarını ifade etmektedir. Bütünsel sağlık yaklaşımına yakışan Şile Bezi dokuma, yaz aylarında hacimli ve nefes alan yapısıyla terletmeyen, hafif, konforlu bir kumaş olarak bedenlerimize iyi geldiği gibi zararlı kimyasallar içermeyen, temiz yapısıyla hedef kitesinin hem fiziksel hem de psikolojik açıdan sağlık kaygılarını giderecek, kullanıcılarına esenlik verecektir.

Yavaş moda (slow fashion) ve zamana meydan okuyan tasarım (timeless design): Şile Bezi dokuma yoğun emek gerektiren, özellikli üretim yöntemleri olan bir kumaştır. Gelip geçici moda trendleri takip edilerek, ana akım modayı temsil eden çok sayıda modeller üretilmesi ve bunların bir sezon sonra modasının geçmesi değerli bir kumaşın ziyan edilmesi demek olacaktır. Örneğin sadelik ve kullanışlı nesneliliği vurgulayan minimalist akımın, yalın tasarım estetiğiyle kumaşın değerini ön plana çıkartacak düzeyde özgün modeller üretmek; tüketicilerin her sezon severek ve uzun yıllar kullanacakları vazgeçilmez Şile Bezi giysilere sahip olma isteklerini arttıracaktır.

Tasarımda uyum ve ayrıntılara gösterilen özen: Hızlı moda markalarının aksine lüks markalar, ayrıntılara ve işçiliğe dikkat ederek ısmarlama hissi veren, iyi yapılmış bir ürün tasarlamak için zaman ve para harcamaktan kaçınmamaktadır. Ortaya konulacak ürün ister giyim ister ev tekstili ürünü olsun, üretilen model tıpkı bir zanaatkarın kendi kullanımı için gösterdiği özeni yansıtmalıdır. Gösterilen özen tüketicinin ilgisini çektiği, beğenisini kazandığı gibi kaliteli işçilik sayesinde ürün değerini yükseltmektedir.

Sürdürülebilir ve kaliteli etiketleme-ambalajlama: Lüks markalar kaliteli bir ürün yaratmanın ötesinde satın alma aşamasını bir müşteri deneyimine dönüştürmeye de dikkat etmektedirler. Ürünler gibi marka konseptinin de aynı hikâyeye bağlı kalması önemlidir. Tüketicilere sunumun son aşaması olan ambalajın da içinde barındırdığı ürün kadar doğal ve sürdürülebilir olması şarttır. Etiket ve ambalajlarda plastik yerine FSC (Forest Stewardship Council) sertifikalı kağıtlar tercih edilebileceği gibi petrol bazlı baskılar yerine doğal, bitkisel yağ bazlı mürekkep ve toksik olmayan boyalar kullanılabilir.

Günümüzün tüketim odaklı ve seri üretime dayalı endüstri ürünlerinin birbirlerine olan benzerlikleri tüketicilerde farklı, özgün ürünler arayışlarını arttırmaktadır. Sürdürülebilir tasarım stratejisiyle geliştirilecek zanaat ve tasarım ilişkisine ait özgün ürün çıktıları tüketicilerin beklentilerine cevap verebilir. Zanaatkar üretimine dayalı nitelikli tasarım ürünleri, günümüzde kültürel miras kavramına ilişkin değerlerin de yaşatılmasını sağlayacaktır (Er Bıyıklı, vd., 2021:154).

## **5. Sonuç ve Değerlendirme**

Araştırma kapsamında ulaşılan yazılı kaynaklar ve yörede gerçekleştirilen alan araştırmasında yapılan sözlü görüşmeler neticesinde Şile'de dokumacılığın geleneksel olarak yaygın biçimde bilindiği; Şile Bezi üretmekte insan gücü ve el becerisinde yetkinlik olduğu anlaşılmaktadır. Şile Bezi üretiminin azalmasındaki temel gerekçelerin; üreticilerin endüstriyel üretimle rekabet edecek düzeyde organize olamamak ve ürünlerini pazarlamakta yeterli desteği bulamamak olduğu anlaşılmaktadır. 1940'lardan günümüze geçen sürede bölgede kooperatifleşme çabalarının çeşitli sebepler ile sektöre uğradığı görülmektedir. Günümüzde ise Coğrafi İşaret belgesi alınmış Şile Bezi markasından ve kurulması planlanan yeni bir fabrikadan



alacakları desteğin usta zanaatkarlara ve yetiştirecekleri dokumacılara yeniden maddi, manevi güç kazandırabilecek düzeyde olduğu düşünülmektedir. Çalışmanın sonucu olarak; Birleşmiş Milletler ve Türkiye'nin sürdürülebilir kalkınma amaçlarına uygun hareket edecek, döngüsel ekonomi modelini benimseyecek biçimde katma değeri yüksek, sürdürülebilir tasarım ürünleri üretmek prensibiyle uyumlu bir yeniden markalaşma stratejisi yürütülmesi tavsiye edilmektedir. Özellikle 1970'lerden beri hem yerel hem de uluslararası bir marka değerine sahip olan Şile Bezi'nin günümüz koşullarında yeniden canlanma potansiyeli mevcuttur. Endüstrinin kendi yarattığı çevre felaketlerini yavaşlatmak için önemsemeye başladığı ekolojik duyarlılık ve döngüsel ekonomiye geçiş çabaları gelecek için umut vericidir. 21. yüzyılın sürdürülebilirlik arayışları bağlamında Şile Bezi'nin doğal, sağlıklı ve sürdürülebilir bir ürün olma özellikleriyle tekstil ihracatında fark yaratacağı düşünülmektedir. Zanaatkarlarının ve tasarımcıların maddi manevi desteklendiği etik bir üretim ortamında geleneksel değerlerimize sahip çıkan bir marka ideali ve değeri yaratılabilir. Böyle bir marka değeri yaratmanın getireceği başarı yeni nesilleri geleneksel sanatları benimsemeleri ve geleneği sürdürmeleri için teşvik edici olacaktır.

Bu çalışmanın sonucunda; üretim aşamalarıyla doğa ve insan sağlığı dostu Şile Bezi gibi geleneksel el dokuması kumaşlarımız ve tasarım ürünleri, endüstrisinin güncel sürdürülebilirlik arayışlarına alternatif bir çözüm önerisi olarak sunulmaktadır. Şile'de kurulması planlanan dokuma fabrikasında usta dokumacıların ve onların yetiştirecekleri yeni nesil zanaatkarların katılımıyla Coğrafi İşaretine uygun olarak üretim yapıldığı takdirde, Şile Bezi'nin yeniden bölgesel kalkınma sağlayacak güce sahip olduğu ortaya konulmaktadır. Yeni döngüsel ekonomi sistemine uyumlu olarak sürdürülebilir üretimle sınırlı sayıda arz edilecek, ulaşılabilir lüks nitelikte zanaatkâr üretime dayalı zamana meydan okuyan, sürdürülebilir, katma değeri yüksek tasarım ürünleriyle Şile Bezi yeniden markalaştığında alanında uluslararası niş bir pazar yaratacak potansiyele sahip olduğu düşünülmektedir.

### **Kaynakça**

Atav, R., Yurdakul, A., Arabacı, A. (2009). "Tekstil Boyacılığında Kullanılan Tuzların Özellikleri ve Kullanım Amaçları" Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi, Cilt 3, Sayı 2, s.71-80.

Bailey, K., Basu, A., Sharma, S. (2022). "The Environmental Impacts of Fast Fashion on Water Quality: A Systematic Review", Water, 14, 1073, s.1-11.

- Bozlağan, R. (2010). "Sürdürülebilir Gelişme Düşüncesinin Tarihsel Arka Planı", *Journal of Social Policy Conferences*, Sayı 50, s. 1011-1028.
- Cillov, H. (1949). *Denizli El Dokumacılığı Sanayi*, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi, İktisat ve Neşriyat Enstitüsü No. 10, İstanbul: İsmail Akgün Matbaası.
- Cillov, H. (1969). *Dünya ve Memleket Konjonktürü: 1968 Yılı Sonu İtibariyle*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Çetin T., (2022) Tefrik Çetin ile T.C. Millî Eğitim Bakanlığı İstanbul Şile Borsa İstanbul Halk Eğitimi Merkezi Dokuma Bölümü'nde yapılan görüşme, İstanbul/Şile: 5 Ağustos.
- Er Bıyıklı, N., Saatçioğlu, K., Yaykiran Sezgin, S. E. (2021). "Tasarımda Sürdürülebilirlik Anlayışı ile Bir Değer Yaratmak: Kültürel Miras Kavramı". *Star: Sanat ve Tasarım Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, s.138-156.
- Ertek, T. A.; Evren, E. N. (2005). *Bir Coğrafi Alan Analizi: Şile İlçesi*, İstanbul: Kitap Yayın Dağıtım.
- Esi, B. (2017). "Turkish Textile Industry and Its Development", *Journal of Awareness*, Cilt 2, Sayı 3S, s.643-664.
- Eşberk, T. H. (1939). *Türkiye'de Köylü El Sanatlarının Mahiyeti ve Ehemmiyeti*, T.C. Yüksek Ziraat Enstitüsü Yayını, Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.
- Eşberk, T. H. (1947). *Türk Keten Lifleri Üzerinde Etüdlar*, T.C. Tarım Bakanlığı Ankara Yüksek Ziraat Enstitüsü Yayını. Ankara: Yüksek Ziraat Enstitüsü Basımevi.
- Geissdoerfer, M., Savaget, P. Bocken, N., Jan Hultink, E. (2017). "The Circular Economy – A New Sustainability Paradigm", *Journal of Cleaner Production*, Volume: 143, pp. 757-768.
- Gürcüm, B. H., Tanyer, S. (2021). "Moda Tasarımında Sürdürülebilirlik ile Yeniden Doğuş". *İdil: Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 10, Sayı 80, s. 549–562.
- Hinrichsen, D. (1992). *Our Common Future: A Reader's Guide The 'Brundtland Report' Explained*, London: Routledge.
- Kasar, N. (1987). *Şile İlçesi'nin Turizm Potansiyelinin İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Turizm Anabilim Dalı.
- Niinimäki, K. (2013). *Sustainable Fashion: New Approaches*, Helsinki: Aalto University Publication.
- Özelçi, H. (1987). "Sanayi Ürünleri İhracatımızda Uluslararası Düzeyde Karşılaşılan Sorunlar ve Uygulamalar", *Yatırımları Teşvik Tedbirleri*, İhracatı Geliştirme Merkezi İstanbul Ticaret Odası Sanayi Ürünleri İhracat Semineri, 18-19 Haziran, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları, s.173-181.
- Özgirgin, F. (1976). "Şile Bezi Standardı", *Standard Ekonomik ve Teknik Dergi*, Yıl 15, Sayı 169, Ankara: Türk Standartları Enstitüsü Yayını, s.18-19.
- Talu, E.E. (1937). "İstanbul Mektupları Şile Karadeniz Kıyısında Bir Cennet Köşesidir", *Akşam*, 5 Ağustos, s.5.

Taşpınar, A., (2022) Ayşe Taşpınar ile T.C. Millî Eğitim Bakanlığı İstanbul Şile Borsa İstanbul Halk Eğitimi Merkezi Dokuma Bölümü'nde yapılan görüşme, İstanbul/Şile: 4 Ağustos.

Temir, Ş. R. (2010). *Geçmişten Günümüze Şile ve Şile Bezi Şile and Şile Cloth From Past to Present*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Uzun, Aslı (2009). *Şile Yöresi Şile Bezi Dokumacılığının Günümüzdeki Durumu*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı.

Yiğit, M., Güven E., Özesen Ç. S. (2006). "Karadeniz'de Ağ Kafeslerde Balık Yetiştiriciliğinin Gelişimi ve Sorunları", *SÜMDER: Su Ürünleri Mühendisleri Derneği Dergisi*, Sayı 25, s.33-39.

\_\_\_\_\_, (1939). "Yerli Mallar Sergisi", *Akşam*, 24 Temmuz, s.8.

\_\_\_\_\_, (1939). "Yurtta Sabah / Şile'de Yenilikler – Şile'de Kadınlar Arasında Dokumacılık Çok İnkışaf Etmiştir", *Yeni Sabah*, 24 Mart, s.6.

\_\_\_\_\_, (1940). *Köye doğru*, Sayı 52. İstanbul: T.C. Ziraat Vekaleti Tohum Islahı İstasyonu Müdürlüğü Basımı.

\_\_\_\_\_, (1956). *Turizm Bakımından Şile, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni*, Sayı 175, İstanbul: Turing Yayınevi, s.3-4.

\_\_\_\_\_, (1969). *Köy Envanter Etüdlere Göre İstanbul (34), Köy İşleri Bakanlığı Üniteler Arası Araştırma ve Envanter Kurulu Raporu*, Ankara: Köy İşleri Bakanlığı, Toprak ve İskân İşleri Genel Müdürlüğü İskân Planlama Dairesi Başkanlığı Yayını.

\_\_\_\_\_, (1977). *Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı (1978-1982), Yatırımların İhracatın ve Döviz Kazandırıcı Hizmetlerin Teşviki Özel İhtisas Komisyonu Raporu (Nisan 1977)*, No.1576 -ÖİK 263, Ankara: T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Yayını.

\_\_\_\_\_, (1978). *1978 Yılına Girerken Türk Ekonomisi, Türk Sanayicileri ve İş Adamları Derneği (20Ocak 1978)*, Yayın No.TÜSİAD-T/78.1.53, İstanbul:TÜSİAD Yayını.

\_\_\_\_\_, (1984). *Köy Envanter Etüdü 1981 İstanbul (34)*. Ankara: Köy İşleri ve Kooperatifler Bakanlığı Toprak İskân Genel Müdürlüğü Yayını.

\_\_\_\_\_, (1984). *Readywear'84 Textile Sector and The Turkish Economy*, No 84, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.

\_\_\_\_\_, (2017). *Şile Bezi No: 272 – Mahreç İşareti, Türk Patent ve Marka Kurumu, Resmi Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adı Bülteni*, Sayı 001, ( 15 Mart 2017), Ankara: T.C. Türk Patent ve Marka Kurumu Yayını, s.22-25.

\_\_\_\_\_, (2021). *İstanbul Sanayi Odası Sürdürülebilirlik Vizyonu Raporu, Tekstil Ürünleri Sanayi ve Giyim Eşyaları Sanayi Sürdürülebilirlik Öncelikleri ve Takip Göstergeleri*, İstanbul: İstanbul Sanayi Odası Yayınları.

**İnternet Kaynakları**

http 1: Şile Belediyesi Şile Bezi Festivali resmî web sitesi. (2022). "Festival Program Detayı", <https://silebezifest.com/02-agustos-sali/>, Erişim tarihi: 08.08.2022.

http 2: Şile Belediyesi resmî web sitesi. (2022). "Şile Bezi Yeniden Dünya Markası Olma Yolunda", <https://www.sile.bel.tr/guncel/haberler/genel-haberler/sile-bezi-yeniden-dunya-markasi-olma-yolunda>

http 3: Devlet Arşivleri. (1936). "Pamuklu Dokuma Fabrikalarının Dışarıdan Getirmekte Oldukları Pamuk İpliklerinin Gümrük Vergisinden Muafiyeti", T.C. Başvekalet Kararlar Müdürlüğü, Karar Sayısı.2/4652, <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=59661&Hash=C414E307D6B592A485C472E1848ABDAE5434F2EFB402B200106B79943AFF1A9A&Mi=0>, Erişim tarihi: 18.08.2022.

http 4: Devlet Arşivleri. (1942). "Şile Dokumacılık Küçük Sanat Kooperatif Şirketi'nin kurmasına izin verilmesi", T.C. Başvekalet Kararlar Müdürlüğü, Karar Sayı.2/18092, <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=67751&Hash=3D4430E9DE67F28D20B67FB069F5548C0E7E5FB895C1AC9D757E344895312D0B&Mi=0>, Erişim tarihi: 18.08.2022.

http 5: Britannica Ansiklopedisi resmî web sitesi, "Hippie", <https://www.britannica.com/topic/hippie#ref348068>, Erişim tarihi: 15.08.2022.

http 6: Devlet Arşivleri. (1976). "TS 2173 Şile Bezi (El Dokuması) Standardının Mecburi Olarak Uygulanması", T.C. Başbakanlık Kanunlar ve Kararlar Tetkik Dairesi Başkanlığı, Karar Sayı.7/12238, <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=602032&Hash=E5AF9FD1091CA6677CB1388BB27CAB251A5024195884A6CE0F45399D5A76AB41&Mi=0>, Erişim tarihi: 18.08.2022.

http 7: "Coğrafi İşaret", <https://www.turkpatent.gov.tr/cografi-isaret>, Erişim tarihi: 10.08.2022.

http 8: European Commission. (2019). "First Circular Economy Action Plan", [https://ec.europa.eu/environment/circular-economy/first\\_circular\\_economy\\_action\\_plan.html#:~:text=In%202015%2C%20the%20European%20Commission,growth%20and%20generate%20new%20jobs](https://ec.europa.eu/environment/circular-economy/first_circular_economy_action_plan.html#:~:text=In%202015%2C%20the%20European%20Commission,growth%20and%20generate%20new%20jobs), Erişim tarihi: 25.03.2022.

http 9: European Commission. (2018). "Communication from The Commission to The European Parliament, The Council, The European Economic and Social Committee and The Committee of The Regions", <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?qid=1516265440535&uri=COM:2018:29:FIN>, Erişim tarihi: 25.03.2022.

http 10: Anadolu Ajansı, "İstanbul'un Coğrafi İşaretli Ürünü Şile Bezini Fabrikada Kadınlar Üretecek". (2022). <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/istanbulun-cografi-isaretli-urununu-sile-bezini-fabrikada-kadinlar-uretecek/2650497>, Erişim tarihi: 10.08.2022.

http 11: Ellen MacArthur Foundation. (2020). "A New Textiles Economy: Redesigning Fashion's Future", [https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/publications/A-New-Textiles-Economy\\_Full-Report.pdf](https://www.ellenmacarthurfoundation.org/assets/downloads/publications/A-New-Textiles-Economy_Full-Report.pdf), Erişim tarihi: 25.01.2022.

http 12: "TURQUALITY® Nedir?", <https://www.turquality.com/hakkimizda/turquality-nedir>,  
Erişim tarihi: 25.08.2022.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Ayşe Taşpınar, ham renkli ve iplikten doğal boyalı Şile Bezi örnekleri, 2022, %100 pamuklu (20/1) ince çözgü, %100 pamuklu (20/1) ince atkı, el dokuması, İMKB Halk Eğitimi Merkezi Dokuma Bölümü, Şile.

Görsel 2. Ayşe Taşpınar, geometrik desenli Şile Bezi örnekleri, 2022, %100 pamuklu (20/1) ince çözgü, %100 pamuklu (20/1) ince atkı, el dokuması, ajur, İMKB Halk Eğitimi Merkezi Dokuma Bölümü, Şile.

## ANTALYA KALEİÇİ HALIHAN KOLEKSİYONU HEYBE DOKUMALARI\*

### ANTALYA KALEİCI HALIHAN COLLECTION SADDLEBAG WEAVINGS

**Mehmet Ali Eroğlu\*\***

#### **Öz**

Antalya'nın tarihi ve turistik özelliklerini yansıtan ve en eski yerleşim bölgelerinden birisi de Kaleiçi'dir. Özellikle turistlerin uğrak yeri olan Kaleiçi, eğlence mekanları ve hediyelik eşya mağazalarının bulunduğu bir bölgedir. Çalışmaya konu olan Halıhan A.Ş. adındaki Hakan Tazecan' a ait iş yeri de bu mağazalardan biridir.

Bu çalışma kapsamında Antalya Kaleiçi'nde halı kilim heybe satışı yapan mağazalardan birisi olan Halıhan A.Ş. sahibi Hakan Tazecan ile görüşülerek bilgiler alınmıştır. Halıhan koleksiyonunda bulunan heybe dokumaları; desen, renk ve kompozisyon özellikleri incelenerek kataloglanmıştır. Konuyla ilgili olarak alınan bilgiler, literatür bilgileriyle desteklenerek çalışmanın ilgili bölümlerinde açıklanmıştır.

Dokuma kültürümüzü yansıtan sayısız örnekler bilinçsiz bir şekilde, ticari kaygılar güdülerek, turistlere satılmaktadır. Bu satışlarla; ekonomik kazanç elde edildiği düşünülmesine rağmen, kültürel değerlerin kaybına sebebiyet verilmektedir. Bu ve benzeri çalışmalarla Anadolu dokuma kültürünü yansıtan örnekler, en azından kataloglanarak belgelenmiş olacaktır. Bize ait olan bu değerlerin incelenerek kataloglanması, gelecek kuşaklara kültürümüz hakkındaki bilgilerin aktarılması hususunda büyük önem arz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kaleiçi, Halıhan, Heybe, Dokuma, Yörük

#### **Abstract**

Kaleiçi is one of the oldest settlements reflecting the historical and tourist features of Antalya. Kaleiçi is mainly visited by tourists and is a region with entertainment facilities and souvenir stores. The subject of the study, Halıhan A.Ş. Hakan Tazecan's workplace, named after him, is one of these stores.

In this study, Halıhan A.Ş., one of the stores selling carpets and saddle bags in Antalya Kaleiçi, was investigated. The information was obtained through an interview with the owner, Hakan Tazecan. Saddlebags from Halıhan collection; patterns, colors and compositional features were studied and cataloged. The information obtained on this subject is explained in the relevant sections of the study and supported by references.

Numerous examples reflecting our weaving culture are unknowingly sold to tourists for commercial reasons. Although it is believed that there is an economic gain from these sales, cultural values are lost as a result. With this and similar studies, examples of Anatolian weaving culture are at least cataloged and documented. Analyzing and cataloging these values that belong to us is of great importance for passing on information about our culture to future generations.

**Keywords:** Kaleiçi, Halıhan, Saddlebag, Weaving, Yörük

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 15.11.2022- Kabul tarihi: 12.12.2022.

\*Bu çalışma 2011-2016 yılları arasında, Antalya-Kaleiçi bölgesinde yapılan incelemeler kapsamında düzenlenmiştir.

\*\*Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, mehmetalieroglu@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5576-9333>.

## 1. Giriş

Antalya Kaleiçi bölgesi Antalya'nın en eski yerleşim yerlerinden olup günümüzde eğlence mekanlarının ve turistlere yönelik hediyelik eşyaların alınıp satıldığı bir merkez konumundadır. Kaleiçi bölgesinde Türkiye'nin birçok bölgesinden satın alma yolu ile temin edilen dokuma örnekleri yer almaktadır. Bu dokuma örneklerinin satışı yapıldığı gibi koleksiyonerler tarafından da arşivlenmektedir.

Bu çalışmayla Kaleiçi Halıhan A.Ş. koleksiyonuna ait dokumalardan olan heybe dokumaları; desen, renk ve kompozisyon yönünden incelenerek, tespit edilen bulguların kataloglanması amaçlanmaktadır. Araştırmada yöntem olarak; literatür taraması ve alan araştırması yöntemi kullanılmış ve çalışma Kaleiçi Halıhan A.Ş. koleksiyonu heybe dokumaları ile sınırlandırılmıştır.

Konuyla ilgili olarak 2011-2016 yılları arasında Kaleiçi bölgesinde alan araştırması yapılmıştır. Araştırma esnasında; 7 farklı halı, kilim ve el dokuma satış mağazasında incelemeler yapılarak, bu mağazalarda test edilen halı, kilim, cicim, zili, sumak, çuval, heybe, torba, iteği (sofra bezi dokuma) dokumaları fotoğraflanarak, kaynak kişilerden bilgiler alınmıştır. Alan araştırmasının yapıldığı Kaleiçi Halıhan mağazasında koleksiyon olarak saklanan örneklerden 10 adet heybe örneği bu çalışmada yer almaktadır.

İncelenen heybe örneklerin farklı yörelere ait olduğu tespit edilmiştir. İşletme sahibi ve Halıhan koleksiyoneri Hakan Tazecan; Aksaray, Anamur, Ayvacık, Balıkesir, Bergama, Denizli, Döşemealtı, Elmalı, Isparta, Kars, Konya, Niğde/Ortaköy, Silifke, Sivas yörelerine ait heybe dokumalarını toplayarak bir kısmını koleksiyon olarak muhafaza ettiğini, bir kısmını da sattığını ifade etmiştir. Kaynak kişi Hakan Tazecan desen ve renklerini beğendiği bu heybe dokumalarını arşivlediği fakat gerekli görüldüğü takdirde bu dokumaları satabileceği bilgisini de aktarmıştır (Tazecan, 2014).

## 2. Antalya ve Kaleiçi Tarihi

Antalya; II. Attalos tarafından kurulan ve "Attalos Yurdu" anlamına gelmektedir. M.Ö. 77'de Komutan Servilius Isauricus tarafından Roma'nın hakimiyetine geçtikten sonra "Attelia"

olarak isimlendirilmiştir. Zaman içinde “Atalı” ya da “Adalya” olarak da anılmıştır. Günümüzde ise “Antalya” ismi ile anılmaktadır.

Bizansların hâkimiyetindeyken, 1207’de Selçuklular tarafından Türklerin hâkimiyetine geçti. Bizans egemenliğinde piskoposluk merkezi olarak görülen Attaleia, Türklerin egemenliğine girdikten sonra gelişme göstererek, bugünkü yapılarının temeli atılmıştır. Antik yerleşkenin üzerine kurulan modern şehirden, günümüze kadar gelen çok az antik çağ kalıntısı vardır. Eski liman olarak bilinen liman mendireğinin bir bölümü ve limanı çevreleyen surlar bu kalıntılardan biridir. Hadrian Kapısı, eski görkemiyle antik çağı günümüzde de yansıtan eserlerden biridir. (Antalya Tarihi, 2022)

Evliya Çelebi’ye göre; bu kalıntıların bulunduğu Kaleiçi’nin iç kısmında, dört mahalle ve üç bin ev bulunurken, dış kısmında ise 24 mahalle bulunmaktadır.

Kaleiçi; bir kısmı sağlam kalmış, at nalı şeklinde içeriden ve dışarıdan surlarla çevrilidir. Surların 80 burcu vardır. Surların içinde kalan bölümde, çatıları kiremitten oluşan 3.000’e yakın ev bulunmaktadır. Bu evlerin kendilerine özgü yapıları mimari tarihleri hakkında bilgi vermekle kalmayıp bölgenin gelenek, göreneklerini ve yaşam tarzlarını yansıtmaktadır.

Bölge; 1972 yılında “Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu” tarafından “SİT bölgesi” olarak koruma altına alınmıştır. Aynı zamanda Turizm bakanlığının da “Antalya-Kaleiçi Kompleksi” olarak başlattığı restorasyon çalışması sayesinde, bu yapıların günümüze kadar korunarak gelmesi sağlanmıştır.

Kaleiçi; otelleri, restoranları ve belirli dönemlerde yapılan toplumsal etkinlikleri ile günümüzde bir eğlence merkezi haline gelmiştir. İçerisinde bulunan, bölgenin tarihini yansıtan sanat eserlerinin satışını yapan iş yerleri sayesinde de bir kültür ve ekonomi merkezi olmuştur. (Antalya Tarihi, 2022)

### **3. Kaleiçi Halıhan A.Ş. Halı ve Kilim mağazası**

Antalya Kaleiçi’nde faaliyet gösteren pek çok halı-kilim mağazası mevcuttur. Bu mağazalardan biri olan Halıhan A.Ş. ( Görsel 1) bünyesinde çok sayıda dokuma örnekleri yer almaktadır.



1962 Edirne doğumlu olan, Halıhan sahibi Hakan Tazecan, Anadolu lisesi mezunudur. 1984 yılında Selçuk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun olmuştur. 1988 yılında yüksek lisansını Selçuk Üniversitesi'nde tamamlamış olup, 2002 yılında Azerbaycan Sumgayit üniversitesinde doktorasını tamamladığı bilgisini aktarmıştır.

2013-2016 yılları arasında Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde, ders ücreti karşılığında Sanat Tarihi derslerini yürütmüştür.

Konu ile ilgili olarak konuştuğumuz Hakan Tazecan; Halıhan A.Ş.'yi 1992 yılında kurduğunu anlatmıştır. Selçuk Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nü okurken, halı-kilim ve el dokumaları ile tanıştığını ve ilgisinin o dönem başladığını söylemiştir (Tazecan, 2014).

Tazecan; Anadolu'nun her tarafından dokuma ürünleri topladığını, beğendiği dokumaları arşivlediğini, büyük bir bölümünü de turistlere sattığını ifade etmiştir. Öğrencilik yıllarında Konya'da Tellal Pazarında mezatların olduğunu, bu mezatlara katılarak koleksiyonerlik ve el dokumalarını toplama alışkanlığını kazandığını söylemiştir (Tazecan, 2014).

Topladığı ürünlerden doğal boyalı ve ince kaliteli olanları sıklıkla tercih ettiğini, turistlerinde bu kriterlere daha çok dikkat ederek ürün satın aldığını söylemiştir. Mağazadaki ürünlerinin Amerika'dan Afrika'ya ve birçok Avrupa ülkesine satışını yaptığını beyan etmiştir (Tazecan, 2014).

Halıhan A.Ş., Kaleiçi bölgesinde, Barbaros mahallesi Hesapçı sokak No:12 adresinde yer alan iki katlı ahşap bir yapı olup, 13 odası olan eski bir konaktır. Tüm odalarda çok sayıda dokuma örneklerinin yanı sıra, Anadolu kültürünü yansıtan çeşitli kullanım eşyaları ve etnografik eşyalar yer almaktadır. Aynı zamanda Orta Asya ve Uzak Doğu kökenli hediyelik ve dekoratif ürünlere de rastlanmıştır.

Halıhan A.Ş. bünyesinde bulunan ürünler değişkenlik gösteren bir fiyat aralığındadır. Her bütçeye göre çeşitli fiyatlarda ürünler bulunmaktadır.



Görsel 1: Kaleiçi Halihan A.Ş. Dış Görünüm (Eroğlu, 2014)

#### 4. Heybe Dokumaları

Heybe; Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “At, eşek binek hayvanlarının eyeri üzerine geçirilen veya omuzda taşınan, öteberi koymaya yarayan kilim veya halıdan yapılmış iki gözlü torba” olarak tanımlanmaktadır (Ağakay, 1982).

“Ekseriyetle binek hayvanlarda, eşya taşımakta kullanılır. Binicinin yanında götürmesi gereken eşyaların konduğu bir dokuma taşıma eşyasıdır. İngilizce "saddel bag" yani eyer çantası, yine Almanca "sattel-Ttasche" aynı anlamda kullanılır. Heybede iki torba bulunur ve bu iki torba birbirine dokuma parçası ile bağlanmıştır. Heybede bulunan torbalara "heybe gözü", aradaki bağlantı kısmına da "heybe ağı" denir. Heybe'nin ağı ve gözleri bütün dokunur. Yani her biri ayrı ayrı dokunup dikilmez. Heybe ölçüleri belirtilirken, tüm dokumanın eni bir sayı olarak verilir.” (Atlıhan, 1999)

Anadolu’da bulunan çuval dokumaları gibi, heybe dokumaları da malzeme taşımak amacı ile kullanılmaktadır. Bazı heybe dokumalarının ortalarında yarık/yırtık yer almaktadır. İnsanlar tarafından kullanılan bu heybe türleri; su, tohum, tuz gibi malzemelerin taşınması amacı ile kullanılmaktadır. İnsan ve yük hayvanının taşıdığı heybe ebatları farklıdır. Ayrıca eşek ile at için üretilen heybe türleri ile, deve için kullanılan heybe türlerinin ebatları da birbirinden farklıdır. Yük hayvanları için kullanılan heybelere, “terk heybesi” de denilmektedir. Özellikle göç ederken kullanılır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan örneklerde de görülebileceği gibi heybelerde yün ve kıl dokumanın ağırlıkta olduğu söylenebilir. Farklı büyüklüklerde halı veya kilim şeklinde heybelere rastlanabilmektedir. Farklı tekniklerde dokunmuş olabilirler. Bu farklılıkların oluşmasında, ele aldığımız örneklerde de görülebileceği gibi farklı yöresel özellikler etkilidir.

### **5. Heybelerin Teknik, Malzeme, Desen ve Motif Özellikleri**

Anadolu'nun birçok yöresinde sıklıkla kullanımına rastlanan heybe dokumalarının, desen, motif ve renkleri birbirinden farklıdır. Genellikle geometrik motifler kullanılmakta olup, yapılan incelemelerde ağırlıklı olarak düz dokuma tekniği ile dokunmuş heybe örneklerine rastlanmıştır. Yük hayvanları için kullanılan heybe dokumalarının dayanıklılığının artması ve yıpranmaları engellemek için deri malzeme ile dokumanın birleştirildiği örneklere de rastlanmıştır.

Heybe dokumaları; yün, kıl ve pamuk malzemedan dokunmaktadır. Bu çalışmada incelenen heybe örneklerinin büyük bir çoğunluğu yün ve kıl malzemedan dokunmuştur. Heybeler, tek parça dokunup heybe gözü denilen bölümler dikilerek oluşturulur. Heybe dokumalarında; halı, kilim, cicim, zili ve sumak dokuma teknikleri kullanılmaktadır. Genellikle heybe gözleri desenli, arka kısımları az desenli ya da desensiz dokunmaktadır. Heybe gözleri; 40 cm., 50 cm. ve 60 cm. civarındadır. Heybe ebatları ise farklılık göstermektedir. Boyutları; en: 50 cm., heybe gözü: 50-55 cm., boy ise 140-160 cm. arasında ölçülerdedir. Kullanım durumuna göre omuza atılan ya da boyundan geçirilen heybe türleri bulunmaktadır.

Anadolu dokuma kültüründeki birçok desen ve motiflere heybelerde de rastlanmaktadır. Halıhan A.Ş.' de incelenen heybe dokumalarında rastlanan motifler arasında; pıtrak, küpe, bereket, koç boynuzu, saç bağı, çengel, eğrice, hayat ağacı, tarak, yıldız, eli belinde ve su yolu motifleri bulunmaktadır.

Heybelerin atkısında ve çözüsünde sıklıkla yün ve el eğirmesi iplikler kullanılmaktadır.

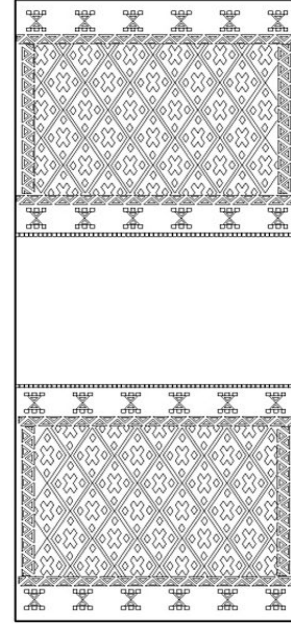
## 6. Halihan A.Ş. Koleksiyonunda Bulunan Heybe Dokumaları



Ön Görünüm



Arka Görünüm



Yüzey Alan Şeması ve Motifler



Görsel 2. Heybe Örneği 1, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 1. Heybe Örneği 1, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge		Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi		2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			İplik Numarası
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	
58	138	56	Kıl	Kıl	Yün	El Eğirmesi
Kullanılan Renk Çeşitleri			Dokumada Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi	
Pembe, yeşil, mavi, beyaz, kırmızı ve sarı			Cicim		Hakan TAZECAN	

**Genel Açıklama:** Bu heybe örneğinin ise; atkısı ve çözgüsü kıl, desen ipliği ise yündür.

Heybe gözünün tamamında baklava ya da göz motifi denilen motif uygulaması, heybe gözünün başlangıç ve bitiş kısımlarında ise yatay halde sıralanmış altı adet saçbağı motifi, heybe gözünün tamamını saracak şekilde düzenlenmiş zikzakların uygulandığı kompozisyon düzenlemesi karşımıza çıkmaktadır. Heybe gözleri pamuk iplikle dikilmiş olan dokuma örneğinin arkası ve orta kısmı desensiz olarak dokunmuştur. Pıtrak, saçbağı ve su yolu motifleri kullanılmıştır. Cicim dokuma tekniği ile dokunmuştur (Görsel 2).



Görsel 3. Heybe Örneği 2, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 2. Heybe Örneği 2, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
51	132	50	Kıl	Kıl	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri			Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi	
Sarı, Beyaz, Turkuaz, Kırmızı, Lacivert ve Siyah			Zili		Hakan TAZECAN	

**Genel Açıklama:** Bu heybe örneği; zili dokuma tekniği ile dokunmuş olup, heybe gözlerinin başlangıç yerleri belirli ölçüde desensiz bırakılmıştır. Heybe gözünün desenli başlangıç ve bitiminde 10'ar adet yan yana sıralanacak şekilde saçbağı motifi kullanılmıştır. Heybe gözünün her iki tarafında "S" çengel motifini andıracak şekilde dikey motif kullanımı görülmektedir. İç zeminde ise altıgen zemin içerisine yıldız motifi kullanılarak kompozisyon tamamlanmıştır. Dokumada kullanılan desen iplikleri ile heybenin kenarları dikilmiş olup arka kısmı desensiz ve kıl malzemeden dokunmuştur (Görsel 3).



Ön Görünüm

Arka Görünüm

Yüzey Alan Şeması ve Motifler

Görsel 4. Heybe Örneği 3, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 3. Heybe Örneği 3, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
57	131	52	Kıl	Kıl	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri			Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi	
Kırmızı, Yeşil, Turuncu ve Beyaz			Cicim		Hakan TAZECAN	

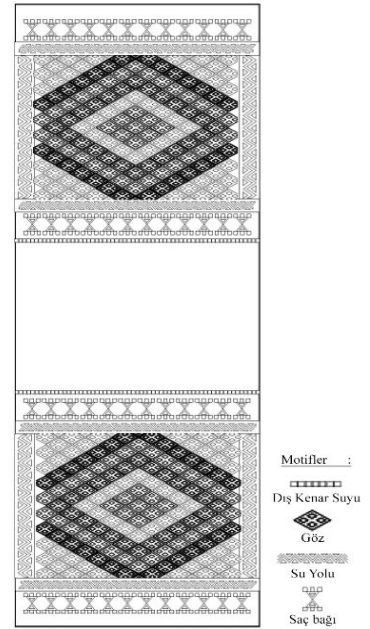
**Genel Açıklama:** Taşıma amaçlı kullanılan bir heybe dokumasıdır. Taşıma amaçlı kullanıldığını orta kısmında bulunan yırtıktan ve dokuma boyunun diğer dokumalara göre daha kısa olmasından anlamaktayız. Tüm yüzeyin farklı motif kompozisyonları ile işlendiği güzel bir heybe örneğidir. Siyah kıl zemin üzerine; göz, pıtrak, gözlü pıtrak, saçbağı motifleri simetrik bir şekilde uygulanmıştır. Diğer heybe dokumalardan farkı ise heybe gözleri hariç kalan kısımların da desenli olmasıdır. Genellikle heybe dokumalarında sadece heybe gözlerinde desen uygulaması görülürken bu dokumanın tamamında tüm yüzeyi kaplayacak şekilde motif ve kompozisyon uygulaması karşımıza çıkmaktadır (Görsel 4).



Ön Görünüm



Arka Görünüm



Yüzey Alan Şeması ve Motifler

Görsel 5. Heybe Örneği 4, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 4. Heybe Örneği 4, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
54	142	54	Kıl	Kıl	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri				Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi
Sarı, Turuncu, Yeşil, Mavi, Kırmızı, Beyaz ve Kahverengi				Cicim		Hakan TAZECAN

**Genel Açıklama:** Arkası desensiz kıl dokuma heybe örneğinde bulunan heybe gözlerinin tamamında baklava dilimini andıran simetrik bir yüzey alan bölünmesi uygulanarak, bu alanlara tüm heybe gözlerini dolduracak şekilde göz motifi kullanılmıştır. Özellikle Toros dağlarının Konya-Antalya kesiminde yaşayan Sarıkeçili Yörükleri tarafından dört göz Isparta, Burdur ve Afyonkarahisar civarındaki “bülüş gözü” olarak adlandırılan bir motif uygulaması görülmektedir. Bülüş; yörede civiv ile tavuk arasındaki yaş grubunda bulunan tavuklara denmektedir. Diğer dokuma örneklerinde olduğu gibi desen başlangıç kısmı 5-7 cm boş bırakıldıktan sonra saç bağı motifi ile desenlendirme başlamıştır (Görsel 5).



Ön Görünüm

Arka Görünüm

Yüzey Alan Şeması ve Motifler

Görsel 6. Heybe Örneği 5, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 5. Heybe Örneği 5, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
55	129	48	Kıl	Kıl	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri			Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi	
Kırmızı, Mavi, Turuncu, Mavi, Beyaz			Kilim ve Cicim		Hakan TAZECAN	

**Genel Açıklama:** Bu dokuma örneği de taşıma amaçlı kullanılan heybe dokumalarındandır. Renk ve kompozisyon tarzı diğer dokumalara göre oldukça farklı olan bir dokuma örneğidir. Heybenin omuz kısmında kalan yerlere hayat ağacı motifi uygulanmıştır. Heybe gözlerinin bulunduğu alanlardaki desen/motif isimleri bilinmemektedir. Konu ile ilgili kaynak kişi Hakan Tazecan'da desenleme hakkında bilgi sahibi olmadığını beyan etmiştir. Dokumanın muhtelif yerlerinde; göz, çengel ve su yolu motiflerinden oluşan kompozisyon uygulanmıştır. Zemini kıl malzemedenden dokunmuş olan bu dokumanın desen iplikleri yündür. Heybe kenarları ve alt kısımları, dokuma zeminde kullanılan iplik renklerinden oluşan püsküller ile süslenmiştir (Görsel 6).





Ön Görünüm

Arka Görünüm

Yüzey Alan Şeması ve Motifler

Görsel 7. Heybe Örneği 6, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 6. Heybe Örneği 6, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözücü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
57	133	50	Kıl	Kıl	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri				Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi
Kırmızı, Beyaz, Turuncu, Mavi, Yeşil, Siyah ve Beyaz				Cicim		Hakan TAZECAN

**Genel Açıklama:** Atkı ve çözgü ipliği kıl olan bu heybede, desen ipliği olarak yün kullanıldığı görülmektedir. Ortası yarık, taşıma amaçlı kullanılan bu heybe dokuma örneğinde; yüzeyde belirli bir düzen içerisinde birleştirilmemiş çengel, pıtrak, küpe, göz ve su yolu motifleri kullanılmıştır. Heybe gözleri ve diğer alanlar desenlidir. İlk bakıldığında her ne kadar düzensiz bir kompozisyon görülse de detaylı incelendiğinde; dokuyucunun, motifler yan yana gelecek şekilde altlı üstlü bir kompozisyon düzeni sağladığı görülmektedir (Görsel 7).



Görsel 8. Heybe Örneği 7, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 7. Heybe Örneği 7, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri		
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği
57	164	60	Kıl	Kıl	Yün
Kullanılan Renk Çeşitleri			Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi
Yeşil, Sarı, Kırmızı, Turuncu, Beyaz, Siyah			Heybe Gözü Sumak Ortası Cicim		Hakan TAZECAN

**Genel Açıklama:** Heybe gözlerinin başlangıç ve bitiş kısımları küpe motifi ile süslenmiş olup diğer alanlarda inceli kalınlı su yolu motifleri ve bu motiflerin içinde de altı adet dikdörtgenden oluşan yüzey bölünmesi içerisine koç boynuzu ve bereket motifini andıran kompozisyon uygulaması yapılmıştır. Heybenin orta kısmında bulunan yarığın iki tarafını kaplayan bölümlerin başlangıç ve bitişlerinde dikey olarak göz motifleri kullanılmıştır. Göz motiflerinin içinde kalan geniş alanlardan, sağ tarafta olanda; ortada beyaz, alt ve üst tarafında kırmızı tarak motifi kullanılırken, sol tarafta olanda ise; ortada kırmızı, alt ve üst bölümlerde beyaz iplikler ile dokunmuş tarak motifi gözlemlenmektedir (Görsel 8).



Ön Görünüm

Arka Görünüm

Yüzey Alan Şeması ve Motifler

Görsel 9. Heybe Örneği 8, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 8. Heybe Örneği 8, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
54	145	54	Kıl	Kıl	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri			Kullanılan Teknik		Kaynak Kişi	
Sarı, Kırmızı, Turuncu, Mavi, Kahverengi, Beyaz			Heybe Gözü Sumak-Halı, Ortası Cicim		Hakan TAZECAN	

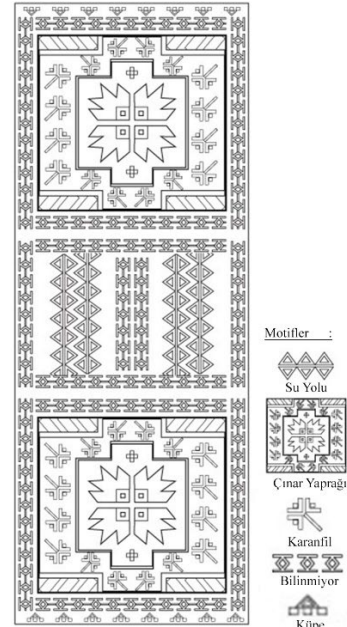
**Genel Açıklama:** Üç farklı dokuma tekniğinin uygulandığı, bitkisel ve geometrik motiflerin bir arada kullanıldığı bir dokuma örneğidir. Heybe gözlerinde bulunan kırmızı zemin içerisinde 9 adet yıldız motifi ters sumak dokuma tekniği ile dokunmuş olup, yıldız motiflerinin etrafında kalan alanlarda kısa havlı olarak çiçek motifi tüm yüzeyi çevreleyen biçimde uygulanmıştır. Heybe gözlerinin başlangıç ve bitişinde pıtrak motifi kullanılmıştır. Dokumanın orta kısmında cicim tekniğiyle, heybe gözlerinde kullanılan renklerden oluşan pıtrak motifleri kullanılmıştır. Kullanıma bağlı yer yer yıpranmalar ve iplik çürümleri göze çarpmaktadır (Görsel 9).



Ön Görünüm



Arka Görünüm



Yüzey Alan Şeması ve Motifler

Görsel 10. Heybe Örneği 9, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 9. Heybe Örneği 9, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
51	142	52	Yün	Yün	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri			Kullanılan Teknik			Kaynak Kişi
Kırmızı, Mavi, Pembe, Turuncu, Kahverengi ve Siyah			Heybe Gözü Zili, Ortası Cicim			Hakan TAZECAN

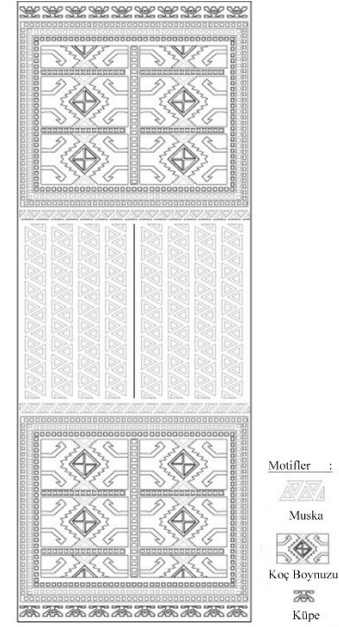
**Genel Açıklama:** Orta kısmı cicim tekniği ile dokunmuş olan bu dokuma örneğinde; heybe gözleri zili dokuma tekniğinde, ortada büyük bir alanda çınar yaprağını andıran bir motif, bu motifin etrafında ise stilize edilmiş geometrik formdaki karanfil motifi ile kompozisyon tamamlanmıştır. Kullanıma bağlı olarak yer yer renklerde solma ve kasmalar gözlenmektedir (Görsel 10).



Ön Görünüm



Arka Görünüm



Yüzey Alan Şeması ve Motifler



Görsel 11. Heybe Örneği 10, 2014, Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi (Eroğlu, 2014b)

Tablo 10. Heybe Örneği 10, Analiz Tablosu

Örneğin Türü	Tespit Edildiği Bölge	Araştırma Tarihi	Dokuyucusu	Dokumanın Hammaddesi	İplik Büküm Çeşidi	
Heybe	Antalya/Muratpaşa/Kaleiçi	2014	Bilinmiyor	Yün / Kıl	S Büküm	
Boyutlar (cm)			Kullanılan İplik Cinsleri			
En	Boy	Heybe Gözü	Çözüğü	Atkısı	Desen İpliği	İplik Numarası
57	154	59	Kıl	Kıl	Yün	
Kullanılan Renk Çeşitleri			Kullanılan Teknik			Kaynak Kişi
Kırmızı, Yeşil, Turuncu, Mavi, Mor, Beyaz ve Siyah			Heybe Gözü Sumak, Ortası Cicim			

**Genel Açıklama:** Kıl malzemenin ağırlıklı olduğu bu heybe dokuma örneği de insanlar tarafından taşınma amaçlı kullanılan heybe dokuma örneklerindedir. Omuz heybesi olarak da adlandırılmaktadır. İnsanlar tarafından kullanıldığını gösteren en önemli kısım; baş kısmının girebileceği bir yarığın bırakılmasıdır. Dokumada simetrik bir kompozisyon uygulanmasına rağmen renklerde kendi içerisinde ters simetri kullanılmıştır. Her bir heybe gözünde 4 adet bulunan dikdörtgen alanların ilk sıralarında yeşil renkler solda, kırmızı renkler sağdayken; ikinci sırada bulunan dikdörtgenlerde yeşil renkler sağda, kırmızı renkler ise solda gözlemlenmektedir (Görsel 11).

## 7. Sonuç

Dokumalar, Anadolu el sanatları kültürünün önemli örneklerindedir. Özellikle yörük yaşamında dokuma üretimi ve kullanımı çok yaygındır. Dokumacılık; konar göçer yaşantıda adeta yörük kadını tarafından bir uğraş, bir meslek haline getirilmiştir. Yörük kadını; hayvanın etinden, sütünden, yününden ve kılından yararlanmasını bilir. Sütünden yağ ve peynir yaparak ekonomik değer kazandırır. Koyunun yünlerini, keçinin kıllarını eğirerek ipe dönüştürür. Dönüştürdüğü bu ipleri ilmek ilmek işleyerek yer yaygısı, heybe, torba ve çuvalını dokur. Konar göçer halde yaşamlarını idame ettiren yörükler sürekli olarak bir yerden bir yere hareket halindedirler. Bu hareketlilik esnasında dokudukları heybeleri kullanarak; develer, at ve eşeklerle zaman zaman da insanlar ile yük taşırlar.

Taşıma ve taşınma amaçlı olarak kullanılan heybeler kullanıma bağlı olarak çabuk yıpranmaktadır ve eski örnekler günümüze nadiren ulaşabilmektedir.

Bu çalışmada; turizmin başkenti olan Antalya ve Antalya'nın en eski yerleşim yerlerinden olan Kaleiçi bölgesinde bulunan halı-kilim mağazalarından birisi olan Halıhan A.Ş. bünyesindeki Hakan Tazecan'a ait heybe dokumalar incelenmiştir. Çalışmanın ilgili bölümlerinde de belirtildiği üzere, Kaleiçi; el dokuma ürünlerinin Anadolu'nun farklı yerlerinden satın alınma yolu ile getirildiği ve satışının yapıldığı bir bölgedir.

Halıhan koleksiyonundaki dokumalardan 10 adet heybe dokuma örneği; desen, renk, teknik ve kompozisyon açısından incelenerek kataloglanmıştır.

**Kaynakça**

Ağakay, M. A. (1982). Türkçe Sözlük (6. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Atlıhan, Ş. (1999). "Batı Anadolu'da Yaşayan Yörüklerin Heybe ve Torba Dokumaları". *Erdem Dergisi*, Sayı 28, s.35-42.

Tazecan, H., (2014). Hakan Tazecan ile Halihan A.Ş.'de yapılan sözlü görüşme, Antalya: 2014

**İnternet Kaynakları**

Antalya Tarihi, <http://www.antalya.gov.tr/antalya-tarihi>, Erişim Tarihi: 11 Eylül 2022

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Eroğlu, M. A., "Halihan A.Ş. Mağazası Dış Cephe Fotoğrafı", Fotoğraf Çekimi, 2014

Görsel 2. – 11. Eroğlu, M. A., "Halihan A.Ş. Mağazası Heybe Örnekleri", Fotoğraf Çekimi ve Yeniden Modelleme, 2014b

**Kaynak Kişi Bilgileri:**

Adı Soyadı	: Hakan TAZECAN
Doğum Yeri-Yılı	: Edirne – 1962
Ölümü	: Antalya – 2021
Cinsiyeti	: Erkek
Öğrenim Durumu	: Üniversite Mezunu
Mesleği	: Antikacı / Koleksiyoner
Görüşmenin Yapıldığı Tarih	: 2014

## ETKİLEŞİMLİ EKLAN UYGULAMALARINDA KAVRAMSAL TİPOGRAFI TASARIMLARI\*

### CONCEPTUAL TYPOGRAPHY DESIGNS IN INTERACTIVE DISPLAY APPLICATIONS

Münire Yıldız\*\*, Yusuf Keş\*\*\*

#### Öz

Klasik basımcılık döneminde var olan tipografi anlayışı, modernistlerin deneysel çalışmalarıyla yeni anlatım türüne ve işleve sahip olmuştur. Tipografik tasarımlarda yazı ve görüntü çeşitli tekniklerle geliştirilmiş, ayrıca sayfa tasarımlarındaki kompozisyonlarda alışılmadık düzenlemeler ortaya çıkmıştır. İçeriğin biçimi oluşturduğu tasarımlarda sayfa üzerinde dinamik tasarımlar yaratılmıştır. Tipografi, okunur olma işlevinin dışında yeni bir boyut kazanmış ve görüntü haline gelmiştir. Kavramsal anlayışın benimsendiği bu yeni anlatım biçimlerinde, fikirleri, kavramları ve duyguları dışı vuran bir aktarım geliştirilmiştir.

Bu makalede tipografi kapsamında modern hareketler ile teknolojik gelişmelerin ışığında kazanılan yeni boyutlar ve yeni kullanım ortamları örneklerle açıklanmıştır. Tipografik tasarımlarda görülmeye başlanan kavramsal anlayış, kuramsal çerçevede ışığında detaylı olarak incelenmiştir. Günümüz teknolojisinin getirdiği dijital ekranlar ile sunum olanakları değerlendirilerek tasarımlar dijital sunuma göre tasarlanmış ve kavramsal tipografik tasarımların okurun üzerinde etkisi gözlemlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Kavramsal Tipografi, Etkileşim, Dijital Ekran.

#### Abstract

The understanding of typography that existed in the classical printing period had a new type of expression and function with the experimental works of modernists. In typographic designs, text and images were brought with various techniques, and unusual arrangements emerged in the compositions of the page designs. Dynamic designs were created on the page in the designs in which the content forms the form. Apart from being readable, typography gained a new dimension and became an image. In these new forms of expression, in which conceptual understanding is adopted, a transfer that expresses ideas, concepts and emotions has been developed.

In this article, new dimensions and new usage environments gained in the light of modern movements and technological developments within the scope of typography are explained with samples. The conceptual understanding that started to be seen in typographic designs was examined in detail in the light of the theoretical framework. By evaluating the presentation possibilities with the digital screens brought by today's technology, the designs were designed according to the digital presentation and the effect of the conceptual typographic designs on the reader was observed.

**Keywords:** Conceptual Typography, Interaction, Digital Display.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 24.11.2022- Kabul tarihi: 30.12.2022.

\*Bu makale, Münire Yıldız'ın Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Programı kapsamında Prof. Yusuf Keş danışmanlığında hazırlanan "İletişim Aktarımında Kavramsal Tipografi ve Dijital Ekran Uygulamaları" başlıklı Sanatta Yeterlilik tezinden üretilmiştir.

\*\*Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, munireyildiz@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-2064-9555>.

\*\*\*Prof., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, yusufkes@sdu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8715-8809>.



## 1. Giriş

Sözcükler, iletişim kurmak için oluşturulan birtakım semboller iken, tipografi ile yepyeni bir amaca hizmet eder hale gelmiştir. İletişimim işlevselliğinin yanı sıra Tipografi, başlı başına temel bir tasarım unsurudur. Tipografi ile iletişim kurulabildiği gibi, tasarıma anlam eklenebilir, dikkat çekilebilir ve bütün bunların yanında okuyucuda duygusal ve bilişsel duygular ortaya çıkarabilir. Tipografi, bütün bu estetik ve işlevsellikle ilgili görevlerini yerine getirirken geleneksel okunurluk kapsamında 20. Yüzyıl'a gelindiğinde sınırları konusunda özgürleşme yaşamaya başlamıştır. Gutenberg tarafından temellendirilen tipografi, 20. Yüzyıl'da sanat ve tasarım alanında ortaya atılan yaklaşımların yanı sıra baskı ve teknoloji konusunda da yaşanan değişimlerin sonucu yeni anlamlarla karşılaşmıştır. Fütürizm ile klasik tipografi durağanlıktan sıyrılıp kavramsal bir anlayışa bürünmeye başlamıştır. Diğer sanat akımlarının da etkisiyle tipografide ortaya çıkan kavramsal anlayış çeşitlenmiştir. Sayfada yer alan harfleri tasarımcılar mesaja göre çizerek ve geleneksel baskı yöntemiyle tasarladıkları gibi harf biçimlerini doğada harfmış gibi görünen nesnelere ya da insan yapımı ürünlerden elde etmişlerdir. Bu şekilde oluşturdukları harf ya da harf grupları fotoğflanarak kullanılmıştır. Teknoloji ilerledikçe Grafik tasarım üretim teknikleri de değişmiştir. Bu ilerlemeyle hareket kavramı kâğıt üzerinden dijital ekrana geçmiştir. Efekt ve seslerle tipografi yeni anlatım biçimine sahip olmuştur.

Kavramsal tipografik tasarımların ana unsuru, biçim ve içerik ilişkisidir. Öyleyse nedir biçim ve içerik ilişkisi? “Bir tasarımda görme yoluyla algılanan her şey biçim, biçimin yorumlanması ve ilettiklerinin doğru algılanması sonucunda oluşan anlam ise içeriktir” (Ertan ve Sansarcı, 2020:196). Biçim; “Aristoteles'te bir şeyin duyularla algılanabilen dış görünüşü, akılla kavranabilir yapısı, Kant'ta, zihnin bir görüngüde (fenomende) önsel (apriori) olarak kavradığı şey; Hegel'de, bir şeyin derin içeriğinin ona zorunlu olarak kazandırdığı somut, yani dış görünüş olarak ifade edilmektedir (Larousse, 1986:1617'den akt. Şölenay, 1997:139). İçerik ise Hegel'in felsefesinde, “her zaman belirleyicinin göstergesidir; kendini aşma hareketinde, kendine bir biçim, bir başka deyişle tarih içinde bir varoluş kazandıran odur” şeklinde yer almaktadır (Larousse, 1986, s. 1617'den akt. Şölenay, 1997:139).

İçerik, tasarımda aktarılan mesajdır. Biçim ise, mesajın şekil almasıdır. Verilmek istenilen mesajda ise, duygular, kavramlar, düşünceler ve olaylar bulunabilir. Alıcılara aktarım yapmak için ya da daha genel bir anlamla alıcılarla iletişim kurmak için biçime ihtiyaç vardır. İçerik ve biçim bir bütündür ve arasında bir döngü vardır. İçerik, biçimin anlamını taşımakla yükümlüdür. Biçim ise içeriği yansıtmakla yükümlüdür. Kavramsal tipografik tasarımlarda içeriğin aktarımı önemlidir. Harfler kimi zaman anlam yüklü imgelere dönüşebilirken kimi zaman imgeler anlam yüklü harfler haline gelebilir. Tek bir harf ile böyle bir tasarım gerçekleştirilebileceği gibi bir metin de yapının şeklini alabilir. Yazı sadece içerik olmaktan çıkar, anlamın birer taşıtı haline gelir. Böylece harflerin ve imgelerin birbirine dönüştüğü bir oyun alanı yaratılabilir. Bu durum kimi zaman işlevsellik ve okunabilirlik arasındaki ilişkiyi etkilese de yazının dönüştüğü şekil mesajın altını çizdiği için kavramsal tipografik tasarımların anlama yaptığı katkı yadsınamaz bir hale gelir. Metamorfik harfler/kelimeler tasarlanırken çift anlam açığa çıkar. Görsel kelime oyunları sayesinde tipografik tasarımlar katmanlı mesajlar sahip olur. Tasarımlarda ironi kullanılarak okurun düşünmesi, şaşırması sağlanır. Anlam dışında bu tarz tipografik tasarımlar sayfaya canlılık ve derinlik katar. Sonucunda tipografik aktarımlarda ironiye, mizaha, abartıya, metafora, kişileştirmeye yer verilerek anlam zenginliği ortaya çıkar.

## **2. Kavramsal Tipografinin Tarihsel Süreci**

Kavramsal tipografinin başlangıcı Fütürizm döneminde görülmüştür. Ancak önceki yüzyılın özellikle el yazma eserleri incelendiğinde resimsel kaligrafik düzenlemelerin de kavramsal bir boyutu olduğu gözlenmiştir. Kaligram olarak adlandırılan bu eserler estetik ve sanatsal arayışların sonucunda oluşmuştur. El yazma eserler (manuscripts) M.Ö. V. Yüzyıl ile M.S. XV. Yüzyıl'a değin varlığını sürdürmüştür. Bu süreçte kaligrafinin altın çağı miladi ilk on yüzyıl ya da birinci milenyum olarak geçmektedir. Kaligramların gelişimi Geç Romanesk ve gotik döneminde de devam etmiştir. Sarıkavak'ın aktarımına göre, Albertine Gaur "Kaligrafinin Tarihi" adlı kitabında resimsel etkiyi artırmak için çeşitli kaligrafik araçlardan yararlandığından bahsetmiştir. Metinlerin resimleri biçimlendirmesiyle ya da yazı ile resmin belirlenmesiyle ortaya çıkan metin-resimlerin (text-picture) kaligramlara atıfta bulunduğunu belirtmiştir (Sarıkavak, 2013:24). Örneğin Yenikapı Mevlevihanesi'nin dedelerinden Leylek Dede'nin boyu fazla uzun olduğundan kendisine bu ad takılmış ve "Aşk-ı Mevlâna ile hayret-zede, Mevlevi Seyyid Hasan Leylek Dede!"

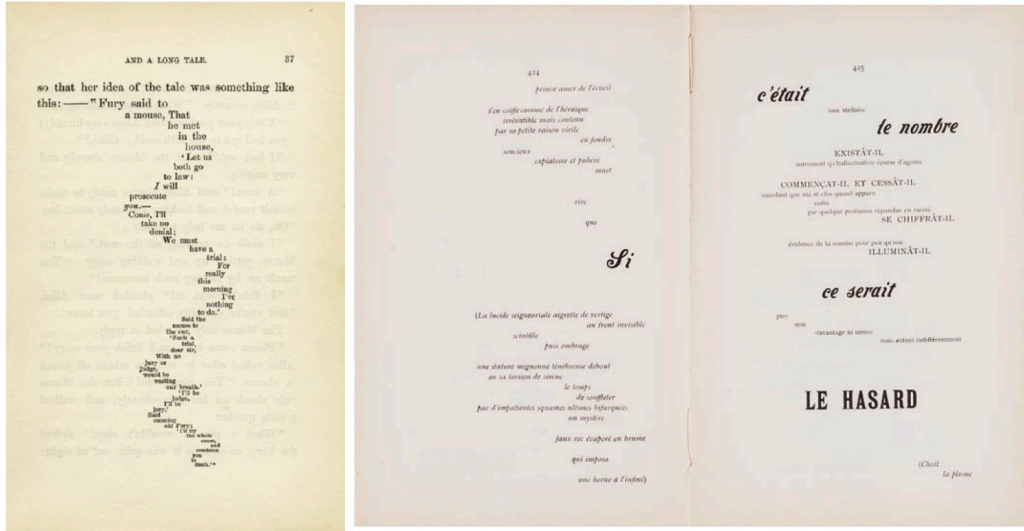
beyti leylek şeklinde ifade edilmiştir (Görsel 1). Bir başka örnek ise, harflerden oluşturulan suretlerle ilgilidir. Sanatçılar bu tarzlarıyla kalıplaşmış biçimlerden uzaklaşarak yeni biçimler ortaya koymaya çalışmıştır. Hurufilik olarak ortaya çıkan anlatım biçimi ile İslam dini eserlerinde yeni anlamlar ve biçimler ortaya çıkmıştır. Bu anlatım biçiminde işaretler sistemiyle dini konular işlenmiştir. Örneğin mavi zemin üzerine altın yıldızla çizilmiş bir sureti ifade eden yazı-resimde iki kaş arasında “lillah”, altında ise, “Muhammed” ve “Ömer” yazılmıştır. Suretin ortasında bulunan burun ve ağız ise gerçeğe yakın şekilde aktarılmıştır (Görsel 1) (Aksel, 2015:67-92).



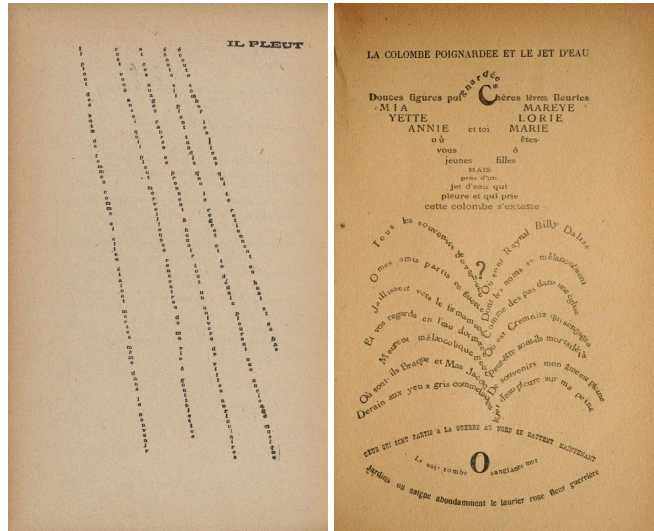
**Görsel 1.** Mevlevi Leylek Hasan Dede'nin Leylek Şeklindeki İstifi (solda) ve Al-i Aban'ın Resmi (sağ üstte),  
Cihar-ı Yar-ı Güzin (sağ altta)

19. Yüzyıl'a gelindiğinde 1866 yılında Lewis Carol kitabında sayfa tasarımlarında kaligram içeren anlatım biçimi kullanmıştır. Carol, Alice's Adventures in Wonderland (Alice Harikalar Diyarı 3aceraları)'nda hikâyeyi resimsel bir tasarımla aktarmayı tercih etmiştir. Örneğin bir sayfa tasarımında fareyi betimlemek için kelimeler sayfanın aşağısında doğru dalganarak kuyruk formuna uygun yer almıştır (Görsel 2). 1897 yılında şair Stephane Mallarmé de kaligrama atıfta bulunacak şekilde Un Coup de Des adlı şiirinde alışılmışın dışında bir sayfa düzenlemesi gerçekleştirmiştir. Mallarmé, okuyucuyu düşünmeye yönelten çağdaş tipografi anlayışında serbest hizalama olarak geçen bir kompozisyon tasarlamıştır. Mallarmé, dik (romen), eğik (italic) karakterlerin bulunduğu yedi yüz sözcük kullanarak yirmi şiir kitabını sayfada tamamlamıştır. Şair

Mallarmé, duyguların ve düşüncelerin dışavurumunu gerçekleştirmek için sözcüklerin okunma biçimlerinden, ses tonlarından ve ritimlerinden faydalanmıştır. Bu unsurları dikkate alarak sıra dışı bir sayfa düzenlemesi gerçekleştirmiştir. Böylece okurun metni anlam olarak tanımlaması gerçekleşmesinin yanı sıra biçim olarak da kolayca tanımlaması sağlanmıştır (Görsel 2). Ancak kaligram, terim olarak ilk kez Guillaume Apollinaire'nin kendi çalışmalarının tanımlanmasında kullanılmıştır. 1918 yılında Apollinaire, Calligrammes adlı şiir kitabı yayınlayarak şiirlerinin sözcüklerini görsel metaforlara dönüştürme çabası gütmüştür. Bu da kavramsal arayışları ortaya çıkarmıştır. Örneğin Apollinaire'nin Kaligram (Calligrammes) kitabından "Il Pleut" (It's Raining) şiirinde ve aynı kitapta bir diğer şiirinde tipografik bir göz, kuş ve fıskiye kavramları dışavurumcu bir ifadeyle yer almıştır (Görsel 3). Apollinaire'nin şiirlerinin başlangıçta elle yazması ve kaligrafik bir anlayışla düzenlemesi kaligram olarak adlandırılırken, sonraları metal harufatlarla dizilmesi Sarıkavak'a göre tipogramlara dönüşmüştür. Kavramsal tipografinin 20. Yüzyıl'dan önce tohumları atılmış olsa da gerçek anlamda ilk uygulamaları Fütürizm ile olmuştur (Sarıkavak, 2013:27; Meggs, 1993:278). Kaligramlar bağlamında 1950'li yıllarda görsel şiirin geç bir türü olarak görülen "somut şiir" terimi gün yüzüne çıkmıştır. Somut şiir oluşturmak için şairler harflerden, sözcüklerden ve noktalama işaretlerinden faydalanmıştır. Görsel şairler sözcüklerin anlamı üzerinde yoğunlaşırken görsel şairler de sözdizimlerinin görselliğine de odaklanmıştır (Hillner, 2009:29). 1952 yılında Eugen Gomringer somut şiir çerçevesinde "ping pong" adlı şiiri için kelime tekrarlarından oluşan bir düzenleme yapmıştır. Düzenlemede "p, o, g" harflerle pinpon topu simgelenmiş, kelime tekrarlarıyla da topun hareketi aktarılmak istenmiştir (Suwanlert, 1990:22). Somut şiirin çarpıcı örneklerinden biri de Robert Massin'e ait kitap tasarımıdır. 1964 tarihli "La Cantatrice" (The Bald Soprano) adlı kitabın sayfa düzenlenmesinde illüstrasyon ve yazıyı birlikte kullanmıştır. Bu tasarım, "kitabın durağan sınırları içinde tiyatronun dinamizmi" olarak görülmüştür. Massin, kitapta yer alan kişilerin her biri için farklı bir yazı karakteri tercih ederek onu kişiselleştirmiştir. Tasarımda diyalog ifadelerinde kişi ismi yerine portreleri kullanılmıştır. Metinler diyalogun içeriğine uygun bir dinamizme sahip tasarlanmıştır. Meggs ve Purvis'in açıklamalarına göre, emsalsiz bir figüratif tipografi örneği oluşturulmuştur (Meggs ve Purvis, 2016:485-486).



Görsel 2. Lewis Carol, *Alice's Adventures in Wonderland (Alice Harikalar Diyarı Maceraları) Kitabından Kaligram Örneği*, 1866 (solda) ve Stephane Mallarmé, *Un Coup de Dés Adli Şiiri*, 1897 (sağda)



Görsel 3. Guillaume Apollinaire, *Calligrammes Kitabından Şiirler*, 1918

20 Şubat 1909 yılında İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti tarafından Le Figaro gazetesinde yayınlanan Fütürist Manifesto'su ile hız, eşzamanlılık, özgünlük, ses gibi kavramlar ortaya çıkmış, sanatçı ve tasarımcılar iki boyutlu ifadelerin ötesinde tasarım arayışına girmiştir. Fütüristler geçmişin kültürünü ve taklidi redderek orijinal çalışmaları desteklemiştir. Fütüristler ilk kez eşzamanlılık terimini tasarımlarda kullanmış, farklı perspektifleri ve hareket döngüsünü üst üste koyarak var olma durumunu eş zaman diliminde göstermiştir. Tasarımlarda dinamizm

kavramını okura yansıtabilmek için tekrar, bulanıklaştırma, büyültme ve küçültme gibi yöntemler tercih edilmiştir. Bunlar haricinde Fütürizmde bir de özgür sözcük kavramı ortaya atılmıştır. Bu kavramın getirdiği anlayışla tasarımlarda duygular, sesler, ritimler başarılı bir şekilde aktarılmıştır. Ayrıca özgür sözcük kavramıyla yalnız tipografik kavramlar değil sayfa düzenlenmesinde de bir özgürleşme görülmüştür. Fütürizmin yansıtıldığı en başarılı örnek Marinetti'nin Zang Tumb Tumb adlı şiiridir. Tasarımda teknik dizim göz ardı edilmiş, sesler ve anlamlara odaklanılmıştır (Blackwell, 2004:30; Becer, 2010:66). Bulgarlar tarafından yapılan Edirne'nin işgalinde sanatçı yaşananları şiirsel bir ifadeyle ele almış ve bunu tipografik imgelerle aktarmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1914

Fütürizmden sonra kavramsal tipografinin izleri Dadaizm ile devam etmiştir. Dadaizmde de Fütürizmde olduğu gibi dilbilgisi kurallarını reddederek harflerle somut görsel formların tasarlandığı görülmüştür. Bu akımın kavramsal tipografiye olan katkısını gösteren en belirgin örneği Kate Steinitz, Schwitters ve Van Doesburg'un gerçekleştirdiği Scarecrow: A Fairy Tale isimli kitap tasarımında görülmüştür. Sayfa tasarımında kitapta yer alan karakterler tipografik elemanlarla ifade edilmiştir (Görsel 5) (Meggs ve Purvis, 2016:279). Bir taraftan da Konstrüktivizm ile ses, ritim, geometri ve soyutlama kavramları ele alınarak tipografi öğeleri soyutlamacı bir anlayışla tipografik öğelerle öz ve biçim bağlamında çeşitli deneysel çalışmalar

yapılmıştır. De Stijl bağlamında da deneysel tipografik arayışlar devam etmiştir. Tırnaksız (sans serif) yazı karakterleri, geometrik harf yapıları, olabildiğince kalın biçimli harfler gün yüzüne çıkmıştır. Bauhaus hareketleriyle de çeşitli tırnaksız yazı karakterleri, geometrik harf tasarımları ve karmaşık yapılardan uzak sayfa tasarımları devam ederken Yeni Tipografi hareketinin sesleri duyulmuştur. Kavramsal tipografide yazıyla fotoğrafın birleşmesi konusunun ilk örneklerinden biri Laszlo Moholy-Nagy'nin Typofoto tekniğiyle oluşturduğu 1923 yılında tasarladığı Pneumatik afişi olmuştur (Görsel 5). Jan Tschichold modern dönemin öncülerinin fikirlerini dikkate alarak Yeni tipografi yaklaşımlarını oluşturmuştur. Tschichold'un yayınladığı ilkelerden sonra Yeni Tipografi geniş kitlelere yayılmaya devam etmiştir. Örneğin 1924 yılında Hendrik Werkman'ın The Next Call No.4 (Görsel 6) için tasarladığı sayfa tasarımı; Lenin'in Ölümü ile ilgili yas tutanları yansıtan tipografik kompozisyonu kavramsal tipografide harflerden imaj oluşumunu gösteren Yeni Tipografi çalışmalarından biri olmuştur. Tasarımda "o" ve "m" harfleri ile tabutu koruyan askerlere gönderme yapılırken, ortada bulunan "Lenin" yazısı ile tabutta yatan Lenin olarak düşünülmüştür. 1950'lilere gelindiğinde ise İsviçre tasarımı veya Uluslararası Tipografik Stil olarak adlandırılan tasarım hareketinde de kavramsal tipografik deneyimler devam etmiştir. İsviçre'de yaşayan tasarımcılardan Siegfried Odermatt, Uluslararası Tipografik Stil'i iş ve endüstri iletişimine uygulamıştır. Tasarımcı, çalışmalarında özgünlüğün görsel üsluptan ziyade fikirlerde olabileceğini savunmuştur. 1958 yılında Odermatt, "Wasser" isimli bir sigorta reklamı tasarımı gerçekleştirmiştir. Hollanda dilinde anlamı "su" olan kelime üzerinde kavramsal tipografik bir çalışma izleyiciye sunmuştur. Tasarımda "wasser" kelimesinin yarısını su içerisinde bırakmış ve suda oluşan kırılma görüntüsüyle bir büyüme meydana getirmiştir. Kelime üzerinde manipülasyon yaparak anlamı güçlendirmiş, zararın büyüdüğünü ve sigortanın önemini hedef kitleye aktarmıştır (Görsel 6) (Sarıkavak, 2013:28, 31; Meggs ve Purvis, 2016:62, 332, 364-365; Blackwell, 2004:98).



**Görsel 5.** Kurt Schwitters, Théo van Doesburg, and Kate Steinitz, *Scarecrow: A Fairy Tale* isimli Kitaptan Bir Sayfa Tasarımı, 1917 (solda) ve Laszlo Moholy-Nagy, *Pneumatik Afisi*, 1923 (sağda)



**Görsel 6.** Hendrik Werkman, *The Next Call No.4; Lenin'in Ölümü*, 1924 (solda) ve Siegfried Odermatt, *Sigorta Reklamı*, 1958 (sağda)

20. Yüzyıl'ın ortalarında Amerika'da da modern tasarım fikirleri korunmaya ve sürdürülmeye başlanmıştır. Amerika'da yaratıcılık desteklenerek yetenekli sanatçıların potansiyellerinin gösterilmesi için çeşitli olanaklar sunulmuştur. Tasarımcılar modernizm doğrultusunda iletişim sorunlarını gidermeye çalışarak bilgiyi doğrudan aktarmayı tercih etmiştir.



Bu süreçte Amerikan grafik tasarımını en iyi yansıtanlardan biri Paul Rand olmuştur. Örneğin 1946 yılında Rand, Ohrbach reklamı için logonun, yazının ve çizimlerin kombinasyonundan oluşan görsel kelime oyunu içeren bir tasarım gerçekleştirmiştir. Görsel kelime oyunu içeren tasarımlar 20. Yüzyıl'da popüleritesi artırmaya devam etmiştir. Kinca'ye göre de iletişim ihtiyacı arttıkça popüleritenin artması muhtemeldir. Kavramsal tipografiyi yansıtan rebus tekniğiyle ilgili de Rand'ın "AIGA" tasarımı başarılı örnekler arasında yer almıştır. 1981 yılında tasarladığı American Institute of Graphic Design Agencies (AIGA)'e ait logoda hem harf hem de resimsel öge kullanarak rebus içeren bir tasarım gerçekleştirmiştir. Bu tasarımda İngilizce okunuşunun kelimedeki "I" harfi ile aynı olması sebebiyle harfin yerine göz simgesi kullanmıştır. Rand'ın bir diğer rebus tasarımı "IBM" firması için olmuştur. Rand, "Golden Circle" ödülleri için yaptığı afişte "IBM" harfleri için çeşitli simgesel anlatımlara yer vermiştir. Yine İngilizcede seslendirilişinin aynı olması sebebiyle "I" harfi için göz, "B" harfi için arı simgesi tercih etmiştir. Rebus olarak adlandırılan bu tasarımlarda resimsel öğeler, harfler ve/veya kelimeler bir arada kullanılarak görsel bulmacalar meydana gelmiştir (Meggs ve Purvis, 2016:414, 446, 455).

Amerikan grafik tasarımına katkıda bulunan tasarımcılar arasında Robert Brownjohn ve Leo Lionni de bulunmaktadır. Brownjohn, 1959 yılında kavramsal tipografi çerçevesinde iki boyutlu yüzey üzerinde hareket kavramını yansıtan örneklerden birini oluşturmuştur. Tasarım birbirini tekrar eden biçim ve harflerden meydana gelmiştir. Lionni, 1960 yılında Brownjohn'un tasarımına benzer bir algı yaratan kompozisyon oluşturmuştur. New York şehrinin hareketliliğini anlatan bu tasarımda canlı renkler ve birbirini takip eden harfler tasarlanmıştır. Yine aynı dönemde Otto Storch McCall's dergisi için fotoğraf ve yazıyı birleştiren kavramsal tipografik tasarımlar icra etmiştir. Amerikan grafik tasarımcılardan Gene Federico da figüratif tipografiye katkı sağlamış, çeşitli harflerden objeler elde etmiştir. Örneğin, Woman's Day (Kadınlar Günü) reklam tasarımında "go out" yazısında bulunan "o" harfleriyle ve bisiklet tekeri algısı yaratmış, çeşitli fotografik parçalar da ekleyerek bisikleti tamamlamıştır (Meggs ve Purvis, 2016:422, 424-425, 431; Heller ve Anderson, 2016:104).

Amerikan grafik tasarımında göze çarpan tasarımcılardan bir diğeri figüratif tipografi olarak çalışmalarını nitelendiren Herb Lubalin'dir. Lubalin, tasarımlarında kelimelerin okunma sorunundan uzaklaşmış, daha çok anlamlarına odaklanarak onları birer imaj haline

dönüştürmüştür. Harfleri ve kelimeleri kullanarak çeşitli görsel oyunlar yaratmıştır. Lubalin, 1965 yılında “Marriage” logotaypında “R” harflerini kullanarak bir çifti yani gelin ve damat imgesine işaret etmiştir. Yine 1965 yılında “Mother and Child” logotaypında oluşturduğu tipogramda “O” harfinin içerisinde ampersand ve “child” kelimesini yerleştirerek anne rahmi ile fetüs kavramını aktarmıştır. 1980 yılında da Lubalin Reader’s Digest dergisi için “Families” logotaypında da görsel bir kelime oyununa yer vermiştir. Lubalin, “Families” kelimesinin anlamına odaklanarak kelimedeki harflerle aile kavramını ustaca yansıtmıştır. Kelime içerisindeki “i, l, i” harfleri ile anne, baba ve oğlu temsil eden bir tipogram tasarlamıştır. Örneklerde de ifade edildiği gibi tipogramlarda düşüncenin görsel olarak ifade edilmesinde kelimenin sahip olduğu harflerden ziyade anlamın ön planda olduğu görülmüştür. Ancak tipogram tasarımında yalnız harflerin yer alabileceği gibi illüstratif öğelerin de yer aldığı çalışmaları görmek mümkündür. İster yalnız harfler içersin ister içerisinde çeşitli illüstratif unsurlar barındırsın önemli olan tipogramlarda, tüm kavramsal tipografik çalışmalarda olduğu gibi sözcük ile anlam arasındaki ilişkidir. Kavramsal tipografi konusundaki çalışmalar tipogramlarla ya da öncesinde bahsedilen kaligramlarla sınırlı değildir. Yine Lubalin’in başarılı örneklerine yer verilirse buluntu (bulunmuş) tipografi metodu ile de tasarımlar gerçekleştirdiği görülmüştür. Buluntu tipografide nesnelere harfler oluşturulmuştur. Bu tipografi tekniğinde doğada kendiliğinden var olan ya da harfmiş gibi görünen nesnelere faydalanılmıştır. Örneğin Lubalin, buluntu tipografi konusunda yaptığı çalışmada, spazm giderici Bently reklamı için spazmı ifade etmek için spiral stres yayını tercih etmiştir. Lubalin bu objeyle “s” harfini oluşturmuştur. Ortaya çıkan bu “s” harfine göre de diğer harflerde uygun yazı karakteri kullanmıştır (Görsel 7) (Heller ve Anderson, 2016:45; Meggs ve Purvis, 2016:433; Herzbrun, 2020).

MARRIAGE

MOTHER  
CHILD

Families  
A READER'S DIGEST  
PUBLICATION



Görsel 7. Herb Lubalin, Marriage, 1965; Mother & Child, 1965; Families, 1980; Spasm Reklamı, 1956

Kavramsal tipografinin tarihsel sürecinde dinamizm kavramı kâğıt yüzeyiyle sınırlı kalmamış, yeni, ilginç tipografik çözümler üretmek için tasarımcılar her an yeni arayış içinde olmuştur. Teknoloji konusundaki gelişmeler de bu sürece destek olmuş, dijital ürünlerin tasarlanmasında ve yaygınlaşmasında etkili olmuştur. Tasarımcının çalışmalarındaki biçimlerin boyutlandırılmasında, hareketlendirilmesinde ve değiştirilmesinde kolaylık sağlayan günümüz teknolojileri ile tipografi anlayışında bir çeşitlenme yaşanmış ve hareketli yazı ile kinetik tipografi kavramı ön plana çıkmıştır. Böylece, artık izleyiciye iki boyutlu bir yüzey üzerinde hareket algısı

içeren görselleri sunmaktansa toplumun kullandığı teknolojiler içinde var olan hareketli, dijital tasarımlar üretilmeye başlanmıştır. Hareketli yazıda harflerin boyutuyla, biçimiyle ve konumuyla birlikte zaman kavramının değişim dönüşüm özelliği kullanılmaktadır. Ancak kinetik tipografi denildiğinde bunlara duygusal anlam kavramı eklenmektedir. Lee ve diğerlerine göre, kinetik tipografide yazının rengi, boyutu ve konumunun değişmesi dışında duyguların da ifadesi ile izleyiciyi yönlendiren, etkileyen ve bilgilendiren çeşitli gizli anlamları da içeriğinde bulundurmaktadır (Lee vd., 2002:41-42). Bu nedenle ister film-dizi jeneriklerinde, ister hareketli logo ya da afiş çalışmalarında, isterse etkileşimli reklam panoları (billboard) olsun teknolojik gelişmeler değerlendirildiğinde kavramsal tipografiye önemli katkılar sağladığı görülmektedir.

### **3. Etkileşimli Dijital Ekran Uygulamaları ile Kavramsal Tipografi Aktarımı**

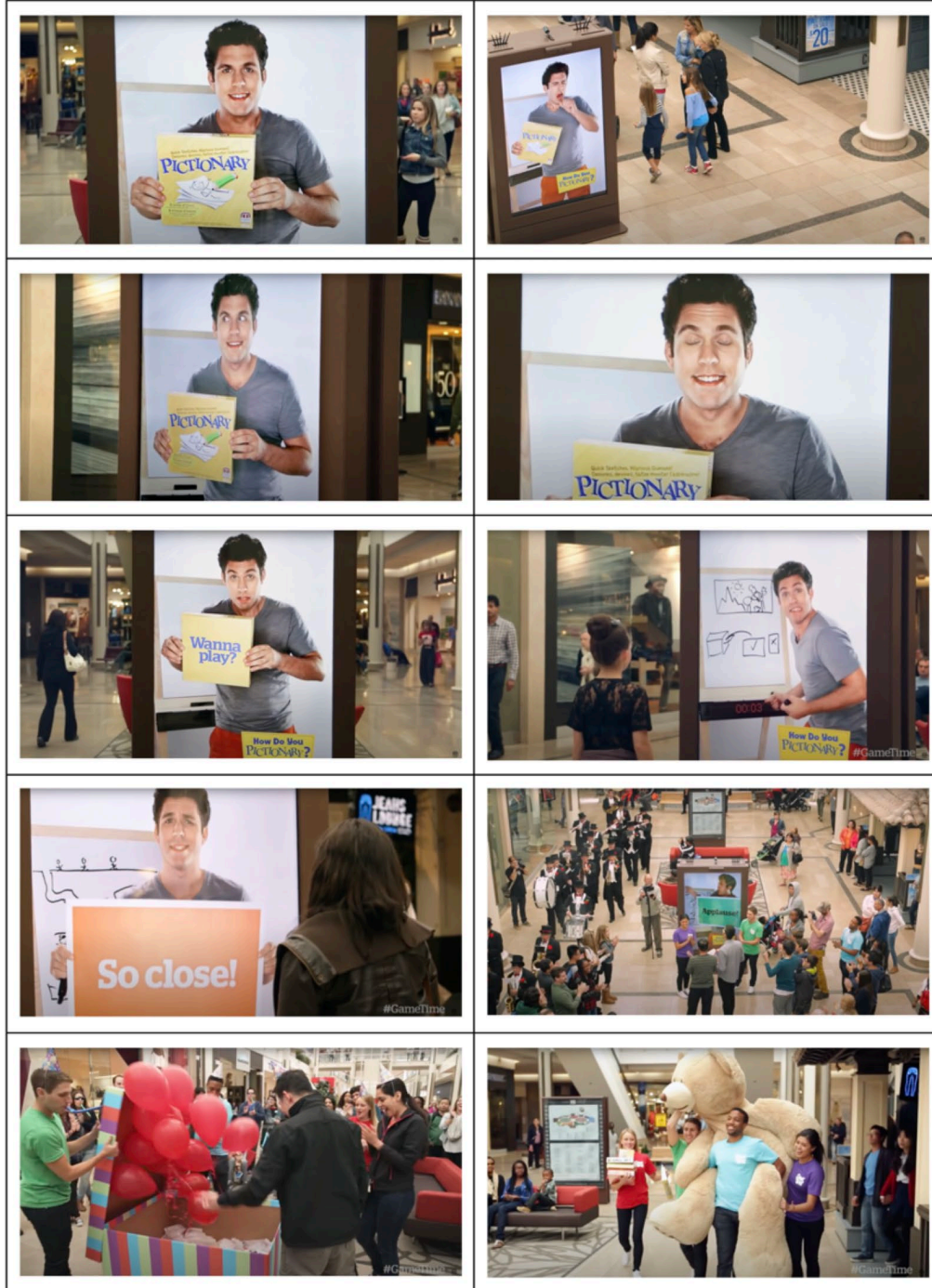
Etkileşim kavramı, kullanıcılar arasında ya da kullanıcı ve bilgi arasında olan bir tür etkileşime olanak tanıyan yeni medya olarak adlandırılmaktadır (Rice, 1984:35). Etkileşim süreci, ortaya çıkan iletişim esnasında alıcı ve vericilerin karşılıklı söylemleri üzerinde kontrol sahibi olma durumu şeklinde açıklanmaktadır. Alıcı aynı zamanda verici olarak da görev yaparak pasif konumdan aktif konuma geçer ve bir tür görev değiş tokuşu yapmaktadır. Bu süreçte zihinsel ve fiziksel etkileşim ortaya çıkmaktadır (Williams vd., 1988:10). Kısacası, alıcı konumundaki bireyin mesajı yönetebilmesi ve ona herhangi bir müdahalede bulunuyor olması bu durumun etkileşim içerdiğini göstermektedir.

Etkileşim tasarımında kullanıcı ile ürün, sistem ya da hizmet arasında ortaya çıkan bir diyalog bulunmaktadır. Etkileşim tasarımının amacında hedef kitlenin isteklerini, özelliklerini, bilgi birikimini, kültürünü ve davranış biçimlerini benimsemek vardır. Bu nedenle tasarım aşamasında hedef kitleyi gözlemleyerek ya da birebir görüşme sağlayarak onun hakkında bilgi toplamak tasarımı oluşturmada büyük önem taşımaktadır (Bedir Erişti, 2017:62; Babich, 2019).

Etkileşimli dijital ekranlarda kullanıcıları bilgilendirme, bilinçlendirme, yönlendirme, farkındalık yaratma ve pazarlama gibi stratejiler ön plana çıkmaktadır. Bu konuda tasarımcının düşüncesinde hedef kitleden başka unsurların da olması gerekmektedir. Artık tasarımcı, hedef kitlenin yanı sıra mesafeyi, ekran çözünürlüklerini, ekran özelliklerini ekranın boyutunu, ekran fontlarını, renkleri göz önünde bulundurmaktadır. Ancak, sayısal ortamda kullanılmak üzere

oluşturulan tasarımlar için yeni arayışlar ortaya çıksa da geleneksel tasarım prensipleri de kullanılmaya ve sürdürülmeye devam etmektedir.

Günümüzde bireyler dijital ekranlarda etkileşim kavramını yakinen deneyimlemektedir. Özellikle mobil cihazların, tabletlerin ve bilgisayarların her eve girmesiyle dijital ekranlardaki etkileşim unsurunu çoğu birey aktif bir şekilde kullanmaktadır. Bunun dışında kamusal alanlarda kiosklar, reklam panoları ve dijital masalar gibi teknolojik ürünlerde kullanıcılar etkileşim ile karşılaşmaktadır. Her biri ayrı bir bilgi deposu olan etkileşimli dijital ekranlarda kullanıcının etkileşime katılabilmesi ve çoklu medya sunumlarının gerçekleştirilebilmesi için uygun yazılımlar ve programlar ile oluşturulmaktadır. Kullanıcılar cihazlarla etkileşime dokunma, ses, hareket, jest ve mimik gibi türlü eylemlerle girebilmektedir. Örneğin, Mattel Games firmasının oyun tanıtımı için yaptığı etkileşimli dijital ekran tasarımında hareket ve ses algısı ile sağlanmıştır. Oyun tanıtımı için tasarlanan interaktif reklam panosu tasarımı Kanada'da bir alışveriş merkezine kurulmuştur. Kullanıcıların da aktif katıldığı bu tanıtımda firmanın amacı hedef kitlenin bu oyunu deneyimlemesi olmuştur. Reklam panosuna ilk bakıldığında sıradan bir reklam afişi gibi görülmüştür. Ancak panonun menziline girildiğinde tasarım hareketlenmeye başlamıştır. Ekran üzerinde bir kişi tasarlanmıştır. Tasarımdaki kişi, kullanıcılarla iletişime elindeki yazılı kağıtlarla, jest ve mimiklerle geçmiştir. Oyun sonunda kullanıcı başarılı olduğunda ona hediye olarak oyun ve çeşitli hediyeler verilmiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Mattel Games Oyununun İnteraktif Reklam Panosu ile Tanıtılması

Etkileşimli dijital ekranlar kapsamında reklam panoları gibi mobil cihazlarla da hedef kitle reklam tanıtımlarını deneyimleyebilmektedir. Örneğin, McDonald's markası coğrafi konum teknolojisini kullanarak kullanıcıların kendi mobil cihazlarıyla dev bir panoyla etkileşime girerek oyun oynamasına olanak tanımıştır. Panonun kurulu olduğu alan çevresindeki kullanıcılar web üzerinden oturum açarak ekrana bağlanıp, oyuna katılmıştır. Oyunda 30 sn. süreden fazla kalanlar oyunu kazanmış sayılıp ödülünü almıştır. Mobil cihazların etkileşim özelliğinden faydalanan bir diğer marka IKEA'dır. IKEA firması müşterileri için 2014 yılı kataloğuna sanal gerçeklik teknolojisi eklemiştir. Kullanıcılar, IKEA'dan almak istediği mobilyayı evinde koymak istediği yere kataloğu koyup, akıllı telefonun ya da tabletin kamerası aktifleştirilerek uygulama açıldığında ekranda o mobilya üç boyutlu halde görülmüştür.

Yukarıda da bahsedildiği gibi, etkileşimli dijital ekranların kullanımlarına bakıldığında; kullanıcıların etkileşim süresince sanal dünyayla farklı deneyimler yaşayarak keyif aldıkları saptanmıştır. Bu ekran uygulamaları deneyimine başlamadan önce ise kullanıcıların uygulama karşısında tedirgin olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Sebebi ise, bu süreçte ne ile karşılaşacaklarını tahmin edemeyişleri olmuştur. Ancak, kullanıcılar etkileşimli uygulamayı keşfettikten sonra tedirginliği bir kenara bırakmış hatta bir önceki sayfada verilen reklam panosu örneğinde de görüldüğü gibi oyunu keşfederek eğlenmişlerdir (Görsel 8). Ayrıca, etkileşimli reklam panosu uygulamaları sonrasında da tanıtım içerikli olanlarda genellikle ödül ile dönüt verilerek bu tarz uygulamalar, kullanıcılara karşı cazip hale getirilmiştir. Bu da kullanıcıların memnuniyetini ve teşviki artırmıştır. Etkileşimli uygulamalarda iletişim için seslendirme, yazı, hareketli görseller ya da video gibi yöntemler kullanılmıştır. Ancak etkileşim tasarımlarının çoğunluğunda tipografiye ihtiyaç duyulmuş ve bir şekilde tasarım içerisinde yerini almıştır. Özellikle, seslendirmenin olmadığı, jest ve mimiklerin yetersiz olduğu ya da imajın yeterli olmadığı tasarımlarda tipografiye ihtiyaç duyulmuştur. Ancak tümüyle iletişimin tipografik tasarımlar ile sağlandığı uygulamalar sınırlı kalmıştır. Bu nedenle yapmış olduğumuz araştırma kapsamında yapılan uygulama çalışmalarında tipografik tasarımlara yer verilmiştir. Duygu ve düşünce aktarımında ifadeyi güçlendirmek adına tipografide kavramsal bir anlayışa başvurulmuştur.

Bu araştırmanın uygulama projesinde etkileşimli dijital ekranlar uygulamaları için öncelikle kullanılacak ekran türü belirlenmiştir. Uygulamada ayaklı reklam panosu ve mobil cihaz

olmak üzere iki tip dijital ekran tercih edilmiştir. Her iki dijital ekranda da kullanıcılara toplumsal bir konu olan cinsiyet eşitsizliği hakkında bilinçlendirme yapılması planlanmıştır. Toplumsal konunun belirlenip hakkında gerekli bilgilerin toplanmasıyla eskiz çalışmalarına başlanmıştır.

Ayaklı etkileşim içeren dijital reklam panosu uygulaması için kullanıcıların keyifle katılımı için oyunlaştırma tekniği tasarımın planlanmasına eklenmiştir. Oyunlaştırma ile kullanıcıların ilgisi daha kolay çekildiği için uygulamanın hedef kitleye ulaşması kolaylaşmıştır. Uygulama tasarımı için cinsiyet eşitsizliği ile ilgili Türk toplumunda kullanılan “Toplumsal Algıda Cinsiyetle ilgili Negatif söylemler” başlığı işlenmiştir. Uygulama çalışmasında kullanılmak üzere hazırlanan eskizler için figüratif tipografi tercih edilmiştir. Tasarımlar kamusal alanda dijital ekranlarda yer alacağından güneş ışığı ya da aydınlatma yetersizliği gibi sorunlar göz önüne alındığından etkisini kaybetmemesi nedeniyle siyah/beyaz çözümlenmiştir. Eskiz tasarımları tamamlandıktan sonra Adobe Illustrator CC Programı ile tasarımlar dijital hale gelmiştir. Ardından tasarımların hareketlendirilmesi için öykü panosu (storyboard) hazırlanmıştır. Öykü panosu tamamlandıktan sonra After Effects programı ile tasarımlara ses ve hareket eklenmiştir. Kavramsal tipografi bağlamında tasarımların hem içeriği hem de anlamı hareket ve ses ile daha zenginleşmiştir. Örneğin “temizlik kadının görevidir” söylemi için temizlik kelimesi üzerinde figüratif tipografik bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Temizlik kelimesindeki “l” harfi üzerinde illüstratif tipografik bir oyun planlanmıştır. Kelimenin “l” harfi temizlik fırçası olarak düşünülmüş ve buna uygun yuvarlak formlarda Poetsen One fontunun dik/düz (regular) biçemi tercih edilmiştir. Kelime izleyiciye anlamını doğrudan aktaran metaforik bir tasarım ögesi şeklinde tasarlanmıştır. Harf ve sembollerin hareketlendirmesinde ise ekranda öncelikle fırça görünümündeki “l” harfi yeri süpürür vaziyette gelecek ve ardından kelimeler tamamlanacak şekilde senaryolaştırılmıştır. Yine bir başka negatif söylem olan “çocuk bakımı kadının işidir” için çocuk kelimesi üzerinde çeşitli figüratif tipografik çözümler denenmiştir. Kelimenin “o” harfi üzerinde anne ve kucağında bebek görüntüsü işlenmiştir. Hareketlendirmesinde de çocuk sesiyle birlikte görünen “o” harfi ardından kelimeler tamamlanmıştır. Bir diğer negatif söylem için ise “kız başına” ifadesi tasarlanmıştır. Bu tasarımda “kız” kelimesi üzerine odaklanılmıştır. Kelimenin “ı” harfi kadınlara gönderme yapacak şekilde tasarlanmıştır. Hareketlendirme işleminde “k” ve “z” harfleri ortadaki “ı” harfine erkek

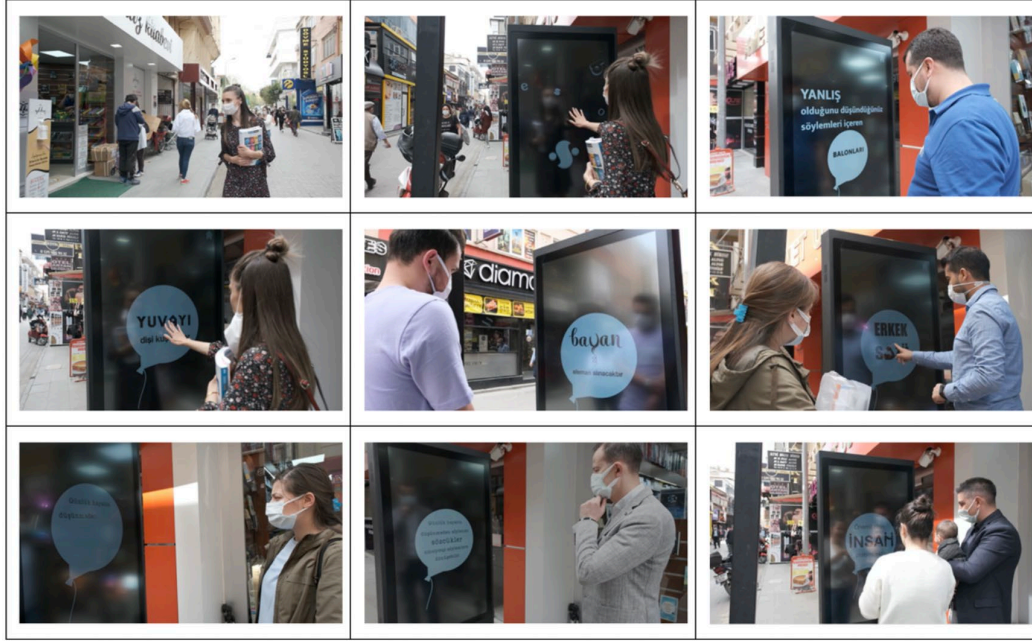


öksürük sesiyle yaklaşınca “ı” harfi giderek korkup küçülür şekilde olay hikayeleştirilmiştir (Görsel 9).



**Görsel 9.** Münire Yıldız, *Etkileşimli Dijital reklam Panosu Uygulaması için Tasarımlar*, 2021

Tasarım ve hareketlendirme aşamaları tamamlandıktan sonra Visual Studio ortamında WPF ile oyun içerikli bir yazılım gerçekleştirilmiştir. Ayaklı dijital reklam panosu (billboard) ile kullanıcılara sunulmuştur. Kullanıcılar bu uygulama ile cinsiyetçi ifadelerle karşılaşmıştır. Oyunlaştırılmış etkileşim tasarımında ilk olarak “Oyun oynamak isterseniz ekrana dokunabilirsiniz” cümlesiyle kullanıcılara seslenilmiştir. Kullanıcıların ekrana dokunmasıyla bilgilendirme sayfası ekrana gelmiştir. Ardından kullanıcı hazır hissettiğinde ekrana dokunup, oyunlaştırılmış uygulamaya başlamıştır. Oyunda ekrana sırasıyla balonlar içerisinde yer alan negatif söylemler gelmiştir. Kullanıcılar yanlış olduğunu düşündüğü balonları dokunarak patlatmıştır. (Görsel 10).



**Görsel 10.** Münire Yıldız, *Etkileşimli Dijital Reklam Panosu Uygulaması*, 2021

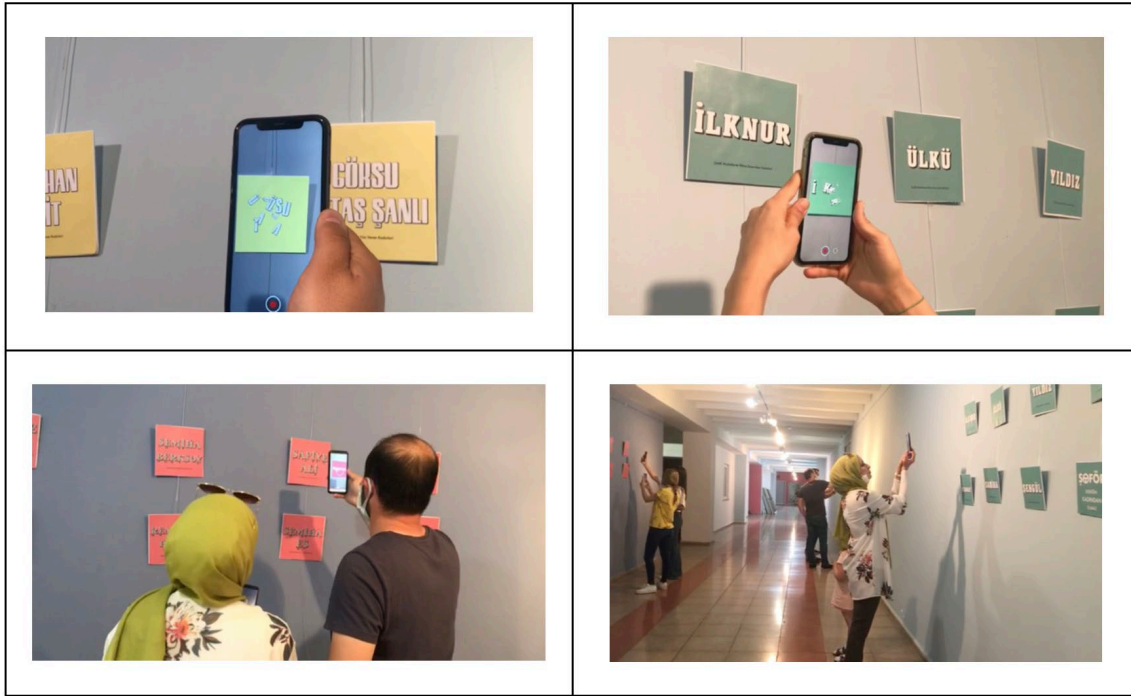
Bir başka etkileşimli dijital ekran örneğinde ise mobil cihaz için artırılmış gerçeklik içeren tasarım yapılmıştır. Bu uygulama çalışmasının sergileme alanında yeni teknolojilerin kullanılmasına örnek oluşturması için tasarlanmıştır. Uygulama çalışmasında erkek mesleği olarak görülmesine rağmen çeşitli spor dallarında başarılarla imza atan kadınlar tema olarak belirlenmiştir. Artırılmış gerçeklik uygulamasında sergilenen basılı bir yüzey üzerinde sporcuların isimleri bulunmaktadır. Mobil cihazlara yüklenen artırılmış gerçeklik uygulamasında kamera aktifleştirilerek o isimlere bakıldığında tasarımlar kinetik tipografi haline gelmesi planlanmıştır. Uygulama için sporcuların alanları figüratif tipografi ile tasarlanmıştır. Ardından Adobe Illustrator CC Programı ile tasarımlar dijital hale gelmiştir. Hareketlendirmesi ve seslendirilmesi için de After Effects programı kullanılmıştır. Örneğin güreş alanında Yasemin Adar için tasarım yapılmıştır. Güreş kelimesinin “ü” harfinde spor dalını yansıtabilecek görsel bir kelime oyunu düşünülmüştür. Aynı şekilde yüzme spor alanında Sümeyye Boyacı tercih edilmiştir. Yüzme kelimesi üzerinde “ü” harfinin genişliğinde bir fark oluşturulmuş ve noktalamaları yerine figüratif tipografi için illüstratif bir öge kullanılmıştır. Bir diğer örnekte Neslihan Yiğit için badminton kelimesi üzerinde bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Hareket algısı içeren bir kavramsal tipografik tasarım yapılmıştır. Kelimenin

“b” ve “n” harfleri sağa ve sola yatık tasarlanarak rakete gönderme yapılmıştır. Kelimenin “i” harfinin noktası için de tüytop simgesi kullanılmıştır. Böylece badminton oyununu oynar bir ifade verilmeye çalışılmıştır. Hareketlendirmesinde de “b” ve “n” harfleri hareket ederek tüytopu birbirine gönderir biçimde badminton oyunu canlandırılmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. Münire Yıldız, Sporcularla ilgili Tasarımlar; Güreş, Yüzme; Badminton, 2021

Artırılmış gerçeklik ile tasarımların sunulması için sporcu isimlerinin yer aldığı basılı grafik ürün sergileme için sergi salonuna yerleştirilmiştir. Etkileşimin gerçekleşebilmesi için mobil cihazlara artırılmış gerçeklik uygulaması yüklenmiştir. Akıllı telefonların ya da tabletlerin uygulama ile kamera aktifleştiren hareketli uygulamalar ekrana gelmiştir. Böylece kavramsal tipografik çalışmalar kâğıt üzerinden dijital ekrana taşınmıştır. Böylece fiziksel dünyada fiziksel cihazlarla tasarımlar sanal dünyaya aktarılmıştır (Görsel 12).



Görsel 12. Münire Yıldız, *Artırılmış Gerçeklik Uygulaması*, 2021

#### 4. Sonuç

20. Yüzyıl'da tipografi alanında geleneksel tasarım anlayışı dışına çıkmış, bireysel denemelere yönelmiş ve özgün sonuçlar ortaya çıkmıştır. Bu süreçte görseller ve kelimeler bir bütün haline gelmiş, hatta sözcükler kelimelerin yerine geçmiştir. Tipografi özgürleşmiş ve kavramsal bir tavır içine girmiştir. Böylelikle, harflerden/kelimelerden illüstratif ve fotografik görseller ya da illüstratif ve fotografik görsellerden harfler/kelimeler tasarlanmıştır. Ancak kavramsal tipografik tasarımların oluşumunda tek bir teknik kullanılmamıştır. İncelenen örneklerin kimileri buluntu nesneyle kimileri manipülasyonla kimileri de organik nesnelere tasarlanmıştır. Çeşitli tekniklerle oluşmuş bu kavramsal tipografik tasarımlarda düşünceler ve duygular birer biçime dönüşmüştür. Tasarımcıların biçim ve içerik arasında bağlantı yaratma çabası temel amacı olmuştur. Anlama odaklanan modernist tasarımcılar birden farklı tekniklerle yeni anlamlar da ortaya koymuştur. Özellikle günümüzde teknolojik gelişmelerin ivme kazanmasıyla tasarımcılar dijital araçlardan faydalanarak tipografi alanında yeni ortamlar ve boyutlar çeşitlendirmiştir. Tipografide yeni anlam ve duygu, düşünce ve kavramları aktarma rolü

ortaya çıkmıştır. Artık tipografi ses, hareket ve görüntünün bir arada sunulduğu tipografi hologram, artırılmış gerçeklik, sanal gerçeklik, yapay zekâ ve görüntü işleme gibi teknolojilerle tablet, telefon, reklam panosu ve bilgisayar gibi çeşitli ekranlarda varlığını sürdürmektedir. Bu mecralarda tipografi okunma işlevi ya da sanatsal bir görev üstelenerek varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda kavramsal tipografi ile etkileşimli ekran uygulamaları yapılmıştır. Etkileşimli dijital reklam panosu için tasarlanan uygulamalar kullanıcı deneyimine sunulmuştur. Uygulama sonrasında kullanıcıların verilerine ulaşıldığında negatif söylemler konusunda çoğunluğun cinsiyetçi olmadığı gözlenmiştir. Ancak gönüllü katılımcıların çoğunluğunun eğitim seviyesi yüksek olduğu gözlenmiştir. Eğitim seviyesi lise altında olan kullanıcının uygulama sırasındaki cevaplarında ise cinsiyetçi yaklaşımı benimsediği ortaya çıkmıştır. Bunun dışında “bilim insanı ve bayan eleman” gibi söylemin henüz toplum tarafından cinsiyetçi görülmediği normal karşılandığı gözlenmiştir.

Sonuç olarak, teknolojik alt yapıya sahip tasarımlarla kullanıcılara cinsiyet eşitsizliği konusunda farkındalık oluşturduğu söylenebilir. Cinsiyet eşitsizliği konusu özgün hareketli ve kavramsal tasarımlarla yansıtılmasıyla kişilerin yorumlaması, irdelemesi sağlanmıştır. Uygulamaya katılım gösteren izleyiciler, kendilerince doğru olarak bildiklerini mukayese etme imkânı bulmuşlardır. Teknolojik anlamda uygulamanın sonuçlarına bakıldığında ise ister reklam panosu ister telefon ekranı olsun yapılan uygulamalarda kullanıcıların merak ve heyecan duygusu gözlenmiştir. Kullanıcılar artırılmış gerçeklik uygulamasında isimlere bakınca neyle karşılaşacağını merak ettiği gibi dijital reklam panosundaki uygulama çalışmalarında da etkileşime girince neler olacağını merak etmiştir. Modern teknolojinin tasarım hayatına girmesinden kullanıcıların ilk karşılaşmasında yaşadığı tedirginliğin yerini eğlencenin aldığı görülmüştür. Kişiler kimi zaman seslendirmeye kimi zaman da hareketlendirmelerle keyifli vakit geçirmiştir. Kullanıcıların kavramsal tipografik tasarımlar konusundaki fikirlerine ise kullanıcı beyanıyla ulaşılmıştır. Kullanıcı yorumları tasarımların eğlenceli ve farklı olduğu konusunda olmuştur. Okunurluğu ile ilgili değerlendirme ise, kullanıcıların uygulama esnasındaki gözlemine göre yorumlanmıştır. Verilen kısıtlı sürede kullanıcıların kavramsal tipografik tasarımları okuyup anladığı gözlenmiştir. Anlamadıklarına dair herhangi bir soru ya da görüş bildirmemişlerdir. Aksine ilk bakışta kısa sürede anlaşıldığını dile getirmişlerdir. Hatta uygulama esnasında tasarımlara bakıldığında

ifadelerinde gülümseme yer almıştır. Bu nedenle görsel kelime oyunu içeren yazının plastik imgelem yönü okumayı güçleştirmedeği ve dikkat çekiciliği artırdığı gözlenmiştir. Fakat, bu çıkarımların nihai sonucu oluşturabilmesi için laboratuvar ortamına ve geniş çaplı saha testine ihtiyaç bulunmaktadır. Ancak bu şekilde geniş çaplı bir araştırmayla genelleme yapmak mümkün olacaktır. Yalnız şunu söylemek mümkündür ki, literatür kısmında görüldüğü gibi kavramsal tipografik tasarımlar geçmişte kaybolup gitmemiş, günümüzde de varlığını yeni teknolojik ortamlarda sürdürmektedir.

### **Kaynakça**

Aksel, M. (2015). **Türklerde Dini Resimler**, İstanbul: Kapı Yayınları.

Becer, E. (2010). **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Ankara: Dost Yayınevi.

Bedir Erişti, S. D. (2017). **Yeni Medya ve Görsel İletişim Tasarımı**, 2. Basım, Ankara: Pegem Akademi.

Blackwell, L. (2004). **20th. Century Type**, London: Laurence King Publishing.

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

Heller S. ve Anderson, G. (2016). **The Typography Idea Book**, USA: Laurence King Publishing.

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

Kince, E. (1992). **Visual Puns in Design**, 1. Published, Watson-Guption Publications, Billboard Publications, NY.

Larousse (Milliyet bas.). İstanbul: Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi c.4.

Larousse (Milliyet bas.). İstanbul: Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi c.11.

Lee, J. vd. (2002). "The Kinetic Typography Engine, an Extensible System for Animating Expressive Text", **Proceedings of the 15th Annual ACM Symposium on User Interface Software and Technology**. Paris: ACM.

Meggs, P. B. (1993). **A History of Graphic Design**, NY: Van Nostrand Reinhold Company.

Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). **Meggs' History of Graphic Design**, 6. Basım, USA: Wiley Published.

Sarıkavak, N. K. (2013). "Sözsüz İletişim Aracı Olarak Tasarım", **İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Konulu Uluslararası Sempozyum ve Sergi**, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi.

Şölenay, E. (1997). Sanatta Biçim İçerik Sorunu, **Anadolu Sanat**, 7(16), 138-144.

Suwanlert, S. (1990). **Creative Typography**, Graduate Faculty in Partial Fullfilment of the Requirements fort he Desgree of Master of Arts, Art and Design department, Iowa: Iowa State University.

Williams, F., Rice R. E. ve Rogers, E. (1988). **Research Methods and the New Media**, Free Press: NewYork.

### İnternet Kaynakları

Babich, N. (2019). "Etkileşim Tasarımı, <https://xd.adobe.com/ideas/principles/humancomputer-interaction/what-is-interaction-design/> (Erişim tarihi: 14.05.2020).

Herzbrun, D. J. (2020). "How do You Symbolize Spasm? A knotted Rope? A clenched fist? It had all been Done Before" <https://readymag.com/lubalincenter/slinky/> (Erişim tarihi: 02.03.2020).

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. "Mevlevi Leylek Hasan Dede'nin Leylek Şeklindeki İstifi" (solda) ve Al-i Abanın Resmi (sağ üstte), "Cihar-ı Yar-ı Güzin" (sağ altta). Aksel, M. (2015). **Türklerde Dini Resimler**, İstanbul: Kapı Yayınları.

Görsel 2. "Calligrammes Kitabından Şiirler", 1918. Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). **Meggs' History of Graphic Design**, 6. Basım, USA: Wiley Published.

<https://archive.org/details/calligrammespo00apol/page/72/mode/2up?view=theater> (Erişim tarihi: 18.08.2021)

Görsel 3. "Alice's Adventures in Wonderland (Alice Harikalar Diyarı Maceraları)" Kitabından Kaligram Örneği", 1866 (solda) ve S "Un Coup de Dés Adlı Şiiri", 1897 (sağda) Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). **Meggs' History of Graphic Design**, 6. Basım, USA: Wiley Published.

Görsel 4. "Zang Tumb Tumb", 1914. Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). **Meggs' History of Graphic Design**, 6. Basım, USA: Wiley Published.

Görsel 5. "Scarecrow: A Fairy Tale İsimli Kitaptan Bir Sayfa Tasarımı", 1917 (solda) ve "Pneumatik Afişi", 1923 (sağda). Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). **Meggs' History of Graphic Design**, 6. Basım, USA: Wiley Published.

Görsel 6. "The Next Call No.4; Lenin'in Ölümü", 1924 (solda) ve "Sigorta Reklamı", 1958 (sağda). Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). **Meggs' History of Graphic Design**, 6. Basım, USA: Wiley Published.

Görsel 7. "Marriage", 1965; "Mother & Child", 1965; "Families", 1980; "Spasm Reklamı", 1956. Meggs, P. B. ve Purvis, A. W. (2016). **Meggs' History of Graphic Design**, 6. Basım, USA: Wiley Published.

Görsel 8. "Mattel Games Oyununun İnteraktif Reklam Panosu ile Tanıtılması".

<https://www.youtube.com/watch?v=M8Ro3bZ3WoM> (Erişim tarihi: 21.09.2021)

Görsel 9. "Etkileşimli Dijital reklam Panosu Uygulaması için Tasarımlar", 2021. Kişisel Arşiv.

Görsel 10. "Etkileşimli Dijital Reklam Panosu Uygulaması," 2021. Kişisel Arşiv.

Görsel 11. "Sporcularla ilgili Tasarımlar; Güreş, Yüzme; Badminton", 2021. Kişisel Arşiv.

Görsel 12. "Artırılmış Gerçeklik Uygulaması", 2021. Kişisel Arşiv.



## KARAMAN'DAKİ TARTAN KONAĞINDA BULUNAN GELENEKSEL HALILAR

### TRADITIONAL CARPETS IN THE TARTAN MANSION

Derya Konuk\*

#### Öz

Dokuma, maddi kültürlerimizin güzel ve önemli bir kısmını içinde barındıran toplumların yaşam tarzlarını, görenek ve geleneklerini simgeleyen ve nesilden nesile aktarılan kültürel bir miras niteliğini taşımaktadır. Halılar gerek renkleri gerek teknikleri gerek ise kullanılan motif ve anlamları ile dokunduğu yörenin estetik anlayışını, ekonomik ve kültürel yaşantısını, kişisel ve toplumsal değer yargılarını yansıtarak dokunduğu bölgeye göre farklılık göstermektedir. Bu araştırmanın amacı; Karaman ilinde bulunan Tartan Konağındaki geleneksel dokumaları kayıt altına almak ve literatüre kazandırmaktır. Tartan Konağını 1861 yılında Tartanoğlu hacı Ahmet Ağa tarafından yaptırılmıştır. Selçuklu- Osmanlı mimari geç dönem süslemelerinin özelliklerini taşıyan konak Çekül Vakfı tarafından onarılarak 2005 yılında Karaman İl Özel İdaresine devredilmiş, iki yıl süren restorasyondan sonra 2007 yılında ziyaretçilere açılmıştır. Çalışmada 92 adet halı dokumaya ulaşılmış olup desen tekrarına düşmemek için çalışmaya 12 adet dokuma dahil edilmiştir. Dokumalar yerinde incelenerek gözlem fişleri oluşturulmuş olup, tasarım analizleri yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tartan Konağı, Geleneksel Dokumalar, Havlı Dokumalar, Motif, Tasarım.

#### Abstract

The weaving is a cultural heritage that symbolizes the lifestyles, customs and traditions of societies that contain a beautiful and important part of our material cultures and is passed down from generation to generation. The pile surfaces formed by knotting the loop threads of different colors obtained from materials such as cotton, wool and silk into the warp threads with the knotting technique determined by adhering to the pattern, and compressing them with the weft thread are called carpets. The purpose of this research; The aim is to record the traditional weavings in the Tartan Mansion in Karaman and bring them to the literature.. In the study, 92 carpet weavings were reached and 12 weavings were added to the study in order not to repeat the pattern. Observation slips were created by examining the fabrics in situ, and design analyzes were included in the study.

**Keywords:** Tartan Mansion, Traditional Weavings, Pile Weaving, Motif, Design.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 13.09.2022- Kabul tarihi: 29.11.2022.

\*Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Sanat-Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim Tasarımı Anasanat Dalı, derya\_atsatan@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-4566-2222>

## 1. Giriş

Dokuma sanatı, maddi kültürlerimizin güzel ve önemli bir kısmını içinde barındıran toplumların yaşam tarzlarını, görenek ve geleneklerini simgeleyen ve nesilden nesile aktarılan kültürel miras niteliğini taşımaktadır. Türk halılarının, halı sanatı içerisinde özel bir yeri vardır. Halı sanatının Türklerin yerleştiği bölgelerde başlaması ve onlarla yayılması, bu yerin önemini belirten faktörlerin başında gelir (Yetkin, 1991:1). El dokuması halıların Türklerde çok eski tarihlere dayandığı bilinmektedir. Halılar gerek renkleri gerek teknikleri gerek ise kullanılan motif ve anlamları ile dokunduğu yörenin estetik anlayışını, ekonomik ve kültürel yaşantısını, kişisel ve toplumsal değer yargılarını yansıtarak dokunduğu bölgeye göre farklılık göstermektedir (Soysaldı; Yarmacı 2009:105; Yarmacı, Başaran 2019:150).

Türk milletinin kültür tarihine bakıldığında bitki, hayvan, taş ve madenlerden elde ettikleri hammaddeleri değerlendirerek çeşitli ihtiyaçlarını karşılamış oldukları görülmektedir (Akpınarlı, 2004:306).

Pamuk, yün ve ipek gibi malzemelerden elde edilen farklı renklerdeki ilmelik ipliklerin genellikle desene bağlı kalınarak belirlenen düğüm tekniği ile çözgü ipliklerine düğümlenerek ve atkı ipliğiyle sıkıştırılmasıyla oluşturulan havlı yüzeylere halı adı verilmektedir (Aytaç, 2000:37). Doğu bölgelerinde bunlara "Kalı" adı da verilmektedir. Türklerde kadınların çeyizinde halı önemli bir yer tuttuğu için de halı kelimesinin kökeninin "kalın" çeyiz veya "kalinğ" çeyiz eşyası kelimelerinden geldiği düşünülmektedir (Aslanapa; Durul 1973:12).

Halı dokumalar çoğunlukla yere serilerek kullanılabilirdiği gibi namazlık, minder, heybe, yastık ve duvara asılan pano amaçlıda dokunarak kullanılabilir. Halı dokumanın iskeletini çözgü iplikleri oluşturmaktadır. İlk çağlarda ise insanların bitki liflerini bükerek elde ettikleri iplikleri kullandığı bilinmektedir. Fakat artan ihtiyaçlar ve daha seri üretim yapabilmek adına farklı yöntemler ve aletler geliştiren insanoğlu yetiştirdikleri hayvanlardan faydalanarak onların kıl ve yünlerinden iplik üretmeye başlamışlardır. Halının ana malzemesi olan iplikler ilmelik, çözgü ve atkı iplikleri olarak ayrılmaktadır. Bu iplikler pamuk, ipek, yün ve tiftik gibi malzemelerden üretilmektedir. Anadolu'nun bazı kesimlerinde halen kirman adı verilen bir aletle büküm

verilerek iplik elde edilerek halı dokunurken iken günümüzde artan üretim çılgınlığı ve teknolojinin ilerlemesi ile fabrikada üretilen iplikler kullanılmaktadır (Bayram, 1997:16)

Halının güzelliğini ve kalitesini ortaya çıkaran en önemli unsurlardan bir tanesi halı dokuma esnasında kullanılan ipliklerin doğal boyalı ve güzel renklere sahip olmasıdır. Bunun için boyama esnasında kullanılan malzemenin kaliteli ve uzman kişiler tarafından yapılması ayrıca önem taşımaktadır.

Çözümlü ipliklerinin yeterince düzgün aralıklarla ve gergin olarak sıralanması gerekmektedir. Halının kalitesini deseni, kullanılan tekniği, hav yüksekliği etkilemektedir. Dokumada her işlem birbiriyle örüntülüdür. Birinin hatalı ya da eksik olmasından dolayı kaynaklanan bir sıkıntı dokuma tamamen bitirilip tezgâhtan kesildikten sonra mümkün olmayabilir. Bu sebepten dolayı dokuma esnasında uygulanacak her işlem dikkatle takip edilmeli ve dokuma işlemleri eksiksiz olarak gerçekleştirilmelidir. Teknik olarak bakıldığında halı dokumada ilmesiz ve ilmeli bölümler olduğu görülmektedir (Aytaç, 2000:40). Saçak, çiti, toprakçalık ve kenar örgüsü ilmesiz bölümlere girerken, zemin ve bordür (su) kısmı ise havlı bölümde yer almaktadır.

Eski dönemlerden beri doğal iplik boyamacılığında bitkisel ve hayvansal boyar maddelerin kullanıldığı bilinmektedir. Denizde bulunan bazı böcekler ve bazı kabuklu hayvanlar hayvansal boyarmaddelerdir. Renkli topraklardan da farklı boyar maddeler üreten insanlar daha sonra bitki köklerini ve bitkileri de boyamacılıkta kullanmışlardır. Boyaların daha uzun ömürlü olması ve ipliğe daha iyi tutunabilmesi için sirke, tuz, şap ve farklı kimyasalları sabitleyici olarak boyama işlemine eklemişlerdir. Anadolu'nun bazı yörelerinde hayvan idrarının da boya sabitleyici olarak kullanıldığı bilinmektedir (Bayram, 1997:32).

Gelişen teknolojiye yenik düşen halen Anadolu'nun bazı kesimlerinde devam eden doğal boyacılıkta 19. Yy sonlarına doğru giderek azalmış ve sentetik boyar maddeler kullanılmaya başlanılmıştır (Bayram, 1997:33). Doğal boyama işleminde renk veren bitkiler doğada kendiliğinden yetişmektedir. Bu bitkiler toplanıp çeşitli işlemlerden geçirildikten sonra boyama için kullanılmaktadırlar. Her rengin bitkisi farklı farklı doğada bulunmaktadır. Siyah renk veren mazı, sarı renk veren cehri ve safran, kırmızı renk veren ise kök boyadır. Anadolu'nun hemen

hemen her bölgesinde kök boya bitkisinin yetişmesi de boyacığa verilen öneminin artmasını sağlamıştır (Baykara 1964:64).

Anadolu'da yörelere göre halıların renkleri de farklılık göstermesinin en önemli sebeplerinden bir tanesi de yörede yetişen ve doğal boyacılıkta büyük etkisi bulunan bitkilerdir. İpliklerin boyanarak dokuma işlemine hazır olabilmesi için birkaç aşamalardan geçmesi gerekmektedir. İlk önce boyanacak olan yünler çile haline getirilmektedir. Bu yün çileler üzerlerindeki pisliğin ve yağın ayrıştırılması için ılık su ile sabunlanarak temizlenmektedir. Yün çilelere hemen boya uygulanacaksa kurutmaya gerek görülmemektedir. Ardından hemen mordanlanma işlemine geçilebilmektedir. Eğer mordanlanma işlemi boya ile uygulanacaksa, temiz iplik çileleri direk boya banyosuna atılmaktadır. Boyama esnasında boya çözeltisi yavaş yavaş ısıtılarak yünlerin keçeleşmesi önlenmektedir. Mordan maddesi bir boya çözeltisinden farklı tonlar elde etmek için kullanılmaktadır. Doğal boyacılıkta önemli olan boyalar ve boyarmaddeleri şöyle sıralayabiliriz; Açık kahve, kırmızı, koyu kahve, toprak beji: Alabada (Kızarmış tohum salkımları ve kazık kökleri). Mavi: Çivit otu (yaprak ve toprak üst kısımları). Sarı tonları: Kuru papatya yaprağı, muhabbet çiçeği (çiçek açan dalları), yaş ısırgan otu vb. Turuncu, kırmızı, kahverengi tonları: Pelit (Palamut meşesinin kadeh kısmı), Armut ağacı. Yeşil: İncir yaprakları, taze fındikkabukları, badem yaprağı vb. Yeşil ve Sarı: Hayıt (Genç dalları, yaprağı, tohumları,) Kahve, bej, sarı, hâkî: Nar (kabuğu). Yeşil, açık pembe, sarı, yeşil, ayva yaprağı, haki, kirli sarı tonları, tarçın, açık kahve: Sumak (Kök, gövdenin iç kısımları) Haki, Koyu bej, kahverengi, sarıya bakan kahve, koyu sarı: Ceviz (Yaprak, yeşil dış meyve kabuğu) (Bayram, 1997:33).

Halılarda kullanılan iki çeşit düğüm tekniği bulunmaktadır. İran düğümü; genellikle halk ağzıyla açık düğüm adı ile bilinmektedir. Bitkisel kompozisyonlu halılarda çok fazla kullanılmaktadır. Türk düğümüne oranla daha zayıf ve mukavemeti düşük bir yapıya sahiptir. Türk (Gördes) Düğümü ise, kapalı düğüm tekniği olarak bilinmektedir. Her çift çözü teline bağlanarak ilme uçlarının iki telin arasından çıkarılması ile oluşmaktadır. Köşeli, geometrik ve üsluplaşmış desenlerde bu düğüm tekniği daha çok kullanılmaktadır. İran düğümü ile dokunan halılara oranla Gördes (Türk) düğümüyle dokunan halılar daha sağlam olmaktadır. Yüzeyde hav dokusu dökülmüş olsa da düğüm halen çözümler üzerinde belirgin haldedir. Gördes düğümü bütün Türk ve Kafkas halılarında hatta bazı İran ve İngiliz halılarında kullanılmıştır.

Yan yana veya üst üste yerleştirilerek bezeme oluşturan ve tek başına birer birlik olan öğelere motif, bu bezemenin bütününe ise desen adı verilmektedir. Halılarda motif ve desenlerin belirli düzen içerisinde yerleştirilmesi ile de kompozisyon meydana gelmektedir. Halıda desen; zemin ve bordür olmak üzere iki ana bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler kendilerine ait karakteristik, motifler ile bezenerek halı desenleri oluşturulmaktadır. Bir halıyı değerli kılan ve halıya estetik bir görünüş kazandıran önemli bir unsur olan desen için kullanılan motiflerin özgün, birbiriyile uyumlu ve kompozisyon içine iyi yerleştirilmiş olması gerekmektedir. Aynı zamanda desen, dokuyucu kişilerin düşünce, duygu ve inanışlarını dışa vurmasını sağlayan ve kendi kültürlerini gelecek nesillere aktarmalarını sağlayan önemli belgelerdir (Aytaç, 2000:31). Bir halıda kullanılan hammaddeye, renklerine, kullanılan desenine ve dokuma tekniğine bakıldığı zaman hangi ülkede dokunduğu konusunda bir tahminde bulunulabilmektedir. Ulaşım ve teknolojinin çok gelişmiş olmadığı yıllarda her yörede kendilerine has bir desen örneklerinin olduğu görülmektedir. Bu geleneksel desenlerin halen uygulandığı da görülmektedir. Türklere ait halılarda görülen motifler genellikle; Geometrik Motiflerde: Dikdörtgen, üçgen, eşkenar dörtgen, sekizgen, altıgen, yıldız, kare kullanılırken, bitkisel motiflerde; çınar, asma, sarmaşık yaprağı, salkım söğüt, selvi, hayat ağacı, palmye, hata gülü, lale, karanfil, gül, top çiçekler, zambak, sütun çiçekler, çiçek, yaprak ve dalları vb. kullanılmaktadır. Stilize motifler olarak ise ibrik, saç bağı, kandil, kemer, sütun, tarak, harf, bulut kaplan çizgisi, eli belin-de, sandıklı, el, insan gibi motifler kullanılmaktadır. Bazı Motiflerin anlamları ve motiflerin ortaya çıkışı tamamen iletişimle alakalıdır. Halı desenlerinde kullanılan motiflerinin dili estetik amaçlardan çok psikolojik etkileri için kullanılmaktadır. Gelenekselleşmiş Türk halıllarında bazı motifler vardır. Bu motifler; doğumu, hayatı, ölümü ve ölümsüzlüğü simgelemektedir. Gelenekselleşen bu dört tema halıda farklı motifler ile sembolize edilmektedir. Örneğin; “Koçboynuzu” erkekliği, gücü ve cesareti sembolize ederken, üzüm, nar, karpuz doğurganlığı ve bereketi sembolize etmektedir. Ağaç motifleri ise hayatı ve ölümsüzlüğü simgeleyen motiflerdir. Mezar, ibrik motifleri ise ölümü simgeleyen motiflerdir. Türk halılarında kullanılan farklı anlamlar içeren motifler de bulunmaktadır. Bunlardan bazıları şöyledir (Aytaç, 2000:32). Dokuyucu için önemli kişilerin hatıralarını yaşatmak amacıyla dokumalarında kullandığı insan figürü gibi. Bilinen en eski insan figürü Pazırık halılarında görülmüştür. Küpe motifini de dokumasında kullanan bir genç kız ailesine evlenmeye istekli olduğu mesajını vermek için kullanmıştır. Yıldız motifini Anadolu

dokumalarında mutluluğu simgelemekte iken el ve tarak motifleri ise temizliği ve nazara karşı korunma isteğini sembolize etmektedir.

Özellikle Uşak halılarında çok görülen motif, kaplan çizgisi ve pars beneğinin birleşiminden oluşan Çintemani motifinin kaynağının Budizm inancına kadar gittiği düşünülmektedir. Osmanlı döneminde güç ve kuvvet sembolü olarak kullanılmıştır (Aytaç 2000:36).

Karaman bölgesinde kirkitli dokumacılık İslamiyet'in Anadolu'ya gelmesi ile yayılması ile başlamıştır. Bu dönem 11. ve 13. yy. kapsamaktadır. Bu yörenin halıları kendine özgü dokuma özelliği göstermektedir (Tekçe, 1993:138). 1271-1272 yıllarında İran üzerinden Antalya'ya gelen Marko Polo teknik ve sanat yönünden en iyi cins ve güzel halıların Konya ve çevresindeki yerleşim yerlerinde imal edildiğini yazmaktadır (Aslanapa; Durul 1973:59). Prof. Dr. Faruk Sümer'in yaptığı araştırmalara göre 14.yüzyılda Karaman ve çevresinde halıcılığın yaygın olduğu anlaşılmaktadır. Tartan Konağını 1861 yılında Tartanoğlu hacı Ahmet Ağa tarafından İstanbul'dan getirilen Ermeni usta ve kalfalarca yapılmıştır (Boynukalın, 2016:10). Tartan oğlu Hacı Ahmet Ağa konakta hiç oturmadan 1861 yılında vefat etmiştir. Selçuklu- Osmanlı mimari tarzının ve süslemelerinin tarzını taşıyan konak Çekül Vakfı tarafından onarılarak günümüze kazandırılması yönünden ilk adım atılmış ve Karaman İl Özel İdaresine 2005 yılında mirasçılarınca devredilmiş, iki yıl süren restorasyondan sonra 2007 yılında ziyaretçilere açılmıştır (Boynukalın, 2016:21). Konağın içinde yapılan işlemlerde doğal boyalar kullanılmıştır. Konak 2 katlı olup 8 oda ve iki büyük holden oluşmaktadır. Üst salonun tavanları, renkli motiflerle Sultanahmet Camii resmi, yandan çarklı vapur ve çiçek motifleri ile süslenmiştir. Bunun nedeni olarak Hacı Ahmet Ağa'nın 2.eşinin İstanbullu olması ve İstanbul'a olan özlemini biraz olsun azaltma isteği olduğu söylenmektedir. Oda kapılarında "Ya Muhammed ya Ali" yazılıdır (Görsel 1).

## 1. Tartan Konağında Bulunan Geleneksel Halılar

Karaman yöre dokumaları malzeme olarak tamamen yün malzemeden dokunmuş olup genellikle kapalı kompozisyondan oluşmaktadır. Yörede kullanılan motifler geometrikselleştirmiştir. Dokumalar iki sedef bir bordür ve bir iç zeminden oluşmaktadır.



Görsel 1. Geleneksel Dokumalar, Tartan Konağı 1. Kat Oda ve 2. Kat Salon, Karaman.

## 1. Örnek



Görsel 2 Halı, Tartan Konağı, Karaman

<b>Örnek No</b>	: 1
<b>Görsel No</b>	: 2
<b>Bulunduğu yer</b>	: Tartan Konağı / Karaman
<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 145x220 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes(kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda: Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Turuncu, sarı, açık mavi, yeşil, beyaz, siyah, lacivert.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Kaz izi, pıtrak, canavar izi, bereket, göz

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Desende üç farklı çizgi kullanılarak belirli bir yön duygusu verilmemiştir. Desen iki yönlüde kullanılabilir. Çizgilerin farklı renklerle oluşturulması desene hareket kazandırırken sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması da desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Zemin diyagonal çizgilerle hareketlendirilmiştir. Egemenlik bereket motiflerine aittir. Tüm motiflerin belirli bir düzen içerisinde düzenli tekrar ediyor olması desende tam tekrar ve birlik ilkelerinin uygulandığını göstermektedir. Orta zeminde kenarlara doğru daralıp ortaya doğru genişleyen bereket motifleri desende ritim duygusunu arttırmaktadır.

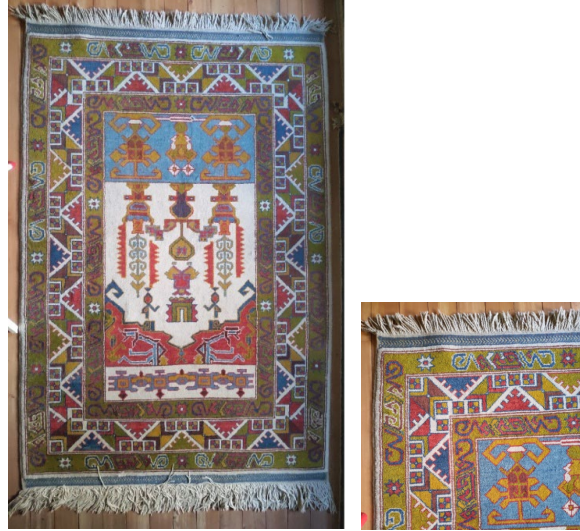


**2. Örnek****Görsel 3.** Halı, Tartan Konağı, Karaman

<b>Örnek No</b>	: 2
<b>Görsel No:</b>	: 3
<b>Bulunduğu yer</b>	: Tartan Konağı / Karaman
<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 126x218 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Kahverengi, turkuaz, mavi, beyaz, pembe, hardal sarısı siyah.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Erkek, sandık, koç boynuzu, su yolu, bereket, eşkenar dörtgen.

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokumanın orta zeminine yarım olarak yerleştirilmiş olan eşkenar dörtgen motifler deseni açık bir kompozisyon yaparken, dört tarafını dolanan ince sedefler ile desen kapalı kompozisyona taşınmıştır. Desende üç farklı çizgi kullanılarak belirli bir yön duygusu verilmemiştir. Desen iki yönlüde kullanılabilir. Çizgilerin farklı renklerle oluşturulması desene hareket kazandırırken sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması da desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Zemin sekizgen (bereket) motiflerini farklı renklerle hareketlendirilmiştir. Egemenlik sekizgen (bereket) motiflerine aittir. Tüm motiflerin belirli bir düzen içerisinde düzenli tekrar ediyor olması desende tam tekrar ve birlik ilkelerinin uygulandığını göstermektedir. Suyollarında kullanılan motiflerin farklı olması da desendeki ritim duygusu arttırmaktadır.

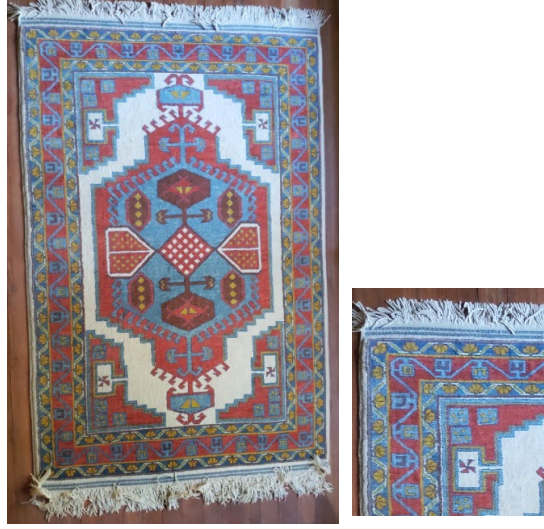
### 3. Örnek



**Görsel 4.** Halı, Tartan Konağı, Karaman

<b>Örnek No</b>	: 3
<b>Görsel No:</b>	:4
<b>Bulunduğu yer</b>	: Tartan Konağı / Karaman

<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 129x190 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Hardal sarısı, açık yeşil, kırmızı, beyaz, bordo, lacivert, mavi, koyu yeşil
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Yıldız, akrep, pıtrak, göz, bereket, koç boynuzu, ibrik, kandil, şamdan.
<b>Tasarım Analizi</b>	: Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Bordür kısmına yerleştirilen farklı renklerdeki pıtrak motifleri ve pıtrak motiflerinin üzerine üçer tane olarak yan yana sıralanan göz motifleri desene hareket ve ritim kazandırmıştır. Bordürün iki kenarında bulunan suyollarında farklı renklerde eşit aralıklarda akrep motifleri sıralanmaktadır. Bu da desende tam tekrar ve birlik ilkesinin uygulanmış olduğunu göstermektedir. Desen iç zeminde kullanılan motiflerden dolayı tek yönlüdür. İç zemine yerleştirilen ibrik, kandil ve şamdan motifleri yönü belirlemektedir. Desende üç farklı çizgi kullanılmıştır. Çizgilerin farklı renklerle oluşturulması desene hareket kazandırırken sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması da desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Egemenlik ibrik, kandil ve şamdan motiflerindedir.

**4. Örnek****Görsel 5.** Halı, Tartan Konağı, Karaman

<b>Örnek No</b>	: 4
<b>Görsel No</b>	: 5
<b>Bulunduğu yer</b>	: Tartan Konağı / Karaman
<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 151x228 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Kırmızı, mavi, kahverengi, yeşil, beyaz, lacivert, sarı.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Penç, çarkifelek, kurtağzı, sandık, madalyon, göz, koç boynuzu, kurt izi, anahtar

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Halının dörtkenarını dolanan suyollarının içerisine yarım pençler ters simetri olarak yerleştirilmiştir. Bordür kısmına yerleştirilen farklı renklerdeki anahtar motifleri de ters simetrik olarak sıralanmıştır. Orta zemine yerleştirilen sandık motifi zeminin hemen hemen hepsini kaplamaktadır. Arada kalan boşluklara çarkıfelek motifleri yerleştirilmiştir. Sandık motifinin kenarlarının niş ve kurt izleri ile hareketlendirilmesi desene ritim kazandırmaktadır. Zemindeki sandık motifi desendeki egemenliğin sahibidir. Desende üç farklı çizgi kullanılarak belirli bir yön duygusu verilmemiştir. Desen iki yönlüde kullanılabilir. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması desende renk zıtlığı oluşturmaktadır.

## 5. Örnek



**Görsel 6.** Halı, Tartan Konağı, Karaman

**Örnek No** : 5

**Görsel No** : 6

**Bulunduğu yer** : Tartan Konağı / Karaman

<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 109x277 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Kırmızı, mavi, turuncu, yeşil, sarı, beyaz, siyah.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Saç bağı, su yolu, çarkıfelek, koç boynuzu, tarak, bereket, madalyon, kurt izi, sandık.

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokumanın orta zeminine yarım olarak yerleştirilmiş olan 4/1 sandık motifleri deseni açık bir kompozisyon yaparken, dört tarafını dolanan ince sedefler ile desen kapalı kompozisyona taşınmıştır. Desende üç farklı çizgi kullanılarak belirli bir yön duygusu verilmemiştir. Desen iki yönlüde kullanılabilir. Zemin kısmına yerleştirilen üç adet üst üste sıralanmış olan madalyonlar eşit aralıktır. Çizgilerin farklı renklerle oluşturulması desene hareket kazandırırken sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması da desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Egemenlik sandık motiflerine aittir. Tüm motiflerin belirli bir düzen içerisinde düzenli tekrar ediyor olması desende tam tekrar ve birlik ilkelerinin uygulandığını göstermektedir.

## 6. Örnek



Görsel 7. Halı, Tartan Konağı, Karaman

<b>Örnek No</b>	:6
<b>Görsel No</b>	: 7
<b>Bulunduğu yer</b>	: Tartan Konağı / Karaman
<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 125x189 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Mavi, krem, turuncu, kahverengi, sarı, hardal sarısı, lacivert, bordo, pembe.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Ok (erkek), kurt izi, penç, hayat ağacı, pıtrak, kurtağzı

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Halının dörtkenarını dolanan ince sedeflerin içerisine birbirinden

bağımsız farklı renklerde penç motifleri eşit aralıklarla sıralanmıştır. Bordür içerisine yarım pıtrak motifleri ve kurtağzı motifleri yan yana kurt izi motifleri ile bağlantı kurularak sıralanmıştır. Orta zeminde büyük bir hayat ağacı motifi bulunmaktadır. Orta zeminde mihrap bulunduğu için desen tek taraflı olarak kullanılmaktadır. Desende tam simetri bulunmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Aynı motifler eşit aralıklarla tekrar etmektedir. Bu da bize tam tekrar ilkesinin uygulanmış olduğunu göstermektedir. Desenin bordür ve iç zeminin üç farklı çizgi yatay dikey ve çapraz kullanılarak desene hareket kazandırmıştır.

## 7. Örnek



Görsel 8. Halı, Tartan Konağı, Karaman

Örnek No	: 7
Görsel No	: 8
Bulunduğu yer	: Tartan Konağı / Karaman
İnceleme Tarihi	:28 Ağustos 2021
Boyutları (En x Boy)	: 134x205 cm
Malzemesi	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün



<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Pembe, mavi, sarı, beyaz, yeşil, siyah.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Akrep, ejder, göz, çengel, yıldız, su yolu, sandık, lale, koç boynuzu, kurt izi, su yolu.

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Desende üç farklı çizgi kullanılarak belirli bir yön duygusu verilmemiştir. Desen iki yönlüde kullanılabilir. Çizgilerin farklı renklerle oluşturulması desene hareket kazandırırken sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması da desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Zemin diyagonal çizgiler ile hareketlendirilmiştir. Egemenlik lale motiflerine aittir. Tüm motiflerin belirli bir düzen içerisinde düzenli tekrar ediyor olması desende tam tekrar ve birlik ilkelerinin uygulandığını göstermektedir. Bordür kısmında ters simetrik olarak yerleştirilen ejder motifleri ve orta zeminde bulunan akrep motifleri desene ritim kazandırmaktadır.

## 8. Örnek



**Görsel 9.** Halı, Tartan Konağı, Karaman

<b>Örnek No</b>	: 8
<b>Görsel No</b>	: 9
<b>Bulunduğu yer</b>	: Tartan Konağı / Karaman
<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 187x271 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Kahverengi, yeşil, sarı, beyaz, lacivert, mavi, kırmızı, açık mavi, siyah.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Kuşlu, eli belinde, yıldız, koç boynuzu, akrep, çengel (çakmak), göz, kurt ağzı, bereket,

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Halının dörtkenarını dolanan ince sedeflerin içerisine akrep motifleri farklı renklerde ve eşit aralıklarla sıralanmıştır. Bordür içerisine ise eli belinde motifleri yerleştirilmiştir. Orta zemin bordür kısmında bulunan motifler ile sanki iki eşit parçaya ayrılmış gibi görülmektedir. Bu eşit parçalar içerisine sekizgen içerisnde ters simetrik bir şekilde kuşlu motifi yerleştirilmiştir. Desende belirli bir yön bulunmamaktadır her iki tarafta da kullanılabilir. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Aynı motifler eşit aralıklarla tekrar etmektedir. Bu da bize tam tekrar ilkesinin uygulanmış olduğunu göstermektedir. Desenin bordür ve iç zeminin üç farklı çizgi yatay dikey ve çapraz kullanılarak desene hareket kazandırmıştır.

**9. Örnek****Görsel 10.** Halı, Tartan Konağı, Karaman

<b>Örnek No</b>	:9
<b>Görsel No</b>	: 10
<b>Bulunduğu yer</b>	: Tartan Konağı / Karaman
<b>İnceleme Tarihi</b>	: 28 Ağustos 2021
<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 128x200 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Sarı, kırmızı, siyah, mavi, lacivert, hardal sarısı.
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Su yolu, penç, çarkı felek, kuş, koç boynuzu, kurt izi, dama, anahtar.

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Halının dörtkenarını dolanan suyollarının içerisine yarım pençler ters simetri olarak yerleştirilmiştir. Bordür kısmına yerleştirilen farklı renklerdeki anahtar motifleri de ters simetrik olarak sıralanmıştır. Orta zemine yerleştirilen sandık motifi zeminin hemen hemen hepsini kaplamaktadır. Arada kalan boşluklara çarkifelek motifleri yerleştirilmiştir. Sandık motifinin kenarlarının niş ve kurt izleri ile hareketlendirilmesi desene ritim kazandırmaktadır. Zemindeki sandık motifi desendeki egemenliğin sahibidir. Desende üç farklı çizgi kullanılarak belirli bir yön duygusu verilmemiştir. Desen iki yönlüde kullanılabilir. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması desende renk zıtlığı oluşturmaktadır.

#### 10. Örnek



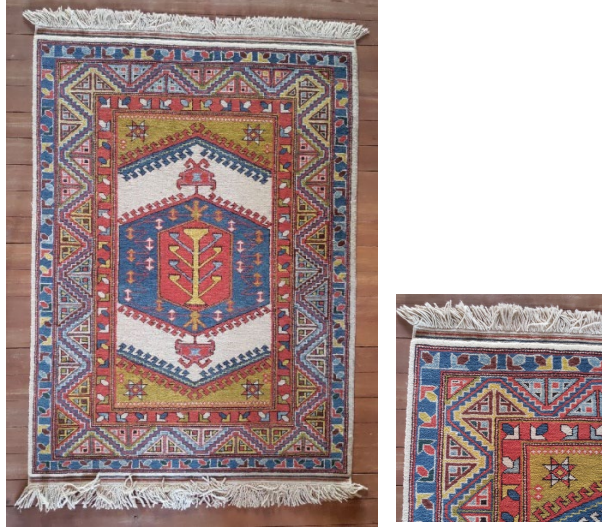
Görsel 11. Halı, Tartan Konağı, Karaman

Örnek No	: 10
Fotoğraf No	: 11
Bulunduğu yer	: Tartan Konağı / Karaman
İnceleme Tarihi	: 28 Ağustos 2021

<b>Boyutları (En x Boy)</b>	: 134x189 cm
<b>Malzemesi</b>	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
<b>Düğüm Tekniği</b>	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
<b>Renkler</b>	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
<b>Bezeme İpliği</b>	: Yeşil, kırmızı, beyaz, pembe, açık mavi, siyah, sarı
<b>Kullanılan Motifler</b>	: Su yolu, yıldız, akrep, hayat ağacı, kurt izi, koç boynuzu, sandık.

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Halının dörtkenarını dolanan ince sedeflerin içerisine aynı renkten ikiye adet olmak üzere yan yana yıldız motifleri eşit aralıklarla sıralanmıştır. Bordür içerisine akrep motifi yerleştirilmiştir. Orta zeminde büyük bir sandık içerisinde hayat ağacı motifi bulunmaktadır. Sandık motifinin alt ve üst kenarlarına iki farklı renkte ters simetrik olacak şekilde kurt izi motifleri sıralanmıştır. Egemenlik sandık motifine aittir. Desende tam simetri bulunmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Aynı motifler eşit aralıklarla tekrar etmektedir. Bu da bize tam tekrar ilkesinin uygulanmış olduğunu göstermektedir. Desenin bordür ve iç zeminin üç farklı çizgi yatay dikey ve çapraz kullanılarak desene hareket kazandırılmıştır.

## 11. Örnek



Görsel 12. Halı, Tartan Konağı, Karaman

Örnek No	: 11
Görsel No	: 12
Bulunduğu yer	: Tartan Konağı / Karaman
İnceleme Tarihi	: 28 Ağustos 2021
Boyutları (En x Boy)	: 127x176 cm
Malzemesi	: Atkıda: Yün Çözüde: Yün Bezeme İpliği: Yün
Düğüm Tekniği	: Gördes (kapalı) düğüm tekniği
Renkler	: Atkıda : Krem rengi Çözüde: Krem rengi
Bezeme İpliği	: Kırmızı, mavi, turuncu, hardal sarısı, beyaz, lacivert, sarı, kahverengi, pembe, açık yeşil, koyu yeşil, siyah.
Kullanılan Motifler	: Kurt izi, sandık, gonca gül, yıldız, hayat ağacı, bukağı,

**Ayrıntılı Tanım ve Tasarım Analizi:** Dokuma dört tarafını dolanan ince sedefler ile kapalı kompozisyona sahiptir. Halının dörtkenarını dolanan ince sedeflerin içerisine aynı renkten ikişer adet olmak üzere yan yana goncagül motifleri eşit aralıklarla sıralanmıştır. Bordür içerisine Kenarları nişli küçük sandık motifleri ikişer tane aynı renkte olacak şekilde ters simetri şeklinde yerleştirilmiştir. Orta zeminde büyük bir sandık içerisinde hayat ağacı ve kenarlara serpiştirilmiş şekilde bukağı motifleri bulunmaktadır. Sandık motifinin alt ve üst kenarlarına iki farklı renkte ters simetrik olacak şekilde kurt izi motifleri sıralanmıştır. Boş kalan köşelere de yıldız motifi yerleştirilmiştir. Sandık motifinin alt ve üst köşelerine de koçboynuzu motifi yerleştirilmiştir. Egemenlik sandık motifine aittir. Desende tam simetri bulunmaktadır. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılması desende renk zıtlığı oluşturmaktadır. Aynı motifler eşit aralıklarla tekrar etmektedir. Bu da bize tam tekrar ilkesinin uygulanmış olduğunu göstermektedir. Desenin bordür ve iç zeminin üç farklı çizgi yatay dikey ve çapraz kullanılarak desene hareket kazandırılmıştır.

## 2. Değerlendirme ve Sonuç

Yaptığımız çalışmamızda 2 katlı 8 oda ve 2 geniş salondan oluşan Tartanzade konağında 92 adet dokuma bulunmaktadır. Dokumalar odalara 8'er adet olacak şekilde eşit şekilde yerleştirilmiştir. İç merdiven çıkışında bir adet küçük ebatta halı bulunmaktadır. Halıların 4 adet büyük boyu yukarıda 1 adet büyük boyu ise aşağı katta sergilenmektedir. Odalarda yalnızca 2 adet halı orta zemine serilerek sergilenirken diğerleri sedirler üzerinde bulunan yastıklar altında serili olarak bulunmaktadır. Halıların yerleştirilmesinde herhangi bir plan, motif, renk, ebat ve kompozisyon gözetilmemiştir. Yani gelişigüzel yerleşim planı uygulanmıştır.

Çalışmamıza desen tekrarına düşmemek ve yöreye has dokumalar seçerek kayıt altına alınmak adına 11 adet dokuma örneği dahil edilmiştir. Bu örnekler genellikle küçük ebatlıdır. Halılarda kullanılan renkler tamamen doğal boyalıdır. Halıların çözümleri ve ilme iplikleri yündür. Kullanılan düğüm tekniği Gördes (Türk) düğüm tekniğidir. Burada bulunan dokumalar 2004 yılında Avrupa birliği projesi kapsamında Karaman Merkezde 40 kişilik kurulan atölyelerde yöresel teknikler ile dokunmuştur. Dokumaların geneline bakıldığında desenlerde genellikle sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılarak renk zıtlıkları oluşturulmuştur. Genellikle geometrik motif kullanılmıştır.

Halıların hemen hemen hepsi çift yönlü olarak kullanılabilir. İç zeminler sandık, madalyon ve sekizgen motiflerle bölümlere ayrılmıştır. Kompozisyonların geneli kapalı kompozisyondur. Tam tekrar ilkesi bütün halılarda uygulanmıştır. Konakta bulunan halıların tasarım sürecinde, yöreye ait dokumalardan esinlenilerek tamamen yöresel motifler kullanılmış olup genellikle pastel renkler tercih edilmiştir. Çalışma kapsamında yöresel dokumalarda kullanılmış olan motifler belirlenerek, farklı tasarımlar oluşturulmuştur. Yöresel dokumalarda kullanılan motiflerin eskiz çalışmaları yapılarak dijital ortamda, yine yöre dokumalarının kalitelerinden yola çıkılarak 30x32 cm kalitede desenler hazırlanmıştır. Halılar genellikle iki sedef ve bir bordür ile çerçevelenmiştir. Zemin kısımları ise bazı desenlerde dört adet göbeğin üst üste sıralanması ile oluşturulurken bazılarında zemin tamamen göbeklerin yan yana ve üst üste yerleştirilmesinden oluşturulmuştur. Mihraplı seccade de ise zemin ibrik ve kandil motifleri yerleştirilerek kompozisyon oluşturulmuştur. Bazı örneklerde ise 3 göbek motifi üst üste sıralanarak oluşturulan bir kompozisyon bulunmaktadır. Mihraplı olarak dokunan, büyük bir hayat ağacı yerleştirilmiş, bu hayat ağacının dalları ve çiçekleri zemini doldurmuştur. Yine farklı bir kompozisyona sahip olan halıda ise zeminin alt ve üst kısımlarına yerleştirilen iki büyük lale motifi göze çarpmaktadır. Orta göbek motifi ise akrep motiflerinin simetrik olarak yerleştirilmesinden meydana getirilmiştir.

Konakta farklı bir tasarıma sahip olan örnek halıda ise zemin sedef ve bordürün tam merkezden geçmesiyle ikiye ayrılmış şekilde görülmektedir. Orta merkeze yerleştirilmiş olan hayat ağacının iki kenarına, birbirine bakacak şekilde kuş motifleri yerleştirilmiştir. Diğer dokumalar ise tek göbeklidir. İncelenen desenlere bakıldığında dokumaların tasarım sürecinde yöresel olmasının dışında bir desene, ebata veyahut renge bağlı kalınmamıştır. Genellikle taşınması ve temizlenmesinin kolaylığından dolayı küçük ebatlı dokumalar tercih edilmiştir.

Tasarım Kaynakları, olarak Karaman ve çevresinde bulunan halılar göz önünde bulundurulmuştur. Geometrik formdaki motiflerin yoğunluğuna bakıldığında Karaman yöresi dokumaları Anadolu Selçuklu sanatından kalıntılar taşıdığı düşünülmektedir.

Konakta bulunan halıların üretim bilgisine bakıldığında, Tartan Konağı'nda bulunan halılar tamamen Konak için 2004 yılında Avrupa birliği projesi kapsamında Karaman Merkezde 40 kişilik kurulan atölyelerde yöresel teknikler ile dokunduğu görülmektedir. Dokumalarda Gördes



(Türk)düğüm tekniği kullanılmıştır. Dokumalar germe tezgahlarda dokunmuştur. Malzeme olarak tamamen yün kullanılmıştır. Bütçenin tamamı Avrupa Birliği tarafından karşılanmıştır.

El dokuma halıcılığı UNESCO'nun dört ülkeden, beş farklı dokuma örneği ile somut olmayan kültürel miraslar listesine dahil edilmiştir. Fakat ne acıdır ki Anadolu'nun pek çok yöresinde var olan ve nesilden nesile aktarılan dokuma kültürümüz bu listede bulunmamaktadır (Güdü, Özdemir ve Bozok, 2015: 572-574). Bizler elimizden geldiğince gelecek nesillere aktarabilmek, tanıtabilmek için elimizden geldiğince dokuma yapılan yörelerde alan araştırması yapıp bu alan araştırmalarımızı kayıt altına alarak literatüre kazandırmalıyız.

Yapılan inceleme sonucunda görülmüştür ki Karaman'da bulunan Tartanzade Konağındaki tüm dokumalar Karaman yöresine ait dokuma özelliklerini içerisinde barındırarak gelecek nesillere bir kültür aktarımı özelliğini taşımaktadır.

#### Kaynakça

Akpınarlı, H. F. (2004). *Kırım El Sanatlarının Dünü ve Bugünü*. Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Aslanapa, O., Durul Y. (1973). *Selçuklu Halıları*. İstanbul: Ak Yayınları.

Aytaç, A. (2000). *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*. Konya.

Baykara, T. (1964). "Kökboya", *İ. Ü. Coğrafya Enstitüsü Dergisi*, cilt 7, sayı 14, sayfa 221-226.

Bayram, B. (1997). *Meslek Yüksekokulları İçin El Dokusu Halıcılık*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Basımevi.

Boynukalın, İ. R. (2016). *Tartan Konağı ve Tartan Ailesinin Kısa Tarihi*. Karaman: Özkaracan Matbaacılık Cilt San. ve Tic. Ltd. Şti.

Güdü, Ö, Özdemir S ve Bozak, D. (2015). "El Sanatları ve Turizm İlişkisi Çerçevesinde Türk Halı Dokumacılığının UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesinde Yer Alan Örnekler Doğrultusunda Değerlendirilmesi." *Sakarya:14. Geleneksel Turizm Paneli*. Sayfa 564-576.

Tekçe, F. (1993). *Pazırık Altaylarından Bir Halinin Öyküsü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Sanat Tarihi Dizisi,64/5.

Soysaldı, A., H. Yarmacı. (2009). "Çanakkale İli Yenice İlçesi Köyleri Halılarının Kompozisyon ve Renk Şemaları", *Konya: II. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) Kongresi ve Sanat Etkinlikleri*. Sayfa 105-113.

Yarmacı, H., Başaran F.N. (2019). "Çanakkale İli Çan Halıları" *Denizli: Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 35, Sayfa 149-163.

Yetkin, Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 2. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 3. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 4. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 5. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 6. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 7. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 8. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 9. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 10. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 11. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

Görsel 12. Derya Konuk arşivinden (28.08.2021).

## GRAFİK TASARIM BAĞLAMINDA KENT KİMLİĞİNDE BİLGİLENDİRME VE YÖNLENDİRME GRAFİKLERİNİN ÖNEMİ\*

### THE IMPORTANCE OF INFORMATION AND WAYFINDING GRAPHICS IN URBAN IDENTITY IN THE CONTEXT OF GRAPHIC DESIGN

Tuğba Dilek Kayabaş\*\*, Zülfükar Sayın\*\*\*

#### Öz

Bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin kent kimliğindeki yerinin grafik tasarım bağlamında irdelenmesi amaçlanan bu makalede kent, bir nesne olmanın ötesinde adeta bir özne olarak ele alınmaktadır. Tarih boyunca, bir yandan kültürlerin oluşumuna ve gelişimine tanıklık ederken, diğer yandan kültürler yaratılmasına beşiklik eden kentler, kaçınılmaz olarak içinde buldukları rekabet süreçlerinde ön sıralarda yer alabilmek için sahip oldukları kültürel değerleri ve bu bağlamda geliştirdikleri kimliği yansıtmaya ve aktarmaya gereksinimi içinde olurlar.

Kentlerin değerlerini, kimliklerini yansıtan temel öge ve ortamlardan biri grafik tasarım çalışmalarınıdır. Grafik tasarımın önemli disiplinlerinden ve kent kimliğini oluşturan göstergelerin en önemlilerinden biri de bilgilendirme ve yönlendirme grafikleridir.

Nitel araştırma yöntemleriyle gerçekleştirilen bu çalışmada, kentte yaşayan veya kente uğrayan insanların her an karşı karşıya olduğu ya da ulaşmak istediği bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin niteliği, önemi ve gerekliliği üzerinde durulmakta, sorunları irdelenmekte ve bu bağlamda önerilerde bulunmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Görsel İletişim, Grafik Tasarım, Kent Kimliği, Bilgilendirme – Yönlendirme Grafikleri.

#### Abstract

In this article, which aims to examine the importance of information and wayfinding graphics in identity of city in the context of graphic design, the city is considered as a subject beyond being an object. Throughout history, cities that witness development of cultures on the one hand and create cultures on the other, inevitably need to reflect and transfer their cultural values and identity they have developed in order to be at the forefront of competitive processes they are in.

One of the basic elements and environments that reflect values and identities of cities is graphic design works. One of the most important disciplines of graphic design and one of the most important indicators that make up identity of city is information and wayfinding graphics.

In this study, which was carried out with qualitative research methods, quality, importance and necessity of information and wayfinding graphics that people living in or visiting city are faced or want to reach at any time are emphasized, their problems are examined and suggestions are made.

**Keywords:** Visual Communication, Graphic Design, Urban Identity, Information – Wayfinding Graphics.

---

Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.10.2022- Kabul tarihi: 29.11.2022.

\*Bu makale çalışılmakta olan "Bilgilendirme ve Yönlendirme Grafiklerinin Kent Kimliği Bağlamında İncelenmesi Ve Ankara İçin Bir Uygulama Önerisi" başlıklı sanatta yeterlik tezinden hareketle yazılmıştır.

\*\*Araş. Gör., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, t.dilekkayabas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-6130-6914>.

\*\*\*Doç., Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, zulfikar.sayin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7123-6713>.

## 1. Giriş

“Çünkü kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir. Anıların, arzuların; bir dilin işaretlerinin ve takasın; öyle ticari anlamda bir takasın değil; kelime, anı ve arzuların değiş tokuşudur.”

Italo Calvino

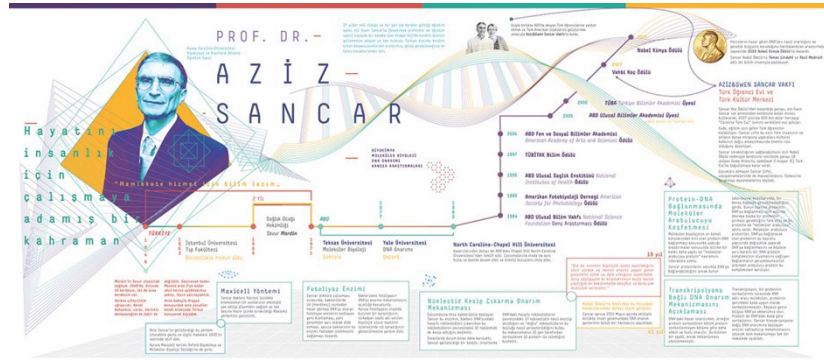
Ünlü İtalyan yazar Italo Calvino'nun “Görünmez Kentler” (1990) adlı kitabında özetlediği gibi birden fazla ögeyi bünyesinde barındıran, *kelimelerin, anıların ve arzuların değiş tokuşuna* tanıklık eden kentler; zamanla bu çok bileşenli yapının ve değiş tokuşun belki de en büyük mirası olan *kültürün* oluşumuna, gelişimine ve aktarımına da ev sahipliği yaparak değerini her geçen gün artırmayı başarmıştır ve başarmaya devam etmektedir. Bu süreç ile birlikte özellikle kozmopolit kültürün/kültürlerin yaşam alanı olma görevini üstlenen kentler, bu bağlamda zamanla üstlendikleri görevler sayesinde kendi benliklerine ve kimliklerine kavuşma olanağı bulurken aynı zamanda kazandıkları kimlikler ile de söz konusu kültürün bir parçası olmaktan kendilerini alamamışlardır. Birbiriyle etkileşim içerisinde sürüp giden bu karmaşık ama bir o kadar da etkileyici süreçte hem kültürüne/kültürlerine sahip çıkan hem de öznel kimliğine kavuşan kentler başarıya ulaşırken, kendi kültüründen ve kimliğinden uzaklaşan kentler ise bu yolculukta erken pes etmek durumunda kalmaktadırlar. Şehirlerin kendilerine özgü özelliklerini yansıtarak birbirlerinden farklılaşmasını sağlayabilecek etkinlik ve tasarımı (proje) süreçleri, başarıya ulaşma arzusu içerisinde olan kentleri zorlu bir rekabet ortamına doğru sürüklemektedir.

Kendilerini -ister istemez- her geçen gün zorlaşmakta olan söz konusu rekabet ortamında bulan kentler, hayatta kalma savaşımı içerisinde varlıklarını sürdürürebilmek ve seslerini duyurabilmek ereğiyle çeşitli çözüm yollarına başvurmak zorunda kalmaktadır. Başvurulan bu çözüm yollarından biri -kuşkusuz- kentlerde her an karşılaşılabilen bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri ve bu bağlamda afişler, duyuru panoları (billboardlar), tabelalar vb. çeşitli grafik tasarım ürünleridir. Elindeki gücü hedef kitle ve ona yaşam ortamı sağlayan kentler arasındaki bağı kuvvetlendirmek ereğiyle kullanan grafik tasarım, bu bağlamda, hem hedef kitlenin kent ile ilgili karşılaştığı soru ve sorunlarını yanıtlama görevini yerine getirebilmekte hem de kentin gereksindiği nitelikli hayatta kalma çabasına görsel iletişim tasarımı yoluyla destek

olabilmektedir. Kentin gereksinim duyduğu kültür aktarımını gerçekleştirme ve kimliğini oluşturma çabası söz konusu olduğunda, bu iki değişkeni tek çatı altında buluşturan ve her biri için ayrı çözüm yolları sunabilen grafik tasarımın söz konusu süreçte başrol oynaması yadsınamaz bir gerçektir.

Kentler, içinde buldukları rekabet ortamında başarılı bir şekilde öne çıkma yolunu kendi kültür ve kimliklerini yansıtmakta ararken, bu çıkış yollarını özgün yaklaşımlarla yansıtmaya yeteneğine sahip grafik tasarımcıları, bu bağlamda üstlendikleri misyonları gereği, kültürel göstergeleri görsel iletişim uygulamalarıyla aktaran özneler olarak, üzerlerine düşeni en iyi şekilde yapmaya çalışmaktadırlar.

Kent yöneticilerinin, kentlerini nitelikli bir görsel kimliğe kavuşturma kaygısı ve anlayışının yanı sıra, kentin var olan ya da ulaşılması hedeflenen değerlerini/değerlerini bilgilendirme tasarımı (Görsel 1) diliyle anlatma ya da destekleme biçimlerinden biri olan ve özellikle kimliğinin görsel sunumunu olanaklı kılan grafik tasarımın ve bu bağlamda kültür aktarımcısı, görsel kimlik tasarımcısı görevlerini üstlenen grafik tasarımcının önemi, kent kimliği ve bilgilendirme tasarımı ilişkisi izleğinde öne çıkan göstergeler olmaktadır.



**Görsel 1.** Müge Hatipoğlu tarafından tasarlanmış, uluslararası bir değer; Prof. Dr. Aziz Sançar'ı anlatan bir bilgilendirme grafiği örneği, 2016.

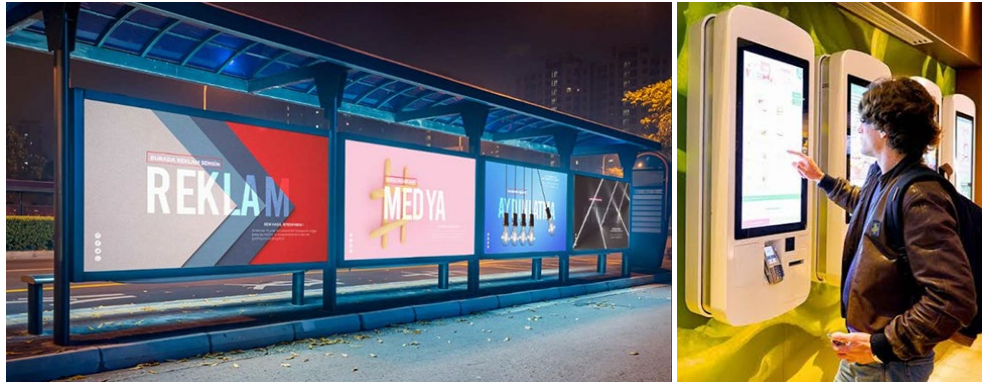
Kent için bilgilendirme göstergeleri yaratma sürecinde, içinde bulunulan kent kültürünün ve/veya kimliğinin araştırılması ve görselleştirilmesinde başvurulan grafik tasarım düzenecileri, aynı zamanda gerçekleştirilen tasarımların kent kullanıcıları ve hedef kitle ile buluşturulması teknolojileri ile yöntemlerinin belirlenmesine etki edecek yükümlülüklerle de sahiptir. Bu nedenle gerek yararlanılacak grafik çözümlerle yaklaşımını gerekse de kullanılacak uygulama

teknolojileri çokça önemli olmaktadır. Kentler, kendi içerisinde karmaşık, oldukça büyük ve çok boyutlu bir dizgesellik ile ve sorunlar yumağını barındırdığından, grafik tasarımın yalınlık ve işlevselliğe yönelik ilkelerinin bilgilendirme tasarımı çalışmalarında özenle uygulanması ayrı bir önem taşımaktadır. Ayrıca, soyut nitelikli kültür ve kimlik gösterenlerinin somut göstergelerle aktarımı ile bunu hedef kitleye benimsetme ereği de yüklenildiğinde, konunun önemi ve tasarımcı yükümlülüğü daha da artmaktadır. Bu durumda, sorumlu grafik tasarımcı, çıkmaza düşmemek ereğiyle kent ve hedef kitleyi odağına alarak, bir kentte hedef kitle tarafından çokça gereksinim duyulan kent ve hedef kitle bağına güçlendirerek bu ikili arasında estetik bir dil oluşmasına katkı yapan grafik tasarımın çeşitli uygulama alanlarına yönelmek durumunda kalabilmektedir. Buna koşut olarak, kent yöneticilerinin konu ile ilgili duyarlılığı ve kent kimliği yaratma ya da var olanı yükseltme düşüncesi ve/veya girişimi, kent kimliğini yansıtan nitelikli grafik tasarım yapıtları ve ürünlerinin oluşturulmasına olanak sağlayacak ortamı yaratabilmektedir.

Nitelikli bir kent kimliği tasarımını talep edecek kent yöneticilerinin varlığı, bu konuda kaliteli tasarımların gerçekleştirilmesi için olmazsa olmaz bir gerekliliktir. Bu talebi olan yöneticilerin konu ile ilgili alanda yetkin tasarımcılarla ya da tasarım kuruluşlarıyla çalışması ise sorunun çözümü için atılacak adımların en önemlilerindedir. Yani kent kimliğini nitelik açısından yükseltecek bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarının gerçekleştirilebilmesi için bu bağlamda iyi işler yapmak isteyen kent yöneticilerine, ilgili yöneticilerin yetkin grafik tasarımcılarla çalışma anlayışına ve söz konusu alanda niteliği kanıtlanmış tasarımcılara gereksinim vardır. Tüm bu süreçlerde, ancak, kaliteden ödün vermeyen yaklaşımlarla ortaya çıkacak tasarımların nitelikli olmasına olanak tanınabilir.

Kent kimliği yaratma ya da var olanı geliştirme süreçlerinde kent, kentli ve kent ziyaretçileri arasındaki bildirişimi sağlayan (Başkan,1980), insanları bilgilendirirken yönlendiren evrensel gösterge dizgelerinden *bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarının* vazgeçilmez gerekliliği gündeme gelir. Belirlenen gündem veya tasarı ile de, kentin görsel kimliği ve bu bağlamda bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri ile grafik tasarım sacayağındaki estetik iletişim uygulamalarının hayata geçirilmesi önem kazanmaktadır.

Kurumsal kimlik göstergelerinden trafik işaretlerine, duyuru panolarından (Görsel 2; soldaki) tabelalara, afişlerden kiosklara (Görsel 2; sağdaki) kadar her çeşit grafik tasarım ortamı ve öğelerinin yanında -her an karşı karşıya olunan- bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri gerek estetik düzen yönünden gerekse de insanların doğru ve hızlı bilgilenmesi ve yönelmesi açısından çokça önemli kent kimliği göstergeleridir. Dolayısıyla bu göstergelerin söz konusu alanda yetkin kimseler tarafından tasarlanması ve uygulanması oldukça önemlidir.



**Görsel 2.** Duyuru panolarına (billboard) dizgesel bir tasarım ve uygulama örneği (solda) ve sayısal kiosk örneği (sağda).

Yukarıda yapılan açıklamalarda da değinildiği üzere, kent kimliği bağlamında yurt içi ve yurt dışından çeşitli bilgilendirme grafiklerinin ele alındığı bu çalışmada; konunun önemi ve bu bağlamda çalışmalar yapmanın gerekliliği -nedenleriyle- ortaya konmakta, sorunlara değinilmekte ve öne çıkan sorunların çözümü için önerilerde bulunmaktadır.

## 2. Kent Kimliği ve Grafik Tasarım

Keşfedildiğinden bugüne kadar tarihin hemen hemen her döneminde çeşitli gelişmelere konu olmuş devimsel bir varlıktır kent. Ünlü kentbilimci Lewis Mumford, "Kentlerin Kültürü" adlı yapıtında; kenti, "Bir topluluğun kültürünün ve erkinin yoğunlaştığı yer, zamanın bir ürünü, birikimi" (Mumford'dan akt. Keleş, 2014:9-10) olarak tanımlamaktadır. Zamanın birikiminden aldığı güçle geçmişten günümüze kent; birbirinden farklı birçok parçayı, anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde tek çatı altında toplayan, bu parçaların ona kattıkları ile olduğu kadar o parçaları birbirleriyle eşleştirenlerin de söz sahibi olduğu, oldukça karmaşık, çok bileşenli ve bütünleşik bir yapıdır. Sahip olduğu bu çeşitlilik, zamanla, her kentin; kendine özgü yapısını,

kişiliğini ve karakterini yansıtmaya gereksinimini gündeme getirmiştir. Bu durum, kentler için kimlik kavramı üzerine düşünmeye, konuşmaya ortam hazırlamış ve böylece kent kimliği tartışmaları da yazındaki/literatürdeki yerini almıştır.

Kent kimliği tanımı ile çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde karşılaşılmaktadır. Bu kavramı oldukça ayrıntılı bir şekilde açıklayan tanımlamalardan birinde *kent kimliği*nden şu şekilde söz edilmektedir:

Kent imajını etkileyen; her kentte farklı ölçek ve yorumlarla kendine özgü nitelikler taşıyan; fiziksel, kültürel, sosyo-ekonomik, tarihsel ve biçimsel faktörlerle şekillenen; kentliler ve onların yaşam biçimlerinin oluşturduğu; sürekli gelişen ve sürdürülebilir kent kavramını yaşatan, geçmişten geleceğe uzanan büyük bir sürecin ortaya çıkarttığı anlam yüklü bütünlüktür (Çöl, 1998:14).

Tanımdan da anlaşılacağı üzere kent kimliği, bir kentin geçmişinden aldığı gücü, bu günü ile harmanlayıp geleceğe ışık tutmasını sağlayan, tüm öge ve özelliklerini izleyicisine sunarak onların zihninde kendi kent imgelerinin oluşumuna izin veren ortaklaşa/kolektif bir süreci ve sonucu kapsamaktadır.

Bu anlatımlardan yola çıkarak son derece karmaşık ve çok yönlü bir yapıya sahip olan kent ile paydaşları arasında iletişimi kuran, hedef kitlenin beklentilerini karşılayarak yaşamlarını kolaylaştıran, bilgilendirme etkinliklerini şekillendiren ve yöneten bir aracıya gereksinim duyulması kaçınılmaz bir gerçektir. Kentlerde gereksinim duyulan bu araçların, hedef kitlenin dikkatini ve ilgisini çekmenin yanı sıra hedef kitleyi doğru ve yeterli şekilde bilgilendirme ve yönlendirme görevini de üstlendiğini vurgulayan Fişenk (2012:12), bunun yanında çevre ile bağlantısını güçlendirmesine yardım eden, güçlü ve sağlıklı görsel iletişim kurulmasını sağlayan kent kimliğini de vurgulaması gerektiğini belirtmektedir.

Uzun soluklu ve karmaşık bir süreç sonucunda oluşan kent kimliğinin görsel olarak izleyici ile buluşmasını sağlayan, hedef kitlenin estetik beğenisine katkı yapan ve kentin halka açılan yüzü olma görevini üstlenen ürünlerin tasarlanmasına beşiklik eden *grafik tasarım* ile; tıpkı kurumsal markalaşma ve kimlik çalışmalarında olduğu gibi, gereksinimleri karşılamak ve sorunlara çözüm bulmak ereğiyle başvuru önemli bir görsel iletişim sanatı olarak karşılaşılmaktadır.

Kurumsal markalaşma gündeme geldiğinde; karşılaşılan amblem, logo, simgesel işaretler vb. gibi grafik öğeler, temsil ettikleri ilgili kurum veya ürüne kimlik ve kişilik kazandırma görevini



üstlenmektedir (Becer, 1997:194). Bu bağlamda markalaşma kavramı, kimlik ve marka ruhu birleşiminin ürünü olarak sürece katılmaktadır. Bir ürüne ya da kuruma atfedilen bu durum, kentin ve kente ait kimliğin yansıtılması söz konusu olduğunda kent için de geçerlidir.

Kurumsal marka anlayışı, geri planında kurumsal kimlik yapısı ve marka ruhu birlikteliğinin yattığı bir bakıştır. Dolayısıyla, kurumsal kimlik yerine kent kimliği konduğunda, kent markası için de geri planda bir kent kimliği yapısı ve marka kent ruhunun birlikteliği söz konusu olabilmektedir (Yayınoğlu ve Susar, 2008:28).

Durumu kısaca özetleyen bu cümleden de anlaşılacağı üzere, grafik tasarım çerçevesinde varlık bulan *kurumsal kimlik tasarımı*nın kent kimliği bağlamında yorumlanması, bir kentin ve kimliğinin de grafik tasarım sayesinde görsel olarak ifade edilmesinin yolunu açmaktadır. Yani “Kent, mesajını bir kitap içinde grafik tasarım ile verir. Kitap kenti anlatır, grafik tasarım kitabı tasarlar, kitapsa kentin en küçük parçası odayı tasarlar. Grafik tasarım kenti anlatırken bir taraftan da onun bir parçasını değiştirir.” (Benzel’den akt. Mercin, 2013:4).

Kenti anlatma, onu yansıtabilme ve değiştirebilme gizilgücüne (potansiyeline) sahip olan grafik tasarım; tarihsel, kültürel, çevresel, yapısal, mimari vb. öge ve özelliklere göre ve de onlarla birlikte fiziksel görünüme dayalı tanımlanmakta olan kente ve kimliğine görsel bir boyut ve çeşitlilik kazandırabilen çokça önemli bir görsel iletişim tasarımı alanıdır. Bu sayede kendini ifade edebilmek adına yeni bir dile kavuşan kentler, rakipleri arasından sıyrılıp dikkat çekebilme ve kendi kulvarında söz sahibi olabilme fırsatını elinde tutabilmektedir.

Kentin görsel kimliği tasarlanırken, özgün niteliklerini görsel yöntemlerle ifade etme süreçlerinde en ayırt edilebilir farklı biçemi yakalamak çokça önemlidir. Çünkü ancak böylece gerçekleştirilen özgün görsel kimlik tasarımı sayesinde -diğer bir deyişle fiziksel görünüş ve bu görünüşü/varlığı temsil edecek grafik görsel kimlik sayesinde- diğerlerinden ve/veya rakiplerinden farklılaşmak, ayrılmak, tek başına teşhis edilebilmek ve yeniden karşılaşıldığında tekrar hatırlanabilmek olasıdır (Yayınoğlu ve Susar, 2008:30).

Farklı dönemlerde sahip olduğu olanakları grafik tasarım yoluyla etkili bir şekilde değerlendiren ve tasarlanan görsel kimlik uygulamaları ile alanda özellikli varlığını hissettiren, farklı kent örnekleriyle karşılaşmak olasıdır. Bu örneklerden bazıları değişim ve gelişim süreçlerinin anlaşılması ve başarının keşfedilmesi bakımından önem taşımaktadır.

Çeşitlilik, yenilikçilik ve yaşanabilirlik kavramlarının hayat bulduğu şehir olarak tanımlanan Melbourne, söz konusu özelliklerini yansıtacak, şehirle uyumlu bir marka stratejisi ve yeni bir kimlik dizgesi yaratma arayışıyla çıkılan yolun başarıyla sonuçlandırıldığı güzel örneklerden birine ev sahipliği yapmıştır.

Melbourne, Avustralya'nın Victoria eyaletinin başkenti ve en kalabalık şehridir. Kente ait çeşitliliğin sunulmasına olanak tanıyacak bir gösterge olarak tasarlanan logosu; bu süreçte benimsenen tasarım anlayışı ve seçenekli uygulama biçimleri ile görsel kimlik tasarımı bağlamında kentin kimliğini yansıtmaya niteliği ve grafik tasarımın bu niteliği yansıtmadaki rolü izleğinde kanıt niteliği taşımaktadır (Görsel 3).



**Görsel 3.** Landor&Fitch Company, *Melbourne City Branding*, 2009, Melbourne kenti için çokça seçenekli olarak gerçekleştirilmiş görsel kimlik tasarımı uygulamalarından örnekler, Only Graphic Design.

Bu çalışma ile, kentin kullanılmakta olan görsel kimliğinin (Görsel 4) yetersiz kalması sonucunda kimliğinin parçalara ayrılarak her biri birbirinden bağımsız birer tasarım halinde sunulması sorunuyla karşı karşıya kalan Melbourne şehri yönetimi; çözümü yeni, esnek ve bütünlük bir görsel kimlik tasarımında bulmuştur.



**Görsel 4.** Landor&Fitch Company, *Melbourne City Branding*, 2009, Melbourne kentinin eski görsel kimlik tasarımı ve alt markalarından örnekler, Only Graphic Design.

Kentin kültürünü, yaratıcılığını, sürdürülebilirliğini yansıtan, birleşik, esnek ve geleceğe odaklı bir tasarım anlayışının benimsendiği tasarımda, temel öge olarak kentin baş harfinden hareketle tasarlanan “M” harfi, hem sonsuz görsel ifade için zemin oluşturmakta hem de zamanla büyüyen ve gelişen Melbourne’ne bu değişimine ayak uyduracak esnekliği ve dinamikliği sağlayabilecek niteliktedir (Görsel 5) (<http> 1).



**Görsel 5.** Landor&Fitch Company, *Melbourne City Branding*, 2009, Melbourne kentinin yeni görsel kimliği bağlamında tasarlanmış uygulamalardan örnekler, Only Graphic Design.

Kent için vurgulanması gerekenler, kentin kimliği ve grafik tasarım olanaklarıyla birleştirilerek, oldukça etkili ve anlamlı bir bütüne kavuşturulan tasarıda; uygulandığı günden itibaren kendi kimliğini grafik tasarım yoluyla aktarma girişiminde bulunan kent yönetimlerine öncülük edilmiştir ve öncülük etmeye devam edilmektedir.

### **3. Grafik Tasarım ve Bilgilendirme / Yönlendirme Grafikleri**

Grafik tasarım; hedeflenen insan öbeklerine, toplumlara ulaştırılması amaçlanan iletilerin görsel, görsel-dokunsal, görsel-işitsel, görsel-devimsel, görsel-işitsel-devimsel vb. çeşitli görsel yönü ağır basan yöntemlerle aktarılması amacıyla grafik tasarımcılar/görsel iletişim tasarımcıları tarafından biçimler, yazılar, görüntüler, renkler, dokular, kurumsal veriler vb. tasarım öğeleri kullanılarak gerçekleştirilen anlam yüklü görsel iletişim ögesi ve ortamlarını tasarlama ve uygulama çalışmalarını ifade eder (Sayın, 2019:6).

İnsan yaşamının vazgeçilmezleri arasında adeta sarsılmaz yerini almaya başlamış cep telefonlarındaki, bilgisayarlardaki o durağan, devimsel, etkileşimli emoji, ikon, piktogram gibi bilgilendirici ve yönlendirici göstergelerden ekranlardaki arayüz tasarımlarına; bina adlandırma ve numaralandırma uygulamalarından sokak, cadde, durak, mağaza, kurum ve kuruluş adlarının yazılı olduğu tabelalara; trafik işaretlerinden arabaların göstergeler düzeneğindeki yakıt miktarını, motorun sıcaklık durumunu, gidilecek yere ne zaman varılabileceğini vb. imleyen gösterenlere; paralardan, ambalajlara; kitaplardan, afişlere, duyuru/tanıtım panolarına; logolardan maskotlara, karakter tasarımlarına; canlandırma (animasyon) çalışmalarından, video uygulamalarına; taşıt plakalarından, tabelalardan işaretleme, bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarına, kısaca; insanı görsel yönü ağırlıklı gösterenler yoluyla bilgilendirerek, yönlendirerek etkileyen tüm tanıtma, bilgilendirme, yönlendirme öğeleri birer grafik tasarım yapıtı ve/veya ürünüdür (Sayın, 2019:7).

Yukarıda sıralananlar arasındaki bilgilendirme grafikleri; diyagram, prospektüs, kullanma kılavuzları gibi; nesnelere, olaylar, buluşlar, olgular vb. hakkında bilgiler veren tasarımlar olarak tanımlanabilir. Kentlerdeki şehir haritaları, kiosklar, “şu anda buradasınız” uygulamaları vb. sıklıkla karşılaşılan bilgilendirme tasarımlarından bazılarıdır. Trafikte, yollarda, okullarda, hastanelerde, alışveriş merkezlerinde karşılaşılan ve sokaklara, caddelere, katlara, tuvaletlere,

yangın merdivenlerine ok vb. grafik gösterenlerle yönlendiren grafik göstergeler de birer yönlendirme grafiği ürünü olarak nitelendirilebilir.

Sürekli bir başkalaşım içinde olan insan, yaşanan değişim ve dönüşümlere ayak uydurabilmek ereğiyle, doğal olarak içinde bulunduğu durumu, çevreyi, ortamı tanıma ve anlamlandırma gereksinimi duymaktadır. Her geçen gün artan görsel yöntemlerle tanıtma ve iletme gereksinimlerine yanıt bulacak çözüm arayışına giren insanların yolu, sorunları görsel iletişim dilleriyle çözüme kavuşturan grafik tasarım/grafik tasarımcı ile bir şekilde kesişmektedir.

Gün geçtikçe bilgi edinme, bilgilendirme ve beraberinde gelen yönlendirme gereksiniminin duyumsanabilir derecede artması, söz konusu gereksinimlere yönelik yanıtlar verebilen alanların ve ürünlerin doğmasına düzlem hazırlamıştır. Bu da, grafik tasarımın sunduğu olanakları belirli kalıplara sığdırarak daha dizgesel ve düzenli bir başlık altında toplamının yolunu açmıştır. “Bilginin, insanlar tarafından etkin ve verimli bir şekilde kullanımına olanak tanıyacak şekilde hazırlanma sanatı ve bilimi” (Horn, 2009:30) olarak da tanımlanan bilgilendirme grafikleri (Görsel 1) ile benzer adımlarla onu izleyen yönlendirme grafikleri (Görsel 10/b), çıktıkları yolda birbirlerine kılavuzluk ederek ve zaman zaman bütünleşerek gelişmeye devam etmektedir. Bu değişim sürecinde, teknolojik gelişmeler ve ona koşut olarak gelişen grafik tasarım uygulamalarının çokça önemli bir yeri vardır.

Bilgilerin geniş kitleler için daha anlaşılır ve etkili hale getirilmesi için onun dizgeli bir yaklaşımla görselleştirilerek aktarılması çok önemlidir (Uyan Dur, 2018, s. 1). Bilgilendirme ve yönlendirme uygulamalarıyla bilginin yalın, etkili ve verimli bir şekilde düzenlenmesinde ve hedef kitlenin hareketlerine yön vermede önemli rol oynayan grafik tasarım, bu etkinlikleri ortak paydada buluşturarak onların izleyiciye sunulma yolunu şekillendirmektedir. Bu sayede bilginin yalın ve çarpıcı görsel sunumuna hayat veren bilgilendirme grafikleri ile insanı zaman kaybına uğramadan hedefine ulaştıran yönlendirme grafikleri ve de grafik tasarımın diğer uygulamaları arasındaki bağ daha da önemli hale gelmektedir.

Sürekli bir etkileşim halinde olan grafik tasarım ile bu düzencenin/disiplinin uygulama alanlarından biri olan bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri; tarih boyunca ikisine de ev sahipliği yapan kentlerin sahipliğinde oldukça uzun ve zorlu süreçlerin mimarları olmuştur. Bu zorlu

süreçlerde; birden fazla bileşene ve katmanlı yapılara sahip olan bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri, bir o kadar karmaşık olan kent ve kimliği ile her ikisi için de ayrı düşünülmüş çözüm önerileri sunan grafik tasarım, estetik dünyalar yaratma çabasıyla güçlerini buluşturarak bugüne kadar gelmiştir.

#### 4. Kent Kimliği ve Bilgilendirme / Yönlendirme Grafikleri

Küreselleşmenin yanı sıra sanayileşme ve teknolojik gelişmelerin hızlı ilerleyişi, her alanda olduğu gibi kentleri de çeşitli değişim ve dönüşüm süreçlerine sürüklemektedir. Bu süreçlerde göç alan, büyüyen ve farklılaşan kentler ile yeni kent düzenine uyum sağlamak durumunda kalan hedef kitle için bilgilendirilme ve yönlendirilme ihtiyacı her zamankinden daha fazla duyumsanmaya başlamıştır.

Söz konusu gelişmeler, aynı zamanda, ortak sorunlarla karşılaşan kentleri, benzer çözüm yöntemlerini kullanmaya yöneltmektedir. Böylece birbirinden farklı özellik ve kimliklere sahip olan kentler giderek birbirlerine benzeme ve/veya aynışma sorunu ile karşı karşıya kalabilmektedir. Yaşanan benzeşme sorunlarını aşmak ereğiyle geliştirilen çözüm yöntemleri kent kimliği ve kent markalaşması kavramlarını gündeme getirmekte ve bu bağlamda yapılan tasarımlarla sonuçlanmaktadır.

Gelişmelerle birlikte kalabalıklaşan ve bu nedenle karmaşa yaşanan kentlerde, hem ortaya çıkan bilgilendirme ve yönlendirme gereksinimine, hem de kent kimliği geliştirme ve markalaşma gerekliliğine çözümler arama süreçlerinde kaçınılmaz olarak grafik tasarım alanına ve bu bağlamda bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarına başvurulmaktadır. Çünkü kentler, ancak görsel iletişim tasarımının bu uygulamalarıyla algılanabilir özgün bir kimliğe ve daha yaşanabilir bir ortama dönüştürülebilmektedir.

Grafik tasarım bağlamında kurumsal kimliğin en önemli uygulamalarından biri olan “kent logoları kentlerin ve kent yönetimlerinin kartvizitleridir, aynı zamanda hedef kitlelerin arzu ettiği kalite ve güvenilirlik sözünü veren *güven işaretidir*” (Duane'den akt. Pilici, 2019:101). Dolayısıyla kent logolarının niteliği tüm kent grafiklerine de yansıtacağı ya da yansıması beklendiği için bu göstergelerin özgünlüğü ve kente özgülüğü apayrı bir önem taşımaktadır. Bu bağlamda, kentlerin görsel kimliğinin grafik biçimi ancak duyuru panoları, tabelalar ve diğer kent grafiklerinin yanı

sıra kent için tasarlanmış bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinde de yansıtıldığında gerekli görsel bütünlük, dolayısıyla da nitelikli bir görsel kimlik sağlanabileceği söylenebilir.

Bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin kent kimliği ile aynı biçimde tasarlanması, dolayısıyla da aynı dilde konuşan bütüncül bir bakış açısı ile ele alınması sayesinde, hem görsel biçim ile anlam karmaşasının ve görsel kirliliğin önüne geçilebilmekte hem hedef kitle ile tasarım arasındaki estetik ilişki güçlenebilmekte hem de tasarımların akılda kalıcılığı ve tanınırlığı artabilmektedir.

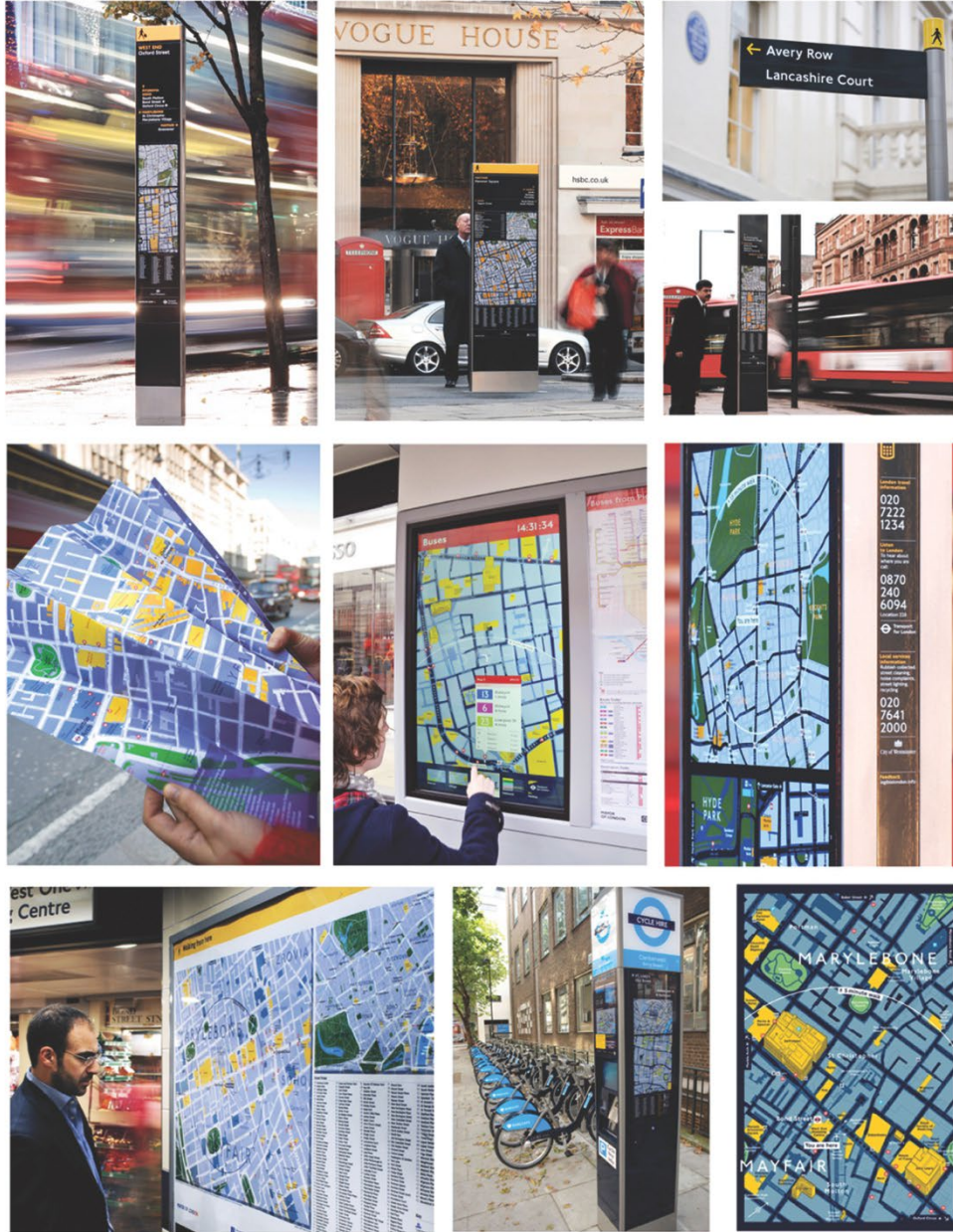
Ayrıca kent kimliğinin bir parçası olan çevresel imgeler de kent içi bilgilendirme ve yönlendirme etkinliklerinin temsilcilerinden biri olarak süreçte etkin rol oynamaktadır. Bu durum, ünlü şehir planlamacısı, akademisyen ve yazar olan Kevin Lynch tarafından şu şekilde açıklanmaktadır:

Yol bulma sürecinde stratejik bağlantı, bireyin sahip olduğu dış fiziksel dünyanın genelleştirilmiş zihinsel resmi olan bir çevresel imgedir. Bu görüntü, hem anlık duyumun hem de geçmiş deneyimin hatırasının ürünüdür ve bilgiyi yorumlamak ve eylemi yönlendirmek için kullanılır (Lynch, 1960:4).

Bu açıklamadan yola çıkıldığında, belirli bir zaman süzgecinden geçerek izleyiciyi etkisi altına alan çevresel imgelerin, sadece kentin kimliğini desteklemekle kalmayıp aynı zamanda kent içi bilgi edinme-yorumlama ve yön bulma üzerinde de etkili birer gösterge oluşturduğu söylenebilir. Bu çerçeveden bakıldığında, yapılan tüm açıklamalar; kent kimliği ile bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri arasındaki bağı ve bu ikiliyi ortak paydada buluşturan yönleri kanıtlar niteliktedir. Dolayısıyla, alanda uygulanmış başarılı tasarımları incelemek, konunun daha iyi anlaşılmasına ve örneklendirilmesine katkı sağlayacaktır.

Kentin yeniden oluşturulmak ve benimsetilmek istenen kimliğinin, tasarımın desteği ile hedef kitleye ulaştırılmasını planlayan öncü tasarımlardan biri "Okunaklı Londra (Legible London)"dır. Uluslararası tasarım şirketi Applied'in kurucusu ve Kreatif Direktörü Tim Fendley tarafından hayata geçirilen "Okunaklı Londra" tasarımı, küresel bir şehirde kapsamlı ve başarılı bir yön bulma dizgesinin nasıl uygulanabileceğinin bir örneğini teşkil etmektedir ([http 2](http://2)).

Oldukça karmaşık bir şehri basitleştirerek, hedef kitlenin yürümesini teşvik edecek şekilde tasarlanmasını temel alan tasarımı, hedeflediği amaca ulaşması, alanında yapılmış ve yapılmakta olan diğer tasarımlara ışık tutması bakımından oldukça önemlidir (Görsel 6).



Görsel 6. Applied Information Group, *Legible London*, 2008, Tasarım kapsamında gerçekleştirilen bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinden örnekler, Designwanted.

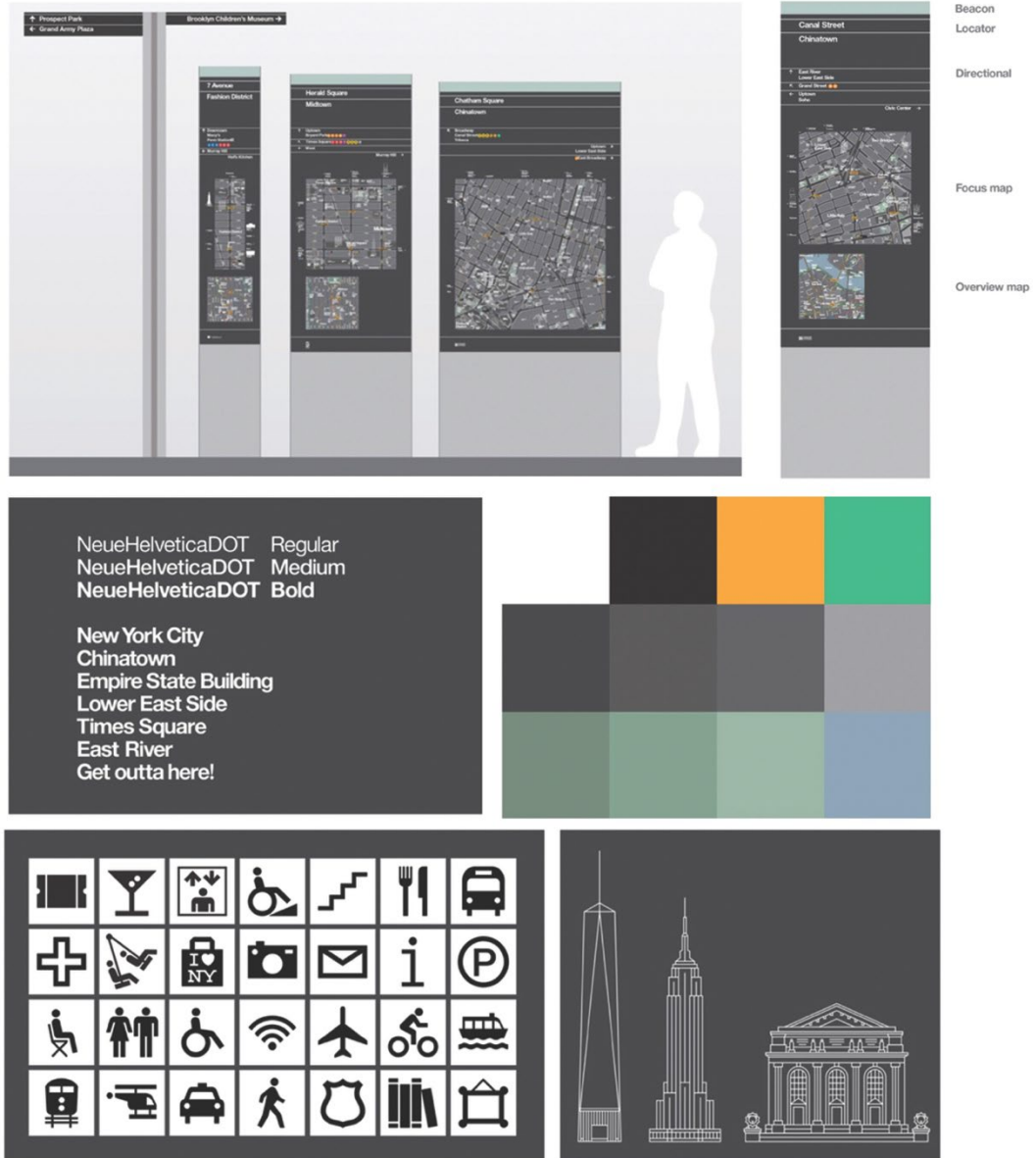


Yapılan araştırmalar, gözlemler, görüşmeler, sormacalar (anketler) yardımıyla biçimlenen ve Londra'nın sakinleri, ziyaretçileri, işletmeleri vb. gibi çok çeşitli kitlelere hitap eden tasar; bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri öğelerinden olan tabelalar, basılı ve sayısal (dijital) haritalar, bir dizi akıllı telefon uygulamaları ve bütünleşik (entegre) toplu taşıma bilgilerini de içeren geniş kapsamlı ürün yelpazesıyla yararlanacakları/kullanıcıları karşılamaktadır (Görsel 6) (<http> 3).

Gerek benimsediği kent kimliğini ve tasarım anlayışını sunuş şekli, gerek kent kimliği ve bilgilendirme-yönlendirme grafikleri arasındaki ilişkiyi görselleştirmesi ve örneklendirmesi, gerekse de hedeflediği amaçlara ulaşmasındaki başarısı ile; Legible London tasarısı, kent kimliğinin bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri yoluyla sunulabileceğinin ilginç bir kanıtı niteliğindedir.

Başta Legible London olmak üzere, WalkNYC, Bristol Legible City, Walk and Cycling, vb. tasarılar da temsil ettikleri kentin bilgilendirme ve yönlendirme etkinliklerini düzenlemekle kalmayıp aynı zamanda bünyesinde barındırdıkları tasarım öğeleri, ilkeleri ve anlayışı ile kentin kimliğini de destekleyen tasarılar arasında yerlerini almaktadır.

Evrensel ve net bir görsel anlatım diline sahip olduğu söylenebilen WalkNYC tasarısı, yaya odaklı yaklaşımı ile kullanıcıya kentin oldukça geniş çerçevesi içerisinde tutarlı bilgi sağlayabilmektedir (Kayabaş, 2017:200). Tasarının; yazı karakterinden, renk paletine, piktogram dizgesinden New York kenti ile bütünleşmiş simge yapıların kullanımına kadar her bir ögesinin, kent ve kimliği ile ilgili bütün ayrıntıların yansıtılması üzerine planlandığı gözlemlenmektedir (Görsel 7).



**Görsel 7.** PentaCityGroup, *WalkNYC*, 2013, Tasarı kapsamında gerçekleştirilen bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinden örnekler (üstte) ve tasarı kapsamında kullanılan yazı karakterlerinden, renk paletinden ve piktogram dizgesinden örnekler (altta), Pentagram.

Bristol kentinin yaya bilgilendirme ve yönlendirme dizgesine odaklanan Legible City tasarısı ise kentin simgesel yapıları, caddeleri, kentsel kamu alanları, yaya ve bisiklet yolları, toplu

taşıma dizgeleri gibi bir kentte kentin ve hedef kitlenin gereksinimlerine yanıt verebilecek bir yaklaşımla tasarlanmıştır (Görsel 8/a).



**Görsel 8/a.** City ID, *Bristol Legible City*, 2001, Tasarı kapsamında gerçekleştirilen bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinden örnekler, Bristol Legible City.

Bristol için tasarlanmış okunaklı şehir girişimi, kentin merkezinde yer alan yaya bilgilendirme ve yönlendirme tabelalarına ek olarak, şehrin tarihinde önemli olayların ve mekanların tanıtımını üstlenen bilgilendirme panolarına da yer vermektedir (Görsel 8/b). Bu panolar, kentin kimliğini daha da güçlendirerek, kent için önemli olan kilit noktaları tarihsel bağlamları içinde konumlandırmakta, kentin gelişimi hakkında akılda kalıcı ve ilginç bilgilerle yön bulmayı desteklemektedir (http 4).



**Görsel 8/b.** City ID, *Bristol Legible City*, 2001, Tasarı kapsamında tarihi olayların, mekanların tanıtımının yapıldığı bilgilendirme panolarından örnekler, Bristol Legible City.

Yaşanan gelişmelere ve kentlerin gereksinimlerine koşut olarak değişen kent kimliklerinin tasarım yoluyla örneklendirildiği bu tasarımların yanı sıra kentin var olan kimliğinin yeni ve güncel yaklaşımlara göre şekillendirildiği ve bu şekillendirmelere bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin de dahil edildiği tasarımlar da söz konusudur.

Yapılan araştırmalardan görülmektedir ki, birçok ülkede nitelikli kent kimliği çalışmaları olan kent sayısı pek az olsa da; bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri ayrıca ve başka tasarımcılara yaptırıldığından, bu uygulamalarda genellikle kent kimliğinin görsel diliyle uyumlu bir tasarım anlayışı söz konusu olamamaktadır.

Bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin de kent kimliği bağlamında tasarlanması çokça önemlidir; çünkü bu tür uygulamaların artması -görsel biçem açısından- tüm görsel kimlik öğeleriyle tutarlı olması gereken kent kimliği bütünselliğini sağlamada önemli bir katkı sağlayıcı olabilmektedir.

Konuya yaklaşım biçemi ve başarılı grafik tasarımları ile adından söz ettiren *Helsinki kent kimliği*, eski *şehir* armasından aldığı ilhamla tasarlanan yeni, tutarlı ve kentin gereksinimine göre uyarlanabilen yapıyla (Görsel 9) bu duruma örnek gösterilebilecek uygulamalardan biridir.

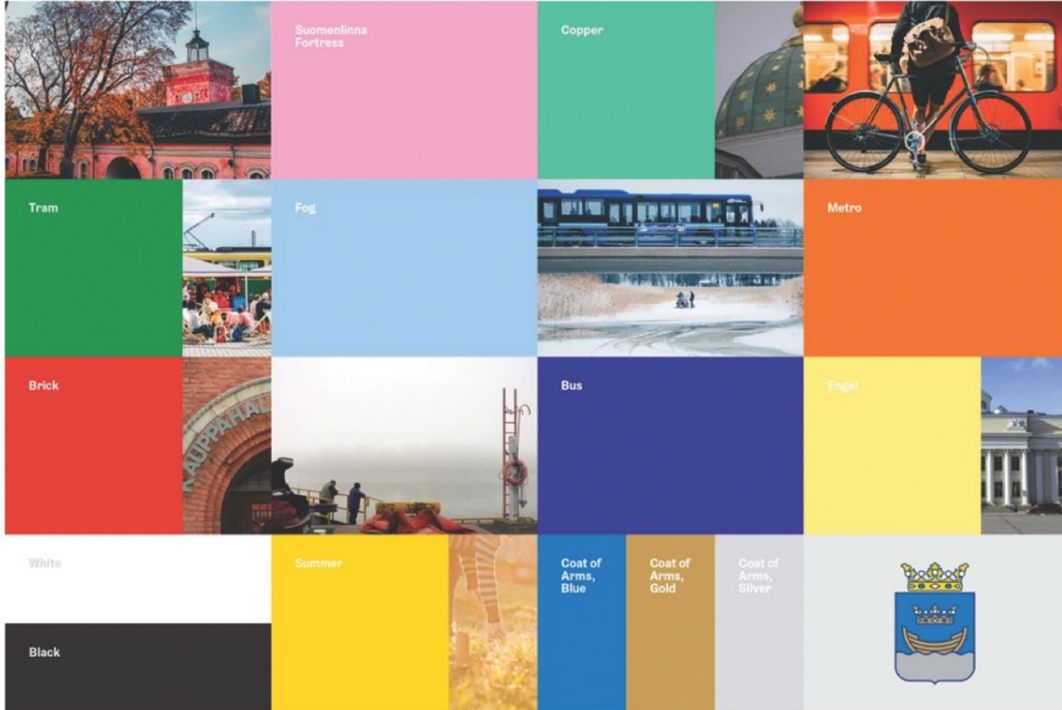


**Görsel 9.** Werkling Design Studio, *Helsinki City Branding*, 2017, Helsinki kenti arması (solda) ve bu armadan hareketle tasarlanan yeni logosundan bir görüntü (sağda), Helsinki Visual Identity Guidelines.

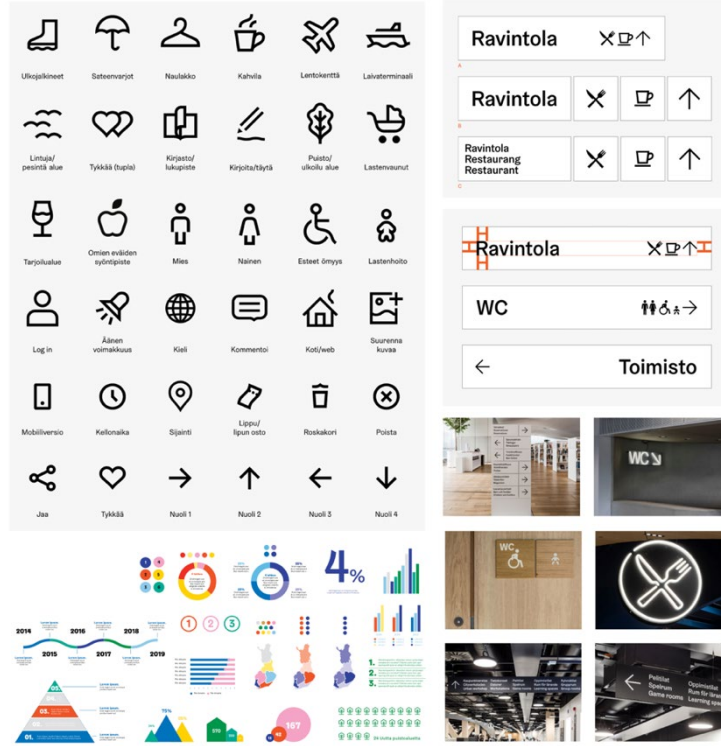
Kente özgü olarak tasarlanan yazı karakteri ve oluşturulan renk paleti, kentte hakim olan Fince ve İsveççe dillerine uyarlanabilen çift dilli özelliği, görsel kimlik ile uyumlu bir yaklaşımla tasarlanan piktogram dizgesi, veri görselleştirmeye olanaklar tanıyan grafik tasarım seçenekleri ve “dalga motifleri” olarak nitelendirilen sayfa düzenleme biçimleri ile söz konusu tasarımı, dizgeli grafik öğeleri ile kente ve kimliğine hizmet eden nitelikli bir örnek olmuştur (Görsel 10/a-10/b-10/c).

Helsingfors

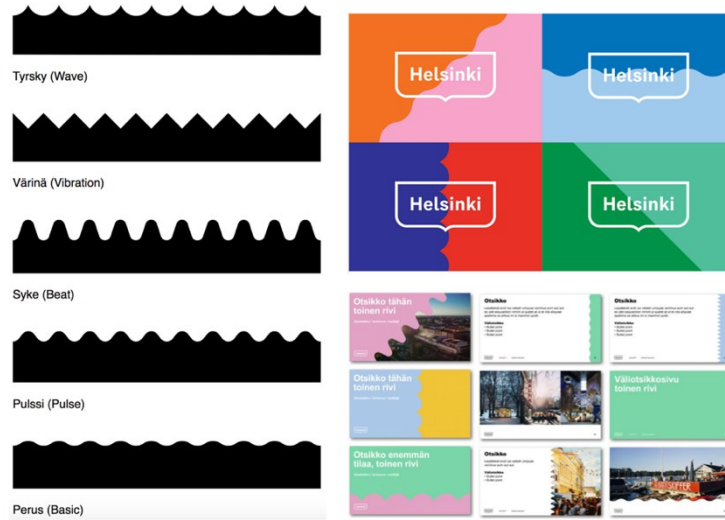
Helsinki  
Helsingfors



Görse 10/a. Werklng Design Studio, *Helsinki City Branding*, 2017, Kent kimliği bağlamında Helsinki için tasarlanan logo uygulamalarından görüntüler (üstte) ve Helsinki kentinden esinle oluşturulan renk paletinden bir görüntü (altta), Helsinki Visual Identity Guidelines.



**Görsel 10/b.** Werkling Design Studio, *Helsinki City Branding*, 2017, Helsinki kent kimliği bağlamında tasarlanmış işaretleme ve yönlendirme dizgeleri ile uygulamalarından görüntüleri, Helsinki Visual Identity Guidelines.



**Görsel 10/c.** Werkling Design Studio, *Helsinki City Branding*, 2017, Helsinki kent kimliği bağlamında dalgalardan hareketle tasarlanmış göstergeler ve bu izlekte tasarlanmış sayfa örneklerinden görüntüleri, Helsinki Visual Identity Guidelines.

Genel anlamda kent kimliği, özelde ise bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri esas alınarak, belli bir dil birliği içinde gerçekleştirilen bu tasarılar; kentlerin zaman zaman gereksinim duyduğu yeni bir grafik yüz arayışı bağlamında olumlu örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Aslında canlı birer organizma olarak da irdelenebilecek olan kentlerin, gerek adları, gerek görünüşleri, gerek beslenmeleri, gerekse de organları arasındaki dolaşım açısından çeşitli gereksinimlerinin olabileceği göz ardı edilmemesi gerekir. Bu nedenle kentlere verilen adlar, onları temsil eden logolar, duyuru panoları, kent mobilyaları, tabelalar, bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri ile diğer nesne ve göstergelerin kentin doğasıyla ve özellikleriyle uyumlu olması çokça önemlidir. Bu bağlamda sorumlu davranmak, kentleri yaratmada önemli roller üstlenen insanların kaçınılmaz görevleri arasındadır. Sözü edilen izlekte nitelikli bir kent kimliği tasarımı için *alanında yetkin insan kaynakları* ile çalışmak çokça önemli ve değerlidir. Mutlu kentin beşiklik edeceği insanların daha mutlu uyanacağı sabahlar yaratmak aslında hiç de zor değildir. Yeter ki kentlerin gereksinimlerini iyi okuyan ve bu gereksinimleri giderme konusunda duyarlı, alanında uzman kimselerden görüş alınsın ve de ilgili alanların yetkinleriyle çalışılsın.

## 5. Sonuç

Yapay ve doğal yaşamın çokça ögesini bünyesinde barındıran; gereksinimlerin, *söylenlerin, söylemlerin, kültürlerin, anıların ve arzuların aktarılışına, paylaşımına, yaratılışına, çoğaltılmasına, yaşatılmasına ve hatta değiş tokuşuna* tanıklık eden kentler; zamanla bu çok bileşenli yapının belki de en büyük mirası olan "kültür"ün oluşumuna, gelişimine ve aktarımına da ev sahipliği yaparken gelişen, değişen ve değiştiren -çoğunlukla kozmopolit- yerleşim merkezleri olarak her geçen gün daha çok olay ve olgulara tanık, daha çok araştırmacıya konu olmaktadır.

Yaşayan ve yaşatan gerçekleriyle; okunarak, dinlenerek, koklanarak, dokunularak, özellikle de görülerek yaşanan kentlerin de insanlar gibi değerleri, adları, kimlikleri vardır. Adları da ne olduklarına ilişkin veriler taşıyan birer gösterge olan kentlerin bir de kurumsal kimlikleri, grafik yüzleri vardır. Her tür yazışma, tanıtma ve bilgilendirme uygulamalarında kullanılan logoları; kentlerin en önemli kurumsal kimlik göstergelerinin başında gelse de tabelaları, duyuru

panoları, trafik işaretleri, bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri gibi gösterenleri de onların niteliği hakkında çeşitli bilgiler taşıyan önemli kimlik göstergelerindedir.

Kent kimliğinin en önemli göstergelerinden bazıları olarak karşılaşılan afişler, duyuru panoları, tabelalar, kiosklar ile bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri gibi gösterenlerin niteliği ve kente özgülüğü çok önemlidir. Çünkü bunlar, gerek biçim gerekse de biçem yönünden yansıtıklarıyla kentlerin estetik aynalarıdır.

Kentlerde sunulan hizmetler ve insanları bu hizmetlerle buluşturma süreçlerinde çeşitli yöntemlerle bilgilendirme ve yönlendirme hizmetleri de verilmektedir. Bilgilendirme ve yönlendirme hizmetleri süreçlerinde kullanılan grafik tasarım uygulamaları, sıklıkla karşılaşılan çokça önemli kent öğelerindedir. Bu izlekte, bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin hem biçim hem de biçem açısından kent kimliği bağlamında tasarlanması çokça önemlidir; çünkü bu tür uygulamaların artması tüm görsel kimlik öğeleriyle tutarlı olması gereken kent kimliği bütünselliğini sağlamada önemli bir katkı sağlayıcı olabilmektedir.

İnsanların sanat ve tasarım algısının yanı sıra gereksiz öğelerden arınmış yalınlıkta bilgilenmesi, doğru yönleneceği ve de estetik beğenisinin gelişimi bu göstergelerin niteliğiyle doğrudan ilgili bir sorunsal olarak tartışılmaktadır. Bu nedenle kentlerde kullanılan bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin yalın, özgün, kent kimliğine özgü biçem (tarz) ve biçimlere (form) sahip olması önemlidir. Bu biçem ve biçimlerin kent kimliği ile ilgili tüm grafik göstergelerde uygulanması kurumsallık çerçevesinde dil birliğini ve bütünselliği sağlamak açısından ayrıca önem taşımaktadır.

Grafik tasarım bağlamında yapılan araştırmalarda elde edilen verilerden hareketle, kent kimliği uygulamalarının hem dünyada hem de Türkiye'de yetersiz ve sorunlu olduğu söylenebilir. Çünkü özgün kent kimliği yaratabilmiş kent sayısı yok denecek kadar azdır. Çoğu kentte kullanılan bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri ise kentin kurumsal kimliği ile uyumlu değildir. Yani, tüm grafik öğe ve uygulamalarıyla tutarlı bir dil birliği içinde tasarlanmış kent kimliği tasarımları yok denecek kadar azdır. Kent kimliği tasarımı yaptırmış kentlerin bile önemli bir kesiminde bilgilendirme tasarımları farklı kişilere yaptırılmış sıradan örnekler olmaktan öteye



gidememektedir. Oysa, nitelikli bir kent kimliğinin -tüm grafik öğeleriyle- belli bir dil birliği içinde olması, dolayısıyla ortak bir biçeme ve uyumlu biçimlere sahip olması gerekir.

Yapılan literatür araştırmaları, gözlemler ve örnek incelemeleri, kent kimliği ve bilgilendirme/yönlendirme grafiklerinin grafik tasarım ile olan doğrudan bağının yanı sıra kent kimliği ve bilgilendirme-yönlendirme grafiklerinin birbirleri ile olan ilişkisine de dikkat çekmektedir.

Kent kimliğinin görselleştirilmesi ve hedef kitleye sunulması süreçlerinde sadece logo, amblem, poster, kurumsal kimlik çalışmaları, promosyon ürünler vb. gibi sıralanabilecek grafik öğelerle sınırlı kalmayıp, bunların yanı sıra, bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin de desteğini alan tasarım anlayışının benimsenmesinin artıları şu şekilde sıralanabilir:

- Kent kimliğinin daha sağlam temellere oturtularak izleyiciye sunulmasını sağlamak,
- kentin kimliğinin izleyici tarafından tanınırlığını, kabullenilmesini ve hatırlanmasını kolaylaştırmak,
- kent genelinde uygulanan grafik tasarım ürünlerinde bütüncül bir bakış açısının ve tasarım anlayışının hakim olmasını sağlamak,
- çok sesliliğin, anlam karmaşasının ve görüntü kirliliğinin önüne geçmek,
- daha dizgesel ve düzenli bir yapıyı hissettirmek,
- hedef kitlenin güven algısının ve estetik beğenisinin gelişimine katkıda bulunmak.

Ortaya konan görüşler ve yapılan örnek incelemeleri göstermektedir ki, bir kent ister var olan kimliğini yenilesin, ister yeni bir kimlikle izleyicisini karşılamak üzere yola koyulsun, her iki seçeneğine de bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinin gücünü dahil ettiği sürece daha uzun soluklu ve sağlam adımlarla yoluna devam edebilecektir.

Kent kimliğini nitelik açısından yükseltecek bilgilendirme ve yönlendirme tasarımlarının gerçekleştirilebilmesi için bu alanda iyi işler yapmak isteyen kent yöneticilerine, ilgili yöneticilerin yetkin grafik tasarımcılarla çalışma anlayışına ve söz konusu alanda niteliği kanıtlanmış tasarımcılara gereksinim vardır.

Bu gerçek ışığında, bundan sonra gerçekleştirilmesi planlanan kent kimliği ve kent için bilgilendirme ve yönlendirme grafikleri tasarımlarında taraflar, şimdiye kadar ayrı ayrı sürdürdükleri yolculuklarında aynı amaç uğruna bir araya gelerek güçlerini birleştirebilecek ve önlerine çıkan zorlukları birlikte aşarak yollarına devam edebileceklerdir. Bu sayede kendini farklı yönlerden ifade edebilecek anlamlı bir dile kavuşan kent, her kesimden insana rahatça hitap edebilecek ve okunması zor bir kitap olmaktan çıkıp her gün aynı heyecanla ele alınan ve okundukça farklı yönlerinin keşfedildiği bir başucu kitabına dönüşebilecektir.

### Kaynakça

- Başkan, Ö. (1988). *Bildirişim İnsan Dili ve Ötesi*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Benzel, K.F. (2007). *Kent Rehberi*, GRAFİST 11, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Calvino, I. (1990). *Görünmez Kentler*, 1. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Çöl (Demirseren), Ş. (1998). *Kentlerimizde Kimlik Sorunu ve Günümüz Kentlerinin Kimlik Derecesini Ölçmek İçin Bir Yöntem Denemesi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, Kentsel Tasarım Anabilim Dalı.
- Duane, E. K. (2002). *Marka Akıllı*, çev. Azra Tuna Akartuna, Ankara: MediaCat Kitapları.
- Fişenk, H. (2012). *Yönlendirme Dizgelerinde Yerleşke Kimliğine Uygunluk ve Grafik Tasarım Sorunları: Ankara İli Çankaya İlçesi Kızılay Mahallesi İçin Yönlendirme Dizgesi Tasarımı*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.
- Horn, R. E. (2009). "Bilgilendirme Tasarımı: Yeni Bir Mesleğin Doğuşu", *Grafik Tasarım*, Sayı 28, s. 30-39.
- Kayabaş, T. D. (2017). *Taşınmaz Kültür Varlıklarını Tanıtıcı Bilgilendirme Grafiklerinde Karşılaşılan Tasarım Sorunları ve Safranbolu İçin Uygulamalar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı.
- Keleş, R. (2014). "Kent ve Kültür Üzerine", *Mülkiye Dergisi*, Cilt: 29, Sayı: 246, s. 9-18, [https://www.academia.edu/4212293/Rusen\\_Keles\\_1\\_KENT\\_VE\\_KULTUR\\_UZERINE](https://www.academia.edu/4212293/Rusen_Keles_1_KENT_VE_KULTUR_UZERINE), Erişim Tarihi: 18.07.2022.

Lynch, K. (2019). *Kent İmgesi*, çev. İrem Başaran, 12. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Mercin, L. (2013). "Çevre ve Kent Estetiği Açısından Grafik Tasarımın Önemi", Ulakbilge, s. 1-9, <https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1366877847.pdf>, Erişim Tarihi: 06.03.2020.

Mumford, L. (2007). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*, çev. Gürol Koca ve Tamer Tosun, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pilici, E. (2019). "Kent Kimliğinin Kurumsallaşması ve Markalaşması", International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art, s. 95-107, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1417418>, Erişim Tarihi: 21.01.2021.

Sayın, Z. (2019). *Grafik Tasarımda Etki*. Ankara: Pegem Akademi.

Uyan Dur, B. İ., (2018). The Relation Between Infographic And Visual Literacy. ITICAM 2018 - 4th International Trends and Issues in Communication & Media Conference, 18-20 Tem. 2018, Paris-Fransa.

Yayınoğlu, P. E., Susar, A. F. (2008). *Kent, Görsel Kimlik ve İletişim*, 1. Basım, İzmit-Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

http 1: "Melbourne Is a Cool, Sophisticated City", <https://landorandfitch.com/en/case-study/city-of-melbourne>, Erişim Tarihi: 11.03.2022.

http 2: "Legible London: The Effective Wayfinding System That Creates 'Readable' Cities", <https://designwanted.com/tech/legible-london-wayfinding-system/>, Erişim: 18.04.2021.

http 3: "Legible London: The Birth of Modern City Wayfinding", [https://www-appliedinformation-group.translate.goog/projects/legible-london?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=tr&\\_x\\_tr\\_hl=tr&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://www-appliedinformation-group.translate.goog/projects/legible-london?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=sc), Erişim Tarihi: 18.04.2021.

http 4: "Bristol Legible City", <https://www.bristollegiblecity.info/>, Erişim Tarihi: 12.08.2022.

**Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Müge Hatipoğlu, “ Prof. Dr. Aziz Sancar’ı anlatan bir bilgilendirme grafiği örneği”, 2016, <https://www.behance.net/gallery/41343665/Aziz-Sancar-Poster>, Erişim Tarihi: 28.09.2022

Görsel 2; solda: CDF Grup, “Duyuru panolarına (billboard) dizgesel bir tasarım ve uygulama örneği”, <https://cdf.com.tr/hizmetler/medya/billboard/998659786779>

Görsel 2; sağda: Mediaclick Blog, Kiosk örneği, <https://www.mediaclick.com.tr/tr/blog/kiosk-nedir>

Görsel 3. Landor&Fitch Company, “Melbourne City Branding”, 2009, Melbourne kenti için çokça seçenekli olarak gerçekleştirilmiş görsel kimlik tasarımı uygulamalarından örnekler, Only Graphic Design, <https://www.onlygraphicdesign.com/2017/11/12/city-of-melbourne-branding-landor/>, Erişim Tarihi: 12.03.2022.

Görsel 4. Landor&Fitch Company, “Melbourne City Branding”, 2009, Melbourne kentinin eski görsel kimlik tasarımı ve alt markalarından örnekler, Only Graphic Design, <https://www.onlygraphicdesign.com/2017/11/12/city-of-melbourne-branding-landor/>, Erişim Tarihi: 12.03.2022.

Görsel 5. Landor&Fitch Company, “Melbourne City Branding”, 2009, Melbourne kentinin yeni görsel kimliği bağlamında tasarlanmış uygulamalardan örnekler, Only Graphic Design, <https://www.onlygraphicdesign.com/2017/11/12/city-of-melbourne-branding-landor/>, Erişim Tarihi: 12.03.2022.

Görsel 6. Applied Information Group, “Legible London”, 2008, Tasarı kapsamında gerçekleştirilen bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinden örnekler, Designwanted, <https://designwanted.com/legible-london-wayfinding-system/>, Erişim Tarihi: 18.04.2021.

Görsel 7. PentaCityGroup, “WalkNYC”, 2013, Tasarı kapsamında gerçekleştirilen bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinden örnekler (üstte) ve tasarı kapsamında kullanılan yazı karakterlerinden, renk paletinden ve piktogram dizgesinden örnekler (altta), Pentagram, <https://www.pentagram.com/work/walknyc>, Erişim Tarihi: 12.08.2022.

Görsel 8/a. City ID, “Bristol Legible City”, 2001, Tasarı kapsamında gerçekleştirilen bilgilendirme ve yönlendirme grafiklerinden örnekler, Bristol Legible City, <https://www.bristollegiblecity.info/>, Erişim Tarihi: 12.08.2022.

Görsel 8/b. City ID, “Bristol Legible City”, 2001, Tasarı kapsamında tarihi olayların, mekanların tanıtımının yapıldığı bilgilendirme panolarından örnekler, Bristol Legible City, <https://www.bristollegiblecity.info/>, Erişim Tarihi: 12.08.2022.

Görsel 9. Werkling Design Studio, “Helsinki City Branding”, 2017, Helsinki kenti arması (solda) ve bu armadan hareketle tasarlanan yeni logosundan bir görüntü (sağda), Helsinki Visual Identity Guidelines, <https://brand.hel.fi/en/logo/>, Erişim Tarihi: 25.06.2021.

Görsel 10/a. Werkling Design Studio, “Helsinki City Branding”, 2017, Kent kimliği bağlamında Helsinki için tasarlanan logo uygulamalarından görüntüler (üstte) ve Helsinki kentinden esinle oluşturulan renk paletinden bir görüntü (altta), Helsinki Visual Identity Guidelines, <https://brand.hel.fi/en/logo/>, Erişim Tarihi: 25.06.2021.

Görsel 10/b. Werkling Design Studio, “Helsinki City Branding”, 2017, Helsinki kent kimliği bağlamında tasarlanmış işaretleme ve yönlendirme dizgeleri ve uygulamalarından görüntüler, Helsinki Visual Identity Guidelines, <https://brand.hel.fi/en/logo/>, Erişim Tarihi: 25.06.2021.

Görsel 10/c. Werkling Design Studio, “Helsinki City Branding”, 2017, Helsinki kent kimliği bağlamında dalgalardan hareketle tasarlanmış göstergeler ve bu izlekte tasarlanmış sayfa örneklerinden görüntüler, Helsinki Visual Identity Guidelines, <https://brand.hel.fi/en/logo/>, Erişim Tarihi: 25.06.2021.

## GÜNÜMÜZDE AFYONKARAHİSAR'DA ÜRETİLEN TEPME KEÇELERDE DERİNİN KULLANIMI\*

### THE USE OF LEATHER IN THE KICK FELT PRODUCED IN AFYONKARAHİSAR TODAY

Ülkü Küçükkurt\*\*, Remziye Gülenay Yalçınkaya\*\*\*

#### Öz

Özellikle yün lifinin dış etkenlerle birbirine kenetlenmesiyle oluşturulan keçe ürünler insanları olumsuz iklim koşullarından korumuştur. İnsan ilk önceleri toplayıcılık ve avcılıkla hayatını sürdürmüştür. Hayvanların bir kısmının evcilleştirilmesiyle küçük ve büyük baş sürüleri oluşturulmuştur. Koyun, keçi, manda gibi hayvanların derisi çeşitli eşyaların yapımında kullanılmıştır. Afyonkarahisar'da geleneksel tepme keçe üretimi yaygındır. Bazı ürünlerde deri ve keçe birlikte kullanılmıştır. Kapı perde keçesi, keçe patiklerin tabanları, eyer altı ter keçeleri, köpeklerin boynuna takılan hıltar, çeşitli kayışlar bu birlikte kullanıma örnektir. Günümüzde Afyonkarahisar'da deri koşum takımı yapan az sayıda usta kalmıştır. Keçe ve deri ustalarının ürünleriyle ortaya çıkan bu eşyalar yerini sentetik keçe ve suni deriye bırakmaya başlamıştır. Bu ürünlerin çeşitlerinin, kullanım alanlarının tespit edilmesi, ustalardan ürünlerle ilgili alınan bilgilerin yazılı kaynak haline getirilmesi önem taşımaktadır. Makalenin başlığı "Günümüzde Afyonkarahisar'da Üretilen Tepme Keçelerde Derinin Kullanımı" olarak belirlenmiştir. Araştırmada alan araştırması, literatür taraması yöntemi kullanılmış, deri ve keçe ustalarıyla görüşülerek konu ile ilgili bilgi alınmıştır. Afyonkarahisar'da geleneksel tepme keçe ürünlerinde deri kullanılan ürünlerin tespiti, özellikleri, elde edilen bilgilerin yazılı kaynak haline getirilmesi makalenin amaçları arasında yer almaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Keçe, Deri, El Sanatı, Afyonkarahisar.

#### Abstract

Felt products, created by interlocking wool fiber with external factors, have protected people from adverse climatic conditions. At first, humans continued their lives by gathering and hunting. With the domestication of some animals, small and large herds of heads were formed. The skins of animals such as sheep, goats and buffaloes were used in the manufacture of various items. Traditional kick felt production is common in Afyonkarahisar. Leather and felt are used together in some products. Door curtain felt, soles of felt booties, sweat felt pads, hiltar worn around the neck of dogs, various straps are examples of this combination. Today, there are few masters who make leather harnesses in Afyonkarahisar. These items, which emerged with the products of felt and leather masters, started to leave their place to synthetic felt and artificial leather. It is important to determine the types and usage areas of these products, and to make the information received from the masters about the products a written source. The title of the paper was determined as "The Use of Leather In The Kick Felt Produced In Afyonkarahisar Today". Field research and literature review method were used in the study, information on the subject was obtained by interviewing leather and felt masters. In Afyonkarahisar, the

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.09.2022 - Kabul tarihi: 14.12.2022*

\*Bu araştırma, 1. Ulusal Zanaat, Sanat ve Tasarım Dili Olarak Deri Sempozyumu'nda (23-25 Mayıs 2022, Safranbolu) sözlü olarak sunulmuş, özet kitabında yer almıştır.

\*\*Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, ukurt@aku.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8140-5357>.

\*\*\*Keçe Sanatçısı, Araştırmacı Yazar, rgulenay@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7798-8446>.

determination of the products using leather in traditional kick felt products, their properties, and making the obtained information a written source are among the objectives of the paper.

**Keywords:** Felt, Leather, Handicraft, Afyonkarahisar.

## 1. Giriş

İnsanlar iklim şartlarına uyum sağlamak için avladıkları hayvanların derisinden, kürkünden faydalanmıştır. Hayvanların bir kısmının evcilleştirilmesiyle küçük ve büyük baş hayvan sürüleri oluşturulmuştur. Bu hayvanların derisi çeşitli eşyaların yapımında kullanılmıştır. Deriden; giyim ve ev eşyaları yapılmış, bazı eşyaların tamamlayıcı unsuru olmuştur. Ural Altay Dağları eteklerinde bulunan Pazırık kurganlarında yünden yapılmış ürünlerin yanında deri üstüne applike uygulanmış figür süslemeli eyer örtüleri, yaygılar, kaftanlar bulunmuştur (Arıkan ve Gök, 2021:65). Türklerin geçim kaynakları arasında hayvancılığın yaygın olması bu hayvanlardan elde edilen derinin bol bulunmasına imkân vermiştir. Derinin işlenmesine yönelik metotlar geliştiren Türkler, derinin kullanım alanını da geniş tutmuştur. Dîvânu Lugâti't Türk'te "Teri" "Deri", "Terike yağ sürtüldi" "Deriye yağ sürüldü", "Teri erükledi" "Deriyi tabakladı", "Ol teri yumşattı" "O deriyi tabakladı", "Erük" "Deriyi tabaklayan şey" "Erükler" "Deriyi tabaklamak" (Ercilasun ve Akkoyunlu, 2015:443, 300, 134, 343, 644) ifadeleri bulunmaktadır.

Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı, Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivleri tarandığında kırmızı keçe, beyaz keçe ibarelerinin kayıtlı olduğu görülmektedir. Örneğin; Hicri 1162 (M 1748) târihli bir vakfiyede "... ve dört aded münakkaş Horasânî sağır halı ve tahtlarında yirmi aded keçe..." kaydı bulunmaktadır (Genç, 2020:37). Kayıtlarda keçe ürünlerin çeşitleri, nerelerde kullanıldığı, ticaretine yönelik bilgiler bulunmaktadır. Miladi 29 Aralık 1592 tarihli belge bu kayıtların en eskisidir (Genç, 2020:38).

Derinin belirli bir yöntemle işlenmesi, kokusunun giderilmesi, boyanması, kurutarak kullanılabilir hale getirilmesi işlemini yapan kişilere "Tabak", bu işlemlerin yapıldığı imalathanelere "Tabakhane" denilmektedir (Tozun ve Çınar, 2020:373). Afyonkarahisar'ı 1671 yılında ziyaret eden Evliya Çelebi kitabında Afyonkarahisar'ın saraçhanesinin düzgün olduğunu, gönlerinin değirmenden pamuk gibi çıktığını, 100 kadar tabakhanenin Mevlevihane yakınlarında bulunduğunu belirtmiştir (Özpınar, 2019:12).

Afyonkarahisar'da hayvancılık gelişmiş olmasına bağlı olarak deri üretimi önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Afyonkarahisar'ın 1933 yılında yayınlanan Ticaret Sanayi Odası kayıtlarında deri ihracatı verileri yer almaktadır. Yayında, 1926 yılında hamderi 40000 kg, 1927 yılında 60686kg, 1928 yılında hamderi 119780kg, 1930 yılında hamderi 69089kg, 1931 senesinde hamderi 57256kg, 1932 senesinde hamderi 60804kg ihraç edildiği bilgisi verilmiştir (T.S.O, 1933:16, 19, 21, 25, 26, 28). 1838 yılı Afyonkarahisar Nüfus Defteri'nde debbağ (Derici) 39, saraç 29 usta sayılmıştır (Kargı, 2018:42). 1933 yılında Afyonkarahisar Ticaret ve Sanayi Odasına 10 ham deri tüccarı, 3 kösele tüccarı, 11 kunduracı, 5 tabakhaneci, 5 saraç, 3 koşumcu kayıtlıdır. Tüccarların çoğunluğu Uzun çarşı, Yemeniciler çarşısı, Turunç hanı ve civarındayken tabakhaneler, Şehre Küstü Mevki, Hacı Abdurrahman Mahallesi gibi o zamanlarda şehrin dış mahallelerinde bulunmaktaydı (T.S.O, 1933:37, 40, 42). Günümüzde Afyonkarahisar'da üretimin azalması nedeniyle Isparta-Yalvaç, Konya, Uşak, Akşehir, İstanbul tabakhanelerinden deri getirilmektedir (İdris Koç, Afyonkarahisar, 2022).

Afyonkarahisar'da koyundan elde edilen deriye; glase, meşin, zığ, keçiden elde edilen deriye; sahtiyan, ovalak, alafı, tiftik keçisinden elde edilen deriye; glase ve sahtiyan, inekten elde edilen deriye; vaketa, danadan ve buzağıdan elde edilen deriye; glase, oskar, sığırdan elde edilen deriye; oskar, vaketa, liso, kösele, öküzden ve sığırdan elde edilen deriye; telatin, mandadan elde edilen deriye; gön ve kösele denilmiştir (Topbaş, 1991:17).

Afyonkarahisar'da deri işleyen kişiye sayacı, saraç, deri ustası, el yapımı ayakkabı yapan kişilere; ayakkabıcı, kostak ustası, lapçın ustası denilmektedir (Kocataş, Afyonkarahisar, 2022). Afyonkarahisar'ın bazı el sanatlarında deri kullanılmıştır. Ayakkabı, sırmalı bebek salıncağı, koşum takımları, bıçak kınları, giyim ve ev eşyaları yapılmıştır. Deri, eşyalara estetik değer katmanın yanında eşyaların sağlamlığının artırılması amacıyla da kullanılmıştır. Heybe ve torbaların kenarlarında, saplarında kullanılarak "Saraçlı halı heybeler" yapılmıştır. Bu halı heybelerin kenarlarında ve arka kısmında deri kullanılmıştır (Küçükkurt, 2019:596).

Afyonkarahisar yöresinde tepme keçe üretilmektedir. Keçe ürünlerin bazılarında deri ve keçe birlikte kullanılmaktadır. Kapı keçeleri, keçe patik ve terlik tabanı, eyer altı keçesi ve hayvanların kullandığı bazı ürünler bu birlikte kullanıma örnektir. Keçe kelimesi sözlükte "Yalnız dövülmekle yapılmış kaba yün, tepilmiş yün", keçeci ise "Keçe denilen dövülmüş yünden abayı



ve yaygıyı yapan kişi” olarak tanımlanmaktadır (Sami, 2019:623). Keçe, hayvansal liflerin alkali bir ortamda su, sıcaklık ve basınç yardımıyla sıkıştırılması sonucu elde edilen atkı ve çözgüsü olmayan bir tekstil ürünüdür. Yün lifi, yapısı dolayısıyla keçe yapımına uygundur. Geçmişte tamamen bedensel güç harcayarak yapılan keçecilikte, günümüzde basit makinalar kullanılmaktadır. Makinalara rağmen, keçeleşme sürecinde keçecinin yoğun emeği söz konusudur.

En erken dönemlerden itibaren Türk devlet ve boyları yerleşik düzene geçinceye kadar yarı göçer bir hayat sürmüştür. Koyunun evcilleştirilmesiyle keçe üretimi yaygınlaşmış ve doğumdan ölüme kadar kullanılmıştır. Yer yaygıları, giysiler, hayvanlarının eyer ve örtüleri keçeden yapılmış; inanç dünyasına, halk kültürüne keçenin yansıması olmuştur. Kümbet tipi mimari formların kaynağının keçe çadırlar olduğu, “Erken devirlerde adına “Keregü” denilen “Yurt tipi” çadırların Türklerin en eski evi olduğu düşünülmektedir (Diyarbakirli, 1993: 18). M.S II. yy. ve MS. III. yy. ile daha sonraki Çin yazılı kaynaklarında, Türklerin keçeyi bol miktarda ürettikleri ve komşu ülkelere sattıkları yazmaktadır (Topbaş ve Seyirci, 1987:10).

Kuzu yünü, keçe üretiminde kullanılmak üzere ayıklanıp, yıkanıp, taranıp hazır hale getirilmektedir. Keçe üretiminde ilk aşama yünün yayılması ve birinci tepme işlemidir. Üretilecek keçenin kullanım alanına ve boyutuna göre yün gereken miktarda kalıp hasırın üzerine saçılmakta, keçeleşmenin hızlanması için sabunlu su ile yün ıslatılmaktadır. Hasırın sarılması ve dövülmesiyle tepme işlemi yapılmaktadır. Hasır açılarak kenarları düzeltilen keçe ürün yeniden sarılıp tepilmektedir. Gerekli sıkışma işlemi gerçekleştirildikten sonra keçe ürüne sıcak su verilerek tepme eşliğinde pişirme aşamasına geçilmektedir. Durulanıp kurumaya bırakılan ürün kullanıma hazır hale gelmektedir (Yalçınkaya, 2018:1128).

Desenli keçe yapımında, az dövülmüş ve pişirilmemiş keçeden kesilen şeritler hasır üzerine desen oluşturacak şekilde döşenmektedir. Desen üzerine, tarama makinasında serbest hale getirilen yün, sepki ya da çubuk adı verilen el aletiyle saçılmaktadır. Diğer işlem basamakları desensiz keçede olduğu gibi tamamlanmaktadır.

Günümüzde geleneksel tepme keçe üretim tekniğinin yanı sıra güncel metotlarla keçe üretim tekniği yaygınlaşmaktadır. Kişiye özel bir keçe patik üretimi için önce sudan etkilenmeyecek ve katlanmaya uygun bir yüzeye, ayağın şekli çizilerek kalıp çıkartılmaktadır. Keçeleşme sırasında çekme olacağı için kalıba yüzde otuz çekme payı eklenerek çizilmelidir. Kalıbın üzerine yeterli kalınlıkta yün döşedikten sonra sabunlu su verilerek ovulmaktadır. Kalıp ters çevrilerek diğer yüzdeki fazlalıklar kalıp üzerine çevrilmekte, üzerine yün serilerek

ovulmaktadır. Kalıp sıkışmaya başlayınca keçe ortadan kesilerek ayrılır, içindeki naylon kalıp çıkartılıp her bir parça ayrı ayrı ovulup sıkıştırılmaktadır. Küçülme ve keçeleşme sağlanınca üç boyutlu ayakkabı kalıbına geçirilerek ovulmaktadır. Ürün kurduktan sonara kalıp üzerindeki deri taban dikilmektedir.

## **2. Materyal ve Metot**

Araştırmada, Afyonkarahisar'da üretilen keçe ürünlerde derinin kullanımı incelenmiştir. Araştırmada, tespit edilen örneklerinin incelenerek, elde edilen verilerin yazılı kaynak olması amaçlanmıştır. Makale Afyonkarahisar'da üretilen bazı keçe ürünlerinde deri kullanımı olarak sınırlandırılmıştır. Araştırma alanında yapılmış, keçe ve deri ustalarından konu ile ilgili bilgi alınmıştır. Ulaşılan örneklerin özellikleri tespit edilerek bu örneklerin bilgisine araştırmada yer verilmiştir. Sonuç kısmında, keçe ve derinin kullanımıyla elde edilmiş ürünlerin, korunması, saklanması ve üretiminin sürdürülebilmesi için önerilerde bulunulmuştur.

## **3. Bulgular**

### **3.1. Ayağa Giyilen Ürünlerde Deri ve Keçenin Kullanımına Örnekler**

Afyonkarahisar'da keçe ve deriden "Kopçalı mes" ya da "Saraçlı mes" denilen mesler üretilmiştir. Meslerin keçelerini tepme keçe ustaları hazırlamaktadır. Keçeden hazırlanan keçe mesler yemeni ustalarına saraçlanması için getirilmektedir. Keçe meslerin altına ve yanlarına deri dikilmektedir. Meslerin altına konulan deri ayağın yerden soğuk almasını, yanlarına konulan deri, ayakkabının içine giyilen mesin ezilmesini engellemek için dikilmektedir (Boz, 2002:225).

Birinci örnekte yer alan Gülenay Yalçınkaya'ya ait karaman kuzu yününden geleneksel tepme keçe tekniği ile üretilmiş mesin alt tabanında ve yanlarında keçi derisi kullanılmıştır. Mesin üzerine deriyi diken usta Hüseyin Barsbuğa'dır. Mese güveler zarar vermiştir (Görsel 1).



**Görsel 1.** Deri ile güçlendirilmiş mes (Yalçınkaya, Afyonkarahisar, 2009).

İkinci örnekte Sevgi Tahmaz'ın siyah Yeni Zelanda Merinos yününden gelenekten gelen uygulamaların devamı olarak karşımıza çıkan tepme keçe tekniği ile ürettiği patik yer almaktadır. 38 numara olan keçe patiğın altına bordo renkli kuzu derisi tabanlık el dikişiyile birleştirilmiştir. Patik iyi durumdadır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Kuzu derisi tabanlı geleneksel tepme keçe patik (Tahmaz, Afyonkarahisar, 2022).

Üçüncü örnekte Sevgi Tahmaz'ın kırmızı renkte Yeni Zelanda Merinos yününden tepme keçe tekniği ile ürettiği çizme yer almaktadır. 38 numara olan keçe çizmenin altına kırmızı renkli kuzu derisi tabanlık el dikişiyile birleştirilmiştir. Çizmeye, yazma kumaşının tepme işleminde kaynaştırılmasıyla desen yerleştirilmiştir. Ürün iyi durumdadır (Görsel 3).



**Görsel 3.** Sevgi Tahmaz'ın ürettiği kuzu derisi tabanlı 38 numara keçe çizmeler (Küçükkurt, Afyonkarahisar, 2022).

Dördüncü örnekte Arpaözü Keçe Atölyesi'nde iç tabanı yerli krem rengi yünden, üstü bordo rengi Yeni Zelanda Merinos yününden tepme keçe tekniği ile üretilmiş 41-42 numara terlik yer almaktadır. Keçe terliğin altına krem rengi keçi derisi tabanlık el dikişiyle birleştirilmiştir. Ürün iyi durumdadır (Görsel 4).



**Görsel 4.** Arpaözü Keçe atölyesinde üretilen keçi derisi tabanlı keçe terlik (Küçükkurt, Afyonkarahisar, 2022).

### 3.2. Hayvanların Kullandığı Ürünlerde Deri ve Keçenin Kullanımına Örnekler

Türk kültüründe ata önem verilir koşum ve eyer takımlarına önem gösterilirdi. Birçok kurganda yapılan kazılarda koşum, eyer takımları, keçe eyer örtüleri tespit edilmiştir. MÖ. 4. Yüzyıla tarihlendirilen Altay dağlarının batısında, Kazakistan'da 100'ü aşkın bulunan Berel Kurganlarında birçok at iskeleti ve koşum, eyer örnekleri bulunmuştur. Buluntularda ele geçen koşum takımlarında tepe, alın, burun, yanak kayışları bulunmakta bunun yanı sıra demir ve az sayıda bronzdan yapılmış gemler yer almaktadır. Atların başına deriden başlık ve yüz maskeleri takılmıştır. Mezarda bulunan eyerler, boyun ve kuyruğun altından geçirilen kayış ve kolonlardan oluşmakta, içine yün ya da saman doldurulmuş iki keçe yastığın birbirine bağlanmasıyla oturulacak yer yapılmaktadır. Yastıkların üstüne keçe applike tekniği ile hayvan mücadele sahnesi

uygulanmış örtüler konulmuştur (Kutlu ve Kutlu, 2020:187). Noin Ula Kurganı'nda bulunmuş bir eyer örtüsü örneğinde keçe zemin üzerine ince ve renkli derilerden kesilen parçalar yerleştirilerek hayvan mücadele sahnesi düzenlenmiştir (Ergenekon, 1999: 8).

Eyer altı ter keçeleri halk arasında "Haşa, Bellik, belleme" adlarıyla bilinmektedir (Akkoyun, 1997:217) (Görsel 5). Atların terini emmesi için eyerin altına serilen bu keçeler binek takımlarının önemli bir parçasıdır. Afyonkarahisar'da günümüzde deri koşum takımı yapan sayılı usta kalmıştır. Bu ustalar arasında Erol İşkur ve İdris Koç bulunmaktadır. Geleneksel tepme keçe ve deriyi kullanarak ürettikleri "Eyer altı keçeleri", "Keçeli deri kayış", "Hıltar" deri ve keçenin birlikte kullanımına örnektir.

Koşum takımında yer alan belleme için atın boyuna, yaşına göre şablon ölçüsünde deri kesilmektedir. Saraç işlerinde kuzu derisi, dana derisi, manda (Camız) derisi, keçi derisi kullanılmaktadır. Saraçlar keçe hazırlığına "Keçe döktürmek" demektedir (İşkur, Afyonkarahisar, 2022). İsteğe bağlı olarak eyerin iki yanında bulunan ayak koymaya yarayan üzenginin üstüne de keçe kaplanmaktadır (Koç, Afyonkarahisar, 2022).

Hayvanların kullandığı deri ve keçenin birlikte kullanıldığı ürünler arasında çeşitli kayışlar ve köpeklerin kullandığı "Hıltar" yer almaktadır. Genellikle çoban köpeklerinin kurt gibi yırtıcı hayvanların saldırısından korunması için boğazına takılmaktadır. Hıltarın içine köpeğin boğazını acıtmaması için keçe yerleştirilmektedir. Keçenin üstüne deri ve çıkıntılı demir eklenmektedir.



**Görsel 5.** Keçe kullanılmış deri belleme ve deri boyunluk (Küçükkurt, Afyonkarahisar, 2022).

Birinci örnekte Koşum Ustası Erol İşkur'un 55cmx65cm ebadında dana derisi ve yerli yünden üretilmiş keçeden yaptığı pirinç süslemeli eyer altı bulunmaktadır (Görsel 6).



**Görsel 6.** Koşum Ustası Erol İşkur'un dana derisi ve keçeden yaptığı "Eyer Altı" (Küçükkurt, Afyonkarahisar, 2022).

İkinci örnekte Koşum Ustası İdris Koç'un 45cmx47cm ebadında üstü keçi derisi, altı yerli yünden yapılmış tepme keçeden Çerkez eyerinde kullanılan belleme bulunmaktadır. Bellemenin kenarlarında el, ortasında makine dikişi kullanılmıştır. Çerkez eyeri, Uşaklı cirit oyuncularını için yapılmıştır (Görsel 7).



**Görsel 7.** Koşum Ustası İdris Koç'un yaptığı Çerkez eyeri "Belleme" (Küçükkurt, Afyonkarahisar, 2022).

Üçüncü örnekte Koşum Ustası İdris Koç'un hayvanlar için ürettiği çeşitli kayışlar yer almaktadır. 5cmx65cm ebadında olan kayışların üstünde manda (Camız) derisi, altında kırmızı renkte yerli yünden üretilmiş keçe kullanılmıştır (Görsel 8).



**Görsel 8.** İdris Koç'un hayvanlar için ürettiği çeşitli kayışlar (Küçükkurt, Afyonkarahisar, 2022).

Dördüncü örnekte Usta İdris Koç'un köpekler için ürettiği hıltar yer almaktadır. 5cmx70cm ebadında olan hıltarın altında kırmızı renkte yerli yünden üretilmiş tepme keçe kullanılmıştır. Keçenin üzerine demirin geçirilmesi için manda derisinden kuşak dikilmiştir (Görsel 9).



**Görsel 9.** Hıltar (Küçükkurt, Afyonkarahisar, 2022).

### 3.3. Diğer Ürünlerde Keçe ve Derinin Kullanımı

Deri ve geleneksel tepme keçenin kullanım alanları arasında camilerin giriş kapı perdeleri bulunmaktadır. Özellikle Afyonkarahisar'ın kış mevsiminin soğuk geçmesi nedeniyle camilerin ısı kaybını önlemek için giriş kapılarına tepme keçeden üretilmiş ve çevresi genellikle dana, keçi derisi ile güçlendirilmiş kapı perdeleri asılmaktadır. Deri ve keçenin kullanımına verilecek örnekler arasında el çantaları, bilgisayar çantaları ve çeşitli aksesuarlar, ev eşyaları, panolar yer almaktadır.

Birinci örnekte, UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi Keçe Ustası Ahmet Yaşar Kocataş'ın yaptığı Afyonkarahisar/Emirdağ Merkez Camisi'nde bulunan keçe kapı perdesi bulunmaktadır. Kenarları keçi derisi ile çevrelenen perde Karaman kuzu yününden, 147cmx245cm ebadında üretilmiştir. Perdeye güveler zarar vermiştir (Görsel 10).



**Görsel 10.** Keçe Ustası Ahmet Yaşar Kocataş'ın yaptığı Merkez Camisi'nde bulunan Keçe Kapı Perdesi (Küçük Kurt, Afyonkarahisar-Emirdağ, 2022).

İkinci örnekte, Keçe sanatçısı Gülenay Yalçinkaya'nın yapmış olduğu çanta yer almaktadır. Çantanın arka yüzünde Yeni Zelanda Merinos yününden üretilmiş tepme keçe, ön yüzünde ekolojik baskı yapılmış keçi derisi ve keçi derisinden sapı bulunmaktadır. Çanta 43cmx41cm ebadındadır (Görsel 11).



**Görsel 11.** Ön yüzü ekolojik baskı yapılmış keçi derisi, arka yüzü tepme keçe çanta (Yalçinkaya, Afyonkarahisar, 2019).

Üçüncü örnekte, Keçe sanatçısı Gülenay Yalçinkaya'nın yapmış olduğu 60cm çapında keçe pano yer almaktadır. Panonun zemininde, yerli yünden üretilmiş tepme keçe kullanılmıştır. Panonun dayanıklılığını artırmak için kenarları siyah keçi derisi ile çevrelenmiştir. Halk arasında;



deve boncuğu, çalkak gibi isimlerle bilinen deniz salyangozu (*Cypraea moneta*) kabuğu (Bülent, 2007:312) üçgen düzenlemelerle seramik merkezin etrafına yerleştirilmiştir (Görsel 12).



**Görsel 12.** Kenarları keçi derisi ile çevrelenmiş keçe pano (Yalçınkaya, Afyonkarahisar, 2007).

#### 3.4. Deri ve Keçe Ürünlerinin Bakımı

Deri ve keçe ürünler zamanla çeşitli nedenlerden dolayı zarar görmektedir. Malzemelerin özgün yapılarındaki değişimler bozulmayı oluşturmaktadır. Deri kullanıldıkça, yaşlandıkça, çevre koşullarının etkisi ile yapısında değişiklikler meydana gelmekte, üretiminde kullanılan bazı maddeler deriyi yıpratmaktadır. Deri fiziksel, kimyasal ve biyolojik olarak bozulmaktadır (Çınar, 2021:49).

Deri ürünler asla nemli bırakılmamalı ve nemlenmeye müsait alanlarda tutulmamalıdır. Nemli kalan deri kısımlarda mantar kaynaklı çeşitli deformeler oluşabilmektedir. Deri ile birlikte kullanılan keçe ürünler temizliğinin ardından hemen kurutulmalı, bu işlem kızgın güneş altında yapılmamalıdır. Açık havada yere serilerek kurutma işlemi gerçekleştirilmelidir. Bu işlem doğrudan ısıtma cihazları ile değil mümkünse hava akımı olan kuru bir yerde doğal ortamda yapılmalıdır. Derilerin olduğu kısımdan asılarak kurutulmaya çalışıldığında kat izi oluşmakta ve sarkmalar meydana gelmektedir. Ayrıca derinin nem kaybetmemesi, sertleşmemesi ve çatlama için doğal ortamda kurutulması önem taşımaktadır. Eğer acilen kurutulması gerekiyor ise ısıtıcılar ile direk temas ettirilmeden, saç kurutma makinesinin ısıveren kısmının değil havalandırma kısmı açılarak 300 açı ile en az 20 cm mesafeden sürekli hareket ettirilerek kurutulmalıdır (Koyuncu Okca ve Koizhaigano, 2014:1004).

Deri ürünleri badem yağı, zeytinyağı ile yağlanmalıdır. Özellikle hayvanların kullanımı için yapılan ürünlerde terleyen hayvanın tuzu deriyi yıpratmaktadır (İşkur, Afyonkarahisar, 2022). Bazı yağlar sıcaklığı gördüğünde uçmaktadır. Havanın ve hayvanın vücut ısısı buna sebep olmaktadır. Özellikle derinin uçucu yağ özelliği zayıf olan badem ve zeytinyağı ile bakımının

yapılması gerekmektedir (Koç, Afyonkarahisar, 2022). Zeytinyağı deriyi beslemektedir. Deriyi koruyan malzemeler arasında mazot bulunmaktadır. Mazotun kokusunun kullanıcıları rahatsız etmesinden dolayı sanayi için üretilen deri ürünlerinin korunmasında mazot kullanılmaktadır (Barsbuğa, Afyonkarahisar, 2022).

Keçe ürünlerin bakımı ve korunmasında dikkat edilmesi gereken birçok husus bulunmaktadır. Yün lifinin güve ve diğer zararlılara karşı korunması için fiziki ve kimyasal önlemlerin alınması gerekmektedir. Keçe ürünler sık sık havalandırılmalı, kapalı kutularda muhafaza edilmelidir (Yalçınkaya, 2009:44). Keçelerin kat yerlerine konulan çıra, karanfil, lavanta gibi aromatik bitkiler yün zararlılarını keçeden uzak tutulmasına yardımcı olmaktadır (Kocataş, Afyonkarahisar, 2022). Keçe ürünler sıcak suyla yıkanmamalıdır. Deri ve keçenin birlikte kullanıldığı ürünlerde kuru temizleme yapılmalı bakımları ihmal edilmemelidir.

#### **4. Sonuç ve öneriler**

Günümüzde Afyonkarahisar'da ve bazı şehirlerde geleneksel tepme keçecilik sürdürülmektedir. Afyonkarahisar, Konya, Isparta, İzmir, Urfa önemli keçe üretim merkezleri arasındadır. Akraba Türk topluluklarında keçe yaşamakta, özellikle Kırgızistan ve Kazakistan'da keçe üretimi görülmektedir. Keçenin tasarıma uygun yapısı dünya ülkelerinin ilgisini çekmekte, kuzu yünü keçeleştirilerek giyim, dekorasyon ve sanat dünyasında yükselen bir değer olarak görülmektedir. Yün ve derinin doğal malzeme olması nedeniyle tasarımlarda bir arada kullanılması güzel sonuçlar ortaya çıkartmaktadır. Deri, tepme keçe ürünlerinin estetik değerini ve dayanıklılığını artırmaktadır.

Deri ve keçenin birlikte kullanıldığı eski ve yeni ürün örnekleri karşılaştırıldığında ayağa giyilen ürünlerin tabanına, üstüne derinin uygulandığı, eski örneklerde keçi derisinin, yeni örneklerde daha çok kuzu derisinin kullanıldığı görülmektedir. Hayvanların kullandığı eski ve yeni ürünlerde eyer altında dana derisi, bellemde keçi derisi, kayışlarda ve hıltarda manda deri türlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Cami kapı perdelerinde ve çantaların tamamlayıcı unsuru olarak keçi derileri sıklıkla kullanılmıştır. Keçi, manda, dana derileri eski örneklerde daha çok kullanılırken kuzu derisi günümüz örneklerinde karşımıza çıkmaktadır. Maliyeti daha çok düşürmek isteyen bazı üreticiler sentetik deriyi tercih etmektedir.

Giyim kuşamdan, dekorasyon ürünlerine ve hayvanların kullandığı eşyalara kadar geniş bir kullanım alanına sahip olan deri ve keçenin günümüzde bazı nedenlerle üretimlerinde azalma meydana gelmiştir. Yün, deri fiyatlarındaki artış, kaliteli malzemeye ulaşım güçlüğü üreticiyi, alıcıyı, sentetik malzemeden üretilmiş keçe ve suni deriye yöneltmiştir. Yün ve deri havayı geçirmeleri, doğal malzeme olmaları nedeniyle insan ve hayvan sağlığı açısından önemlidir. Sentetik malzemeyle üretilmiş eşyaların estetik görünümünde ve dayanıklılığında kayıplar meydana gelmektedir.

Deri ve kuzu yününde meydana gelen fiyat artışının nedenlerinin araştırılarak bu malzemelerde meydana gelen fiyat artışın önüne geçilmesi, deri ve keçenin birlikte kullanımıyla üretilen eşyaların sürdürülebilirliği açısından faydalı olacaktır. Deri ve keçe ürünlerin bakımı hakkında ilgili kullanıcıların bilgilendirilmesi gerekmektedir. Deri ürünlerin bakımında zeytinyağı, badem yağı kullanılabilir. Hayvancılığın desteklenmesi yün ve deri üretimini de destekleyecektir. Kaybolmaya yüz tutmuş meslekler arasında yer alan keçecilik ve dericilik mesleğinin en büyük sorunları arasında çirak olmaması, ustaların bilgisini aktaramaması bulunmaktadır. Yapılacak projelerle ustaların desteklenmesi, bilgi birikiminin gelecek kuşaklara aktarımının sağlanması açısından faydalı olacaktır.

### **Kaynakça**

Afyonkarahisar T. ve S. O. (1933). *10. Cumhuriyet Bayramı Münasebeti ile Çıkarılan Broşür*, Afyonkarahisar: Doğan Matbaası Yayını.

Akkoyun, T. (1997). *Ömer Fevzi Atabek ve Afyon Vilayeti Tarihçesi*, 1. Baskı, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.

Arıkan, K. H. ve Gök, M. O. (2021). "Kahramanmaraş Yemeni ve Çarıklarında Kullanılan Deri Malzemesinin Özelliklerinin İncelenmesi", *Mühendislik Bilimleri ve Tasarım Dergisi*, Sayı 9-1, s.64-76.

Başar, Ergenekon, C. (1999). *Tepme Keçelerin Tarihi Gelişimi Renk Desen Teknik ve Kullanım Özellikleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Boz, E. (2002). *Afyon Merkez Ağzı*, Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayını.

Bülent E. (2007). "Anadolu Amulet Geleneğinde Çılgak ve Eski Kültürlerde İzleri", *38. ICANAS Bildirileri*, 10-15 Eylül, Ankara: Çanakkale 18 Mart Üniversitesi, s.311-328.

Çınar, N. (2021). "Deri Eserlerde Önleyici Koruma", *Akademik Sanat*, Sayı 12, s.42-58.

Diyarbakirli, N. (1993). *“Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, İslamiyetten Önce Türk Sanatı”*, Ankara: İş Bankası Yayınları.

Ercilasun, A. B. ve Akkoyunlu, Z. (2015). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânü Lugâti't Türk*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Genç, M. (2020). “Keçede Kökboya Kullanımı”, *Folklor Akademi Dergisi*, Sayı 4, s.33-52.

Kargı, K. (2018). *Afyonkarahisar Merkez Kazası Nüfus Defteri (1838-1839)*, Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi Yayınları.

Koyuncu Okca, A. ve Koizhaiganova, M. (2014). “Deri Halı Üretimi ve Bakımı”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Sayı 9, Issue: 2, s. 993-1006.

Kutlu, M. ve Kutlu, L. (2020). “Berel'deki 11. Kurgan ve Pazırık Kültürü”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı 29-1, s.173-207.

Küçükkurt, Ü. (2019). “Afyonkarahisar’ın Saraçlı Halı Heybeleri”, *Uluslararası Ankara Bilimsel Araştırmalar Kongresi*, 04-06 Ekim, Ankara: İksad Yayınları, s.591-600.

Özpınar, H. (2019). *Tarih Boyunca Seyyahların Gözünden Afyonkarahisar*, Afyonkarahisar: Afyonkarahisar İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Sami, Ş. (2019). *Kamus-ı Türkî*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Topbaş A. ve Seyirci M. (1987). “Keçe Sanatı ve Afyon’da Keçecilik”, *Beldemiz Dergisi*, Sayı 9, s. 10-12.

Tozun, H. ve Çınar, N. (2020) “Kültürel Miras Bağlamında Derilerin Fiziksel Özellikleri ve Ham Derinin İşlenmesi”, *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı 29-2, s.371-397.

Yalçınkaya, R. G. (2009) *“Keçeye Ter Düştü, Halk Plastik Sanatlarından Keçecilik ve Afyonkarahisar’da Yansıması”*, Uşak: Elik Yayınları.

Yalçınkaya, R. G. (2018). “Afyonkarahisar Keçeciliğinde Uygulanan Üç Boyutlu Üretim Teknikleri ve Çağdaş Tasarımlarda Uygulanabilirliği”, *VIII. Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu*, 5-7 Nisan, Afyonkarahisar: Afyonkarahisar Belediyesi yayınları, s. 1126-1128.

### **Kaynak Kişiler**

Barsbuğa H., (2022). Halit Barsbuğa ile atölyesinde yapılan görüşme, Afyonkarahisar: 6 Aralık.

İşkur E., (2022). Erol İşkur ile atölyesinde yapılan görüşme, Afyonkarahisar: 26 Ocak.

Kocataş A. Y., (2022). Ahmet Yaşar Kocataş ile atölyesinde yapılan görüşme, Afyonkarahisar: 14 Mart.

Koç İ., (2022). İdris Koç ile atölyesinde yapılan görüşme, Afyonkarahisar: 12 Şubat.

### **Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1.** Deri ile güçlendirilmiş mes (Yalçınkaya, Afyonkarahisar, 2009).

- Görsel 2.** Kuzu derisi tabanlı geleneksel tepme keçe patik (Tahmaz, Afyonkarahisar, 2022).
- Görsel 3.** Sevgi Tahmaz'ın ürettiği kuzu derisi tabanlı 38 numara keçe çizmeler (Küçük Kurt, 2022).
- Görsel 4.** Arpaözü Keçe atölyesinde üretilen keçi derisi tabanlı keçe terlik. (Küçük Kurt, Afyonkarahisar, 2022).
- Görsel 5.** Keçe kullanılmış deri belleme ve deri boyunluk (Küçük Kurt, Afyonkarahisar, 2022).
- Görsel 6.** Koşum Ustası Erol İşkur'un dana derisi ve keçeden yaptığı "Eyer Altı" (Küçük Kurt, Afyonkarahisar, 2022).
- Görsel 7.** Koşum Ustası İdris Koç'un yaptığı Çerkez eyeri "Belleme" (Küçük Kurt, Afyonkarahisar, 2022).
- Görsel 8.** İdris Koç'un hayvanlar için ürettiği çeşitli kayışlar (Küçük Kurt, Afyonkarahisar, 2022).
- Görsel 9.** Hıltar (Küçük Kurt, Afyonkarahisar, 2022).
- Görsel 10.** Keçe Ustası Ahmet Yaşar Kocataş'ın yaptığı Merkez Camisi'nde bulunan Keçe Kapı Perdesi (Küçük Kurt, Afyonkarahisar-Emirdağ, 2022).
- Görsel 11.** Ön yüzü ekolojik baskı yapılmış keçi derisi, arka yüzü tepme keçe çanta (Yalçınkaya, Afyonkarahisar, 2019).
- Görsel 12.** Kenarları keçi derisi ile çevrelenmiş keçe pano (Yalçınkaya, Afyonkarahisar, 2007).

## ÖRME GİYİM TASARIMINDA OPTİK SANATIN ETKİLERİ

### EFFECTS OF OPTICAL ART ON KNITWEAR DESIGN

**Menekşe Sakarya \*\*, Tutku Ceren Akçam \*\*\***

#### **Öz**

Avrupa'da 1960'lı yıllarda ortaya çıkan Optik Sanat renkleri, biçimleri, çizgileri görsel etkiler yaratmak amacıyla sistematik olarak estetikle birleştirmiştir. Optik Sanat hareketinin görsel algı kuramlarından Gestalt Kuramı ile bağlantılı olduğu düşünülür ve bu kuram tasarım alanında tasarım süreci ile ilişkilendirilmesi bağlamında ele alınan kuramlardan en yaygın olanıdır. Tekstil yapı teknikleri içerisinde önemli bir yere sahip olan örme, yeni teknolojiler ile sürekli gelişmekte ve bu durum örme giyim sektörünü dinamik bir yapıda tutmaktadır. Örme giyim tasarımcılarının ilham aldığı Optik Sanat, birçok tasarımcı ve markanın etkilendiği sanat akımları arasında yer almıştır. Bu çalışmada Optik Sanattan beslenen markaların ve moda tasarımcılarının örme giysi tasarımlarının bu sanat ile ilişkileri model özellikleri ile birlikte incelenmiştir. Bu araştırmanın yöntemi, nitel araştırmalarda kullanılan doküman analizidir. Araştırmadan elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Tasarımcı ve markaların örme giysi tasarımlarında Optik Sanat etkileri algı yanılsaması, şekil-zemin algısı, derinlik, hareket ve renk gibi görsel algı unsurlarının bilinçli bir şekilde bir araya getirdikleri görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Optik Sanat, Örme Giyim Tasarımı, Optik Yanılsama, Moda Tasarımı.

#### **Abstract**

Op Art, which emerged in Europe in the 1960s, systematically combined colors, forms and lines with aesthetics in order to create visual effects. It is thought that the Op Art movement is related to the Gestalt Theory, one of the visual perception theories, and it is the most common of the theories discussed in the context of associating it with the design process in the field of design. Knitting, which has an important place in textile construction techniques, is constantly developing with new technologies and this keeps the knitwear sector in a dynamic structure. Optical Art, inspired by knitwear designers, has been among the art movements that many designers and brands are influenced by. In this study, the relations of knitwear designs of brands and fashion designers fed by Op Art with this art were examined in terms of model features. The method of this research is document analysis used in qualitative research. The data obtained from the research were analyzed by descriptive analysis method. It has been seen that designers and brands consciously bring together the illusion of perception belonging to Optical Art works with visual perception elements such as shape-ground perception, depth, movement and color in their knitwear designs.

**Keywords:** Op Art, Knitwear Design, Optic Illusion, Fashion Design.

---

\*\*\*Ar. Gör., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, tutkucerenakcam@ohu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0360-2480>.

## 1. Giriş

Tüm sanat alanlarında olduğu gibi iletilecek mesajı en etkin biçimde kitlelere aktarma çabası, yeni arayışlarını da beraberinde getirmiştir. 1950'li yıllarda ortaya çıkan Optik Sanat akımı, bu arayışlardan birisi olup, bu akım insan beyninin algılama yapısı ve görsel algılamanın temel alınıp geliştirilmesiyle ilgilenmiştir (Uğur, 2019:231). Görsel algının temelini görme ve algılama oluşturur. Birey görsel algı yolu ile nesne, şekil, biçim ve rengi algılarken ilk olarak bir bütün halinde algılamaktadır (Beyoğlu, 2015:334). Tasarımcılar, görsel algılama sürecinde görsellere ilişkin algıyı bir takım tasarım öge ve ilkeleri ile sağlamaktadır. Bir tasarım ürününün görsel algılama sürecinin merkezinde hedef kitle yer alır ve hedef kitlenin her daim görsel algılamaya ilişkin beklentileri olasıdır (Bedir Erişti ve Urgan, 2016:314).

20. yüzyılın başlarındaki sanatsal hareketler, esas olarak biçim, renk ve ışık etrafında deneysel araştırmalara, ayrıca hareketin temsiline, yani Kübizm, Fütürizm ve Optik Sanata odaklanır. Optik Sanat, 1960'ların başlarında Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmış olup İngilizce Op-Art teriminin karşılığıdır (Manaia, 2020:69). Modern bir sanat akımı olarak Optik Sanat akımı ilk olarak 1950'li yıllarda ortaya çıkmıştır. Bu akımın ilk hareketi, bazı sanatçıların tek başına veya grup olarak soyut geometrik sanatta olduğu gibi biçimsel olmayanın ötesine geçebilmek ve Neo Dadaist görüşün canlanmasını önlemek üzere getirdikleri önerilerle başlamıştır. 1965'te New York MOMA'da çağdaş soyut hareketinin bir örneğini tanıtmak üzere "The Responsive Eye" isimli bir Optik Sanat sergisinin düzenlenmesi ve Time dergisinde yayımlanan bir makalede bu ismin kullanılması ile akımın tanınmasını sağlamıştır (Uğur, 2019:234).

Psikoloji alanındaki araştırmalar, Optik Sanat hareketinin özellikle Gestalt psikolojisi ile bağlantıları olduğunu ileri sürer (Manaia, 2020:71). Gestalt psikolojisi diğer adı ile Gestalt Görsel Algı Kuramı /Gestalt Kuramı görsel algıya ilişkin kuramlar arasında tasarım alanında tasarım süreci ile ilişkilendirilmesi ve sürece yansması bağlamında ele alınan kuramlardan en önemlisi ve en yaygın olanıdır (Erişti, Uluysal, ve Dindar, 2013:49). Gestalt Kuramına ilişkin ilkeler çoğu tasarımcının çıkış noktasını oluşturmuştur. Tasarımda Gestalt Kuramına göre görsel algılama sürecindeki bütün, parçaların toplamından farklı bir anlam ifade eder ve birey, bütünü parçalarına ayırarak değil, bütünlük içinde algılayarak yorumlar. Bu yaklaşımla tasarım,

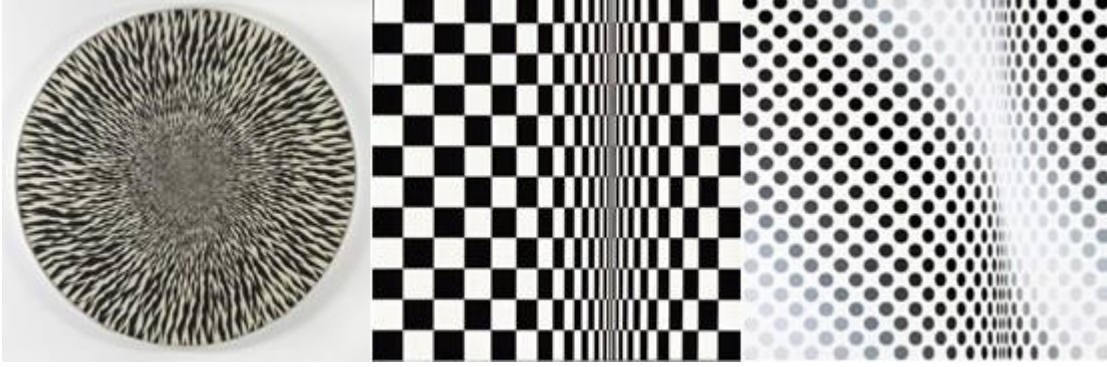
bütünün parçalarının uyumlu ve işlevsel olması veya algılanması olarak tanımlanabilir. Gestalt Kuramı iyi bir tasarımın ilkelerinin olması gerektiğini savunur. Bu kurama göre “yakınlık”, “benzerlik”, “tamamlama”, “süreklilik”, “basitlik” ve şekil-zemin ilişkisi gibi ilkeler bütünlüğü oluşturur. Bu ilkeler ile "tasarım süreçlerinde yapılandırılan şekil-zemin ilişkisi ise uyarınları bir araya toplayarak algısal bütünlük oluşturur” (Bedir Erişti ve Urgan, 2016:314; Erdal, 2020:35).

Optik Sanat yapıtları aynı zamanda, izleyiciyi dikkatli olmaya zorlayan ve sorgulamaya iten, psikolojik açıdan etkileme özelliğine sahip yanılsamalardan oluşur. Bu tür eserlerde üç boyutlu tasarımın elde edilmesi için algı yanılsaması genellikle ışık, şekil-zemin algısı, derinlik, hareket ve renk gibi görsel algı unsurlarının bilinçli bir şekilde bir araya getirilmesiyle gerçekleşir (Uğur, 2019:233). İnsan gözünün bilinçaltı algılama özelliği sayesinde, çizgi, renk ya da belirli biçimlerin tekrarlanması ile çeşitli yanılsamalar yaratmış, bu şekilde üretilen çalışmalarda iki boyutlu yüzey üzerinde, üçüncü boyut ve hareketi yakalamıştır. Eserler genelde siyah-beyaz ve soyuttur (Özel, 2007:396; Çelik Yılmaz, 2019:38). Eserlerde genellikle geometrik formlar, formların birbirleri ile oluşturduğu kompozisyonlar, desen veya renk ilişkilendirmeleri dikkati çeker. Bu kompozisyonlar ve ilişkilendirmeler bazen sistematik bir düzenleme ile bazen de bilimsel hesaplamalar yolu ile tekrarlanarak elde edilir (Avcı Tuğal, 2012:114). Optik Sanat, bireylerin optik duyumlarını geometrik bir biçimde yansıtmaya çalışmış olup ayrıca şiddetli zıtlıklardan, özellikle siyah-beyaz zıtlığından ve geometrik desenlerden yararlanmıştır (Beyoğlu, 2015:339).

Optik Sanat, bilimsel çalışmalar ışığında birçok farklı disiplinin konusu olmuş ve sahip olduğu etki daha da yaygınlaşmıştır. En çok heykel, video, grafik ve dijital sanat türleri içinde etkisini göstermiştir (Süzen, 2018:25). Optik Sanatın öncülleri Post-Empresyonizm, Fütürizm, Rus Konstrüktivizmi, Dada'nın resimlerinde ve Bauhaus ustalarının sanatsal ve didaktik açıklamalarında bulunabilir (Manaia, 2020: 71). Empresyonist Camille Pissarro, Post-Empresyonist Georges Seurat ve Paul Signac, Soyut sanatçı Piet Mondrian gibi ressamlar bilimsel bir yaklaşımla renk ve optik üzerine araştırmalara önem vermiş, bu araştırmalar Optik Sanata temel oluşturmuştur (Süzen, 2018:25). Victor Vasarely, Bridget Riley gibi optik sanatçıları da, akımın en önemli temsilcileri arasında yer alır. Sanatçıların çalışmalarında “siyah beyaz zıtlığının yanı sıra uyumlu ve uyumsuz renklerin, açık ve koyu tonların kullanıldığı devingen kompozisyonları, zit



renklerden oluşan, renk benekleri, çizgileri, büyüyüp küçülerek birbirini izleyen renksel yanılsamaları dikkat çekmiştir” (Görsel 1) (Özel, 2007:398).



Görsel 1. Bridget Riley, *Optik Sanat eserlerinden örnekler* 1963, 1961, 1964.

Tarihsel süreç içinde insanlığın yaşamı ile iç içe gelişen giyinme eylemi zamanla ihtiyaç ve isteklerin değişmesi ile yerini çağdaş tekstil sanatlarına bırakmıştır. Geleneksel sanatlar içerisinde önemli ölçüde kullanılan örme tekniği, çağdaş tekstil sanatları içerisinde de yer edinmiştir. Tavman ve Oskay (2012:200-203) sanatsal üretimlerde örme tekniğine başvurunun tarihi hakkında “Örme tekniği çok uzun zamandır kullanılsa da örmenin sanat olarak kullanımı 20. yy. dan sonra başlamıştır. Özellikle son 20 – 30 yıldır bu konuda çalışan pek çok sanatçı vardır. Bu sanatçılar örmenin hem geleneksel yapısı hem de çağımız teknolojileriyle endüstriyel olarak üretilen örme kumaşları kullanarak farklı anlatım biçimleri yakalamaktadırlar” şeklinde bahsetmişlerdir. Son yıllarda hazır giyim pazarı büyük bir gelişme göstermiş ve bununla birlikte insanların tüketim alışkanlıklarının artması ile bu alandaki ürün çeşitliliği de artmıştır. Günümüzün hızlı ve modern yaşamında, insanlar artık körü körüne moda gündemlerini takip etmek yerine daha çok kişiselleştirilmiş giysi tasarımlarına odaklanmayı tercih etmektedir.

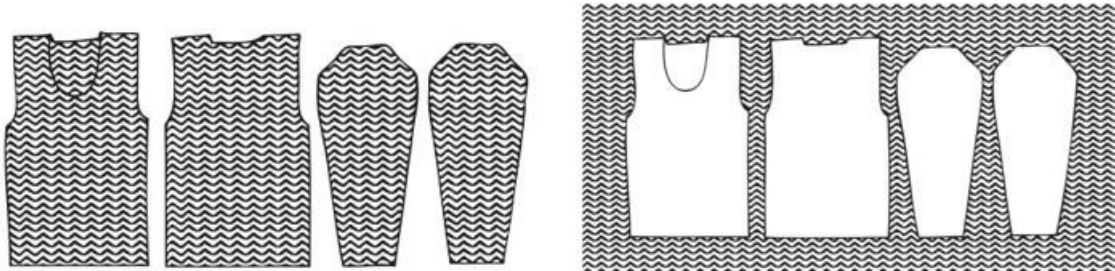
Örme, kumaş üretimindeki payı açısından ikinci en popüler tekstil yapı oluşturma tekniğidir. Bununla birlikte, örme toplam kumaş üretiminde ikinci sırada olsa da hazır giyimdeki payı ilk sırada yer alan dokuma kumaşa çok yakındır. Her ne kadar geleneksel olarak örme kumaşlar iç giyim ve kışlık kumaş yapımında kullanılsa da diğer giyim ürünleri için popüler hale gelmektedir (Ray, 2012:298). Günümüz tüketicilerinin artan konfor arayışı, örmenin giyim endüstrisindeki pazar payını arttırmaktadır (Au, 2011:213). Araştırmalar, örme kumaşların cilt dostu, nefes alabilen ve yumuşak dokulu olması nedeniyle, insanların örme giysilere daha fazla

yöneldiğini göstermektedir. Son yıllarda örme pazarının yıldan yıla genişlediği ve gelecekte de büyük bir potansiyele sahip olacağı öngörülmektedir (Liu a ve Yuan, 2021:89).

Örme; iplikten elde edilen ilmeklerin yatay veya dikey yönde birbirlerinin içinden geçirilmesi sonucunda oluşan tekstil yüzeyidir. İlmekler, bir ya da birden fazla iplikten beslenerek, dikey ya da yatay doğrultuda birbirlerine bağlanabilirler ve buna göre örme yapılı tekstiller atkılı ve çözgülü olarak sınıflandırılırlar (Candan, 2000:2-8). Örme yapılı tekstillerle tasarlanan örme giyim, örmeciliğin her kolundan beslenerek kendine özgü bir giyim alanı olma özelliği teşkil etmektedir.

Örme giyim, makine ve el örücülüğü olanaklarından faydalanılarak üretilmektedir. Bunlar içerisinde el örücülüğüne dayanan örme giyim, örücü araçlarına göre şiş örücülüğü, tığ örücülüğü, iğne örücülüğü ve makrome olarak sınıflandırılır. Atkılı ve çözgülü örme kumaş elde edilebilen bu yöntemler, çoğunlukla hanenin giyim ihtiyacı için başvurulan yerel üretim aktiviteleri olarak yer alır (Akçam, Kozbekçi Ayrancınar, 2022:95). Bununla birlikte el örücülüğü, el sanatlarının önemini arttırdığı 21. Yüzyılda, giysi tasarımcılarının başvurdukları örme yöntemlerinden biridir.

Makine örücülüğüne dayanan endüstriyel örme giyim; giysi parçalarının gerekli boyut ve formda örüldüğü “Fully-fashioned knitwear” ve örme kumaşların preslendikten sonra kalıplar halinde kesildiği “Cut and sewn knitwear” olmak üzere iki ana üretim kategorisine sahiptir (Görsel 2) (Wilson, 2001: 103-104). Bunlarla birlikte giysilerin 3 boyutlu şekilde üretilmelerine olanak sağlayan dikişsiz örme teknolojisi de alternatif bir yaklaşım olarak örme giyim teknolojilerinde yer edinmeye başlamıştır (Udale, 2014:20).



**Görsel 2.** Örme giyimde “Fully-fashioned knitwear” ve “Cut and sewn knitwear” üretim yöntemleri.

Örme yapılı tekstil yüzeyiyle elde edilen giysiler, tarihsel anlamda öncelikli olarak eldiven, çorap ve bere üretimde görülmektedir (Rutt, 1989: 57-75). El, ayak ve baş için üretilmiş örnekleri

16. yüzyılla birlikte iç giyim ürünleri takip etmiştir. 17. yüzyılda ev giysilerinde kullanılmaya başlanmış olan örmenin dış giyimde kullanılmaya başlanması ise 18. yüzyılı bulmuştur (Black, 2012:31-32). Makine ve el örücülüğünün müşterek katkılarıyla 19. yüzyıl örme giyimin olgunlaştığı dönem olmuş, 20. yüzyılda ise bu giyim biçimi hazır giyim endüstrisinde kalıcı bir yer edinmiştir. 21. yüzyılda örme, giyim sanayisindeki payı ile dokumanınkine çok yakın olan büyük bir endüstri olmuştur (Black, 2012:75-77). El örücülüğüne nispeten daha hızlı ve kitlesel üretime olanak sağlayan örme makinaları, teknolojik alt yapılarının giderek geliştirilmesiyle giysi tasarımcılarını yaratıcı triko tasarımına yönlendirmektedir. Bununla birlikte örmenin yaratıcı olanakları tasarımcıları bu alana yönlendirmiş, örme giyimdeki ifade olanakları genişlemiştir. Özellikle 1980'lerden itibaren örme giyim tasarımında deneysel yaklaşımlara gidilmeye başlanmıştır.

Uzun süre kes ve dik teknolojisine dayanan pazar üretimindeki örme giyim, 1980'lerden itibaren temel tasarım seviyesinin yükseldiği bir yaratıcı endüstriye geçmiştir (Görsel 3). 1980'lerden bu yana gelişen değişim ortamında yeni teknolojiler ve yeni lifler örmeyi sade bir disiplinden heyecan verici tekstil ortamına dönüştürmüştür. Bu tekstil ortamında örme giyim ve triko çağdaş modanın ön saflarında yer edinebilmiştir. Özellikle sanat ile aralarında olan sınırları yeniden inşa etme çabasındaki yeni nesil moda tasarımcıları, geniş bir el örücülüğü ve endüstriyel üretim yelpazesi geliştirerek örme giyime güncel, yaratıcı ve sanatla ortak füzyonlarda yürüyen moda tasarımı anlayışı sunmaktadır (Black, 2005:6).



**Görsel 3.** Hannah Buswell, *Örme giyim koleksiyonunda kolaj çalışması ve tasarım sonucu.*

Yaratıcı çağdaş örneklerinden anlaşıldığı üzere örme giyim tasarımı, kendisine kaynak olabilecek görsel enstrümanların kullanılabilirdiği tasarım olanaklarına sahip bir alandır. Bu görsel enstrümanlardan birisi de optik etkilerdir. Örme giysilere uygulanan yaratıcı ve yenilikçi optik desenler, genellikle çizgili ve basit geometrik desenlerden oluşur. Son yıllarda örme desen dokuma, triko tasarımı ve modern örgü teknolojisi gibi triko tasarımlarının etkisini incelemek için bazı araştırmalar yapılmıştır. Çeşitli sonuçlar elde edilmiş olsa da, optik sanat veya optik illüzyon desenlerinin tasarlanması ve triko tasarımlarına entegre edilmesi konusunda çok az araştırma örneği bulunmaktadır (Liu a ve Yuan, 2021: 89). 1960'lı yılların ikinci yarısında Optik Sanat, moda tasarımcıları tarafından sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Moda tasarımcıları optik sanatı, kumaş yüzeylerinde kullanarak renk, ışık, desen ve perspektif oyunları ile harmanladıkları koleksiyonlarını sunmuşlardır (Elmas ve Kumaş Şenol, 2019:161). Bu çalışmada örme giyim tasarımı yapan moda tasarımcılarının ve markaların tasarımlarındaki optik sanat etkilerinin model özellikleri ile birlikte belirlenmesi amaçlanmıştır.

## 2. Yöntem

Araştırmada örme giyim tasarımı ile optik sanat ve etkileri hakkında kapsamlı bir alan yazın taraması yapılmıştır. Çalışma, türü ve içeriği bakımından niteldir. Bu araştırmanın yöntemini nitel araştırmalarda kullanılan doküman inceleme yöntemi oluşturmuştur. Kırıl'ın (2020) aktarımıyla "dokümanlar bir araştırmacının müdahalesi olmadan kaydedilmiş metinleri ve resimleri içermektedir. Araştırmalarda kullanılacak doküman çeşitleri; reklamlar, ajandalar, katılım kayıtları, davetiyeler, toplantı tutanakları, kılavuzlar, notlar, kitap ve broşürler, günlükler, dergiler, program kayıtları, mektuplar, muhtıralar, haritalar, çizelgeler, gazeteler, sanat eserleri, program detayları, radyo TV program senaryoları, örgütsel raporlar, anket verileri, çeşitli kamu kayıtları, not defterleri, fotoğraf albümleri vb. olup; bunlar araştırmalarda kullanılmak üzere araştırmacılara veri sağlamaktadır".

Araştırmanın verileri için var olan basılı kaynaklara ek olarak internet kaynaklarına başvurulmuş ve gerekli görsel dokümanlar elde edilmiştir. Bunun için örme giyim tasarımında optik sanattan etkilenen moda tasarımcıları ve markalara ait giysi tasarımlarının görselleri, 01.03.2022 - 30.05.2022 tarih aralığında, moda blogları, web sayfaları, moda dergileri ve kitapların incelenmesi ile elde edilmiştir. Elde edilen veriler betimsel veri analizi yöntemiyle

incelenmiştir. Bu analiz yönteminde veriler, önceden belli olan kategori ya da boyutlara göre düzenlenerek yorumlanır. Bunun için veriler, önce mantıki ve anlaşılır biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler yorumlanır, neden-sonuç ilişkileri irdelenir ve de birtakım sonuçlara ulaşılır (Yıldırım ve Şimşek, 2000; Akgül, 2019:4). Betimsel analiz ile bu araştırmada moda tasarımcılarına ve markalara ait optik sanat etkisindeki örme giyim tasarımları, optik sanat etkileri ve model özellikleri ile birlikte incelenmiştir.

Araştırmanın evrenini 1965'li yıllarda ortaya çıkan Optik Sanattan ilham alan ünlü moda tasarımcıları ve markaların örme giysi tasarımları oluşturmuştur. Araştırma örnekleminin belirlenmesinde ise ölçüt örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Ölçüt örnekleme yöntemi "önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların çalışılmasıdır. Ölçüt araştırmacı tarafından oluşturulur ya da daha önceden hazırlanmış ölçütler listesi kullanılabilir" (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 112; Baltacı, 2018:254).

Bu örnekleme yöntemine göre ölçütler:

- Araştırılan tasarımlar, örme giyim tasarımı yapan moda tasarımcıları ve markalara ait olmalıdır.
- Örme giysi tasarımları, temelde siyah- beyaz ve geometrik desenli olmalıdır.
- Optik Sanat etkisindeki örme giysi tasarımları ışık, Gestalt İlkeleri, derinlik, hareket ve renk gibi görsel algı unsurlarını taşımalıdır.

### **3. Bulgular**

Araştırmanın bu bölümünde moda sektöründe yer alan marka ve moda tasarımcılarının Optik Sanattan ilham alarak tasarladıkları örme giysi tasarımlarına ait bulgulara yer verilmiştir.



**Görsel 4.** Bodymap Markası, “The Cat in a Hat Takes a Rumble with a Techno Fish” isimli defilesi, 1984.

Britanyalı tasarım markası Bodymap, “The Cat in a Hat Takes a Rumble with a Techno Fish” isimli ilk önemli defilesini 1984’te gerçekleştirmiş ve çağdaş İngiliz modasının önde gelen markalarından biri olduğunu kanıtlamıştır. Koleksiyonda, örme jarse ve pamuklu kadife gibi kolay giyilen kumaşlardan dikilmiş parçaların kombinasyonları ve Britanyalı tekstil tasarımcısı Hilde Smith’in Big Mesh koleksiyonundan siyah-beyaz baskılı kumaşlar yer almıştır.

Tasarımlarındaki derin ve düşük kol oyuklarına sahip ve boyu diz hizasında biten büyük beden kazaklarda hem optik baskılı hem de düz kumaşlar birleştirilmiştir. Kollar, düz ve optik desenli siyah-beyaz zıtlıklardan meydana gelmiştir. Kıvrık derin yakalar ve nervürlü manşetli etek uçları da aynı şekilde zıt renklerde dir.

Koleksiyonda ölçü ve oranlar, farklı ince-kalın, geniş-dar, dikey-yatay, girift ve zig zag çizgilerin ortaya çıkardığı desenler ile ortaya çıkarılmıştır. Tasarımlarda omuzlardaki genişlik kalçalara kadar uzanmakta ve bu genişlik diz hizasında daralırken etek ucunda yeniden genişlemektedir (Görsel 4) (Fogg, 2014:432). Modellerde yer alan manşetler, etek uçları, degaje veya geniş yakalar, omuzlara eklenen şeritler siyah-beyaz zıtlıklar ile tamamlanmıştır. Monokrom, yatay çizgili çoraplar ve başa geçirilen şapkalar, markanın ürettiği genel görünümün bir parçası olmuştur. Bodymap’in Optik Sanattan ilham aldığı modellerinde siyah-beyaz çizgiler farklı yönlerde ve kalınlıklarda kullanılmış ve oluşan geometrik desenler gözü yanıltıcı optik efektlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Görsel 5. Edina Ronay, "Japon" kazak tasarımı, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra.

Edina Ronay (1985) tarafından Edina ve Lena Firması için tasarladığı "Japon" isimli pamuklu el örgüsü kazak, bol kesimlidir. Yaka ve etek ucu nervürlü siyah ve beyaz şeritli ribana görünümlüdür (Görsel 5). Ön bedende bulunan siyah-beyaz şeritlerden oluşan dikdörtgen şekil kazayağı örme tekniği ile oluşturulmuştur. Kazakta bu dikdörtgen şeritlerin haricinde olan kısımlar ve manşetler düz siyah örmedir. Dikdörtgen şeritlerin içinde siyah-beyaz üçgen geometrik şekiller yer almaktadır. Geometrik şekillerin algılanmasında siyah-beyaz zıtlığının etkisi düşünülebilir. Bu durum, Gestalt ilkelerinden şekil-zemin ilişkisi ve "belirli bir yönde ilerleyen uyarıcıların bir bütün olarak algılandığı" "süreklilik" ilkesi ile açıklanabilir. İnsan beyni basit ve düzenli bir şekilde düzenlenmiş şekilleri algılamaktadır (http 1). Bu nedenle "Japon" kazakta oluşturulan geometrik desen formları Gestalt'ın "basitlik" ilkesi ile açıklanabilir. "Gestalt algı kuramında parça ve bütün arası ilişkinin şekil zemin arası basitlik ve sadelik yaklaşımı ile kurulduğu görülür" (Bedir Erişti ve Urgun: 2016:320). Kazanın kollarında ve ön bedende yer alan dikdörtgen kazayağı desenler, yaka ve etek ucunda kullanılan nervür şeritlerin yan yana dizilmeleri ile oluşan üç boyutlu form görünümü ve zeminde kullanılan siyah renk, dinamik ve hareketli bir görünüm oluşturmuştur. Optik Sanat'ın hareketli kompozisyonlar ve zıtlıklar gibi görsel algı unsurlarının bir araya getirilmesiyle ortaya çıktığı düşünüldüğünde, kazak tasarımında da bu unsurların bilinçli bir şekilde bir araya getirildiğinden söz edilebilir.



**Görsel 6.** Jean Paul Gaultier, *Optik illüzyon örme elbise.*

Görsel 6'da Jean Paul Gaultier'in örme (%78 Yün, %21 Rayon, %1 Poliamid) midi boy elbisesi görülmektedir (http 2). Elbise, kayak yakalı ve uzun japone kolludur. Örme dokusu sayesinde elbise bedene oturmaktadır. Modelin etek ucundaki beyaz örme kısımdan itibaren omuz ve yakaya kadar, kolda ise omuzdan dirseğe kadar yatay, siyah, kalın ve ince, beyaz çizgilerden oluşmuştur. Elbisenin bel hattından başlayarak dirseğe kadar uzanan ve son derece dikkat çeken dairesel siyah-beyaz çizgiler, modele hareket kazandırmıştır. Tasarımda siyah-beyaz kontrast çizgiler düzenli bir şekilde simetrik olarak tekrarlanmıştır. Bu durum Gestalt ilkelerinden "süreklilik ilkesi" ile açıklanabilir. Modelde kullanılan dairesel çizgiler japone kol görünümünü belirginleştirmiştir. Beden de bulunan yatay çizgiler ise örme dokusu sayesinde elbisenin bele oturma derecesini artırmıştır. Kol evinde oluşan dairesel çizgiler, ön ortasında kum saati görünümünü ortaya çıkarmıştır.



**Görsel 7.** Paco Rabanne, *Çizgili örme maxi elbise.*

İspanyol moda tasarımcısı Paco Rabanne'nin askılı, bedeni saran maxi elbisesi, yumuşak ribana örgüden (%95 pamuk, %5 elastan) tasarlanmıştır (http 3). Elbiseye uzaktan bakıldığında enine siyah şeritler, beyaz ince dikey şeritler ile kesişmiştir. Bu kesişmede beyaz dikey ve siyah enine



şeritler ön ortasından yan dikişlere doğru daha kalındır. Yan dikişlerde bulunan dikey şeritler ise daha incedir. Bu durum elbisenin yanlarında koyu renk ile daha sıkı bir doku etkisi yaratmış ve elbisenin bedene oturmasında bir yanılsama (illüzyon) etkisi yaratarak yanlarda daha ince bir görünüm elde edilmesini sağlamıştır. Dikey kalın şeritler ön ve arka bedende bir panel etkisi yaratmıştır.



Görsel 8a. Philipp Plein, *Optik desenli örme elbise.*



Görsel 8b. Philipp Plein, *Dikey çizgili örme elbise.*

Görsel 8a'da Alman tasarımcı Philipp Plein'e ait optik desenli, yuvarlak yakalı, siyah-beyaz düz renkli kolu lastik örgülü, kloş etekli ve düşük kollu triko elbise görülmektedir. Elbise kum saati formunda olup zemini siyahtır. Siyah zemin üzerinde bulunan beyaz geometrik şekiller, simetrik olup üçgen desenlidir. Bu desenler, elbisenin etek ucundan bel hattına doğru dereceli bir şekilde küçülmektedir. Üst bedeninin ön ortasında yer alan karşılıklı simetrik çizgisel şekiller dereceli bir şekilde genişlemekte ve bütünde tek bir üçgen algısı yaratmaktadır. Elbisenin yan dikişlerinden omuzlara kadar yer alan enine çizgili sivri uçlu şekiller de simetriktir. Yan dikişlerde yer alan bu çizgili şekiller omuzlara doğru daralmakta, bel hattında ise ön ortasına doğru uzanmaktadır. Bu durum elbisenin kum saati görünümünü artırmakta ve bedeni saran bir etki bırakmaktadır. Elbise

tasarımında üç boyut algısı siyah zemin üzerinde beyaz şekillerin derinlik ve hareket etkisi vermesi ile ortaya çıkmıştır. Elbiseye bütün olarak bakıldığında geometrik şekillerin Optik Sanat eserlerinde olduğu gibi sistematik ve kurallı bir düzen içinde yerleştirildiği görülmektedir. Etek ucundan bele doğru uzanan bu beyaz üçgen şekillerin belirli bir düzen içinde sıra ile yerleştirilmiş olması Gestalt'ın “devamlılık” ve “yakınlık” ilkeleri göz önüne alındığında “nesnelerin parçalarının bir grup oluşturuyormuş ve nesnelere belirli bir yönde hareket ediyormuş gibi algılanmasını” (Erdal, 2020:36) sağlamaktadır.

Philipp Plein'e ait diğer bir elbise ise optik etki siyah-beyaz çizgiler ile elde edilmiştir (Görsel 8b). Bele oturan viskoz jarse örgü (Viskon %70, Polyester %30) (http 4) kolsuz ve midi boyda olan elbisenin yakası “geniş U” şeklindedir. Kol evi ve yaka oyuntusu düz siyah lastik örgülüdür. Etek ucu genişleyen pilili bir görünüme sahiptir. Etek ucuna pili etkisi örme dokusu ile kazandırılmıştır. Üst bedeni dikey siyah-beyaz çizgilidir. Siyah renk zemin olarak kullanılmıştır. Etekte bel hattından başlayarak kalça düşüklüğünün bir bölü ikisine kadar yatay ince siyah-beyaz çizgiler mevcuttur. Bu bölüm elbiseye iki parçadan oluşan bir görünüm kazandırmış ve etekte korsaj etkisi yaratmıştır. Korsaj görünümünün altında başlayan beyaz sivri uçlu dikey şeritlerin içinde etek ucuna doğru genişleyen pililer mevcuttur. Dikey sivri uçlu şeritler üst bedendeki dikey çizgiler ile aynı genişliktedir. Elbisede optik etki, siyah zemin üzerindeki beyaz çizgilerin ve sivri şeritlerin “şekil-zemin ilişkisi” ile algılanmasını sağlamaktadır. Örme dokusu elbisenin bedene oturmasını sağlayarak üst bedende bulunan beyaz dikey çizgilerin beden formuna uygun olarak şekil almasını sağlamıştır. Beden hattında genişlik etkisi veren bu çizgiler belde ise bir daralma etkisi kazandırmıştır. Etekte yatay çizgiler ile korsaj görünümü yine örme dokusu sayesinde bedene oturmasını sağlamış, ayrıca elbiseye hareket etkisi kazandırmıştır. Etek ucunda yer alan pili görünümü ise üçgen şeritlerin ucundan başlamış ve her bir pilinin birer gode formunda olmasını sağlamıştır. Elbisede yer alan siyah-beyaz zıtlığın çizgiler ile sağlanması tasarımcı Philipp Plein'in Optik Sanatın hareketli kompozisyonlarını tasarımlarında oldukça etkili kullandığını göstermektedir.



**Görsel 9.** Laura Biagiotti, *Milan Fashion Week Sonbahar-Kış sezonu triko tasarımlar*, 2015.

İtalyan tasarımcı Laura Biagiotti'nin (2015), Milan Fashion Week'te sunduğu Sonbahar-Kış sezonunun keskin siyah-beyaz ve iç içe geçmiş farklı kalınlıktaki geometrik çizgiler ile oluşturduğu triko pelerin, etek, ceket ve tayt görünümleri Görsel 9'da yer almaktadır. Tasarımcı, asimetrik etek ve kollu ceketler, degaje yakalı pelerinler, dar etek ve taytların yer aldığı kış sezonuna ait formlarda siyah-beyaz çizgi ve geometrik şekilleri oldukça başarılı bir şekilde kullanmıştır. Çizgilerin ve geometrik şekillerin düzensiz kombinasyonları tasarımları son derece ilgi çekici, hareketli hale getirmiştir. Eğik, düz, diagonal ve yatay ince-kalın çizgi ve farklı şekillerin siyah zemin üzerinde beyaz etkisi "şekil – zemin ilişkisi" ile algılanmaktadır. "Algıda seçiciliğe göre insan zihni, şekil ve zemin ilişkisi arasında bir ayırım yapar. Şekil-zemin ilişkisinde dikkatin üstüne odaklandığı kısım şekil, şeklin gerisinde kalan, dikkat edilmeyen, algı alanına girmeyen kısım ise zemindir" (http 1). Çizgi ve şekillerin tasarımlar üzerindeki oranları ve diğer tamamlayıcı unsurların (ayakkabı, gözlük ve eldiven vb.) renklerinin siyah olması bu algıyı artırmıştır. Ayrıca Laura Biagiotti'nin tasarımlarında kullandığı çizgilerin farklı yönlerde ve iç içe geçmiş olması zihinde karmaşıklık hissi yaratmaktadır. Ancak tasarımlar bütün olarak değerlendirildiğinde Gestalt benzerlik ilkesi ile bu durum açıklanabilir. Benzerlik ilkesinde "şekil, renk, doku vb. pek çok özellik bakımından birbirine benzer uyarıcılar birlikte gruplandırılarak" algılama eğilimi vurgulanır (Yağmur, 2014:153) .



**Görsel 10.** Annalisa Dunn ve Dorothee Hagemann (Cooperative Designs Markası), *Sonbahar-Kış triko koleksiyonu*, 2010.

Annalisa Dunn ve Dorothee Hagemann'ın 2010 yılı Sonbahar-Kış koleksiyonu Londra merkezli ve triko konusunda uzmanlaşmış olan Cooperative Designs markası için tasarımlarının yer aldığı defile görüntüleri Görsel 10'da yer almaktadır. Annalisa Dunn ve Dorothee Hagemann'ın geleneksel teknikler kullanarak oluşturdukları deneysel tasarımları, yenilikçi modern trikoları içermektedir ve oldukça başarılıdır. Modeller, büyük boy eşarplar, siyah ruj ve aşırı kaküller ile avangart başlıklarla maskelenmiş ve neredeyse hiç görünmeyen yüzlerle tamamlanmıştır (http 5). Triko elbise modelleri, monokrom grafiksel ızgara desenler, renk blokları, gevşek örgülü kalın ve ince çizgili dokular, pırıltılı dokular ve iplikler, iç içe geçerek dokunmuş yünlerden oluşturulmuştur. Bol katmanlardan ve asimetric detaylardan oluşan örme tasarımlar, grafik şeritli renk blokları, eğlenceli ve özgürleştirici bir yolculuk hikâyesini anlatmaktadır. Salaş uzun ve kısa örme hırkalar ve örme kazaklar ile elbiseler 1990'ların Grunge tarzını yansıtmaktadır (http 6). 2010 modasına uygun kısa üstlerle dolu markanın Sonbahar/Kış 2010 koleksiyonu asimetric ve simetric bol katmanları üst üste giyilen örme kazaklar, hırkalar, elbise ve ceketler ile alta giyilen etekler, taytlar ve şalvar pantolonlardan oluşmuştur.

Annalisa Dunn ve Dorothee Hagemann modern tekniklerle yeniden keşfettikleri gelenekseli vurgulayan trikolarında kullandıkları çizgili ve ızgara desenleri siyah, beyaz gri, kırmızı, mavi, bej ve hardal renk paletini yansıtmaktadır (http 7). Donofrio-Ferrezza ve Hefferen'e (2017: 28) göre; "1960'larda iplik ve kumaş boyaları geliştikçe tasarımcılar, neon renklerle çizgili ve kalın desenli intersia parçalar çalışmaya başlamış, renkli bir kaleydoskop trendi başlatmışlardır. Zamanın Optik Sanat resminden türetilen büyük cesur siyah-beyaz grafikler dönem modasında hali hazırda popüler olmuştur. Bu örme giyime de yansımış, tüm bedeninin boyanmış garaj duvarlarını andırdığı, sanat ve grafik tasarımının cesurca bir araya getirildiği geometrik

desenlerde optik desenli kazak ve tunikler örülmüştür.” Donofrio-Ferrezza ve Hefferen’in de belirttiği gibi Optik Sanatın örme giyim tasarımlarına yansımada örmede yeni tekniklerin gelişiminin katkısı olduğu düşünülmektedir. Bu yeni teknikler sayesinde Annalisa Dunn ve Dorothee Hagemann da Optik Sanatı, örme giyim tasarımlarına yansıtmaları daha kolay olmuştur. Onların tasarımlarının ana zemininde monokrom ve kontrast renkler bir arada kullanılmıştır. Aralarda kullandıkları kırmızı, mavi ve hardal renkleri ritmi artırmış ve tasarımları ilgi çekici hale getirmiştir. Izgara desenli geometrik şekiller ile özellikle ince ve kalın çizgilerin incelikli şekilde bir araya getirilmesi tasarımlardaki hareket etkisini ortaya çıkarmıştır. Tasarımlarda kullanılan hareketli kompozisyonlar, zıt renklerin yanı sıra uyumlu ve uyumsuz renkler, Optik Sanatın en iyi örneklerini yansıtmaktadır.



a) b) c)  
Görsel 11a. Alice Palmer, “Batman” adlı koleksiyonundan, 2010.



Görsel 11b. Alice Palmer, "Fossil Warriors" adlı koleksiyonundan.

Alice Palmer, tasarım ve üretimle sınırları zorlayan Londra merkezli bir triko tasarımcısıdır. Palmer, Glasgow Sanat Okulu'nda Örne Tekstil alanında lisans eğitimini tamamladıktan sonra, Royal College of Art'ta Örne Tekstil konusunda uzmanlaşmış ve moda için örgü örmenin alışılmadık yollarını geliştirmeye odaklanmıştır. Sonuçta, kumaş atığı gerektirmeyen, çevre dostu üretim yöntemleriyle birleşen güçlü, benzersiz bir estetik ile tasarımlarını yapmıştır. Temelde sanat ve mimariden ilham alan haute couture ve dönüştürülebilir giysi tasarımları yaratarak trikolarının algılanma şeklini değiştirmeyi hedeflemiştir. Alice Palmer, özellikle desen, form ve şekle ilgi duymuş ve alışılmadık örgü tekniklerini geleneksel yöntemlerle birleşerek cesur ve modern bir görünüme sahip tasarımlar oluşturmuştur ([http 9](http://9)).

Heykelsi örme formları ile öne çıkan İngiliz kökenli tasarımcı Alice Palmer'in 2010-2011 yılı "Batman" adlı koleksiyonundaki örme giyim tasarımları, optik etkilerin izlendiği bir koleksiyon olmuştur. Sonbahar-Kış 2010 Batman temalı koleksiyonunda 2000'den fazla çivi kullanmıştır. Tasarımlarında tümsekler ve sivrilikler oluşturmak için parçaları sıkıştırarak veya çıtçıtlar ile toplayarak koleksiyona fütüristik bir estetik kazandırmıştır. Kullanılan iplikler ince merinos yünlerinden ve pamuktan oluşur. Parçaların çoğu monokromdur ([http 8](http://8)). Yarasalar ve "Batman" filmi tasarımcı için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Stüdyosunda Batmobil'in resimleri bulunmaktadır ([http 9](http://9)). Palmer, tasarımlarında örgü tekniklerini manipüle ederek yeni denemeler yapmıştır. Görsel 11a'da yer alan modellerinde sivri uçlar ile toplanmalar göze

çarpmaktadır (http 10). Asimetrik ve simetrik detayların yer aldığı elbiselerde temel renk siyah olup beyaz ile zıtlık sağlanmıştır.

Elbiseler, maxi veya mini boydadır. Görsel 11a-a'da bulunan japone kol görünümlü elbise, etek ucuna kadar tüp şeklinde düz olarak devam etmektedir. Elbisenin her iki yanında bulunan siyah-beyaz zig zag parçalar dökümlü bir görünüm sağlamıştır. Kol ağzında siyah kalın bantlar yer almaktadır. Sıfır yakalı elbisenin ön ortasında toplanmalar meydana getirilmiş ve üç boyutlu bir görünüm elde edilmiştir. Görsel 11a-b 'de yer alan kazak görünümlü elbise kayak yakalı ve mini boydadır. Takma ve uzun kolludur. Bol dökümlü elbisenin etek ucu kemer şeklinde bedene oturmuştur. Bel hizasından beden hattına kadar devam eden siyah sivri uçlu geometrik şekiller kolda da devam etmektedir. Görsel11a-c'de ise tek omuzlu tüp elbise görülmektedir. Model uzun olup bel hizasının altında yer alan asimetrik sivri uçlar oldukça dengeli bir şekilde dağıtılmıştır. Alice Palmer'in tasarımlarında siyah-beyaz zıtlığını kullanması ile şekil-zemin ilişkisinden bahsedilebilir. Ayrıca tasarımcının siyah-beyaz zıtlığını hesaplı bir kompozisyonla sağlayarak üç boyutlu sivri uçlar ve zig zag görünümler elde ettiği ve bu görünümlerin birer yanılsama oluşturduğundan bahsedilebilir. Üç boyutlu sivriliklerin tasarımları oldukça hareketlendirdiği ve derinlik etkisi yarattığı söylenebilir.

Tasarımcı Alice Palmer-2021 yılı "Fossil Warriors" adlı koleksiyonunda Londra'daki Doğa Tarihi Müzesi gezisinde büyüleyici bulunduğu dinazor kemiklerinden ve fosillerden ilham almıştır. Ayrıca Japon mimarisinden etkilenmiş modern bir çizgiye sahip, gerçekten karmaşık bir şekilde oluşturulmuş örgüler tasarlamak istemiştir. Palmer bu koleksiyonunu "oldukça heykelsi ve kadınsı" olarak değerlendirmiştir. Ayrıca Palmer, ipek gibi yumuşak ve dayanıklı kumaşlar kullandığını ve renk paletinin çeşitli cilt tonlarına uyan gümüş gece mavisi, petrol ve hardal renklerinden oluştuğundan bahsetmiştir (http 11). Renkli tasarımlarının da yer aldığı koleksiyonda araştırmanın sınırlılıkları kapsamında sadece kontrast renkli tasarımları çalışmaya dahil edilmiştir. Modeller fosil görünümlü ve dinazor kemiklerindeki girinti çıkıntılar gibi üç boyutlu olarak örme teknikleri ile tasarlanmıştır. Üç boyutlu etki, Görsel 11b'de yer alan modellerde incelikli bir şekilde kontrast renklerin çizgili bir doku oluşturması ile belirgin hale getirilmiştir.

#### 4. Sonuçlar

20. yüzyılın soyut sanat akımlarından olan ve Avrupa'da 1950'li yıllarda temeli atılan Optik Sanat "geometri ve matematiği estetikle birleştiren, renklerin, biçimlerin, çizgilerin görsel etkiler yaratmak amacıyla sistematik araştırılması ve görsel etkinin her bireyin gözünde algılama mekanizması yoluyla oluşması" olarak tanımlanır (Beyoğlu, 2015: 339). Bu çalışmada Bodymap, Edina Ronay, Jean Paul Gaultier, Paco Rabanne, Philipp Plein (Philipp Plein International Group'un kurucusu, [http 12](http://12)), Laura Biagiotti, Annalisa Dunn- Dorothee Hagemann (Cooperative Designs markası) ve Alice Palmer gibi moda sektörünün en önemli isimlerinden olan markaların ve moda tasarımcılarının Optik Sanattan ilham alarak tasarladıkları örme giysi tasarımlarının bu sanat ile ilişkileri model özellikleri ile birlikte incelenmiştir. Bu inceleme doğrultusunda tasarımcı ve markalara ait elde edilen sonuçlar şu şekildedir;

Alan yazın ve ulaşılan görsel kaynaklardan elde edilen veriler sonucunda örme tekniklerini kullanan moda tasarımcılarının örme giysi tasarımlarında modanın esin kaynakları arasında yer alan Optik Sanata ait renk zıtlıklarını, çizgileri, geometrik şekilleri, hareketi, derinlik ve yarılsamaları kullandıkları görülmüştür. Örme giysi tasarımlarda siyah-beyaz zıt çizgilerin farklı yönlerde ve kalınlıklarda kullanılmış olması sonucu ortaya çıkan geometrik desenlerin son derece göz alıcı optik efektlerin ortaya çıkmasını sağladığı görülmüştür.

Optik Sanatın, hareketli kompozisyonlarının siyah-beyaz ve zıt renklerin yanı sıra uyumlu ve uyumsuz renkler gibi görsel algı unsurlarının bir araya getirilmesiyle ortaya çıktığı düşünüldüğünde, örme giyim tasarımında da bu unsurların, tasarımcılar tarafından bilinçli bir şekilde bir araya getirildiği sonucuna varılabilir.

Tasarımcıların ve markaların, giysilerin bedene oturmasında (daha ince bir görünüm elde etmek için) örme teknolojisi ve Optik Sanat unsurlarını bir araya getirerek bir yarılsama (illüzyon) yarattıkları sonucuna varılmıştır.

Örme giysi tasarımlarında geometrik şekillerin Optik Sanat eserlerinde olduğu gibi sistematik ve kurallı bir düzen içinde yerleştirildiği görülmüştür. Tasarımcıların (Alice Palmer) bazı elbise tasarımlarında siyah zemin üzerinde beyaz şekilleri sistemli bir şekilde kullanmaları ile



derinlik ve hareket etkisi ile sivri uçlar ve zig zag görünümle elde ederek üç boyut algısı ortaya çıkardıkları görülmüştür.

Moda tasarımcılarının yeni örme tekniklerini Optik Sanat ile birleştirerek iç içe geçerek dokunmuş yünleri kullanarak grafiksel ızgara desenlerini, renk bloklarını, gevşek örgüler ile kalın ve ince çizgili dokularını, pırıltılı dokuları elde ettikleri görülmüştür. Bu doğrultuda Optik Sanatın örme giyim tasarımlarına yansımada örmede yeni tekniklerin gelişiminin katkısı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tasarımcıların, görsel algı kuramlarından Gestalt Algı Kuramına ait ilkelerinden “şekil-zemin ilişkisi”, “süreklilik”, “basitlik”, “devamlılık”, “yakınlık” ve “benzerlik” ilkelerinden faydalandıkları ve bu ilkeleri hedef kitlelerin görsellere ilişkin algılarını harekete geçirmek için bilinçli bir şekilde kullandıkları söylenebilir.

Giysi tasarımcılarının sanattan ilham almaları tasarımlarının özgünlüğünü artırmakta, bu şekilde oluşturdukları koleksiyonlar ile modanın geçiciliğini bir tarafa bırakarak kalıcı ve kişiselleştirilmiş tasarımlar ortaya çıkarmalarını sağlamaktadır. Bu araştırma, Optik Sanat eserlerinin ve ilkelerinin örme giysi tasarımlarına uygulanabilirliği sanat ve moda tasarımı arasındaki ilişkiye örnek bir çalışma niteliğindedir. Moda tasarımcılarının bakış açılarını ve çalışmalarının özgünlüğünü yükseltmeleri için sanat veya diğer alanlardan ilham kaynaklarını araştırmaları ve tasarımlarını yön vermeleri açısından oldukça önemlidir.

### **Kaynakça**

Akçam, T. C., Kozbekçi Ayranpınar, S. (2022). “Kadın Emeğine Dayanan Bir Ev Endüstrisi: El Örucülüğü”, *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*, Cilt:7 Sayı:14, s. 89-103.

AU, K. F. (2011). *Advances in Knitting Technology*, Woodhead Publishing.

Baltacı, A. (2018). “Nitel Araştırmalarda Örnekleme Yöntemleri ve Örnek Hacmi Sorunsalı Üzerine Kavramsal Bir İnceleme”, *BEÜ SBE Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, s. 231-274.

Bayazit M. A. (2004). *Atkı Örmeciliğine Giriş*, İzmir: E.U. Tekstil ve Konfeksiyon Araştırma-Uygulama Merkezi Yayını.

Erişti, S. D, Uluuysal, B. ve Dindar, M. (2013). "Görsel Algı Kuramlarına Dayalı Etkileşimli Bir Öğretim Ortamı Tasarımı ve Ortama İlişkin Öğrenci Görüşleri", *Anadolu Journal of Educational Sciences International*, Ocak 2013, Cilt 3, Sayı 1, s.47-66.

Bedir Erişti, S. D. ve Urgun, G. (2016). "Görsel Algı Kuramlarına Göre Reklam İçerikli Tasarımların Değerlendirilmesi", *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi* Mayıs/Haziran'16, Cilt 9, Sayı:17, s. 313-342.

Beyoğlu, A. (2015). "Sanat Eğitiminde Algı, Görsel Algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Haziran, Cilt 17, Sayı 1, s.333-348.

Black, S. (2005). *Knitwear in Fashion*. London: Thames & Hudson.

Black, S. (2012). *Knitting: Fashion, Industry, Craft*, London: V&A Publishing.

Brown, C. (2013). *Knitwear Design*, London: Laurence King Publishing.

Candan, C. (2000). *Düz Örme Teknolojisi*, İstanbul: Dalteks Tekstil ve Konfeksiyon Makinaları İth. İhr. San. Tic. A.Ş.

Çelik Yılmaz, N. (2019). "21.Yüzyıl Sokaklarında Optik Yansımalar", *Ulakbilge*, Cilt 7, Sayı 32, s.35-51.

Donofrio-Ferrezza, L. ve Hefferen, M. (2017). *Designing a Knitwear Collection: From Inspiration to Finished Garments*. Fairchild Books.

Elliot, S. (2015). *Knit: Innovations in Fashion, Art, Design*. London: Laurence King Publishing.

Elmas, A. O. ve Kumaş Şenol, N. (2019). "Op Art Sanatının Modaya Yansımaları ve Örnek Bir Uygulama", *Art-Sanat*, Sayı 11, s. 141-162.

Erdal, G. (2020). "Ambalaj Tasarımında Gestalt Prensipleri", *International Journal of Humanities and Research*, June, Year 5, Issue 4, Volume 4, p. 32-39.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, çev.: Emre Gözgülü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Liu a, S. Y. and Yuan, G. X. (2021). "Application of Visual Illusion Patterns on Modern Women's Knitwear Design", *Journal of Fiber Bioengineering and Informatics*, Issue 14, Volume 2, p. 89-100.

Manaia, J. P. M. (2020). "Bridget Riley e a Op Art: Natureza, Percepção e Representação, Bridget Riley and Op Art: Nature, Perception and Representation", *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, Vol. XIII (25), p.69-81.

Oskay, N. (2019). "Örme Giysi Tasarımında Postmodern Sanata Yönelik Eğilimler", *Akademik İncelemeler Dergisi*, 2019, Cilt 14, Sayı 2, s.277- 298.

Özel, Z. (2007). "Op Sanat ve Dijital Teknolojinin Kullanımı", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 7- Sayı 2, s.395-418.

Ray, S. C. (2012). *Fundamentals and Advance in Knitting Technology*, New Delhi: Woodhead Publishing.

Rutt, R. (1989). *A History of Hand Knitting*, London: Batsford Ltd.

Süzen, H. N. (2018). "Modern Batı Sanat Akımlarının Güncel Sanata Katkıları", *Uluslararası Sosyal Bilimler İnceleme Dergisi (UBSBİD)*, Cilt 2, Sayı 1, s. 20-30.

Tavman, B. ve Oskay, N. (2012). Örmenin Sanattaki Yeri, 1. Uluslararası İstanbul Tekstil Sanatı Tasarım Sempozyumu, 17-20 Ekim, s.199-216.

Uğur, E. (2019). "Op-Art (Optik Sanat) Akımının Görsel Algı ve Grafik Tasarım Kavramları Açısından Tanımlanması", *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 17, s.231-258.

Udale, J. (2014). *Fashion Knitwear*, London: Laurence King Publishing.

Udale, J. (2018). *Moda Tasarımında Triko*, İstanbul: Literatür Yayınları.

Wilson, J. (2001). *Handbook of Textile Design: Principles, Processes and Practice*, Cambridge: Woodhead Publishing.

Yağmur, Ö. (2014). "Minimal Sanatta Dan Flavin'i Gestalt Algı Kuramıyla Anlamlandırma", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi/Journal of the Fine arts Institute (GSED)*, Sayı 33, s.149-161.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

### **İnternet Kaynakları**

Akgül, M. (2019). Nitel Araştırmada Veri Analizi: Betimsel ve İçerik Analizi, Araştırma Yöntem ve Teknikleri II, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Ünite 10, s.2-24. ([https://archive.org/details/podcast\\_arastirma-yontem-ve-teknikleri\\_nitel-arastirmada-veri-analizi\\_1000270572134](https://archive.org/details/podcast_arastirma-yontem-ve-teknikleri_nitel-arastirmada-veri-analizi_1000270572134))

http 1: "Gestalt Kuramı ve İlkeleri", <https://www.iienstitu.com/blog/gestalt-kurami-ve-ilkeleri>, Erişim tarihi: 25.04.2022.

http 2: "Jean Paul Gaultier", <https://runwaycatalog.com/products/mixed-wool-striped-optical-illusion-dress-jean-paul-gaultier>, Erişim tarihi: 28.02.2022.

http 3: "Paco Rabanne", <https://www.intermixonline.com/paco-rabanne/striped-knit-maxi-dress/20EMRO040ML0058.html>, Erişim tarihi: 27.02.2022.

http 4 : "Philipp Plein", [https://www.pleinoutlet.com/tr/knit-dress-intarsia-stripes/PAAC-WKG0294-PKN002N\\_0201.html](https://www.pleinoutlet.com/tr/knit-dress-intarsia-stripes/PAAC-WKG0294-PKN002N_0201.html), Erişim tarihi: 01.04.2022.

http 5: "Coopertive Designs", <https://www.trendhunter.com/trends/cooperative-designs>, Erişim tarihi: 28.02.2022.

http 6: "Ann Sofie Back Designer", <http://www.greycatte.com/2011/05/ann-sofie-back-designers-remix.html>, Erişim tarihi: 28.02.2022.

http 7: "Coopertive Designs", <https://trendland.com/cooperative-designs-at-london-fashion-week/>, Erişim tarihi: 28.02.2022.

http 8: "Alice Palmer", <https://www.notjustalabel.com/alice-palmer>, Erişim tarihi: 01.03.2022.

http 9: "2010 London Fashion Week", [https://www.huffingtonpost.co.uk/2010/09/15/alice-palmer-a-w-2010-backstage-at-london-fashion-week\\_n\\_7416724.html](https://www.huffingtonpost.co.uk/2010/09/15/alice-palmer-a-w-2010-backstage-at-london-fashion-week_n_7416724.html), Erişim tarihi: 28.02.2022.

http 10: "Alice Palmer", <https://www.artstthread.com/news/lfw-alice-palmer-autumnwinter-201011/>, Erişim tarihi: 05.03.2022.

http 11: "Alice Palmer", <https://www.drapersonline.com/archive/alice-palmer-the-one-to-watch>, Erişim tarihi: 05.03.2022.

http 12: "Philipp Plein", [https://en.wikipedia.org/wiki/Philipp\\_Plein](https://en.wikipedia.org/wiki/Philipp_Plein), Erişim tarihi:10.07.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Bridget Riley, Optik Sanat eserlerinden örnekler 1963, 1961, 1964.

[https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2914?installation\\_image\\_index=16](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2914?installation_image_index=16), Erişim tarihi: 16.04.2022.

<http://www.op-art.co.uk/bridget-riley/>, Erişim tarihi: 16.04.2022.

Görsel 2. Örme giyimde "Fully-fashioned knitwear" ve "Cut and sewn knitwear" üretim yöntemleri.

Udale, Jenny (2014). Fashion Knitwear, London: Laurence King Publishing.

Görsel 3. Hannah Buswell, Örne giyim koleksiyonunda kolaj çalışması ve tasarım sonucu. Brown, Carol (2013). Knitwear Design, London: Laurence King Publishing.

Görsel 4. Bodymap Markası, "The Cat in a Hat Takes a Rumble with a Techno Fish" isimli defilesi, (1984).

<http://www.highfashion.ru/style/dress/plate-s-zauzhennoy-k-nizu-tak-nazyvaemoy-hromoy-yubkoy>, Erişim tarihi: 03.04.2022.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*, (Çev.: Emre Gözgülü), İstanbul: Hayalperest Yayınevi. <https://www.dazeddigital.com/fashion/gallery/6120/12/fashion-archive-bodymap>, Erişim tarihi: 03.04.2022.

Görsel 5. Edina Ronay, "Japon" kazak tasarımı, 1985, Victoria ve Albert Müzesi, Londra. <https://collections.vam.ac.uk/item/O365682/japanese-jumper-ronay-edina/>, Erişim tarihi: 27.02.2022.

Görsel 6. Jean Paul Gaultier, Optik illüzyon örme elbisesi.

<https://runwaycatalog.com/products/mixed-wool-striped-optical-illusion-dress-jean-paul-gaultier>, Erişim tarihi: 28.02.202.

Görsel 7. Paco Rabanne, Çizgili örme maxi elbisesi.

<https://www.intermixonline.com/paco-rabanne/stripped-knit-maxi-dress/20EMRO040ML0058.html>, Erişim tarihi: 27.02.2022.

Görsel 8a. Philipp Plein, Optik desenli örme elbisesi.

<https://www.ikrix.com/kr/illusion-knit-dress-philipp-plein-9718>, Erişim tarihi: 27.02.2022.

Görsel 8b. Philipp Plein, Dikey çizgili örme elbisesi.

[https://www.pleinoutlet.com/tr/knit-dress-intarsia-stripes/PAAC-WKG0294-PKN002N\\_0201.html](https://www.pleinoutlet.com/tr/knit-dress-intarsia-stripes/PAAC-WKG0294-PKN002N_0201.html), Erişim tarihi: 01.04.2022.

Görsel 9. Laura Biagiotti, Milan Fashion Week Sonbahar-Kış sezonu triko tasarımları.

<https://www.livingly.com/runway/Milan+Fashion+Week+Fall+2015/Laura+Biagiotti/cfhTwYU0tFZ>, Erişim tarihi: 12.05.2022.

<https://www.onlygreatstyle.com/brand-laura-biagiotti-style-fall-winter-2015-2016-for-women/>, Erişim tarihi: 12.05.2022.

Görsel 10. Annalisa Dunn ve Dorothee Hagemann (Cooperative Designs Markası), Sonbahar-Kış triko koleksiyonu.

<https://www.vogue.co.uk/shows/autumn-winter-2010-ready-to-wear/cooperative-designs>, Erişim tarihi: 26.02.2022.

<https://www.trendhunter.com/trends/cooperative-designs>, Erişim tarihi: 26.02.2022.

<http://atheoryofbeauty.blogspot.com/2010/10/cooperative-designs-aw-2010.html>, Erişim tarihi: 26.02.2022.

Görsel 11a. Alice Palmer, "Batman" adlı koleksiyonundan.

Brown, Carol (2013). *Knitwear Design*. Londra: Laurence King Publishing.

<https://www.rebekahroy.co.uk/blog/2010/02/24/alice-palmer-autumn-winter-2010>, Erişim tarihi: 26.02.2022.

Görsel 11b. Alice Palmer, "Fossil Warriors" adlı koleksiyonundan.

<https://www.alicepalmer.co.uk/fossil-warriors?lightbox=i0utu>, Erişim tarihi: 28.02.2022.

<https://www.alicepalmer.co.uk/fossil-warriors?lightbox=i2ov0>, Erişim tarihi: 28.02.2022.

**AFİŞ TASARIMINDA GLITCH TYPE TEKNİĞİ KULLANIMININ İNCELENMESİ,  
BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ (KÜTAHYA TÜRKÜLERİ)\***

**INVESTIGATION OF THE USE OF GLITCH TYPE TECHNIQUE IN POSTER DESIGN, A  
IMPLEMENTION EXAMPLE (KUTAHYA FOLK SONGS)**

**Betül Güzel\*\* , Levent Mercin\*\*\***

**Öz**

Sanat ve tasarımın, özgünlüğü benimseyen ve buna ulaşmak için deneysel uygulamaları teşvik eden bir yapıda olduğu bilinmektedir. Bu noktadan hareket ile araştırmada kültürel değerlerin, ters olma yaklaşımına sahip olan, fakat deneysel süreçler sayesinde olumlu sonuçlar doğuran glitch sanatı üzerinde durulmuştur. Durağan ve hareketli afişlerin gerçekleştirildiği bu araştırmada, glitch sanatı yaklaşımıyla Kütahya'ya ait tarihi değerlere yer verilirken Kütahya türkülerinin tipografik olarak betimlenmesi ile Kütahya'nın tanıtımına katkı sağlanması amaçlanmıştır. Araştırmada genel tarama modeli, eser analizi yöntemlerinden yararlanırken, 12 Kütahya türküsü ile tasarlanan afişlerin hem glitch sanatı ile uygulanmış olması bugüne kadar rastlanan bir durum olmaması açısından özgün, hem de afişlerin hareketli olması açısından benzerlerinden farklı olduğu anlaşılmıştır. Araştırma kapsamında glitch type modeliyle tasarlanan tipografik öğelerde okunurluğun zorlaştığı az da olsa görülmüştür. Bu sorunu gidermek için açık fon ile yazının renginin kontrastlığından yararlanılmıştır. Elde edilen sonuçlara göre, bu tarz bir uygulama, Türkiye'deki diğer illerine de uygulanabilir. Sanat ve tasarım alanlarına bırakılacak ürün tasarımı mirasının zenginleşmesi için teknolojinin olanaklarının deneysel çalışmalar yoluyla artırılması gerektiği ifade edilebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Afiş, Glitch Type, Hareketli Afiş, Kütahya Türküleri, Tipografi.

**Abstract**

Art and design are known to embrace originality and encourage experimental practices to achieve it. From this point of view, the research focuses on the art of glitch, which has the opposite approach to cultural values, but has positive results thanks to experimental processes. In this research, in which static and animated posters were realized, it was aimed to contribute to the promotion of Kütahya by typographically depicting Kütahya folk songs while including the historical values of Kütahya with the approach of glitch art. While utilizing the general screening model and artifact analysis methods in the research, it was understood that the posters designed with 12 Kütahya folk songs are both unique in the sense that the fact that they are applied with glitch art is not a situation that has been encountered so far, and different from their counterparts in terms of the moving posters. Within the scope of the research, it was seen that legibility became difficult in typographic elements designed with the glitch type model. To overcome this problem, the contrast between the light background and the color of the text was used. According to the results obtained, such a practice can be applied to other provinces in Turkey. It can be stated that the

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 22.09.2022 - Kabul tarihi: 05.12.2022*

\*Bu çalışma, Afiş Tasarımında Glitch Type Tekniği Kullanımın İncelenmesi ve Bir Uygulama Örneği (Kütahya Türküleri) yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\*Uzman, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, betul.guzel035@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0086-4576>.

\*\*\*Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, levent.mercin@dpu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-5721-6054>.

possibilities of technology should be increased through experimental studies in order to enrich the heritage of product design to be left to the fields of art and design.

**Keywords:** Poster, Glitch Type, Motion Poster, Kütahya Folk Songs, Typography.

## 1. Giriş

Glitch sanatı, mümkün olamayacak gibi görünen, var olamaz düşüncelerin ve anlamların yok olduğu görüntüleri aksi bir şekilde oluşturan tekniktir denilebilir. Glitch sanatı, anlam içermeden aslında anlamsızlık içerisinde yeni bir mesaj oluşturan ve bunu yaparken var olan veya olmayan görüntülerin gelişigüzel yansımalarıyla birçok aksaklığın tesadüfen tasarıya dönüştüğü bir olgu olarak kabul edilebilir (Heijer, 2013:110).

Bu özelliğinden dolayı sanatçıların bir kısmı, çoğu sanat alanında glitch sanatına yer vermeyi uygun görmüşlerdir.

Glitch sanatı yaklaşımından yola çıkarak uygulama yapılan alanlardan biri tipografi alanı olmuştur. Tipografinin estetik ve düzen algısı, dışavurumcu bir tavırla kusurlu olanı tasvir etme anlayışı eklenmiş ve farklı deneysel çalışmalar ortaya konmuştur. Saul Bass, Heebok Lee ve Kyle Cooper gibi sanatçılar animasyon dünyasında bunu kullanırken, tipografinin durgun ve kinetik tasarımlarında da yorumlanmaya başlanmış ve böylece glitch sanatına yer verilmiştir.

Durağan ve hareketli olmak üzere iki tür uygulama alanı olan glitch sanatı, tipografinin düzgün anatomisini yok ederek esnemiş veya eğrilmiş, yanıp sönen, gitgelli şekilde çarpılan tüm etkileri yakalayıp, özellikle kinetik tipografiyi daha fazla devinime kavuşturmuştur. Bu olgu ile mesaj biçimsiz şekilde sunularak anlamsal olana dönüştürülür (Ceylan, 2019:50). Fakat tipografiyi oluşturan harflerde yaratılan bu bozukluklar, ortaya biçimsiz görünümün çıkması sırasında devreye okunurluk seviyesinin nasıl korunabileceğine dair birçok soru yumağı getirmiştir. Çünkü okunurluk düzeyinde yaşanacak düşüşler, izleyiciyi olumsuz etkileyerek seçicilikte zorluk yaşanmasını beraberinde getirmektedir. Bu nedenle, tasarlanan glitch type, yoğun şekilde kullanılsa da sade ve yalın üslup ön planda tutularak, seçiciliğe yardımcı olacak düzende oluşturulmasına dikkat edilir.

Her sanat alanı ve teknik, kendi içerisinde özgün ve farklı arayışlar ile yeniliğe ve gelişime uğramaktadır. Özellikle teknolojiyle iç içe olan alanlar, teknolojinin getirdiği olanaklar sayesinde bu olguya daha çok maruz kalmaktadırlar. Glitch sanatı da teknolojiye bağlı olarak sanat alanına



girmiştir. Çok farklı alanlarda kullanılan glitch sanatının, tipografide kullanımı ise irdelenmesi gereken bir konu olarak benimsenmiştir. Bu araştırma bu gerekçeden hareket ile gerçekleştirilmiştir.

## **2. Glitch Sanatı Kavramı ve Türleri**

Glitch, alışlagelmiş bir durumun aniden engellere maruz kalarak karmaşaya mahal verdiği arızalı ve işlevsiz bir olay anlamına gelmektedir. Arızalı bir algoritma izlenimi yaratan glitch, yanlış html kodlamalarıyla bilgisayarın gerçek işlevini yok ederek doğru formları hayalet gibi göstererek oluşur (Goriunova ve Shulgin, 2008:114). Bir kusurun veya aksaklığın terimi olarak bilinen “glitch” sözcüğünün kayıtlara geçişi ise NASA astronotu John Glenn’in, İngilizce tabanlı uzay programında karşılaşmış olduğu olumsuz sonuçları ifade etmek adına kullandığı tanımlama sayesinde olmuştur (Moradi, 2004:9). Ancak glitch kavramı, literatürde yer almadan önce herhangi bir ses üzerinde çatallaşmış, cızırtılı bir şekilde rahatsız edici fiziksel pürüzler oluşturmuş ve insanlar bu sorunlu sesleri, noise (gürültü) şeklinde ifade edilmiştir (Menkman, 2011:26). Bu nedenle müzik, herhangi bir ses veya bir konuşma dinletisinde oluşan uyumsuz seslerin birbirine karışması, işletim sistemi donanımında arızalanmalar, grafik dosyasında düşük çözünürlük veya bir anda oluşan renk artefaktları, karıncalaşmış gitgelli televizyon ekranı ve web sitesinde oluşan hatalı yazınsal kodlamalar nedeniyle kaymış veya birbirine karışmış arayüz yerleşmesi gibi istenmeyen tekniksel sarsıntı ve bozulmalar, glitch kavramına birer örnek teşkil etmişlerdir (Kane, 2019:15). Bu sayede de ortaya karmaşadan doğan bir sanat ürünü olan glitch art (glitch sanatı) kavramı doğmuştur.

Glitch sanatı, bir bakıma çağdaş sanat yaklaşımlarına destek olmuş bir anlamsız benimsen sanat biçimidir. Çünkü glitch sanatı, teknolojik yöntemlerle estetik biçimleri birleştirerek, ortaya dijitalleşmiş sanata yenilikçi bir tavır getirirken diğer yönden de aykırı, eksik ve bozuk durumlar sayesinde sayısal verileri anımsatan sanatsal kompozisyonları meydana getirmiştir. Anlamsızca oluşturulan glitch sanatına dayalı eserler, bozuk biçim kavramı ile ortaya yeni bir düzen oluştururken aslında tekniğin etkileriyle düzensizlik ve kompozisyonsuzluk algısı bilincinde olmadan, kazara hatanın gelişigüzel kendiliğinden oluveren ürünlerdir (Akıl,2014). Uslu’ya (2016:1971-1972) göre ise glitch sanatı “aksaklık sanatı, fotoğrafın içindeki dijital sürrealizm, bellek kaymaları, zaman yetersizliği, görüntü algoritması, başarısız deneme, kodda

rastgele parametreler, uyumsuz kaos” şeklinde tanımlanmaktadır. Böylece çalışmalarda uygulanamayan ve yanlış algılamaların temsili olan glitch sanatı, ilk olarak Reed Ghazala tarafından 1960'larda kurulan donanım ve devre yollarının yaratmış olduğu etkiye dayanarak kendisini göstermiştir. Çünkü sanatçılar, elektronik devrelerin ve enstrümanların ses yapılarında yapmış oldukları çeşitli oynamalarla gürültüyü meydana getiren durumların sonik özelliklerini irdelemek adına Ghazala'ın çalışmasından esinlenmişlerdir.

Sanatçıların çeşitli çalışmalarıyla günden güne gelişim gösteren glitch sanatı, yeni medya sanatı olarak da anılmaktadır. Çünkü İman Moradi ve Ant Scott gibi dijital sanatçılar 1990'ların sonu ve 2000'lerin başında glitch kavramını yazılım destekli görseller üzerinde denemiş ve kodlama yöntemleri sayesinde de medya sanatı denilmesine zemin hazırlamışlardır. Ayrıca Moradi ve Scott, yapmış oldukları çalışmalarda görseller üzerinde yazılım dilini koruyarak sayısal sanatı da hayata geçirmişlerdir (Manon ve Temkin, 2011:2). Moradi ve Scott'un yanı sıra ünlü net.artist Jodi ve glitch sanatçısı Rosa Menkman'ın da bulunduğu daha birçok sanatçı, elektronik medyanın alt tabanındaki katmalarda oluşan kesintileri kullanarak yeni bir görsel oluşumunda sonik yapılar yaratmak için aksaklıklardan yararlanmışlardır (Cubitt, 2017:20). Görsel aksaklık sanatını benimseyen sanatçılar, kendilerini tanımlamada ise aksaklık sözcüğünü kullanmışlardır. Kaza ve mantıksızlığı bir yöntem şeklinde kullanan sanatçılar (Blumenkranz, 2012:1) başka bir deyişle analog hataların dijital alanda görülürken soyut kod hatalarına müdahale eden dijital sanatçı, aslında sanatçı değil programcı olarak nitelendirilebilir (Kane, 2019:62). Glitch sanatının programcı sanatçıları, glitch sanatını kullanırken eserini bilinçli veya bilinçsiz şekilde farkında olmadan tasarlamış olduğu kaymalar ve yamulmalarla, eserini bambaşka bir biçime kavuştururken, günlük hayatta karşılaşılan televizyon bozulma etkileri, CD kaymaları, videolarda görülen ses bozulmaları gibi yanlışlıkları birer araç haline getirmişlerdir (Yıldırım, 2020:192).

Glitch sanatı çalışmalarında dikkate alınan bir diğer etken ise kübizm akımıdır. Çünkü kübizmde yer alan karesel parçalanmalar, kaymış formlar, tıpkı glitch sanatındaki yapıları anımsatmaktadır. Ayrıca De Stijl akımının geometrik kesinti biçimlerini ve karmaşık empresyonist bakış açılarını yalın olmayan bir dille minimal ve geometrik çizgileri olan Bauhaus akımını da kendisine entegre eden çok yönlü bir sanat örneğidir (Downey, 2002:s.y.).

Glitch sanatında yararlanılan tekniklerden bir diğeri de *piksel 61 sorting* yöntemidir. Çalışmaların glitch sanatına kazandırılması için yararlanılan pikselleme yöntemi, görüntünün farklı renklerden oluşan karesel parçalanmalarla bir bütün oluşturarak, görüntünün somutlaşp hacime kavuşmasına yardımcı olur. Bu sayede tekniğı benimseyen sanatçılar, artık pikselleşmiş formları glitch sanatı olarak da adlandırabilmektedir (Özyurtçu, 2020:61).

Çeşitli tasarım teknikleri ile birçok farklı ve aykırı tavrın öncülüğünde dadaizm kavramının da bir örneğı olarak görülebilecek olan glitch sanatında sanatçılar, durağan ve hareketli olarak birçok çalışma üretmişlerdir. Bunları temsil edebilecek en önemli ürünlerden birisi, hareketli glitch sanatının ilk örneğı olarak bilinen *Magnet TV* isimli video olduğu düşünülmektedir. Nam June Paik, 1965 yılında yapmış olduğu bu çalışmasında, televizyon üzerine yerleştirdiğı mknatis sayesinde televizyonun ses ve görüntüsünde bozulmalar meydana getirerek biçimsiz, çarpık gürültüler ve görüntülerin oluşmasına sebep olmuştur (Aydınat, 2018:16-17). *Magnet TV* örneğinden sonra glitch sanatının video sanatında yorumlanan bir diğör önemli çalışma ise 1978 yılına ait *Dijital TV Dinner* adlı bir video kasetini Şikago video topluluğuna ait Electronic Visualization Event (Elektronik Görselleştirme Etkinliğı) için video sanatçısı Jamie Fenton ve Raul Zaritsky'nin 2009 yılında gösterime sunduğı bir çalışmadır. Ayrıca iki varyasyonu olan bu video kasedinin orijinal hali ise 1979 yılında hazırlanmıştır. *Dijital Tv Dinner* videosu oluşumunda gerçekleşen glitch uzamlı aksaklıklar, videonun yazılım kısmındaki program konsolunun ROM belleğı içerisinde yapılan kodlama değışiklikleri ve ROM belleğı kartuşunun yok edilmesiyle ortaya anlaşılması güç, gitgelli sürekli ve sarsılan tuhaf görüntülerdir. Çalışmanın ilk sürümünde ise sadece görüntülerle düzenli yürütülemeyen bir video oluşturulurken, ikinci sürümünde Dick Ainsworth tarafından şaşırtıcı görünümlere yardımcı olacak kusurlu sesler ve müzik eklenmiştir (Betancourt, 2017:1-3). Betancourt'un kaleminden çıkan *Postcinema, Motion Perception and Glitch Movies* adlı çalışmasında ise video sanatı adı altında glitch sanatını sinema dalına entegre etmek istemiştir. Bu amaç ile yolan çıkan Betancourt, sinemanın ilgi çekici ve farklı sunum biçimlerini barındıran *The Kodak Moment* filmini tasarlamıştır. Bu sayede edinmiş olduğu amaç içerisinde sinemanın sıkıcılaşmış durağan havasına devinim kazandırmak isterken, glitch sanatını kullanmıştır (Betancourt, 2018:202-203). Böylece geleneksel sinema havasından uzaklaşarak figürün bedeninde kayma ve parçalanmalarla yapıya çarpıcı görünümler kazandırmıştır.

Glitch sanatı, video sanatında başarılı olduğu kadar fotoğraf sanatında da oldukça yer alan bir tekniktir. Bunun temeli olarak Dadaizm akımının öncülerinden Man Ray'in fotoğrafçılığa adım attığı zaman fotoğraflarındaki rayogram, solarizasyon ve anatomik yapılar üzerinde aksi oynamalar yaparak fotoğrafçılık sanatına farklı bir üslup katması olmuştur (Sürmeli, 2012:340). Bu sayede fotoğrafçılıkta glitch sanatı, oldukça önem taşıyan bir teknik anlamına gelmiştir.

Video ve fotoğrafçılığın himayesi altında kendi formlarını arayan glitch, üç boyutlu çalışmalarda da sıkça görülmektedir. Ayrıca 3D yazılar yoluyla ve heykelticilikte de glitch etkilerini görmek mümkündür. Plastik sanatların içerisinde kazara ve bilinçli bir biçimde gelişigüzel tasarımlar yapan Multimedya sanatçısı Chankalun, Yoshitoshi Kanemaki, Caitlind R.C Brown ve Wayne Garrett gibi sanatçılar, sürrealizm etkilerden beslendiği, hatanın elle tutulabilir şekilde tasarlandığı somut çalışmalar üretmişlerdir. Tüm bunlarla beraber günümüzde de halen video, fotoğraf ve plastik sanatlar adı altında glitch eserleri üreilmeye devam edilmektedir. Günümüzde bu tip çalışmalar üreten sanatçılar arasında Norimichi Hirakawa, David Szauder ve Sabato Visconti ön plana çıkarken, Türkiye'de ise glitch tasarımlarıyla Kaya Hacaloğlu ve Ozan Türkkan gibi daha birçok bilinen isim vardır.

Glitch sanatıyla uğraşan birçok sanatçı, bu tekniği olduğunca yoğun kullanırken, farklı üsluplarla eserlerinde şaşırtıcı etkiler yaratmaya çalışırlar. Sanatçılar böylece bu tekniği kullanırken glitch sanatının hangi türlerinden esinlendiklerini bilerek çalışmalar üretir. Bu nedenle Iman Moradi, Rosa Menkman ve Virginia Sotiraki, glitch sanatını tipolojilerine ayırmayı uygun görerek sanatçıların çalışmalarını türlerine ayırtmışlardır.

**Tablo 1.** Glitch Türleri, (Soldan Sağa) Moradi, Menkman, Sotiraki.

GLITCH TÜRLERİ								
Görsel-tekniksel		Yöntemsel		Görsel Kompozisyon				
				Soyut	Tortusal			
Saf glitch	Glitch-benzeri	Soğuk glitchler	Sıcak glitchler		Tipografik izler	Mekansal izler	İnsan izleri	Karma

**Kaynak:** Sotiraki, 2014:23.

Glitch sanatını ilk olarak tipolojilerine ayıran Moradi, çalışmalarda farklılık gösteren aksaklıkların kalıplarını tanımlamak adına iki türlü adlandırmaya yönelmiştir. Bu iki adlandırmanın

Görsel-Tekniksel adı altındaki ilki, tanımlama, kazara ve kendiliğinden bilinçsiz şekilde oluşan Saf Glitch olarak bilinirken, bir diğeri de önceden varlığını sürdüren bir görüntünün değişimlere maruz bırakılarak bilinçli bir şekilde hatanın yorumlandığı Glitch-Benzeri türüdür (Moradi, 2004:8). Moradi, yaratmış olduğu Saf Glitch ve Glitch-Benzeri türlerini kendi içerisinde ayrıca sınıflandırarak glitch etkilerinin nasıl oluştuğuna dair teorik olarak kategorize etmiştir. Adından da belli olduğu üzere Saf Glitch, herhangi bir hatanın sonucu olarak ortaya çıkan, olan veya olmayan bir durumun üzerinde yaşanan yanlış biçimlerin, planlanmamış, düzenlenmemiş, önceden düşünülmemiş sayısal bir glitch çeşidi olduğundan “Kazara, Rastlantısal, Glitche Uygun, Bulunmuş, Gerçek” terimleri ile sınıflandırılmıştır.

Moradi'nin glitch'in oluşumuna göre sınıflandırdığı bir diğer tanımlama ise Glitch-Benzeri'dir. Bu terim üzerinde çalışan tasarımcılar, var olan bir eser üzerinde oynamalar yaparak bozmuş oldukları eserin orijinal halini de korumayı hedeflemişlerdir. Bilerek ve isteyerek hatayı kontrollü bir şekilde detaylandırarak görüntülere içten içe yedirmişlerdir. Moradi bu tanımlamayı destekler nitelikte yaratmış olduğu Glitch-Benzeri türünü, “Kasti, Planlanmış, Yaratılmış, Tasarlanmış, Yapay” şeklinde betimleyerek teorik anlamda bu glitch modelini sınıflandırmıştır (Moradi, 2004:11).

Glitch sanatını tipolojilerine ayırma konusunda çalışmalar yapan ikinci isim Rosa Menkman'dır. “Yöntemsel” adı altında glitch sanatını ayrıştıran Menkman, *The Glitch Moment (um)* adlı kitabında, türleri Soğuk Glitchler ve Sıcak Glitchler olarak adlandırmıştır. Yöntemsel olarak nitelendirilen Sıcak Glitchler kavramı, sanatçıların bir anda meydana gelen olumsuz hayatı olumlu olarak kabullendiği, yadsınan aksiliklerin önceden belirlenerek sanat olarak görüldüğü şeklinde tanımlamıştır. Soğuk Glitchler ise, çalışmaların ilk aşamasında hatanın ortaya çıktığı aksaklıklar olarak tanımlanmıştır. Soğuk Glitchlere, başarısızlık olarak görülmeden önce yaşanan aksaklıkların yeni yöntemlere kavuşmadan hemen önceki hali de denilebilir (Menkman, 2011:44).

Son olarak glitch'i “Görsel Kompozisyon” bünyesinde türlerine ayıran sanatçı, Virginia Sotiraki'dir. Glitch sanatını Soyut ve Tortusal olarak ayrıştıran Sotiraki'nin ele aldığı bu iki kategori, bilinmeyen nesnelere, sanki uzay boşluğunda yaşanan esrarengiz gizemlerden veya soyut formlardan meydana gelmektedir. Sotiraki, soyut kavramını tanımlarken çelişki içerisinde ironik bir şekilde gerçekçi olarak tanımlamıştır. Tortusal kategorisini ise figürlerin, nesnelere

veya herhangi güzel bir görüntünün biçimsizleştirildiği artık (tortusal), şeklinde tanımlamıştır (Sotiraki, 2014:23-24). Kanişkan (2020:1757) ise, sanatçıların tanımlamış oldukları tüm bu glitch türlerini “insan payının olmadığını göz önüne aldığımızda ortaya çıkan hatalara Glitch (Pure Glitch), insan payının olduğu ve bir kişinin bilerek herhangi bir araçla bilinçli hata oluşturması haline ise Glitch Sanatı (Glitch-alike)” şeklinde tanımlayarak kategorileri bir bütün halinde sunmuştur.

### **3. Tipografi ve Glitch Sanatının İlişkisi “Glitch Type”**

Sanatçılar, sıradışı kabul edilen glitch sanatını farklı ortamlarda kullanarak tanıtmaya önem vermişlerdir. Glitch sanatını farklı sanat alanlarına entegre etmek isteyen sanatçılar, bu sanatı ilk olarak fotoğraf, resim ve video sanatında icra ederken, plastik sanatların diğer alanlarına da yaymaya çalışmışlardır.

Çeşitli alanlarda kendisine yer bulan glitch sanatı, artık göz önünde olan bir sanat haline gelerek grafik tasarım ürünlerinde de etkisini göstermeye başlamıştır. Bir iletişim dili olan tipografi de ise, glitch sanatı iki farklı yöntemle uygulanmıştır. Yani hem durağan hem de hareketli yöntemi burada görmek mümkündür. Bilindiği üzere tipografi, görsel bir iletişim dilidir. Bu nedenle iletişim aracı olarak düşünülmesi dışında tipografinin en önemli unsuru, mesajın gerçek bir anlam ifade etmesi ve iletiye kavuşmasıdır. Yani mesajı gönderenin düşüncelerini ve bilgisini göndericiye doğru anlam içerecek şekilde ulaşmasına yardımcı olmasıdır (Yıldırım, 2012:43). Ayrıca her nesne adı ya da kavram kendi doğasını yansıtacak bir anlayışıyla tipografik öğeler sayesinde canlandırılabilir. Örneğin bir müzik videosundaki tipografi artık tamamen canlıdır ve her kavram veya nesne adı kişilik ya da karakter olarak kendi doğasına uygun bir tavırla klipte rolünü oynamaktadır (Sarıkavak, 2017:243).

Tipografide bilgi ve düşüncelerin doğru ve düzgün görünecek görseller yardımıyla ifade edilmesi için yazıların biçimi korunarak (Uçar, 2017:139) okunurluk seviyesi kaybolmadan dikkat çekici bir şekilde işlemek amaçlanır. Bu düşünceden yola çıkarak tipografi tasarımlarında, devreye okunurluğun sorgulanabileceği glitch sanatı girmektedir. Durağan ve hareketli olmak şartıyla tipografinin iki alanında da yer alan glitch sanatı, harflerin anatomik yapılarında yamulma veya sarsılma gibi etkiler elde ederek farklı bir anlatım biçimi sunar. Yazınsal kavramların glitch ile

yorumlanması demek metnin anlatmak istediği konuyu desteklemek demektir. Böylece aktarılmak istenilen mesaj sağlamlaştırılmaktadır. Örneğin, bir metinde öfke, sıkıntı, stres veya üzüntü gibi kaygıların aktarıldığı bir konuda parçalanma, kırılma veya kayma gibi etkilerle içerik daha da çarpıcı hale getirilebilir. Temel tipografi alanında glitch, en büyük etkisini ise kinetik tipografi de göstermektedir. Çünkü, durağan tipografik çalışmalarda, durgun yazılar sanki hareketleniyormuş gibi bir efekt yaratılırken, kinetik tipografide hareketli harflere daha da devinim getiren glitch, yazıların tamamen durumunu değiştirerek anatomik yapılarının bozulmasıyla hatalı devinimler oluşmasını sağlar. Tam da bu esnada belirtilen durumlar nedeniyle tipografi ve glitch kavramlarının birleştiği “glitch type” kavramı ortaya çıkar.

Glitch type, kinetik tipografi alanı içerisinde farklı film tasarımları, intro modellemeleri ve animasyon teknolojilerinden beslenerek herhangi bir canlı etkinliği bulunmayan grafiksel unsurlara entegre edilerek, grafik tasarım ilkelerine elverişli biçimde yazılara doğal olana uygun olmayan devinimler kazandırılmasını sağlar (Alpay, 2011:32). Son zamanlarda hareketli tipografide kendisine yer bulan glitch sanatı, Discreet Combustion, Adobe After Effects ve Apple Motion gibi programlarda tasarlanıp, hareketli grafik uygulamaları olarak karşımıza çıkmaktadır (Baranseli, 2009:12). Glitch, durağan tipografide olduğu gibi kinetik tipografide de harfleri olağan dışı, çarpık, biçimsiz ve karmakarışık kıvılcıklara maruz bırakırken, bu yöntemlerle bozuk sinyalleri çağrıştıran gitgelli yanıp sönen metinler, aldatıcı bir şekilde düzeni olmayan, esnekleşmiş veya gerilmiş anatomik kaygıların anlamını yitirdiği ve saçma sapan dans edercesine yersiz ve gerektiği gibi olmayan bir izlenim yaratır.

Genellikle sinema alanı adı altında jenerik tasarımlarda görünen kinetik tipografilerde uçuşan, sağlı sollu, yukarı aşağı gibi etkilerle beraber ani çıkışlarla alanda gezinen harflerin hareketli animasyon tiplerini görmektedir. Hareketlendirilmiş harflerin glitch sanatı ile yorumlanmasına teşkil edebilecek önemli eserlerden birisi Saul Bass'ın 1961 yılında hazırladığı Psycho filminin jeneriğidir (Monaco, 2000:318). Bass, bu tasarımda glitch sanatını bilinçli veya bilinçsiz şekilde işlediği şüphesi uyandırmıştır. Çünkü glitch sanatını uyguladığına dair herhangi bir yorumda bulunmayan Bass, aslında tam da glitch etkilerini yaratan bir tasarım oluşturmuştur. Bu jenerikte, ana unsur olan Psycho kelimesinde, çizgilerin gidip gelme etkileri sayesinde kayma bozulmaları yaratılmıştır. Bass, jeneriğin tüm sahnelerinde görülen glitch sanatını çizgilerle

gösterişsiz bir şekilde sunarken, ortaya vurucu bir görünüm çıkararak kelimenin anlamına değinmek istemiştir (Rebello, 1990). Glitch type modellemesine örnek olabilecek bir diğer çalışma ise görsel efekt ve başlık dizeleri tasarlayan Kyle Cooper'ın 1995 yapımı Se7en filmi için hazırladığı jenerik tasarımıdır. Cooper, suç ve gerilim konularını işleyen bu filmde, uygun biçimde ürkütücü, gizemli izlenimler yaratacak kaymalar, bozulmalar ve esrarengiz bir havayla darmadağınık şekilde yok olan kelimeleri oluşturarak glitch sanatını işlediği düşünülebilir. Kinetik tipografi ve glitch sanatının bir arada kullanımına destek olacak bir diğer çalışma ise Heebok Lee ve Onur Şentürk'ün The Raven filmi adına tasarlamış oldukları jeneriktir. Edgar Allan Poe'nun hikayesinden esinlenerek oluşturulan The Raven, gizem ve gerilim filmidir. Suç ve gerilimin ön planda olduğu The Raven filminin jenerik tasarımı da bu öğelere ayak uyduracak biçimde tasarlanmıştır. Bu nedenle metinlerde glitch type modelinden yararlanarak kübist parçacıklarla, sert mizacı olan karmaşık ve dağınıklık içerisinde beliren harf yapılarıyla, filmin vahşi ve ürkütücü konusu yansıtılmaya çalışılmıştır. Tüm bu sıra dışı çalışmalarla beraber glitch type modelini yinelemek için Funda Şenova Tunalı ise glitch ve dijital tipografiyi beraber irdelemek adına Glint projesini hayata geçirmiştir. Bu proje, görsel-işitsel hataları analiz eden bir video çalışmasıdır. Gelişigüzel çalışmalardan oluşan glint, görselliği takilt eden ve bilinçli şekilde işitsel aksaklıkları gözleme, algılama ve dinleme tecrübesidir (Tunalı, 2012:109-111). Bu nedenle Tunalı, cızırtılı seslerle desteklediği glint videosunda harflerin düzeninde birkaç glitch aksaklığını beraber kullanmıştır. Videonun bütün sahnelerinde görülen TV bozulmaları, karıncalanma ve yamulmalarla beraber renkli karmaşalarla bulanıklık özelliği ile harflerin bütünü bozarak yanıltıcı bir etki meydana getirmiştir.

#### **4. Kütahya Şehri ve Musiki**

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1299 yılında kurulduğu toprakları barındırdığından kuruluşun ve 30 Ağustos 1922'de Büyük Taarruz ile Başkomutanlık Meydan Muharebesi (Dumlupınar Meydan Muharebesi)'ne sahne olmuş topraklara sahip olmasıyla da Kuruluşun, yani Cumhuriyet'e giden yolun açıldığı kapı olarak kabul edilen Kütahya, sanatçıları ve sanatkarlarıyla kadim bir şehirdir.

Kütahya çini, seramik, resim sanatları yanında müzik sanatıyla da adından söz ettirir. Söz ve güfteleriyle bilinen bu sanat, yani çeşitli makamlarla bestelenen Kütahya musikisinin, bölgenin



gelenek ve göreneklerini içerisinde barındıran ve bu tip unsurları yaratmaya çalışan halk musikisi olarak türkü kategorisinde seslendirildiği söylenebilir.

Halk musikisi olan bu türkülerin çevrede tanınmasına yardımcı olan Kütahya, musikinin konservatuvarı olarak kabul edilebilen Mevlevihanelerden Hz. Ergun Dergahı'nın Kütahya'da olması sayesinde olmuştur denilebilir. Kütahya türkülerinin bir delikanlının poyraz aralığında karşılaştığı bir kıza aşık olması ile ortaya çıktığı rivayet edilmektedir. Bu türkülerde sevdalar, aşklar ve keder içinde yüreklerini sızı kaplamış konular işlenmiştir. Bunların yanı sıra şehrin adetleri ve kültürel normlarına da yer verilmiştir. Kütahya'da beste yapan birçok sanatçının olduğu bilinmektedir. Ancak Kütahya türküsü denilince ilk akla gelen isim Hisarlı Ahmet'tir. Kütahya halk musikisinin tanıtılmasında, günümüze taşınmasında ve gelişerek bugünkü seviyesine ulaşmasında büyük katkısı olan bir sanatçıdır. Halen günümüze taşınan bu türkülerin kim tarafından bestelendiği bilinse de maalesef bazıları anonim olarak karşımıza çıkmaktadır (Karaağaoğlu, 1982:701). Bu araştırma, glitch sanatını irdelemeyi ve glitch tasarımlarını ortaya koymanın amaçlanması yanında, Kütahya türkülerinin bir kısmının tanıtımına ve gelecek kuşaklara taşınmasına katkı sağlamak amacıyla, glitch sanatı ile afiş tasarımları yapmayı da hedeflemiştir.

## **5. Yöntem**

Bu çalışmada, kavramsal bilgilere ulaşabilmek için literatür taramasından yararlanılmıştır. Çalışmanın içeriğini oluşturan somut verilere, kitap, tez, makale, bildiri gibi yazılı metinler dışında internet kaynaklarından da yararlanılmıştır. Elde edilen veriler derlenmiş ve yorumlanmıştır. Bulgular ve yorum sonrası ortaya çıkan bilgiler ışığında sanat araştırmalarının doğası gereği deneysel bir uygulama yapılmıştır. Bu kapsamda Kütahya'ya ait kültürel ve yerel kodları içeren on iki Kütahya türküsü, glitch type modeli ile tasarlanmıştır. Buna ilişkin uygulama örneklerine ve bulgulara, araştırmanın bulgular ve yorum kısmında yer verilmiştir.

## **6. Bulgular ve Yorum**

Çalışmanın bu bölümünde durağan ve hareketli olmak üzere Adobe Photoshop ve Adobe After Effects programları yardımıyla tasarlanan afiş çalışmalarına, Kütahya yöresine ait önemli bazı türkülere yer verilmiş, bu türküler glitch type modeli ile tasarlanmış ve araştırmacıların

uygulama sürecindeki deneyimleri aktarılmıştır. Bu afiş tasarımlarında, türkülerle beraber Kütahya şehrine ait tarihi yapılar, önemli sayılabilecek mekânlar ve milli anıtlar da kompozisyonda fon olarak kullanılmıştır. Böylece tasarımların farklı, özgün ve estetik görünmeleri yanında Kütahya'nın somut kültürel miras örnekleri de kompozisyonun bir parçası olarak görünür hale getirilmiştir.

Araştırmanın deneysel kısmının uygulama çalışma serisinin ilk çalışması "Değirmen Döner Un Eder" türküsü olmuştur. Kompozisyonun geneline bakıldığında tipografik karakterlerin Kütahya şehri denilince ilk akla gelebilecek simgelerinden biri olan Saat Kulesi ile tasarlandığı görülür. Koyu bir fon rengi üzerinde gri, yeşil ve kırmızı tonların kullanılmasıyla saat kulesi kompozisyonun bir parçası olarak kendisine yer bulurken, türkünün ismi beyaz bir renk ile öne çıkartılmıştır. Renkli bir görünüme sahip olan arka planda Saat Kulesi'nin yapısında karesel karışıklıklarla beraber hasar sonucu meydana gelen renk artefaktları oluşturulmuştur (Görsel 1). Tüm bunlarla beraber en arka planı destekleyen yeşil renk üzerinde de dalgalanmalar oluşturulurken ayrıca kırmızı kontrast renk tonlarıyla beraber glitch efekti yansıtılmaya çalışılmıştır. Glitch type modelleme kısmında ise türkülerin sözlerinden yararlanarak yazınsal metinlerde bozulmalar biçimlendirilmiştir. Arka planda bulunan öğelere uyum sağlaması için, sözcüklerde parçalanmış kaymalarla birlikte çizgisel dağınıklıklara yer verilmiştir. Ayrıca sözcükler kompozisyon içerisindeki düzensiz biçimde yerleştirilerek kargaşa etkisi verilmeye çalışılmıştır.



Görsel 1. Betül Güzel, *Değirmen Döner Un Eder*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Posterin hareketlendirme aşamasında ise devinimlerin, durağan hareketlere elverişli olmasına önem verilmiştir. Çalışmanın iki türünde de uyumluluk sağlamak adına arka planda

bulunan yeşil ton üzerinde yer alan dalgalanmış çizgilerin, hareketli bir hale kavuşarak sürekli dans edercesine yamulmasına; kompozisyonun tam ortasına konumlandırılan görselin ise büyüyerek ani bir çıkış yapmasına dikkat edilmiştir. Kompozisyondaki görsel, tipografik karakterlerin önüne geçmemesi için hareketlendirilmemiştir. Tipografik unsurlara bakıldığında, yine durağan yapıya uygun olarak sağdan sola doğru kinetik bir şekilde sahneye giriş yaptığı esnada sürekli bir sarsıntı halinde harflerin kendi içerisinde bozuk anatomik yapısından kurtulmaya çalışırcasına bütünleşme çabasına girdiği, bulunduğu konuma ulaştığı ve bu etkilerin sürekli devam ettiği görülmektedir. Bu sayede yaratılmış etkilerle glitch type, çalışmanın bütününde verilirken özellikle de glitch type modelini doğru bir şekilde sunmaya özen gösterilmiştir. Tüm bu etkileri serinin ikinci afişinde de görmek mümkündür. “Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum” türküsüyle bezelen bu çalışmada sade bir üslup ile yoğun titremelerle beraber yamulmalar görülürken, iç içe geçmiş biçimde birbirini etkileyen görüntüler yaratılmıştır (Görsel 2). Çalışmanın geneline bakıldığında, karamsarlık içerisinde gizlenen bir şeylerin sanki iletilmek istenen tuhaf durumların yaşandığı söylenebilir. Çünkü çalışmanın görselinde, Zeus Tapınağı kullanılarak bu tarihi yapının gizemli havası karmaşalar arasında sürekli saklanır bir halde yansıtılmıştır. Yani glitch etkisiyle görsel, bulanık lekelenmelerle ve yerli yerinde bulunmayacak şekilde kompozisyonun sol bölümünde dağılmış vaziyettedir. Glitch type modellemesinde ise yukarıdan aşağıya doğru devamlılık sağlanırken bazı kelimelerde yamulmuş, kaymış etkilerin yanı sıra anatomide fazlalaşmış lekelenmeler ve bozulmalar görülmektedir. Fakat bazı kelimeler, glitch kullanılmadan düz bir metin şeklinde verilmiştir. Bunun nedeni diğer alanlarda harfleri seçmeye çalışan gözün, yorgunluk yaşamasından dolayı bu alanlarda dinlenmesini sağlamak ve yazıların okunma düzeyini arttırmaktır.



**Görsel 2.** Betül Güzel, *Ben Kendimi Gülün Dibinde Buldum*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Çalışmanın hareketlendirme aşamasında, durağan kompozisyonun görünümünü yansıtacak devinimler kazandırılmıştır. Görselde herhangi bir fenotip algı yaratılmadan kelime yoğunluğundan dolayı gözün oraya odaklanmasını sağlamak için sadece tipografik karakterlere hareket verilmiştir. Devinmeler, sıralamayı takip eden kelime çıkışlarıyla beraber oluşturulmuştur. Bu sözcükler, aniden sahneye gelirken, geldikten sonra da sürekli titreyerek özgürce hareket etmekte ve garip görünümleri sergilemektedir.

“Eremedim Vefasına Dünya’nın” çalışmasında, ismini almış olduğu türküden yararlanarak serinin üçüncü afişi tasarlanmıştır (Görsel 3). Uygulamanın amacı, glitch sanatını tipografiye entegre etmek olduğu için tipografi bölümü, her zamanki gibi ön planda tutulmaya çalışılmıştır. Türkünün kelimelerinde, alt alta kopyalanmış aynı sözcüklerden mantığa uymayan kıvrımlar amorf bir yapıda görülmektedir. Ayrıca glitch’i yansıtan dağınık ve bulanık görünüm, yine tipografik karakterlerde yerini bulmuştur. Kompozisyonun tam merkezine oturtulan sözcükler, kültürel bütünü sağlamak için Kütahya’yı yansıtan görsel ile desteklenmiştir. Arka planda bulunan görselde, Kütahya’nın meşhur tarihi konaklarını sembolize eden Germiyan Sokağı mevcuttur. Germiyan Sokağı görseli de, araştırmanın amacına uygun olarak yine bozulmuş, parçalanmış ve en önemlisi eski tarihi atmosferi hatırlatmak adına eski TV karıncalanmaları etkisi hafif de olsa verilmeye çalışılmıştır.



**Görsel 3.** Betül Güzel, *Eremedim Vefasına Dünyanın*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Çalışmanın hareketlendirme aşamasında ise tüm bu etkiler korunarak görsel üzerinde kendisine ait kırmızı dağınık lekenin birbiri içerisine girecek bir hareketlendirmeyeyle glitch etkisi oluşturulmuştur. Ancak en arka planda bulunan siyah beyaz görsele herhangi bir devinim verilmeden tipografik unsurların niteliğinin korunmasına önem verilmiştir. Afiş tasarımında glitch type şeklinde tasarlanan türkü sözlerini hareketlendirme aşamasında ise durağan haline uygun biçimde sahneye sürekli aşağıdan yukarıya doğru geçiş sağlanırken, aynı zamanda yamulma ve dalgalanmalara devinim kazandırılarak sık sık harflerin oynadığı bir durum meydana getirilmiştir.

Her çalışmada olduğu gibi “Karanfil Oylum” afişinde de hem glitch sanatı içerisinde glitch type modelini irdelemek hem de farklı afişlerde, farklı Kütahya motiflerini yansıtmak adına Hıdırlık Mescidi’nin görseline yer verilmiştir (Görsel 4). Arka planda yer alan Hıdırlık Mescidi’nin mimari yapısı, sanki bir depreme maruz kalmış yapı etkisi oluşturularak, çizgisel arızalanmalar meydana getirilmiştir. Bu da glitch’in çelişkili bakış açısını doğurmuştur. Çalışmanın geneline bakıldığında, yine çarpıcı bir tutum sergilemesi adına kontrast renkler kullanılmıştır. Glitch sanatının dağınık olan yapısı tipografik karakterler üzerinde de uygulanmaya çalışılmıştır. Karakterlerin rahatlıkla gözle görülür, fakat gelişigüzel şekilde yerleştirildiği söylenebilir. Düzensiz olan dijital bozulmaları anımsatacak yapı ve harflerin anatomileri, aksamalar oluşturacak biçimde düzenlenmiştir.



**Görsel 4.** Betül Güzel, *Karanfil Oylum*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Çalışmanın canlandırma kısmı, durgun görselin alt kısmını etkileyen yamulmalar harekete kavuşturularak elde edilmiştir. Tipografik yansımalar, hareketlendirmede düzensizlik içerisinde tekrar karmaşaya uğratarak oluşturulmuştur. Fakat bu durum, kelimelerde yaşanabilecek okunurluk sorunu dikkate alınarak, harflerin olabildiğince doğru yerleştirilmesine özen gösterilmiştir. Ayrıca tüm metin grupları, kompozisyondaki konumuna göre, görselden sonra kinetik bir algıyla sahnede yerine almaya başlamış ve o andan itibaren glitch type modeline ait ne kadar dengesiz, bozuk, yolunda gitmeyen teknik unsur var ise kompozisyona entegre edilmiştir.

Araştırmanın beşinci uygulama çalışması “İğnem Düştü Yerlere” türküsü olmuştur (Görsel 5). Kompozisyonda Kütahya'nın arkeolojik kazılarındaki tarihi buluntularından biri olan Bereket Tanrıçası Kybele'e yer verilmiştir. Bereket Tanrıçası görselinde glitch sanatının, kaymış farklı renklerin birbirine girdiği ve figürün vücudunda hafif biçimde portreyi koruyarak hatalı esneklikler halinde yansıtıldığı görülmektedir. Tipografi kısmına bakıldığında ise bu çalışmada farklı üsluplar kullanılmıştır. Bazı kelimelere diğer afişlerdeki gibi yamulma etkileri verilirken, bazı sözcüklere kayma etkileri verilmiş ve ayrıca harflerin anlamsız biçimde uzadığı çizgisel yarılsamalar da meydana getirilmiştir. Son olarak çalışmanın orta kısmında beliren metinlerde, harflerin anatomik yapıları bozulmamış, fakat sanki barkod etkisi ile harflerin birbirine girdiği ve ayrıca bu kelimelerin yanlış biçimde tersten yazıldığı etkisi oluşturulmuştur.



**Görsel 5.** Betül Güzel, *İğnem Düştü Yerlere*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Hareketlendirme aşamasında da yukarıda belirtilen unsurların hepsi korunarak düzgün biçimde uygulanmaya çalışılmıştır. Durağan görüntünün görsel kısmındaki esneklikten yararlanarak, hareketlendirme aşamasında, görselin üzerinde bulunan tüm tipografik öğelerde yamulan harflerin sarsılan ve sürekli titreyerek sallanan devinimlerle canlandırıldığı söylenebilir.

Uygulama bölümünün altıncı çalışması ise “Kütahya’nın Pınarları” adlı türkü olmuştur. Burada sade bir üslupla birbirine giren öğeler kullanılarak glitch sanatı tasarlanmaya çalışılmıştır (Görsel 6). Çalışmanın görselinde, Zeus Tapınağı yakınlarında tarihi geçmişi yaşatan Roma köprüsü diğer adıyla da Penkalas köprüsü olarak bilinen önemli bir yapı kullanılmıştır. Çok eski yıllardan kalmış bu köprü üzerinde eski etkiyi yansıtmak ve glitch modelini yakalamak için çeşitli efektlerle, lekesele tavırda eskitme havası kullanılmıştır. Yazınsal metinlerde de bu eskitme havası devam ettirilmiştir. Canlı bir mavi tonu kullanılarak harflerin görsel ile sanki birbirine dolaşmış, üst üste binerek bir bütün olmasına olanak sağlayan glitch type modeli öne çıkartılmıştır. Burada ara ara kullanılan efektler nedeniyle, renk değişikliklerini görmek de mümkündür. Son olarak harflerin birbirine kopyalandığı ve böylece olağan dışı anlamsız uzamalar, sıvılaştırma görünümleri ve harflerin etrafına konumlandırılan dağınık lekelerle belirsiz kelimeler meydana getirilmiştir.



**Görsel 6.** Betül Güzel, *Kütahya'nın Pınarları*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

“Kütahya'nın Pınarları” afişinin hareketlendirme aşamasında, durağan çalışmanın sade üslubu devam ettirilecek şekilde devinimler kazandırılmıştır. Glitch sanatının o sert, ani, yorucu ve çarpıcı çıkışlarından ziyade daha dingin bir kıvamda devinim sağlanarak afiş tasarımı aracılığıyla bu tekniğin sakin olarak da uygulanabileceği gösterilmiştir.

“Şu Karşıda Üç Çiçek Var Açıyor” türküsünün ele alındığı uygulamanın yedinci çalışmasında, Kütahya Arkeoloji Müzesi'nin önemli tarihi yapıtlarından biri olan Hekate Ay Tanrıçası, afişin görsel ögesi olarak ele alınmıştır (Görsel 7). Eserin fark edilmesi açısından görüntüsünde herhangi bir bozukluk verilmezken, glitch etkisi sadece renk çarpışmalarıyla oluşturulmak istenmiştir. Türkü sözleri, kompozisyon alanının tamamını kapsayacak biçimde, geniş bir alana yayılmış olarak birbiri ile bağlantısı olmadan bağımsız biçimde konumlandırılmıştır. Glitch type modelinin incelendiği türkü sözlerinde, yoğun fakat okunurluğun tehlikeye düşmediği efektler oluşmaktadır. Glitch type efekti, yine görseldeki gibi çarpışmış, birbirinden etkilenmiş renk artefaktları sayesinde belirginleştirilmiştir. Bunun dışında harflerin bütününde ayrılmalar görülürken alt kısımlarında yansıyan renkler sayesinde de sanki uzay boşluğunda uçan bir mekan algısı oluşturulmuştur.





**Görsel 7.** Betül Güzel, *Şu Karşıda Üç Çiçek Var Açıyor*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

“Şu Karşıda Çiçek Var Açıyor” afişinin canlandırma bölümündeki görsel üzerinde devinim sağlanmamıştır. Çünkü tipografik uzantılar oldukça yoğun bir glitch etkisiyle tasarlandığı için görsele herhangi bir devinim getirmek okunurluğu olumsuz etkileyeceğinden, arka plana durağan bir görünüm verilirken ön planda yer edinen sözcüklere ise hareket kazandırılmıştır. Aslında bu sayede afişteki tüm unsurların kolayca ayırt edilebileceği söylenebilir.

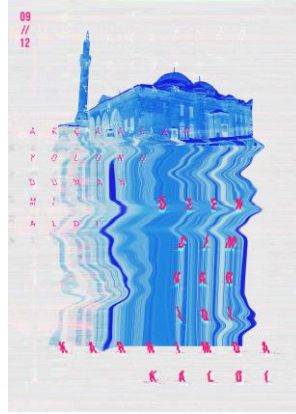
Geleneksel görsellerin ve tipografinin glitch sanatıyla irdelenmesine öncülük eden bir diğer afiş tasarımı, “Bir Gider De Beş Ardıma Bakarım” türküsünde hayata geçirilmiştir (Görsel 8). Çalışmanın tipografik tasarımını destekleyen türkünün sözleri glitch type efektiyle işlenerek ortaya çarpıcı görünüm sunulması amaçlanmıştır. Afişte yer alan harfler bir bütün halinde sırasıyla konumlandırılmıştır. Harflerin görünümüne bakıldığında, yamulmuş ve biraz da blur (bulanıklaştırma) efektiyle sanki anlamsızca gökyüzünde uçuşan tasvirler varmış izlenimi oluşturulmaya çalışılmıştır. Renk kombinasyonunda ise Adobe Photoshop programında yer alan çeşitli teknikler yardımıyla renklerin birbiri ile bir etkiye uğradığı, sanki var olan harflerin katmanlarının dağılarak kaydığı bir izlenim yaratılmıştır. Görselde Kütahya bölgesinde yaşayan geçmiş uygarlıkları bugüne taşıyan ve dünya üzerinde de oldukça tanınan bir efsaneye yer verilmiştir. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Kütahya görselinde, tarihi miras olarak Aizonai Antik Kenti Zeus Tapınağı'na yer verilmiştir. Bu görselin glitch etkisi, üç boyutlu katmanlar oluşturularak renklerin birbirine girmesinin sağlanması ve rengarenk yansımaları anımsatan bir duruş sergilemesi sağlanarak elde edilmiştir.



**Görsel 8.** Betül Güzel, *Bir Gider De Beş Ardına Bakarım*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

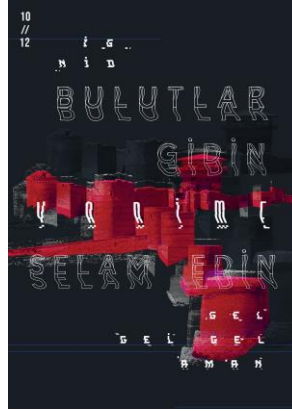
Çalışmanın devinimli kısmında ise görselde bulunan alanda katmanların sürekli olarak sallanıp, ani bir hareket içerisinde devamlı yanıp sönen patlamalar oluşturularak durağan çalışmaya elverişli bir görünüm kazandırılmaya çalışılmıştır. Tipografik unsurların hareket kazandığı etkileşimler ise kırmızıyla yazılan metinlerin iyice eridiği izlenimi verilerek elde edilmiş, okunurluk algısının kaybolmaması için bu devinim sürekli düzeltilerek tekrara uğratılmıştır.

Dokuzuncu uygulama çalışması ise "Akçaalan Yolunu Duman Mı Aldı" adlı türkü ile ilgili afiş tasarımı olmuştur. Bu çalışmada görsel olarak Kütahya'nın Ulu Cami'ne yer verilmiştir (Görsel 9). Ulu Cami'nin kullanıldığı görselin bütününde herhangi bir bozulmadan kaçınarak sadece görselin yansıdığı kısımda eğrilmeler oluşturulmuştur. "Akçaalan Yolunu Duman Mı Aldı" türküsüyle bezenmiş bu afişte sola ve sağa konumlandırılan sözlerde ise tasarlanan glitch type modeli çizgisel lekelenmeler ve anatomik yıpranmalarla oluşturulmuştur. Devinim kazandırılan çalışmanın kompozisyonunda tüm bu efektler devam ettirilmiştir. Sözcükler, sert mizaca ters bir durum dışında daha durağan bir duruş sergilemektedir. Durağan çalışmada bulunan harfler, çeşitli bozulmalara yönelmiştir. Böylece sakin bir durum ile glitch type hareketlendirmesi yapılmıştır. Görsel unsurda ise Ulu Cami ögesinin altında yansıyan çizgisel eğrilmeler hareketi oluşturmuştur.



**Görsel 9.** Betül Güzel, *Akçaalan Yolunu Duman Mı Aldı*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Uygulamanın onuncu afiş tasarımı, “Gidin Bulutlar Gidin” türküsüdür (Görsel 10). Bu çalışmada görsel olarak Bizans’lılardan kalma, Kütahya Kalesi ya da halk arasında bilindiği şekliyle Hisar’a yer verilmiştir. Çalışmanın arka planında, yani fonda arızalı çizgisel biçimler yorumlanmış ve koyu bir lacivert kullanılarak Kütahya Kalesi görseli ön plana çıkarılmak istenmiştir. Görsele bakıldığında, siyah beyaz lekesele görünümle beraber kaymış patlak bir pembe tonu kullanılarak kontrast renk ile dikkat çekici görünüm sağlanmıştır. Tipografik unsurlarda ise glitch type modelini etkin bir şekilde sunmak adına türkünün sözlerinde çeşitli aksaklıklar meydana getirmek amaçlanmıştır. Bu nedenle bu tasarımda birden fazla glitch type modeli ile karşılaşılmaktadır. Gruplandırılmış sözcüklerin, en üst ve en alt kısmında bir kombin oluşturularak glitch type görünümünden kaymış ve parçalanmış çizgisel aksaklıklara yer verilmiştir. Diğer gruplaşmış belli sözcüklerde ise normal görünümünden daha farklı olacak şekilde harflerin üst üste getirilmesi ile kontur çizgilerinden meydana gelen dalgalanmalar oluşturulmuştur. Kompozisyonun orta kısmında ise diğer kelimelerde oluşan tüm etkiler devam ettirilip bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır.



**Görsel 10.** Betül Güzel, *Gidin Bulutlar Gidin*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

“Gidin Bulutlar Gidin” afiş tasarımının devinim kazandığı diğer çalışmasında, kompozisyon içerisindeki her öğeden ziyade glitch type modelini olabildiğince daha fazla aktarabilmek için sadece tipografik öğelerde belirli hareketlendirmeler yapılmıştır. Sözcükler, kinetik bir algıyla mekana farklı yönlerden giriş yapmaktadır. Bu girişin ardından devam eden hareketlendirmeler, durağan çalışmada oluşturulan glitch type modellemelerinin devinim kazanmasını sağlamıştır. Anatomik yapılarında bozukluk yaşanmış harflerin hareket halindeyken sürekli sarsıldığı, sanki iteklenerek titreşime maruz kaldığı ve sürekli olarak dalgalı oynaşmaların eşindiğindeki gibi devinimler meydana getirilmiştir.

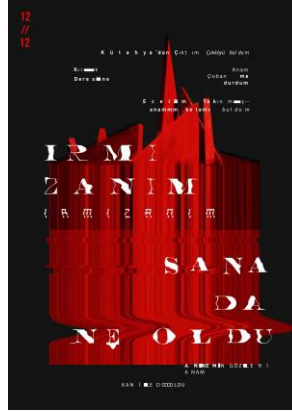
Uygulamanın on birinci çalışmasında ise Kütahya'nın en bilindik türkülerinden biri olan “Ah Hamamcı Bu Hamama Güzellerden Kim Gelir” türküsü ele alınmıştır (Görsel 11). Renkli ve karmaşık bir düzene sahip olan bu çalışmada, türkünün sözlerini destelemek ve Kütahya şehrinin tarihi zenginliklerini sunmak için Kütahya Arkeoloji Müzesi'nin önemli eserlerinden birisi olan kabartma kullanılmıştır. Tarihi eserin görseli üzerinde alacalı renkler oluşturmak adına her kopyasında çeşitli efekt modları denenmiştir. Böylece görselin daha göz alıcı bir görünüme kavuşması sağlanmaya çalışılmıştır. Rengarenk arka planın ardından çalışmanın en önemli amacı olan tipografik öğelerde okunurluk algısının tamamen yitirilmemesi için, beyaz renk kullanılarak bozulmaların kolaylıkla ayırt edilebilmesine öncülük edilmiştir. Türkü sözlerinin düzenlenmesinde ise farklı glitch type etkileriyle bozuk, eğrilmiş, erime ve sanki deprem oluncasına sarsıntı efektlerine yer verilmiştir.



**Görsel 11.** Betül Güzel, *Ah Hamamcı Bu Hamama Güzellerden Kim Gelir*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Afişin hareketlendirme kısmında diğer çalışmalarda olduğu gibi bu afiş tasarımında da görsel, durgun bir vaziyette konumunu korurken sadece türkü sözlerinde devinmeler kazandırılarak izleyici gözünün harfleri sağlıklı bir şekilde ayırt etmesi amaçlanmıştır. Bu nedenle bu durumu fırsata çevirerek harflerin yoğun bozulmalarla yeni bir duruma kavuştuğu söylenebilir. Belirli bölgelerdeki harflerde eriyen etki, hareket aşamasında iyice kayganlaşarak yok olduğu gözlemlenirken bu olayın sürekli düzelişip tekrara sürüklendiği ifade edilebilir. Bazı harflerde ise ani sarsılmalarla, parçalanmış aksaklıklar denenerek devinime ulaşılmıştır. Kelimelerde ise TV bozulmalarını andıran karıncalanmalar, yanıp sönen ve gitgelli görünümler denenerek glitch type modeli uygulanmıştır.

Uygulama serisinin son çalışması olan “Irmızanım” afişi de bu türküyü destekler biçimde tasarlanmıştır (Görsel 12). Uygulama çalışmasının görselinde Kütahya'nın milli mücadeledeki yerini gösteren ve onun sembollerinden biri olan Zafer Anıtı'na yer verilmiştir. Milli bir simge olan bu anıtın renklendirmesinde konuya uygun olarak Türk Bayrağı kırmızısına yakın bir renk kullanılmasının doğru olacağı düşünülmüştür. Sade, yalın bir üsluba sahip olan bu çalışma, görsel ve glitch type sanatıyla yorumlanan türkü sözleri gibi unsurların bütünleşmesi akabinde karşımıza çıkmaktadır. Kompozisyonda sol ve sağ alanlara gruplu olarak yerleştirilen sözlerde, diğer çalışmalara benzer olan glitch type etkisi verilmiştir. Öncelikle birbirine karışmış harfler ile sanki kodlanmış işlem hatası görünümü oluşturulurken, diğer sözlerin nazik bir şekilde su dalgalanması ve sakin olarak parçalanıp bütünleşme etkisinin verilmeye çalışılması, hareket aşamasında bu etkilerin sürdürülmesine zemin hazırlamıştır.



Görsel 12. Betül Güzel, *Irmızanım*, 2022, Afiş, 50\*70/dijital/12 sn.

Uygulamanın tüm çalışmalarında benzer görünüm, benzer glitch efektleri ve uyumlu renklendirmelerle devamlılık sağlamak hedeflenmiştir.

### Sonuç

Sıradan bir olayı beklenmedik bir anda güçleştiren glitch, bozulmuş herhangi bir algoritma hatası, yanlış html kodlarının telafuzu olarak nitelendirilebilir. Glitch, bilgisayarlarda bulunan program düzeninde yaratmış olduğu kusur ve aksaklıklar nedeniyle hatanın terime kavuştuğu bir sanat olmuştur. Bu durum da NASA astronotu John Glenn'in, İngilizce tabanlı uzay programında karşılaşmış olduğu olumsuz sonuçları ifade etmek adına kullandığı tanımlama sayesinde olmuştur. Dolayısıyla bu sanat alanının teknoloji ile doğrudan ilişkisi olduğu söylenebilir.

Herhangi bir ses üzerinde çatallaşmış, cızırtılı bir şekilde rahatsız edici fiziksel pürüzler, müzik, herhangi bir ses veya bir konuşma dinletisinde oluşan uyumsuz seslerin birbirine karışması, işletim sistemi donanımında arızalanmalar, grafik dosyasında düşük çözünürlük veya bir anda oluşan renk artefaktları, karıncalaşmış gitgelli televizyon ekranı görüntüleri ve web sitesinde oluşan hatalı yazınsal kodlamalar nedeniyle kaymış veya birbirine karışmış arayüz yerleşmesi gibi istenmeyen teknik sarsıntı ve bozulmalar, glitch kavramına birer örnek olabilmektedir.

Glitch sanatı da diğer sanat dalları gibi türlerine ayrılmaktadır. Buna göre glitch'i ilk olarak tipolojilerine ayıran Moradi, "Görsel-Tekniksel" adı altında, tanımlama, kazara ve kendiliğinden bilinçsiz şekilde oluşan Saf Glitch, önceden varlığını sürdüren bir görüntünün değişimlere maruz

bırakılarak bilinçli bir şekilde hatanın yorumlandığı Glitch-Benzeri olmak üzere iki tür belirlemiştir. Ayrıca o Glitch-Benzeri türünü, “kasti, planlanmış, yaratılmış, tasarlanmış, yapay” şeklinde betimleyerek teorik anlamda bu glitch modelini sınıflandırmıştır. Glitch sanatını tipolojilerine ayırma konusunda çalışmalar yapan ikinci isim Rosa Menkman’dır. Menkman, Glitch türlerini Soğuk Glitch’ler ve Sıcak Glitch’ler olarak iki türe ayırmıştır. Sıcak Glitch’ler, sanatçıların bir anda meydana gelen olumsuz hayatı olumlu olarak kabullendiği, yadsınan aksiliklerin önceden belirlenerek sanat olarak görüldüğü bir alan olarak; Soğuk Glitch’leri ise, çalışmaların ilk aşamasında hatanın ortaya çıktığı aksaklıklar olarak belirlemiştir. “Görsel Kompozisyon” bünyesinde türlerine ayıran sanatçı ise Virginia Sotiraki’dir. Glitch sanatını Soyut ve Tortusal olarak ayırdığı Sotiraki’nin ele aldığı bu iki kategori, bilinmeyen nesnelere, sanki uzay boşluğunda yaşanan esrarengiz gizemlerden veya soyut formlardan meydana gelmektedir. Soyut kavramı, görüntüleri çelişki içerisinde ironik bir şekilde gerçekçi sunarken, Tortusal kategorisi ise figürlerin, nesnelere veya herhangi güzel bir görüntünün biçimsizleştirildiği artık şeklinde görünüm yaratır.

Araştırmada Kütahya türkülerinin deneysel bir yaklaşımla glitch sanatı kurallarına göre uygulanması sürecinde, türkü sözlerinde kaymalar, yamulmalar, eğrilip bükülmüş erimeler, parçalanmış kesintiler ve çizgisel yanlışlıklarla anatomisi bozulmuş tipografik yapılar elde edilmiştir. Tipografik unsurların okunurluk seviyesinin olması gerektiğinden daha fazla düşünüş yaşamaması için, harflerin aşırı bozulmalarına dikkat edilmiş ve ayrıca renk kontrastlığından yararlanılmıştır.

Yapılan literatür taramasında, bu araştırmaya konu olan Kütahya türkülerinin glitch sanatı ile deneysel olarak yorumlanması, bugüne kadar rastlanan bir durum değildir. Dolayısı ile bu araştırmanın uygulama boyutundaki 12 tasarım özgün ve farklıdır. Araştırmanın uygulama boyutundaki tasarımlar grafik tasarım alanında sık kullanılan kültürel afiş türündendir. Ancak benzerlerinden farklı, afişlerin hem glitch sanatı kurallarına göre uygulanmış olması hem de afişlerin hareketli olmasıdır. Yani afişler devinimsel bir özelliğe sahiptir. Ayrıca bu afiş tasarımları, Kütahya’nın tarihi, kültürü ve sembollerini tasarımların arka fonlarında yansıtması bakımından dikkat çekici ve anlamlıdır. Çünkü bu yöntem ile afişlerin plastik özelliklerini oluşturma bağlamında renk, leke, vurgu, çizgi, ritim vb. unsurları yerine getirilirken bir yandan da kentin tanıtımına katkı sağlayıcı öğeleri içermesi sağlanmıştır.

Afiş tasarımına yeni bir bakış açısı getirdiği varsayılan bu tasarımların, afiş tasarımı uygulama kültürüne özgün örnekler sunması bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca teknoloji ile birlikte gelen imkânların bu tasarımlarda kullanılması, bundan sonraki uygulama çalışmaları üretimi açısından da kazanım sağlayabileceği belirtilebilir. Özellikle tipografi ile birlikte tarihi, kültürel ve sembolik öğeleri içeren fotoğrafların birlikte kullanımı, grafik tasarım alanında çok önemli yeri olan iki alanın zengin ve estetik bir anlayışla yansıtılmasına örneklik teşkil etmiştir. Elde edilen sonuçlara göre, bu tarz bir uygulama, Türkiye'deki diğer illerine de uygulanabilir. Sanat ve tasarım alanlarının daima özgünlük, farklılık ve yenilik aradığı anlayışından hareket ile alana bırakılacak ürün tasarımı mirasının zenginleşmesi için teknolojinin olanaklarının deneysel çalışmalar yoluyla arttırılması gerektiği ifade edilebilir.

#### Kaynakça

Alpay, Ç. (2011). *Deneysel Elektronik Müzik Videolarında Hareketli Grafik Kullanımı ve Bir Uygulama*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı.

Aydınat, M. (2018). *Expanded Video: Creating and Alternativ Reality Through Merging 360-Degree Video and Glitch Art*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi, İktisadi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim ve Tasarım Ana Bilim Dalı.

Baranseli, E. S. (2009). *Görsel İletişim Teknolojileri ile Grafik Anlatım Dili ve Grafik Tasarımların Yeni Uzantıları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı.

Betancourt, M. (2017). "The Invention of Glitch Video: Digital TV Dinner (1978)", *Millenium Film Journal*. Issue 65, pp.1-23.

Betancourt, M. (2018). "Postcinema, Motion Perception and Glitch Movies", *AM Journal of Art and Media Studies*, Belgrade: Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Issue 15, pp.202-208.

Blumenkranz, A. (2012). *Instrumentalising the Accident Critical Methodologies in Glitch Art*, London: MA Interactive Media, Centre For Cultural Studies, Goldsmiths, University Of London.

Ceylan, S. (2019). *Yeni Medya Sanatı Olarak Glitch Art ve Kinetik Tipografi Arasındaki Görsel İlişki (Cumalıkızık Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı.



Cubitt, S. (2017). "Glitch", *Cultural Politics an International Journal*, ABD: Duke University Press, Issue 1, pp.19-33.

Downey, J. (2002). "Glitch Art", *Ninth letter*, 118.

Goriunova, O., & Shulgin, A. (2008). *Glitch*, Ed. M. Fuller, *Software Studies: A Lexicon*, pp.110-118.

Heijer, E. D. (2013). "Evolving Glitch Art", In *International Conference on Evolutionary and Biologically Inspired Music and Art*, Berlin: SpringerLink, pp.109-120.

Karağaoğlu, D. (1981-1982). *Kütahya*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları.

Kane, L. C. (2019). *High-Tech Trash: Glitch, Noise, and Aesthetic Failure*, Oakland: University Of California Press.

Kanışkan, E. (2020). "Hatadan Doğan Glitch Sanatı ve Çağdaş Seramik Sanatında Bir Uygulayıcı Chad Wys", *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, Philadelphia: Taylor & Francis, Inc., Issue 7, pp.1755-1762.

Manon H. S., & Temkin, D. (2011). "Notes on Glitch", *World Picture*, Issue 6, pp.1-15.

Menkman, R. (2006-2011). *The Glitch Moment(um)*, Amsterdam: Printvisie Rotterdam.

Monaco, J. (2000). *How to Read a Film: Movies Media Multimedia*, USA: Oxford University Press.

Moradi, I. (2004). *Glitch Aesthetics*, Unpublished Bachelor Thesis, UK: University of Huddersfield, Department of Architecture.

Özyurtçu, Y. (2020). *Glitch Sanatı ve Resim Sanatında Glitch Tekniğinin Üzerine Bir Araştırma*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeditepe Üniversitesi, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı.

Sarıkavak, N. K. (2017). *Görsel İletişim Tasarımı Eğitiminde Canlandırma Sanatının Önemi*. Ed. Levent Mercin, *Görsel İletişim Tasarımı ve Animasyon*, Ankara: Pegem Yayınları.

Sotiraki, V. (2014). *Glitch Art Narratives an Investigation of the Relation Between Noise and Meaning*, Master's Thesis, Sweden: Lund University, Division of Art History and Visual Studies Department of Arts and Cultural Sciences.

Sürmeli, K. (2012). "Dada Hareketinden Kavramsal Sanata", *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Malatya: İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi Yayınları, Sayı 6, s.337-345.

Tunalı, F. Ş. (2012). *Interpreting Glitch; the Manifestation of Figital Culture: a Study on the Assaciation Between Contempopary Sound Design and Digital Typography*, Doktora Tezi, Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Tasarım Ana Bilim Dalı.

Uçar, T. F. (2017). *Görsel İletişim ve Grafik tasarım*, İstanbul: İnkılap Yayınevi.

Uslu, Y. (2016). "Görsel Bozulmanın Adı; Glitch Art", İdil sanat ve Dil Dergisi, Konya: Sanat ve Dil Araştırmaları Enstitüsü, Sayı 27, s.1967- 1976.

Yıldırım, A. (2012). *Tipografinin Değişen Yüzü, Post Tipografi ve Post Tipografik Font Tasarımı*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Grafik Ana Sanat Dalı.

Yıldırım, M. (2020). "İnovasyon ve Dijital Sanat", ODÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Ordu: Ordu Üniversitesi Yayınları, Sayı 1, s.188- 200.

#### **İnternet Kaynakları**

Selman Akıl (2014), "Hatanın Estetiği Olarak Glitch Sanatı",  
<http://www.sanataak.com/view/hatanin-estetigi-olarak-glitch-sanati>, Erişim tarihi:15.08.2022.

Stephen Rebello (1990), Alfred Hitchcock and the Making of Psycho. New York: St. Martin's Griffin,  
<https://books.google.com.tr/books?id=slQbvBz8YNwC&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q&f=fals>, Erişim tarihi: 18.08.2022.

**DİJİTAL SANAT - FİZİKİ MEKÂN İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA DİJİTAL SANAT MÜZELERİ****DIGITAL ARTS MUSEUM ON THE CONTEXT OF RELATIONSHIP BETWEEN DIGITAL ARTS AND ARCHITECTURAL SPACE****Şahin Taş\*, Sevinç Alkan Korkmaz\*\*****Öz**

Bu çalışma, dijital ile fiziksel olanın ilişkisini Dijital Sanat Müzeleri üzerinden sergileme eylemi bağlamında ele almaktadır. Dijital Sanat Müzeleri, dijital eserin fiziksel mekânda sergilenmesi ile 21. yüzyılda ortaya çıkan yeni bir mimari yapı türüdür. Çalışma kapsamında 2016-2024 yılları arasında hizmet vermiş ya da verecek olan yedi Dijital Sanat Müzesi örneği incelenmiştir. Örneklem alanında yer alan kurumlar, mekân seçimi ve kullanımı, sunulan alt yapı olanakları, sunulan ikincil işlevler ve eser-sanatçı belirleme süreçleri başlıkları altında tartışılmaktadır. Elde edilen veriler doğrultusunda, benzerlikler ve farklar ortaya konmaktadır. Geleneksel sanat müzelerinin nitelikleri de göz önünde tutularak karşılaştırmalı çıkarımlar sunulmaktadır. Bu bağlamda incelenen yedi örnek uygulama, mekân kurgusu, teknolojik alt yapı olanakları ile ilişkisi ve ticari getirisi olan ikincil işlev barındırma konularında benzerlik göstermektedir. Diğer taraftan, kent içindeki konum tercihleri ve eser ya da sanatçı seçim süreçleri bağlamında belirleyici farkları söz konusudur. Bu doğrultuda çalışma kapsamında Dijital Sanat Müzelerinin gruplandırılmasına yönelik ilk veriler ortaya konmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Sergileme, Hibrit Sergileme, Müze, Dijital Sanat Müzesi, Dijital Sanat Merkezi.

**Abstract**

This study examines the relationship between the digital arts and the architectural space in the context of the act of exhibiting through Digital Art Museums. Within the scope of the study, seven examples of Digital Art Museums that have served or will serve between 2016-2024 have been examined. These museums are discussed under the titles of their relationship with the architectural space, their infrastructure facilities, their secondary functions and work-artist selection processes. As a result of the research, the similarities and differences between these museums are presented. The seven examples examined are similar in terms of their relationship with the architectural space, technological infrastructure possibilities and secondary functions with commercial benefits. On the other hand, there are important differences in terms of their place in the city and the selection process of the work-artist. In this framework, the first data on the grouping of Digital Art Museums are presented within the scope of the study.

**Keywords:** Exhibition, Hybrid Exhibition, Museum, Digital Arts Museum, Digital Arts Center.

---

\*Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Rumeli Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, mim.sahintas@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2729-8818>.

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Toros Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü, sevinc.alkan@toros.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9417-3089>.

## 1. Giriş

Dijital sanat farklı isimlerle kendini güncellemektedir. Bilgisayarların gelişmesi ve sanatın içine girmesiyle “Bilgisayar Sanatı”, medyada yaşanan gelişmelerle “Multimedia Sanatı”, 20. yüzyıl sonlarında etkili olan “Film ve Video Sanatı”, günümüzdeki karşılığı ise tüm isimleri kapsayan “Yeni Medya Sanatı”dır (Christine, 2003). Dijitalleşme ile birlikte gelen bu yeni ‘yapabilirlik’ durumu, üretim ya da yaratım sürecini yeniden tariflediği gibi, sergileme sürecinde de yeni yöntem ve uygulamaları zorunlu kılmaktadır. Böylelikle, dijital sanat eserlerinin sergilenmesi için yeni teknikler kullanılmaya ve teknoloji ile donatılmış mekân kurgusu oluşturulmaya başlanmıştır. Bu süreçte dijital eserin sergilendiği, dijital mekân olarak sanal sergi alanları ve müzeler ortaya çıkmıştır. Yalnızca dijital sanat eserinin değil, fiziksel eserin dijital kopyasının da sanal mekânda varlık kazanması, bugüne kadar yaşanmamış bir erişilebilir olma hali yaratmıştır. Diğer taraftan, dijital olanın fiziksel mekânda sergilenmesi de söz konusudur. Bu durum, dijital-fiziksel ilişkisi bağlamında yeni okumaları gerekli kılmaktadır.

Günümüzde dijitalleşme ve sanat ara kesitinde üretilen ya da yeniden üretilen eserlerin fiziksel mekânda sunulması, sergileme yöntem ve süreçleri ile birlikte mekânla kurulan ya da kurulmayan ilişki bağlamında da tartışmaya değerdir. Bu bağlamda çalışma, dijital (eser) - fiziksel (mekân) ilişkisini 21. yüzyıla ait bir mimari unsur olarak ortaya çıkan Dijital Sanat Müzeleri üzerinden ele almaktadır. Nesnesiz müzeler olarak nitelendirilen Dijital Sanat Müzeleri, oluşmakta olan yeni müze türünün öncül örnekleri olarak, benimsedikleri deneysel yaklaşımlar göz önünde tutularak incelenmektedir.

Çalışma kapsamında 2016-2024 yılları arasında faaliyete geçen ya da geçecek olan, dijital sanat ürünlerini sergilemeye yönelik fiziksel mekân kullanım imkânı sunan yedi örnek kurum incelenmektedir. Çalışma sürecinde, örnek kurumların resmi web sayfaları incelenmiş ve ilgili literatür taranmıştır. Ek olarak, erişilebilir olan İstanbul örneği “X Dijital Sanatlar ve Yeni Medya Müzesi” yerinde incelenmiştir. Belirlenen örnekler, mekân seçimi ve kullanımı, sunulan alt yapı, sunulan ikincil işlevler ve sanatçı-eser seçim süreçleri ile ilişkili dört temel başlık altında değerlendirilmektedir. Elde edilen veriler doğrultusunda incelenen örnekler gruplandırılmakta, benzerlikler ve farklı olan noktalar sunulmaktadır. Ayrıca geleneksel sanat müzelerinin nitelikleri göz önünde tutularak, çıkarımlar karşılaştırmalı olarak ortaya konmaktadır.

## 2. Sergilemenin Tarihsel Süreci ve Mekânla İlişkisi

Sergilemenin bilgiyi aktarma isteği ile başladığı söylenebilir. M.Ö. 1500'li yıllara tarihlenen duvar resimleri ile mağaralar, ilk sergileme mekânları olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Lascaux mağarasındaki duvar resimleri birbiriyle bağlantılı, bütünlük taşıyan ve gelecek nesillere bilgi aktarma amacı barındıran çalışmalardır (Gombrich, 1997:42). Mısır mezar odalarında da mağara duvar resimlerine benzer bir yaklaşımla korunaklı mekanda, birbiriyle bağlantılı ve bütünlük gösteren resimlerle bir bilgi sunulmaktadır (O'Doherty, 2019:24).

Doğada bulunan objelerin ve sanat eserlerinin toplanmasına da, ilk olarak Paleolitik Çağ mezar yapılarında rastlanmaktadır (Uçankuş, 2000:194). Eski Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında kıymetli eşyaların tapınaklar, mezarlar ya da saraylarda sergilendiği bilinmektedir. Ayrıca kazanılan savaşlarda elde edilen eşyalar, iktidar göstergesi olarak halkın görebileceği alanlarda sergilenmektedir (Yücel, 1999: 19). Sanatsal değeri olan objelerin bilinçli olarak bir araya getirilmesine ise, ilk olarak Antik Yunan'da rastlanmaktadır. Yunan devletlerinin oluşturdukları kolonilerin etkisiyle siyasi ve dini yönden etkili olan yerlerde "Theasuri" (Hazine Binası) olarak isimlendirilen binalar yapılmıştır (Yücel, 1999:19; Gerçek, 1999:1). Ayrıca "Pinakothek" olarak isimlendirilen, halkın gezebildiği resim galerileri de bulunmaktadır (Yaraş, 1994:19; Başaran, 1995:49; Yücel, 1999:19). Hellenistik dönemle birlikte, halka açık sosyalleşme ve entelektüel uğraş mekânları olan gymnasiumlarda bedensel eğitimin yanı sıra, zihinsel eğitime de önem verilmeye başlanmıştır. Aynı dönemde sosyal etkinlikler ve felsefi tartışmalar için kullanılan mouseion'ların entelektüel kişilerin buluşma yeri olarak önem kazanmasıyla, iç mekânlar yeniden düzenlenerek sanat eserlerinin sergilendiği alanlara dönüşmüştür (Yaraş, 1994:19).

Romalılar, Yunan heykellerini biriktirip sergilemeye önem vermişlerdir (Gerçek, 1999:1). Ancak bununla kalmamış aynı zamanda eser kopyalamaya da başlamışlardır (Keleş, 2003:2-3). Bu gelişmeler ışığında Roma'da görülen koleksiyonculuk anlayışı günümüzdeline yakın özellikler göstermektedir (Yaraş, 1994: 20). Günümüz sergileme olgusunun öncül örneklerine ise, Ortaçağ'da rastlanmamaktadır. Manastır ve kiliselerde din ile ilgili nesnelere koleksiyonlar oluşturulmuştur (Yücel, 1999:20). Ortaçağ dini yapıları, antik Yunan ve Roma tapınaklarında olduğu gibi sanat galerisi misyonu kazanmıştır. Ardından bilinçli koleksiyonculuk olgusu,

Rönesans ile birlikte yaygınlaşmaya başlamıştır. Sergileme için mekân arayışı koleksiyon sahibinin kişisel zevklerine göre düzenlenen ve sadece sahibinin görebildiği “Stüdyo” mekânı, koleksiyondaki parçalara özel sergileme yöntemlerinin kullanıldığı az sayıda ziyaretçinin gezebildiği “Galeri” mekânına, ardından da koleksiyon çeşitliliğinin artmasıyla “Nadire Kabineleri” şeklinde günümüz müzeciliğine giden bir süreç söz konusu olmuştur. 14. yüzyılda ilk olarak ortaya çıktığı Fransa’da cabinet de curiosités, İtalya’da studioli, Almanya’da kunstammern veya raritätenkabinett (sanat dairesi ya da harikalar dairesi) olarak isimlendirilen Nadire Kabinelerini oluşturan özel koleksiyon parçaları, doğal ürünler (canlı-cansız varlıklar), sanat ürünleri (resim, heykel), yapay nesnelere (para, takı) ve kitaplar (el yazmaları, haritalar) gibi çeşitli gruplardan oluşmaktadır (Artun, 2017:15-16).

15. yüzyıla gelindiğinde Nadire Kabineleri rahiplerin, gezginlerin, savaş kazanan komutanların özel ilgi alanı haline gelmiştir. 16. ve 17.yüzyılda ise, içerik ve büyüklük olarak değişim geçirmeye başlamış, kralların gücünü temsil eden saray koleksiyonlarına dönüşmüştür (Aydın, 2017:185). Dönemin sonlarında, müzelerin ilk örnekleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Saray koleksiyonlarının, halkın ziyaretine açılması müzelerin kamusal yapılara dönüşümünün başlangıcı olmuştur. 18. yüzyıl ile birlikte halka açık sergi alanları kurumsal kimlik kazanmaya başlamış, böylelikle saray koleksiyonlarına temellenen ilk müzeler kurulmuştur. 19. yüzyıl ile birlikte koleksiyonların, belirli bir sistemle bir araya getirilmesi ve tarihsel olarak sergilenmesi önem kazanmıştır (Artun 2017:25). Karanlık bir iç mekânda salon stili ile resimler duvarda neredeyse boş yer kalmayacak şekilde, olabildiğince fazla eseri sergilemeye yönelik bir yaklaşımla sergilenmektedir.

20. yüzyıl’da nesne-mekan odaklı sergileme anlayışı ön plana çıkmaktadır. New York Modern Sanat Müzesi (MoMA) gibi örneklerde olduğu gibi sanat yapıtının özelliklerinin ön plana çıkartıldığı, beyaz renkli, geniş ve yüksek duvarlar tercih edilmektedir. Böylece izleyicinin esere odaklanması sağlanmaktadır. Dış ortam ile bağlantıyı engellemek için az sayıda pencere kullanılmaktadır ve temel ışık kaynağı yukarıda konumlanmaktadır (O'Doherty, 2019:31). 21. yüzyıl müzelerinde ise, nesneyi arka plana alan, interaktif, ziyaretçi/insan odaklı yaklaşım ve eğlenme-öğrenme sürecinin birlikte ilerlediği bir sistem karşımıza çıkmaktadır (Artun, 2017:179).

### 3. Güncel Sergileme Eylemi ve Dijital Sanat Müzeleri

20. yüzyıl başlarında müzelerde koleksiyonu oluşturan objeler, daha çok korunaklı bölümlerde ve tanıtıcı yazılar kullanılarak sergilenmekteydi. Bu yaklaşım günümüzde kapsayıcılıktan uzak bulunmakta ve “sıkıcı müze” algısının nedenleri arasında görülmektedir. 21. yüzyılda müzeye olan ilginin ve ziyaretçi sayısının artırılması amacı ile iletişim teknolojilerinin ve etkileşimli sunum yöntemlerinin kullanımı yaygınlaşmıştır (Deniz, 2008:4-5). Etkileşimli sergileme, ziyaretçinin geri bildiri ile yeniden şekillenen bir anlatım biçimidir. İzleyiciyi, aktarılmak istenen kurgunun (hikayenin) içine alan ve o hikayede etkin kılan yöntemleri ifade etmek için “etkileşimli” tanımı kullanılmaktadır. (Boyraz, 2011:37). Dokunmatik ekranlar, sanal gerçeklik gözlükleri, video, mobil uygulamalar, animasyonlar, konum tabanlı sesli rehberler gibi bilgisayar ve internet ağı temelli dijital teknolojilerin fiziksel objelerle birlikte kullanımı ve etkileşime girmesini sağlayarak hibrit bir deneyim sunan müzelerin öncüleri olarak Cooper Hewitt Smithsonian Tasarım Müzesi, Cleveland Sanat Müzesi ve Eski-Yeni Sanat Müzesi (MONA) ilk akla gelenlerdir.

Bu noktada George Ellis Burcaw (1997:140), müzelerin hızla gelişen teknolojiyi takip etmelerinin ve sergileme yöntemlerinde güncel teknolojiyi etkin şekilde kullanmalarının gerekliliğini vurgulamaktadır. Ziyaretçi deneyimini eğlenceli hale getiren, hayal etmenin sınırlarını zorlayacak dijital üretim yolları ve teknolojik cihazların kullanımı her yaş grubundan insanın müzelere olan ilgisini artıracaktır. Benzer şekilde Flavia Sparacino da (1999:1) serginin temasını aktaran bilgisayar destekli görüntülerin (projeksiyon sistemleri ve dijital paneller) ve eğitim ile eğlencenin ortak bir noktada buluşmasının, ziyaretçilerin sergileme mekanı içerisinde etkin bir rol almalarına, bunun da sergi-izleyici etkileşiminin artmasına katkı sağlayacağını dile getirmektedir.

Koleksiyonların dijital formata dönüşümü ve internet ağının sağladığı ulaşım kolaylığı gibi etkenler, katılımcı-etkileşimli sergi deneyimi yaşamak isteyen ziyaretçilerin müzelere olan talebinde artışa neden olmaktadır. Bu doğrultuda dünyada birçok müze, yeni ifade biçimlerine (sergileme teknikleri) ve ziyaretçi deneyimlerine yönelik etkileşimli teknolojik donanımlarını geliştirme çabası içerisinde (Ünsal, 2012: 14). Bu noktada, 21. yüzyıl ile birlikte sergilemenin mekânı müzeleri tanımlayan sınırlar muğlaklaşmaktadır. Müzeler, dijital ile fiziksel olanın bir

arada var olduğu yeni bir oluşuma dönüşmektedir. Fiziksel mekânın sınırları, etkisini ve belirleyici niteliğini yitirirken, mekân ve sınır olguları yeniden tanımlanmaktadır. Bu noktada müze, konumsal belirteç olmanın ötesinde, çeşitli dijital ara yüzleri, farklı birleştirici alternatifleri, çok yönlü bilgi oluşumu ve katılımcı yaklaşımları benimseyen hibrit bir yapıya dönüşmektedir (Ludwig Museum, 2021).

Günümüz müzelerinde dijital ile fiziksel olanın ilişkisi, çeşitli düzlemlerde irdelenmektedir. Örneğin fiziksel nesnenin, dijital sunum teknikleri ile de desteklenerek fiziksel mekânda sergilenmesi ya da fiziksel nesnenin dijital kopyasının sanal müzeler aracılığı ile sergilenmesi temel iki araştırma başlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak dijital sanat olgusu ile birlikte dijital – fiziksel ilişkisini sergileme eylemi bağlamında yeniden değerlendirme gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Dijital sanat eserinin fiziksel mekânda sergilenmesi, yeni bir müze türünün gelişmesine neden olmaktadır. Bu noktada, Dijital Sanat Müze'leri dijital (eser) ile fiziksel (mekan) olan arasında yeni bir ilişki türü tanımlanmaktadır.

Dijital sanat, basit bir tanımlama ile iki şekilde ortaya çıkmaktadır. İlki klasik metotlarla oluşturulan sanat eserlerinin dijital hale dönüştürülmesi, dijital kopyalarının oluşturulmasıdır. İkinci yöntem ise, sanat eserinin tamamen dijital ortamda oluşturulmasıdır (Winegard, 2019). Bu açıdan ele alındığında sergileme teknolojisi ve teknolojik eser farklı kavramları ifade etmektedir. Sergileme teknolojileri eserin/yapıtın sunumu ile ilişkili iken, dijital yapıtlar ise sanatçıların bilgisayar temelli cihazlar kullanarak ürettiği sanat ürünleridir. (Sağlamtimur, 2010:213) Bu noktada fiziksel mekâna sahip dijital sanat müzeleri, hem teknolojik eser hem de yeni nesil sergileme eylemi ile doğrudan ilişkili 21. yüzyılın mimari unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu doğrultuda çalışma kapsamında 2016-2024 yılları arasında faaliyete geçen ya da geçecek olan, dijital sanat ürünlerini sergilemeye yönelik fiziksel mekân kullanım imkanı sunan yedi örnek kurum incelenmektedir (Tablo1). Örneklerin dördü dijital sanat müzesi, üçü ise dijital sanat merkezi olarak adlandırılmaktadır. Ancak, kuruluş amaçları ve sergileme yaklaşımlarındaki benzerlikten yola çıkılarak birlikte ele alınmışlardır. İncelenen beş örnek halen aktif kurumlar iken, örneklerden biri olan Zürih Dijital Sanat Müzesi 2020 yılında kapanmıştır. Yedinci örnek olan Hamburg Dijital Sanat Müzesi ise, henüz hazırlık sürecindedir. 2024 yılında aktif kullanıma



açılacaktır. Ancak her iki örnekte, barındırdıkları özgün nitelikler ve ilgili verilerin erişilebilir olması nedeniyle çalışmaya dahil edilmiştir.

Dijital sanat ile fiziksel mekân ilişkisine odaklanan çalışma kapsamında incelenen her örnek, dört temel başlık altında değerlendirilmektedir. Bunlardan ilki fiziksel mekan seçimidir. Kullanılan fiziksel mekânın konumu ve nitelikleri bu çerçevede ele alınmaktadır. İkinci başlık, kapasite belirleyicisi olarak sunulan alt yapı olanaklarıdır. Üçüncü başlık, kurum bünyesinde sunulan araştırma, eğitim gibi ikincil işlevlerdir. Son başlık ise, eser ya da sergi seçimine ilişkin süreçler ve değerlendirme kriterlerine odaklanmaktadır.

**Tablo 1.** Çalışma kapsamında incelenen Dijital Sanat Müze örnekleri ve künye bilgileri

Müze Adı	Açılış	Konum	Kullanılan Yapı	Alan (m2)	Yürütücü (ler)
Museum of Digital Art in Zurich (MuDA) Zürih Dijital Sanat Müzesi (Kapanış 2020)	2016	Zürih İsviçre	Herdern Hochhaus binasının zemin kat	Bilgiye ulaşamadı.	Caroline Hirt Christian Etter
Atelier Des Lumières Digital Art Centre Işık Atölyesi Dijital Sanat Merkezi	2018	Paris Fransa	The Chemin-Vert tarihi dökümhane binası	3.300 m2 Ekran yüzey alanı	Fondation Culturespaces
Mori Building Digital Art Museum Mori Binası Dijital Sanat Müzesi	2018	Tokyo Japonya	Mori Şirketi Yönetim Binası en üst kat	10.000 m2	teamLab - Borderless Mori Building
The IDEAL Centre D'arts Digitals The Ideal Dijital Sanat Merkezi	2019	Barselona İspanya	Tarihi Cine Ideal binası	2.000 m2 1.000 m2 ekran yüzey	Magma Cultura, Layers of Reality, Minoria Absoluta
The Bassins de Lumières Digital Art Center Işık Havzaları Dijital Sanat Merkezi	2020	Bordeaux Fransa	Tarihi denizaltı üssünün 4 havuzu	2.420 X 4 havuz 9.680 m2 (Havuz yüzey alanı)	Fondation Culturespaces
X Media Art Museum (XMAM) X Dijital Sanatlar ve Yeni Medya Müzesi	2022	İstanbul Türkiye	Metropol İstanbul AVM zemin kat	750 m2	DAS DAS
Hamburg Digital Art Museum Hamburg Dijital Sanat Müzesi	2024	Hamburg Almanya	HafenCity proje bölgesinde	7.000 m2	teamLab - Borderless

### 3.1 Zürih Dijital Sanat Müzesi (Museum of Digital Art in Zurich - MuDA)

MuDA, Avrupa'da dijital sanatın sergilendiği ilk mekân olma özelliği taşımaktadır. 2016 yılında Caroline Hirt ve Christian Etter yürütücülüğünde açılmıştır. Kitlesele bağış ile kurulan ve ayakta duran müze, Covid-19 pandemisinin yarattığı ekonomik sıkıntılar, artan kira bedelleri, ziyaretçi sayısının azalması ve yapı sahibi kooperatifin binayı tamamen yenileyecek olması gibi nedenlerden 19 Temmuz 2020'de kapatılmıştır (URL4).

Zürih Dijital Sanat Müzesi (MuDA), Herdern Hochhaus binasının zemin katında yer almaktadır. Herdern Hochhaus binası, ülkenin en büyük gıda zinciri Migros Kooperatifi'nin dağıtım ve depolama merkezi olması amacıyla 1962 yılında inşa edilmiştir. 2012 yılında ise, nitelikli modern mimarlık eseri olarak tescillenmiştir. Ardından yapıda bazı düzenlemelere gidilerek geçici kullanım alanları yaratılmıştır. MuDA'da bu alanların bir kısmını kullanmıştır. Hizmet verdiği sürece çok sayıda kurumla iş birlikleri kurulmuş, bunlar sayesinde bilgisayar kodları, algoritmalar ve toplum arasındaki bağlantıyı keşfetmeyi amaçlamaktadır. Faaliyet gösterdiği dönemlerde dijital teknolojiler ve sanat alanındaki değişimi ve yenilikleri izleyicilere aktarmaya çalışmıştır (URL1). Sergilemede çoklu ekranlar, gelişmiş ses sistemleri kullanılmıştır.

MuDA, aynı zamanda 6-11 yaş grubu çocuklar, 12-16 yaş grubu gençler, yetişkinler ve yaşlılar gibi toplumun çeşitli gruplarına yönelik eğitim programı ve atölye çalışmaları yürütmüştür. Ayrıca müze, Covid salgını nedeniyle örgün eğitime ara verilen dönemde "Korona Yaratıcı Sınıflar" olarak isimlendirilen kodlama, robotik, biyoloji, matematik, makine öğrenmesi, geometri gibi konuları içeren ücretsiz online bir eğitim platformu oluşturmuştur (URL3).

Müzenin sergileme süreçlerinde eser ve sanatçı seçimine yönelik yürüttüğü deneysel çalışmalarda dikkat çekicidir. Müzede eserleri sergilenecek sanatçılardan ilk dördü müzenin kurucuları tarafından belirlenmiştir. Diğer sergiler ise, ilk dört serginin verilerini ve internet ağı üzerinden yapılan benzer veri eşleşmelerini kullanan Hal101 algoritması ile seçilmiştir. 2016 yılında Andreas Gysin ve Sidi Vanetti (elektro mekanik elemanlar ve projeksiyonlar), Lab12 (projeksiyon, 3D kameralar, ışık ve müzik kullanımı), 2017 yılında Gramazio Kohler (CPU ve robotlar), 2017/2018 yıllarında Kubibi (yazıcı, dokunmatik ekranlar), 2018 yılında Michael Frei ve Mario von Rickenbach (Animasyon), 2018 yılında Pe Lang (Döner diskler, kayar borular ve bükümlü teller, çatırdayan kağıtlar, yüzen hoparlörler, buharlaşan su damlaları gibi kinetik kurulumlar), 2019 yılında Vincent Morisset (film, video ve kod), 2019 yılında Zach Lieberman (projeksiyonlar, AR, sese ve harekete duyarlı duyarlı estelasyonlar), Vera Molnar (elle ve bilgisayarla çizilmiş algoritmik resimler), 2019/2020 yılında Raven Kwok (algoritmik olarak oluşturulmuş heykel ve etkileşimli enstalasyonlar) gibi önemli medya sanatçılarının sergilerine ev sahipliği yapmıştır (URL2) (Görsel 1).



**Görsel 1.** (sol) Gysin-Vanetti sergisi (2016); yeniden programlanan “Elektromekanik Tabela (Generalanzeiger)” bir düğmeye basılarak aktif hale geliyor (sağ) Zach Lieberman sergisi (2019); izleyicinin alkış sesi görüntülerin değişmesine neden oluyor.

### 3.2 Işık Atölyesi Dijital Sanat Merkezi (Atelier Des Lumières Digital Art Centre)

Bruno Monnier müzenin kuruluş amacını "... teknolojinin 21. yüzyıl sergilerinde yerini alması gerekiyor. [Teknoloji] yaratımın hizmetine sunulduğunda, çağlar arasında köprüler kurabilen, nesiller arasında köprüler kurabilen müthiş bir yayılma vektörü haline geliyor. [Bu noktada amacımız] sanatsal pratikleri aralarında titreştirmek, duyguları büyütme, olabildiğince çok insana ulaşmak” şeklinde ifade etmektedir. Işık Atölyesi Dijital Sanat Merkezi, Paris - Chemin-Vert Dökümhanesi'nin bulunduğu bölgede 2018 yılında hizmet vermeye başlamıştır. Chemin-Vert Dökümhanesi, 1835 yılında Plichon kardeşler Jacques François Alexandre ve Hilaire Pierre tarafından, donanmanın ve demiryollarının dökme demir parça ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kurulmuştur. Dökümhane, 2013 yılında Culturespaces tarafından devralınmış ve yenileme çalışmalarının ardından merkez açılmıştır (URL5).

Dijital sanat eserleri, 2000 m<sup>2</sup>'lik alanda 140 video projeksiyon cihazı ve zeminden tavana 3.300 m<sup>2</sup>'lik bir alanı kaplayan mekansallaştırılmış ses sistemi kullanan multimedya ekipmanları ile sergilenmektedir. Ana sergileme alanlarını 1.500 m<sup>2</sup>'lik Büyük Salon (la Halle) ve 160 m<sup>2</sup>'lik Stüdyo birimi oluşturmaktadır. Düşey sergileme düzlemi olan duvarlar ise, 10 metre yüksekliğindedir (URL6) (Görsel 2).

Merkezde, sanata daldırma (ART EN Immersion) adını taşıyan bir eğitim programı uygulamaktadır. Program çocuklara yönelik sanat ve teknoloji merkezli uygulamaları içermektedir (URL7). Ayrıca merkez bünyesindeki mekânlar, dijital sanat eserleri ve müzik eşliğinde kokteyl partileri, kurumsal toplantılar ve lansmanlar gibi toplu etkinlikler ya da kişiye özel etkinlikler için kiralanabilmektedir (URL8).



**Görsel 2.** (sol) Cezanne “Provence’in Işıkları” sergisi; resimler müzik eşliğinde sürekli değişerek projeksiyonlarla tüm yüzeylere yansıtılmaktadır (18 Şubat 2022 - 2 Ocak 2023 ) (sağ) Kandinsky “Soyutlamanın Odyssey'i” sergisi; resimler müzik eşliğinde sürekli değişerek projeksiyonlarla tüm yüzeylere yansıtılmaktadır (18 Şubat 2022 - 2 Ocak 2023).

### 3.3 Mori Binası Dijital Sanat Müzesi (Mori Building Digital Art Museum)

Tokyo'nun teknoloji ve eğlence üssü olarak kurulan Odiba adasında bulunan Mori Binası Dijital Sanat Müzesi, 2018 yılında sanat kolektifi teamLab ve Mori Building ortaklığında kurulmuştur. Dünya'nın ilk dijital sanat müzesi olma özelliğine sahiptir. Palette Town Alışveriş Merkezi'nde, iki kata yayılmıştır ve yaklaşık 10.000 m<sup>2</sup> alana sahiptir. Müzede farklı duyuları harekete geçirmek ve farklı ziyaretçi deneyimleri sunmak için 520 bilgisayar ve 470 yüksek teknolojili projeksiyon cihazı kullanılmaktadır. Ayrıca, müzenin çocuklar için geliştirilen “Öğren ve Oyna: Gelecek Parkı” eğitim programı bulunmaktadır. Çocuklar burada yapay zeka yardımı ile kendi fiziksel aktiviteleriyle eş zamanlı eğlenerek öğrendikleri işbirlikçi bir deneyim yaşamaktadır (URL13). Ayrıca, “Çizim Akvaryumu” ve “Grafiti Doğa” gibi çocuklar tarafından yapılan çizimlerin, interaktif olarak duvarlara aktarılıp hareket ettirildiği uygulamalarda mevcuttur (URL14).

“Sınırsızlık” sloganını kullanan müze, sanat ile izleyici arasındaki bariyerleri kaldırarak, sınırsız bir etkileşim sunmayı hedeflemektedir. TeamLab grubunun “Borderless” (Sınırsızlık) çalışması müzenin ilk sergisidir. Borderless World (Sınırsız Dünya), Athletics Forest (Atletizm Ormanı), Future Park (Gelecek Parkı), Forest of Lamps (Lambalar Ormanı) ve the En Tea House (Çay Evi) olmak üzere bağlantılı 5 farklı bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler kendi içinde 60'a yakın interaktif sergi unsuru içermektedir. Sergilemede, çoklu projeksiyonlar, interaktif animasyonlar, LED ışıklar, sesler, aynalar, balonlar, lambalar ve trampolinler gibi çok sayıda öğe bir arada kullanılmaktadır (URL9) (Görsel 3).



**Görsel 3.** TeamLab Borderless sergisi (sol) Sınırsız Dünya(Borderless World) konsepti Beyni Büken interaktif kurulumu(2020);izleyiciler sabit durduğunda çiçekler açıyor ve dijital esere dahil oluyor. (sağ) Gelek Parkı; Çizim Akvaryumu interaktif kurulumu (2018); çocukların çizdiği resimler dijital akvaryumun içerisine aktarılır ve dokunarak hareket ettirilir.

Müzedede dijital eserleri tanıtan klasik yazılar bulunmamaktadır. Haritasız olarak gezilen müzede sadece odalara geçişi gösteren oklar kullanılmaktadır (URL10). Eserlerin içeriğinin telefon üzerinden okunabileceği dijital bir rehber oluşturulmuştur. Ayrıca bazı sergi bölümlerinde, indirilen uygulama ile eserler üzerinde izleyici tarafından değişiklikler yapılabilmektedir ve bu değişiklikler gerçek zamanlı olarak eserlere dahil olmaktadır (URL11). Dijital eserler izleyicilerin hareketlerine göre tepki veren ve kullanılan özel yazılımlar sayesinde tekrar etmeyen görseller sunmaktadır. Hareket eden eserler odaların dışına çıkar ve diğer eserleri etkiler ve içine girdiği esere uyum sağlamak ve böylece sınırları olmayan müze kavramı pekiştirilmektedir (URL12).

### 3.4 IDEAL Dijital Sanat Merkezi (The IDEAL Centre D'arts Digitals)

IDEAL Dijital Sanat Merkezi, Katalonya Teknik Üniversitesi (UPC), Pompeu Fabra Üniversitesi (UPF), Ramon Llull Tasarım Okulu (ESDI), Barselona Elisava Tasarım ve Mühendislik Fakültesi (ELISAVA) gibi kurum ortaklıkları ile yeni dijital içerikler geliştirip, üreten ve bunları üretecek sanatçılar yetiştiren bir üss olmayı hedeflemektedir. İspanya'nın Barselona şehrinde yer alan IDEAL Dijital Sanat Müzesi, Güney Avrupa'da dijital sanatların üretimi ve sergilenmesi için kurulmuş ilk merkezdir. La Plata'nın eski bir mahallesinde 1917'de, Cine Ideal olarak açılan eski sinema yapısı, "müzelerin geleceği olmak" iddiasını benimseyerek 2019'da kapılarını yeniden sanatseverlere açmıştır. IDEAL, İspanya'da sanat ve toplum arasında yeni bir ilişki yaratmak için çok alternatifli sergileme teknikleri kullanmaktadır (URL16) (Görsel4).

Merkez, dijital sanat eserlerinin sergilenmesi, üretilmesi ve bu alanda eğitimler vermek için ayrılmış yaklaşık 2.000 m<sup>2</sup>'lik bir alana sahiptir. Birinci kat, 800 m<sup>2</sup>'lik ana sergi alanı ve 3

adet çok amaçlı salon olmak üzere toplam 1.500 m<sup>2</sup>'dir. İkinci katta ise, ofis ve dijital sanat üreten sanatçılar için çalışma ve eğitim mekanları bulunmaktadır (URL15).

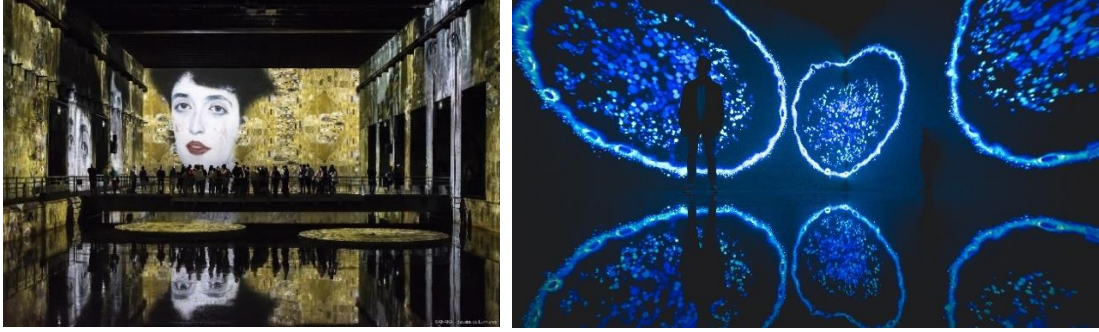


**Görsel 4.** (sol) Frida Kahlo Sergisi (2022); Kahlo'nun hayatı projeksiyonlarla yansıtılan film, video, görsellerle ve eşyalarının fiziksel yerleşimi ile sergilenmektedir (sağ) Monet: Sürükleyici Deneyim (The Immersive Experience) Sergisinde (2019) ziyaretçinin sanal gerçeklik deneyimi.

### 3.5 Işık Havzaları Dijital Sanat Merkezi (The Bassins de Lumières Digital Art Center)

Culturespaces'in kurucusu Bruno Monnier, Işık Havzaları Dijital Sanat Merkezi'nin işlevini ve önemini "Bassins des Lumières, benzeri olmayan bir mekanda ziyaretçilere görsel ve işitsel deneyimler sunacak, herkese açık bir kültür paylaşım alanı olacak" şeklinde açıklamaktadır. Merkez, eski denizaltı üssünün bir bölümünün dönüştürülmesi ile kurulmuştur (URL17) (Görsel 5). Fransa Bordeaux'da bulunan denizaltı üssünün inşa süreci, İkinci Dünya Savaşı'na dayanmaktadır. Denizaltı üssü Almanlar tarafından 1943 yılında inşa edilmiştir. 1945 yılında Fransa Donanmasına teslim edilmiştir. 1990 yılından itibaren kullanılmayan ve sağlam durumdaki betonarme yapı, 1999 yılında fotoğraf sergileri, müzik etkinlikleri, performans gösterileri gibi farklı sanatsal etkinliklerin yapıldığı bir mekâna dönüşmüştür. 2020 yılında Bordeaux denizaltı üssünün bir bölümünün Culturespaces'in kullanımına devredilmesi ile Işık Havzaları Dijital Sanat Merkezi kurulmuştur. Merkez, 13.000 m<sup>2</sup>lik kullanım alanı ile dünyanın en büyük dijital sanat merkezidir. Ek olarak, 14.500 m<sup>2</sup> projeksiyon alanına sahiptir (http18). Sergi alanı, 6 işlevsel bölümden oluşmaktadır. "Küp" olarak adlandırılan kısım, ses yalıtımı yapılmış, 8 metre kat yüksekliği ve 220 m<sup>2</sup> kullanım alanına sahiptir. 155 m<sup>2</sup> kullanım alanı ve 7 metre kat yüksekliği olan Sürükleyici Tank alanı, izleyicinin uzanmasına olanak verecek şekilde tasarlanmıştır. Büyük Demirleme Şamandıraları bölümünde ise, 12 metre derinliğinde, 110 metre uzunluğunda ve 22 metre genişliğindeki 4 havuzun su yüzeyi, çoklu projeksiyonlarla sergileme alanı olarak kullanılmaktadır. Tanklara geçiş paralel köprülerle sağlanmaktadır. Ana sergi bölümünde, denizaltı üssünün tarihi anlatılmaktadır. Eğitim alanında ise, müze ve dijital

eserler arasındaki ilişki ve sergi kurgusuna yönelik bilgiler aktarılmaktadır. Sergi alanları arasında asma kat, sahne ve tribünleri içeren geçişler oluşturulmuştur (URL18).



**Görsel 5.** (sol) Gustav Klimt "Ateş ve Işıklar" sergisi (2020); eserler müzik eşliğinde projeksiyonlarla duvarlara aktarılmaktadır ziyaretçiler duvardan suya yansıyan görüntülerle farklı bir deneyim yaşanacaktır (sağ) Sürükleyici Tank Alanı Çağdaş Yaratılış Sergisi (11 Şubat 2022- 2 Ocak 2023).

### **3.6 X Dijital Sanatlar ve Yeni Medya Müzesi (X Media Art Museum - XMAM)**

DasDas'ın desteğiyle 2022 yılında açılan X Media Art Museum, İstanbul-Ataşehir'de Metropol İstanbul Alışveriş Merkezi'nin zemin katında yer almaktadır. Müzeye giriş, AVM girişinden bağımsız ayrı bir giriş ile sağlanmaktadır. Yaklaşık 750 m<sup>2</sup> alanda kurulu olan müze, sergilemede gelişmiş ses sistemi ve projeksiyonlar kullanmaktadır. Geniş bir alanı ifade eden dijital sanatların kinetik sanatlar, yeni medya uygulamaları, biotasarım, algoritmik sanatlar ve performans sanatları alanlarında AR, VR, XR gibi çeşitli yeni uygulamalar içeren sergiler gerçekleştirmeyi planlamaktadır (URL19).

Müze, her geçen gün önemini artıran dijital sanat ve yeni medya konusunda çalışan, eser üreten uzman tasarımcılar, sanatçılar, akademisyenler, mühendisler, mimarlar gibi farklı disiplinlerle ortak çalışmalar yaparak bunu bilgiye dönüştürmektedir (URL21). Türkiye'nin ilk dijital sanat müzesinin ilk sergisi olan "Leonardo da Vinci: Yapay Zeka Işığın Bilgeliği/ CERN'den NASA'ya İnsanlık ve Metaverse" de Ouchhh tarafından Michelangelo, Raphael Botticelli, Leonardo da Vinci gibi sanatçıların önemli eserleri yapay zeka algoritmalarıyla dijital fırça darbelerine dönüştürülmüştür. Serginin etkisi Ludovico Einaudi ile Mercan Dede'ye ait müziklerle desteklenmiştir (URL20) (Görsel 6).



**Görsel 6.** (sol) “Leonardo Da Vinci: Yapay Zekâ Işığın Bilgeliği” Sergisi (2022). (sağ) CERN’den NASA’ya İnsanlık ve Metaverse” Sergisi (2022); algoritmalarla oluşturulan görseller zemin ve duvar yüzeylerine projeksiyonlarla yansıtılmaktadır.

### 3.7 Hamburg Dijital Sanat Müzesi (Hamburg Digital Art Museum)

İnşaatı 2021 yılında Hamburg’un liman kenarındaki Hafencity semtinde başlayan yapının, Avrupa’da dijital sanat sergileyen en büyük müzesi olma sloganıyla 2024 yılında açılması planlanmaktadır. Müzenin ilk oluşum süreci 2019 yılına dayanmaktadır. Kurucusu Lars Hinrichs bu süreci “Tokyo Mori Dijital Sanat Müzesinde sergilenen sürükleyici teamLab Borderless sergisini deneyimlediğimde çok etkilendim. O günden itibaren hedefim, bu sıra dışı deneyimi Avrupa’ya taşımak, Almanya, Hamburg’da ulaşılabilir yapmak” şeklinde ifade etmektedir. Serginin ihtiyaçlarına göre, 10 metrelik tavan yüksekliği ve iki katlı olarak tasarlanan bina 7.000 m<sup>2</sup>’lik taban alanına sahiptir. Müze, “Dokunun ve Dokunulun” felsefesiyle her yaş grubundan izleyiciye, sanat eserlerini dokunarak dönüştürebilme ve serginin bir parçası olma imkanı sunmayı amaçlamaktadır. Bu noktada Dijital Sanat Müzesi, izleyiciyi eserlere dahil ederek çok boyutlu ve çoklu duyuşsal sergileme olanağı sunan bir merkez olmayı amaçlamaktadır. Tokyo teamLab’ın (Borderless) Sınırsızlık temasından esinlenen müzenin, teamLab Borderless Hamburg sergisiyle açılması planlanmaktadır. Sergi Sınırsız Dünya, Atletizm Ormanı ve Lambalar Ormanı olmak üzere üç ana bölümden oluşacaktır (URL22). Ayrıca müze açıldığında, Asya dışında sergilenen ilk, en büyük ve kalıcı teamLab sergisi olma özelliği kazanacaktır (URL23).

### 4. Değerlendirme ve Çıkarımlar

Günümüzde müzeler, mevcut fiziki yapılarını devam ettirmenin yanında, dijital mecralar aracılığıyla geniş ziyaretçi kitlesi ile iletişim kurmayı hedeflemektedir. Koleksiyonların dijital kopyalarının oluşturulması ve internet ağının sağladığı ulaşım kolaylığı gibi gelişmelerin de



etkisiyle birçok müze, yeni ifade biçimleri (sergileme teknikleri) ve etkileşimli teknolojiler donanımların kullanıldığı ziyaretçi deneyimleri geliştirme çabası içerisinde. Bu noktada, aynı anda öğrenme-eğlence deneyimi sunan ve içeriği kişiye özel deneyime dönüştürebilen, dijital sunumlar ve fiziksel nesnelere yer verilen “Hibrit Müze” kavramı yeni bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır (Javier, Bosch, Esteve, Mocholí, 2005). Hibrit deneyimin disiplinler arası katılımlarla fiziksel, dijital ve mekânsal yerleştirmelerle yeniden ve yeniden nasıl kurgulanacağı ise, güncel tartışmaların konusudur (Ludwig Museum,2021).

Hibrit sergileme, dijitalleşme öncesinde de varolan ve özellikle Allan Kaprow gibi oluşumcu sanatın öncüleri tarafından yaygın kullanılan bir olgudur. Ancak dijitalleşme ile birlikte değişen ‘yapabilirlik’ durumu ile yaygınlığı ve görünürlüğü artmıştır. Bu kapsamda dijital ile fiziksel olanın bir arada olduğu hibrit sergileme süreçleri ve hibrit müze kurgusu önem kazanmıştır. Geleneksel sanat ürünlerinin, sergileme süreçlerinin, hatta mekanın dijitalleşmesi ile kurgulanan hibrit sergilerin yanında, dijital sanat ürünün fiziksel mekanda sergilenmesine odaklanan hibrit sergi kurgusu da yaygınlaşmaktadır. Bu yaklaşımda belirleyici dijital bilgi iken, fiziksel öğeler gerçekliği arttıran ya da pekiştiren unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada incelenen örnekler üzerinden Dijital Sanat Müzeleri’nin, hibrit sergileme tekniklerini kullandığı ve hibrit müze olarak kurgulandığı görülmektedir.

Müze kurgusu, **mekân seçimi ve kullanımı** bağlamında ele alındığında, mekan öncelikli fiziki tamamlayıcı unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tüm örneklerde dijital sergileme yöntemlerinin yanında hareketli (trambolin, replika unsurlar vb) ya da sabit (duvar yüzeyi, taşıyıcı elaman yüzeyleri vb) fiziki tamamlayıcı unsurlar kullanılmaktadır. Ayrıca ‘kullanım alanı’ ya da ‘dolaşım alanı’ terimlerinin yanında ‘ekran yüzey alanı’ terimi de kullanılmaya başlanmıştır. 360 derece görsellik söz konusu olduğu için duvar, taban ve tavan olmak üzere tüm yüzeyler sergileme eyleminin aktif parçasına dönüşebilmektedir. Bu noktada, geleneksel müze yapılarında olduğu gibi mekânsal esneklik belirleyici unsurlardan biri olmaktadır. Ancak teknolojik alt yapı öğeleri ile birlikte hareket edebilme ya da dönüşebilme yetisini de kapsamaktadır.

**Tablo 2.** Çalışma kapsamında incelenen Dijital Sanat Müzelerinin Kent içindeki konumu ve yapı tipi tercihleri ile eser ya da sanatçı seçim süreçleri bağlamında barındırdıkları farklar doğrultusunda yapılan gruplandırma.

Yürütücü - Destekçi Konum	Sanat İniyatifi	Kültür Kuruluşu	Kitlesel Fonlama
Ticari Yapı İçinde Konumlanan	Mori Building Digital Art Museum	X Media Art Museum (XMAM)	
Dönüşüm Projesi İçinde Konumlanan		Atelier Des Lumières Digital Art Centre The Bassins de Lumières Digital Art Center The IDEAL Centre D'arts Digitals	Museum of Digital Art in Zurich (MuMO)
Bağımsız Yapıda Konumlanan	Hamburg Digital Art Museum		

Günümüzde az sayıda öncül örnek söz konusudur. Ancak hem sanatçı hem de ziyaretçi taleplerine paralel Dijital Sanat Müzesi sayısının hızla artması öngörülmektedir. Bu durum, mekân ihtiyacı ve kentsel alanda konumlanış ile ilgili tartışmaları da beraberinde getirecektir. İncelenen örneklerin dördü, mevcut yapıların dönüştürülmesi ile kurulmuştur. Burada kentsel dönüşüm süreçlerinde kültür yapılarının dönüştürücü nitelikleri ile kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel müze yapılarının inşa ve konumlanış süreçlerinde de benzer yaklaşım yaygın olarak kullanılmaktadır. Böylelikle, Dijital Sanat Müzeleri'nin yer seçiminde de kentsel dönüşüm süreçlerinin etkili olduğu görülmektedir. Örneklem alanında yer alan iki örnek ise, aktif kullanılan ticari yapıların içinde konumlanmaktadır. Alışveriş merkezlerinde yer alan Dijital Sanat Müzeleri, ticarileşen müze eleştirisi bağlamında değerlendirilmeye açıktır (Bostancı, 2019; Bolu Sert, 2021). Diğer taraftan hem mekândan bağımsızlaşan sergileme eylemi hem de günlük hayata yaklaşma, erişilebilir olma hali bağlamında da değerlendirilebilmektedir. Çalışma kapsamında incelenen Hamburg Dijital Sanat Müzesi, 2024 yılında hizmete açılacaktır ve müzeye ait bina inşa edilen tek örnektir. Müzenin, tasarım, inşaat ve sergileme süreçlerinin ardıl örnekler için belirleyici olacağı düşünülmektedir.

İncelenen örnekler **mevcut alt yapı olanakları** bağlamında ele alındığında, ön planda olan çoklu duyuşsal etkiyi yaratabilmek için, çeşitli donanımların bir arada kullanılması söz konusudur. Çoklu projeksiyonlar, VR, AR gibi donanımların yanında ses, ışık ve koku

uygulamalarına uygun donanımlarda sağlanmaktadır. Geleneksel müze kurgusunda ikincil işlevi olan alt yapı sistemleri, Dijital Sanat Müzeleri'nde üst yapı unsurlarının önünde yer almaktadır, birincil öneme sahiptir. Bu durum mimari öğeler gibi fiziki unsurlara, tamamlayıcı ya da destekleyici niteliği kazandırmaktadır. Böylelikle mimari unsurların ikincil öğe olarak alt yapı sistemi ile birlikte ve ona uyumlanarak örgütlenmesi söz konusu olmaktadır. Bu yaklaşım kültür yapıları ile ilişkili mimari tasarım ve mimari uygulama süreçleri için oldukça yeni ve zorlayıcı niteliktedir.

Örneklem alanını oluşturan müze ve merkezlerin tamamında sergileme eyleminin yanında **ikincil işlevler** bulunmaktadır. Özellikle çocuklara yönelik eğitim odaklı etkinlikler tüm örneklerde yer almaktadır. Bu noktada geleneksel müzeler ile benzer yaklaşım benimsenmektedir. Ek olarak, IDEAL Dijital Sanat Merkezi bünyesinde dijital sanat üretimi üzerine eğitim ve uygulamalarda söz konusudur. Tüm örneklerde, panel, atölye, tanıtım gibi etkinlikler için mekânın neredeyse tamamının kiralanabilir olması ise, geleneksel müzelerden ayrılan temel noktalardan biridir. Bu noktada sürecin maddi boyutu ve ikincil işlev zorunluluğu gündeme gelmektedir. Hudson ve Ritche (2006) günümüzde müze ziyaretçilerinin müşteri olarak görüldüğünü dile getirmektedir (akt. Karadeniz, 2018:70). Diğer taraftan örneklem alanında yer alan Zürih Dijital Sanat Müzesinin kitlesel fonlama ile kurulması, bu sayede kazandığı bağımsızlık ve sonrasında covid-19 pandemisi sürecinde yaşadığı ekonomik zorluklar nedeniyle kapanması, ekonomik getirisi olan ikincil işlev uygulamalarının tercih mi yoksa zorunluluk mu olduğu sorusunu akla getirmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen örneklerin tamamında **sanatçı veya eser seçim** süreçlerinin planlaması ve kullanılacak seçim yönteminin belirlenmesi, yürütücü ve destekçilerin kontrolündedir. Örneklerden ikisi Culturespaces, biri Magma Culture, biri ise Das Das isimli ulusal kültür oluşumları tarafından işletilmektedir. Örneklerin ikisi ise, farklı yatırımcıların desteği ile teamLab sanat inisiyatifinin yürütücülüğünde sergiler sunmaktadır. TeamLab çalışma ekibi sanatçıların yanında mimar, mühendis, matematikçi ve yazılımcılardan oluşmaktadır. Bu noktada, "disiplinler arası çalışmaya odaklanan yeni bir küratörlük anlayışı" ile hareket etmektedir.

Zürih Dijital Sanat Müzesi ise, yürütücüleri Christian Etter ve Caroline Hirt olmakla birlikte kitlesel fonlama ile kurulmuştur. Bu durum beraberinde getirdiği bağımsız olma hali, deneysel yaklaşımlar için ortam sağlamaktadır. MuDA, bünyesinde işleri sergilenecek ilk dört sanatçı, yürütücüler tarafından seçilmiştir. Diğer eserler ya da sanatçılar ise, ilk sergilerin verisini kullanan yapay zeka tarafından belirlenmiştir. Böylelikle, özel algoritma yardımıyla sergilenecek eserleri ve sanatçıları seçebilen “dijital küratörlük” olarak ifade edilebilecek tartışmaya değer yeni bir yaklaşım ortaya konmaktadır.

Çalışma kapsamında oluşmakta olan yeni müze türünün öncül örnekleri kabul edilen Dijital Sanat Müzeleri incelenmiş, dijital eser – fiziksel mekan ilişkisi bağlamında benzerlikler ve farklar ortaya konmuştur. Oldukça yeni olan bu alanda, deneysel tekil uygulamaların hem konu ile ilgili literatürün hem de ardıl uygulamaların oluşmasına katkısı olacaktır. Bu bağlamda incelenen yedi örnek uygulama, mekân kurgusu, teknolojik alt yapı olanakları ile ilişkisi ve ticari getirisi olan ikincil işlev barındırma konularında benzerlik göstermektedir. Diğer taraftan, kent içindeki konum tercihleri, kentsel doku ile kurdukları ilişki ve eser ya da sanatçı seçim süreçleri bağlamında belirleyici farkları söz konusudur. Böylelikle, çalışma kapsamında Dijital Sanat Müzelerinin gruplandırılmasına yönelik ilk veriler ortaya konmaktadır (Tablo 2).

### **Kaynakça**

- Artun, A. (2017). *Mümkün Olmayan Müze: Müzeler Ne Gösteriyor?*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydın, S. (2017). “Ortaçağ Nadire Kabinelerinden 19. Yüzyıl Küresel Sergilerine Bir İktidar Biçimi Olarak Evrenin Sergilenmesi”, *Sobider Sosyal Bilimler Dergisi*, Haziran, 4(11), s.182-191.
- Başaran, C. (1995). *Arkeolojiye Giriş I –II*, 2.Baskı, Erzurum: Aşiyen Kitabevi.
- Bolu Sert, H. (2021). “Postmodernizm Bağlamında Dijital Sanat Müzeleri: Mori İnşaat Dijital Sanat Müzesi Teamlab Borderless Örneği”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, cilt14, sayı77, s.527-537.
- Bostancı, M. (2019). “Dijital Müzecilik ve İnteraktif İletişim: Sfmoma Ve Mori Dijital Sanat Müzesi Örneklemi”, *Unimuseum*, 2 (2), s.34-39.

Boyras, B. (2011). *Müzelere Sergileme Yöntemleri Bağlamında Teknoloji Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, SBE, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Müzecilik Yüksek Lisans Programı.

Burcaw, G. E. (1997). *Introduction to Museum Work*. London: Alta Mira Press.

Christiane, P. (2003). *Digital Art*. London: Thames&HudsonWord of Art.

Deniz, M. (2008). *Müzecilik ve Müze Mimarisi, Müze Sergileme Mekânlarında Güncel Gösterim Teknikleri ile Mimari Tasarım İlişkisi Üzerine Bir İnceleme*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, FBE, Mimarlık Anabilim Dalı.

Gerçek, F. (1999). *Türk Müzeciliği*, 1. Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran, & M. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.  
Karadeniz, C (2018). *Müze, Kültür, Toplum*. Ankara: İmge Kitabevi.

Keleş, V. (2003). "Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1-2), s.1-17.

O'Doherty, B. (2019). *Beyaz Küpün İçinde*. (A. Antmen Çev.), 4. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.  
Sağlamtimur, Z.Ö. (2010). "Dijital Sanat". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), s.213-238.

Sparacino, F., Larson, K., MacNeil, R., Davenport, G. ve Pentland, A. (1999). "Technologies and Methods for Interactive Exhibit Design: From Wireless Object and Body Tracking to Wearable Computers" *Cultural Heritage Informatics: Selected Papers from ichim99*. Vancouver, British Columbia, Canada: Archives & Museum Informatics Press, s.147-154.

Uçankuş, T. (2000.) *Bir İnsanlık ve Uygarlık Bilimi Arkeoloji*, 1.Baskı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ünsal, D. (2012). "Müze, Katılım ve Yurttaşlık", *Müzebilimin ABC'si*, Ed: N. Ertürk ve H. Uralman. İstanbul: Ege Yayınları, s.13-23.

Winegard, E. (2019). *Dijital Medya Teknolojilerinin Sanatın ve Tasarımın Yaygınlaşmasındaki Yeri ve Önemi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaraş, A. (1994) "Anadolu'da İlk Koleksiyonculuk ve Müzecilik Faaliyetleri" II. Müzecilik Semineri, s. 19- 21.

Yaraş, A. (1996) "Çağdaş Müzecilik Yolunda Devlet Müzelerinde Çalışan Müzecilerin Sorunları" Kuruluşunun 150. Yılında Türk Müzeciliği Sempozyumu III, s. 64-70.

Yücel, E. (1999). *Türkiye'de Müzecilik*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

Ludwig Museum, Erişim, <https://www.ludwigmuseum.hu/en/programme/hymex-hybrid-museum-experience>.

Jaén, J. et al., MoMo: A Hybrid Museum Infrastructure, in J. Trant and D. Bearman (eds.). *Museums and the Web 2005: Proceedings*, Toronto: Archives & Museum Informatics, published March 31, 2005 at <http://www.archimuse.com/mw2005/papers/jaen/jaen.html>

URL1: <https://muda.co/building/>, Erişim Tarihi: 14.08.2022.

URL2: <https://muda.co/exhibitions/>, Erişim Tarihi: 14.08.2022.

URL3: <https://muda.co/launchingcoronacreativeclasses/>, Erişim Tarihi: 15.08.2022.

URL4: <https://muda.co/closing/>, Erişim Tarihi: 16.08.2022.

URL5: <https://www.atelier-lumieres.com/fr/un-peu-dhistoire>, Erişim Tarihi: 16.08.2022.

URL6: <https://www.nerienlouper.paris/exposition-monet-renoir-chagall-atelier-des-lumieres/>, Erişim Tarihi: 17.08.2022.

URL7: <https://www.fondation-culturespaces.com/en/node/1833>, Erişim Tarihi: 17.08.2022.

URL8: <https://fr.calameo.com/read/004449830c839f1f034ac>, Erişim Tarihi: 17.08.2022.

URL9: <https://japan-forward.com/changes-coming-as-teamlab-borderless-digital-art-museum-reimagines-its-future/>, Erişim Tarihi: 18.08.2022.

URL10: <https://borderless.teamlab.art/>, Erişim Tarihi: 18.08.2022.

URL11: <https://borderless.teamlab.art/#app>, Erişim Tarihi: 18.08.2022.

URL12: <https://borderless.teamlab.art/>, Erişim Tarihi: 18.08.2022.

URL13: <https://www.japantimes.co.jp/life/2021/08/22/lifestyle/teamlab-kids-exhibitions-japan/>, Erişim Tarihi: 18.08.2022.

URL14: <https://futurepark.teamlab.art/en/places/shimane/>, Erişim Tarihi: 19.08.2022.

URL15: <https://idealbarcelona.com/ideal/>, Erişim Tarihi: 19.08.2022.

URL16: <https://idealbarcelona.com/laboratori-creatiu-residencies-artistiques/>, Erişim Tarihi: 19.08.2022.

URL17: <https://meyersound.com/news/bassins-des-lumieres/>, Erişim Tarihi: 19.08.2022.

URL18: <https://www.bassins-lumieres.com/fr/lieu/6-espaces-visite>, Erişim Tarihi: 19.08.2022.

URL19: <https://xmediaartmuseum.com/xmam-2/>, Erişim Tarihi: 19.08.2022.

URL20: <https://artdogistanbul.com/istanbulda-dijital-sanat-muzesi-xmam/>, Erişim Tarihi: 19.08.2022.

URL21: <https://xmediaartmuseum.com/xmam-2/>, Erişim Tarihi: 20.08.2022.

URL22: <https://digitalartmuseum.com/en/museum/>, Erişim Tarihi: 21.08.2022.

URL23: <https://www.j-big.de/en/digital-art-museum-we-are-building-the-largest-museum-for-digital-art-in-europe/>, Erişim Tarihi: 21.08.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. (sol) Gysin-Vanetti sergisi (2016) <https://muda.co/closing/>; (sağ) Zach Lieberman sergisi (2019), <https://muda.co/zachlieberman/>, Erişim Tarihi: 21.08.2022.

Görsel 2. (sol) Cezanne "Provence'in Işıkları" sergisi (18 Şubat 2022 - 2 Ocak 2023); (sağ) Kandinsky "Soyutlamanın Odyssey'i" sergisi (18 Şubat 2022 - 2 Ocak 2023),

<https://www.culturespaces.com/en/cezanne-lights-provence>, Erişim Tarihi: 21.08.2022.

Görsel 3. (sol) TeamLab Borderless sergisi "Sınırsız Dünya" (Borderless World) bölümü (2020), <https://hellotokyotours.com/blog/tokyo-museums-teamlab-borderless>; (sağ) TeamLab Borderless sergisi "Gelecek Parkı: Çizim Akvaryumu" bölümü, [https://futurepark.teamlab.art/en/playinstallations/sketch\\_aquarium/](https://futurepark.teamlab.art/en/playinstallations/sketch_aquarium/), Erişim Tarihi: 21.08.2022.

Görsel 4. (sol) Frida Kahlo Sergisi (2022), <https://mobile.twitter.com/jordisellas/status/1557365234125389824/photo/1>; (sağ) Monet: Sürükleyici Deneyim (The Immersive Experience) Sergisi (2019), <https://minoriaabsoluta.com/en/blog/ideal-centre-darts-digital-ha-obert-les-seves-portes-al-poblenou/>, Erişim Tarihi: 21.08.2022.

Görsel 5. (sol) Gustav Klimt "Ateş ve Işıklar" Sergisi (2020), <https://www.barco.com/en/customer-stories/2020/q4/bassins-de-lumieres-final>; (sağ) Tank Alanı Çağdaş Yaratılış Sergisi (11 Şubat 2022- 2 Ocak 2023), <https://www.bassins-lumieres.com/fr/cell-immersion>, Erişim Tarihi: 21.08.2022.

Görsel 6. (sol) “Leonardo Da Vinci: Yapay Zekâ Işığın Bilgeliği” Sergisi (2022); (sağ) “CERN’den NASA’ya İnsanlık ve Metaverse” Sergisi (2022), <https://www.themaggar.com/x-media-art-museum-by-dasdas-sergi-inceleme/>, Erişim Tarihi: 21.08.2022.



## GÖRSEL İMGELER VE KARİKATÜRLER ARAKESİTİNDE “ANKARA CONSTRUIT”

### “ANKARA CONSTRUIT” IN THE PERSPECTIVE OF VISUAL IMAGES AND CARTOONS

**Deniz Dokgöz \*\***

#### **Öz**

Ankara'nın yeni başkent ilan edilmesi, kentın mekânsal planlama ve tasarım sürecini de belirlemiştir. Genç Cumhuriyet, Osmanlı'dan miras kalan ve geleneksel mekan kurgusunun hakim olduğu kent dokusuna karşı modern bir ülke yaratma çalışmalarına paralel olarak planlı bir başkent yaratma ülküsü ile işe başlamıştır. Ankara'da başlayan ve Cumhuriyet ideolojisinin modernleşme projesi kapsamında çağdaş bir kent kurmayı hedefleyen bu çalışmalar bir propaganda çerçevesinde tüm dünyaya duyurulmuştur. La Turquie Kemaliste resmi yayını üzerinden aktarılan bu propaganda ile ülkenin devrimler ışığında modernleşme hamleleri yankılanmaya başlamış, “Ankara Construit” sloganı ile de lanse edilen görsel kültür amaçlı propaganda modernist dilde tasarlanan kamu yapıları ile öne çıkmıştır. Dönem içerisinde propaganda amaçlı yayınlanan yayınlar dışında modernleşme hareketlerini topluma tanıtmaya amaçlı popüler yayınlar da Cumhuriyet'in modernleşme hareketlerinin toplum bazında yaygınlaşmasını ilke edinen yayınlardır. Yayın yelpazesinde döneme eleştirel gözle bakan ve bunu örtük de olsa başarabilen tek yayın türü ise dönemin mizah dergileri olmuştur. Mizah dergilerinde yer alan ve muhalif kimlikleri ile ön plana çıkan karikatürler üzerinden gerçekleştirilecek bir okuma ise resmi yayınlar üzerinden gerçekleştirilen tarih yazımına sivil yayınlar üzerinden farklı bir perspektif sunacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Ankara Construit, Modernleşme, Modern Mimarlık, Karikatür, Görsel İmge.

#### **Abstract**

The announcement of Ankara as the new capital also determined the spatial planning and design process of the city. Young Republic started to create a new capital with the ideal of constituting a modern and planned country in contrast of traditional urban pattern which inherited by Ottoman Empire. These efforts, which begun in Ankara and aimed to construct a contemporary city in the context of modernization process of Republic ideology, were announced to the world throughout a propaganda. Modernization spurt begun to reverberate and was transferred on formal publishing, “La Turquie Kemaliste”. This propaganda, was launched by the slogan of “Ankara Construit”, has been foreground through modernist public buildings. In addition to provocative editions, popular publishing made a point of extending Republic modernization movement to the society. The only type of publication that can critically look at this period -and succeed it, even so tacit- has been the humor magazines in the publication spectrum. A reading of the cartoons in the humor magazines with their opposing identities will provide a different perspective on the history through civil broadcasts in the literature, that written generally on formal publishing.

**Keywords:** Ankara Construit, Modernisation, Modern Architecture, Cartoon, Visual Images.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30.09.2022 - Kabul tarihi: 28.12.2022*

*\*\*Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, deniz.dokgoz@deu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8026-0184>.*

## 1. Giriş

13 Ekim 1923 tarihinde kabul edilen bir yasa ile Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti ilan edilen Ankara, Cumhuriyet ideolojisinin modernleşme projeleri içerisinde öncelikli bir konuma sahip olmuştur. Ülkenin içinde bulunduğu mevcut durumu barındırdığı yapı stoğu ile ortaya koyan Ankara, Osmanlı döneminin ön plana çıkan diğer şehirlerine göre kırsal yapılaşmanın egemen olduğu bozkır kenti konumundadır.<sup>1</sup> Yeni kurulan Cumhuriyet ve onun devrimlerinin toplumsal anlamda yarattığı değişim ve dönüşümler Ankara'nın başkent olması ile birlikte kendisini kentsel mekanlarda da hissettirmeye başlamıştır. Ankara artık yeni kurulan Cumhuriyet'in modern yaşam kültürünün bir simgesi konumundadır. Bu noktada Ankara, kent planlamasından kamu yapılarına, sivil yapılardan yaşam alanlarına planlama ve mimari üretim pratikleri, modernleşme hareketleri bağlamında tüm Türkiye'ye örnek olacak öncül örneklerin hayata geçtiği kent olarak ön plana çıkmıştır.

## 2. Ankara'nın İmarı

Ankara'nın imarı, yeni kurulan Cumhuriyet için özellikle önem taşıyan ve Cumhuriyet'in modern bir kent yaratma sürecini anlatan veriler içermektedir. Bu süreç içerisinde Atatürk, başkent Ankara'nın yaşaması gerektiğini düşündüğü dönüşüm için "...Sayın Arkadaşlar, Cumhuriyet'in Başkenti olan Ankara için, bu yıl da yüce meclisin önlemlerine ihtiyaç olduğunu bildirmek gereğini duyuyorum. Ankara'nın çağımıza uygun görüşme araçları ile donatılması ve şiddetle ihtiyaç duyulan bununla ilgili yapıların inşası ivedi gereksinimlerin arasındadır. Hiç şüphe edilmemelidir ki, Anadolu ortasında hızla kurulacak çağın modern Ankara'sı, yüzyıllarca yıldır ihmale uğramış Türk Vatanı için başlı başına uygarlık merkezi, Türk Devleti için pek önemli dayanak olacaktır..." (Karacan, 2005:97). Bu noktada Anadolu'nun orta yerinde hızla kurulacak çağın modern Ankara'sının inşasında merkezi yönetimin kararlı tavrı ve kent planlama iradesi açısından karar verici yetkiye sahip tek aktör konumunda olması etken olmuştur. Dolayısıyla yeni kurulan Cumhuriyet sınırları içerisinde Ankara'da dahil tüm kentler için merkezi idare denetiminde ideal bir **planlama** mevcuttur. (Tanyeli, 2012:210) Bu kurgu içerisinde meydana

---

<sup>1</sup> Kurtuluş Savaşında 20.000 nüfusa sahip olan Ankara'nın barındırdığı yapı stoğu; köy evi tipinde kerpiç ve tuğladan yapılmış bir ve iki katlı konutlar, yarı ahşap evler ve doğal taştan imal edilmiş birkaç adet resmi yapıdır (Kortan, 2014:28).

gelen dönüşümü daha iyi anlayabilmek için Ankara'nın plan süreçlerinde geçirdiği aşamalar önem kazanmaktadır. Ankara'nın bilinen ilk haritası 1838 tarihli Baron Von Vincke'nin yapmış olduğu haritadır. (Cengizkan, 2002:41) Bazı planlama kararlarının alınmasına önyak olacak bu haritanın yeni inşaat alanları açılmasındaki yetersizliği ve buna bağlı olarak var olan cadde ve sokaklarının iyileştirilmesi, yeni güzergahların belirlenmesi, yapı adalarına göre eskilerin kapatılması yeni bir planın varlığını zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla Ankara'nın plan kurgusu Şehremini (Mehmet) Ali Bey zamanında ilki 1924 yılında, eski Ankara ve 1925 yılında Yeni Şehir'e ait olmak üzere gerçekleştirilen Lörcher planı olmuştur.<sup>2</sup> Lörcher planı 1928 yılında açılan yarışmaya kadar Ankara'nın özellikle yeni yerleşim alanlarının tanımlandığı, imar koşulları ve mülkiyetin belirlendiği, altyapı dağılımlarını kurguladığı kentin gelişim doğrultusunu belirleyecek olan kamulaştırmaların tariflendiği ilk plan özelliğindedir. (Cengizkan, 2002:44)

Lörcher planının kentin ana gelişim akslarını tariflemesine rağmen kentin kapsamlı bir imar planı içermesi gerekliliği ve bununla birlikte nüfusta gerçekleşen hızlı artış yeni ve daha uzun erimli bir imar planının elde edilme sürecini oluşturur. Bu durum, Ankara üçüncü şehrimini Asaf Bey ile başlayan yarışma sürecidir. (Cengizkan, 2004:102-103). Sınırlı yarışma için Leon Jaussely, Josef Brix ve Herman Jansen davet edilir. 1929 yılında sonuçlanan yarışmayı Jansen'in projesi kazanır ve 1932 yılında onaylanarak yürürlüğe girer. Seçenekler içerisinde dönemin siyasi ve ekonomik durumuna uygun bir imar planı olan Jansen planı, hem Kale'yi ve eski şehri koruması hem de yeni şehre doğru gelişimi modern metropol mantığı ile ele almasıyla siyasi erkin modernist tavrına paralel olması yarışmayı kazanmasında etken olmuştur (Sarioğlu, 2001:64). Tüm bu planlama hareketleri ve süregelen inşai faaliyetler içerisinde artık Ankara ülkenin en modern mekanlarını ve yapılarını içeren, bakımlı, düzenli, disiplinli, planlı kenti konumundadır (Tanyeli, 2012:209).

---

<sup>2</sup> Konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Cengizkan, A. 2004. *Ankara'nın İlk Planı / 1924-25 Lörcher Planı*. Ankara: Arkadaş yayıncılık

Tablo 1. Ankara'nın planlama serüveni



### 3. Modernleşme Hareketleri

Kent ve mimarlık alanındaki modernleşme hareketlerinin Türkiye'yi biçimlendirmeye başladığı, ilk örneklerinin ortaya çıktığı ve etkisini sürdürdüğü dönemsel aralığı 1930-1940 yılları arasında tanımlayabiliriz.<sup>3</sup> Kemalist ideolojinin yeni kurulan ülkenin gelişimi doğrultusunda Ulus Devlet yapısının toplumsal hafızaya yerleştirilme çabaları ile birlikte var olmaya başlayan modernleşme hareketleri, mimarlık alanında teknoloji, malzeme ve geometri temel ilkeleri üzerinden hareket etmiştir. Önerdiği rasyonel, işlevsel program ve malzeme seçenekleri ile yeni bir yapı kültürünü hedefleyen modernleşme hareketlerinin mimari ayağı hem gelenekselden kopuşu simgelemekte hem de evrensel bir nitelik taşımaktadır. Sahip olduğu bu evrensel nitelikten dolayı *uluslararası üslup* olarak tanımlanmış ve üretilen yapılar için bu tanımlanma kullanılmıştır.

Batı ülkelerinde de etkin bir hareket alanına sahip olan modern mimarlık hareketinin Türkiye'de varoluş biçimi yeni kurulan ulus devlet anlayışının kültür politikaları çerçevesinde tariflenen resmi

<sup>3</sup> Türkiye'deki modernleşme hareketlerinin ortaya çıkışı, 19. Yüzyıl sonuna tarihlenmesine rağmen, mimarlık alanındaki modernleşme hareketlerinin Türkiye'yi etkisi altına alarak ürün vermeye başladığı dönem, Yıldırım Yavuz, Metin Sözen, ve İnci Aslanoğlu tarafından "Uluslararası (Modern) Dönem" ismi ile tarif edilmekte; tarihsel aralık olarak da 1930-1940 aralığı gösterilmektedir. (Sözen, 1996:44-63 Yavuz, 1992, Aslanoğlu, 2001:15-67) Aynı tarihsel aralık, Sedat Hakkı Eldem tarafından "Ankara-Viyana Kübik Mimarisi" adı ile nitelendirilmiştir. (Eldem, 1973:6) Üstün Alsaç ise 1930-1940 yılları arasını "Akılcı-İşlevci Mimarlık" olarak tariflemiştir. (Alsaç, 1992) Afife Batur, modern mimarlığın Türkiye'de ki varoluş ve etkileiş sürecini 1927-1933 "Modernist Dönem 1. Evre", 1933-1938 "Modernist Dönem 2. Evre", 1938-1940 "Modernist Dönem 3. Evre" olarak tariflemiştir. (Batur, 2007, s.86-90). İlhan Tekeli ise 1927-1939 arasındaki yılları "İşlevsel Mimarlık, Ankara-Viyana Kübizmi" olarak adlandırmıştır. (Tekeli, 2007:16) Sibel Bozdoğan ise modern hareketin Türkiye'de etkin olduğu zaman aralığını ilk modernist Türk mimarların mezun olduğu tarih olan 1928 ve Anıtkabir için açılan yarışmanın tarihi olan 1942 arası olarak göstermektedir. (Bozdoğan, 2002:26).

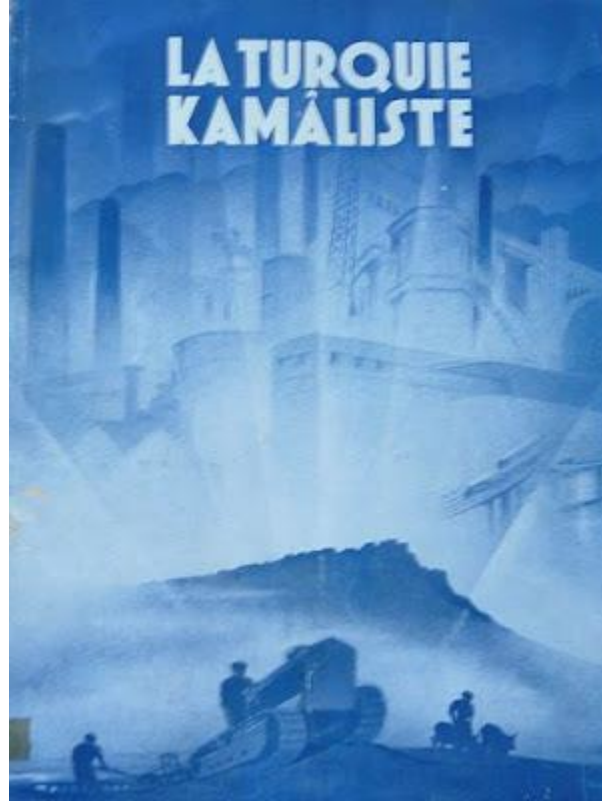
bir program dahilinde hayata geçen Kemalist ideolojin mekansal uzamları konumundadır. Osmanlı sonrasında Cumhuriyet ile birlikte başlayan kökten değişim hareketi bir noktada İslam-Doğu kültürü temelinden, batı kültürüne ideolojik bir geçişi simgelemektedir. (Bozdoğan, 2005:118). Türk modernleşmesi üst başlığında batılılaşmış modern ve laik bir topluma geçişi amaçlayan bu ideolojik program, toplumsal alanda devrimci hareketleri ile ön plana çıkarken mimarlık ve şehir planlama gibi disiplinlerin kurguladığı mekansal organizasyonları da kullanarak toplumsal dönüşümü ivmelendirmiştir. Cumhuriyetin hedeflediği modern işlevselci rasyonel yaklaşımın modern mimarlık dili ile örtüşmesi, Osmanlı canlandırmacı üslubunun terk edilmesine ve dönem için en uygun mimari dilin modern mimarlık dili olduğu kabulüne yönelmesine neden olmuştur. (Batur, 2007, s. 78) Bu yönelim ile birlikte Türkiye’de modern mimarlık ve onun mekan anlayışı, yeni Cumhuriyet projesinin sembolü olarak lanse edilmiştir.

#### **4. Ankara Construit**

Modernleşme hareketlerinin kurulmaya çalışılan Ulus Devlet yapısının toplumsal hafızaya yerleştirilme çabalarını dönem içerisinde yayınlanan resmi yayınlar üzerinden okumamız mümkündür. Bu yayınlar içerisinde en öne çıkanı ise Türkiye’deki hızlı dönüşümü dünyaya aktarmak üzere tasarlanan ve bir nevi propaganda işlevi de gören La Turquie Kamaliste (Kemalist Türkiye) dergisi olmuştur<sup>4</sup> (Görsel 1).

---

<sup>4</sup> İçişleri Bakanlığı Basın Yayın Genel Müdürlüğü tarafından İngilizce, Almanca, ve Fransızca olarak yayınlanan, Türkiye Cumhuriyeti’nin uluslararası kitleleri hedef alan propaganda amaçlı önemli bir yayındır. (Bertaux, 2006:28)



Görsel 1. La Turquie Kamaliste 1935 Yılı 7. Sayı Kapağı

Cumhuriyetin onuncu yılı anısına yayın hayatına 1933'de başlayan ve 1949 yılına kadar yayınıni sürdüren derginin ana amacı, ülkeye gelen görüşmeler ve incelemeler yapan tanınmış yazar ve gazetecilere yeni Türkiye'yi tanıtmaktır (Akçura, 2012:12). Derginin ana odağını ise tarihsel kültürel tanıtım makaleleri haricinde Ankara oluşturmaktadır. Hemen hemen her sayıda Ankara'nın inşai süreci albümler eşliğinde yayında yer bulur. Ankara villaları gibi bir başlık altında yeni inşa edilen modern konutlara yer verilir ve çağdaşlaşmayı anlatan metinlerin görselleri de Ankara'nın yeni yapısal dönüşümünün ortaya çıkardığı görsellerdir (Tanyeli, 2012:209). La Turquie Kemaliste dergisi içerisinde yeni ve çağdaş bir başkent olarak Ankara'nın inşa edilme süreci ise "Ankara Construit" terimi ile yansıtılmaya çalışılır. "Ankara Construit"<sup>5</sup> Cumhuriyet Türkiye'sinin çağdaşlaşma hamleleri içerisindeki devinimini yansıtan önemli bir tamlamadır ve başkent inşasını tüm dünyaya duyuran adeta bir propaganda sloganıdır (Görsel 2).

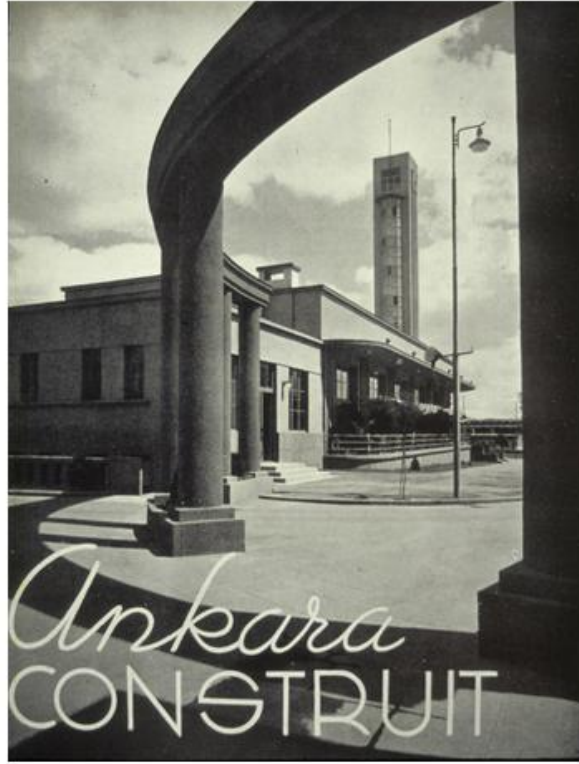
---

<sup>5</sup> Ankara Construit "İnşa edilen Ankara / Ankara İnşa Ediyor" anlamlarında kullanılan ve La Turquie Kemaliste dergisinin farklı sayılarında başkent inşasından ülkede gerçekleştirilen anıtsal ve endüstriyel inşaatlara kadar devlet eli ile yapılan anıtsal ve endüstriyel inşaatları tanıtan farklı yapı/inşa görselleri ile yirmi kez kullanılan görsel propaganda sözü.



**Görsel 2.** Yapısal örnekler içerisinde Osmanlı seçmeciliğinin ürünü yapılardan Etnoğrafya müzesinin de yer aldığı, yeni, modern yapılar yapıldıkça tüm dünyaya “Ankara inşa ediyor” başlığı ile duyurulan bir kolaj.

Bu slogan içerisinde öne çıkan “inşa etme” eylemi toplumsal bir iletişim aracı olarak görsel kültür üzerinde hakimiyet sağlamak amacıyla kurgulanır. (Bertaux, 2006, s.22) Eski çağlarda anıtsal mimari üzerinden yansıtılan inşa etme eylemi iktidar sahiplerinin kendilerini sergilemeleri için bir araç iken 1920 ve 1930’lu yılların Avrupa’sında kitle kültürünü dönüştürmeyi amaçlayan bir araca dönüşmüştür. Bu dönüşüm içerisinde ise yönetici erkin tanımladığı biçimde devleti ve lideri yücelten görüntülerin ve mekansal düzenlemelerin kamusal alanda var olma biçimi, inşa etme eyleminin kitle kültürü dönüşümünün bir parçası haline getirmiştir. Bu noktada başkentlerin siyasal gücün simgelendiği mekansal dönüşümlere tanıklık etmesi ve adeta bir vitrine dönüşmesi devletin tanımladığı biçimiyle ulusu simgeleyen imajlar içeren bir görsel kültür oluşturma çabasının da bir ürünü konumundadır. Dolayısıyla başkent Ankara’nın inşa etme eylemi ile kurgulanan görsel bir hakimiyet oluşturma pratiğinin yanı sıra Cumhuriyet Türkiye’sinin mekansal düzenleme pratiğinin halkın bilinç altına işlenmesi gibi ikincil bir durum söz konusudur. Cumhuriyet ideolojisi “Ankara Construit” söylemi ile birlikte ideolojik yapılanmasını başkent üzerinden siyasal gücün simgelendiği mekansal kurgu tarifi ile oluşturmaktadır (Görsel 3).



**Görsel 3.** Ankara Construit (Ankara inşa ediyor)

Bu mekansal düzenleme siyasal gücün simgelendiği ana merkezler olurken, şehri oluşturan ana arter, bulvar ve caddeler kitlesel geçit törenlerine ev sahipliği yapmakta, yıldönümlerinde taklar, kapılar ve özel yapılar bu kent estetiğini tamamlamaktadır. Spor yarışmalarına yapılan ev sahiplikleri, inşa edilen stadyumlar ve spor yapıları sağlıklı ve genç bir toplumu simgelerken, bu simge yeni yaratılan ulusu, dolayısıyla ideolojik gücü sergilemektedir. Mekanın, egemen ideolojinin iz ve işaretlerinin okunabildiği bir metin olarak ele alınma durumu, üretim ilişkilerinin doğal bir ürünü olan mekanın kullanım pratiğindeki rolünü de kapsamaktadır. Bu rolü Foucault "18. yydan sonra siyaseti, insanları yönetmenin bir sanatı olarak gören her siyaset tartışmasında bir ya da birkaç bölüm, şehircilik, toplu kullanımlar, sağlık ve mimarlığa ayrılmıştır... ..belki mimarlığın mimarlık üstüne düşüncelerinde yoktur, ama siyasetçilerin düşüncelerinde var olduğu açıkça görülür." cümleleri ile açıklamaktadır. (Rabinow, 1984:13) İnşa etme eylemi ile sonuçlanan her türlü mekansal düzenleme, yarattığı imgesel güç ile sadece otoritesini değil aynı zamanda ideolojisini de simgelemektedir. Dolayısıyla Cumhuriyet



ideolojisinin yeni bir ulus yaratma sürecinde sıklıkla kullandığı “Ankara Construit” söylemi kısa bir sürede gerçekleştirilen ve gelenekten kopan sosyal, politik ve toplumsal değişimlerin yeni ulusu simgeleyen bir imaj oluşturma çabasının mekan üretim pratiğinin dışı vurumu olmuştur (Görsel 4).



**Görsel 4.** Ankara Construit (Ankara inşa ediyor)

İnşa etme eyleminin, Cumhuriyet Türkiye’sinin mekansal düzenleme pratiğinin halkın bilinç altına işlenmesi anlamındaki örnekleri ise resmi yayınlara oranla halkın kolay erişebileceği popüler yayınlar üzerinden değerlendirilebilir.<sup>6</sup> Bu noktada Cumhuriyet projesinin sembolü haline getirilmeye çalışılan modern mimarlık ve onun eserlerinin ülke içerisinde tanıtım ve yayılmasında önemli bir rol üstlenen dönemin popüler dergisi Yedigün’de Cumhuriyet’in yeni

---

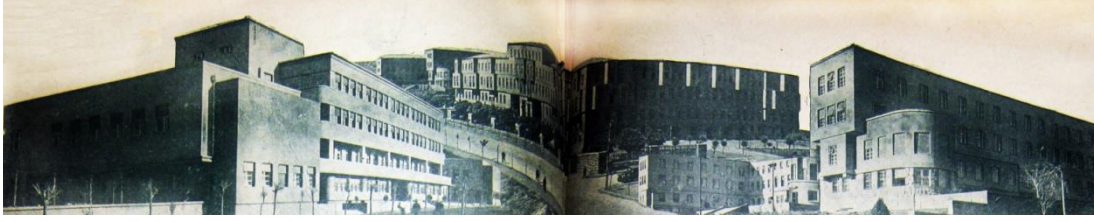
<sup>6</sup> Dönemin tek mimarlık yayını olan Mimar/Arkitekt dergisinde anlatılan mimari panoramayı popüler yayınlar ile halka ulaştıran Muhit (1928-1932), Yedigün (1933-1950), Modern Türkiye Mecmuası (1938-1939) gibi yayınlar mimari tanıtımların yanı sıra her türlü konunun işlendiği popüler dergiler olarak öne çıkmışlardır.

ürettiği mimarlığı yansıtan kolaj çalışmaları yayınlanmıştır. Cumhuriyet'in yaptığı yeni yapısal çözümlerler "Cumhuriyet'in canlı eserleri" gibi başlıklarla halka ulaştırılmış ve yeni mimari dilin halk tarafından kolay ve çabuk kabulü yolunda önemli adımlar atılmıştır (Görsel 5).



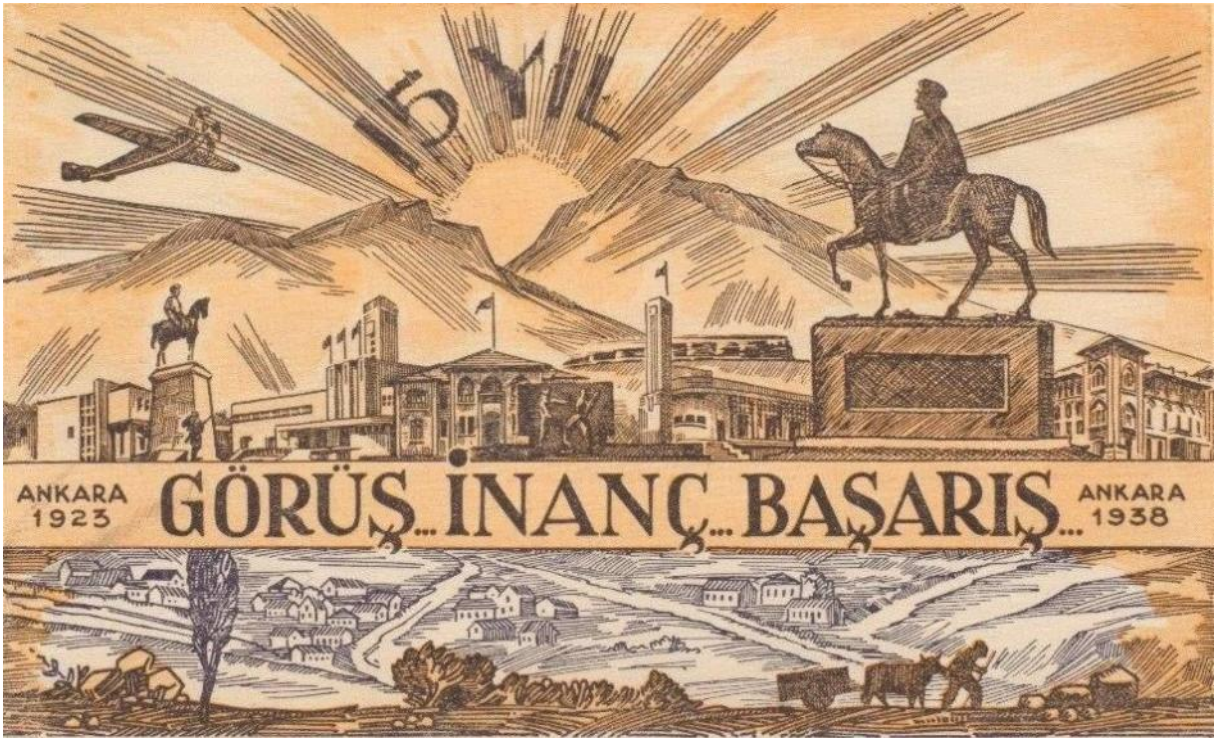
**Görsel 5.** Cumhuriyet'in canlı eserleri başlığı ile ve "Onaltı senelik cumhuriyet hükümetimiz, büyük inkılabın harikalar yaratmı[a]ya müsait gücünden kuvvet alarak, dünkü çorak arazide, basit kasabalarda böyle muazzam binalar yükseltmiye muvaffak olmuştur." cümleleri ile Yedigün dergisinde anlatılan bir kolaj çalışması

Dönemin popüler yayını Yedigün'de "Anadolunun kıraç stepleri ortasında Cumhuriyet medeniyetinin ölmez izleri..." başlığı ile yayınlanan bir diğer kolajda ise, Egli ve Holzmeister'in yapıları, aralarında ufak farklar olmasına rağmen yeni devletin öngördüğü modernizmi yansıtan yapılar olarak dönemin mimari panoramasındaki beklentiyi anlatmaktadır (Görsel 6).



**Görsel 1.** İsmet Paşa Kız Enstitüsü (Egli), Milli Savunma Bakanlığı binası (Holzmeister), Genelkurmay Başkanlık binası (Holzmeister) kolajı

İnşa etme eyleminin önemi ve sunum biçimini dönem içerisinde yayınlanan görsel imge kültürünün önemli bir parçası olan kartpostallar üzerinden de okumak mümkündür. Cumhuriyet'in 15. Yılı için hazırlanan bir çalışma, 15 yılın oluşturduğu birikimi "Görüş... İnanç... Başarış..." sloganları üzerinden tariflemektedir. Bu çalışmada kullanılan görsel dil, eskinin tarım alanı olarak kullanılan kırsal imgesinin yerini alan modern yapıların oluşturduğu yeni kent silüeti üzerinden Ankara'nın yaşadığı dönüşümü, dolayısıyla başarı öyküsünü anlatmaktadır (Görsel 7).



**Görsel 7.** Cumhuriyet'in 15. yılına dair hazırlanan bir kartpostalda Ankara'da yaratılan çağdaş dönüşümün eski ve yeni Ankara üzerinden tasviri.

## 5. Yazılı Tarih Üretiminde Karikatür

Karikatür, eleştirel tavrı ile varlığını kazanan, gücünü de bu karşı duruş üzerinden alan muhalif bir sanat olagelmıştır. Doğası gereği zaman, mekan, dil ve gerçeklik boyutlarını deformasyona uğratmak için tasarlanan karikatürün başarısı, *gerçekliğin* belirli tarzda algılanmasına olanak sağlarken bu algılama biçimini yerle yeksan edebilme gücünden geçer. (Brummet, 2003: 43) Karikatürün barındırdığı eleştirel tavrın temas ettiği noktalar ise toplumsal yaşamın tüm dinamiklerini içerir. Bu eleştirel tavrı güçlü kılan olgu ise *erke* karşı duruşudur. Bu noktada karikatür her türlü yönetsel pozisyona, iktidara karşı koyuşun bir simgesidir. Karikatürün toplama erişebilme, eleştirilerini aktarabilme olanakları kapsamında mizah dergileri halka en yakın bağımsız kaynaklar olarak öne çıkar. Mizah dergilerinin halka en yakın olma durumunda yayımlandıkları her dönemde toplumsal hayatı gözlemlerinin ve sonuçları üzerine hareket etmelerinin önemli bir payı vardır. Dolayısıyla mizah dergilerinin incelenmesi yayımlandıkları dönemin toplumsal yapısının incelenmesi anlamını taşımaktadır. Mizah dergileri özelinde bu durum tarih yazımında resmi yayınlar dışında alternatif yayınlar üzerinden yapılacak okumaların da önünü açar. Bu okumalarda mizah ve karikatür, barındırdığı temsil biçimlerinin diğer *güzel* ya da *kibar* sanat dallarının aksine, gündelik olana yakın olan ve içinden türeyen onu biçimlendiren eğitilmiş bir algı gerektirmeyen kodlamalarla yüklü bir *anlamlandırma pratiği* olarak karşımıza çıkar. (Apaydın, 2007:147) Bu anlamlandırma pratiği resmi söylem ve yayınların aksine gündelik olanın temsiller aracılığı ile toplumu yansıtmadır bir anlamda. Dolayısıyla mizah dergilerinin ana öznesi konumunda yer alan karikatür, gündelik hayata dair eleştirisini, kullandığı simgesel kodlar üzerinden tanımladığı imgeler ile mesaj olarak okuyucuya ileten yeni bir iletişim biçimi kurar. Karikatürün kurduğu iletişim dilinin diğer araçlara göre bazı üstünlükleri bulunmaktadır. Karikatür kısa, çarpıcı, şok etkisi yaratabilen, yarı okur-yazarlara bile seslenebilen bir yapıdadır. (Topuz, 1986:72) Bu iletişim biçimi, bağlı bulunduğu yayını kolay ulaşılabilen, kolay okunabilen ve algılanma oranı yüksek bir platforma dönüştürür. Karikatürün başarısı, toplumsal yapıyı gözlemleyerek üretimlerini yapan karikatürcünün, halkın bildik sembelleri ile ortaya koyduğu eleştirel metnin bir imgeye dönüşmesi ve bu imgenin de toplum belleğine yerleşmesi olarak tariflenebilir. Karikatürcünün bu başarısı birçok toplumbilimciye göre daha güçlü gözlem yeteneklerine sahip oldukları ve çok daha “çağdaş” bir platformda durduklarından hareketle ülkenin “onursal toplumbilimcileri” olmasından kaynaklanmaktadır. (Şenyapılı, 2003:144) Ronald

Searle'nin "Karikatürün tarihi, toplum vicdanının tarihidir." sözü, karikatürcülerin toplumun gelişimi yönünde ortaya koydukları tutumu gösterir niteliktedir (Oral, 1998:102).

### **6. Karikatürlerde Ankara'nın İnşası**

Cumhuriyet dönemi karikatürlerinin serüvenini Osmanlı dönemi sonrasında günlük gazetelerde yer almaya başlayan karikatürler ile birlikte dönem içerisinde yayın yapan ve halkın nabzını tutmayı başaran mizah dergilerinde yer alan karikatürler üzerinden değerlendirmemiz mümkündür.<sup>7</sup> Karikatürlerde 1930-40 yılları arasındaki dönemin eleştirel tutumunda en dikkat çekici nokta yeni kurulan Cumhuriyet'in yanında alınan tavidir. Özünde muhalif kimliği olan karikatür Cumhuriyet'in modernleşme hareketlerini desteklemiş eleştirel tavrını ise gündelik yaşam, salon komedileri, kadın-erkek ilişkileri, azınlıklar, üzerinden kurgulamış; merkezi otorite yerine yerel yönetimler üzerinden belediye hizmetleri, belediye başkanları, imar planları ve kentleşme sıklıkla eleştirilen diğer konular olmuştur.

Mizah dergisi sayfalarında sıklıkla yer alan kent figürünün ve kentleşme eleştirilerinin karikatürlerde ele alınması Cumhuriyet Dönemi öncesine dayanmaktadır. Osmanlı mizahında Şehremini (Belediye) ve yaptığı çalışmaların görünen yüzü olan kent; yerleşim, ulaşım, yaşamsal pratikler gibi kent dinamiklerini etkileyen konular çerçevesinde ele alınmıştır. Cumhuriyet dönemi ile birlikte gerçekleştirilmeye başlayan devrimler ve bunun mekansal yansımaları ile birlikte yeniden ele alınan kent olgusu karikatürlerin ana konularından birisi olmaya devam etmiştir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte kent olgusunun tartışmalarında öne çıkan nokta ise getirilen yeni yaklaşımların yansımaları olarak imar faaliyetleri olmuştur. Modern kent ve modern bir yaşam yaratma ülküsü ile yola çıkan faaliyetlerin ana başlığını oluşturan imar planları özellikle İstanbul ve Ankara üzerinden karikatürlerde işlenmiştir. Yeni imar planlarının geliştirilmesi ile birlikte modern bir kentin nasıl oluşturulacağı buna karşın mevcut kent dokusunun durumu sıklıkla işlenmiştir. Yeni eski arasındaki çelişkiler, yapılan yıkımlar, eski eserlerin yeni imar planı ile nasıl korunacağı, imar faaliyetleri boyunca belediye işlerinin yarattığı keşmekeş durum, İstanbul ve Ankara illerindeki imar faaliyetlerinin durumu, şehrin çirkinlikleri ve bu çirkinliklere karşı alınabilecek önlemler eleştirilerin odak noktasını oluşturmaktadır.

---

<sup>7</sup>Karagöz (1908-1950), Akbaba (1922-1970), Karikatür (1934-1948), Şaka (1940-1946), ve Amcabey (1942-1944) dönem içerisinde farklı zaman dilimlerinde yayın yapmış başlıca mizah dergileridir.

Ankara ve İstanbul'un imar planlaması ile ilgili eleştiriler ve karikatürlere yansımaları Ankara'nın inşası ve İstanbul'un gecikmiş imar planları üzerinden okunabilir. Dolayısıyla mizah dergilerinde karşımıza çıkan karikatür külliyyatı ana hatları ile iki dönemi gözler önüne sermektedir. Birinci dönem Mimar Hermann Jansen'in Ankara'nın imar ve planlama faaliyetlerinin 1927 yılında açılan yarışmayı kazanması ile başlamasına karşın neredeyse 10 yıl sonra Henri Prost'un 1936-1937 yılları arasında İstanbul için başlattığı kentsel planlama ve revizyonlar oluşturmaktadır. Bu dönem yeni başkent Ankara'nın lehine gelişen, mevcut bütçenin önemli miktarının Ankara için harcandığı dönem olurken İstanbul için yapılan çalışmalar bütçe yetersizlikleri, tarihi dokunun varlığı gibi nedenlerle daha yavaş ve kesintili olarak ilerlemek zorunda kaldığı bir dönemdir. İkinci dönem ise 1939 yılında İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından, Marmara bölgesine bağlı illerin yanı sıra, İstanbul'un hava bombardımanına açık ve riskli bölge ilan edilmesi, dönemin Başbakanı Refik Saydam tarafından İstanbul'a ilişkin imar ve inşaa faaliyetlerinin geçici süreliğine durdurulmasını kapsamaktadır. Bu durum Cumhuriyet'in Ankara'nın başkent oluşuyla birlikte tüm mali, iktisadi, imar iskan ve planlama politikaları, şehir ve bölge planlamaları, kültür ve eğitim kurumlarının inşası gibi eylemlerin Ankara üzerinden gerçekleştirildiğini, gözden düşen İstanbul'un uzun yıllardır talep ettiği yeni imar yasası, alt yapı sorunlarının çözümünün savaşın bitmesinin ardından uygulanacağı sözü ile askıya alınmasını gösterir. (Niyazioğlu, 2016:238) 1939'da yürürlüğe giren Prost planının İstanbul'da uygulanan ilk ve en uzun süre yürürlükte kalmış düzenleme olarak tarihe geçmesine karşın İkinci Dünya Savaşı yüzünden plan İstanbul'un tamamından ziyade belli bölgeleri kapsamaması nedeniyle sınırlı kalmıştır (Uluskan, 2007:48)

Birinci dönemde Ankara'da yapılan gelişmeler karikatür ve görsel mizah kültüründe övülüp yüceltilirken, İkinci Dünya Savaşı yıllarını kapsayan 1939- 1945 yıllarına ilişkin ikinci dönemde ise, gerçekleştirilemeyen imar faaliyetleri, İstanbul'un fakirliği ve alt yapı eksiklikleri çok sık vurgulanmıştır. Bu nedenle 1929-1952 yılları arasındaki karikatürlerin dönemsel bağlamlarıyla ve mevcut siyasal mesajlarıyla birlikte değişim dönüşüm geçiren tüm siyasal, ekonomik ve kültürel süreçlerin kentsel planlama ve modernleşme vizyonlarını nasıl biçimlendirdiğinin kronolojik olarak ortaya konması ve karikatürlerin bu bağlamda yorumlanması önem kazanmaktadır.

Ankara'da yaşanan dönüşümün karikatürlere İstanbul-Ankara kıyaslaması üzerinden yansımalarını 1929 tarihli bir karikatür üzerinden okumak mümkündür. Ankara imar planını hazırlayan Jansen, 1929 yılında Taksim Meydanı düzenleme çalışmalarına dair gerçekleştirdiği ama uygulanmayan önerisi için İstanbul'dadır. (Tankut, 104-106) Jansen'in bu ziyareti üzerine temellenen karikatür, Ankara-İstanbul özelinde modern-geleneksel, zengin-fakir tezatlığını yansıtan kadın imgesiyle İstanbul kenti için alegorik bir mesaj barındırmakta; Ankara'da gerçekleştirilen imar çalışmalarının ulaştığı başarıyı simgelerken İstanbul üzerinde gerçekleştirilen uygulamaların yetersizliğini ve başarısızlığını da vurgulamaktadır (Görsel 8).

Ankaranın pılanını yapan şehir mimarı "Yansen" İstanbulun imarı için Emanet tarafından davet edildi .



Muhiddin Bey - Üstat, şu güzeli, ele güne karşı çıkacak bir kıyafete sok !..

**Görsel 8.** Ankara'nın imar faaliyetleri.

Modernleşme hareketlerini kent ve kentleşme perspektifi dışında dönem içerisinde üretilen modern mimarlık ürünleri üzerinden test edersek, kamu yapılarının eleştirisi yerine sivil mimari üretimler eleştiri alanını oluşturmuştur. Dolayısıyla resmi yayınlarda Ankara Construit başlığı ile lanse edilen modern Türkiye'nin yeni mimarlığı, sivil yayınlar olan mizah dergilerindeki karikatürlerde de tıpkı resmi yayınlarda olduğu gibi olumlanmıştır.



Dönemin modernleşme eleştirisi, eski ve yeni karşılaştırması üzerinden modern yaşam ve onun belirlediği şehir, sokak, yapı, yaşam alanı gibi farklı ölçeklerin, eski yaşam ve onun barındırdığı yapı taşları ile olan karşıtlığı, çelişkileri, avantajları ve dezavantajları üzerinden kurgulanmıştır. Kent ve konut ekseninde öne çıkan bu iki ana konu, farklı ölçeklerdeki yaşam alanlarının eleştirisini de bünyesinde barındırmıştır. Yeni başkent Ankara'da gerçekleştirilen yeni imar çalışmaları ve bu çalışmalar kapsamında öne çıkan kamusal yapıların inşa edilmesi ile gerçekleştirilen imar faaliyetlerinin olumlu; Ankara'ya göre yoğun eski yerleşimlerin bulunduğu İstanbul'un imar çalışmalarında ise mevcut kentin barındırdığı yapı stoğunun geleneksel kurgusunda oluşan zorluklardan dolayı oluşan olumsuz hava, karikatürlerde işlenen bir konu olmuştur. Ankara'nın kamu yapıları ile elde edilen modern yeni şehir imgesi ve İstanbul'un geleneksel dokusunun yarattığı eski yapılaşma ağustos böceği ve karınca metaforu üzerinden fablojik mesaj olarak iletilmiştir (Görsel 9).



**Görsel 9.** Modern yapıları ile Ankara ve eski yapıları ile İstanbul ve imar faaliyetleri.

Karikatürcülerin takındığı Cumhuriyet ve devrimlerine sahip çıkma tutumu dönem karikatürünün Cumhuriyet ideolojisinin Batılı olma iddiasına paralel olarak doğu ve onun gelenekselleşen yaşam tarzı üzerine gerçekleştiği eleştiri ile de örtüşmektedir. Dönem karikatürlerinin Cumhuriyet ideolojisi ile örtüşen tavrı modern toplum kurma idealine sahip çıkar niteliktedir. Bu durum 1930'lu yılların karikatür anlayışının neredeyse tümünün modern Türkiye ülküsüne bağlı olması ile açıklanabilir.

Yeni kurulan Cumhuriyet'in öngördüğü modernleşme hareketlerinin kent üzerinden okunabildiği örneklerden Cemal Nadir imzalı karikatür, toplumun sivil bileşeni olarak karikatürcünün "enkaz içinden çıkarılacak güzel bir mamure<sup>8</sup> [bayındır yer bayındırlık]" tanımı

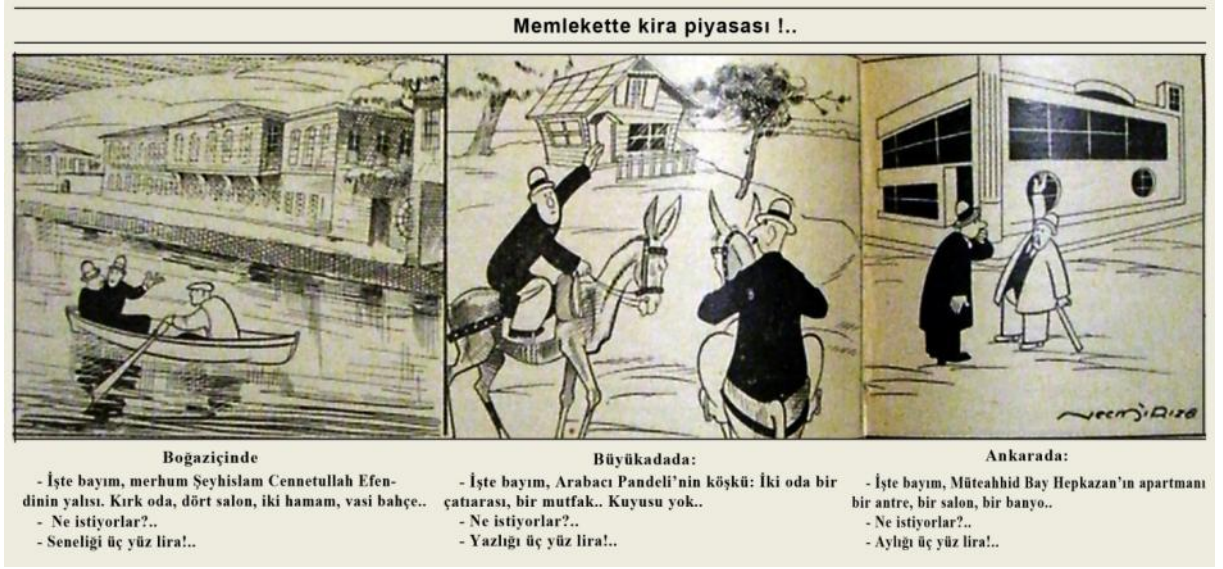
<sup>8</sup> Türk Dil Kurumu Sözlük (TDK, 2018)

için öngördüğü çalışmadır. Ankara üzerinden gerçekleştirilen imar çalışmalarının yarattığı düzenli kent algısı adeta bu çalışma için oluşturulan bir referans niteliğinde olup, okura birebir tasvir edilen ve sebep-sonuç ilişkisini aktaran didaktik bir mesajdır (Görsel 10).



**Görsel 10.** 1939 Erzincan depremi sonrasında İsmet İnönü'nün tarif ettiği kentin karikatürcü gözü ile dünü, bugünü ve yarını...

Erken Cumhuriyet Dönemi Türk karikatüründeki modernlik eleştirisinin kent ölçeğinden sonraki alanını ise sivil mimari ürünler yani konutlar oluşturmaktadır. Siyasi hayata müdahil olamayan karikatürcülerin değişen aile kurgusu ve buna bağlı olarak yeni yaşam tarzı ve biçimini eleştirme yolu olarak sivil yapıları seçme nedenleri, değişen yaşam mekanlarının biçimsel olarak halka yabancı gelmesi, barındırdığı yeni yaşam alanlarının eskiye göre karmaşıklığı ve barındırdığı gelişmeler olarak sıralanabilir. Tüm bu referanslar içerisinde modern konutların eski yapılar ve köşkların büyüklüklerine oranla küçük boyutta ama yüksek ücrette olması İstanbul ve Ankara üzerinden gerçekleştirilen karşılaştırmaya dayalı hicve, dokundurmaya dayalı satirik mesaj içeren bir eleştiridir (Görsel 11).

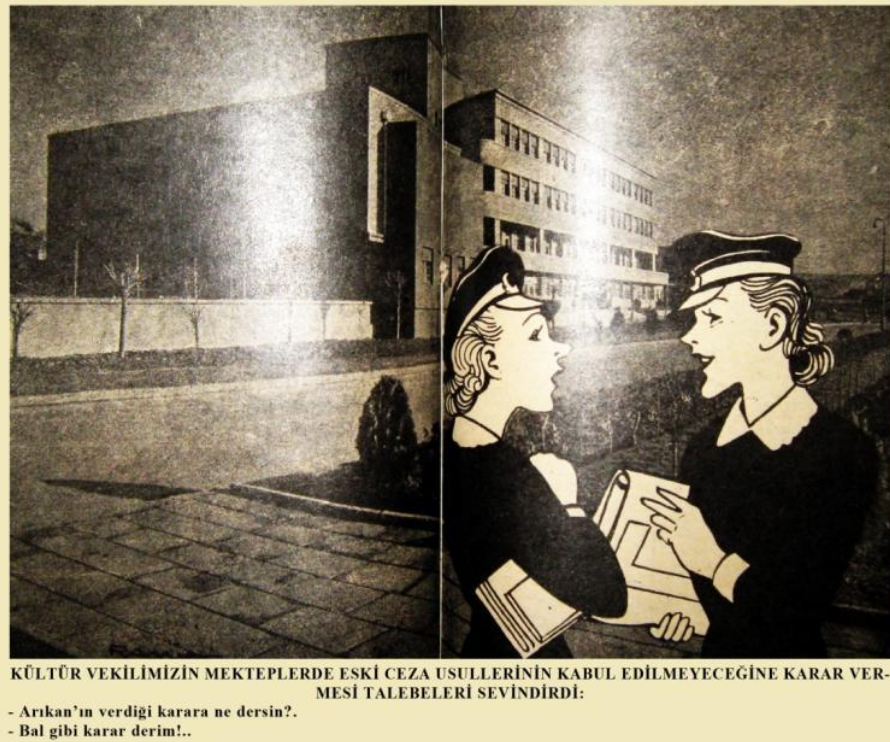


**Görsel 11.** Memlekette kira piyasası

Dönem karikatürlerinin hiçbirinde eleştirel olarak yer almayan kamu yapıları, bazı karikatürlerde fotoğraf kolaj tekniği kullanılarak karikatürize edilmeyip olumlanırken, sivil mimari ürünler herhangi bir karikatürde fotoğraf kolaj olarak yer almamış ve karikatürize edilerek sürekli eleştirilerin odak noktası haline gelmiştir. Özellikle propaganda amaçlı yayınların sürekli olarak sayfalarında yer alan, yalın ve modernist hatlarıyla ön plana çıkan, Ersnt Egli'nin tasarladığı İsmet Paşa Kız Enstitüsü yapısının fotoğrafı üzerine yerleştirilen karikatürize edilmiş iki kız öğrenci figürünün konu edildiği, Ramiz Gökçe imzalı çalışma, kamu yapılarına karşı karikatürcülerin takındığı olumlama tavrına en güzel örnektir. Kamu yapısının eleştirilmesi bir yana yapının karikatürde çizgisel olarak bile yer almaması, yapının fotoğrafının arka plan olarak kullanılması, dönemin mimari panoramasına karikatürcülerin bakış açısını ortaya koymasından da ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Bu karikatür birebir olarak tasvir edilen ve sebep sonuç ilişkisini okura aktaran didaktik mesaj içeren bir çalışma olarak öne çıkmaktadır (Görsel 12-13).

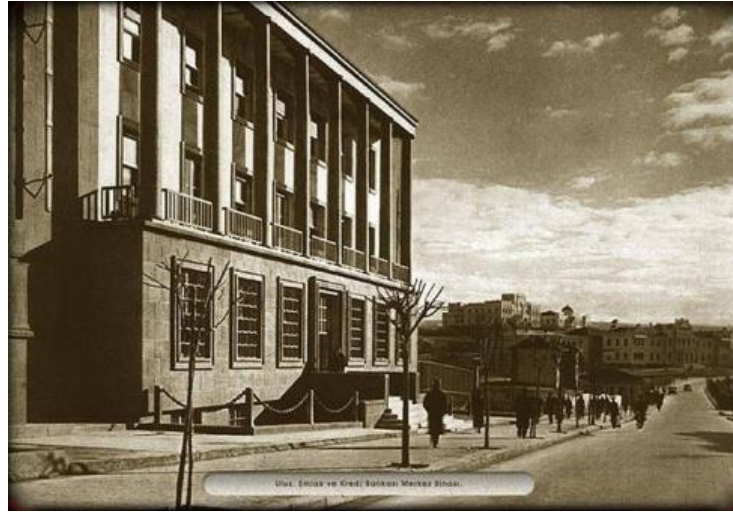


**Görsel 12.** İsmet Paşa Kız Enstitüsü, karikatürde kullanılan fotoğraf.



**Görsel 13.** Ernst Egli'nin modernist tavrıyla tasarladığı İsmet Paşa Kız Enstitüsü yapısı önünde iki öğrenci karikatürü

Fotoğraf kolaj tekniğinin kamu yapıları kullanılarak gerçekleştirilen bir diğer örneğini ise Necmi Rıza Ayça'nın bir çalışması oluşturmaktadır. Clemens Holzmeister'in tasarladığı Türkiye Emlak Kredi Bankası'nın fotoğrafının önüne yerleştirilen karikatürize edilmiş bir çift, Ankara'nın imarı ile ilgili karikatürü bir eleştiriden çok Ankara'da gerçekleştirilen imar hareketlerini kamu yapıları üzerinden olumlama yönelik bir çalışma olarak göze çarpmaktadır (Görsel 14-15). Bu olumlama ile birlikte dönemin apartman yapıları ile gerçekleşen zenginleşme eleştirisi görüntü ve yazı arasındaki ilişki açısından ironik mesaj içermektedir.



**Görsel 14.** Türkiye Emlak Kredi Bankası, karikatürde kullanılan fotoğraf.

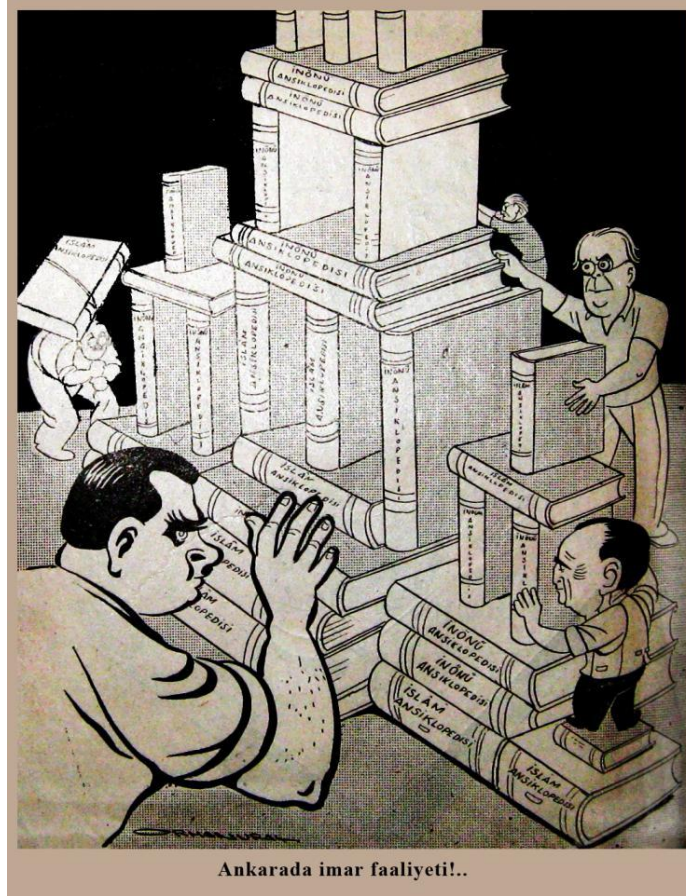


- Ankaranın imarı için çok çalıştım, çok...  
- Haberim var: Beş altı apartman yaptırmışsın!

**Görsel 15.** Clemens Holzmeister'in tasarladığı Türkiye Emlak Kredi Bankası binası önünde iki kişinin Ankara'nın imarı ile ilgili sohbetinin anlatıldığı karikatür.

Orhan Ural'ın 1941 tarihli "Ankarada imar faaliyeti!.." alt yazılı karikatürü "imar faaliyeti!" üzerinden Milli Şef İnönü dönemine dair örtük eleştirileri barındıran bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Atatürk'ün ölümünün ardından göreve gelen İnönü kabinesinin Milli Eğitim Bakanı olarak 1939-1946 yılları arası görev yapan Hasan Ali Yücel'i İnönü Ansiklopedisi ve İslam Ansiklopedisi ciltleri ile Antik Yunan tapınağının inşa edilmesini yöneten bir mimar gibi tasvir eden Ural eleştirisini birebir imar faaliyetleri üzerinden değil hümanizm ve Avrupa medeniyetleri ile özdeşleşen Antik Yunan Tapınağı ve bu tapınağın temel taşlarını pozitif aydınlanmayı temsil eden ansiklopedi ciltleri üzerinden kurgulayarak metonomi (parça-bütün) ilişkisi kurmakta, bu özelliğiyle dönemin yayın kültür politikasını eleştirmektedir. Karikatür Batılılaşma ve hümanizm yanlısı olmanın şeklen gerçekleştirildiğini, içerik olarak otoriterleşmeyi sorgulamaktadır. Hasan Ali Yücel'in Bakanlığının ilk yıllarında Anadolu Rönesansı ve yeni Hümanizm Programını başlattığı, Tercüme Bürosu tarafından Türkçe'ye çevrilen Dünya Klasikleri dizisinin basılmasının yanı sıra,

Antik Yunan ve Helenistik Dönem Yunan tragedyaalarının, felsefi metinlerin, Fransızca'dan Türkçe tercümesinde de bizzat kendisinin üstlendiği bilinmektedir. Yanı sıra, kendi alanında büyük bir gereksinimi karşılamayı hedefleyen sözlük, ansiklopedi gibi yayınlar basılmıştır. Hasan Ali Yücel, Türk eğitim ve kültür yaşamına hümanist bir hareketin öncüsü olarak kökenini Türk kültüründen alan, evrensel ve çağdaş değerlerle bütünleşmeyi içeren önemli katkılar sağlamıştır (Bozkurt, 2011, 194) (Görsel 16).



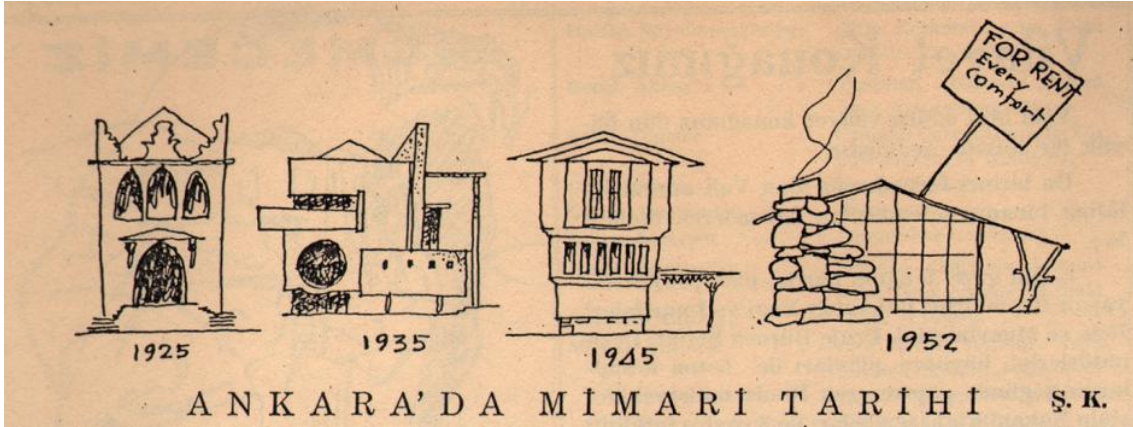
Görsel 16. Ankara'da imar faaliyetleri.

Kamu yapılarının olumlanmasına yönelik bu tavrın dışında dönemin mizah basınında yer alan karikatürlerdeki sivil mimari ürünler konut imgesi kullanılarak eleştirilmiştir. Eleştirilen ana noktasını oluşturan konut imgesi de, tıpkı kent üzerine geliştirilen eleştiriler gibi eski ve yeni kavramları ve bu kavramların yarattığı alt anlamlar ile kendisini var etmiştir. Sürekli kullanılan bu iki uç eksen, dönem boyunca çizilen tüm karikatürlerde hem esas özne olarak, hem de karikatürü tamamlayıcı arka plan öğesi olarak varlığını sürdürmüştür. Karikatürlerdeki konut imgesi eski



konut ve yeni konut imgeleri üzerinden tanımlanmıştır. Eski konut imgesi Cumhuriyet dönemine kadarki süreçte gerçekleştirilen geleneksel konut üretimi ile tariflenirken; yeni konut imgesi Cumhuriyet ile birlikte gerçekleştirilen tekil konutlar ve apartmanlar olarak iki ana alanda tariflenmiştir.

1930- 1940 arası dönem karikatürlerinin kent ve mimarlık arakesitinde Ankara üzerinden gerçekleştirdiği eleştirel yaklaşım dönemin mimari panoramasını ortaya koymaktadır. Bu panoramanın on yıl sonrasında yarattığı algı ise 1952 tarihli Ş.K. imzalı karikatür ile görmek mümkündür (Görsel 17). Bu karikatür Ankara'nın geçirdiği mimari evreleri özetleyen, bunu yaparken de Ankara'nın kuruluş ve 1930'ların modern yaşam kurma idealini konutlar üzerinden tariflemesi açısından ilginçtir.



Görsel 17. Ankara'da mimari tarihi.

## 7. Sonuca İlişkin

Modern bir toplum kurma amacını ilke edinen genç Türkiye Cumhuriyet'inin toplumsal yaşamda gerçekleştirdiği devrimlerin mekansal uzanımlarını o dönemki kentsel düzenlemeler üzerinden okumak mümkündür. Cumhuriyet meydanları ve meydanların aktörleri heykelleri, Gazi caddeleri, Atatürk bulvarları, İstasyon caddeleri ve meydan, bulvar ve caddeleri tanımlayan kamu yapılarının organizasyon biçimleri dönemin kentsel mekan kurgusu hakkında fikir vermektedir. Bu noktada Ankara diğer tüm illere göre Cumhuriyet'in merkezi, başkent olması ile ön plana çıkan kent olmuştur. Ankara'nın Osmanlı dönemi başkentleri yerine yeni başkent seçilmesinde salt coğrafi ve jeopolitik konumunun yanı sıra kurulacak yeni devletin mekansal kurgusunu baştan tarifleyebileceği el değmemiş alanlara sahip olması da önemli bir neden olmuştur. Barındırdığı bozkır karakteri ve tarihi yapı stoğunun göreceli az oluşu yeni kurulacak

kentin organizasyonunda uygulama kolaylığı sağlamıştır. Tüm bu hamleler eşliğinde gerçekleştirilen imar planı çalışmaları modern Cumhuriyet'in modern başkentini oluşturma üzerine kurulmuştur.

Ankara'da gerçekleştirilen modern bir kent kurma hareketlerinin tüm dünyaya duyurulmasında ise dönemin propaganda dergileri etken olmuştur. Modern bir başkent tanıtımı resmi yayınlar üzerinden tüm dünyaya duyurulurken popüler yayınlar üzerinden de halka ulaştırılmış ve modern yaşamın içselleştirilmesine dair yayınlar yapılmıştır. Özellikle yurt dışı propaganda görsellerinde kullanılan "Ankara Construit" terimi dönemin propaganda sloganı haline gelmiş ve Ankara'da üretilen yönetim yapıları, spor yapıları, ulaşım yapıları, eğitim yapıları, fabrika yapıları gibi modernleşme hamlelerinin yarattığı değişimi ve dönüşümü ifade eden modern mekan görsellerinde kullanılmıştır. Görsel ve yazılı temsillerde Ankara, bir Cumhuriyet ikonu olarak yüceltilip yeniliğin ve temizliğin sembolü haline getirilirken İstanbul'un tozu toprağı ile karşılaştırılıp eskiye karşı yeni kurgusu ortaya konarken; yeni başkentin saflığı, ahlaki üstünlüğü, idealizmi İstanbul'un imparatorluk ve hanedan gelenekleri, kozmopolit kirlenmişliğine karşı öne çıkarılmıştır (Bozdoğan, 2002:82)

Dönemin yayın yelpazesinde öne çıkan yayınlar arasında ise özünde propaganda amaçlı olmayan ve aksine varlığı muhalif olma dürtüsü ile açıklanabilecek mizah dergileri de yer almıştır. Köklü bir mizah geleneğinin uzantısı olarak Osmanlı döneminden beri varlığını sürdüren Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte aydınlanma hareketlerini destekleyen, özünde Cumhuriyet devrimlerini sahiplenen, çağdaş ve modern bir ülke yaratımını önemseyen mizah dergileri eleştirel pozisyonlarını eski ve yeni çatışması üzerinden gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Eski ve yeninin kentsel anlamda en çelişkili iki kentini ise yine İstanbul ve Ankara tariflemektedir.

Dönem karikatürlerinde İstanbul üzerinden gerçekleştirilen imar çalışmaları, belediye işleri, ulaşım vb eskinin sembolü olarak sürekli eleştirilmiş; Ankara ise gerçekleştirilen imar çalışmaları ve kamu yapıları ile örnek gösterilen çağdaş kent olarak gösterilmiştir. Bu noktada Ankara karikatürlerde eleştirilmeyen ve İstanbul'a göre gıpta ile bakılan modern bir kent konumuna yükseltilmiştir. Dönem karikatüründe kentsel eleştiriler dışında modernleşme eleştirileri yaşamsal alanların tariflendiği sivil mimari ürünler yani konutlar üzerinden gerçekleştirilmiştir. Karikatürlerde kamu yapıları herhangi bir eleştiri konusu olarak yer almadığı gibi, tıpkı bir propaganda kolaj çalışması hüviyetinde karikatürlerin arka planında fotoğrafları ile

yer almıştır. Bu örnekler de geleneksel dokunun hakim olduğu İstanbul üzerinden değil çağdaş, modern bir kent olarak tariflenen Ankara üzerinden gerçekleştirilmiştir.

### Kaynakça

Akçura, G. (2012). "La Turquie Kémaliste'in Öyküsü", *Bugünün Bilgileriyle Kemal'in Türkiye'si*, Ed. Nilgün Uysal ve Serra Tüzün, İstanbul: Boyut Yayıncılık, s. 10-13.

Alsaç, Ü. (1992). *Türk mimarlığı*, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları.

Apaydın, G. E. (2007). "Kenardalığın Suç Ortakları: Cinsellik ve Beden", *Çizgili Kenar Notları*, 1. Basım, Ed Levent Cantek, 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, s.147-157.

Aslanoğlu, İ. (2001). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*, 1. Basım, Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Batur, A. (2007). "Modern Olmak: Bir Cumhuriyet Mimarlığı Arayışı.", *Modern Türk Mimarlığı*, 1. Basım, Ed. Renata Holod, Ahmet Evin, ve Süha Özkan, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, s.71-96.

Bertaux, S. (2006). *Ulusunu Tasarlamak*, 1. Basım, Çev. Ceyda Eldem, Leyla Basmacı, Fırat Bozçalı, İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları.

Bozdoğan, S. (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*, 1. Basım, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Bozdoğan, S. (2005). Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, 3. Basım, Ed. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, İstanbul; Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 118-135.

Bozkurt, B. (2011). "Türkiye'de "Milli Şef" Dönemi CHP Politikalarının Eğitim Sistemine Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme", *Belgi*, Sayı 2, s. 183-204.

Brummett, P. (2003). *İkinci Meşrutiyet Basınında İmge ve Emperyalizm 1908-1911*, 1. Basım, Çev. Ayşen Anadol, İstanbul: İletişim Yayınları.

Cengizkan, A. (2002). *Modernin Saati*. Ankara: Boyut Yayın Grubu.

Cengizkan, A. (2004). *Ankara'nın İlk Planı 1924-25 Lörcher Planı*. Ankara: Arkadaş Yayıncılık.

Eldem, S. H. (1973). "Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı". *Mimarlık*, Sayı 11-12, s. 5-11.

Karacan, Ö. (2005). *Atatürk Döneminde Yapılan Karayolları, Barajlar ve Limanlar (1923-1938)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kortan, E. (2014). *Ankara 1939-1945 II. Dünya Harbinin Gölgesinde*. İstanbul: Boyut Yayıncılık  
Niyazioğlu, M. S. (2016). *İroni ve Gerilim*, Ankara: VEKAM Yayın.

Oral, T. (1998). *Yaza Çize*, İstanbul: İris Yayınları.

Rabinow, R., (1984). "Michel Foucault ile Söyleşi: Mekan, Bilgi ve Erk", Çev. Mehmet Adam, *Mimarlık*, Sayı: 206, s.13.

Sarioğlu, M. (2001). *"Ankara" Bir Modernleşme Öyküsü (1919-1945)*. 1. Basım, Ankara: Kültür Bakanlığı.

Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Şenyapılı, Ö. (2003). *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor!?*, 1. Basım, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık.

Tanyeli, U. (2012). "La Turquie Kémaliste'in Öyküsü", *La Turquie Kémaliste Penceresinden Bugünün Kentine ve Mimarlığa Bakmak*, Ed. Nilgün Uysal ve Serra Tüzün, İstanbul: Boyut Yayıncılık, s.208-215.

Tekeli, İ. (2007). "Türkiye'de Mimarlığın Gelişiminin Toplumsal Bağlamı", *Modern Türk Mimarlığı*, 1. Basım, Ed. Renata Holod, Ahmet Evin, ve Süha Özkan, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, s.15-36.

Tankut, G. (2001). "Bir Başkentin İmarı, Ankara İmar Planı Uygulamasının 1929-1929 Arasında Dikkat Çeken Verileri", *Tarih İçinde Ankara II*, Ed: Yıldırım Yavuz. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, s.9-17.

Topuz, H. (1986). *İletişimde Karikatür ve Toplum*, 1. Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.

Uluskan, S. B. (2007). "Atatürk Döneminde İstanbul'un İmarı ve Henri Prost Planının Basındaki Yankıları (1936-1939)", *Erdem*, 16 (48) , s.109-156 .

Yavuz, Y. (1992). *Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Mimarisi*, 1. Basım, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Ankara Şubesi Yayınları.

### İnternet Kaynakları

Sözcük, [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bd795630fcc73.90135025](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5bd795630fcc73.90135025), Erişim tarihi: 30.09.2022.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. La Turquie Kamaliste, 1935, s.1.

Görsel 2. La Turquie Kamaliste, 1936, s. 26-27.

Görsel 3. La Turquie Kamaliste, 1938, s. 32.

Görsel 4. La Turquie Kamaliste, 1937, s.30.

Görsel 5. Yedigün, 1939, 14, 347.

Görsel 6. Yedigün, 1938, 10, 257, s.6.

Görsel 7. <https://pbs.twimg.com/media/EGszQIMWkAAxRCa?format=jpg&name=medium>,  
Erişim tarihi: 30.09.2022

Görsel 8. Gökçe, R. (1929). Akbaba, (694), s.3.

Görsel 9. Gökçe, R. (1937). Karikatür, 4, (83), s.3.

Görsel 10. Güler, C. N. (1940). Akbaba, (311), s.10.

Görsel 11. Ayça, N. R. (1938). Akbaba, (218), s.10.

Görsel 12. <https://cdn.kulturenvanteri.com/wp-content/uploads/2020/07/ismet-inönü-kız-enstitüsü.jpg>, Erişim tarihi: 30.09.2022.

Görsel 13. Gökçe, R. (1938). Karikatür, 5, (116).

Görsel 14. <http://galeri3.arkitera.com/var/albums/Haber/2013/05/10/Ge%C3%A7mi%C5%9FModern-Mimarisi---Ankara/31%20ulusemlakbankasi.jpg.jpeg>, Erişim tarihi: 30.09.2022.

Görsel 15. Ayça, N. R. (1940). Akbaba, (321), s.11.

Görsel 16. Ural, O. (1941). Akbaba, (367), s.4.

Görsel 17. Ş.K. (1952), Güzel Sanatlar Balo Gazetesi, 5, s. 4

## **DÜZ TASARIMIN GÖSTERGEBİLİMSSEL İNCELEMESİ: MCDONALD'S GÖRSEL KİMLİK ÖRNEĞİ\***

### **SEMIOTIC ANALYSIS OF FLAT DESIGN: MCDONALD'S VISUAL IDENTITY EXAMPLE**

**Damla İşbilen\*\***

#### **Öz**

Teknolojinin ilerlemesi ile gün geçtikçe daha gelişmiş bilgisayar, donanım ve yazılımların benimsenmesi, tasarımcıları daha önce denenmemiş, yeni yöntemlerin keşfedilmesine teşvik edebilir. Diğer yandan sınırlı ekran boyutu, enerji tüketimi gibi sınırlılıklar ise tasarımcının kısıtlanmasına, karşılaştığı tasarım problemlerin artmasına yol açabilmektedir. Bu sınırlılıklar tasarımcıların daha yaratıcı olmasına, sınırları zorlamasına yol açmaktadır. Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen görsel iletişim tasarımı alanındaki trendler, şirketlerin karar verme ve problem çözme potansiyelini etkilediği ve kullanıcıların beğenilerini şekillendirdiği için önemli bir inceleme konusu oluşturmaktadır. Yakın geçmişteki en popüler tasarım trendlerinden biri olan düz tasarım, görsel iletişim araçlarının minimalist ve etkin kullanımı sonucu ortaya çıkmaktadır. McDonald's modern zamanın küresel simgesine dönüşmüş bir markadır. Tutarlı bir görünüme sahip olmak amacıyla tasarımlarında düz tasarımı tercih etmektedir. Çalışma McDonald's örneği üzerinden düz tasarımın göstergebilim çözümlemesini gerçekleştirmektedir. Görsel çözümleme tasarımda anlam yaratma sürecinde düz tasarım stiline etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Düz Tasarım, Göstergebilim, McDonald's, Basılı Reklam, Görsel Kimlik.

#### **Abstract**

The advancement of new technology, hardware, and software may encourage designers to discover new methods that have not been tried before. Limited screen size and energy consumption may lead to the restriction of the designer and increase design problems. These limitations cause designers to be more creative and push the limits. Trends in the field of visual communication design, constitute an important subject of study for decision-making and problem-solving potential of companies and shape the taste of users. The most popular design trend in the recent past, flat design is the result of minimalist and effective use of visual communication tools. In order to have consistency, McDonald's, which has become a global icon in modern times, prefers flat design. The study performs a semiotic analysis of flat design through McDonald's example. Visual analysis reveals that the flat design is effective in the process of creating meaning in design.

**Keywords:** Flat Design, Semiotics, McDonald's, Print Ads, Visual Identity.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 30.09.2022 - Kabul tarihi: 26.12.2022*

*\*\*Öğr. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık, Görsel İletişim Tasarımı, damla.isbilen@ege.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5465-3811>.*

## 1. Giriş

Bilgiye kolay, hızlı erişim ve çeşitlilik günümüz gençlerinin artık doğal karşıladığı ve zaten beklenen bir durum haline gelmiştir. Kısa sürede dikkat çeken ve hızla akıllara kazınan bir tasarım üretmek tasarımcıların çözmesi gereken başlıca tasarım problemlerinin temelini oluşturmaktadır. Görsel iletişim tasarımı teknolojik gelişmelerle uyumlu olarak dönüşüme ve gelişime açık bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Teknoloji ile birlikte tasarlama ve algılama şeklimiz yön değiştirdikçe, tasarım trendleri bu değişimlere ayak uydurmaktadır (Golombisky, K. ve Hagen, R., s.5, 2013). Son yıllarca belirgin değişimler ise güçlü görsel kimliğe sahip, dünyaca tanınmış markaların (Görsel 1) logo ve amblemlerinin yenilenerek düz tasarımlara dönüşmesi eğilimi üzerine olmaktadır.



**Görsel 1.** Tanınmış markaların düz tasarım stiline logo değişimleri (Dalil, 2020).

Tanınmış markaların var olan logo ve amblem tasarımları detaylardan arındırılarak sadeleştirilmekte ve mevcut neslin tercihleri görme, algılama biçimleri göz önüne alınarak tasarlanmaktadır (Heising ve Charis, 2014; Bossel, Geyskens ve Goukens, 2019:129-135; Morson, 2014:30). Karmaşık ve detaylı logo tasarımları her bir görsel elemanın sindirilmesini zorlaştırırken, minimalist düz tasarımlar hedef kitlenin hafızasında kolaylıkla yer edinerek, görsel kimliğin akılda kalıcılığını arttırmaktadır. Daha sade tasarımlara yönelimin bir başka sebebi de tasarımların hedef kitleye ulaştığı ortam olup, sosyal medya çağında insanların dikkat sürelerinin kısalması ile açıklanabilir. Sosyal medyada zaman geçiren çoğu kişi bunu bir telefon aracılığıyla yapmaktadır. Telefonların ekran boyutları ise geleneksel basılı materyallerden oldukça küçüktür. Telefon ekranı gibi küçük bir çalışma alanının ızgarası üzerine yerleştirilen görsel elemanların detaylı ve gerçekçi olması dar bir alanda karmaşıklığa sebep olabilmektedir. Bu noktada, düz tasarımların kullanıcı tarafından kolay ve hızlı algılanması kullanıcı dostu ilkeler açısından önem

teşkil etmemiş. Kaotik görünümün önüne geçmesinin yanı sıra kullanıcının zaman kaybını da önlemektedir. Tasarım kararları söz konusu olduğunda özgür bırakılan tasarımcılar sayıca azdır. Sanattan ayrılan bu noktada tasarım kararları üzerinde en yüksek otorite doğal olarak pazardır.

Özellikle küresel ölçekteki şirketlerin tasarım değişikliklerine gitmesi yüksek maliyetlere sebebiyet verebilmektedir. İlgili tasarım değişikliği kararları ancak şirkete fayda sağlayacağına kanaat getirilirse alınmaktadır. Tasarım değişiklikleri köklü ve tanınmış markalarda mevcut tüketici tabanının tepki ve direnişlerine yol açma risklerini de içerisinde barındırmaktadır. Özellikle radikal değişikliklerde müşterilerin çoğu olumsuz tepki vermektedir (Grobert ve Fomerino, 2016:239). Bu risklerin yanı sıra yeni tasarım, şirketin marka kimliği için yeni bir sayfa, yeni bir başlangıç ve gelecekte tüketicilerin beklentilerine dair bir mesaj olarak da algılanabilir.

## **2. Çalışmanın Amacı**

Bu çalışmada seçilen basılı reklamlarda, tasarımcıların tasarımda anlamı oluşturma süreçlerinde düz tasarım stilinden yararlanma yöntemleri ve gösterge sistemleri incelenmektedir. Günümüzde tasarımlarıyla küresel bir simge haline alan McDonald's'ın düz tasarım stilini benimsediği basılı reklam tasarımlarının göstergebilim çözümlemesi gerçekleştirilmektedir. Çalışmada yer alan görsel çözümlemenin tasarımda anlam yaratma sürecine ve düz tasarım stilinin tasarım üzerindeki etkilerine yönelik farkındalık oluşturmaya hedeflenmektedir.

## **3. Sınırlılıklar**

Çalışma evrenini profesyoneller ve öğrenciler tarafından tasarlanan, küresel çaptaki reklam ve pazarlama kampanyalarının arşivlendiği Ads of the World internet sitesinde yer alan, 2018-2022 yıllarında yayımlanmış basılı McDonald's reklamları oluşturmaktadır. Örneklem, amaçlı örneklem yöntemlerinden benzeşik (homojen) örnekleme ile oluşturularak Ads of the World internet sitesinde yer alan, düz tasarım ve düz tasarım 2.0 stili ile tasarlanan, 2018-2020 yılları arasında yayımlanmış basılı McDonald's reklamlarını kapsamaktadır. Görsel analiz yöntemi ise göstergebilim yaklaşımı ile sınırlıdır.



#### 4. Çalışmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında incelenen basılı reklam tasarımları, Roland Barthes'ın düzenlem ve yananlam kavramları üzerinden göstergebilim analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Çalışma evrenini Ads of the World internet sitesinde yer alan, 2018-2022 yıllarında yayımlanmış, basılı McDonald's reklamları oluşturmaktadır. Örneklem amaçlı örneklem yöntemlerinden benzeşik (homojen) örnekleme ile seçilen düz tasarım stiline sahip McDonald's reklamlarından oluşmaktadır. Benzeşik örnekleme yönteminin amacı küçük, benzeşik bir örneklem oluşturma yoluyla belirgin bir alt grubu tanımlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2013:137). Görsel tasarımcıların tasarımda anlamı oluşturma süreçlerinde düz tasarım stilinden yararlanma yöntemleri ve gösterge sistemleri ilgili çalışma kapsamında ele alınmıştır.

#### 5. Düz Tasarım

Düz tasarımda gözetilen minimalist ilkeler doğrultusunda tasarımlar; gölgeler, dekoratif yazı tipleri, dokular, gradyanlar, parlamalar, yansımalar gibi karmaşık tüm detaylardan arındırılmaktadır. Yenilenen tasarımın hedef kitleye markanın temel mesajını hala iletebiliyor olması, sadeleştirme sürecinde önem teşkil etmektedir. Kullanılan her bir görsel eleman tek tek fonksiyonelliği, tasarıma kattığı leke değeri ve negatif pozitif alan dengesi açısından değerlendirilmelidir. İlgili görsel eleman tasarımdan çıkarıldığında tasarımın görsel bütünlüğünü bozulmuyorsa, sadeleştirilmiş versiyonda hedef kitleye iletilen mesajın netliği sorgulanmalıdır.

Tasarım en yalın haline ulaştığında hedef kitleye verilen mesaj başarı ile iletebiliyorsa ve bu aşamadan sonra çıkarılacak herhangi bir görsel eleman bu duruma ters düşüyorsa o noktada sadeleştirme doyum noktasına ulaşmış kabul edilir. En az görsel elemanla bir mesajı iletmek karmaşık ve detaylı tasarımlar üretmekten daha zorlayıcı bir sürece sahiptir. Aslında minimal tasarımlar için tasarımcının harcadığı çabanın minimum olması beklense de aslında az elemanla tasarımın çalışmasını sağlamak için daha fazla çaba harcanmaktadır. Yalınlık reklam iletişinde de önemli rol oynamaktadır, çünkü yalın olan daha ikna edici ve inancı olup, kolay anımsanmaktadır (Küçükerdoğan, 2009:79). Minimalizmi temel alan düz tasarımların detaylı tasarımlara kıyasla kullanım alanı daha esnektir. Web sitesinden, antetli kağıtlara, mobil uygulama ara yüzlerinden oyun tasarımlarına kadar farklı alanlara kolaylıkla uyarlanabilmekte ve yerleştirilebilmektedir.

Düz tasarımlar gerçekçilikten yoksun olup bu kasıtlı olarak tasarımcı tarafından tercih edilmektedir. Bu sebeple düz tasarımlar üç boyutlu hissiyatı yaratma kaygısı taşınmadığından gradyan, parlaklık, gölge gibi unsurlar düz tasarımlarda nadiren tercih edilmektedir. Düz tasarımlarda kontrast renkler, sade tipografi ve daha fazla negatif alan kullanımı hedef kitlenin dikkatini çekmek için etkili yöntemlerdir. Negatif alanın bilinçli kullanımı pozitif alana vurguyu arttırmaktadır. Göz daha geniş negatif alan içerisinde pozitif alana daha kolay odaklanabilmektedir.

Düz tasarımların bir heves ya da trend ürünü olarak nitelendirilmesi doğru olmayacaktır. Düz tasarımlar basit, yaratıcı, akılda kalıcı olmalarının yanı sıra aynı zamanda ekonomiktir. Basılı tasarımda kullanımında baskı maliyetlerini azaltarak şirketlere tasarruf da sağlamaktadır. Teknolojideki değişim ve gelişmeler tasarım trend ve yöntemlerini büyük ölçüde etkilemektedir. Bu etki kimi zaman tasarımcıların yaratıcı alanlarını özgürleştirirken kimi zaman da kısıtlamaktadır. Teknolojinin ilerlemesi ile gün geçtikçe daha iyi bilgisayar, donanım ve yazılımların benimsenmesi tasarımcılara daha önce denenmemiş, yeni yöntemlerin keşfedilmesine teşvik edebilir. Diğer yandan sınırlı ekran boyutu, enerji tüketimi gibi sınırlılıklar ise tasarımcının kısıtlanmasına, karşılaştığı tasarım problemlerin artmasına yol açabilmektedir. Bu sınırlılıklar tasarımcıları daha yaratıcı olmaları, sınırlarını zorlamaları yönünde teşvik edebilir.

Tüketicilerin marka tutumları ve bağlılığı, marka ile tüketici arasındaki uzun yıllar süren bir ilişki ile inşa edilmektedir. 2003 yılında Apple'ın logosunu değiştirmesi üzerine birkaç saat içerisinde müşterilerinden dilekçe almaya başlamaları, yüksek marka bağlılığına sahip şirketlerin tasarım değişikliğine karar verdiklerinde, karşılaşacakları olası tepkilere bir emsal oluşturmaktadır (Walsh, Winterich ve Wittal, 2010:76).

Bir logonun akılda kalıcı olması için dikkat çekici ve gösterişli olması gerektiği fikrine uygun olarak geçmişte tasarımların oldukça detaylı ve gerçekçi tasarlandığı görülmektedir. Renkli, karmaşık, detaylı bir logo aslında aksine görsel körlüğe yol açabilir. Kısa süre içerisinde tüm detayları sindirmek ve algılamak izleyici için bunaltıcı olabilir. Tasarım ilkeleri gözetilerek tasarlanan en az sayıda görsel elemanın ızgara sistemi üzerine yerleştiği bir tasarım, kısa sürede görsel olarak çözümlenerek mesajın daha hızlı iletilmesine yardımcı olabilmektedir.

Düz tasarımların sıklıkla tercih edilme sebeplerinden biri de tasarım minimal olduğundan herhangi bir karışıklığa fırsat verilmeksizin markanın mesajının hızlı ve etkin şekilde hedef kitleye ulaşabilmesidir. Düz tasarımlar mobil ortamlarda da verimli şekilde işlev görmektedir. Akıllı telefonların yeni piyasaya çıkmaya başladığı dönemde telefonda yer alan uygulama simgeleri, web sayfalarında yer alan buton ve simgelerde üç boyutlu tasarım sıklıkla tercih edildiği görülmektedir. Farklı mobil cihazlarda farklı ölçeklendirmeler ızgara sistemleri ve boyut farklılıklarına yol açmaktadır. Bu durum tasarımların farklı cihazlarda sorunsuz şekilde uyarlanması ihtiyacını doğurmuştur. Düz tasarımlar farklı ölçeklere adaptasyon yönünden tasarımcılara ve kullanıcılara kolaylık sağlamaktadır. Düşük çözünürlüklü ekranlar nedeniyle tasarımlarda gölge kullanımı benimsenirken, günümüzde çoğu ekrandaki en düşük çözünürlük 720p olduğundan gölge kullanımına ihtiyaç duymadan keskin görünüm elde edilebilmektedir.

Düz tasarımlarda alt gölgeler, gradyanlar, parlama, üç boyutlu efektler tercih edilmediğinden, tasarımlarda bir sınırın nerde başlayıp nerede bittiğini belirtmek için yüksek kontrast kullanılmaktadır. Yüksek kontrast ise sıklıkla renk ile sağlandığından, tasarımlarda gereksiz detaylara yer verilmemektedir (Page, 2014: 130-142). Günümüzde birçok şirket görsel kimliklerinin mobil cihazlardaki görünümünün yanı sıra yükleme süresini de göz önünde bulundurmaktadır. Düz tasarımların detay ve renkler konusundaki minimal yaklaşımı dolayısıyla yükleme süreleri de detaylı görsellere kıyasla daha hızlı gerçekleşmektedir. Düz tasarımda minimal düzeyde kullanılan renk, görsel eleman ve yazı tipi hedef kitlenin mesajı daha net algılamasına yardımcı olabilmektedir.

Düz tasarımlar tasarım süreci açısından gerçekçi ya da üç boyutlu tasarımlara kıyasla tasarım sürecinde de zaman kazandırmaktadır. Daha az görsel eleman gerektirdiğinden tasarımın uygulama süreci genellikle daha kolay ve hızlıdır. Ancak bu durum yaratıcı düşünme sürecinden ödün verilmesi anlamını taşımamaktadır. Basit tasarım, basit tasarım fikri anlamına gelmemektedir. Sade tasarımları yaratmak için minimum görsel elemanla aynı mesajın iletilmesi gerektiğinden aslında yaratıcı süreç tasarımcının sınırlarını daha fazla zorlamasına yol açmaktadır.

Gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelen görsel iletişim tasarımı alanındaki trendler, şirketlerin karar verme ve problem çözme potansiyelini etkilediği ve kullanıcıların beğenilerini şekillendirdiği için önemli bir inceleme konusu oluşturmaktadır (Moore, 2013).

Günlük hayatımızda tablet ya da mobil uygulamaları ile etkileşime girerken düz tasarım örnekleri ile sıklıkla karşılaşmaktayız. Bu etkileşimler sayfayı yenileme, yatay ve dikey pozisyon ayarlama, sekme butonu kullanımlarında yaygın olarak kullanılmaktadır ve ilgili etkileşimler için tasarlanan arayüz öğeleri sıklıkla düz tasarımdan oluşmaktadır. Günümüzde daha küçük ekran boyutlarında okunaklılık ve okunabilirliğinin etkinliğini koruması, duyarlı kullanıcı arayüzü açısından uygunluğu etkileşimli öğelerde düz tasarım kullanımı tasarımcılar tarafından yaygın olarak benimsenmiştir.

Modern düz tasarımın amaçlarının çeşitliliği ve günlük kullanımdaki dijital ürünlerdeki artan popülaritesi, diğer tasarım alanlarını, özellikle de yaklaşımın köklerini aldığı masaüstü yayıncılık alanını da etkilemiştir. Düz tasarım dijital ve basılı alandaki kullanım esnekliği nedeniyle de popüler tasarım trendleri arasında yer almaktadır. Estetik ve işlevsellik dengesini kurarken, kullanıcı merkezli tasarım çözümleri ile tasarım alanına yeni bakış açıları kazandırmıştır. Tasarım, kullanıcıların simgeleri daha hızlı algılamasına ve kavramasına izin verirken karmaşayı ve dikkat dağınıklığını ortadan kaldırmayı amaçlamaktadır. Düz tasarım büyük ölçüde skeuomorfik tasarımın yerini almıştır ancak skeuomorfik tasarımın tam zıt karşılığı olarak görülmemelidir. Skeuomorfik tasarımlar fiziksel ve dijital dünya arasında bir köprü oluşturmaktadır. Bu durum bir tasarım özelliğinin orijinal işlevi artık gerekli ya da geçerli olmadığına bile geçmiş bir tasarımı koruma tutumu olarak açıklanabilir. Günümüzde akıllı telefonlarda yer alan arama simgesinin ahizeli telefon tasarımdan referans alınarak, telefon ahizesinin sadeleştirilmiş tasarımının kullanılması buna bir örnek teşkil edebilir. İzleyici tarafından daha anlaşılabilir, kolay tanınabilir tasarımlar oluşturmak amacıyla skeuomorfik tasarımlar tasarımcılar tarafından hala tercih edilmektedir. Skeuomorfik tasarım tercihindeki amaç, metafor kullanımıyla kullanıcıları yönlendirmektir. Skeuomorfizm ile düz tasarımın birlikte kullanıldığı tasarım stili skeuominimalizmi doğurmuştur. Ancak yapılan bazı araştırmalara göre skeuominimalizm kullanıcı deneyimi açısından, düz tasarım veya skeuomorfizme göre net performans yararları göstermemiştir (Urbano, Guerreiro ve Nicolau, 2022:452-467).

İlk kişisel bilgisayarlar piyasaya çıktığında, tasarımcılar arayüz tasarımlarına derinlik yaratan görsel ipuçlarını eklemeyi tercih etmiştir. Bunun sebebi teknolojiye tamamen yeni olan kullanıcılara neyin etkileşimli olduğunu öğretmek için görsel elemanların hiyerarşisinden faydalanma gereksinimi olarak açıklanabilir. Örneğin kabartılı görünen sıklıkla gölgeli buton

tasarımlar, kullanıcıya tıklama veya basma eylemi için göstergeler olarak tasarlanmıştır. İçi boş dikdörtgen alanlar ise içerisine bilgi girişi yapılması yönünde kullanıcıya ipucu vermektedir. Instagram uygulama simgesinde gerçekçi bir polaroid kameranın yerini sade bir geometrik forma bırakan yeni tasarım buna örnek olabilir. Kullanıcıların daha önce fiziksel olarak kullandıkları bir nesnenin dijital ortama aktarılması amacıyla bu yöntem kullanılmaktadır.

Teknoloji giderek hayatımızın ayrılmaz bir parçası haline dönüştüğü andan itibaren gerçek hayattaki karşılıklarına dair tasarım ipuçlarını koruyan görseller tasarlamaya olan ihtiyaç da azalmıştır. Bunun sonucunda fiziksel ve dijital dünya arasındaki köprü işlevsiz hale gelmiş ve skeuomorfik tasarımların yerini zamanla düz tasarımlar almaya başlamıştır. Düz tasarım günümüzde hala yaygın olarak kullanılmaktadır ve Comic Sans fontunda olduğu gibi aşırı kullanımı da sorunlarına neden olabilir. Düz tasarımlarda mobil uygulamalar ve web sayfalarında tıklanabilir görsel elemanların üzerinde belirteçlerin olmaması en büyük sorunlardan biridir ancak Flat 2.0 kullanımı ile bu sorunların önüne geçebilmek mümkündür (Monus, 2021).

Düz 2.0'da görsel tasarımlara ince bir derinlik eklenerek z ekseni boyunca gölgeler, vurgular ve katmanlar kullanılmaktadır. Düz 2.0 yine düz tasarım gibi parlaklık, gradyanlar ve detaylardan uzak durmuş, kullanıcıya geri bildirim sağlamak amacıyla basit animasyonlar ile desteklenmiştir. Sayfayı yenilemek için aşağıya çekme hareketinde sayfanın yüklendiğine dair oynatılan kısa ve basit animasyonlar bu geribildirimlere örnektir.

Düz tasarımın avantajları yanında dezavantajları da bulunmaktadır. Tasarımın sadeliği rakip markaların görsel kimlikleri arasında öne çıkmayı zorlaştırabilmektedir. Tasarımcı açısından ise renk, ikonografi ve tipografi seçimlerini kısıtlamaktadır. Her ne kadar basit olarak tanımlansa da minimal tasarımlar üretmek yaratıcı süreçte oldukça zorlayıcıdır. Derinlik ve gölge gibi görsel ipuçlarından yoksun olduğundan kullanıcının yönlendirilmesi zorlaşmaktadır. Düz tasarımda işlev ön plandayken, Düz 2.0'da biçim ve işlev arasında ince bir denge kurulmaktadır. Düz 2.0 kullanıcıları etkileşime yönlendirme ve kullanıcıların etkileşimlerinden geri bildirim alma ihtiyaçları tercih edilmekte ve kullanıcı deneyimine olumlu yönde katkı sunmaktadır.

Google materyal tasarımı da Düz 2.0 üzerinden gelişen bir tasarım stilidir. Materyal tasarımı, kendiliğinden doğan bir tasarım stilinden ziyade Google'a ait markalı bir üründür. Animasyonlar, gölgeler ve katmanlar gibi küçük skeuomorfik ayrıntılara vurgu yapan düz 2.0

tasarımın geliştirilmiş bir versiyonudur. Kullanıcı etkileşimine yönlendirme ve geri bildirim alma hususunda gölge ve ışık değişimleri sıklıkla kullanılmakta ve sezgisel etkileşim önem taşımaktadır. Örneğin kullanılan tıklanabilir simgelere sayfanın üzerinde duruyormuş gibi görünmesini sağlamak amacıyla ince bir gölge eklenmiştir. Yine benzer Google ürünleri içerisinde katmanlar arasında hareket ederken, öne çıkan katmanı vurgulamak amacıyla arka plan kararmaktadır. Bu yöntemle tasarımda hiyerarşik düzenleme kullanıcı tarafından daha anlaşılır hale gelmekte vurgulanan görsel elemanın öne çıkması kolaylaşmaktadır.

## 6. Bulgular

McDonald's ambalaj tasarımını yenilerken Düz Tasarım stilini tercih etmiştir (Görsel 2). Ambalaj tasarımları menü ismi ve minimal vektörel görsel elemanlardan oluşmaktadır. Ambalajın içerisinde yer alan yiyeceğin en belirgin, ayırt edici özelliği ön plana çıkarılmış ve bu özellikler sadeleştirilerek tasarlanmıştır. Sadeleştirilen görsellerde gradyan, parlama, gölge gibi unsurların kullanımı tercih edilmemiştir. Örneğin Hamburger kutu ambalaj tasarımlarının (Görsel 3) üst yüzeyinde hamburgerlerin içeriğine yönelik bilgi veren görsellerde minimal üslup benimsenmiş ve düz tasarım tercih edilmiştir. Menü isimlerinde minimal tasarıma destekleyecek şekilde tırnaksız (sans serif) ve modern yazı tipi kullanılmıştır. McDonald's amblemi kutunun açıldığı yüzeyde yer almakta ve McDonald's logosu ayrıca kullanılmamaktadır. Hamburgerlerin sarıldığı ambalajda da kutularda olduğu gibi tasarım devamlılığı sağlanmış ve menünün adı, McDonald's amblemi, menünün ayırt edici özelliği olan malzemenin minimal tasarımı yer almıştır.



Görsel 2. McDonald's ambalaj tasarımı. Tasarım Ajansı: Pearlfisher



**Görsel 3.** McDonald's Big Mac ambalaj tasarımı. Tasarım Ajansı: Pearlfisher

Cheeseburger ambalaj tasarımı (Görsel 2) incelendiğinde akışkan bir form oluşturan sarı leke ve menünün adı dışında görsel eleman kullanılmadığı görülmektedir. Bu tasarımda McDonald's ambleminin ve "cheeseburger" yazısının ızgara sisteminde yerleşimi tasarımda yönü tayin etmemize yardımcı olmaktadır. Amblemin yerleşiminde yön yukarıdan aşağı doğru göz takibini gerektirdiğinden sarı leke formunun aslında aşağıya doğru akan, sızan bir nesne olduğu yönünde tahmin yürütülebilmektedir. Üst tarafta keskin şekilde sınırları belirlenen dikdörtgen biçim yukarıdan aşağıya doğru takip edildiğinde, erime ve akışkanlık ipuçlarını izleyiciye vermektedir. Sarı renk peynir ile ilişkilendirilmekte ve ambalajın içerisinde eriyen, akışkan, peynirli bir yiyecek yer aldığı yönünde kolaylıkla tahmin yürütülebilmektedir. McDonald's aşağıdaki örneklerde görüldüğü üzere düz tasarım stil tercihini sadece ambalaj tasarımlarını yenilerken değil aynı zamanda basılı reklam tasarımlarında da sürdürmüştür.



**Görsel 4.** McDonald's babalar günü temalı basılı reklam tasarımı. Reklam Ajansı: Cossette, Montréal, Canada. Kreatif

Direktör: Ben Duquette Metin Yazarı: Alena Schwing Sanat Direktörü: Francis Gervais.

**Tablo 1.** McDonald's babalar günü temalı basılı reklam tasarımına ait gösterge çözümlemesi.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
Metin	Metinde yer alan Pa pa pa papa yazısı	McDonald's jingle	Papa kelimesinin babayı, dolayısıyla babalar gününü çağrıştırması
Renk	Kırmızı	McDonald's Kırmızısı	Ketçap çağrışımı
Nesne	Sembol	Akçaağaç Yaprağı	Kanada
Renk	Sarı	McDonald's Sarısı Tipografi ve amblemdede kullanılan renk	Hardal, kızarmış patates çağrışımı
Nesne	Amblem	M harfinden oluşturulan amblem	Hamburger ekmeği formu, McDonald's markası
Metin	Metinde yer alan Bonne fete des Pères yazısı	Babalar günü kutlaması	Kanada'da resmi dili Fransızca olan bölgede yaşayan babalar, Québec

**Görsel 5.** McDonald's resmi twitter hesabında yer alan tweet (McDonald's, 2013).

Dikey konumdaki McDonald's babalar günü temalı basılı reklam tasarımında (Görsel 4) üçlü sütun ızgara sistemi kullanılmıştır. Kırmızı renkli zemin üzerinde iki ayrı metin ("pa pa pa papa", Bonne fete des Pères "Babalar günü kutlu olsun") ve Mcdonald's'ın baş harfi olan "M" amblemi dikkat çekmektedir. Görsel hiyerarşik sıralamada ilk sırada alan metinde miniskül (lowercase) tipografi kullanılmıştır. Miniskül tipografi kullanımı samimiyeti, içtenliği sağlamaktadır. ızgara sistemi üçlü sütun olarak ele alındığında her ne kadar papa kelimesi ortaya bütün olarak çıksa da aslında ızgara sistemi papa kelimesini tam ortadan ikiye bölmektedir. Bu da reklam çıkış müziğindeki tek heceli vurguları görsel olarak desteklemektedir. Saussure'e (1985:72) göre dilbilimsel gösterge, ses imgesi ve kavram olarak ele alınmaktadır; ses imgesi ve kavram kolektif olup her ikisi de dilbilimsel göstergedir. Bu örnekte de görsel gösterge olan "pa pa pa papa" ses imgesi olarak da algılanabilmektedir. Hemen hemen her McDonald's reklam



çıkışında kullanılan beş notadan oluşan reklam müziğine (jingle) referans verilerek orijinalinde beş heceden oluşan “Ba da ba ba bah” (Görsel 5) yine beş adet “pa” hecesi kullanılarak “pa pa pa papa” ifadesine dönüştürülmüştür. Yücel’in (2013:88) de belirttiği üzere metin, kimi zaman görmenin gerçek işlevini görmektedir. McDonald’s reklam müziği başlı başına markanın işitsel göstergesidir. İlgili melodi duyulduğunda, markanın logosu ya da renklerini görmeden dahi McDonald’s çoğunluğun aklına gelecektir.

Reklamın sağ alt köşesinde McDonald’s logosunda yer alan “M” amblemi içerisinde Kanada’da bayrağına referans veren akçaağaç yaprağı sembolü yer almaktadır. Kanada’nın İngilizce ve Fransızca olmak üzere iki resmi dili bulunmaktadır. İlgili basılı reklam Cossette Reklam ajansı tarafından tasarlanmıştır. Fransızca dilindeki metin kullanımı (Papa) ve imlenen Kanada bayrağı basılı reklamın hedef kitlesinin ana dilinin Fransızca olduğunu düşündürmektedir. Papa (baba) kelimesine vurgu yapma amacıyla tipografide renk tercihi McDonald’s sarısından (McDonald’s Yellow PMS 123C / 115U) yana kullanılmıştır. Reklam müziğine işaret eden ilk hecelerde beyaz renk tercih edilmiştir. Metinde tamamen sarı rengin tercih edilmemesinin sebebi izleyicinin dikkatini “papa” kelimesine çekerek, tek metinde iki ayrı grup oluşturma amacı taşımaktadır. Yazı tipi ya da yazı stili değişikliğine gerek kalmaksızın sadece renk aracılığıyla görsel gruplama ve vurgu sağlanmıştır. Zemin renginde McDonald’s kırmızısı (McDonald’s Red PMS 1795C / 485U) tercih edilmiştir. Tasarımın ızgara sistemi dikkate alındığında yatay üç sütun ızgara kullanımının tercih edildiği ve negatif alanın geniş tutulduğu gözlemlenmektedir. Negatif alanın kullanım şekli pozitif alana yapılan vurguyu güçlendirmiştir. Sağ alt köşede M ambleminin yanında Fransızca “Bonne fete des Peres” (Mutlu Babalar Günü!) yazısı, “pa pa pa papa” yazısının ne anlamını güçlendirmektedir. Kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her araç bir göstergedir (Barthes, 2016:27-28). Bu örnekte ise tipografi hem görsel hem de işitsel gösterge işlevini üstlenmektedir.

Basılı reklamda kullanılan tasarım stili düz tasarımın özelliklerini taşımaktadır. Tasarımların sayıca az görsel eleman içermesi, sade, tırnaksız yazı tipi tercihi, detay, gradyan, parlama, gölgelerden yoksun oluşu ile düz tasarım stili ile tasarlandığı görülmektedir. Beyaz, McDonald’s sarısı ve McDonald’s kırmızısı dışında ekstra renk kullanılmamıştır. Reklamın sağ alt köşesinde yazı boyutunda puntonun küçülmesi hiyerarşiyi netleştirmeye yardımcı olmuştur.



Görsel 6. McDonald's Tasty Mornings Basılı Reklam Tasarımı. Reklam Ajansı: FP7/McCann

Tablo 2. McDonald's Tasty Mornings basılı reklam tasarımına ait gösterge çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
Nesne (Form)	Sarı yarım daire	Yumurta sarısı	Sabah Kahvaltısı, Güneşin doğuşu
Nesne (Form)	Beyaz, dalgalı, yarım daire	Yumurta beyazı (Kırılmış yumurta)	Sabah Kahvaltısı, Güneşin doğuşu
Nesne (Form)	Açık turuncu, kahverengi ve turuncu yarım daireler	Sosis köfte, patates mücveri ve kızarmış çörek	Zengin protein ve karbonhidrat içerikli kahvaltı menüsü
Renk	Mavi	Zemin rengi	Gökyüzü
Nesne (Form)	Kırmızı ve tonlarında yatay dikdörtgen	Yatay, paralel dikdörtgenler	Ufuk çizgisi, yatak, uyanma hali
Nesne	Amblem	M harfinden oluşturulan amblem	Hamburger ekmeği formu, McDonald's markası
Metin	Tasty Mornings yazısı	İnce anatomiye sahip yazı tipi, slogan	Lezzetli kahvaltı ile güne keyifli başlangıç
Metin	Big Breakfast yazısı	Kalın, tırnaksız anatomiye sahip yazı tipi, Menü adı	Doyurucu kahvaltı

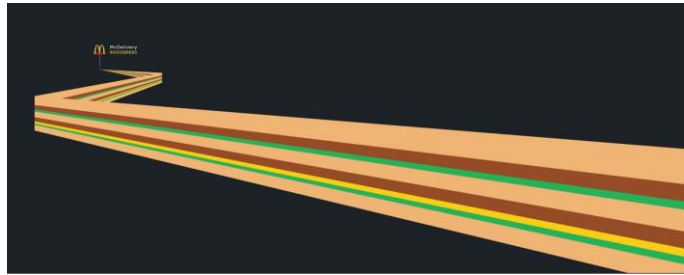
McDonald's Tasty Mornings basılı reklam örneğinde (Görsel 6) ise Düz 2.0 tasarım stiline tercih edildiği gözlemlenmektedir. Tasarımda yer alan görsel elemanlar üzerinde gürültü efektine benzer bir görsel doku kullanıldığı görülmektedir. McDonald's Big Breakfast kahvaltı menüsü kızarmış çörek, omlet, sosis köfte ve patates mücveri içermektedir. İlgili basılı reklamda alt kısımda yer alan kırmızı ve tonlarının kullanıldığı satırlar referans birim alındığında, kompozisyonun on birimden oluştuğu görülmektedir. Buna göre menünün düz tasarımla

görselleştirildiği alan tüm yüzeyin yaklaşık yüzde altmışına yerleşmektedir. Vurgu boyut ile sağlanmış olup, negatif alan turkuaz alanla birlikte üç satırı kapsayarak işlev görmektedir. Menü içeriğinde yer alan omlet henüz çırpılmamış, stilize edilmiş yumurta tasarımı ile temsil edilmektedir. Yumurtadan sonra, içten dışa doğru sırasıyla kızarmış çörek, sosis köfte ve patates mücverinin, kadraj dışarısına çıkan dairelerle temsil edildiği gözlemlenmektedir. Oran-orantı tasarım ilkesinin uygulandığı üst üste örtüşen daireler merkezden dışa doğru yayılan enerjiyi çağrıştırmaktadır. Çember formu, tekerlek ile ilişkilendirildiğinden hareketi, dinamizmi sembolize etmektedir (Nanon, Jean ve Klein Oliver, 2014: 142). Menü içeriğindeki enerji veren yiyeceklerin dairelerle temsil edilmesi, sabahın enerjisi ile ilgili olduğu gözlemlenmektedir.

Sosis köftenin temsil edildiği kahverengi alanda gradyan ve iç gölge kullanımı Düz 2.0 tasarım stiline özelliklerini göstermektedir. Kızarmış çöreği temsilen kullanılan turuncu renk ile kontrast sağlayan turkuaz renk, keskin bir sınırın oluşmasına yardımcı olmuştur. Kızarmış çörek temsiline tasarım stiline uygun olarak parlama ve gradyan kullanılmıştır. Merkezde tırnaksız yazı tipi ile menünün ismi "Big Breakfast" yer almaktadır. Sağ üst köşede tanınırlığı yüksek olan M amblemi, markayı temsil etmektedir. Kompozisyonun en üstünde "Tasty Mornings" (Lezzetli Sabahlar) ifadesinde tüm harfler majüskül kullanılmış ve ince tırnaksız bir tipografi tercih edilmiştir. Düz tasarım stiline, sarı yarım daire ve beyaz dalgalı yarım daire kullanımıyla yumurta imgesi oluşturulmuştur. Yumurta doğanın uyanışına, bereketine ve yeniden doğuşa işaret etmektedir. Yumurta sembolü kültürel mirasa evirilerek etkileşimi sağlanmış ve Japon, Mısır, Çin yaratılış mitoslarına konu edilmiştir (Keskin Kandemir, 2022:142). Yaşamın sembolü olarak, yumurta kendi kendine yeten bir organizma olduğundan, mükemmellikle ilişkilendirilmektedir (Nanon, Jean ve Klein Oliver, 2014: 656). Eski Mısır mitlerinde, Great Cackler isimli kazın kozmik bir yumurta yumurtlaması konu edilmektedir. Bu yumurtanın içersinde, yaydığı ısıyla dünyayı yaratan güneş kuşu Re'nin yer aldığı belirtilmektedir (Martin & Ronnberg, 2010:14).

Soygüder Baturlar (2021:14) görsel iletişimde imgeyi, görsel durumdaki örneksemeci, benzemeci, yeniden sunumu olarak tanımlamaktadır. Yücel'e (2013:142) göre daire gökyüzünü simgelediğinden, güneşi düşündürmektedir, bu sebeple daireler güneşin yaşam enerjisi ile bağdaştırılmaktadır. Basılı reklam tasarımında (Görsel 6) dairelerle ifade edilen yumurtanın güneşi, güneşin doğuşunu, dolayısıyla sabah kahvaltısını çağrıştırdığı düşünülmektedir.

Yumurtanın sarısını tam ortadan ikiye bölecek şekilde konumlanan kırmızı ve tonlarındaki yatay dikdörtgenler, ufuk çizgisi hissini vererek, doğmakta olan güneşi ve sabahın ilk saatlerini işaret etmektedir. Yatay konumlanan dikdörtgenler yatak, uyku, uykudan uyanış ile de ilişkilendirilebilmektedir. Tüm bunlar bir arada değerlendirildiğinde; gününüze McDonald's ile kahvaltıya başlarsanız, Big Breakfast menüsünün zengin içeriğiyle gününüz aydınlık geçecektir anlamı çıkarılabilmektedir. Kahvaltı menüsü ile güne başlayan kişinin adeta yeniden doğmuş gibi enerjik, dinamik, sağlıklı hissedeceği şeklinde yorumlanabilir. Benzetmeleri doğa ile ilişkilendirerek, Big Breakfast kahvaltı menüsünün doğanın sunduğu sağlıklı ürünleri içerdiği yönünde bir mesaj iletilmesinin hedeflendiği sonucu çıkabilmektedir.



**Görsel 7.** Big Mac, Faster Foo... Basılı Reklam Tasarımı. Reklam Ajansı: DDB, Yürütücü Kreatif Direktör: Firas Medrows. Kreatif Direktör: Zahir Mirza

**Tablo 3.** Big Mac, Faster Foo... basılı reklam tasarımına ait gösterge çözümlemesi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	
		Düz Anlam	Yan Anlam
Nesne (Zikzak Form)	Tacao rengi (hamburger ekmeğinin renginin renk skalasındaki karşılığı), yeşil, sarı, kahverengi Zikzak çizgi	Zikzak Yol	Hız, Devamlılık (Açık kompozisyonla tasarlanan afişte yolun sürekliliği çağrıştırılmaktadır)
Renk	Yeşil Sarı	Yeşil Çizgi Sarı Çizgi	Marul Peynir Köfte Ekmek
Renk	Kahverengi	Köfte	Yol şeritleri, Süreklilik
Nesne	Amblem, M harfi	İğnelenmiş konum simgesi	Başlangıç, Konum
Renk	Siyah	Gece	7/24 Hizmet
Metin	McDelivery	McDonald's McDelivery servisi	Konforlu hizmet
Metin	600588885	McDelivery paket servis telefon numarası	Lezzete hızlı, kolay erişim

Big Mac, Faster Foo... basılı reklam tasarımında (Görsel 7) Big Mac hamburgerin renkleri ile soyutlaması kullanılmıştır. Kullanılan renkler ekmeke, marul, peynir ve köfteyi temsil etmekte ve Big Mac hamburgerin içeriğine referans vermektedir. Kompozisyon sağ tarafta geniş alan kaplasa da soldan sağa yerleşmiştir. Keskin dönüşler göz takibini sağlamakta ve sol üst köşede McDonald's amblemi ile başlayıp, kompozisyonun sağ köşesinde kadrajdan çıkararak tamamlanmaktadır. Sağ çerçeveden dışarı taşan görsel elemanlar Gestalt prensiplerinden süreklilik ilkesi gereğince çerçeve dışındaki devamlılık hissini izleyiciye vermektedir. Zikzak form hız ile ilişkilendirilebilir ve kompozisyona hareket ve yön katmaktadır. Görsel tasarımlarda ve karikatürlerde şimşek, zikzak, üst üste konumlanan paralel çizgiler hızı temsil etmektedir. Basılı reklam tasarımının başlığı dahi hızı ifade etmek için tamamlanmadan bırakılmıştır. Big Mac, Faster Foo... başlığında "Food" kelimesi yarım bırakılarak üç nokta ile devamlılık ve hız çağrışımı yapılmıştır. Cümle tamamlanmadan paket servisin hızla yola çıkması anlamı çıkarılabilmektedir. Tüm bu gözlemler değerlendirildiğinde iğnelenmiş konum simgesini anımsatan McDonald's amblemi, McDonald's restoranını ve orada hazırlanan Big Mac siparişinin hızla, paket servisle müşteriye teslim edildiğini göstermektedir. Zemin renginin siyah olması geceyi çağrıştırmakta olup, 7/24 servisin aralıksız aynı kalite ve hızda devam ettiğini düşündürmektedir. İğnelenmiş McDonald's ambleminden başlayarak kadraj dışına uzanan, gecenin karanlığını çağrıştıran siyah zemin üzerindeki zikzak çizgi yolu çağrıştırmaktadır. Gecenin karanlığında, çevreyi net göremediğimizde bile yol, bir rehber, bir yoldaş olup zaman içerisinde arzumıza ulaşacağımızın güvencesidir (Martin & Ronnberg, 2010:454). "Big Mac, Faster Foo..." basılı reklam tasarımı gece karanlığı dahil olmak üzere, arzuladığımız McDonald's lezzetini aralıksız hizmetiyle ulaştıracağına güvencesini verdiği anlamı çıkarılabilmektedir.

## 7. Sonuç

Yakın geçmişteki en popüler tasarım trendlerinden biri olan düz tasarım görsel iletişim araçlarını minimalist ve etkin kullanımı sonucu ortaya çıkmaktadır. Tasarım değişikliğine giderek düz tasarım trendine ayak uyduran markaların hepsi mevcut tüketici tabanından olumlu ya da olumsuz reaksiyonlar almaktadır. Düz tasarımlar kimi tasarımlar kabul görürken kimi tasarımlar aşırı basitleştirilmiş olmakla, kurumsal kültürü zedelemekle eleştiri oklarının hedefi haline gelmektedir. Düz tasarım, son yıllarda aktif olarak gelişmekte olup, web ve mobil arayüzler için

dijital tasarım alanında hala en geniş ve en çeşitli uygulamayı bulmakta ve görsel iletişim tasarımının giderek daha fazla alanını kapsamaktadır (Moore, 2013). Nasıl ki detaylı, gerçekçi tasarımların yerini zamanla basit, düz tasarımlar almaya başlamışsa, gelecekte trendler yeniden değişebilir. Trendler birdenbire hiper detaylı tasarımlara geri dönmeyecek olabilir ancak düz tasarımın popüleritesinin de azalmaya başlamayacağı anlamına gelmemektedir. Dijital ortamda varlık gösteren markaların çoğunun tasarım dili düz tasarımı benimsemiş olduğundan yakın gelecekte varlık sürdürmeye devam edeceği görünse de ne şekilde evrileceği şimdilik gizemini korumaktadır.

Düz tasarım, Düz 2.0, Google Materyal Tasarımı tasarım trendlerinde hakimiyet sürdürürken, gelecek tasarım trendlerinin yine bu tasarım stilinden doğma ihtimali bulunmaktadır. Her gün piyasaya çıkan çeşitli yeni teknolojiler ve platformlar tasarım trendlerini de etkilemektedir. Günümüzde en heyecan verici konsept olarak karşımıza Metaverse çıkmaktadır. Gerçek hayatlarımıza entegre ya da paralel olarak genişletilmiş deneyimler sunan, sonsuz etkileşim olasılıkları barındıran Metaverse'ün yeni tasarım stillerinin doğmasına sebep olması muhtemel gözükmemektedir.

Düz tasarım trendlerine bağlılık hala devam ederken bir yandan sanal gerçeklik teknolojisindeki gelişmeler üç boyutlu gerçekçi tasarımlara ilgiyi arttırmaktadır. Gelişen teknoloji ile etkileşime geçmenin yeni ve dinamik yollarına düz tasarımın nasıl uyum sağlayacağını zaman gösterecektir. Kullanıcıların tamamen sanal ve artırılmış gerçeklik ortamlarının içine girmesiyle teknolojik dünyanın bir parçası haline gelmesi görsel iletişim tasarımı alanında kökten değişiklikler yaşanmasına sebep olabilir. Tasarım trendleri zamanla değişse de aslında geleneksel iletişim uzun zamandır iki boyutlu işlemektedir. Kullanılan televizyonlar ve diğer tüm dijital ekranlarda olduğu üzere görsel veri iki boyut üzerinden tüketilmektedir. Metaverse ile birlikte kullanıcılarda immersiyonu arttırmaya yönelik üç boyutlu gerçekçi tasarımlara yönelimin hızla artması beklense de meta veri deposunun tasarım sınırlarını aşması da olası görünmektedir. Bu durum düz tasarım trendinin devamlılığını sürdürebilir.

Sanal gerçeklik şirketi olan Oculus'un Mark Zuckerberg'e ait olması sosyal medya kullanıcılarının gelecek teknoloji ile er ya da geç tanışacağına işareti olarak görülebilir. İlk akıllı telefonlar piyasaya sürüldüğünde başlangıç seviyesindeki kullanıcılar nasıl yavaş yavaş eğitilmiş

ve geliştirilmişlerse, Metaverse ile yine aynı yolun takip edilmesi beklenmektedir. Kullanıcıların teknolojik hazırbuluşlukları doğrultusunda tasarım gelişmeye ve yeni trenlerini inşa etmeye devam edecektir. Sanal gerçeklik türleri şimdiden teknoloji kullanma şeklimizi değiştirmektedir. Bu durum markaların geleceğe yönelik pazarlama stratejilerini kökten değiştirebilir. Görsel iletişim tasarımcıları yarının tasarım trendlerine bugünden ayak uydurmak için mevcut tasarım yaklaşımlarını uyarlamak ve değiştirmek zorunda kalacaktır.

Modern zamanın küresel bir simgesine dönüşen McDonald's tasarım trendlerini takip etmekte ve hızla uyum sağlamaktadır. Ambalaj tasarımlarında McDonald's'ın eğlenceli bakış açısını daha çağrıştırmaya hale getirmeyi hedefleyerek (Ravenscroft, 2021) düz tasarım stilinden faydalanmıştır. Basılı reklam tasarımlarında ise bu stili devam ettirerek ambalaj tasarımı ile tasarım devamlılığını korumayı başarmıştır. Görsel iletişim tasarımının evrensel dilinden yararlanan McDonald's düz reklam tasarımları açıklayıcı metinlere ihtiyaç duymaksızın anlam ürettiği görülmektedir. Çalışmada yapılan görsel çözümleme, en az sayıda ve sadeleştirilerek kullanılan görsel elemanlar ile tasarım üretme stilini benimseyen düz tasarımın, tasarımda anlam yaratma sürecinde etkili olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmada McDonald's görsel kimlik örneği üzerinden düz tasarımın göstergebilimsel incelemesi yapılarak, gelecekte düz tasarım üzerine yürütülecek çalışmalara öngörü sunulması ve alanın gelişmesine katkıda bulunması hedeflenmiştir.

### **Kaynakça**

Barthes R. 2016. *Göstergebilimsel serüven*. İstanbul yapı kredi yayınları.

Bossel, V., Geyskens, K., ve Goukens, C. (2019). "Facing a trend of brand logo simplicity: The impact of brand logo design on consumption." *Food Quality and Preference*, s.71, 129-135.

Golombisky, K., ve Hagen, R. (2013). "White space is not your enemy: a beginner's guide to communicating visually through graphic, Web and multimedia design." s.5. *Routledge*.

Grobert, J., Cuny, C., ve Fornerino, M. (2016). "Surprise! We changed the logo." *Journal of Product&Brand Management*. s. 239.

Heising, Charis (2014) *Identifying trends for logo design*.

Keskin Kandemir, M. (2022). "MÖ II. binyılda Anadolu ve Ege dünyasında kadın ve kadın temsili" Yüksek Lisans tezi. İzmir Demokrasi Üniversitesi. s.142

Küçükdoğan, R. (2009). *Reklam Nasıl Çözümleir? İstanbul, Beta Basın Yayım. s.79*

Martin, K., & Ronnberg, A. (2010). *The book of symbols: Reflections on archetypal images. s. 14, 454*

Morson, S. (2014). *Learn design for iOS development. s.30 Apress*

Nanon, G., Jean, G., & Klein Olivier, O. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü. Çev. Beyza Akşit, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları. s. 142, 656*

Page, T., 2014. "Skeuomorphism or flat design: Future directions in mobile device user interface (UI) design education." *International Journal of Mobile Learning and Organization, 8 (2), s. 130 - 142.*

Soygüder Baturlar, Ş. (2021). *Görsel düşünmek: Metafor ve oksimoron. Konya: Eğitim Yayınevi. s.14*

Urbano, I. C. V. P., Guerreiro, J. P. V., & Nicolau, H. M. A. A. (2022). "From skeuomorphism to flat design: age-related differences in performance and aesthetic perceptions." *Behaviour & Information Technology, 41(3), s. 452-467.*

Walsh, M. F., Winterich, K. P., & Mittal, V. (2010). "Do logo redesigns help or hurt your brand? The role of brand commitment." *Journal of Product & Brand Management. s.76*

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (9. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık: s. 84,137,140.*

Yücel, H. (2013). *İmgeden Yoruma. Ayrıntı. s. 88, 142.*

### **İnternet Kaynakları**

Monus, A. (2021). "Flat 2.0 & how it solves Flat Design's usability problems." <https://www.hongkiat.com/blog/flat-20/> Erişim tarihi: 10.09.2022

Moore, M. (2013). "Almost Flat Design." <http://www.matthewmooredesign.com/almost-flat-design/> Erişim tarihi: 01.08.2022.

Ravenscroft, T. (2021, February 18). "McDonald's unveils graphic packaging to reflect brand's "playful point-of-view" <https://www.dezeen.com/2021/02/18/mcdonalds-packaging-playful-graphics-pearlfisher/> Erişim tarihi: 30.09.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Tanınmış markaların düz tasarım stiline logo değişimleri"

<https://uxdesign.cc/flat-logos-everywhere-3e461ef2e1b> Erişim tarihi: 10.09.2022



Görsel 2. "McDonald's ambalaj tasarımı." Tasarım Ajansı: Pearlfisher  
<https://www.dezeen.com/2021/02/18/mcdonalds-packaging-playful-graphics-pearlfisher>  
Erişim tarihi: 10.09.2022

Görsel 3. "McDonald's Big Mac ambalaj tasarımı." Tasarım Ajansı: Pearlfisher  
<https://www.dezeen.com/2021/02/18/mcdonalds-packaging-playful-graphics-pearlfisher>  
Erişim tarihi: 10.09.2022

Görsel 4. "McDonald's babalar günü temalı basılı reklam tasarımı." Reklam Ajansı: Cossette, Montréal, Canada. Kreatif Direktör: Ben Duquette Metin Yazarı: Alena Schwing Sanat Direktörü: Francis Gervais,  
<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/pa-pa-pa-papa>  
Erişim tarihi: 01.08.2022

Görsel 5. "McDonald's resmi twitter hesabında yer alan tweet" (McDonald's, 2013).  
McDonald's, [@McDonalds]. (2013, Haziran, 25). Ba Da Ba Ba Bah, I'm Lovin' It!  
#BestSongEver[Tweet].Twitter. <https://twitter.com/mcdonalds/status/349578035600687105?lang=en>  
Erişim tarihi: 07.07.2022

Görsel 6. "McDonald's Tasty Mornings Basılı Reklam Tasarımı." Reklam Ajansı: FP7/McCann  
<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/tasty-mornings>  
Erişim tarihi: 01.08.2022

Görsel 7. "Big Mac, Faster Foo... Basılı Reklam Tasarımı." Reklam Ajansı: DDB, Yürütücü Kreatif Direktör: Firas Medrows. Kreatif Direktör: Zahir Mirza  
<https://www.adsoftheworld.com/campaigns/faster-food-mcmuffin>  
Erişim tarihi: 03.08.2022

## KÜLTÜREL MİRASIN SÜRDÜRÜLEBİLİRLİĞİ: RİZE KAFDAĞI KONAK OTELİ ÖRNEĞİ

### SUSTAINABILITY OF CULTURAL HERITAGE: A SAMPLE OF RIZE MOUNT QAF MANSION HOTEL

**Esra Lakot Alemdağ<sup>\*</sup>, Selda Al Şensoy<sup>\*\*</sup>, Semiha İsmailoğlu<sup>\*\*\*</sup>**

#### **Öz**

Kültürel miras, toplumu bir arada tutan ortak değerlerin gelecek nesillere aktarımıyla varlığını sürdüren hem somut hem de soyut öğelerin bütünüdür. Son dönemlerde oldukça ilgi gören ve üzerinde çalışmalar yapılan bir konu olan sürdürülebilirlik kültürel mirasın devamlılığını sağlamada önemli bir etkidir. Kültürel mirası korumak çevresel, ekonomik ve sosyal gelişmeyi desteklemektedir. Yerel değerler, yaşam tarzı, malzeme ve ustalığın ürünü olan geleneksel mimari kültürel mirasın en belirgin örneklerindedir. Geleneksel mimarinin sürdürülebilirliği konusunda koruma kadar bu yapılardaki özelliklerin yorumlanarak yeniden kullanılması da önemli bir husustur. Bu bağlamda, çalışmada geleneksel mimarinin sahip olduğu özelliklerden yola çıkarak sürdürülebilirlik bağlamında yeni yapılan bir tasarımda kültürel mirasın nasıl yorumlanabileceği Rize’de yer alan bir butik otel kapsamında ele alınmıştır. Geniş bir literatür taraması ile başlayan çalışmada, doküman analizi yöntemi ile örneklem çevresel ve kültürel sürdürülebilirlik kapsamında irdelenmiştir. Sonuç olarak geleneksel mimari rehberliğinde yeni yapılan bir yapının geçmişle bağ kurarak ait olduğu toplumun kültürel mirasını yaşatabileceği kanısına ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kültürel Miras, Geleneksel Mimari, Çevresel Sürdürülebilirlik, Kültürel Sürdürülebilirlik, Kafdağı Konak Otel.

#### **Abstract**

Cultural heritage is the whole of both tangible and intangible elements that continue to exist by transferring the common values that hold the society together to future generations. Sustainability, which is a subject that has attracted a lot of attention and studies in recent years, is an important factor in ensuring the continuity of cultural heritage. Protecting cultural heritage supports environmental, economic and social development. Traditional architecture, which is the product of local values, lifestyle, materials and craftsmanship, is one of the most prominent examples of cultural heritage. The interpretation and reuse of the features of these structures are as important as conservation in terms of the sustainability of traditional architecture. In this context, in the study, how the cultural heritage can be interpreted in a new design in the context of sustainability, based on the characteristics of traditional architecture, is discussed within the scope of a boutique hotel in Rize. In the study, which started with a wide literature review, the sample was examined within the scope of environmental and cultural sustainability with the document analysis method. As a result, it has been concluded that a newly built building with the guidance of traditional architecture can keep the cultural heritage of the society it belongs to by establishing a bond with the past.

**Keywords:** Cultural Heritage, Traditional Architecture, Environmental Sustainability, Cultural Sustainability, Mount Qaf Mansion Hotel.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.10.2022 - Kabul tarihi: 28.12.2022*

<sup>\*</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, esra.lakotalemdag@erdogan.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0959-2068>.

<sup>\*\*</sup> Doç. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, selda.alsensoy@erdogan.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-8459-7032>.

<sup>\*\*\*</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, semiha.ismailoglu@erdogan.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1006-6279>.

## 1. Giriş

Kültürel miras insanoğlunun binlerce yıllık yaşam deneyiminin, aklının ve yaratıcılığının günümüze ulaşmış somut (sanat ve günlük kullanım nesnelere, mimari) ve somut olmayan (dans, müzik, tiyatro vb.) her türlü eser ve değerlerdir (Madran ve Özgönül, 2005:57; Silverman ve Ruggles, 2007; UNESCO, 1972; UNESCO, 2003; Ünsal ve Pulhan, 2012:34). Ayrıca tarihin ve sosyo-kültürel kimliğin oluşumuna tanıklık eder (Zhang vd., 2022). Kültürel miras, bir topluluktaki, bir bölgedeki veya bir ulustaki insanların ortak belleğini; belirli bir yaşam görüşünü ve bu görüşün tarihine ve geçerliliğine tanıklık eden bireydeki yansımalarını temsil etmektedir (Prott ve O'Keefe, 1992). Kuşakların geçmişi ile geleceği arasında bağlantı sağlayan kültürel miras; toplulukların kökenleri hakkında bilgi sunan önemli kaynaklardır (Al Şensoy, 2022:15).

Kültürel mirasın korunması, belirli bir toplumun zaman içindeki gelişiminin daha iyi anlaşılmasına önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır. Kültürel miras, toplum ve toplum refahının önemli bir parçasıdır. Etkin koruma yöntemi için kültürel değerleri kaybetmeden planlama ve geliştirme çok önemlidir. Sürdürülebilir bir ulusal kimlik geliştirmek ve korumak için, ilgililerin kültürel stokun değerini, korunmada kullanılacak teknolojileri, politika ve mevzuatların etkilerini iyi bilmeleri gerekmektedir (Thekkum Kara, 2022; Kurtar ve Somuncu, 2013).

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de toplumların en belirgin kültür temsilcileri mimari eserlerdir. Geçmişe yönelik birer kanıt niteliği taşıyan tarihi yapılar ve tasarım öğeleri, korunması gereken önemli kültürel değerler arasındadır. Bu tür binaların cepheleri, yapı sistemleri ve iç mimari tasarımları bir kültürün önemli tezahürleri ve sembolleridir (Kohler, 2003; Kut vd., 2002). Tarihi binalar, bir toplumdaki geçmişten gelen kültürel mirası korurken, mevcut ve gelecekteki kültürü sürekli olarak şekillendirmektedir. Ayrıca tarihi binalar kültürdeki değişimlerden de bahsetmektedir.

Mimari kültürel miras öğelerinin korunması ve sürekliliğinin yaşatılmasının, toplumların sürdürülebilir kalkınmasında çok önemli bir yeri vardır. Bu bağlamda kültürel mirası etkileyen faktörleri, aralarındaki ilişkiyi ve bunun mimariye yansımalarını tartışmak önemlidir. Yapılan çalışma hem yerel mimari öğelerin kültürel mirasın sürdürülebilirliğine etkisine hem de sürdürülebilir bina tasarımına potansiyel katkısına genel bir bakış sunmayı amaçlamaktadır.

## 2. Sürdürülebilirlik

Küresel ısınma, iklim krizine bağlı oluşan çevre felaketleri, enerji kaynaklarının giderek tükenmesi, nüfus artışına bağlı kaynakların kontrolsüz kullanımı gibi dünyanın ortak sorunlarının çözümüne yönelik ortaya çıkan sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir kalkınma kavramı ulusal ve uluslararası platformlarda devamlı gündeme gelmektedir.

Sürdürülebilir Kalkınma, ilk kez Birleşmiş Milletler Brundtland Komisyonu'nun 'Ortak Geleceğimiz' raporunda “Gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneğinden ödün vermeden günümüzün ihtiyaçlarını karşılayan kalkınma” olarak tanımlanmasından beri geniş çaplı bilimsel, politik ve kamusal uygulama çalışmaları ile geliştirilmektedir (WCED, 1987). Sürdürülebilir kalkınmanın nasıl sağlanacağı konusunda farklı yaklaşımlar meydana gelse de genel olarak bakıldığında sürdürülebilirliğin çevresel, ekonomik ve sosyal boyutları içeren üç direkli modeli oldukça yaygındır (OECD 2001; Connelly 2007). Bu model, 2002 yılında Johannesburg'deki Sürdürülebilir Kalkınma Zirvesi'nde oluşturulmuştur (United Nations General Assembly, 2002). Modelden, kalkınmanın artık çevresel sorumluluk, ekonomik uygulanabilirlik ve sosyal eşitliği içerdiği anlaşılmaktadır (United Nations General Assembly, 2005). Başlangıçta, bu yeni paradigma üzerindeki tartışma, temel olarak çevresel boyutla sınırlıyken sonrasında ekonomik ve sosyal boyut da eklenmiştir (Cernea, 1993; Hawkes, 2001). Sürdürülebilir kalkınmanın sosyal, ekonomik ve çevresel boyutlarını içeren üç direk modeli, kültür boyutunun yokluğu nedeniyle her zaman eksik kalmıştır (Dessein vd., 2015). Oysaki 1987 tarihli Brundtland raporunda, ekolojik sınırlar içerisinde sosyal ve kültürel olarak belirlenen, herkesin makul bir şekilde arzulanabileceği tüketim standartlarının teşvik edilmesinin sürdürülebilir kalkınma kapsamında olduğu belirtilerek sosyal ve kültür faktörüne vurgu yapılmaktadır (WCED, 1987). Benzer şekilde Thaman (2002) kalkınmanın sürdürülebilir olması için temelinde toplumun kültürel değerlerinin olması gerektiğini savunmaktadır. Bu bakış açıları doğrultusunda son zamanlarda sürdürülebilirliğin kültür boyutunun da oldukça gündeme geldiği gözlemlenmektedir (Chiu, 2004; Ma, 2008; Dessein vd., 2015; Wu vd., 2015). Sürdürülebilirliğin çevresel, ekonomik, sosyal ve kültürel boyutları birbirini etkiler, tanımlar ve tamamlar. Sürdürülebilirliğin boyutları ile ilgili geniş kapsamlı bir yaklaşım sunan Mudacumura (2002) düşünsel ve politik boyutları ekleyerek “altı başlangıç yapısı” modelini oluşturmuştur. Sürdürülebilirlik, dünyadaki yaşamı tehlikeye atmadan veya kimseyi geride bırakmadan gezegeni korumak, iklim değişikliğini durdurmak ve sosyal

kalkınmayı teşvik etmekle ilgilidir. Doğal sistemlere ve kaynaklara, insanlara ve yaşam döngüsüne geniş kapsamlı bir saygıyı ifade eder (McLennan, 2006).

Salman (2018:4-7)'a göre sürdürülebilirlik tamamen çevre koruma, enerji tasarrufu, yenilenebilir kaynaklar ve yapı malzemeleri ile ilgili değil, aynı zamanda bir yaşam tarzı ve toplumun kültürel kimliği meselesidir. İnsanın günlük faaliyetleri, yaşama, hareket etme, çalışma, üretme, dikme ve inşa etme biçimleri sürdürülebilirliğin özünü oluşturmaktadır. Sürdürülebilirlik anlaşılması gereken bir terim değildir; tatbik edilmesi gereken bir hayattır.

Sürdürülebilirliği farklı boyutlar altında inceleyen çeşitli yaklaşımların hepsini araştırma kapsamında ele almak mümkün olmayacaktır. Bu bağlamda çalışmanın kapsamını daraltmak amacıyla araştırma konusuyla yakından ilişkili olan çevresel ve kültürel sürdürülebilirlik boyutları yazı kapsamında ele alınmıştır.

### **2.1. Çevresel Sürdürülebilirlik**

Hızla gelişen kentleşme ve sanayileşme sonrası modern hayat içinde yaşayan toplumlar, artan nüfus sayılarıyla birlikte her geçen gün çok daha fazla doğal kaynak tüketmektedir. Bu tüketim sonucu gelecek nesiller kıt doğal kaynaklar ve çevre felaketleri ile yüzleşmenin eşiğindedir. Doğal kaynaklar insanlar tarafından dengeli bir şekilde tüketilebildikleri oranda dünyanın tüm çevresel sistemlerinde ekolojik bütünlük korunarak sürdürülebilir. Çevresel sürdürülebilirlik, içinde bıraktığımız gezegenin durumuna odaklanır. Bireyleri minimum atık oluşturacak ve hatta her gün kullandığımız kaynakların bir kısmını yeniden oluşturacak şekilde yaşamaya teşvik eder (Goodland ve Daly, 1996). Çevresel sürdürülebilirlik, insan ihtiyaçları için kullanılan hammadde kaynağını koruyarak ve atık problemine çözümler arayarak insanlara zarar vermeden refah seviyesini iyileştirmeyi amaçlamaktadır (Goodland, 1995).

Çevresel sürdürülebilirlik, ekonomik ve sosyal ilerlemeden vazgeçmeden biyolojik çeşitliliğin korunmasına odaklanır. Çevresel sürdürülebilirliğin temelinde; ekosistem bütünlüğü, ekolojik yapay çevre, su korunumu, enerji tasarrufu, atıkların azaltılması ve kontrolü, geri dönüştürülebilir malzeme kullanımı, plastik kullanımının sınırlandırılması veya ortadan kaldırılması, sürdürülebilir ulaşım yöntemlerinin kullanımı, flora ve faunanın korunumu gibi konular ön plandadır.

İnşaat sektörü, dünya genelinde nihai enerji tüketiminin %36, doğrudan ve dolaylı CO<sub>2</sub> emisyonlarının yaklaşık %40 oranı ile sürdürülebilir kalkınma hedefleri kapsamında çözülmeye çalışılan enerji korunumu sorununda ilk sırada yer almaktadır (http-1). Doğal çevrenin ve ekolojik dengenin bozulmasında önemli role sahip binaları sürdürülebilir yaşama uygun şekilde tasarlamak, kullanıcıları bu konuda bilinçlendirmek sürdürülebilir kalkınma ve çevre sorunlarıyla mücadelede uygulanabilecek çözüm yöntemlerinden biridir (Ostrom, 2009). 1970'lerden bu yana gündemde olan sürdürülebilir mimari fikri, çevre dostu tasarımın bir yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sürdürülebilir mimari, yapı bileşenlerinin üretimi sırasında, inşaat sürecinde ve ayrıca binanın yaşam döngüsü boyunca uzun vadeli düşünce felsefesi ile hareket ederek çevresel etkileri azaltmaya çalışır.

Sürdürülebilir mimarlık geçmiş dönemlerde zamana özgü basit geleneksel yöntemlerle uygulanırken, günümüzde daha gelişmiş ve karmaşık yapı teknolojilerini, sürdürülebilir yerel malzemeleri, pasif ve aktif enerji sistemlerinin kullanımını, geri dönüşüm ve iklimlendirme sistemlerini de içinde barındırmaktadır (Özmehmet, 2007; Sev, 2009: 23-31; http-2). Garrido (2011:8), etkin çevresel sürdürülebilir mimari için dikkat edilmesi gereken parametreleri; doğal ve yapay kaynakların optimizasyonu, enerji tüketiminin azaltılması, doğal enerji kaynaklarının teşviki, atık ve emisyonların azaltılması, düşük bakım ve bina maliyeti olarak sıralamaktadır. Ancak bahsi geçen tüm tasarım parametrelerinin yanında, sürdürülebilirlik yalnızca bina enerji performansını, somutlaştırılmış enerjiyi, su yönetimini ve kirliliğin azaltılmasını içermekle kalmaz, aynı zamanda kullanıcı ve toplum ihtiyaçlarına katkıda bulunan niteliksel yönlerin karşılanmasına, konfora ve binanın uzun ömürlü olmasına yardımcı olmaktadır (Xie vd., 2017).

## **2.2. Kültürel Sürdürülebilirlik**

Kültür kavramı, dil, tarih, din, sanat, mimarlık ve yaşam biçimi gibi birçok bileşenden oluşmaktadır. Geniş bir kapsama sahip olan kültür ve kavramlarının tanımlanması da araştırmacılar tarafından farklılıklar göstermektedir. Bu tanımlamalardan en bilineni İngiliz Antropolog Edward Burnett Tylor'ın "Primitive Culture (1871)" başlıklı eserinde "kişinin, toplumun bir üyesi olarak kazandığı bilgi, inanç, hukuk, sanat, ahlak, gelenek, görenek, alışkanlık ve yeteneklerin karmaşık bir bütünü" şeklinde öne sürdüğüdür (Tylor, 1871: 1). Rapoport (2001), kültür kavramını belirleyen unsurları iki boyutta ele almıştır. Bunlar; akrabalık, aile yapısı, sosyal

ağ, kimlik, statü ve benzerlerini içeren sosyal boyut ile değerleri, idealleri, imajları, normları, standartları, beklentileri, kuralları vb. kapsayan ideolojik boyuttur. Kültür, tarihsel bir süreç içerisinde hem kişilerin hem de toplumların kalıtımsal olmayan maddi ve manevi değerlerinin birikimidir. Bir toplumun kültürü; bilgisini, tecrübesini, tarihini, yaşam biçimini ve kimliğini yansıtmaktadır (Aktan ve Tutar, 2007; Lotman, 1971:46; Silverman ve Ruggles, 2007; Al Şensoy, 2022: 15). Tarihsel süreç içerisinde gelişen, birçok özgün düşünce ve sanat eserini kapsayan kültür kavramı maddi ve manevi değerlerin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli rol oynamaktadır.

Kültürel sürdürülebilirlik, kalkınmanın kilit bir boyutu ve başlı başına bir dayanak olarak tanımlanmış (Hawkes, 2003), ancak büyük ölçüde kuramsallaştırılmamış bir kavramdır (Throsby, 2008). Kültürel boyutun, genellikle sürdürülebilirliğin diğer üç koluyla bağlantılı olduğu varsayılır (Khan, 1995; Chiu, 2003, 2004). Chiu (2004), sosyal sürdürülebilirliğin günümüzde ve gelecekte insanlığın refahının sürdürülmesi ve iyileştirilmesi anlamına geldiğinden, kültürel boyutun sürdürülebilirliğin sosyal boyutu ile daha yakın ilişkili olduğunu savunmaktadır. Ayrıca, kültürel değerler ve gelenekler genellikle sosyal normları belirlemede etkili olduğundan kültürel faktörler sosyal sürdürülebilirlik kapsamında önemli rol oynamaktadır (Chiu, 2004). Kültürü sürdürülebilir kalkınma politikalarının merkezine yerleştiren “Hangzhou Deklarasyonu”, sürdürülebilir kalkınmanın amaçlarını gerçekleştirmek için kültürün rolünü artırma konusunda öneriler sunan “Floransa Deklarasyonu” gibi toplantılarda kültür faktörünün son yıllarda sürdürülebilirlik bağlamında sıkça gündeme geldiği görülmektedir. Bu konudaki en son girişim ise kültür kavramını sürdürülebilir kalkınmada kilit bir unsur olarak entegre etmeyi amaçlayan Avrupa Birliği tabanlı bir COST Eylemi Kültürel Sürdürülebilirlik projesidir (Dessein vd., 2015).

Kültürel sürdürülebilirlik üzerine yapılan çalışmalar, geçmişte insan yapısı nesnelere, peyzajı ve entegre olmuş insan-doğa sistemlerini kültürel miras olarak kabul ederken, günümüzde ise gelenek, kimlik, değerler, kültürel çeşitlilik, maneviyat ve estetik ile ilişkili uygulamaları, temsilleri, ifadeleri, bilgi, becerileri, araçları, nesnelere, eserleri ve kültürel alanları kültürel miras olarak kabul edildiğini ortaya koymaktadır. Kültürün, gelecekte sürdürülebilirlik açısından dünyayı değiştirecek araç ve becerileri içereceği öngörülmektedir (Axelsson vd., 2013). Bu bağlamda, kültürün toplumların geçmişini yansıtırken geleceğini şekillendireceği söylemek mümkündür.

İnsanların, çevrelerini hem maddi hem de kültürel yaşam kaynağı olarak algıladıkları gerçeği nedeniyle kültürel göstergeler çoğunlukla ekoloji/peyzaj/yapılı çevre alanında tartışılmaktadır (Peterson vd., 2010). Çalışmalarda sürdürülebilir kalkınmanın dördüncü boyutu olan kültür genellikle somut ve işlevsel odaklı olarak ele alınmaktadır (Throsby, 2001). Baumgartner (2009) bu durumu kültürün, mimari, dil, teknoloji, tasarım, moda kapsamındaki ürünlerle sağlanan görünür düzeyi olarak açıklamaktadır. Kültürel sürdürülebilirlikteki ana amaç kültürel çeşitliliğin, kimliğin ve canlılığın devamlılığının sağlanmasıdır (Wu vd., 2015). Bu bağlamda geleneksel mimari kültürel sürdürülebilirlikte önemli bir yere sahiptir. Yapılar, kültürdeki değişiklikleri ve yerin kimliğini yansıtan öğelerdir. Binaların dış cepheleri, strüktürleri ve iç mekân tasarımları bir kültürün önemli sembollerindedir. Kültürel bir kaynak olarak mimari sadece tekil binaları içermeyip geniş bir kentsel bağlamı da kapsayabilmektedir. Kültürel miras toplum belleğinin korunmasında ve kentsel sürekliliğin sağlanmasındaki temel faktörlerdendir (Kohler, 2003). Nesillerin geçmişi ile geleceği arasında köprü görevi üstlenen, soyut ve somut öğelerden meydana gelen kültürel miras toplumların kültürel sürekliliği açısından önemli bir konuma sahiptir. Bu bağlamda, kültürel mirasın önemli faktörlerinden biri olan, yerel değerleri, yaşam tarzını, yapı işçiliğini ve çevreye uyumu barındıran geleneksel mimari kültürel sürekliliğin sağlanması adına korunmalı ve yaşatılmalıdır.

### **3. Sürdürülebilirlik ve Geleneksel Mimari İlişkisi**

Sürdürülebilirlik genellikle hem somut hem de somut olmayan kültürel kaynakların bileşimi ile derinden ilişkili olup; kültürel kimliğin sürdürülebilirliği ve korunması da birbirini tamamlayan unsurlardır. Sürdürülebilir tasarımın öğeleri, doğal ve kültürel çevreden beslenen yerel malzemeler ve teknoloji kullanılarak zamanla gelişen geleneksel mimarinin ayrılmaz bir parçasıdır. Geleneksel mimari, çevreye daha saygılı, kültürel kimliği yansıtan binalarla bağlantı kurmak için sürdürülebilirliğin özüne sahiptir (Kennedy, 2004).

Geleneksel yapılar, kolektif anıları yansıtır ve bölgenin yerel tarihini ve karakterini korur, kişinin bir yere ait olma duygusunu artırır. Geleneksel mimari sadece kültürel bir miras olarak değerlendirilmemeli, aynı zamanda bu mimarinin yeni yapılacak yapılar için bir ilham kaynağı olduğu unutulmamalıdır (Wu vd., 2015). Binlerce yıldır insanlar, kendi yaşam tarzlarına uygun mimari ürünler tasarlamaktadır. İlk önce birey tarafından şekil verilen bu yapılar zamanla kişilerin



yaşam şeklini ve kültürünü yönlendirmeye başlamıştır (Dessein vd., 2015). Geleneksel yapılar, günümüz ve gelecekteki kültürü şekillendirirken toplumdaki kültürel mirasın da önemli temsilcileridir.

Yerel mimari dokular, o yörenin coğrafi/topoğrafik karakteri ve alanda yaşayan topluluklara ait ekonomik, sosyal, tarihi ve kültürel birçok sınırlayıcı özelliği tarafından şekillendirilmiştir. Geçmişte teknolojinin eksikliği nedeniyle, yerel dokuda inşa edilen binalarda termal konforu ve yaşam kalitesini maksimize etmek için binalar pasif yaklaşımlar kullanılarak inşa edilmiştir. Yerel kimlikle özdeşleşen bu sade yapıların tasarımı, mevcut yöresel kaynaklara, coğrafi konuma, iklime bağlı şekillenen güneşlenme; yönlenme, geometri; form ve doğal malzemeler gibi bir dizi kritere dayanmaktadır (Coch, 1998; Engin vd., 2007). Kendi refahlarının özünün mevcut doğal çevre ile uyumu sürdürmeye bağlı olduğunu fark eden yöre halkı, uzun deneyimler sonucu elde ettikleri bilgiler ışığında hiçbir malzemeyi israf ve göz ardı etmeden binalarda ve yakın çevrede kullanmışlardır (Vural vd., 2007). Bu nedenle, geleneksel mimari anlayıştan elde edilen bilgi, sürdürülebilir kalkınmanın çevresel, ekonomik ve kültürel açıdan temellerini oluşturmada etkin bir araç olarak kullanılmalıdır. Oliver'a (1997) göre, yenilenebilir kaynaklar ve yerel beceriler kullanarak inşa etme konusundaki geleneksel bilgelik ve bilgi, dünyanın artan konut ihtiyaçlarını akıllıca yönetebilir, ekonomik ve kültürel olarak uygun çözümler sunabilir.

Yerel mimarinin sosyal ve kültürel boyutları, mekânı inşa edenlerin ve mekânda yaşayanların soyut değerlerini ifade eden bir yapı diline de yansımaktadır. Geleneksel mimari, onu inşa eden zanaatkârların veya anonim inşaatçıların bilgi ve deneyimlerinin bir ürünüdür. Gelenekselleşen bilgiyi, özgün yapı ve malzemeyi, ait olduğu sosyal hayata ilişkin izleri yansıtan bu yerel mimarlık ürünlerinin korunması kültürel devamlılığa ve ekonomik gelişime fayda sağlanması açısından önemlidir. Bu sosyal ve kültürel miras, kaynaklara uyum sağlama ve onları akıllıca kullanma konusunda üst düzey bir örnek oluşturmaktadır (Faiz Büyükçam, 2021; Guillaud, 2014; Kohler, 2003; Binan Ulusoy, 2017).

Çalışmanın yapıldığı Doğu Karadeniz bölgesinin fiziki koşullar ile sınırlanan doğal ve yapılı çevresinde, sonraki nesillere rehberlik edebilecek özgün yerel mimari örneklerle oldukça fazla rastlanmaktadır. Bölgenin doğal, ekonomik ve sosyo-kültürel koşulları, yöresel mimariyi

oluşturan en önemli etkenlerdir. Yerleşme fiziksel çevre faktörlerinden etkilenmekte, ek yapıların ortaya çıkması ekonomik faktörlerle şekillenmekte ve farklı etnik gruplara bağlı olarak bölgenin sosyal yaşantısı değişik plan tipolojilerinin oluşturmaktadır (Sözen ve Eruzun 1993: 38-41). Bahsi geçen parametreler, yerel konutların her açıdan (insan ihtiyaçları, yaşam kalitesi, refahı vb.) sürdürülebilirliğinin korunmasında önemli rol üstlenmektedir.

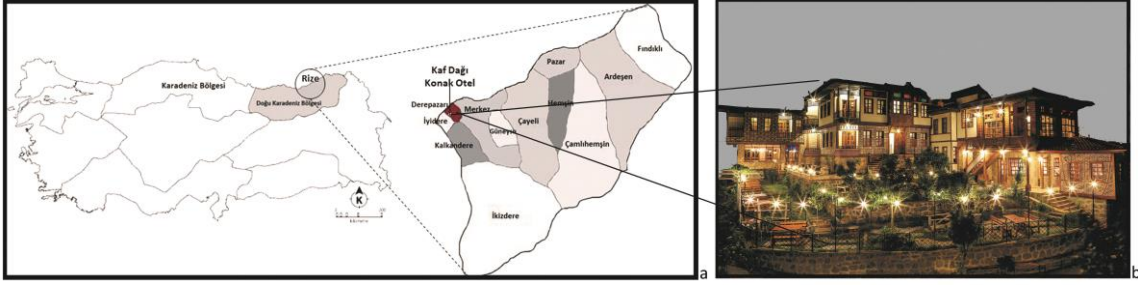
#### **4. Materyal- Metot**

Çalışmada, toplumların kültür ve yaşam tarzını yansıtan önemli öğelerden biri olan geleneksel mimarinin sahip olduğu özelliklerinden yola çıkarak sürdürülebilirlik bağlamında yeni yapılan bir tasarımda kültürel mirasın nasıl yorumlanabileceği Rize'nin Derepazarı ilçesinde yer alan bir butik otel kapsamında ele alınmıştır.

##### **4.1. Materyal**

Çalışma alanı olan Rize ili, Karadeniz Bölgesi'nin doğusunda yer almaktadır. Kuzeyden Karadeniz ile çevrili olan il batıda Trabzon, doğuda Artvin, güneyde Erzurum ve Bayburt ile komşudur. Oldukça dağlık ve engebeli bir topoğrafyaya sahip olan Rize'nin kıyı şeridi genişliği 20-150 m, uzunluğu ise 80 km arasında değişmektedir. Bu engebeli yapı içerisinde yerleşmeler, sahil şeridinde akarsuların taşıdığı alüvyonlarla oluşan düzlüklerde ve vadi yamaçlarında kurulmuştur. Ilıman iklim özelliklerine sahip ilin her mevsim bol yağış alması gür orman ve geniş yeşil alanlarının gelişmesindeki en önemli faktördür (Koday ve Erhan, 2013; Polat ve Sunkar, 2017; Tarım Orman, 2022; TÜİK, 2022).

Çalışma örneklemini olan Kaf Dağı Konak Otel; Rize ili Derepazarı ilçesi Sandıktaş köyü kırsalında yer almaktadır. İlçe merkezine 3 km, Rize şehir merkezine 12 km uzaklıktadır. 2015 yılında inşaatı başlanan otel 2017 yılında tamamlanmıştır. Otel doğu-batı yönünde, eğime paralel, manzaraya dönük, yeşil bir alanda konumlanmıştır. 1.5 dönüm eğimli bir arazi üzerine inşa edilen otelin kapalı alanı 627.26 m<sup>2</sup>'dir. Yapı bodrum, zemin ve bir normal kattan oluşmaktadır. 13 oda kapasiteli otel toplamda 35 kişilik konaklama hizmeti vermektedir. Ayrıca otelin konaklama biriminin dışında bahçe alanı içerisinde 200 m<sup>2</sup>'lik restoran, bölgenin başka bir yerinden sökülüp taşınarak getirilen serander (ahşaptan yapılmış geleneksel depolama yapısı), demirci atölyesi, açık ve yarı açık oturma alanları bulunmaktadır (Görsel 1).



**Görsel 1.** Kaf Dağı Konak Otel'in konumu (a) ve genel görünümü (b)

Geleneksel mimarinin izlerini taşıyan Kaf Dağı Konak Otel'i'nin tasarımına en büyük katkıyı sağlayan işletme sahibi Ahmet Oflu'dur. Turizm sektöründe çalışan Oflu, 2001 yılında "Evvel Zaman" ismini verdiği yöresel yemek restoranını açmış, 2009'da geleneksel bir Rize evini Zümrüdü Anka isminde bir butik otele dönüştürmüştü, 2017 yılında ise çalışmaya konu olan yine masalsi bir isme sahip Kaf Dağı Konak Otel'i'ni faaliyete geçirmiştir. Sahil şeridinden 310 m yükseklikte, yeşilliklerle çevrili bir alandaki deniz manzaralı otelin bölgeye göre oldukça yüksek rakımlı konumu işletme adının belirlenmesinde etkili olmuştur. Geleneksel mimariye olan ilgisi Oflu'nun araziye yerleşimden, plan çözümlerine, cephe kurgusuna, iç-dış mekân donatı tasarımlarına, süsleme detaylarına kadar etkisini göstermektedir. Oflu'nun plan, cephe ve detaylarla ilgili çizdiği eskizler otel tasarımının çıkış noktasını oluşturmuş ve yapı bu ön çalışmalar doğrultusunda gelişmiştir. Oflu'nun Evvel Zaman ile başlayan Zümrüdü Anka ile masalimsi bir karaktere bürünen ve sonrasında Kaf Dağı ile yüksekte konumlanan turizm sektöründeki tesisleri gerek masalsi isimleri gerek yöresel yemek, gerekse geleneksel mimariyle ilişkisi ile geçmişle sürekli bir bağ kurarak ait olduğu toplumun kültürünü yaşatmaya çalışmasının bir göstergesidir.

#### 4.2. Metot

Son zamanlarda oldukça gündemde olan sürdürülebilirlik kavramının kökleri aslında geleneksel mimariye kadar uzanmaktadır. Eski dönemlerin zor koşulları altında, imkânsızlıklar çerçevesinde doğa içinde bir yer edinme, var olma çabasının ürünü olan geleneksel yapılar ait olduğu toplumun kültürel mirasının da önemli öğelerinden biridir. Uzun yılların deneyimleri sonucu oluşan geleneksel mimari günümüz tasarımları için rehber olma niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda çalışmada geleneksel mimarinin özelliklerinin yeni yapılacak binalarda nasıl ele alınabileceği, tasarım sonrasında yapının sürdürülebilirliğe sağlayacağı katkıların seçilen

örneklem üzerinden analiz edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmaya konu olan örneklem seçiminde geleneksel Doğu Karadeniz ve Türk mimarisinden taşıdığı izler ve çevreye karşı duyarlı tasarımı ile sürdürülebilirlik açısından oldukça zengin verilere sahip olması etkili olmuştur. Çalışma kapsamında ilk olarak araştırmaya referans olabilecek konu ile ilgili kaynakları elde edebilmek için geniş çaplı bir literatür taraması yapılmıştır. Sonrasında yapıyı yerinde detayları ile incelemek ve fotoğraflamak amacıyla yapılan alan çalışmasında işletme sahibi tasarım süreci hakkında bilgiler sunmuştur. İncelenen yapıya ilişkin dijital (fotoğraflar) ve basılı (eskizler, mimari avan proje) materyallere işletme sahibinin arşivinden ulaşılmıştır. Yapının 1/50 ölçekteki uygulama projesine ise tasarımı yapan mimarlık ofisinden erişilmiştir. Edinilen veriler doküman analizi tekniği ile irdelenmiştir. Doküman analizi, dijital veya basılı her türlü belgeyi incelemek ve değerlendirmek üzere kullanılan bir yöntemdir. Nitel çalışmalarda kullanılan diğer birçok yöntemde olduğu gibi doküman analizinde de ele alınan konu hakkında bir düşünce geliştirilmesi, anlam çıkarılması, ampirik bilgi oluşturmak için verilerin incelenmesi ve yorumlanması gerekmektedir (Kiral, 2020). Bu bağlamda çalışmada ele alınan örnek sürdürülebilirlik kapsamında irdelenmiştir. Sürdürülebilirlik kavramının çevresel, sosyal ve ekonomik boyutlarda araştırılmasının yanı sıra dördüncü boyut olarak kültürel boyutunun da son dönemlerde önemli bir ağırlığa sahip olduğu görülmektedir. Mimarlık alanında sürdürülebilirlik kapsamında ele alınan yapıları çevrelerin değerlendirilmesinde kültürel boyutun da dikkate alınması gerekmektedir. Bu anlamda kültürel mirasa yönelik bir sürdürülebilirlik örneği olduğu varsayılan Kaf Dağı Konak Otel binası öne çıkan çevresel ve kültürel sürdürülebilirlik özellikleri açısından irdelenmiştir.

## **5. BULGULAR**

Çalışmanın bu bölümünde Kaf Dağı Konak Oteline ilişkin verilerin sürdürülebilirlik bağlamında analizi sonucu elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Çalışma kapsamında örneklemle ilgili bilgiler çevresel sürdürülebilirlik ve kültürel sürdürülebilirlik ana başlıkları altında ele alınmıştır. Analizlere ilişkin veriler literatür kaynakları ve görsellerle desteklenerek sunulmuştur.

### **5.1. Yapının Çevresel Sürdürülebilirlik Analizine İlişkin Bulgular**

Çevresel sürdürülebilirlik kriterleri, binaların daha az enerji ve doğal kaynak kullanarak, çevre tahribatına yol açmadan nasıl tasarlanabileceği ile ilgilidir. Yapılan çalışmada ele alınan

örneklem üzerinden sürdürülebilirliğin çevre boyutu; arazi kullanımı ve bölgesel ekoloji, enerji ve su korunumu, yapım teknikleri ve malzeme, geri dönüşüm ve atık yönetimi başlıkları altında analiz edilmiştir.

**Arazi Kullanımı ve Bölgesel Ekoloji:** Otel binasının bulunduğu coğrafya genel olarak aşırı eğimli ve engebeli bir yapıdadır. Bu bölgede yerleşme alanlarının belirlenmesinde manzaradan ziyade eğime göre yön seçimi yapılmıştır. Araziyi çok tahrip etmeden mevcut eğime uygun kademeli yerleşim tercih edilmiştir. Arsanın bulunduğu yerin iklimsel özelliklerine bağlı güneşlenme yönü/şiddeti, hâkim rüzgâr yönü/şiddeti planlamada dikkate alınmıştır. Otelin plan yerleşimi incelendiğinde, bölgede kışın serin esen ve beraberinde yağış getiren Karayel rüzgârına karşı güney batı yönünde binanın uzatıldığı fark edilmektedir. Uzatılan bu blok üzerinde avluya açılan, doğal havalandırmaya ve aşırı nemi engellemeye katkı sunan bir kapı yer almaktadır. Arazinin dağa bakan tarafında ve yol kenarında rüzgârı kesmek için o bölgeye has meyve ağaçlarından biri olan bol yapraklı Karayemiş ağaçları dikilmiştir (Görsel 2).

Bölgesel ekolojinin devamlılığı için arazide yer alan yaklaşık 20 kestane ağacı korunmuştur. Otel sahibi Oflu, Çınar, Akçaağaç, Selvi, Defne gibi bölge iklimine uyum sağlayan ağaçları araziye dikmiştir. Ayrıca yakın bir ilçeden 60 yaşında Kamelya ağacı getirtilerek alana dikimi sağlanmıştır. Sökülen çay ağaçları yerine inşaat başlamadan önce, binanın temeline yakın yerlerde bol su tutan ağaçlar dikilerek bölgenin yağışlı iklimine karşı oluşabilecek toprak kaymalarına pasif yöntemler ile önlem alınmıştır. Bu ağaçların cinsi belirlenirken günde yaklaşık 400 lt su çekebilen Okalipthus ve çok hızlı yetişen Pavlonya ağaçları tercih edilmiştir.



**Görsel 2.** Kaf Dağı Konak Otel'in kuşbakışı görünümü (a) ve otel inşaatı yapım aşaması (b)

**Enerji ve Su Korunumu:** Isıtma ve soğutma enerjisinin azaltılması için otelin dış duvarlarında cephe kaplamasının hemen altında mantolama yapılmıştır. Pencereleerde ise ısı korunumu için çift cam kullanılırken, güneşe bakan cephelerde güneş kontrolü için cephe karakterine uyumlu ahşap gölgeleme elemanları tercih edilmiştir. Bina enerji korunumu bağlamında doğayı kirletmeyen, atığı çok az olan, odun veya tarımsal atıklardan elde edilen Pelet yakıtı otelin ısıtma sisteminde tercih edilmiştir. Ayrıca sıcak su elde edebilmek için 1350 lt tank kapasiteli güneş enerjili su ısıtma sistemi kullanılmaktadır. Yapım ve kullanım aşamaları sırasında tüketilen su miktarı doğal kaynakların sürdürülebilir kullanımını büyük ölçüde etkilemektedir. Kaf Dağı Konak Otel'in yer aldığı Rize ili ülkemizin en fazla yağış alan illeri arasındadır. Otel tasarımında çatılardan borular aracılığıyla toplanan yağmur suları bodrum kata yerleştirilmiş 15 ton kapasiteli su sarnıcında biriktirilip dış mekânda bitki sulama, temizlik vb. amaçla iç mekânda ise WC' lerde kullanılarak su korunumuna katkı sağlanmaktadır.

**Yapım Teknikleri ve Malzeme:** Bulunduğu iklim koşullarına ve topografyaya adaptasyonu yüksek olan, yakın yerlerden getirilen düşük gömülü enerjiye sahip malzemelerin kullanıldığı binalarda minimum çevresel ayak izi oluşmaktadır. Bu tür yerel binalar birçok biyoiklimsel özelliği bünyesinde barındırmakta ve kullanıcılar için yaşanabilir bir ortam sağlamaktadır (Philokyprou vd., 2017). Ayrıca, bu tür yapıların korunması ve yeniden kullanılması, işgücü talebi oluşturduğu, yapı el sanatlarını ve aynı zamanda geleneksel yerleşimlerin kültürel kimliğinin sürekliliğini sağladığı için yerel ekonomilerin gelişimi üzerinde olumlu bir etkiye sahiptir (Fernandes vd., 2015).

Dayanıklılık ve çok yönlülük, yerel mimarinin önemli özellikleridir (Rudofsky, 1964). Geleneksel mimaride temel amaç, kolay ve işlevsel yapılar üretmektir. Bu nedenle yapı malzemelerinin en yakın çevreden seçilmesi mantıklıdır (Gür, 2000). Doğu Karadeniz Bölgesi'nin yöresel yapı ustaları, yakın çevreden elde edilen taş ve ahşap malzemeleri kullanarak ihtiyaçlarına göre mimari sonuçlarını ortaya koymuşlar ve bu yapı ustaları bölgeye özgü bir mimari kültür geliştirmişlerdir. Aynı coğrafi bölgede yer alan otel binasında yakın çevreden getirilen taş ve ahşap malzeme duvar kuruluşlarında ve cephe kaplamalarında kullanılmıştır. Çok yakın bir tarihte yapımı tamamlanan binanın ana taşıyıcı sistemi, bölgedeki geleneksel konutlardan farklı olarak betonarme iskelet sistemde inşa edilmiştir. Ayrıca, mescidin dış duvarında ve bazı mekânlarda yığma taş duvarlar kullanılmıştır. Çevredeki geleneksel yapılarda sıkça kullanılan ahşap iskelet

teknîği, günümüz şartlarında depreme dayanım ve yalıtım problemleri gibi nedenlerden dolayı tercih edilmemiştir. Ancak otel binası betonarme sistemde olmasına rağmen çok iyi bir uygulama tekniği ile tuğla, taş ve ahşap gibi doğal malzemeler ile kaplanmıştır. Yörenin geleneksel yapılarında rastladığımız Göz dolma ve Muskalı dolma duvar tekniği, yapı dış cephelerinde uygulanmıştır (Görsel 3).

Göz dolma yapım tekniğinde modüler bir sistemde ahşap elemanların çatılmasıyla oluşturulan boşluklar, yakın çevredeki derelerden toplanan taşların tıraşlanmasıyla gözlerin içine yerleştirilmektedir. Muskalı dolma yapım tekniğinde ise üçgen şeklindeki boşlukların arasını dolduracak tek parça taş bulmak zor olduğundan kırma taş ile kireç harcı birlikte kullanılarak boşluklar doldurulur (Aydın ve Lakot Alemdağ, 2014; Özen, 2019:73). Otel yapısında kullanılan Göz dolma taşları Oflu tarafında Muğla ilinden getirtilerek kullanılmıştır. Pencere doğramalarında sarıçam, iç mekân kaplamalarında ise doğal damarlı görünüme sahip beyaz çam tercih edilmiştir.



**Görsel 3.** Kaf Dağı Konak Otel'in göz (a) ve muskalı (b) dolma görünümlü cepheleri, mescidin yığma taş duvarı (c)

**Geri Dönüşüm ve Atık Yönetimi:** Projelerde düşük maliyetli yerel malzeme kullanılması çevresel etkileri azaltarak kullanıcı sağlığını korumaya yardımcı olur. Binalarda kullanılan her türlü malzemenin ömrünü tamamladığında birtakım işlemlerden geçirilerek geri dönüştürülmesi ve yeniden kullanılacak hale getirilmesi sürdürülebilirlik sürecinde enerji etkinliği ve çevre sağlığı açısından çok önemlidir. Otelin iç mekân tasarımında lobide yer alan kuzine etrafında ve danışma bankosunda yakın bir köydeki atıl bir duvardan sökülüp getirtilen doğal taşlar yığma yapım tekniği ile uygulanmıştır. Avludaki seranderin çatısındaki kırık kiremit parçaları mescidin üst katındaki odanın dış cephe kaplamasında ve dış peyzajdaki yollarda kullanılmıştır. Ayrıca yakın çevreden elde edilen kırık taşlar toprak üzerine serilerek yaya yolları oluşturulmuştur. Dış peyzajdaki

merdiven ve oturma banklarının yapımında Samsun'dan getirtilen, demiryolu raylarında bulunan ve beton traverslerin iyice yaygınlaşmasıyla kullanımı azalan ahşap traversler kullanılarak malzemenin geri dönüşümü sağlanmıştır (Görsel 4).



Görsel 4. Otel lobisinde doğal taş uygulamaları ve dış peyzajda kullanılan ahşap traversler

## 5.2.Yapının Kültürel Sürdürülebilirlik Analizine İlişkin Bulgular

Sürdürülebilirliğin kültür boyutu, gelenek, kimlik, ortak değerler, toplumsal bellek, kültürel çeşitlilik, bilgi, beceri, nesnelere, eserler vb. soyuttan somuta uzanan öğeleri içeren çok kapsamlı bir araştırma alanıdır. Tasarımında tarihi ve kültürel değerlerin yaşatılması amacı güdülen çalışma örneği, geleneksel mimari bağlamında sahip olduğu özellikler gözetilerek mekânsal dağılım-plan kurgusu, cephe kurgusu, donatı ve süsleme başlıkları altında analiz edilmiştir.

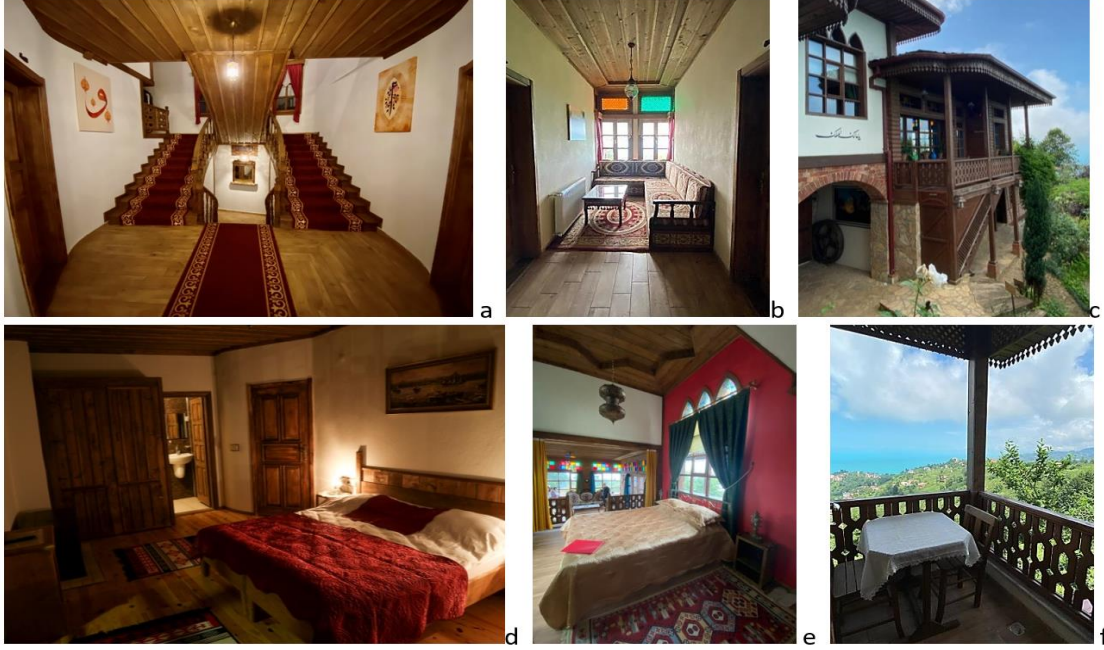
**Mekânsal Dağılım-Plan Kurgusu:** Geleneksel Türk Evi servis birimlerinin bulunduğu zemin/bodrum kat ile yaşama mekânlarının bulunduğu kat olmak üzere genellikle iki kattan oluşmaktadır. Ev sahibin ekonomik gücü artıkça aynı plan şemasının uygulandığı, iki yaşama katı ile bir servis katı bulunan örnekler de görülmektedir (Arseven, 1988: 84). Benzer biçimde ele alınan yapı kompleksinde, bodrum kat çamaşırhane-ütü odası, su sarnıcı, su hidroforu, kazan dairesi, kadın-erkek soyunma odaları, wc-duş, tesisat odası, mescit gibi servis birimleri yer alırken, odalar ve lobi ise manzaraya dönük biçimde üst katta konumlandırılmıştır (Görsel 5).





Görsel 5. Kaf Dağı Konak Otel bodrum, zemin - 1. Kat planlarındaki mekânsal dağılım

Türk Evinin plan kurgusuna bakıldığında; temel olarak odaların sofa etrafında dizilmesiyle oluştuğu görülmektedir. Oturma, yatma, yeme-içme gibi çok işlevli odaların özellikleri hemen hemen aynı olmakla birlikte Türk Evinde oda müstakil bir ev hizmeti sunmaktadır. Odaların arasında kalan alan sofa ise evin plan tipini belirlediğinden değişken bir yapıya sahiptir. Sofa ve odaların yerini sınıflandırarak Türk Evinin plan tipinin belirlenmesine katkı sağlayan Eldem (1954)'in sınıflamasına göre sofa tipleri; iç sofalı plan tipi, dış sofalı plan tipi, orta sofalı plan tipi ve sofasız plan tipi olarak dörde ayrılmaktadır (Eldem, 1954: 15, 22, 24; Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1979). Çalışmada incelenen örnekte odaların iç sofalı plan tipine benzer biçimde sofa yerine koridor etrafında konumlandığı gözlemlenmektedir. Ancak koridorlar günümüz turizm tesislerinin dar uzun sirkülasyon alanlarının yerine daha geniş, hatta yer yer oturma birimlerini içeren sofa benzeri mekanlara dönüştüğü saptanmıştır. Otelin tek süit oda birimine dışarıdan kendine ait ayrı bir merdivenle erişilmektedir. Merdivenle çıkıldığında süitin önündeki yarı açık alan Türk Evindeki dış sofalı plan tipini yansıttığı söylenebilir. Odaların her birinde manzaraya dönük bir balkon ve banyo bulunması geleneksel konuttaki müstakil oda anlayışına örnek olduğu düşünülmektedir (Görsel 6).



**Görsel 6.** Kaf Dağı Konak Otel sirkülasyon alanı (a), sofa (b), süit önündeki dış sofa (c), standart oda (d), süit oda (e), oda balkon manzarası (f)

Türk kültürü Orta Asya inançları ve İslam tasavvuf anlayışı doğrultusunda manevi doyum ve içsel yaşam arayışı kavramlarından etkilenmiştir. Bu etkinin bir sonucu olarak, içe dönük bir yaşam biçimi ve dış ilişkilerde sınırlı çözümler esas alınmıştır (Küçükerman, 2007: 52). Bu anlayış doğrultusunda doğan, hemen hemen tüm geleneksel Türk evlerinde bulunan “avlu” evin haremidir ve etrafı yüksek duvarlarla çevrili olduğundan başka bir evden görülmez. Yatay kapanmaya rağmen evin gizliliğini bozabilecek tek unsur komşu evlerin yüksekliğidir. Bunu önlemek için avlulara yüksek ve büyük ağaçlar dikilirdi. Bu sayede evin hanımı hem burada rahatlar hem de işlerini dışarıdan görünmeden yürütebilirdi (Sayan, 1997: 34). Kaf Dağı Konak Oteli de etrafı yüksek duvarlarla çevrili olmasa da yapı kompleksi yol tarafına bariyer gibi konumlanarak içe dönük bir avlu oluşturmuştur. Bu avluya biri restoran diğeri otel olmak üzere iki girişle erişilebilmektedir.

Geleneksel konutta eve girişi sağlayan kapılar bir insanın rahatlıkla kullanabileceği ölçüdeyken avlu kapıları ise yüklü bir atın veya yaylı arabanın geçebileceği genişliktedir. Eve giriş sağlayan kapılar dar ve dikdörtgen formlu, avluya giriş yapılan kapılar ise daha yüksek, kareye yakın biçimli ve genellikle çift kanatlıdır. Kapı büyüklüğü sahibinin ekonomik durumunu

sembolize etmektedir. Çıtalarla ve işlemlerle süslü olan kapının üzerinde kapı tokmağı veya halkaları bulunur. Bazı kapılarda küçük ve büyük iki değişik boyuttaki tokmaklar/halkalar gelen misafirin cinsiyeti hakkında farklı ses ve biçimleriyle (tak-kadın, tok-erkek) ev halkına bilgi sunmaktadır (Bektaş, 2016:105; Keçe Türker, 2007: 60; Küçükerman, 2007:211). Yol kotundan merdivenle ulaşılan avlunun otel giriş kapısı geleneksel konutta olduğu gibi çift kanatlı, yüksek ve kareye yakın bir forma sahiptir. Bahçeden otele giriş kapısı ise avlu kapısına benzer nitelikte olup üzerinde el biçiminde iki farklı boyutta tokmak bulunmaktadır.

Geleneksel konutta ana kapıdan girildiğinde kullanıcıyı karşılayan avlu evin kalbidir ve içe dönük bir yaşam biçiminin göstergesidir. Avlu, yemek pişirmek, çamaşır-bulaşık yıkamak gibi çeşitli amaçlar için kullanılmaktadır (Ören, 1997). Türk evinin avlusunda genellikle mutfak, tandır evi (tandır=yerde kil kaplı bir çukurdan oluşan fırın), kiler, şömine, kazanlı ocak, fırın, ek mutfak, tuvalet, ahır, odunluk, kuyu, havuz ve bahçe gibi birimler bulunur (Baydaş, 2002). İrdelenen yapının avlusundaki işlevsel çeşitliliğe bakıldığında yapı türüne uygun olarak restoran, wc, açık, yarı açık yeme-içme alanları bulunmakla beraber geleneksel yapı kültürü ve öğelerini yaşatmak amacıyla serander, demirci atölyesi ve aletleri, dibek taşı, değirmen taşı, kazan, güğüm, toprak çömlek vb. geçmiş yaşam tarzını yansıtan ürünler görülmektedir.

Serander, fındık ve mısır gibi ürünlerin saklandığı, havadar ve serin yer anlamına gelmektedir. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Rize, Artvin ve Trabzon'da sık görülen, işlevsel olarak son derece basit bir ikincil yapı türüdür (Sözen ve Eruzun, 1992: 130; Eruzun, 2019:54). Otel bahçesinde bulunan serander, Rize ili Merkez ilçesi Engindere Mahallesi'nde satışa çıkarılan geleneksel bir evin sahibinden temin edilmiş, sökülüp taşınarak otelin avlusuna yerleştirilmiştir Demirci atölyesi olarak sergilenen mekân ise yine yakın çevrede yıkılmaya yüz tutmuş seranderin alt kısmının sökülüp taşınmasıyla oluşturulmuştur (Görsel 7). Ayrıca geleneksel yapı kültüründeki terimleri yaşatmak için zemin kattan girişi olan süit odaya "Cihannüma", tur personellerinin kullanımına ayrılan odaya ise "Selamlık" isimleri verilmiştir.



Görsel 7. Kaf Dağı Konak Otel avlusunda yer alan serander ve demirci atölyesi

**Cephe Kurgusu:** Geleneksel Türk evinde mahremiyeti sağlamak amacıyla zemin katın dış duvarları neredeyse tamamen sağır olup yol konturunu takip eden organik bir dokuya sahiptir. Zemin kattaki kapalılığa karşı üst katlarda çok sayıda büyük boyutlu pencereler bulunmaktadır. Birinci katta yer alan odaların düzenli bir forma sahip olması için plan kurgusu zemin kat ile genellikle uyumlu değildir. Zemin kat duvarları sokağa taşamadığından, bu problem üst katlarda yapı kütlelerinde çıkma yapılması sonucu çözülmüştür. Konutun cephe görünümünü etkileyen önemli faktörlerden biri olan çıkmalar alt kattan payandalarla desteklenerek üst katın genişlemesini sağlamaktadır. Oda veya sofanın yapının ana gövdesinden sokağa dışarı doru taşmış, üstü ve etrafı örtülü bir çıkma biçimi olan cumbalar en iyi görüşe ve doğal aydınlatmaya sahiptir (Turani, 1980: 38; Kazmaoğlu ve Tanyeli, 1979; Arseven, 1988: 107; Küçükerman ve Güner, 1995: 99; Bozkurt, 2013). Türk evindeki cephe kurgusuna benzer biçimde Kaf Dağı Konak Otel'in zemin katı duvarları pencere ögesinden yoksun, tamamen sağır sayılabilecek nitelikteyken odaların bulunduğu üst katta ise fazla sayıda pencere bulunmaktadır. Zemin ve birinci kat planları karşılaştırıldığında oda boyutlarının büyümesi için üst katlarda çıkmalar yapıldığı gözlemlenmekte, bu durumun sonucu olarak da katlardaki plan kurgusunun değişik olduğu saptanmıştır. Geleneksel konutun önemli bir mimari elemanı olan cumba otelin giriş kapısının üzerinde yer alarak giriş için saçak görevi de üstlenmektedir. Ayrıca geleneksel yapı tekniklerini yaşatmak için otelin cephelerinde yer yer göz dolma ve muskalı dolma görünümlü cephe kaplaması uygulamaları bulunmaktadır (Görsel 8).



**Görsel 8.** Kaf Dağı Konak Otel sağır zemin kat duvarı (a), üst katlardaki çıkmalar (b), cumba ögesi (c)

Otelin tasarımında geleneksel Osmanlı mimarisi, Türk evi ve Doğu Karadeniz mimarisinin oldukça etkili olduğu görülmektedir. Bu bağlamda oteldeki diğer bir öykünme örneği Kırım'ın Bahçesaray şehrinde bulunan Hansaray'a aittir. Hansaray, avluları, bahçeleri, su öğeleri ve süslemeleriyle Topkapı Sarayı'nın küçük bir versiyonu gibidir. Kırım Hanları'nın İstanbul'da yetişmiş olmaları, Hansaray'ın yapımında İstanbul'dan giden sanatçıların ve mimar çalıştırılması, Hansaray'ın Osmanlı esintilerini barındırmasının altındaki nedenlerdendir (Kaňçal-Ferrari, 2002; Kaňçal-Ferrari, 1997; Uçar ve Ersoy, 2020). İncelenen yapının avlu giriş kapısı ve çevresi Kırım Hansaray'ın giriş bölümünden esinlenerek tasarlanmıştır. Giriş kapısının formu ve üst katında yer alan pencere düzeni Hansaray'a atıfta bulunmaktadır (Görsel 9).



**Görsel 9.** Kırım Hansaray giriş kapısı (a), Kaf Dağı Konak Oteli avlu giriş kapısı (b)

Planları oldukça karmaşık olmasına karşın geleneksel Türk evi beşik, kırma, birleşik çatı biçiminde basit çatı formlarına sahiptir. Yapı kütesini sonlandırıcı, mimari bütünlüğü sağlayıcı bir eleman olan çatının cephede görsel bir etki yaratan saçakları hem çatının dayanıklılığının

artmasına hem de yağmur, kar gibi doğa koşullarına karşın bina gövdesini korumaya yardımcı olmaktadır (Özcan ve Güngör, 2019). Büyük ölçekte geleneksel Osmanlı mimarisinden, bölge bazındaki Doğu Karadeniz kırsal mimarisine kadar olan yapıların geniş çatı saçakları bina cephelerinin karakteristik unsurlarındandır. Geleneksel kırma çatı formuyla bütünleştirilmiş geniş çatı saçağı anlayışı Kaf Dağı Konak Otel'in cephelerinde de dikkat çekici bir öge olmuştur (Görsel 9).

Geleneksel Türk mimarisinde mekânların aydınlatılmasını ve dış dünya ile görsel iletişim kurulmasını sağlayan pencereler farklı form ve nitelikleri ile yapının cephesine hareketlilik, zenginlik ve kimlik kazandıran mimari öğelerdir (Cansever, 2002). Yapının üst kısımlarındaki pencerelerin sayıca fazla, büyük boyutta olması iç mekânın daha çok ışık almasının ve büyük bir özen gösterilerek yapılan tavan kaplamasının daha iyi algılanmasının sağlanması içindir (Küçükerman, 2007: 131). Zaman içerisinde teknik imkânlar, yaşam tarzlarındaki değişikliklerin etkisi pencerelere de yansımıştır. İçe dönük bir yaşam süren Türklerde batı etkisiyle düşey sürme pencereler görülmeye başlanmıştır. Üst tarafı sabit alt tarafı açılır-kapanır özellikteki giyotin pencereler geleneksel mimaride sıkça görülen bir pencere türüdür (Kuban, 1995: 122-123; Küçükerman, 2007:126). Mahremiyetin korunması ve güvenliğin sağlanması için pencere önlerine kafesler veya kapaklar yerleştirilir (Özcan ve Güngör, 2019). Ayrıca geleneksel Türk evinin cephe kurgusunda cam yüzeyler ya da süslemeli vitray camlardan oluşan sabit tepe pencereleri de bulunmaktadır. Renkli camların kullanıldığı tepe pencereli odalar kendine özgü bir ışığa sahip olmaktadır (Küçükerman, 2007:131; Küçükerman ve Güney, 1995:147; Bozkurt, 2013; Uşma, 2021). Kaf Dağı Konak Otel'inin cephe kurgusunda genel olarak geleneksel mimarinin izlerini taşıyan çeşitli pencere biçimleri görülmektedir. Bazılarının önünde ahşap kafeslerin yer aldığı giyotin pencere türleri geleneksel mimari öğeleri yaşatılmasına katkı sağlamaktadır. Diğer bir cephe ögesi olan vitraylı tepe pencereleri dikdörtgen ve üçgenimsi formlara sahiptir. Dikdörtgen tepe pencerelerinin önüne yerleştirilen ahşap kafesler ise güneş kırıcı görevini üstlenmektedir (Görsel 10).



**Görsel 10.** Kaf Dağı Konak Otel pencere çeşitleri

**Donatı:** Geleneksel Türk evinde odalar oldukça fazla işleve sahip birimlerdir. Bu işlevselliği sağlayan en önemli öğeler ise dolaplardır. Yüklük duvarı olarak adlandırılan yüzey üzerindeki bu ahşap dolapların içinde yıkanmak için gusülhane, yatak, yorgan, yastıkların depolanma alanları, dekoratif amaçlı nişler gibi pratik kullanımlı elemanlar bulunur. Diğer fonksiyonel bir çözüm de Türk evine özgü “dönme dolap” uygulamasıdır. Haremlik ve selamlık arasındaki duvarın üzerine dik oturarak bir eksen etrafında dönen bu dolap iki taraftaki mekânlarda bulunan farklı cinsiyetteki kişilerin birbirini görmeden servis yapmasını sağlamaktadır (Bozkurt, 2013; Özcan ve Güngör, 2019). Kaf Dağı Konak Oteli donatı bağlamında irdelendiğinde odalarında beyaz çamdan yapılmış, oldukça sade, gösterişten uzak karyola, etajer, tuvalet masası, giysi dolabı, sedir gibi tefrişlerin bulunduğu gözlemlenmektedir. Gelenekleri yaşatmak adına oda ile koridor arasındaki duvarlarda dönme dolap bulunmaktadır. Otel çalışanlarının müşterileriyle görsel iletişim kurmadan servis yapmalarını sağlayan bu dolaplardan biri orijinal olarak Rize’deki eski bir konaktan getirtilmiştir. Diğerleri ise orijinal dolap referans alınarak yeniden üretilmiştir (Görsel 11). Ayrıca işletme sahibi lobide bulunan oturma elemanlarını Kastamonu yöresinden esinlenerek yaptırdığını belirtmiştir.



Görsel 11. Kaf Dağı Konak Otel oda donatıları (a, b), dönme dolap (c)

**Süsleme:** Geleneksel konutun dışındaki sadeliğe karşın iç kısma dikkat çekmek amacıyla süsleme öğelerinden yararlanılmıştır. Bu hususta en çok özen gösterilen ve süslenen kısım ise tavadır. Oldukça süslü olan tavanlar Türklerin evin içine daha çok önem verdiklerinin bir göstergesidir. Ahşap kirişleme üzerine tahta kaplanarak yapılan tavanların yüzeyi ince çıtalarla çeşitli motifler ile süslenir. Çıtalarla kenarda bordür veya ortada göbek oluşturulabilir (Küçükerman, 2007; Bozkurt, 2013). Tavandaki bu süsleme anlayışı, dolap ve şömine yüzeylerinde de kendini göstermektedir, ancak bu süslemelerde herhangi bir insan ya da hayvan figürüne rastlanılmaz. İslami inanış doğrultusunda süslemelerde daha çok çiçek motifleri yer almaktadır (Midilli Sarı vd., 2011). Ele alınan yapının iç mekânında tavanlar geleneksel konuttaki gibi ahşap çıta çakmalı süslemelidir. Kenar kısımları çıta çakmalı bir bordür ile çerçevelenmiştir. Bazı odaların tavanlarının göbek kısmında çıtalarla Selçuklu yıldızı gibi motifler oluşturulmuştur. Çatı saçaklarındaki oymalar, pencere kafeslerindeki motifler, geometrik biçimli balkon-merdiven korkulukları yapı kompleksinde görülen diğer süsleme elemanlarıdır (Görsel 12).





**Görsel 12.** Kaf Dağı Konak Otel Selçuklu yıldızı motifli ahşap oda tavanı (a), çatı saçağı ve pencere kafesi detayları (b)

## 6. Sonuçlar

Sürdürülebilirlik çalışmaları oldukça gündemde olan, gelişmiş ülkelerin önem verdiği bir konudur. Fakat kültürel sürdürülebilirliğin toplumların yaşamında etkili bir role sahip olmasına karşın, çalışmaların daha çok çevresel sürdürülebilirlik boyutunu içerdiği gözlemlenmektedir. Oysaki mimari tasarım; bağlam, iklim, kültür, ekonomi, dini inanç, teknoloji vb. unsuru barındıran çok boyutlu bir yaklaşım kapsamında gelişmektedir. Bu bağlamda, mimari eserler sürdürülebilirliğin sadece çevresel boyutu özelinde irdelenmemeli, kültürel boyutun kriterleri de değerlendirmede dikkate alınmalıdır. Sürdürülebilirliğin tüm boyutlarını içeren bir mimari tasarım yaklaşımı sayesinde gerek malzeme, enerji, su, yeşil doku ve arazinin ekosistemi, atık yönetimi gibi çevresel faktörlerin, gerekse kimlik, ortak değer, kültür, beceri, bilgi, toplumsal bellek, gelenek gibi kültür mirasını oluşturan öğelerin korunarak gelecek kuşaklara aktarılması sağlanabilir.

Kaf Dağı Konak Otel kompleksi, çevresel sürdürülebilirlik ilkelerine bağlı araziye yerleşim, bölgesel ekoloji, bitkilendirme kriterleri, yerel malzeme kullanımı, geri dönüşüm, enerji ve su korunumu kapsamında irdelendiğinde; yapının bulunduğu topografyaya gayet uyumlu bir şekilde tasarlandığı, doğal çevreye olabildiğince az müdahale edilerek ekosistemin devamlılığının korunduğu görülmektedir. Yapı tasarımında kullanılan geri dönüştürülebilir doğa dostu malzemeler ile enerji ve su korunumu için tercih edilen pasif ve aktif sistemlerin/elemanların kullanımı ve yenilenebilir kaynaklarla desteklenmesi, iklime duyarlı ve sürdürülebilirlik ilkeleriyle derinden ilişkili bir yapı çevre oluşturulduğunun göstergesidir.

Otel, kültürel sürdürülebilirlik boyutunun mekânsal dağılım-plan kurgusu, cephe kurgusu, donatı ve süsleme kıstasları kapsamında analiz edildiğinde; yapının tasarımında geleneksel mimarideki tarihi öğelere referans verilmesinin kültürel mirasın gelecek nesillere aktarılmasında etkili bir uygulama olduğu izlenimi yaratmaktadır. Ayrıca bulunduğu konumun sahip olduğu doğası, manzarası yanında yapının mimari özellikleri de yerli ve yabancı turistlerin dikkatini çekerek tesisi konaklama amacıyla tercih etme nedenleri arasında yer almaktadır.

Herhangi bir mimarlık ya da tasarım eğitimi almamış, endüstri lisesi mezunu işletme sahibinin geleneksel mimarinin kültürel miras niteliğindeki öğelerini gelecek kuşaklara aktarmak

için gösterdiği çabası, gün geçtikçe artan tüketim çılgınlığına karşı geri dönüşüme olan ilgisi, yerel ve doğal kaynakları etkin kullanımının diğer işletme sahibi ve tasarımcılara örnek olabileceği düşünülmektedir. Diğer taraftan da farklı kültürlerle ait öğelerin bir arada kullanılması eklektik bir tasarım oluşturarak çeşitli eleştirilere kaynak teşkil edebileceği öngörülmektedir.

Yerel mimaride sürdürülebilirliğin izlerinin o yörede yaşayan halk tarafından bilinçli olarak ele alındığı çok açıktır. Doğu Karadeniz Bölgesi'nde de sürdürülebilir tasarımın yerel halkın günlük yaşamının bir parçası olduğu görülmektedir. Kendi yapılı çevrelerini tasarlayan bu insanlar, yaşam kalitelerini artırmak ve doğayla uyum içinde olmak için sürdürülebilir tasarım ilkelerine odaklanmışlardır. Bu durum, günümüzde inşa edilen yeni yapılara sadece prestij kazandırmayı amaçlayan sürdürülebilirlik parametrelerinden daha değerlidir. Tüketicinin sınırlarının zorlandığı çağımızda önemli olan yenilenemeyen kaynakların verimli kullanılmasıdır. Bina tasarım sürecinde yerel mimariyi yeniden değerlendirmek ve analiz etmek, eylemlerimizin çevre sistemlerimize karşı değil, onlarla uyumlu olduğunun göstergesidir. Yerel mimari öğelerin yeni tasarımlara uyarlanabilir şekilde yeniden kullanımıyla, sürdürülebilirliğin çevresel, ekonomik ve sosyal olarak üç yönü de dikkate alınmış olur. Bu durum sürdürülebilir bir kalkınma yöntemi olarak son derece etkilidir.

### **Kaynakça**

Aktan, C. C. ve Tutar, H. (2007). "Bir Sosyal Sabit Sermaye Olarak Kültür", *Pazarlama ve İletişim Kültürü Dergisi*, 6(20), s.1-11.

Al Şensoy, S. (2022). *Bir Kültür Mirası Olarak Doğu Karadeniz Kırsal Mimarisi*, Doğu Karadeniz'de Toplum ve Kültür II, M. Yavuz Alptekin, Editör, Ankara: Astana Yayınları, s.15-49.

Arseven, C. E. (1988). *Türk Sanatı*, İstanbul: Cem Yayınları.

Axelsson, R., Angelstam, P., Degerman, E. et al. (2003). "Social and Cultural Sustainability: Criteria, Indicators, Verifier Variables for Measurement and Maps for Visualization to Support Planning", *AMBIO*, Springer: Netherlands, 42: pp.215-228.

Aydın, Ö. ve Lakot Alemdağ, E. (2014). "Karadeniz Geleneksel Mimarisinde Sürdürülebilir Malzemeler; Ahşap ve Taş", *The Journal of International Social Research*, 7 (35), s.394-404.

Baumgartner, R. J. (2009). "Organizational Culture and Leadership: Preconditions for The Development of A Sustainable Corporation". *Sustainable Development*, 17(2): pp.102–113.

Baydaş, Ö. G. (2002). "Tillo'daki Mimari Eserler", Sanat Eserleri Dizisi/ 410, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/ 2891.

Bektaş, C. (2016). *Türk Evi*, İstanbul: YEM Yayınları.

Binan Ulusoy, D. (2017). "Tarihi ve Mimari Kültürel Miras Alanlarının Sürdürülebilir Korunması". *Şehir & Toplum*, 9, s.23-32.

Bozkurt, S. B. (2013). "19. yy. da Osmanlı Konut Mimarisinde İç Mekân Kurgusunun Safranbolu Evleri Örneğinde İrdelenmesi". *Journal of the Faculty of Forestry Istanbul University*, 62(2), s.37-70.

Cansever, T. (2002). *Türk Evi'nin Mimarisi*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Cernea, M. M. (1993). "Culture and Organization: The Social Sustainability of Induced Development", *Sustainable Development*, John Wiley & Sons, Ltd., 1(2), pp. 18-29.

Chiu, R. L. H. (2003). "Social Sustainability, Sustainable Development and Housing Development: The Experience of Hong Kong", *In Housing and Social Change: East-West Perspectives*, Ed. R. Forrest and J. Lee, London: Routledge, pp.221–239.

Chiu, R. L. H. (2004). "Socio-Cultural Sustainability of Housing: A Conceptual Exploration." *Housing, Theory and Society* 21 (2): pp.65–76.

Coch, H. (1998). "Bioclimatism in Vernacular Architecture." *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 2 (1–2): pp.67–87.

Connelly, S. (2007). "Mapping Sustainable Development as a Contested Concept." *Local Environment*, 12 (3): pp.259–278.

Dessein, J., Battaglini, E. and Horlings L. (eds). (2015). *Cultural Sustainability and Regional Development: Theories and Practices of Territorialisation*, Routledge: London.

Eldem, S. H. (1954). *Türk Evi Plan Tipleri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.

Engin, N., Vural, N., Vural, S. and Sümerkan, M. R. (2007). "Climatic Effect in the Formation of Vernacular Houses in the Eastern Black Sea Region", *Building and Environment* 42 (2): pp.960–969.

Eruzun, C. (2019). "Ahşabın Kimlik Bulduğu Rize Geleneksel Mimarisi", *Geleneksel Rize Mimarisi Üzerine Araştırmalar*, Ed. Haşim Karpuz, İstanbul: Rize Araştırmaları Vakfı Yayınları, s.23-37.

Faiz Büyükçam, S. (2021). "Kültürel Mirasın Sürdürülebilirliğinde Bir Yaklaşım Olarak Yeniden Kullanım: Samsun Taşhan", *Journal of International Social Research*, 14 (77), s.569-579.

Fernandes, J., Mateus, R., Bragança, L. and Júlio Correia da Silva, J. (2015). "Portuguese vernacular architecture: The contribution of vernacular materials and design approaches for sustainable construction." *Architectural Science Review* 58 (4):324–36.

Garrido, L. (2011). "*Sustainable Architecture*", *Green in Green*. Barcelona: Monsa.

Goodland, R. (1995). "The Concept of Environmental Sustainability", *Annual Review of Ecology and Systematics*, 26, pp.1-24.

Goodland, R. and Daly, H. (1996). "Environmental Sustainability: Universal and Non- Negotiable", *Ecological Applications*, by Ecological Society of America, No:4, p. 1002-1017.

Guillaud, H. (2014). "*Socio-cultural Sustainability in Vernacular Architecture*". *Versus: Heritage for Tomorrow*, Firenze University Press, p.48-55.

Gür, Ş. Ö. (2000). *Doğu Karadeniz Örneğinde Konut Kültürü*. İstanbul: YEM Publishing.

Hawkes, J. (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*, Cultural Development Network of Victoria, Avustralya.

Kaçal-Ferrari, N. (2002). "Saraya Bağlı Bir Cami ve Hazinesi: Kırım Hanlığı'nın Payitahtı Bahçesaray'daki Hansaray'ın Hazinesi". *Belleten*, 66(246), s.371-420.

Kaçal-Ferrari, N. (1997). "Hansaray", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s.521-524.

Kazmaoğlu, M. ve Tanyeli, U. (1979). "Anadolu Konut Mimarisinde Bölgesel Farklılıklar", *Yapı Dergisi*, 33, s 33-39.

Keçe Türker, S. (2007). *Geçmişin aralığından Geleceğe Süzülen Işık Gelinler ve Takıları*, Kocaeli: Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları 4.

Kennedy, J. F. (2004). *Building Without Borders Sustainable Construction for The Global Village*. Gabriola, B.C: New Society Publishers, pp.45-47.

Khan, M. A. (1995). "Sustainable Development: The Key Concepts, Issues and Implications." *Sustainable Development*, 3: pp.63–69.

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

Koday, Z. ve Erhan, K. (2013). "Rize İlinin İdari Coğrafya Analizi", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (50), s.39-54.

Kohler N. (2003). "Cultural Issues for A Sustainable Built Environment", *In Buildings, Culture and Environment: Informing Local and Global Practices*, Cole RJ, Lorch R (eds). Wiley: Hoboken, NJ; pp. 83–108.

Kuban, D. (1995). *Türk Hayatlı Evi*, 1. Baskı, İstanbul: Ziraat Bankası.

Kurtar, C. ve Somuncu, M. (2013). "Kentsel Kültürel Mirasın Korunması ve Sürdürülebilirliği: Ankara Hamamönü Örneği". *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 1(2), s.35-47.

Kut, G., Aksoy, M., Çamlıbel, N. ve Gökan, K. (2002). "Mimarlıkta Sanat Bilinci", *İKÜ Güncesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, 1(1), s.53-56.

Küçükerman, Ö. (2007). *Kendi Mekanının Arayışı İçinde Türk Evi*, İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.

Küçükerman, Ö. ve Güner, Ş. (1995). *Türk Mirasında Türk Evleri*. İstanbul: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Lotman, J. (1971). Problèmes de la typologie des cultures, *Essays in Semiotics*, Ed. J. Kristina et al, Paris-La Haye, Mouton.

Ma, M. (2008). *A Semiotic Phenomenology of Visual Rhetoric: Communication and Perception of Attributes of Cultural Sustainability in The Visual Environment of Public Housing*, PhD Thesis, pp.57, Graduate Faculty of North Carolina State University, Raleigh, North Carolina.

Madran, E. ve Özgönül, N. (2005). *Kültürel ve Doğal Değerlerin Korunması*, Ankara: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.

Mclennan, J. F. (2006). *The Philosophy of Sustainable Design*. Kansas City, MO: EcoTone.

Midilli Sarı, R., Elmalı Sen, D., Al, S., Candaş Kâhya, N. ve Sağsöz, A. (2011). "The Effects of Traditions, Customs and Beliefs on Architectural Design: The Example of Turkey", *International Journal of Academic Research-IJAR*, 3(1) Part III, p. 780-792.

Mudacumura, G. M. (2002). *Towards A General Theory of Sustainability: Bridging Key Development Dimensions Through A Multi-Paradigm Perspective*, Public Administration, Pennsylvania State University.

OECD (Organisation for Economic Co-operation and Development). (2001). *Sustainable Development: Critical Issues*, Paris: Organization for Economic Cooperation and Development.

Oliver, P. (1997). *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, UK: Cambridge University Press, pp. 1108-1115.

Ostrom, E. (2009). "A general framework for analyzing sustainability of social-ecological systems", *Science*, 325, p. 419-422.

Ören, I. (1997). "Geleneksel Urfa Evleri ve Eski Kent Dokusu Üzerine Bir İnceleme", *Tasarım Dergisi*, 74, p. 86-95.

Özcan, U. ve Güngör, S. (2019). "Geleneksel Türk Evi ile Geleneksel Japon Evi'nin Yapısal Açından Karşılaştırılması", *Avrupa Bilim ve Teknoloji Dergisi*, (16), s.646-661.

Özen, H. (2019). "Rize Halk Mimarisi Malzeme ve Yapım Teknikleri", *Geleneksel Rize Mimarisi Üzerine Araştırmalar*, Ed. Haşim Karpuz, İstanbul: Rize Araştırmaları Vakfı Yayınları, s.61-76.

Özmehmet, E. (2007). "Avrupa ve Türkiye'deki Sürdürülebilir Mimarlık Anlayışına Eleştirel Bir Bakış", *Journal of Yaşar University*, 2(7), s. 809-826.

Peterson, R., Russell, D., West, P. and Brosius, J. P. (2010). "Seeing (and Doing) Conservation Through Cultural Lenses", *Environmental Management*, 45(1): pp.5-18.

Philokyprou, M., Michael, A., Malaktou, E. and Savvides. A. (2017). "Environmentally responsive design in Eastern Mediterranean". The case of vernacular architecture in the coastal, lowland and mountainous regions of Cyprus. *Building and Environment*, 111: pp.91-109.

Polat, P. ve Sunkar, M. (2017). "Rize'nin İklim Özellikleri ve Rize Çevresinde Uzun Dönem Sıcaklık ve Yağış Verilerinin Trend Analizleri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(1), s.1-24.

Prott, L. V. and O'Keefe, P. J. (1992). "'Cultural heritage' or 'cultural property'?" *International Journal of Cultural Property*, 1(2), p.307-320.

Rapoport, A. (2001). "Theory, culture and housing, Housing", *Theory and Society*, 17(4), s.145-165.

Rudofsky, B. (1964). *Architecture without Architects-An Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: The Museum of Modern Art Co.

Salman, M. (2018). "Sustainability and Vernacular Architecture: Rethinking What Identity Is", *Urban and Architectural Heritage Conservation Within Sustainability*. Ed. Kabila Hmood, p.4-7.

Sayan, Y. (1997). *Uşak Evleri*. Sanat Eserleri Dizisi/ 149. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Sev, A. (2009). *Sürdürülebilir Mimarlık*. İstanbul: YEM Yayıncılık.

Silverman, H., & Ruggles, D. F. (2007). *Cultural heritage and human rights*. In Cultural heritage and human rights (pp. 3-29). Springer, New York, NY.

Sözen, M. ve Eruzun, C. (1992). *Anatolian Vernacular Houses*. İstanbul: Emlak Bankası.

- Sözen, M. ve Eruzun, C. (1993). *Anadolu'da Ev ve İnsan*. İstanbul: Emlak Bankası.
- Thaman, K. H. (2002). "Shifting sights: The cultural challenge of sustainability", *International Journal of Sustainability in Higher Education*, 3 (3), pp. 233-242.
- Thekkum Kara, G. K. (2022). "Sustainable Preservation and Accessibility to Cultural Heritage in India", *Library Hi Tech News*, Vol. ahead-of-print No. ahead-of-print.
- Throsby, D. (2001). *Economics and Culture*, London: Cambridge University Press.
- Throsby, D. (2008). "Linking Ecological and Cultural Sustainability", *International Journal of Diverse Organizations Communities Nations*, 8 (1): pp.15–20.
- Turani, A. (1980). "Ev", Sanat Terimleri Sözlüğü, Ankara: Toplum Yayınevi.
- Tylor, E. B. (1871). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Vol. I, London: John Murray.
- Uçar, A. ve Ersoy, B. (2020). "Kırım Bahçesaray'dan Hansaray Altın Çeşme", *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(2), s.895-911.
- United Nations General Assembly. (2002). "Report on the World Summit on Sustainable Development." Johannesburg, South Africa, New York: United Nations.
- United Nations General Assembly. (2005). "2005 World Summit Outcome, Resolution A/60/1." Adopted by the General Assembly on 15 September 2005.
- Uşma, G. (2021). "Anadolu'daki Geleneksel Türk Evlerinin Plan, Cephe ve Süsleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi", *ARTS: Artuklu Sanat ve Beşerî Bilimler Dergisi*, (6), s.227-259.
- Ünsal, D. ve Pulhan, G. (2012). Türkiye'de Kültürel Mirasın Anlamı ve Yönetimi. A. Aksoy ve D. Ünsal (Ed.) Kültürel Miras Yönetimi İçinde, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Vural, N., Vural, S., Engin, N. and Sümerkan, M. R. (2007). "Eastern Black Sea Region – A Sample of Modular Design in the Vernacular Architecture", *Building and Environment*, 42 (7): pp.2746–2761.
- WCED. (1987). *Our Common Future. World Commission on Environment and Development*. Oxford University Press, Oxford.
- Wu, S. R., Fan, P. and Chen, J. (2016). "Incorporating Culture into Sustainable Development: A Cultural Sustainability Index Framework For Green Buildings", *Sustainable Development*, 24(1), pp.64-76.

Xie, H., Clements-Croome, D. and Wang, Q. (2017). "Move Beyond Green Building: A Focus on Healthy, Comfortable, Sustainable and Aesthetical Architecture", *Intelligent Buildings International*, 9 (2). pp. 88-96.

Zhang, K., González del Valle-Brena, A., Ramos Riera, I. and Zhao, J. (2022), "Ancient Routes, New Gateways: A Systematic Literature Review of China's Cultural Route Heritage", *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, Vol. ahead-of-print No. ahead-of-print. <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-06-2021-0114>

### İnternet Kaynakları

http 1: "Energy efficiency: Buildings. The global exchange for energy efficiency policies, data and analysis", <https://www.iea.org/topics/energyefficiency/buildings/>, Erişim tarihi: 05.09.2022.

http 2: "About sustainable architecture-a definition", <http://e-science.amres.ac.rs/TP36035/wp-content/uploads/2012/07/Milica-Vujosevic-PRE-Solun2012.pdf>, Erişim tarihi: 10.08.2022.

Tarım Orman. (2022). Coğrafi Yapı. <https://rize.tarimorman.gov.tr/Menu/12/Cografı-Yapı> Erişim tarihi: 17.09.2022.

UNESCO. (1972). "Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage", UNESCO, Paris, <http://whc.unesco.org/en/conventiontext> Erişim tarihi: 17.09.2022.

UNESCO. (2003). "Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage", UNESCO, Paris, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540e.pdf> Erişim tarihi: 17.09.2022.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Kaf Dağı Konak Otel konumu (Yazarlar revize etmiştir.) ve genel görünümü  
Ofllu, A. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 2. Kaf Dağı Konak Otel'in kuşbakışı görünümü (a) ve otel inşaatı yapım aşaması (b)  
Ofllu, A. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 3. Kaf Dağı Konak Otel'in göz (a) ve muskalı (b) dolma görünümlü cepheleri  
Al Şensoy, S. (2022). Kişisel fotoğraf arşivi.

Görsel 3. Kaf Dağı Konak Otelin mescidinin yığma taş duvarı (c)  
Ofllu, A. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 4. Otel lobisinde doğal taş uygulamaları ve dış peyzajda kullanılan ahşap traversler  
Lakot Alemdağ, E. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.



Görsel 5. Kaf Dağı Konak Otel bodrum, zemin - 1. Kat planlarındaki mekânsal dağılım  
Mahmutoğlu, M. M. (2015). Kaf Dağı Konak Otel Mimari Uygulama Projesi, Mahmutoğlu  
Mimarlık Ofisi.

Görsel 6. Kaf Dağı Konak Otel sirkülasyon alanı (a), standart oda (d)  
Ofly, A. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 6. Kaf Dağı Konak Otel sofa (b), süit önündeki dış sofa (c), suit oda (e), oda balkon  
manzarası (f)  
İsmailoğlu, S. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 7. Kaf Dağı Konak Otel avlusunda yer alan serander ve demirci atölyesi  
Al Şensoy, S. (2022). Kişisel fotoğraf arşivi.

Görsel 8. Kaf Dağı Konak Otel sağır zemin kat duvarı (a), üst katlardaki çıkımlar (b), cumba ögesi  
(c)  
Lakot Alemdağ, E. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 9. Kırım Hansaray giriş kapısı (a)  
[https://qha.com.tr/kirim/rus-isgalciler-kirim-tatar-mimarisinin-dunyadaki-tek-ornegi-hansaray-  
i-ziyarete-kapatti/373511/](https://qha.com.tr/kirim/rus-isgalciler-kirim-tatar-mimarisinin-dunyadaki-tek-ornegi-hansaray-i-ziyarete-kapatti/373511/) Erişim tarihi: 30 Eylül 2022

Görsel 9. Kaf Dağı Konak Oteli avlu giriş kapısı (b)  
Ofly, A. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 10. Kaf Dağı Konak Otel pencere çeşitleri  
Al Şensoy, S. (2022). Kişisel fotoğraf arşivi.

Görsel 11. Kaf Dağı Konak Otel oda donatıları (a, b)  
Ofly, A. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 11. Kaf Dağı Konak Otel dönme dolap (c)  
Lakot Alemdağ, E. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

Görsel 12. Kaf Dağı Konak Otel Selçuklu yıldızı motifli ahşap oda tavanı (a), çatı saçağı ve pencere  
kafesi detayları (b)  
İsmailoğlu, S. (2022). Kişisel Fotoğraf Arşivi.

## ÜÇ RENK: MAVİ (1993) FİLMİNİN FENOMENOLOJİK, HERMENEUTİK VE GÖRSEL ANALİZİ

### THE PHENOMONOLOGICAL, HERMENEUTICAL AND VISUAL ANALYSIS OF THE FILM THREE COLORS: BLUE (1993)

**Özge Mazlum\***

#### **Öz**

Sinema, modern dönemin görsel ve işitsel ihtiyaçlarına cevap verebilen en etkili anlatı araçlarından biridir. Bu araştırmada; sinemanın şairi olarak bahsedilen sinemasında görselliği kullanarak anlam yaratmaya daha fazla önem veren Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski'nin *Üç Renk: Mavi (1993)* filminin önce *felsefi* sonra *görsel* açıdan, fenomenolojik ve hermeneutik analizi yapılmıştır. Bu çalışmada *Mavi* filmi özelinde estetik ve anlam yaratma aracı olarak sembolik öğelerin nasıl kullanıldığı incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Araştırma, var olan durumu belirlemeye yönelik olduğundan betimsel tarama modelindedir. İnsanların bireysel hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışlarına odaklanan filmde, Julie'nin, dünyada gerçekliğin sınırlarını zorlayarak yaşadığı hiçlikten, hayatına anlam bulma durumuna geçişi ve dönüşümü anlatılmaktadır. Filmde, görsel unsurların kullanımı ile içeriğe ekstra vurgu yapıldığı ve belirli anlamsal göndermelerde bulunduğu görülmektedir. Kieslowski; *imge, renk ve müziği* adeta oyuncu olarak filmine dahil etmiştir. Yönetmen; Julie'nin geçmişini, anılarını, özgürlük arayışını mavi rengin baskın olduğu imgeler kullanarak anlatmış ve yine mavi objeleri filmin içine yerleştirerek bu anlatımı kuvvetlendirmiştir. Zbigniew Preisner'in yaptığı müzikler filmin tonuna uyum sağlamış ve anlamı oldukça güçlü kılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Görsel İletişim, Üç Renk: Mavi, Krzysztof Kieslowski, Film Analizi, Görsel Analiz.

#### **Abstract**

Cinema is one of the most efficient means of expression which can meet the needs and expectations of the modern era. In this research, the phenomenological and hermeneutical analysis of the film *Three Colors: Blue (1993)* by the Polish director Krzysztof Kieslowski, who is mentioned as the cinematic poet and whose cinema's essence is visuality, is carried out from philosophical and visual viewpoints. In this paper, how the symbolical elements are used as a means of creating aesthetics and meaning in this particular film is examined and evaluated. This research is a descriptive survey model as it aims to depict the existing situation. In the film which focuses on people's pursuit of meaning and freedom in their individual lives, the transition of Julie from nothingness, which she experiences by pushing the limits of reality, to her finding a meaning in her life and her transformation is portrayed. Throughout the film, it is seen that extra emphasis is placed on the content with the use of visual elements and certain semantic references are made. Kieslowski; he has included *image, color and music* in his film almost as an actor. The director expresses Julie's past, memories and pursuit of happiness by using scenes in which the color blue is dominant and strengthens that expression by placing blue objects in the film. The music of Zbigniew Priesner is in line with the tone of the movie and it reinforces the meaning.

**Keywords:** Visual Communication, Three Colors: Blue, Krzysztof Kieslowski, Film Analysis, Visual Analysis.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.10.2022 - Kabul tarihi: 16.12.2022*

\*Doç. Dr., Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, ozgem@baskent.edu.tr, orcid.org/0000-0003-2284-563X.

## 1. Giriş

Sanat alanında her disiplin, anlatımlarında; çizgi, renk, doku gibi sanatın elemanlarını ve birlik, zıtlık, uyum, ritim, tekrar gibi sanatın ilkelerini kullanmaktadır. Tüm sanat disiplinlerinde \_resim, heykel, sinema vb.\_ sanatsal temsillerde (teknik ve estetik), ışık ve renk vurgusuyla anlamın daha da kuvvetlendiği görülür. Işık ve renk, resimde olduğu gibi sinemada da etkiyi arttırmak, anlatımı güçlendirmek için kullanılmaktadır. Sanatın temel kavram ve uygulama pratiklerinin sinema anlatı diline uyarlanması ile filmin sanatsal değeri arttırılmaktadır. Yazıcıoğlu'na göre (1994:56); sinema anlatımı, biçimsel araçlardan ve bu araçların kullanımındaki olasılıkların sonsuz birleşiminden meydana gelmektedir. Sinemada anlam; filmin türü, estetik biçimi ve içeriği ile ilgili bir kavramdır. Sanat bir anlamda; güzelliğin dışavurum biçimi olduğundan günümüzde sinemada estetik kaygı ile içeriği güzel bir biçimde aktarma kaygısı ön plandadır.

20. yy.'da gelişerek diğer sanat dallarını bünyesinde barındıran sinema, çok yönlü yapısı sayesinde kitleleri etkisi altına almıştır. Görsel ve işitsel bir kitle iletişim aracı olan sinemanın; imgeleri, sembolleri, ışığı, kamera açısı hareket ve ölçeklerini, sesleri ve müziği kullandığı sürekli gelişen ve değişen özel bir dili vardır.

Sinema sanatında öykü anlatımı içerisinde önemli unsurlardan biri olan sinematografik anlam, yalnız film dilinin araçlarıyla dışa vurulan bir anlamdır Kamera ve ışık kullanımı, ses ve kurgu kadar etkili olan sinematografik anlatım araçlarından birisi renktir. Renge, sinemada yüklenmiş olan simgesel anlamlar, filmin bütünü içerisinde mesajların alınıp yorumlanmasına göre kendi içerisinde yeni anlamlar doğurabilmektedir. Bundan dolayı sanatın öznel anlamı vardır.

Düşünce ve sinematografi bir araya getirilmek istendiğinde yönetmenin işinin güçlüğü ortaya çıkar. Yönetmenin sinematografik dil düzeyinde imgeler aracılığıyla yürüteceği akıl, senaryo düzeyinde senarist, diyalogların oyuncular tarafından dışavurumundaki mantık, kullanılan ışık, renk ve müzik arasında sağlanacak "mantıksal" harmoniyle bütünleşmek zorundadır. Bütün bu veriler arasında bir uyum sağlandığıdaysa, filmsel öykü akıl, mantıksal bir "gerçekliğe" sahip olacak ve seyirci bu filmdeki gerçeğe-benzerliğe daha bir inanacak, filmi ve öyküyü belki daha bir sevecektir (Adanır, 2012:49-50).

Tüm toplumsal, kültürel ve siyasi işlevlerinin yanı sıra; sinema, insanların içsel yolculuklarını başlatan ya da kolaylaştıran, hayatın anlamını arama ve bulma süreçlerini etkileyen

bir araç olarak da düşünülebilir. İnsanlar sinema sayesinde kendileri ile birlikte başkalarını da tanımaktadır.

İnsanı tanıma, anlama amacıyla birçok yapıtı bulunan *Polonya Sineması*; ele aldığı olay ve kişilerle günlük yaşamın iç çelişkilerini tartışırken, bir yandan da izleyicisine düşünme, yorumlama olanağı sağlamakta ve yaşanan dünyayı, gerçekliğin sınırlarını zorlayarak kendine özgü sinemasal dili ile çözümlenmeye çalışmaktadır. Polonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski; duyarlılık, farklı bakış açıları sunma, etkileyici kompozisyon yaklaşımı, zamansız duyguları ifade etme, düşünsel derinlik gibi özelliklere sahip bir yönetmendir. Kieslowski, izleyicisini *detaylar, nesnelere, renkler ve imgeler* ile düşünmeye sevk eden şiirsel sinemasının içerisine almaktadır. Altyazı Dergisi'nde Bozkurt (2016:19) konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Kieslowski; günümüz sinemasının çoklukla uzak durduğu modernist sinemayla özdeşleşen büyük sorgulamalara girmekten kaçınmayan bir geleneğin temsilcisidir... O'nun sinemasının esası görselliktedir. Kadraja hükmeden filtrelerle ve anlatının parçası kıldığı küçük görsel buluşlarla perdede bir ruh hali yaratır ... Üç Renk Mavi, O'nun optik oyunlar ve kesik kesik görsel tefekkürler üzerinden ilerleyen sinemasının doruk noktalarıdır belki de”.

Kieslowski'nin ele aldığı temalar, politikadan uzak, insanların gündelik deneyimleri ile ilgilidir ve 'Mavi-Beyaz-Kırmızı' üçlemesi, insanların bireysel hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışlarına, odaklandığı filmleridir. Filmler isimlerini Fransız bayrağının da simgesi ve Fransız Devrimi ile insanlığa mül olan 'Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik' kavramlarından almıştır. İlk gösterimleri sırasıyla Venedik, Berlin ve Cannes film festivallerinde yapılan, ödüller kazanan *Mavi, Beyaz ve Kırmızı* o yıllarda sadece belirli bir kitlenin beğenisini kazanan sanat filmleri olarak kalmamış, azımsanmayacak sayıda izleyiciye ulaşmıştır (Ertan, 2016:32).

*Üç Renk'te*; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik gibi kavramların günümüz dünyasındaki karşılıkları ve sadece metafizik, kader ya da bazı temalarla sınırlanamayacak kadar geniş bir düşünce dünyası incelenmiştir (Bozkurt, 2016:19).

Bernard&Woodward (2017:171): “*Mavi* besbelli subjektif bir yolla anlatılıyor. Sevdiklerini kaybetmiş bir kadının perspektifinden dünyanın neye benzediğini anlatmak istedik. Kadın için önemli olan nedir? Dünyaya nasıl tepki göstermektedir? Nelere bakmalıdır?”. *Mavi* filminin başarısında görüntü yönetmeni Slawek Idzak'ın da rolü büyüktür. Kieslowski konu ile ilgili olarak şunları söylemiştir: “Görüntü yönetmeni Slawek Idzak çok bariz şekilde *Mavi*'de çalışmak istiyordu. O belli bir özgürlüğe sahipti... Bunun dışında *Mavi*'nin onun dünya görüşüne ve her

şeyin ötesinde onun düşünüş tarzına ihtiyacı olduğunu gördüm.” (Stok, 1997:238-239). Kieslowski'nin; üçlemenin her bir filminde ayrı görüntü yönetmenleri ile çalışmış olmasına rağmen filmlerde devamlılığı sağlamış olması ve üçlemenin büyük başarı elde etmesi, O'nun yeteneğini göstermektedir.

*Üç Renk: Mavi (1993) filmi;* Julie'nin (filmin ana karakteri; 'Juliette Binoche' tarafından canlandırılmıştır) ünlü bir besteci olan eşini (Patrice) ve kızını (Anna) bir trafik kazasında kaybettikten sonra, yaşama tutunmasının hikayesidir. Julie, kazanın ardından kaldırıldığı hastanede intihar etmeyi denemiş fakat başaramamıştır. Hastaneden çıkınca geçmişiyile olan bağlarını koparmaya ve yeni bir hayata başlamaya çalışmış, evindeki tüm eşyaları satıp, eşinin bestelediği eserleri yok etmiş ve kimsenin kendisini bulamayacağı yeni bir eve taşınmıştır. Aile dostları Olivier Julie'yi samimi hislerle sevmektedir ancak Julie için aşk, sevgi, dostluk, para ve şöhret gibi kavramlar artık bir anlam ifade etmemektedir. Julie kendisine geçmişini çağrıştıracak her şeyden kaçtığı ve duygulardan uzak bir yaşam sürdüğü müddetçe özgür olacağını düşünmektedir fakat bu zor bir durumdur.

Bu çalışmada; *Mavi* filminin fenomenolojik, hermeneutik ve görsel analizi yapılacak olup film özelinde gerek estetik gerekse anlam yaratma aracı olarak sembolik öğelerin nasıl kullanıldığı filmde *örnekler* verilerek ifade edilecektir. Bu araştırma, var olan durumu belirlemeye yönelik olduğundan 'betimsel tarama' modelindedir. Betimsel tarama modelinde; araştırmaya konu olan birey ya da nesne, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmeden, kendi koşulları içinde ve var olan durum olduğu gibi belirtilerek betimleme yapılmaktadır (Karasar, 2009:79).

## 2. *Mavi* Filminin Felsefi Analizi: Fenomenolojik<sup>†</sup> ve Hermeneutik Analiz<sup>‡</sup>

*Mavi* filmi, özgürlüğün bireysel düzeyde anlamının Julie'nin trajedisi ekseninde sorgulandığı felsefi ve insan odaklı bir sinema yapıtı olarak değerlendirilebilir. Bu sebeple öncelikle bu bölümde filmin felsefi analizi yapılacaktır.

---

<sup>†</sup> Fenomenolojik: Edmund Husserl tarafından kurulmuş olan, bilincin çeşitli formlarıyla, dini, estetik, ahlaki ve duyuşal her tür doğrudan tecrübesi ya da deneyimi analiz edip, betimleyen felsefe anlayışı ya da yaklaşımına verilen ad. (Cevizci, A. 1996:276-277).

<sup>‡</sup> Hermeneutik: Genel olarak insanın eylemlerinin, sözlerinin, yarattığı ürünlerin ve kurumların anlamını kavrama ve yorumlama sanatı, 19. Yüzyılda pozitivizmin yöntem anlayışına ve doğa bilimlerinin yöntemini insan bilimlerinde de kullanma tavrına karşı, tarih, sosyoloji gibi insan bilimlerinin konusu olan insan varlığının temel özelliğinden dolayı, farklı bir yöntem ihtiyacı duyduğu anlayışının sonucu olan yorum kuramı (Cevizci, A. 1996:276-277).

*Mavi* filmi üzerine felsefi bir analiz yapılmak istediğinde üç temel başlık çıkmaktadır. Bunlar: Varoluşçuluk, Semiyoloji ve Psikanalizm'dir. 20. yy.'ın önde gelen bu düşünce akımları, aslında film boyunca karşılaşılan gönderme ve kavram içeriklerine sahiptir. Kieslowski, *Üç Renk: Mavi* filmi ile kişinin gölge yerlerine olan kayıtsızlığını, sert bir düşünüşle varoluşsal bir zemin üzerinde ele almıştır. Film; insan özgürlüğünün anlamına, insanın en büyük korkusuna, yaşamın amacına, ölüme, insanın bu dünyada yaşadığı yalnızlık ve temelde nihilist bir içeriğe sahip olan, ruhsal yönden kaynaklanan boşluk-hiçlik duygusuna ve bu düşüncenin dış dünya ile bütünleşmek istememesi noktasında yaşanan varoluşsal kaygı durumlarına, insanın ölümlle karşılaşılınca açığa çıkarttığı yaşamsal fenomenlere odaklanmaktadır.

Bu filmde yönetmen tarafından Fransız felsefe alanında çok etkili olan "varoluşçuluğa" vurgu yapıldığı görülmektedir. Bu düşünsel bir serüven olduğu kadar tarihsel de bir sorgulamanın da devamı niteliğindedir. Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Samuel Beckett, Theodor W. Adorno gibi düşünür ve sanatçılardan oluşan pek çok isim; insanın içsel yolculuğunu, insan olmanın ne anlama geldiğini, yaşam, ölüm, korku, kaygı, özgürlük ve sorumluluk üzerinden, felsefi olarak ele almışlardır. Uygarlığın geleceği üzerine kötümser düşünceler ve varoluşçu felsefeler bu dönemde Avrupa kültüründe çok yaygın bir etki yaratmıştır. *Mavi* filminde bu tür felsefi konular ele alınırken, zaman ve mekân bağlamında düşünüldüğünde zamansız bir insani durum anlatılmıştır. İnsan, her zaman ve mekânda içsel olarak aynı korkuları ve kaygıları yaşamaktadır.

İnsanlar yaşamında ölümü unutmakta ve ölüm yokmuş gibi yaşamaktadırlar. Fakat ölüm kendisini er ya da geç göstermekte ve insanın temel korku ve zayıflığını görünür kılmaktadır, bu da eksiklidir. Yaşam, özde her zaman bir eksiklik taşır, yaşam yaşanmaz, ertelenir ve bu süreç, hiçbir zaman bitmez, tamamlanamaz. Ölümün ansızın ortaya çıkışı, bütün yaşamsal planları bir anda yok eder. İnsan, bu hakikatle baş etmekte zorluklar yaşar. Bir şeylere sığınmak isteyen insan din, felsefe, aile, sanat vb. kişi ve kurumlar aracılığıyla ancak hayata tutunur. Filmde en sevdiği iki insanı kaybetmiş olan Julie'nin de yukarıda bahsedilen ruh hali içinde olduğu görülmektedir. Kieslowski, bu noktada bütün felsefi sorgulamayı, ailesini kaybetmiş bir kadın üzerinden gösterirken, aynı zamanda geleneksel ahlak davranışlarını yine kadın üzerinden ele almaktadır. Ahlak ve toplumsal ahlakı aşınca, insan sübjektif ahlak alanına geçer. Özgürlüğün ilk formu ancak burada yaşanır. Fakat özgürlük, kuralları geleneği, ahlakı yıkmak değil, aslında yasalarla (etik-

hukuk, gelenek vb.) belirlenimin bilincine varmaktan başka bir anlam taşımamaktadır (Hegel, 1977:119). Burada asıl sorgulanan, insan iradesinin ve seçimlerinin kendisini nereye götürdüğü ve bunun yine, yeni bir bilinmez oluşudur. Bu bilinmezlik, aynı zamanda insanı hem çeken hem de iten bir özelliktir. Bu noktada zaman, gelecek ve şimdi, aslında sonsuz bir şimdiler tekrarı olarak sürüp gitmektedir.

*Mavi* filminde özellikle Sartre ve Heidegger'in varoluşçu felsefenin düşüncelerine hiçliğin fenomenolojik kavranışı noktasında yaklaşılmakta ve benzer sorgulama ve kavramlara vurgu yapılmaktadır (Sartre, 2009:65). Korku ve varoluşsal kaygı, insanı, zorunlu bir bilinmez geleceğe iter. Kişi, neden, ne amaçla var olduğunu bilemediği bir yaşamı yaşamaya mecburdur. 'Yaşamın bir anlamı ve hedefi vardır' düşüncesine karşı antitez gelişir, 'yaşamın, hiçbir anlamı ve hedefi yoktur' düşüncesi egemen olur. Varoluşçuluğa göre; insan yaşamını belirleyen öncül hiçbir önsel, apriori belirlenim yoktur var olamaz. İnsan, önce var olur ve daha sonra özünü oluşturur (West, 1998: 193). Bu gelişmenin kendisi, varoluşsal olarak, kaderci, tanrısal anlatımların, insan yaşamını artık açıklayamadığı anlamına gelmektedir.

Sartre'a göre (2011:688) insanın özü, özgürlük içinde askıdadır, özgürlük hep bir eksiklik durumu içermektedir. *Üç Renk Mavi* filmi bir trafik kazasında, eşini ve kızını kaybeden Julie'nin yaşamında anlam dünyasını inşa etme çabasını konu almaktadır. Genç kadının, ailesini kaybetmesi sonucu yaşadığı acıyla baş etme yöntemi ve hayatına devam edebilmesini sağlayacak bir yol arama süreci filmin temasını oluşturur. Ölüm olgusu karşısında Julie'nin yaşadığı ikilem ve çatışma, neredeyse insanlık tarihi kadar eski bir felsefi problemdir. Çoğu insan yaşamda sonlu olduğunu unutarak, her şeyi bildiğini ve her şeye gücü yettiğini düşünmekte ve aslında büyük bir kopuşun içine girmektedir. Descartes'ten beri, Batı felsefe ve kültüründe insanın, kendi dünyasının yöneticisi olduğu, kaderine hükmeden rasyonel bir üst varlık olduğu fikri hâkim olmuştur. Fakat insan, temelde yitimli, eksik bir canlıdır, yani sonludur. Dünya, gezegen olan maddesel bir şeyi değil, yaşamda insanın kendisinin de içinde olduğu ilişkiler ve olanaklar bütününe verilen en genel addır. Bu dünya, aslında temelde nihilizmin gerçekliğinden başka bir şey sunmamaktadır. Bir düşünme biçimi olarak, genel anlamda hiçbir değer tanımayan görüşlerin ortak adı olan nihilizm, epistemolojik, etik, politik vb. birçok alanda çeşitli biçimler altında ortaya çıkmaktadır İnsan, nihilizmi zorunlu olarak kabul etmek durumundadır. Bu en çok, insanın değer verdiği, yaşamını anlamlı kılan kişilerin ölümünde ve şeylerin yitiminde yaşanan varoluşsal bir

durumdur. Burada *yitimlilik bilinci*, yaşam temelde anlamsızken, anlamlı kılma çabasında oluşmaktadır. Çünkü insan, anlam yaratmadan yaşayamamaktadır. Julie'nin kazadan sonra büyük yaşamsal koşturmalarından kopması ve onları yadsıyarak nihilist bir noktada hiçlik sınırına yaklaştığında yaşam, anılar, tecrübeler ve zaman buna imkân vermemekte fakat sadece yitimlilik bilincine erişmesine imkân vermektedir (Heidegger, 2008:1237).

Ölüm düşüncesi bizi bu konuda çalışan isim olan Heidegger'e yönlendirmektedir. Heidegger'e (2008:53) göre; insan yaşamında Dasein'in tüm olası planlarını anlamsız kılan en üst sınır durum ölümdür. İnsan varlığını Dasein olarak düşünen Heidegger, insanın özünde yitimli olduğunu, kendi varlığını alışılmış zaman kavramında ve iyimser ilerleme fikrinde değil, yitimlikte bulunduğunu söylemektedir. Dasein, "sınırlı, sonlu ve ölümlüdür." Aslında *Mavi* filmi boyunca temelde bu kavramlar sorgulanmaktadır. Varlığın bu noktada sorgulanması, temelde zamansal bir farkındalığa evrilmekte ve bu bilinç durumu insanların tecrübesinde biricik yaşam süreçlerini poetik bir dile çevirmektedir. Her şey bu anlamsız süreçte, bu anlamsızlık ve nihilizm içinden anlam çıkartma çabası olarak okunabilmektedir.

Film'de aynı zamanda, Heidegger'in Dasein'in otantik varoluşu ve yaşamının sorgulamasına benzerlik düşüncelerinin etkisi görülmektedir. Heidegger de rasyonel ve yaşamına hükmeden 'özne' kavramına karşıdır. Bu düşünceye göre, yaşamın anlamlı, bütün ve kontrol edilebilir olması bir kurgudan ibarettir. Filmde iradenin bu güçsüzlüğü analiz edilir. İyimserlik, akıl, ilerleme ve evrensel değerlerin varlığı, içi boş düşüncelerdir. Gerçek yaşam, din ve felsefede anlatıldığı gibi, düzenli olarak ilerleyen, rasyonel, zamansal olarak yetkinleşen, iyimser bir evrime de sahip değildir. Bu noktada anlam yerine, anlamsız ya da Beckett'in *Godot'yu Beklerken'de* dile getirdiği gibi 'absürd' yani bitmeyen bekleme alır, fakat en sonunda insan, varlık alanındaki çatlağı fark eder.

'Absürd', Camus ile düşünce ve edebiyat alanına giren felsefi, estetik bir kavram olmakla beraber aslında bu kavramın ilk kullanımının Aristoteles'e kadar gittiği görülmektedir (Aristoteles, 1983:163). Absürd; anlamsız ya da saçma olarak çevrilen; bir felsefi, estetik kavram olduğu kadar, mantık dışı gelişen bir durumu da ifade etmektedir. Bu kavram; anlamsızlık, saçmalık, özgürlük, yaşamda anlam arayışı, yalnızlık, bekleme, erteleme, yaşamı temelde yaşamama üzerine kurulu, geleneksel olarak insana giydirilmiş sistemi eleştiren bir felsefeden de



kaynağını almaktadır. *Mavi* filminde Julie'nin başına bir anda öngörülemez bir trafik kazası gelmiştir ve bu gelişmenin, trajedinin, hiç kimsenin beklemediği, kötü bir sürpriz olmanın ötesinde; insanın neden anlamlı ve iyimser bir yaşam yaşayacağı inancına sahip olduğunu sorgulamak isteyen bir düşünceden kaynaklandığı düşünülmektedir. Nietzsche'nin (2002:45) belirttiği gibi; burada anlamsızlık ve nihilizm "iyinin ve kötünün ötesinde" bir yaşamı ifade etmektedir. Neyin iyi ya da kötü olduğunu belirleme durumu, bizim dışımızda, tamamen öznel ve doğaya aykırı bir belirlenime sahiptir. Camus'nün bir sonraki köşe başında insanı bekleyen absürd durum düşüncesine benzer bir anlamsızlık ve absürd, Julie'nin başına gelmiştir. Aslında bu olay her gün pek çok kişinin başına gelmektedir. Bu, iyimser bir dünya düşüncesini, ilerleme ve akılsal bir anlam örgüsünü sarsmakta ve yaşamın temeli olan anlamı değil, anlamsızlığı açık kılmaktadır. İşte bu açık kılma hermeneutik ve fenomenolojik bir yaşamsal açığa çıkmayı ifade etmektedir. Yaşamın anlamlı olması ya da bir anda kontrol dışı gelişen, insan iradesi dışındaki olayların etkisiyle oluşan zorunlu durumların varlığı, insanların özgür olduklarını zannettikleri (bekledikleri) yaşamlarını alt üst ederek farklı bir düşünceye sevk etmektedir. Fakat filmde deneyimlendiği üzere; insan umutsuz, anlamsız ve nihilizmle yaşayamamaktadır. Nihilizm ya da absürd, insanı temelde yaşamın anlamı ve anlamsızlığı üzerine düşünmeye sevk etmektedir. Bu durum sokak müzisyenin Julie'ye "daima tutunacak/dayanacak bir şeyler bulmak gerekir" dediği sahnede ortaya çıkmaktadır.

Julie, aynı zamanda Heideggerci bir *zaman kavramı* tecrübesi yaşar. Buna Heidegger, *ekstatik zaman* demektedir. İnsanın özünün de aslında ekstatik olduğu gerçeği açığa çıkar. Ek, statik'in anlamı; hem içinde hem dışında bulunmak demektir (Heidegger, 2008: 137). Dasein zamanı, kendi içsel dünyası içinde, kozmik zamandan farklı olarak yaşamaktadır. Artık her şey onun için bir zaman itibarıyla tamamen değişmiştir ve Julie bunu hem kendisinin içinde hem de dışında yaşamsal olarak tecrübe etmiştir.

Filmde; Julie'nin kazadan sonra bir dönüşüm yaşadığı görülmektedir ve burada "deneyim ve tecrübe" fenomenolojik olarak açıklanır. Filmde, varoluşçuluk, bir zaman kavrayışı ve bireysel tecrübe ile birlikte mülkiyet kavramı ve buna bağlı gelişen özne-nesne ilişkisi de sorgulanmıştır. İnsan, genelde bir şeye sahip olduğunu düşünür, fakat öyle değildir. Temel olarak mülkiyet kavramı, sahip olma noktasında aslında insanın, varlığın, anlamını sorgulama ve anlamasını engelleyen bir ruh hâlini temsil etmektedir. İnsanların kendi bedenine, çocuklarına sahip olması

durumu aslında *ideoloji, din ve otoriteyle* ilgili, temelde yabancılaşmaya bağlı gelişen bir fetiş davranış örüntüsüdür. İnsanlar, bir şeylere sahip olduğunu zannederken yanıldığını görememekte düşsel bir hayal aleminde yaşamaktadır. *Mavi* filminde de görüldüğü gibi, aslında insan bir şeylere sahip olup olmadığını ancak yaşamdaki beklenmedik şok, travmalarla ya da ölümle karşılaştığında anlamaktadır.

*Mavi* filminde Julie'nin ünlü bir besteci olan eşinin, Avrupa'nın birleşmesini ve yeni bir Avrupa idealini kutlayan son eserinin, bestecinin ölümüyle birlikte yarım kaldığı görülmektedir. Julie her şeyini kaybettiğinde *yaşadığı hiçlikten* yeni, anlam verici, dünyalar kurup, yeni uğraşlar bularak çıkabilmiştir. Bunların başında eşinin yarım bıraktığı bestesinin tamamlanması işi gelmektedir. Müzik Julie'nin dünyasını, bir uğraş olarak yeniden anlamlı kılmıştır. Deneyim önemli bir durumdur ve günlük hayatta yaşanan deneyimler, aslında yaşamın kendisini oluşturmaktadır. Yaşamda kullandığımız sıradan nesnelere ve yaşam mekanları da yaşamın poetik açılımına aracı olurlar ve bu anlamı taşırlar (Ülger, 2016:144). İnsanların bireysel hayatlarındaki anlam ve özgürlük arayışlarına odaklandığı film *Mavi*, ana karakteri Julie'nin dünyada gerçekliğin sınırlarını zorlayarak yaşadığı hiçlikten, hayatına anlam bulma durumuna geçişini ve dönüşümünü hiçliğin sınırlarında anlatmaktadır.

### 3. *Mavi* Filminin Görsel Analizi

Bu bölümde *Mavi (1993)* filminin görsel analizi yapılacaktır. Film sembolik anlamlar üzerine kurulduğundan öncelikle sembolik düşünce, simge, metafor kavramları üzerinde durulacaktır. *Mavi'de* özgürlük kavramının bireysel boyutuyla ele alındığını görülmektedir. Kieslowski, bu sorgulamayı, filmin ana karakteri olan Julie üzerinden yapmaktadır.

#### 3.1. Metafor

Çağdaş yaklaşıma göre *metafor*, belli bir kavramın, olayın ve olgunun soyut/karmaşık, durumunu açıklamak için kullanılan zihinsel bir araçtır. Metaforlar, sanatta önceden yapılandırılmamış birer buluş olarak estetik bir boyut taşıırken, gündelik hayatta ilişkilerin yapılandırılmasında, anlam taşıma ve kendi doğallığında bir çeşit doğaçlama olarak, uzun yazı ve konuşmaların yerini tutar. Arnheim (1974:149); "görmek ilişkiler kurmaktır" demektedir. Sanatçılar, ilişkiler kurarak ve onları biricik kılan kendilerine özgü söylemlerinde *benzetmeler, analogiler, mitler veya hikâye formlarını* kullanarak izleyiciye hayata farklı bir perspektifle

bakabilme olanağı verirler. İzleyici metafor ve renkleri, karakterlerin kıyafetlerinden, günlük yaşantılarında kullandıkları eşyalara kadar birçok sahnede görmektedir.

Filmsel öykü üretimi açısından *sembolik düşünce* tasarım ya da düşünme düzeyindedir. Çünkü filmsel görüntüler somut imgelerden oluşmaktadır. *Simge*; sınırsız bir anlam taşıdığından, sözcüklerle ifade edilemeyene değindiği zaman gerçek bir simge olur. Simge çok anlamlı olduğundan belki de en derin anlamı her zaman gölgede kalır. Bir konu hakkında izleyiciye aktarılan bilgi-veri miktarı arttıkça haber (ya da anlam) değeri azalmaktadır.

Bilinçaltında yoğunlaşmış düşüncelerin düşte (metaforik) simgesel bir anlam kazanmalarıyla sinematografik anlatım arasında benzerlik olduğu kesindir. Bir başka açıdan filmdeki görüntüler yazılı anlatımın yoğunlaşmış “sembolik biçimleri” olarak algılanabilir (Adanır, 2012:63). Sinemada izlenenler her zaman doğrudan izleyiciye gösterilmek istenenler değildir. Bu bölümde *Mavi* filminin görsel analizi metafor gibi sembolik kavramlara başvurularak yapılacaktır.

### **3.2. Mavi Renk ve Nesnelere**

Belli niteliklere sahip bir rengi kaydetmek fizyolojik ve ruhsal bir fenomendir ve genelde insan buna pek dikkat etmez (Tarkovski, 1992:160). Kieslowski, Julie'nin özgürlük arayışını; mavi rengin baskın olduğu planlar kullanarak ve mavi objeleri filmin içine yerleştirerek anlatmıştır. Andrew (2016:39); “Kieslowski'nin ses ve imgeyi kullanmasında beliren sessiz dışavurumculuğun rengi, kompozisyonu, kurguyu ve beklenmedik, çerçevenin dışından gelen gürültüyü kullanım biçimiyle açığa çıkardığını” söylemektedir. Film boyunca mavi renk, sadece özgürlük değil, melankoli ve soğukluk hissi yaratmak, nesnelere ve mekanların Julie'nin zihninde uyandırıp yankıladığı duygusal çağrışımlara dikkat çekmek için kullanılmıştır.

Filmde; Julie'nin hayatındaki iki önemli insan ve dolayısıyla onların varlığı ile anlamlandırdığı hayatı yok olmuştur. Kazadan önceki hayatındaki tüm bağlardan vazgeçmeye ve yeni bir hayat yaşamaya çalışmaktadır. Fakat geçmişe dair pek çok anı, müzik ve renklerin özellikle de mavi rengin kullanımı ile Julie'nin zihninde yankılanmaktadır.

Filmde mavi renk, geçmişe ait olanın, anıların, nesnelere özetle *geçmişin* rengidir. Wilson (1998); mavi rengin kullanımının herhangi bir yapaylık amacı gütmeyeceğini, aslında semiyotik olarak filmin doğasıyla organik bir bağ olduğunu söylemiştir.

Film, ailenin arabasının *mavi gecede* otoyol üzerinde hızlı bir şekilde ilerlediği sekansla başlamaktadır. Filmde kızları Anna elindeki *mavi bir ambalaj kağıdını* arabanın penceresinden dışarı doğru tutmakta ve mavi ambalaj rüzgârda dalgalanmaktadır. Kızın arabaya geri döndüğü bir sahnede fren bağlantısından yağ damladığı ve başka bir yerde genç bir çocuğun bir topu çubuğun ucuna oturtmaya çalıştığı fakat yapamadığı görülür. Insdorf (1999) kazadan hemen önce, yolun kenarında duran genci “kaderin habercisi” olarak yorumlamıştır. Araba *mavi sabah sisinden* çıkarak hızla geçip gittiğinde çocuk topu çubuğun ucuna oturtmuştur ve genç çocuğun gülümsemesi arabanın tek bir ağaca hızla çarpmasıyla sona ermiştir. Filmin başında karşılaşılan tek ağaç ‘yalnızlık’ temasının film genelinde hâkim olacağını düşündürmüştür. Kazadan hemen sonra, arabanın içinden bir top yavaşça düşer ve ilerler. Bu da küçük çocuğun öldüğü ile ilgili bir sembol olarak algılanmıştır.

Julie'nin ailesi ile yaşadığı evde duvarları maviye boyanmış ve adı da *mavi oda* olan bir oda vardır. Julie evdeki yardımcılara mavi odadaki her şeyi kaldırmalarını istemiştir. Julie eski evine gittiğinde, mavi odada tavanda, *mavi kristal taşlardan oluşan bir sarkıtın* hala asılı olduğunu görür ve öfkeyle sarkıtı asılır. Ancak sarkıt asılı olduğu yerden kopmaz ve Julie'nin elinde sarkıttan kopan birkaç parça taş kalır. Bu sahne, Julie her ne kadar geçmişten kurtulmak istese ve geçmişe ait herhangi bir nesneyi görmek istemese de geçmişi söküp atamayacağını ve elinde geçmişten kalan parçalarla, anılarla yaşamak zorunda olduğunu çok iyi göstermektedir.

Film boyunca Julie'nin karşısına çıkan bazı objeler (mavi sarkıt gibi), Julie'de yok etme dürtüsü uyandırır. Eşyaları boşaltılmış evinde, yalnız geçirdiği ilk gece, çantasını yatağın üzerine boşalttığı anda, çantasında kızına aldığı *mavi jelatinle sarılı olan mavi bir lolipop* bulur. Bu, kazadan hemen önce kızı Anna'nın, arabanın camından rüzgâra bıraktığı mavi jelatinin aynısıdır. Julie'nin mavi lolipodu gördüğünde yüzünde büyük bir acı belirmiştir. Yavaşça şekeri yemeye başlar ancak sonra artan bir hınçla, bir an önce bitirmek istercesine ve ağlayarak art arda ısırma başlar. Kieslowski, Julie'nin bu davranışının bir yıkım eylemi olduğunu söylemiştir (Bernard&Woodward, 2017:171).

### 3.3. Mavi Renk ve Müzik

Müzik ve efektlerin işlevi; görüntüleri ya da görüntü bütünlerini güçlendirmede destek olmaktadır. Tarkovski'ye göre (1992:180-181); “Müziği şiirsel bir nakarat olarak kullanma yöntemi

doğrudur. Bir yönetmen şu ya da bu müziği kullanarak seyircilerin duygularını kendi istediği yere yönlentmek, onların görsel olarak sergilenen nesneyle ilişkilerini genişletmek olanağına kavuşur". Nesnenin anlamı bu yüzden değişmez ama bu yolla nüans kazanır. Kısacası algılamaya yeni bir boyut getirilmiş olur.

*Üç Renk: Mavi* filmi, renk ve müziğin bir 'oyuncu' gibi filme dahil edilmesi, yönetmenin etkisi ve etkili başrol oyunluğu ile birleştiğinde anlatımı güçlü bir sanat filmi olarak nitelendirilebilir. Preisner'in besteleri ve film müziklerinin filmde kullanıldığı yerler imgeleri destekleyen güçlü bir öğedir. Film güzel ve farklı kılan önemli bir unsur da müziğin filmle iç içe ve doğru yerlerde kullanımıdır. Evinde, piyanonun üzerinde bulunduğu nota kağıdına bakarken de Julie'nin yüzüne mavi bir ışık vurmaktadır. Julie, bu kâğıdı okurken notalar filme güzel bir müzik olarak yansır ve kâğıdın Julie'nin okuduğu kısımları da mavi olur. Ancak Julie, piyanonun kapağını sert ve gürültülü bir şekilde kapatır. Bu anılarını unutmak istediği" şeklinde yorumlanır. Müzik de mavi ışık da sona erer.

Filmin başındaki kısa, neredeyse diyalogsuz sahneler, filmin devamında gelişecek olayların içeriğini oluşturur. Julie fiziksel bir açıklaması olmaksızın mavi ışıkların, renk tabakalarının ve/veya görüntünün mavi renge bürünüp azalarak yitişinin eşliğinde, zaman zaman kısa ve öz müzik parçalarınca ziyaret edilecektir (Andrew, 2016:43).

Avrupa Birliği'ni kutlamak üzere Patrice'in bestelediği eserin Julie'ye ait olup olmadığını sormak üzere bir gazetecinin Julie'nin evine geldiği anda, müzik hiçlikten çıkagelmiş gibidir: Kieslowski, Julie'yi önce kaynağı belirsiz bir mavi ışık yüzünde dalgalanırken sandalyede uyuklar halde, sonra müzikle uyanıp irkilmiş ve şaşkın vaziyette, sanki müziğin fiziksel bir mavi varlığı kameraya gösterirken (kamera sadece uzaklaşıp yaklaşmakla kalmaz, *sahneyi masmavi renge* büründürür) müziğin doğaüstü kaynağına bir gönderme yapmaktadır. Mavi renk buharlaşıp kaybolurken gazetecinin sesi duyulur ve ekran normale dönmeden önce kısa süreliğine siyaha bürünür- bu esnada müzik devam eder: bu geçmişten kaçışın imkansızlığı -insanlar, nesnelere, hatıralar her zaman davetsiz misafirlik yapacaktır- düşüncesini akla getirmektedir.

Julie'nin geçmişle bağlarının müzik ile hatırlanması ve konserin tamamlanmasıyla birlikte *Julie'nin geçmişinden kaçışının son bulması da* özgürlük ve sevgi kavramları arasındaki bağlantıyı kuvvetlendiren öğelerdir. Julie'nin film boyunca kesik kesik (Julie'nin parçalanmışlığı

gibi) duyduğu müzikal parçalar, filmin sonunda bir araya gelmektedir. Aynı anda filmin tüm parçaları izleyiciye müzik eşliğinde gösterilmiştir. Bütünlük filmin sonunda yakalanmaktadır.

Julie'nin geçmişiyle mücadelesi aynı zamanda ani kararmalara da karşılık gelmektedir. Bükler (1985:137): "*Kararma ve açılmanın* romanlardaki duraklara benzediğini ve anlatının akışını kestiğini fakat tek işlevinin bu olmadığını, yaratıcı yönetmenlerin bu kararma ve açılmalarla değişik anlatımlar yarattığını" söylemiştir. Filmsel anlatılarda kararma ve açılmalar sıklıkla kullanılmaktadır. Örneğin Arnheim'e göre (1958:102); uyanan ya da uykuya dalan bir kişi bu yöntemle çok iyi gösterilebilecektir. Bu kararma ve açılmaların Julie'nin geçmişinde bastırıldığı ya da silmeye çalıştığı şeylerin geri dönüşleri olduğu düşünülmektedir.

### 3.4. Önce Ses Sonra Görüntü

*Mavi* filminde görselliğin yanı sıra sesin de anlam yaratmak veya anlamı pekiştirmek için etkili bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Insdorf (1999); "*Kieslowski'nin, çıkan bir sesin ne anlattığını gözümüzde canlandırmaya zorladığını*" söylemektedir. Filmde pek çok sahnede olayı görmek yerine ya da görmeden önce sadece sesi duyulmaktadır. Üçlemede ses birçok kez görüntüden önce gelmektedir. *Üç Renk: Mavi* filminin açılışında; nesnelere görülmeden önce lastiklerin sesi duyulur. "Şehrin sıkışık ve gürültülü bulanıklığı içerisinde ilerleyen bir araç görürüz. Görüntünün sessiz bir bulanıklık ile aracın hızla dönen tekerleği arasında gidip gelmesi, bastırılan öfkeyi ve yıkma arzusunu düşündürür (Mang, 2020:106). Bu izleyicide tedirginlik ve bir şeylerin yolunda gitmediği hissi uyandırır. Filmin açılış sahnesinde önce siyah planda araba çalışma sesi ses duyulur. Kazanın olduğu sahnede ise önce çarpma sesi, arkasından arabanın ağaca çarpma görüntüsü gelir. Yine kazadan sonra yakın plan çekimi ile hareket eden bir tüy sembolü ve nefes alma sesi duyulur. Nefes alma sesi ile dalgalanan tüy sembolü kazadan birinin kurtulduğunu işaret etmektedir.

### 3.5. Yakın Plan Çekimler

Kieslowski, Julie'nin trafik kazası sonrası içine kapanmasını ve dış dünyayla bağlantısını azaltmasını (psikolojik durumunu) yakın plan çekimler kullanılarak yansıtmıştır. Kameranın Julie'ye yakından odaklanıp ve kadraja yerleştirildiği zamanlar, diyaloga gerek kalmadan, Julie'nin dış dünyaya vermiş olduğu tepkileri ya da duyguları çok rahat anlatmaktadır. Filmin devamında

da görülen ve Julie'nin bakış açısından çekilen bu planlar, genç kadının dış dünyayla olan iletişiminin kopması ve Julie'nin içine kapanması anlatısını güçlendirmektedir.

Julie'nin zihinsel durumunu ifade etmek istemiştik. Ameliyat masasında ilk uyandığında ilk görülen lamba olur ve lamba önce yoğun bir sis bulutuna dönüşür ve sonra gittikçe netleşir. Kazadan sonra, Julie odasına bir televizyon (kızının ve eşinin cenaze törenini izlemesi için) getiren Oliver'ı net olarak göremez. Gözlerini açar ve bir süre bulanık görür. Bu rastlantısal bir şey değil. Bu onun içe dönüşünü ve kendine yoğunlaşmasını göstermek için yapılmıştır (Stok, 1997:239).

Başka bir ifade ile; filmin genelinde de fark edilen bu sinematografik üslup, Julie'nin özgürleşme yolculuğunu vurgulamak için kullanılmıştır. Julie'nin değişmeye başlamasıyla birlikte Kieslowski'nin sinematografik üslubu da değişmiş ve Julie'nin gözünden takip edilen yakın planlar kullanılmamıştır.

### 3.6. Havuz

Suyun metaforik bir anlamı vardır ve su yüzeyini üstü yaşamı, altı ise ölümü sembolize etmektedir. Julie karakteri film boyunca yaşam ile ölüm arasındaki bu ince çizgide hem fiziksel hem de psikolojik olarak gidip gelir. Insdorf'a (1999:144) göre; "havuz Julie'nin kayıplarıyla duygusal olarak yüzleşmek yerine fiziksel efor sarf etmeyi tercih ettiği bir yas mekanıdır". Yaşadığı kuvvetli çatışma göz önünde bulundurulursa yüzme havuzunun Julie'nin bilincini temsil ettiği de söylenebilir. Ayrıca özgürlük çağrışımı yapan *mavi suların*, havuzun duvarlarıyla sınırlanmış olması da bu anlamı kuvvetlendirmektedir. Filmin içinde havuzun metaforik özelliğini destekleyici sahneler bulunmaktadır, bu sahneler genellikle Julie'nin geçmişiyile yüzleşmesini gerektiren sahnelerden hemen sonra gelmektedir.

*Havuzda tek başına yüzen kadın* metaforu; kadının yalnızlığını ve kendini toplumdan soyutlamasını ve güvende hissettiği yeri vurgulamak için kullanılmış olabilir. Gerçekle travmatik buluşması ve sembolik bağları çözmesi Julie'yi özgürlüğe kavuşturmaktadır. Anıların aklına geldiği yerlerden biri ise havuzdur. Filmde Julie havuzda tek başına yüzdüğü ve çıkmak üzere iken tekrar havuza girip cenin pozisyonunda suda kaldığı görülür. Julie, çevrede bir hatırlatıcı unsur olmadan anıların verdiği acı ve güvensizlik duygusundan dolayı suyun içinde cenin pozisyonu almıştır. Bu noktada havuzun ana rahmini sembolize ettiği düşünülmektedir. Insdorf (1999) ise yüzme havuzunu, bitmemiş yasin mabedi olarak tanımlamıştır.

### 3.7. Farklı hayatlara sahip insanlar, benzer duygular

Julie kafede otururken sokaktan flüt sesi gelir. Bu adamın çaldığı müzik, kocasının yarım kalmış bestesine çok benzemektedir. Julie dayanamayıp kafeden çıkar ve sokak çalgıcısının yanına giderek, çaldığı ezgiyi nereden öğrendiğini sorar. Adam, pek çok beste yaptığını ve flüt çalmayı sevdiğini söyler. O gün farklı hayatlara sahip, birbiriyle alakasız insanların da aynı duyguları paylaşıp aynı besteleri yapabileceğini öğrenir.

Farklı insanların, farklı yerlerde, aynı şeyleri ancak farklı nedenlerle düşünmesiyle ilgili bir takıntım var benim. İnsanları birbirine bağlayan filmler çekmeye çalışıyorum. Müzik söz konusu olduğunda, tüm notaların bir yerlerde var olduğunu düşünüyorum. Etrafa yayılmışlar ve tek yapmanız gereken şey onları doğru sıraya koymak. Ve sanırım farklı sınıftan iki insanın bu notaları farklı zamanlarda ancak aynı şekilde bestelemesi, insanları birbirine neyin bağladığının bir işareti" (Rabourdin, 1994).

Filmde, Julie sokak müzisyeninin rahat uyuyabilmesi için, adamın yanında bulunan flüt kutusunu, yine adamın başının altına koymaktadır. Adam flüt kutusuna bir yastık gibi sarılırken ağzından belli belirsiz şu sözler duyulur: "Daima tutunacak/dayanacak bir şeyler bulmak gerekir". Buradan fiziksel olarak flüt kutusunu tutan bu adamın yaşama tutunmasını sağlayan en önemli öğenin, yine müzik olduğu anlaşılmaktadır. Izod ve Dovalis'e göre (2004:63); adama bir tür bağlılık hissi veren flütün bir geçiş nesnesi olarak Julie'nin avizesine karşılık geldiği düşünülebilir. Sokak çalgıcısının kurduğu ironik cümle bütün bağlılıklardan uzak durmaya çalışan Julie için bir tavsiye niteliği de taşımaktadır.

### 3.8. Geçmişten Kurtulma, Özgürlük Arayışı

Kieslowski'nin üzerinde durduğu bireysel özgürlük kavramı; *kader, talih ve tesadüf* gibi bireyin elinde olmayan kavramlar karşısında, kişinin nasıl bir hayat yaşayabileceği konusunda bir akıl yürütmesi olarak görülebilir. Bu sorun, daha az acı içeren bir hayat sürdürmek için hangi şekilde yaşanması gerektiği konusunda tarih boyunca ortaya konan felsefi öğretilerin uğraştığı bir sorundur. Julie, şehir merkezinde, bir apartman dairesine yerleşerek kendisine yenir hayat kurar.

Deneyimlediği ve sonrasında sağ kaldığı bir kaza, kendisi dahil hayatında hiçbir şeyin ondan önceki gibi olmayacağı acı bir dönüm noktası olmuştur. Julie'nin yürürken, elini yumruk yapıp yanındaki duvara sürterek yaralaması, içinde taşıdığı yoğun ve baş edilmez acının dışavurumudur adeta. Julie'nin kendisi için seçtiği yeni yaşam biçimini öncelikle kendisini geçmişten ve geçmişi hatırlatan neredeyse her şeyden tecrit etmek üzerine kurduğunu (Herman, 2017:168).



Julie de bütün mülkünü ve mallarını arkasında bırakmıştır. Yanına sadece, seyircinin içinde ne olduğunu henüz bilmediği bir koli almıştır. Duygularından ve geçmişinden uzaklaşmak için ödediği bedeli sembolize eden yaralı elleriyle sarıldığı bu koli, içinde taşıdığı eşya itibarıyla Julie'nin irade odaklı eylem yönüyle bir tezat teşkil etmektedir. İki sahne önce, Paris'in sokaklarında ev arayan Julie'nin yaralı eliyle sıkı sıkıya sarıldığı bu kolinin içinden, kızının mavi taşlı lambası çıkar.

Genç kadının yeni hayatına başlayacağı boş eve girdiğinde yaptığı ilk iş de bu lambayı salonun tavanına asmak olur. Tam bu noktada, Julie'nin film boyunca yaşadığı çatışmanın belki de en görsel yansıması karşımıza çıkar. Julie, lambanın mavi taşlarına sevgi dolu gözlerle bakarken, zihninde film boyunca tekrarlanan müziği -bu kez daha yumuşak bir tonda- duyar (Atalar, 2022:111-112).

Julie'nin ara sıra huzurevinde ziyaret ettiği annesi, metaforik olarak Julie'nin hayal ettiği hayatı yaşamaktadır. Alzheimer hastalığına yakalanmış olan kadın, geçmişini hatırlamamaktadır ve hafızasıyla birlikte duygusal tepki verme yetisini ve insani özelliklerini kaybetmiştir. Karakterini, derinden gelen çatışmalarıyla ilk nesneye (anneye) yönlendirerek, fantezideki anne ile gerçekteki anne karşılaştırmasını yapar.” (Mang, 2020:107). Filmin bu olgu etrafında yol alması ile derinlikli bir anlatım sağlanmıştır. Julie, annesinin yanındayken, eylem yönünü en net şekilde açıklayan cümleleri kurar: “Artık yapmam gereken tek bir şey olduğunu anladım. Hiçbir şey. Ne mal, mülk, ne hatıralar, ne arkadaşlık, ne aşk, ne de bir bağ istiyorum. Bunların hepsi birer tuzak”. Burada; Julie'nin acı çekmemek için hiçbir şeye bağlanmamak gerektiğini, böylelikle özgür olunabileceğini düşündüğü görülmektedir.

Annesini huzurevinde ziyaret ettiği sahnede; televizyonda gördüğü bungee jumping yapan insanların özgürlük kavramı adına sembolik bir çağrışımı olduğu düşünülmektedir. Insdorf (1999) ise; Julie'nin annesinin televizyonda izlediği *bungee jumping* görüntülerinin belki de aşağı düştükten sonra tekrar yukarı çıkmamızı sağlayan yaşam gücüne mecazi bir gönderme olarak yorumlanabileceğini söyler.

Julie'nin ailesiyle geçirdiği kazaya tanık olan tek kişinin (Antoine) kaza yerinde bulunduğu kolyeyi -ki bu kolye Julie'ye kocası tarafından hediye edilmiştir- Julie'ye geri vermek istemesi, genç kadına geçmişini hatırlatmış ve unutmak istediği anıları çağrıştıran kolyeyi Antoine'a geri vermiştir. Bu sahne, Julie'nin kaza öncesi yaşamında kullanmış olduğu nesnelere yeni hayatında görmek istemediği anlamına gelmektedir.

### 3.9. Yeniden doğma, hayata dönüş

“Julie’nin yeni yaşamına davetsiz giren bir hayat kadınının (Lucille) beklenmedik kapsayıcılığı ve tanıklığı, öteki ve olanlar konusundaki merakını uyandırır. Üstelik bu kadının da küçükken odasında sıçrayıp dokunmak istediği mavi avizeye benzeyen bir lambası vardı. Ancak büyüyünce O da her şeyi unutmuştu.” (Mang, 2020:107). Lucille mavilerin içinden çıkarak yardım isteyene kadar, hiçbir şey Julie’nin yalnızlık içindeki özgürlüğünü devam ettirme düşüncesine engel olamamaktadır.

Lucille’in Julie için kurtuluşa ya da en azından tam bir insani etkileşime izin veren daha normal bir hayata giden yolu striptiz kulübündeki buluşmada vuku bulur. Bir televizyon ekranında, hastanede gazetecinin çektiği fotoğrafta Lucille birden Julie’nin yüzünü fark eder, Oliver bitmemiş konçertoyu tamamlaması için Avrupa Konseyi’nin kendisine başvurduğunu açıklar, Patrice’in hem karısıyla hem de Julie’de şaşkınlık yaratacak şekilde bir başkasıyla, tanımadığı mavi kıyafetli bir kadınla (Sandrine) birlikte fotoğraf kareleri gösterilir (Andrew, 2016:46-47). Bu sahneden sonra Julie Sandrine’i bulmaya çalışmış ve bazı gerçekleri görmesiyle bir uyanış yaşamıştır.

### 3.10. Gerçekle Yüzleşme, Kocasının Sevgilisi ile Karşılaşma

Sadece kocasını ve çocuğunu kaybetmekle kalmamış kocasının hamile sevgilisine âşık olduğunu öğrenince, kocasının idealleştirilmiş imgesini (haçlı kolye) de kaybetmiştir. Kocasının avukat kadına (Sandrine) âşık olduğunu ve kadının (boynunda kendisiyle aynı haç kolyeyi taşımaktadır) hamile olduğunu öğrenen Julie, tekrar melankoli ve yalnızlığı simgeleyen mavi havuza daldığında bir kez daha intihar etmeyi düşünecek kadar suyun altında kalmıştır. Fakat hayatta kalma dürtüsü ağır basmış ve tekrar suyun yüzeyine çıkmıştır (umutsuzluktan yüzeye sıçrayış). O’nun müzikle mücadelesi geçmişle mücadelesidir; bu yüzden, Julie’nin geçmişle uzlaşmaya başladığının işareti kocasının bestesini bitirmesi, kendisinin yeniden müzikal yaşam çevresine uyum sağlamasıdır.

Doğmamış çocuğunun *mavi ultrason* görüntülerini inceleyen Sandrine’nin sessiz ve gözyaşları içindeki yüzüne mavi gökyüzünün yansıması düştükten sonra görüntünün giderek soluklaşması ve Julie’nin belirsiz gülümsemesi yakın plan çekimlerle gösterilmiştir.

### 3.11. Yaşlı kadın şişe atma sahnesi

*Üç Renk* üçlemesinin tümünde; yaşlı bir kadının boş süt şişesini çöpe atmak için uğraştığı görülür. *Mavi* filminde yaşlı kadın süt şişesini çöpe atmaya çalışmakta, etrafında bulunanlar kendisine yardım etmemekte, Julie de bu durumu görmemektedir. Filmde yaşlı kadının şişe atma sahnesi; "filmdeki çatışmaların, karakterlerin kendisi ve öteki ile kurduğu ilişkinin özeti gibidir. *Mavi* filminde Julie beyaz hayaller içerisindeyken yaşlılık (ölüm) önünden geçer. Julie, bu gerçeğe temas etmenin çok gerisindedir (Mang, 2020: 107). Yaşlı kadının süt şişesini kendi başına çöpe atmak için çabalaması, hayata tutunma, yaşamdan vazgeçmeme olarak yorumlanmıştır.

### 3.12. Duygular

Adanır'a göre (2012:77); sinema bir düşünce ve duygu üretim aracıdır. Bir sistemdir. Kieslowski (1993) bireysel özgürlüğün aslında kimsenin istemediği bir şey olduğunu söyler. Sevgi, özgürlük arzusundan çok daha insani bir duygudur. Fakat burada, gerçek anlamda özgürlük duygusunun bireysel olarak deneyiminin imkânı üzerinde durulmaktadır.

Filmlerinin tek konusunun sevgi ve sevgi eksikliği olduğunu söyleyen Kieslowski, *Mavi* filminde de Julie karakteri üzerinden bu konuyu işlemiştir. Bireyin kontrolünde olmayan şans, tesadüf, ölüm gibi kavramlar sonucunda ortaya çıkan acı durumundan kaçabilmek için, insani değerlerini sıfırdan belirlemeye çalışan Julie, felsefe tarihinde bu doğrultuda ortaya konan teorilerin çağdaş bir uygulayıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özgürlük kavramını bir reddediş eylemi olarak yorumlayan Julie, filmin sonunda yaşamla arasındaki bağları fark ederek bu çabasını sonlandırır. Bu hem Julie'nin yolculuğunun hem de filmin sonudur. Sevme eylemi, her ne kadar Julie için ayrılık, ölüm gibi potansiyel tehlikeler içerse de bu duygudan uzak durmak genç kadını özgür kılmamıştır. Tam tersine, kişisel alanına çizdiği kesin sınırlar içinde daha da hapsolmuş; geçmişinde gizlenen korkulardan uzaklaşamamıştır. Julie, dış dünyadan soyutlanmasına ve içine kapanmasına neden olan bu korkularla yüzleşmeye karar verdiği zaman değişmeye başlamıştır. Özgürlüğün, kişinin esaretinin sınırlarını bilmesi ve buna göre davranması olduğunu anlar. İnsanların birbirlerine karşı duydukları sorumluluk hissi ya da sevgi bağı, teorik olarak kişinin özgürlüğünün kısıtlanması tehlikesi içerse de bunlar aynı zamanda insan olmanın gereklilikleridir ve insanları birbirine bağlayan ortak bağlardır. Korkularıyla yüzleşerek bu bağlara tutunan Julie, insana özgürlük alanı açan en önemli eylemin sevme eylemi olduğunu anlar. Bu

eylemin getirdiği bağıllık duygusu, gelecekteki olası bir yoksunluk durumunda kişinin yaşamı için bir acı tehdidi içerse de içinde bulunulan zaman dilimini de anlamlı hale getirmektedir. Kieslowski'nin de belirttiği gibi her insan ihtiyaçları, arzuları ya da korkuları sebebiyle esaret altındadır. Bu yüzden bireysel anlamda mutlak bir özgürlükten bahsetmek mümkün olmayabilir. Özgürlüğün çerçevesi, bu esaretin sınırlarının bilinmesi ve bu sınır içinde severek yaşanması ile genişleyebilir. Sonuçta Julie, filmin son planında bu esareten kurtulmanın mümkün olmayacağını anlamış ve bu sırada özgürlüğün ikonik bir sembolü olan gökyüzünün maviliği yüzüne yansımıştır. Film boyunca içinde yüzdüğü sular gibi gökyüzü de sınırları olan bir imgedir. Gerçek anlamda özgürlük, esaretin sınırlarını bilmek ve bu çerçeve içinde huzurlu bir şekilde yaşamaktır. Julie bu sınırları, içindeki sevgiyi bastırmaktan vazgeçtiği zaman keşfetmeye başlamıştır.

### 3.13. Final Sahnesi

Final sahnesinde yine müzik metaforu ve gözyaşı ön plandadır. Tamamlanan beste ile birlikte filmdeki oyuncular görüntülenmektedir. Insdorf'un (1999:51) açıkladığı gibi: "Julie ile başlayıp bittiğinden beri, tüm bu insanlar artık onun bir parçası gibi görünüyor. Film sona erdiğinde gerçek bir kapanış var: Julie konçertoyu tamamladı ve yasını yerine getirdi ... "özgürlük" içinde yaşamaya çalıştıktan sonra – hafıza, arzu, iş ya da bağıllık olmadan – ironik bir şekilde aşka geri döndü."

Julie'nin yüzü, acılarıyla barışmış, geçmişten ya da duygularından kaçmaktan vazgeçmiş ve olgun bir bilgelikle yüreğini sevgiye açmış bir kadının yüzüne dönüşmüştür. Bir arınma belirtisi olarak gözlerinden yaşlar süzülür ve pencereden yansıyan karanlığın yerini yavaş yavaş gökyüzünün -ya da özgürlüğün- mavi rengi alırken, Julie *sevgiyle* gülümser (Atalar, 2022:121). Julie karakteri, tam anlamıyla bir özgürlüğe hiçbir zaman kavuşamayacak dahi olsa, en azından zincirlerinden kurtulabilmek adına önemli bir eşiği atmış; asıl esaretin sevgi yoksunluğundan kaynaklandığını anlamıştır.

Kocasının Julie'nin işine katkılarını göz ardı etmiştir ve Julie bu konuda sessiz kalmıştır. Bu sebeple, yas tutmakta hem başkalarının sevgisini hem de kendisinin onlar üzerindeki etkisini kabullenmekte ve alinyazısıyla yüzleşmekte -onun da bizzat kendisinin de insan olduğunu ve yaşamak istediğini itiraf etmekte- kendini özgür hisseder (Andrew, 2016:54-55). Filmin final sahnesinde *sevginin* özgürlükten ve tüm her şeyden daha güçlü bir duygu olduğu görülmektedir.

Julie Olivier'i (Patrice'in en yakın arkadaşı, Julie'ye aşiktir) bir kez daha arar ve yine aynı soruyu sorar; *beni hala seviyor musun? cevap yine aynıdır; seni seviyorum* Julie bu kez hissizlikle değil, elinde, beyinde tamamlanmış beste ile telefonu kapatır ve parmağını ilk notaya dokundurur, izleyiciyi beste ile baş başa bırakıp sevgiye gider. Kapıdan dışarı adımını attığında (kapı daha önce pek çok defa olduğu gibi mavi avizenin üzerine kapanmıştır) filmin muhteşem finali de açılır: beraberinde sekiz dakikalık koro bölümünü ilk defa bütünüyle dinlememize imkân veren, bütün esas karakterlerin sırayla gösterildiği sözsüz bir kurgu (Andrew, 2016:52).

### **SONUÇ**

Görsel ve işitsel bir kitle iletişim aracı olan sinemanın; *imge, sembol, ışık ve filtreler* ile kendine ait özel bir dili vardır ve bu dil renklerin etkili kullanımıyla zenginleşmektedir. Üç Renk: Mavi; serinin diğer filmleri gibi olayları gündelik hayattan alarak doğrudan doğruya yaşadığımız zamana tanıklık eden, zamansız bir filmidir.

Julie'nin geçmişle bağlarının müzik ile hatırlanması ve konserin tamamlanmasıyla birlikte Julie'nin geçmişinden kaçışının son bulması da özgürlük ve sevgi kavramları arasındaki bağlantıyı kuvvetlendiren öğelerdir. Julie'nin film boyunca kesik kesik (Julie'nin parçalanmışlığı gibi) duyduğu müzikal parçalar, filmin sonunda bir araya gelmektedir.

Filme özgü güzellik; öykünün felsefesi/içeriği ile görselliği/estetik biçimi arasında kurulan denge vardır. Kieslowski, *Mavi* filminin dramatik ve sinematografik yapısını oluştururken biçimin, öze ait olan düşünsel altyapıya hizmet etmesine özellikle dikkat etmiştir. Titizce tasarlanmış olan bu yapı, Julie'nin içinde bulunduğu psikolojik durumun ve film içinde geçirdiği değişimin seyirci tarafından daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır.

Film boyunca metaforlar belli bir içeriğe göre bilinçli bir şekilde seçilmiş ve belirli anlamsal göndermelerde bulunmuştur. Aynı zamanda renklerden hareketle anlamlı bir temsil oluşturulmaktadır. Renkler ve göstergeler arasında kurulan bağ izleyiciyi farklı düşüncelere götürmektedir.

Filmin ana karakteri Julie görünmesine rağmen aslında olayın kaybettiği eşi Patrice etrafında kimi zaman duygusal kimi zaman ise kriminal bir şekilde ilerlediği görülmüştür. Aslında Patrice ünlü bir besteci olmasa bu kaza birçok kişinin başına gelebilecek sıradan bir

olaydır. Filmi farklı kılan Patrice'in yaşadıklarıdır. Bu durumda gizli ana karakterin aslında Patrice olduğu söylenebilir.

Kaza ve kazanın beraberinde getirdiği kayıplardan sonra Julie, içindeki acıyı unutmak istemiş, fakat dışarıdan yine kendi travmasıyla ilgili iletiler almıştır. Bu durum, filmin son karesinde O'nun arkasında ağlarken görülen pencere çerçevesiyle aktarılmıştır. Bu yüzden *Mavi* filmi, gerçeklikle yeniden yüzleşme becerisinin kazanılmasının ağır süreciyle ya da insanın kendini toplumsal yaşama katmasıyla ilgili bir film değil, özneyle gerçeklik arasında bir ekran inşa etmesiyle ilgili bir filmdir denilebilir.

Bu filmin üçlemenin diğer filmleri ile birlikte izlenmesi gerektiği dile getiriliyor olsa da *Mavi*'nin kendi başına durabileceği diğer bir görüştür. Film sadece bir kadının travma ve yaşla başa çıkmasının ilginç bir öyküsü olarak görülse de evrensel olarak takdir edilebilecek niteliktedir. *Mavi*, tekrar tekrar ve derinlemesine izlenmeyi hak eden, görsel ve heyecan verici bir sinema deneyimidir ve bugün bile hala film üzerine konuşulmaya, çalışılmaya ve yazılmaya devam edilmektedir. *Mavi* filmi, izlendiğinde kat kat güzelleşen, her karesi incelemeye değer, özel bir Kieslowski filmidir.

### Kaynakça

Adanır, O. (2012). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. İstanbul: Say Yayınları.

Adanır, O. (1986). *İşitsel ve Görsel Anlatım Üretimi, J. Mitry ile Sinema Üstüne Söyleşi*, İzmir: DEÜGSF Yayınları.

Andrew, G. (2016). *Three Colours*, İstanbul: Alfa.

Akgün, C. (2019). Metafor/Metonimi ve Psikanaliz, *Psikeart Dergisi*, Sayı:65, s.24-27.

Arnheim, R. (1974). "Colors:Irrational and Rational". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33 (2):149-154.

Arnheim, R. (1958). *Film as Art*. London: Faber and Faber, 1983.

Atalar, M. M. (2022). Özgürlüğün ve Esaretin Felsefesi- Felsefenin Sinematografisi: Kieslowski'nin *Mavi*'si. *Sinecine*, 13(1), 99-125.

- Bernard, R., Woodward, S. (2017). İçsel Hayatların Sinemacısı-Krzysztof Kieslowski, çev: Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bozkurt, A. (2016). 19 Üç Renk, *Altyazı Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, Sayı:163.
- Büker, S. (1985). *Sinemada Anlam Yaratma*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi.
- Cevizci, A. (1996). *Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Ekin Yayınları.
- Ertan, E. (2016). Üç Renk, *Altyazı Dergisi*, Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi, 07, Sayı:163.
- Hegel, G.W.F. (1977). *Phenomenology of Spirit, Freedom of Self Consciousness*, USA: Oxford University Press .
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*, Türkçesi: Kaan H. Ökten, İstanbul: İdil Matbaacılık.
- Insdorff, A. (1999). *Çifte Hayat, İkinci Şans: Krzysztof Kieslowski'nin Sineması*, New York: Miramax Kitapları.
- Izod, J. & Dovalis, J. (2006). Grieving, Therapy, Cinema and Kieslowski's Trois Couleurs: Bleu, *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, Volume 25, Issue 3.
- Kasap, Ç. B. (2020). Metaforik Bir Deneyim Olarak 'Ölümden Uyanmak': Kieşlowski'nin 'Mavi'si, *SineFilozofi Dergisi*, Vol/Cilt: 5 No/Sayı: 9, ISSN: 2547-9458.
- Mang, H. (2020). Kieslowski'nin Renkleri, *Psikeart*, Sayı:72, s. 106-107.
- Nietzsche, F. (2002). *Güç İstenci*, İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Rabourdin, D. (1994). *Kieslowski-The Cinema Lesson [Film]*. MK2.
- Sartre, J. P. (2011). *Varlık ve Hiçlik. Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. 4. Basım. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Stok, D. (1997). *Krzysztof Kieslowki'yle Söyleşi, Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*. İstanbul: AfaSinema.
- Takahashi, H. (2017). "Güzel Sloganlar ve Gizem". İçsel Hayatların Sinemacısı. Çev., Osman Akınhay. R. Bernard ve S. Woodward, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman*, çev: Füsün Ant, İstanbul: Afa Yayınları.

Toker, H. G. (2020). Krzysztof Kieslowski'nin Üç Renk: Mavi Filminin "Travma", "Yas" ve "İyileşme" Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi, *Middle Black Sea Journal of Communication Studies*. 5(2), 108-121.

Tunalı, İ. (1983). *GreK Estetiği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ülger, H. E. (2016). Mimarlık Fenomenolojisi ve Mekân kavramı üzerine fenomenolojik-hermeneutik bir inceleme: Heidegger Mimarlara ne der? *Felsefe Dünyası*, Sayı 63, (116-154).

West D. (1998) *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*, (çev. Ahmet Cevizci), İstanbul: Paradigma

Wilson, E. (1998). Three Colors: Blue: Kieslowski, Color, and the Postmodern Subject. *Screen*, 39(4), 349-62.

Yazıcıoğlu, K. (1994). Kieslowski'de İnanç: Mavi, *Antrakt/ Aylık Sinema Dergisi*, Sayı:33, s.53-57.



## NALAN YIRTMAÇ'IN ESERLERİNDE YARATICI VE ELEŞTİREL BOYUTUYLA NOSTALJİ

### NOSTALGIA WITH ITS CREATIVE AND CRITICAL DIMENSION IN THE WORKS OF NALAN YIRTMAÇ

Ayça Sesigür<sup>\*</sup>, Ahmet Musa Koç<sup>\*\*</sup>

#### Öz

Yaşanan an'a ait duygular ve düşünceler her hatırlama ile yeniden yapılır. Böylelikle an bir anıya dönüşerek temsil haline gelir. Bu temsili görüntülerin ardında saklı olan düşünceleri, duyguları harekete geçiren, kararları ve hayatları şekillendiren anlamlar bireysel olduğu kadar toplumsal etki alanlarına da sahiptir. Temsiller aracılığıyla geçmişte bir zamana, mekâna ya da kişiye özlemi yaratan nostalji kavramını sanat yapımında nasıl anlamlandıracağımız sorusu bu çalışmanın arka planını oluşturur. Görüntüler aracılığıyla karşılaşılan nostaljik bir nesne, düşünce, anı ya da durumun bir sorgulama aracı olabilirken, bir manipülasyon aracına da dönüşebilir. Bu nedenle nostalji imgelerinin anlamlandırılması tartışmaya değer görülür. Sanatçı imgeyi düşünsel nostaljinin eleştirel bakış açısıyla kışkırtıcı bir şekilde mi yoksa yeniden kurucu nostaljinin kusursuzluğunun yansıtıldığı bir manipülasyonla mı sunuyor? Çalışma bu soruları çoğaltarak Nalan Yırtmaç'ın nostaljik imgeleri farklı yaklaşımlarla ele aldığı seçilmiş eserlerini anlamaya çalışır ve nostalji imgelerini anlamlandırmak isteyen sanatçı ve sanat eğitimcilerine, nostaljinin "yaratıcı ve eleştirel" boyutundan bir içerik sunmayı hedefler. Nalan Yırtmaç'ın çalışmalarını nostalji imgeleri üzerinden anlamaya çalışmanın nedenleri ise eserlerindeki stensil (şablon) tekniği, nostalji nesnelerinin yer alması ve konu seçimidir. Sanatçının stensil tekniğiyle zaman-mekân kayması yarattığı, nostaljik nesnelerin zamanı ve temayı gösterme şekillerinde sıra dışı bir bakışa sahip olduğu, öznel yaşamından hareket ederek ele aldığı konularla birlikte toplumsal hafızayı işaret eden sosyal ve politik konulara dikkat çektiği söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Nostalji, İmgede Nostalji, Nalan Yırtmaç, Eleştirel Görsel İfade.

#### Abstract

The feelings and thoughts of the lived moment are restructured with each recollection. Thus, the moment turns into a memory and becomes a representation. The meanings hidden behind these representational images, which mobilize thoughts, emotions, shape decisions and lives, have social as well as individual spheres of influence. The question of how to make sense of the concept of nostalgia, which creates a longing for a time, place or person in the past through representations, in art making forms the background of this study. While a nostalgic object encountered through images can be a means of questioning a thought, memory or situation, it can also turn into a means of manipulation. For this reason, the interpretation of nostalgia images is considered worthy of discussion. Does the artist present the image in a provocative way with the critical perspective of intellectual nostalgia or with a manipulation that reflects the perfection of reconstructive nostalgia? By multiplying these questions, the study tries to understand Nalan Yırtmaç's selected works in which she deals with nostalgic images with different approaches and aims to provide content from the "creative and critical" dimension of nostalgia

---

*Araştırma Makale // Başvuru tarihi: 26.09.2022 - Kabul tarihi: 25.11.2022.*

<sup>\*</sup> Araş.Gör. 1, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Resim-iş Eğitimi, aycasesigur@mu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8928-3195>.

<sup>\*\*</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı, ahmetmusakoc@aybu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6009-924X>.

to artists and art educators who want to make sense of nostalgia images. The reasons for trying to understand Nalan Yırtmaç's works through nostalgia images are the stencil (template) technique and nostalgia objects in her works, and her choice of subject. It can be said that the artist creates a time-space shift with the stencil technique, has an extraordinary view in the way nostalgic objects show time and theme, and draws attention to social and political issues that point to social memory, together with the subjects she deals with based on her subjective life.

**Keywords:** Nostalgia, Nostalgia in the Image, Nalan Yırtmaç, Critical Visual Expression.

## 1. Giriş

“Ekseriya tahayyülatım bir meftuniyet-i (tutkuyla) âşıkane ile maziye pervaz eder (kanat açar). Fikrim hatırat-ı latifeyi havi olan (içeren) o mesud zamanı düşünmekten mütelezziz olur (tat alır). / Mâzi benim için neşvelere, handelere cilvegâh bir semâ-yı ruh-perverdir. Kalbim darabat-ı darbe) kadere hedef oldukça o semâ-yı latifin bulutlar arasından eşiarîz olan (ışık saçan) hatıralarla teselli bulur, hissiyatım o feza-yı (sonsuzluk) saadette tayeran eder, müsterih olur” Halit Ziya Uşaklıgil (2002:68).

Halit Ziya'nın dizeleri okura geçmişin acı, tatlı, buruk tadını hissettirirken diğer yandan insanın geçmişe başvurma nedenlerini de sorgular. Mutlu anları düşünmekten memnun olan zihin, bazen huzur bulmak, bazen ise kaderin darbelerine dayanmak, bir nevi teselli bulmak amacıyla geçmişe başvurur. Geçmiş nostalji görüntüsüyle, günlük yaşamımızda bir beyaz eşya tasarımından çay tabağına, dinlediğimiz bir müzikten TV programına, bir mağaza vitrinine, billboard afişlerine, kısaca üretimden tüketime, sanattan edebiyata, pazarlamadan reklama değin farklı biçimlerde karşımıza çıkar (Altuntuğ, 2011).

Bugün geçmişi, hatıra ve hatırlama kültürünü canlandırma çabaları sanatın her disiplininde ve kültürel çalışma alanlarında sıklıkla görülür. Bu hatırlatma çabalarıyla her disiplin kendi araçlarıyla gerçekleri ve görüntüleri yeniden üretir (Susam, 2015). Bu görüntülerin ardında hisleri ve zihni harekete geçiren kararları ve hayatları şekillendiren anlamlar saklıdır. Bu anlamları daha görünür kılma isteği “Sanat yapımında nostaljiyi nasıl anlamlandırırız?” sorusunu doğurur. Çünkü nostaljinin imgesi bir sorgulama aracı olabilirken diğer yandan bir manipülasyon aracına da dönüşebilir. Charles Maier'in (Maier'den akt. Boym, 2009:15) belirttiği gibi “sanat için kitsch neyse, hafıza için nostalji odur” ya da Boym'un (2009:15) nostaljiyi “etik ve estetik bir başarısızlık” olarak tanımlamasından hareket edersek nostaljik imgeyi nasıl değerlendiririz?

Sanatçı imgeyi düşünsel nostaljinin eleştirel bakış açısıyla kışkırtıcı bir şekilde mi yoksa yeniden kurucu nostaljinin kusursuzluğunun yansıtıldığı bir manipülasyonla mı sunuyor? Alımlayanın ortak duygularını uyandıran ya da ortak deneyimlemediği halde nostalji nesnesi üzerinden yaratılan bir ortaklık hissine davet eden nostaljik temsillerin “tüketilen nostalji” den ayrıldığı bir yer var mı? Nostalji aracılığıyla gerçekte oluşturulan mesafenin sanatta yaratıcılığın eleştirel düşünmeyi perdelemesi ya da açığa çıkarması açısından rolü ne? Bir yandan tarihsel hafızayı inşa etmeye katkı sağlayabilirken -ama gerçek ama sahte- diğer yandan da tarihsel hafızaya direnen nostalji temsillerle sanatta nasıl bir rol üstleniyor? Bir yandan bu hafızayı yüceltirken diğer yandan yeniden üretilenleri sorgulamaya nasıl itiyor? Ve bu temsillerin popüler kültürle arası nasıl? Kitleleri bir romantizmle ya da melankoliyle uyuşturup nasıl uyutuyor ya da nasıl uyandırıyor? Bu ikiliği birbirinden ayıran tavır nedir? Çalışma bu sorular kapsamında ve bu soruları çoğaltarak Nalan Yırtmaç'ın Türkiye’de gerçekleştirilmiş sergilerinden seçilmiş nostaljik imgeleri farklı yaklaşımlarla ele aldığı eserleri anlamaya çalışır. Günlük yaşamda sıklıkla karşılaşılan nostalji imgelerini anlamlandırmak isteyen sanatçı ve sanat eğitimcilerine, nostaljinin “yaratıcı ve eleştirel” boyutundan bir içerik sunmayı hedefler.

## 2. Nostalji

Savaşla bağlantılı olarak bir hastalık, yurt özlemi olarak tanımlanan nostalji konusunda modern durumu anlama ve yeni zaman anlayışı geliştirme çabasıyla sanatçılar, bilimciler, filozoflar ve eleştirmenler ortak bir noktaya odaklanır: nostaljinin değişebilir nesnesi (Boym, 2009:54). Nostalji farklı disiplinlerde kavramsal olarak çeşitli açılardan ele alınır: Tıp alanında mekânsal uzaklıkla, memleket özlemi olarak yorumlanır, psikanalizde anneye bağlılık ve narsistik yaralanma üzerinden yas ile ilişkilendirilir, sosyolojide kimlik geçişi olarak ele alınır. Felsefe alanında zamansal uzaklıkla ilişkili olarak geçmişin acı bir pişmanlığının ifadesi olarak, psikolojide ise güvensizlik/acı üzerinden geleceğin kederli algısı ve bireyin uyumsuzluğu (Özha ve Altuğ, 2017:339; Kessous ve Roux, 2013:51) Boym (2009:40) pek çok farklı ulusal gelenekten gelen aydın ve şairlerin sıla hasreti için tercümesi olamayacağını düşündükleri kelimeleri sahiplenmelerine dikkat çeker. Ayrıntıların ya da tatların farklılığına rağmen dünyadaki romantik nostaljik insanların benzer bir grameri olduğunu belirtir. Bu benzerliğin Türkçede “hüzün” kelimesiyle karşılık bulduğunu söyler: “Bir de Türkçe hüzün var, yani sufilerin dünyevi olsun

olmasın manevi acısı; yitirilmiş imparatorluğa duyulan ortak bir modern özleme dönüştürülmüş ve Orhan Pamuk'un İstanbul'un fotojenik siyah beyazına boyanmıştır.”

Cross (2018:13) 18. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan Romantizm'in "Aydınlanmanın rasyonel geleceğe olan güvenini reddedip, sanayileşme sonrası ortadan kaybolan köy hayatı için azap çekip geçmişe olan bu özlemi yücelttiğini" söyler. Çok daha öncesinde başvurulmuş dini, yerel topluluk ya da aile temelindeki mitlerin etrafında inşa olan nostaljinin modernite ile zaman yerine mekân değişiklikleri sonucunda dönüştüğünü belirtir. 19 yy'da ise müze ve anıtlarla birlikte gelecek kuşağa ulusal tarih ve edebiyat öğreten okulların artışıyla nostalji kavramını mirastan, ulusaldan, yerelden, dinden ve etnik kökenden ayırmanın zorlaştığına dikkat çeker. 20 yy'da ise nostalji kavramının moda nostaljisiyle şekillenen nesneyle özdeşleşen ve metalaşmış "tüketilen nostalji" olarak tüketim toplumunun hızına ve yapısına uygun olarak değiştiğini söyler. İnsanların satın alma hızının artmasıyla, bu hızda kaybolan eşyalarla kimliklerinin de yitip gitmiş olduğu hissine kapıldığını belirtir. Eşyalara yüklenen anlam ve amaç ile onun kaybının yarattığı bu durumu ise tehdit altında olan benliği geri getirme, geçmiş kurtarma arzusuyla yaşanan bir özlem olarak tanımlar (Cross,2018). Günümüzde Türkiye'de, modernizm ile geldiği söylenen bu hızın ne kadar yaşandığı ve nasıl yaşandığı tartışmaya açık bir konu olsa da retro kültürünün son yıllarda belirmesinin, Avrupa coğrafyasının anıtlarına ve ata yadigârlarına sahip çıkışında olduğu gibi, Amerikan coğrafyasının hızlı kapitalizmle ilişkili gençlik kültürünü de barındıran bir karmaşıklığa sahip olduğu söylenebilir.

Boym (2009) nostaljiyi artık var olmayan ya da hiç var olmamış olan eve duyulan özlem olarak tanımlarken bu durumu insanın kendi fantezisiyle arasındaki aşk ilişkisine benzetir. İmgesel olarak ise iki kare ile iki imgenin üst üste gelmesiyle tanımlar nostaljiyi: sıla ile gurbet, geçmiş ile şimdi, rüya ile günlük hayat üst üste bindirilmiş gibi. İlk bakışta mekâna özlem olarak görülen nostaljinin aslında zamana özlem olduğunu ve birey psikolojisinin ötesine geçerek "tarihi silmek ve özel ya da kolektif bir mitolojiye dönüştürmek, zamanı mekân gibi yeniden ziyaret etme" isteği olduğunu belirtir ve bu durumu zamana karşı bir isyan olarak nitelendirir (Boym, 2009:14, 16).

Krishnamurti (2019), anıların koşullanma fikir, umut, umutsuzluk ve var olmanın dayanılmaz yalnızlığı ile yalnızca düşünceden ibaret olduğunu aslında tüm bunların zaman

kavramıyla açıklanacağını söyler: “Zamanın durduğu o zamansız hali anlamak için zihin, acaba zaman demek olan tüm deneyimlerden tam anlamıyla kurtulabilir mi? İnsan bunu sorgulamalı” der. Zihnin geçmişe duyulan bu özleme başvurduğu zamanın korkuyla ilişkisine dikkat çeken Boym (2009:15) ise Nostaljiyi Lut’un karısının durumuna (taş heykele dönüşmesi mitine) benzetir: “geriye bakmanın sizi sonsuza dek felçli bırakabileceğinden, tuzdan bir sütuna, yani hüznünüze ve kalkıp gitmenin boşunallığına dikilmiş acınası bir abideye dönüştürülebileceğinden duyulan bir korku” barındırmasıyla da nostaljinin bir tabu olduğuna dikkat çeker.

Nostalji kavramı dört kategoriye ayrılır: Kişisel nostalji, kişilerarası nostalji, kültürel nostalji ve canlandırılmış (sanal) nostalji (Güzel ve Okan, 2016; Gökaliiler ve Arslan, 2015; Holak vd., 2006; Türk, 2021). Kişisel ve kişilerarası nostalji bireylerin geçmişte yaşadığı doğrudan deneyime dayalı olarak bireysel hafızaya işaret ederken, kültürel ve canlandırılmış nostalji ise toplumsal deneyimlerle ya da kültürel üretimlerle bağ kurarak dolaylı bir deneyimden hareketle kolektif hafızaya işaret eder. Yırtmaç’ın eserlerinde nostaljinin bireysel hafızadan yola çıkışla toplumsal bir zemin oluşturarak kolektif hafızaya işaret ettiği söylenebilir.

### 3. Nalan Yırtmaç’ın Eserlerinde Nostalji

1969 İstanbul doğumlu sanatçı ve eğitimci Yırtmaç, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü mezunudur. 2000-2009 yılları arasında Hafriyat Sanat Kolektifi ile çalışmıştır. Nalan Yırtmaç, çalışmalarında farklı medyumlar ve yüzeyler kullanmaktadır. Desenler, suluboya, yağlı boya, kolaj, stensil (şablon) baskı gibi teknikleri; perde, muşamba, masa örtüsü, tekstil atıkları gibi birçok farklı deneysel yüzey üzerinde kullanır. Sanatçı, çalışmalarında çoğunlukla kentsel dönüşüm, ekolojik yıkım, yerel direniş, zorunlu göç ve insan hakları gibi sosyal ve siyasi meselelere odaklanır. Sanatçı, Türkiye’nin yakın geçmişini, kişisel ve gündelik olanın hafızası ile yaratıcı imgelerle forma kavuşturarak kolektif hafıza üzerinden yorumlar (http 1; http 2; http 3; http 4). Nalan Yırtmaç, “eleştirel ve ironik vurgular taşıyan görsel çalışmalarıyla”, çeşitli kültürel toplulukların sesleriyle “gündelik hayatlarımıza bir dev aynası tutar” (http 1).

Nalan Yırtmaç’ın çalışmalarını nostalji imgeleri üzerinden anlamaya çalışmanın nedenleri, eserlerindeki stensil tekniği ile nostalji nesnelерinin yer alması ve konu seçimidir. Bu

nedenlerin, stensil tekniğiyle zaman-mekân kayması yarattığı, nostaljik nesnelerin zamanı ve temayı gösterme şekillerinde sıra dışı bir bakışa sahip olması, öznel yaşamından hareket ederek ele aldığı konularla birlikte toplumsal hafızayı işaret eden sosyal ve politik konuları kaynaştırması düşüncesine dayandığı söylenebilir. Daha çok sokak sanatında karşılaştığımız stensil tekniğiyle yapılan çalışmalar kamusal açık alanlarda değil kapalı sergi salonlarında yer alır. Bu durum mekânsal bir tezat yaratır. Diğer yandan yine sokağın dilini andıran bu şablonlar Koyuncu ve Ergenç (2019)'in benzetmesiyle “eyleme davet eden, slogan atan bir megafon”a dönüşür. Onlara göre bu “radikal estetik” militarist bir etki yaratır, tıpkı punk bir ses, bir rep parçası ya da enternasyonal bir marş gibi (Koyuncu ve Ergenç, 2019). Bu haliyle geçmişi gözler önüne getiren Yırtmaç, bunu bir özlem duygusuyla yansıtmaz. Aksine tıpkı karşı sanatların yer aldığı hafıza mekânları oluşturur gibi alımlayanı hatırlamaya ve tanık olmaya çağırır gibidir. Bu nedenle onun çalışmaları bireysel belleğin bir ürünü olmaktan çıkıp toplumsal belleğe müdahaleler içeren eylemsel bir tavır olarak okunabilir. Şablonların zamansal bir dondurulmuş hal izlenimi yaratırken, geçmişi günümüze taşıyan bir geçişi temsil etmesi nedeniyle nostaljik bir imgeyi anımsattığı söylenebilir. Diğer yandan şablonlarla oluşturulan bu eylemsel tavrın kültür endüstrisine hizmet etmeyen “radikal” bir estetik anlayışla ortaya konması onun nostalji imgelerini tüketilen bir nostalji ögesi olmaktan çıkarır (Koyuncu ve Ergenç, 2019). Kişisel anlamlar yaratırken diğer yandan da bireyleri soyutlayıp ayırması ve bunun sonucunda nostaljinin kolektif belleğini oluşturan mekân ve olaydan merkezini saptırıp anlamını eşyaya kaydırması sonucu oluşan tüketici nostaljinin aksine Yırtmaç'ın, kişisel belleğinden hareketle şablonları kullanarak kolektif belleği oluşturan zamana ve mekâna hem geçmişten imgeler taşıyarak hem de bu imgelerle bugünün sorununa işaret ederek zamanı ve mekânı aşan bir ortaklık hissi yarattığı söylenebilir. Üstelik ortak bir deneyim olmamasına rağmen (tarihsel olarak) zamanlar arası bir geçişle alımlayanı tanık ederek ve bugünün toplumsal sorununa işaret ederek ortak bir his yaratması tarihsel hafıza yaratımında ya da ana akım tarafından yaratılan tarihsel hafızaya direnme konusunda sanatın aktivist rolüne dikkatleri çeker niteliktedir. Bu nedenlerle nostaljiye yakıştırılan “estetik ve etik başarısızlık” tanımı Yırtmaç'ın eserlerinde şablonlar aracılığıyla radikal bir estetik anlayışa dönüşür ve onun imgeleriyle nostalji “hafızanın kitsch”i olmaktan çıkarılır.

“Yeni Manzara” adlı çalışmasını yaparken (Görsel 2) esinlendiğini belirttiği fotoğrafta (Görsel 1) 1950’lerde boğazın yüzülebilir temiz sularında Kız Kulesi ve ufka bakan iki genç kız görülmektedir. Eserde (Görsel 2) yer alan figürler bugünün manzarasıyla mülteci botunu gözleyen konumuna taşınmıştır. Sanatçının medyum olarak şablon tercihi bu resimde kitlesel zorunlu göçlerin dramına vurguyu güçlendirirken, bunun nasıl gündelik hayatımızın sıradanlaşan bir imgesi olduğunu alımlayana haykırır. Boym’un belirttiği gibi (2009:19) nostaljinin yaratıcı bir şekilde yeniden düşünülmesi yalnızca sanatsal bir araç olmanın ötesinde eleştirel düşünmeye davetiye çıkararak “şipşak çözümler ve şeker kaplar peşinde olmayan öz bilinçli özlem arayışının” alanını genişletmeyi sağlayabilir mi? Yırtmaç’ın bu eserinde Kız Kulesi’nin yerini alan mülteci botu imgesinin böylesi bir özlem arayışına işaret ederken aslında eleştirel düşünmeye davet ettiği söylenebilir.



**Görsel 1.** Sanatçısı bilinmiyor, 1950'lerden bir İstanbul manzarası



**Görsel 2.** Nalan Yırtmaç, *Yeni Manzara*, 2018, tuval üzerine akrilik ve şablon, 50x70 cm

Zihnimizdeki imgeleri geçmişten çağırın Yırtmaç bu imgeleri ters yüz ederek yeni, heyecan verici, coşkulu, tanık olduğumuz ama göremediğimiz bir biçimi bize sunar: Öğrenciler serisinde eğitim organizasyonunun süreçleri birbirinden bağımsızmış gibi görünen imgeleri bir

araya getirerek bir söylem meydana getirir. Görsel 3'te 20 öğrenci siyah önlükle 4 sıra halinde önden arkaya doğru sıralı bir şekilde konumlanarak poz vermektedir. Bu öğrencilerin arasından yeşil bir bitki yükselerek yüzeyi kaplar şekilde yer almaktadır. Öğrenciler I' de (Görsel 3) fışkıran bir yeşil bitkiyi siyah önlüklü öğrenciler ile iç içe yerleştirmesiyle eğitimin "yetiştirme" tanımını akıllara getirir. Bugün nostalji imgesi olarak yer alan siyah önlüklerin serinin içinde özlemi duyumsatmaktan ziyade tek tipleştirilen okul sistemine bir gönderme yaptığı söylenebilir. Resmin odağını öğrencilerle paylaşan bitkiler coşkuyu ve tazeliği betimlerken, öğrencilerin tek tip kıyafetleri ve eller dizlerin üzerinde aynı pozisyonda oturma biçimleri düzeni ve bedenlere sıkıştırılan çocuksu heyecanı betimler. Şablonun oluşturduğu kontrastlık ve figürlerin nizami duruşları, bitkilerin diyagonal kompozisyonu ve doğal renkleriyle zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlığın doğal olarak yetişen ile bir sistem dahilinde tek tipleştirilerek "yetişen" arasındaki farka vurgu yaptığı düşünülebilir.



**Görsel 3.** Nalan Yırtmaç, *Öğrenciler I*, 2019, Tuval üzerine akrilik ve şablon, 60x60 cm

Sanatta nostaljik bir nesne olmadan nostalji içeriğinin üretiminden bahsetmek de mümkündür (Boym, 2009). Görsel 4'te farklı yüz maskeleriyle ve vücut duruşlarıyla poz veren 11 öğrencinin Atatürk portresinin asılı olduğu duvar önünde 2 sıra halinde gri tonların hâkim olduğu bir sınıfta yer aldığı görülür. Yırtmaç, kendi öğrencilerinin hatıra fotoğraflarından devşirdiği (Yırtmaç, 2020:55) serinin ikinci çalışmasında (Görsel 4) maskeleriyle poz veren öğrencilerin sınıfın soğuk gri havasında dinamik duruşlarını canlı pembe ile güçlendirir. Sıcak



pembe ile soğuk sınıf duvarları ve soğuk maskelerin rengi bir tezatlık oluşturur ve bu tezatlıkla norm dışı bir algı ve ürperti yaratan bu sahne kendisi de bir öğretmen olan sanatçı için oldukça sıradan okulda bir gündür belki de. Pembe rengin sınıf sisteminin her dönem bir ögesi olmuş olan Atatürk portresine de bulaşmış olması ana akım eğitim sistemine sızan farklı bir renge/anlayışa dair işaret olduğu düşüncesini akıllara getirir. Tam tersi bir bakış açısıyla, pembe rengin kurumsal göstergeler üzerine dağılmış olması sorgulanmayan ama uyuşturan, gerçekliğin “toz pembe” sunumuna gönderme yaptığı düşünülebilir. Buradan hareketle nostaljiyi temsil eden pembe rengin dolaşımı olabileceği sonucuna ulaşılabilir. Diğer yandan sanatçının öznel hayatından, geçmişten bir an’ı temsil eden bir fotoğrafı seçmesiyle de nostaljinin bir temsilden ziyade düşünce olarak eserde yer almasından bahsedilebilir. Öğrencilerin ifade aracı olarak tercih ettikleri kıyafetlerinden duruşlarına ve saç şekillerine kadar okulun kurallarını zorlamaya yönelik göstergeler olabilir. Diğer yandan da soğuk bir zeminde çeşitlendirilmiş maske modellerinin neredeyse hepsinde mutsuz, boş fakat isyankâr bir tavır hissedilir. Bu tavır ana akım eğitim sistemine bir karşıt duruş mudur, yoksa ana akım eğitim sisteminin neden olduğu bir sonuç mudur? Çalışma bu soruları akıllara getirir. Koyuncu ve Ergenç (2019), Öğrenciler serisini “ışık anları” olarak ifade ederek, “kadiri mutlak ve her yerde hazır yekpare iktidar ve kontrol mekanizmalarının bazı noktaları ıskalması ihtimalinin kaydı” olarak ele alır. Öğrenciler I’de hizaya sokulmuş tek tip kıyafetli çocukları saran tuhaf bitkiler ile Öğrenciler II’de ifadeleri garip maskelerin ardına gizlenmiş tavırlarıyla düzen bozucu etki uyandıran figürlerle geçmişten bugüne okulu ve sınıfı temsil eden Atatürk Portresi’nin, soğuk mavi/gri duvarların ve bu mekânsal düzende fotoğraf makinasına verilen pozun farklı dönemleri aynı düzlemde bir araya getirdiği söylenebilir.



**Görsel 4.** Nalan Yırtmaç, *Öğrenciler II*, 2019, Tuval üzerine akrilik ve şablon, 93x140 cm

Verili imgelere sanatsal operasyonla yepyeni anlamlar veren Yırtmaç “hayatta kalmakla ilgili bir seri”de yer alan çalışmasıyla (Görsel 5) nostalji nesnesi kullanarak şimdiyle hesaplaşır ve nesneyi zamansal bir gönderge olarak kullanır: “Doğu’da 90larda boşaltılan köylerde şiddete tanık olan ve maruz kalan çocuklar, bugün kendi çocukları için umut ve barış isteyen yetişkin insanlardır. Ne yazık ki savaş şimdi şehrin ortasında artarak devam etmekte. Öfke nesilden nesile aktarılmakta. Neden hem en masum hem en çok zarar gören hep çocuklar?” (http 5). Nesilden nesile aktarılan imgenin yarattığı hatırlama duygusuyla şimdiki zamanda çocuğun tanıklığı ve bu tanıklığın hatırlattığı imge adeta yarışır ve belleğin bu hatırlama oyununu gerçeklikle yüzleştirir. Bu nedenle düşünsel bir nostalji imgesi ile alımlayanı sorgulamaya ittiği söylenebilir. Geçmişten bir duygu uyandıran nesne vardır fakat uyuşturmaz melankoli yaratmaz geçeklikle çarpışır ve huzursuz eder.



**Görsel 5.** Nalan Yırtmaç, *İsimsiz*, 2016, Perde üzerine şablon baskı

Çalışmadaki nostaljik nesne (perde) -bugünün bakışıyla- dönemi tanımladığı ve pek çoğumuzun ortak hafızasına seslendiği için toplumsal belleğe ait bir hikâye de barındırır. Perde üzerindeki şablon, nostaljik olanın, sıcak ama uyuşturucu etkisine tamamen tezat bir imge olarak (elini silah doğrultur şekilde/gibi tutan bir çocuk) tarihsel mesafeyi ve eleştirel imkânı koruyarak hatırlamaya yol açar. Diğer çalışmalarında da olduğu gibi şablon etkisi, seçilen nostaljik nesnenin (perde) yarattığı zamansal göndermeyi kuvvetlendirir ve bugünün kaosunu da görünür kılar. Bir önceki kuşağın demode olmuş formlarıyla bugün karşılaştığımızda bunlar nostaljik imge olmaktan çıkmış bugünü sorgulatan araca dönüşmüştür. Yırtmaç'ın "şimdi" yaşananın fotoğrafı olarak daha önceki zamanlardan bir nesneyi yerleştirmesi "tıpkı gerçeküstücü devrimciler gibi eskimiş/gözden düşmüş nesnelerdeki enerjiyi bir çeşit açığa çıkartma çabasıdır" (Arslan, 2013; Cross, 2018).

#### 4. Tartışma ve Sonuç

Yırtmaç, sanatın muhalif tavrının piyasanın potasında erimesine imkân tanımayan görsel diliyle, eserlerini başka bir estetik ve politik bakışa tahvil eder. Cross (2018) bugünün tüketilen nostaljinin bir yönüyle dağılmış kişileri kişisel açıdan anlamlı olan etrafında toplayıp geçici şeyler üzerinde bağ kurmayı sağlaması olarak açıklar. Diğer bir deyişle tüketilen nostaljinin bir özelliği de bir aileyi ya da topluluğu mekânlar ya da olaylar etrafında bağlamak yerine birbirinden ayrılmış kuşakları eşyalar aracılığıyla bağlamasıdır. Mikro kimlikler hakkında olan bu postmodern nostaljinin kimliklerin çeşitliliğinin kullanımıyla tüketim alanları için sürdürülebilir bir malzeme sunduğunu diğer yandan da postmodern nostaljilerin, bu nostaljiyi oluşturduğumuz çocukluğumuza ait bir anıdan ya da histen çok daha parçalanmış ve kısa ömürlü olduğunu belirtir. Ayrıca tüketilen nostaljinin kişisel anlamlar yaratırken diğer yandan da bireyleri soyutlayıp ayırdığına dikkat çeker. Aslında nostaljinin kolektif belleği oluşturan mekân ve olaydan merkezini saptırıp anlamını eşyaya kaydırması neden tüketilen ve ayırıcı olarak sıfatlandırıldığına da bir nevi yanıtı olabilir. Yırtmaç'ın eserlerindeki nesne kullanımı ise zamanı işaretlerken o nesneyle çarpıştığı anlamla yarattığı tezat o nesneyi yücelten ve romantize eden bakış açısından sıyrılıp dürtükleyen bir role bürünür ve bugüne taşınan nesnenin yarattığı anlamla politik düzeyde hala bugün bir karşılığının olması ironisiyle rahatsız edici bir duyguya götürür alımlayanı.

Yırtmaç'ın çalışmalarını da düşünsel nostaljinin yansıması olarak değerlendirmek yerinde olabilir. Boym nostaljiyi yeniden kurucu ve düşünsel nostalji olarak iki açıdan ele alır. Yeniden kurucu nostaljinin geçmişi kusursuz olarak gördüğünü, düşünsel nostaljinin ise özlemin yanı sıra eleştirel düşünmeyi harekete geçirdiğini belirtir: “Yeniden kurucu nostalji kendisini nostalji olarak değil, daha ziyade hakikat ve gelenek olarak görür. Düşünsel nostalji ise insanın özlemlerinin ve aidiyetinin çifte değerliliği üzerinde durur, modernliğin çelişkilerinden çekinmez. Yeniden kurucu modernlik mutlak hakikati korurken, düşünsel nostalji sorgular” (Boym, 2009:20). Kök ve Akpınar (2019:120) bu sorgulamanın ideal görünen geçmişe geri dönülemezliğin farkındalığını sağladığını söyler. Nostaljinin yeniden kurucu rolüyle hafızayı besleyerek dolaylı bir deneyim alanı ürettiğini ve bu yolla da zihnin sanal gerçeklikler yarattığını belirtir. Sonuç olarak düşünsel nostaljiyi yaratıcı bir tasarım aracı olarak değerlendirir.

İdealize edilen bir geçmişle sunulan imgelerin alımlayıcıda nostaljinin o melankolik duygusunu çağırması düşünsel nostaljinin yaratıcılığı ile ilişkilendirilebilir mi? Yoksa nostaljik imgelerle nostaljinin yarattığı duyguyu harekete geçirme hali, ikonlardaki kutsal imgelerin uyandırdığı o ilahi aurayı (atıf) bugün tüketim toplumuna geçmişin tüketilen nesnelere üzerinden sunmak da bugünün ikonografik bir anlatımı olabilir mi? Gülüm (2017:111) görsel kültür ve halkbilimi araştırmasında folklorik olanı idealize edilmiş ya da hayali bir geçmişle eşleştiren alımlayıcılar açısından imgelemi harekete geçirebilen görsel imajların, birer nostaljik arzu nesnesine dönüşmesinin son derece normal olduğunu ifade eder.

Köse ve Aydın (2020:762) “Geçmiş, ayrıca süreklilik sağlayıcı bir referans noktası olarak dikkat dağıtıcı yığınla görsel-işitsel uyaran arasında yersiz biçimde parçalanıp gitmiş bir zihinsel ve ruhsal dikkatin ve genel olarak da yaşamsal bütünlüğün zamkı işlevini görebilir” der. Buradan yola çıkarak Yırtmaç'ın çalışmalarındaki nostaljik öğelerin de “yaşamsal bütünlüğün zamkı” olmanın yanı sıra şimdiki sorgulatan gerçekle kurgunun ayırımına dikkat çeken bir turnusol kâğıdı işlevi gördüğü de söylenebilir.

Nostalji imgelerinin kullanımı eleştirel bilinci sekteye uğratan bir algı yönetimi olarak da düşünülebilir ve sanatta nostaljinin düşünsel üretiminin bu nedenle önemli olduğu söylenebilir. Boym'a göre (2009:17) yerlerin yeniden inşası, medya, diziler, kafe restoran dekorasyonları ve

moda örneklerinde görüldüğü gibi görsellerle alımlayana çıkarılan davet aynı şekildedir: “Günümüzde birçok güçlü ideolojinin özünü oluşturan, bizi duygusal bağlılık uğruna eleştirel düşünmeyi bırakmaya ayartan ideal evi yeniden inşa etme vaadidir.” Bu durumun tehlikeli yanı ise gerçekte hayali birbirine karıştırma eğilimidir: “hangi geçmiş arzu ediliyor, hangileri arzu edilmiyor?” (Boym, 2009:17). Yırtmaç burada seçilen çalışmalarında “nostalji gerçeğini toplumsal değişim süreçleri içinde yaşanan çelişkiler ve uyumsuzluklar ekseninde ele almıştır” (Başaran, 2021:40). Kullanılan nesnelere ait oldukları dönemin duygusundan çok zamanını işaret eder gibidir. Fakat bu zamanı işaretleme yalnızca geçmişle sınırlı kalmaz yüklenen anlamla bugüne taşınan toplumsal bir soruna da işaret eder hale geliverir. Bu nedenle bir zaman kayması yaratır. Bu kayma duygusal bir nostalji alımlamasından çok bilişsel bir sürece yönelir: haz alma, özlem giderme, ait olma hisleri yerine bir huzursuzluk yaratır ve sorgulamaya iter.

“Geçmişle bağlantısı olan pek çok olay, uygulama, nesne veya olgular, nostaljinin etkisi altına girdiğinde kendiliğinden pozitif bir imaja bürünürler. Söz gelişi, eskiden bizi üzen bir hadise veya içinde olmaktan o yıllarda sıkıldığımız bir mekân aradan yıllar geçtikten sonra artık ilginç bir biçimde özlenen “şey”ler haline gelebilir. Nostaljinin büyüğü yanı da budur. İçinde olumsuzluk, kötülük veya negatifik bulunan şeyleri dahi özletebilir” (Başaran, 2021:640).

Yırtmaç’ın eserleri bu olumlu duygular yerine bir irkilme hissi uyandırır ve geçmişe gitmek bir yana bugünü sorgular. Güzel ve Okan (2016) araştırmasında kişisel nostaljiyi yaşama yaşının gerilediğini öngörürken, bunun nedenini dönemin bireyde yarattığı yalnızlaşma ve yabancılaşmaya bağlar: Kapitalist ekonominin baskısıyla özellikle büyük şehirlerde yaşayan bireyler modern olandan egzotik olana (korunaklı görünen geçmişe) sığınmanın başka bir deyişle uzam değişimiyle zaman değişimine de yaşayacağına dair bir algı yanılsamasıyla nostaljik olana eğilimleri olduğunu belirtir. Bu nedenle bu çalışma “kendilerine geçmişle şimdinin buluştuğu bir gerçeklik” yaratmaya çalışan sanat alanında okuyan/çalışan genç bireylerin geçmişe dair okumalarını nostaljinin hitap ettiği bu duygusal alandan bilişsel alana kaydırarak daha eleştirel bir boyuta yaklaştırmak için bir alan yaratır. Diğer yandan söz konusu otantik, egzotik kavramlarının nostaljinin anlam arayışında tüketicilere yönelik bir pazarlama aracı olarak reklamdan, filme, hizmet sektörüne pek çok alanda görsellerle algı yönetmeye çalışmasından hareketle bu görsellere farklı açılardan sorular sormanın ve anlamlandırmaya çalışmanın eleştirel bir sanat eğitimi açısından etkin bir role sahip olduğu söylenebilir: tüketim kültürünün izlediği bu yolun tam aksine genel algıyı yıkan sanatın muhalif tavrını piyasanın

potasında erimesine imkan tanımayan görsel diliyle, eserlerini başka bir estetik ve politik bakışa tahvil eden çalışmalarla (Yırtmaç'ın eserlerinde incelendiği üzere) karşılaşmanın sanat eğitimi alan bireylerin bakış açılarını genişletmesine katkı sunabilir.

Köse ve Aydın (2020:757) çalışmasında benzer şekilde medyatik popüler kültür koşullarında kişisel ve kolektif hayatı anlamlandıran değerlerin metalaşması sonucunda günümüzde nostaljiye eğilimin arttığını belirtir. Bireylerin “Özellikle de ortalama bir yaşamsal rutine tabiiyetin gerçekliğinde yeterince varoluşsal bir tatmin duygusu elde edemediklerinde, kendilerini sıklıkla geçmiş yaşantılarında, pratiklerinde, alışkanlıklarında” bulduklarını bu nedenle şimdinin ve geleceğin belirsizliğinde bir yerlere tutunabilmek için geçmişe özlemle bakarak temsili doyum arayışlarına girdiklerini belirtir. “Sonuç olarak, nostaljik nesnelere ve semboller, günümüzde sadece özlemek fiiline yataklık eden ikameci anlamlara sahip olmayıp, aynı zamanda medyatik popüler kültürün etkili söylem stratejilerinin de desteğiyle güçlü ve kuşatıcı bir kültür endüstrisi oluşturmuştur” (Köse ve Aydın, 2020: 777). Tanık dahi olunmayan bir döneme duyulan özlem duygusunun oluşturulması ve beğeni yargılarını yönlendiren bu duruma kapılmamanın bir yolu da bu yönlendirmeleri okuyabilmekten geçer. Bu nedenle nostaljinin çalışmada ele alındığı gibi sanat ürünleri üzerinden okunması görsel okuryazarlığı geliştirmeye katkı sağlayacak bir bakış açısı oluşturmaya araç olabilir. Diğer yandan bu sanat çalışmaları aracılığıyla bireysel olarak zamanla kurulan ilişkinin irdelenmesi, anlamlandırılmaya çalışılması ve anlamlandırmanın toplumsal olanla ilişkilendirilmesi, sanatın uygulama alanlarında çalışan bireylere, sanatın bireysel ve izole bir üretim süreci olmadığını yeniden hatırlatabilir.

### Kaynakça

Altuntuğ, N. (2011). “Değerlere Hitap Eden Pazarlamanın Nostalji Boyutu”. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, Sayı 3(2), s.265-273.

Başaran, U. (2021). “Nostalji-Kültür İlişkisi ve 21. Yüzyıl Türk Halk Şiirinde Nostaljik Unsurlar Üzerine Bir Değerlendirme”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 14, Sayı: 34, s.636-651.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*, çev. F. Burak Aydar, Ankara: Metis Yayınları.

Charles, M. (1995). “The End of Longing Notes Towards a History of Postwar German National Longing”, *Berkeley ve Alman İncelemeleri Merkezi'nde sunulan yazı*, Aralık, California: Berkeley.

Cross, G. (2018). *Tüketilen Nostalji*, çev. Eren Turan, İstanbul: The Kitap.

Gökaliiler, E., & Arslan, Z. (2015). "Geçmişle Bağ Kuran Bir Pazarlama Yaklaşımı: Retro Pazarlama Perspektifinden Tüketicilerin Marka Kimliği ve Marka İmajına Bakış Açılı Üzerine Bir Araştırma". *Global Media Journal: Turkish Edition*, Sayı 6(11), s.240-260.

Gülüm, E. (2017). "Çağdaş Görsel Kültür ve Halkbilim Araştırmaları". *III. Uluslararası Genç Halkbilimciler Sempozyumu*. Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Yayınları, s.104-114.

Güzel E. ve Yolbulan Okan, E. (2016). "Nostaljiye Genç Bakış: Nostalji İçerikli Reklamların Postmodern Bireyler Üzerindeki Etkisi". *Business and Economics Research Journal*, Sayı 7(3), s.1.

Holak, S., Havlena, W., & Matveev, A. (2005). "Exploring Nostalgia in Russia: Testing the Index of Nostalgia- Proneness". *ACR European Advances*, Sayı 7, s.195-200.

Kessous, A.ve Roux, E. (2013). "Nostalgia, autobiographical memories and brand communication: a semiotic analysis". *Marketing: Zeitschrift Für Forschung Und Praxis*, Sayı 35(1), s.50-57.

Kiger, R. (2020). Nalan Yırtmaç: "Kelimelerle değil, imajlarla işleyen bir akıl bizimkisi". (Söyleşi). *Varlık Dergisi*, sayı 1350, s.54-56.

Kök, S, Akpınar, İ. (2019). "Bir Tasarım Aracı Olarak Nostalji: Kabataş İskelesi Üzerine Deneme". *Universal Journal of History and Culture*, 1(2), s.116-134.

Köse, H. ve Aydın, H. (2020). "Medyatik Popüler Kültürde Nostalji: Kültürel Doyum Üzerine Bir İnceleme". *Folklor Edebiyat Dergisi* 26(4), s.757-77.

Krishnamurti, J. *Yaşam Kitabı*, çev. Günseli Aksoy. İstanbul: Omega.

Özhan, Ş, Altuğ, N. (2017). "Demografik Değişkenler Açısından Nostalji Eğilimini Belirlemeye Yönelik Bir Araştırma". *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 19 (1), s.337-350.

Susam, A. (2015). *Toplumsal Bellek ve Belgesel Sinema*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Türk, Z. (2021). "Tüketicilerin Kişisel Nostalji Eğilimi ve Nostaljik Ürünlere İlişkin Kalite Algısının Satın Alma Niyeti Üzerindeki Etkisine Yönelik Bir Araştırma". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 45, s.419-430.

Uşaklıgil, Halit Ziya (2002). *Mensur Şiirler Mezardan Sesler*. Ferhat Aslan (Yayına Haz.), İstanbul: Özgür.

### İnternet Kaynakları

Arslan, R. (2013, 26 Ocak). "Şehr-i Afet". <http://www.sanatatak.com/view/sehr-i-afet>. Erişim tarihi: 20.08.2022.

Koyuncu, M. ve Ergenç, A. (2019). "Nalan Yırtmaç: Slogan, eylem, praksis". <https://www.unlimitedrag.com/post/2019/12/26/nalan-yirtmac-slogan-eylem-praksis>. Erişim tarihi: 20.08.2022.

http 1: Nalan Yırtmaç (2019). *"İsim, Şehir, Bitki, Hayvan"*, <https://bianet.org/bianet/sanat/215734-nalan-yirtmac-tan-isim-sehir-bitki-hayvan>, Erişim tarihi: 10.10.2022.

http 2: Nalan Yırtmaç (2019). *"İsim, Şehir, Bitki, Hayvan"*, <https://www.depoistanbul.net/event/nalan-yirtmac-isim-sehir-bitki-hayvan/>. Erişim tarihi: 10.10.2022.

http 3: Nalan Yırtmaç (2019). <https://www.kolekta.com.tr/sanatcilar/nalan-yirtmac/>. Erişim tarihi: 10.10.2022.

http 4: Hayatta Kalmakla İlgili Bir Sergi (2019). <http://www.sanataak.com/view/hayattakalmakla-ilgili-bir-sergi>, Erişim tarihi: 10.10.2022.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. Sanatçısı bilinmiyor, "1950'lerden bir İstanbul manzarası". <https://www.depoistanbul.net/wpcontent/uploads/2019/11/NYKATALO.pdf> Erişim tarihi: 10.10.2022

Görsel 2. Nalan Yırtmaç, "Yeni Manzara", 2018, tuval üzerine akrilik ve şablon, 50x70 cm <https://www.depoistanbul.net/wp content/uploads/2019/11/NYKATALO.pdf> Erişim tarihi: 10.10.2022

Görsel 3. Nalan Yırtmaç, "Öğrenciler I", 2019, Tuval üzerine akrilik ve şablon, 60x60 cm. <https://www.depoistanbul.net/wp content/uploads/2019/11/NYKATALO.pdf> Erişim tarihi: 10.10.2022

Görsel 4. Nalan Yırtmaç, "Öğrenciler II", 2019, Tuval üzerine akrilik ve şablon, 93x140 cm. <https://www.depoistanbul.net/wp content/uploads/2019/11/NYKATALO.pdf> Erişim tarihi: 10.10.2022

Görsel 5. Nalan Yırtmaç, "İsimsiz", 2016, Perde üzerine şablon baskı. <https://www.e-skop.com/duyuru/kayipta-sakli/482>. Erişim tarihi: 15.02.2021.