



Marmara Üniversitesi  
Sanat ve Tasarım Dergisi

# MUJAD

ISSN 2980-2822 / Cilt:14 / Sayı:1 / Haziran 2023

Marmara University Journal of Art and Design

**MARMARA ÜNİVERSİTESİ SANAT ve  
TASARIM DERGİSİ (MUJAD)**  
MARMARA UNIVERSITY JOURNAL of ART  
and DESIGN (MUJAD)

**2023 Haziran, Cilt: 14, Sayı: 1**  
**2023 June, Vol. 14, No. 1**

Sanat ve tasarım alanında hakemli bir dergidir.  
It is a refereed journal in art and design.

Yaygın-sürelili bir yayındır. Yılda iki kez yayımlanır.  
It is a periodical journal. It is a biannual journal.

**Dili:** Türkçe-İngilizce  
**Language:** Turkish-English

**Sahibi / Owner**

Marmara Üniversitesi Rektörlüğü Adına  
İmtiyaz Sahibi  
Prof. Dr. Mustafa Kurt (*Rektör/Rector*)

**Yazı İşleri Müdürü / Editor in Chief**

Doç. Seçkin Sevim,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editör Yardımcısı / Co-Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtberg,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Sanat Editörü / Art Editor**

Dr. Öğr. Üyesi Lale Altunel,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Tasarım Editörü / Design Editor**

Doç. Cem Kara,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Dil Editörü (Türkçe) /  
Language Editor (Turkish)**

Doç. Seçkin Sevim,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Dil Editörü (İngilizce) /  
Language Editor (English)**

Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtberg,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Marmara Üniversitesi Yayınevi**

Marmara University Press  
Goztepe Kampusu 34722 Kadıköy, İstanbul  
Tel / Phone: (0216) 777 14 08  
Faks / Fax: (0216) 777 14 01  
E-posta / E-mail: yayinevi@marmara.edu.tr

**ISSN: 2980-2822**

Marmara Üniversitesi Yayınları

Her hakkı saklıdır, makalelerin sorumlulukları  
yazarlara aittir.  
All rights reserved, authors are fully responsible  
for their papers.

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Esra Aliçavuşoğlu Karaveli,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gülay Karşıcı,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hale Gezer,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. İdil Akbostancı,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Meltem Eti Proto,  
Rome University Of Fine Arts, İTALYA

Prof. Seçkin Tercan,  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,  
TÜRKİYE

Doç. Aygün Dinçer Kırca,  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,  
TÜRKİYE

Doç. Dr. Bilgen Aydın Sevim,  
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Kerem Ozan Bayraktar,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Mesude Hülya Doğru,  
Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Seda Yavuz,  
İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Seden Odabaşoğlu,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Görsel Tasarım / Visual Design**

Doç. Cem Kara,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Dizgi / Typesetting**

Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtberg,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Son Okuma / Proofreading**

Meryem Nuriye Yavuz,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Naz Falay,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

**Adres / Address**

Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım  
Dergisi (MUJAD)  
Marmara University Journal of Art and Design  
(MUJAD)  
Marmara Üniversitesi - Güzel Sanatlar  
Fakültesi Acıbadem Caddesi, Küçükçamlıca  
34718 - Kadıköy - İstanbul  
www.gsf.marmara.edu.tr  
Tel / Phone: 0216 777 46 00  
E-posta / Email: mujad@marmara.edu.tr

### **Danışma Kurulu / Advisory Board**

Prof. Dr. Ağâh Tarkan Okçuoğlu,  
İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Burcu Pelvanoğlu,  
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi,  
TÜRKİYE

Prof. Bülent Erçetin,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Çağrı Saray,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Ece Emine Karşal,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Emre İvizler,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. H. Tonguç Tokol,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Henry Hildebrandt,  
University Of Cincinnati, SAID, DAAP, AMERİKA

Prof. Dr. M. Biret Tavman Ertuğrul,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Reşat Başar,  
İstanbul Aydın Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Sevim Arslan,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Sotirios Papadopoulos,  
Accademia di Belle Arti di Verona, İTALYA

Doç. Dr. Ayşe Hazar Köksal,  
Özyeğin Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Bob Krikac,  
Washington State University, AMID, AMERİKA

Doç. Mehmet Ali Müstecaplıoğlu,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Nalan Danabaş,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. Öğr. Üyesi Nurettin Bektaş,  
Marmara Üniversitesi, TÜRKİYE

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 2010-2022 yılları arasında *Sanat-Tasarım Dergisi* olarak yayımlanan dergimiz, 2023 yılından itibaren *MUJAD (Marmara University Journal of Art and Design / Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi)* adıyla yayın hayatına devam etmektedir.

Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanacak *MUJAD*, sanat ve tasarım alanlarında akademik çalışmalar yapan araştırmacıları bir araya getirerek nitelikli bir tartışma ortamı oluşturmayı amaçlamaktadır. *MUJAD* aynı zamanda lisansüstü eğitimlerine devam etmekte olan sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere de çalışmalarını paylaşma imkânı sağlayacak; uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkmış olan çalışmaların okuyucuyla buluşmasına aracı olacaktır. Dergide yayımlanacak yazıların sanat ve tasarım alanlarındaki tartışmaları derinleştirerek literatüre katkı sağlaması beklenmektedir.

DergiPark platformunda yer alan *MUJAD*, sanat ve tasarım alanlarındaki tüm teorik ve pratik bakış açılarına yer vermeyi misyon olarak belirlemiştir. Resimden sinemaya, geleneksel sanatlardan endüstriyel tasarıma kadar uzanan akademik çalışmaların yanı sıra sanat tarihi, sanat felsefesi ve sanat sosyolojisi alanlarında yazılmış makaleler de derginin kapsamındadır.

Our journal, which was published by Marmara University Faculty of Fine Arts as Art-Design Journal between 2010-2022, continues its publication life as *MUJAD (Marmara University Journal of Art and Design)* since 2023.

*MUJAD*, which will be published twice a year, in June and December, aims to create a qualified discussion environment by bringing together researchers who conduct academic studies in the fields of art and design. *MUJAD* will also provide artists, designers and academicians who are continuing their postgraduate education with the opportunity to share their work; it will be an intermediary for the works that have emerged as a result of long efforts to meet with the reader. The articles to be published in the journal are expected to contribute to the literature by deepening the discussions in the fields of art and design.

*MUJAD*, which is on the DergiPark platform, has set as its mission to include all theoretical and practical perspectives in the fields of art and design. In addition to academic studies ranging from painting to cinema, from traditional arts to industrial design, articles written in the fields of art history, philosophy of art and sociology of art are also within the scope of the journal.

## İÇİNDEKİLER

### TABLE of CONTENTS

#### Araştırma Makaleleri / Research Articles

- 1-18 **Özlem Şimşek**  
Özlem Şimşek'in *Neriman Hanım* Serisinin Michel Foucault'nun "Benlik Teknolojileri" Kavramı Etrafında Analizi  
Analysis of Özlem Şimşek's Artwork *Neriman Hanım* within Michel Foucault's Notion of Technologies of the Self
- 19-37 **Devabil Kara**  
Arkeolojinin Arayüzünde Çalışan Sanat: "Yokluğun Karmaşık Sorunları ve Boşluk: 4. Katman"  
Art Working at the Interface of Archaeology: "The Complex Problems of Absence and Emptiness: Layer 4"
- 38-56 **Susana Fernandez Blanco**  
Encaustic with Pigments from Saudi Arabia: Artistic Proposal Using Sustainable Local Materials for Encaustic Painting  
Suudi Arabistan'dan Pigmentlerle Ankostik: Ankostik Boyama için Sürdürülebilir Yerel Malzemelerin Kullanımı
- 57-72 **Serkan Aycil**  
Uluslararası İlişkiler Bağlamında Türkiye Balkan Ülkeleri Temalı Filatelik Tasarımların Analizi  
Analysis of Turkey Balkan Countries Themed Philatelic Designs in The Context of International Relations
- 73-92 **Kemal Oruç**  
Tek Mekânda Geçen Tek Kişili Filmlerin Anlatım Biçimi  
The Narration Style of One-Man Movies Set in a Single Place

#### Derleme Makaleler / Review Articles

- 93-102 **Mehmet Remzi Demirel**  
Öncü Kadın Tasarımcılardan Elaine Lustig Cohen'in 1974-1990 Yılları Arasında Tasarladığı Ekslibrislerin Görsel Tasarım Prensipleri Bağlamında İncelenmesi  
The Life of Elaine Lustig Cohen, One of the Leading Female Designers, and Examination of the Exlibrises She Designed between 1974-1990 in Context of Visual Design Principles
- 103-120 **Dicle Yıldırım, Mustafa Akman**  
Dünden Bugüne Grafik Tasarım Mesleği ve İsimlendirme Sorunsalına Bakış  
Graphic Design Profession from Past to Present and a Look at the Problem of Naming
- 121-133 **Sanver Özgüven, Leyla Arslan**  
Ai Weiwei ve Antony Gormley'in Seramik Enstalasyonlarında Tektipleşme Standardization in Ai Weiwei and Antony Gormley's Ceramic Installations

- 134-153 **Serpil Yılmaz**  
Çağdaş Fotoğraf Sanatında Gözetim ve Mahremiyetin Teşhiri: Michael Wolf Örneği  
Exhibition of Surveillance and Privacy in Contemporary Photographic Art: The Case of Michael Wolf
- 154-176 **İpek Şenel Özayten**  
Three Examples of Artist Residence Programs in the Context of Nature-Culture Continuity of Today: Jatiwangi Art Factory in Indonesia, Heartbreaker in Czechia, and Nau Coclea in Spain  
Günümüzde Doğa-Kültür Sürekliliği Bağlamında Sanatçı Rezidans Programlarına Üç Örnek: Endonezya'da Jatiwangi Art Factory, Çekya'da Heartbreaker ve İspanya'da Nau Coclea
- 177-197 **Fatma Gökçe Çiçek Tuğer**  
Eril Tahakkümün Gölgesinde Bir Entegre Profesyonel: Clara Schumann  
An Integrated Professional in the Shadow of Masculine Hegemony: Clara Schumann
- 198-213 **Özge Can Balaban**  
Biliş, Bilişsel Bilim ve Tasarım Üçgeninde Yaratıcılık  
Creativity in the Triangle of Cognition, Cognitive Science, and Design

### Çeviri Makale / Translated Article

- 214-226 **Emanuele Arielli, Lev Manovich; Çev. Kerem Ozan Bayraktar**  
Yapay Zekâ Estetiği ve İnsan Merkezli Yaratıcılık Miti  
AI-aesthetics and the Anthropocentric Myth of Creativity

### Kitap İncelemesi / Book Review

- 227-229 **Özge Sayılğan**  
*Animasyon Sineması: Tarih, Kuram, Uygulama*

### Röportaj / Interview

- 230-244 **Özer Anar**  
Derviş Zaim: "Sinema Tekniği Altı Ayda Öğrenilir. Önemli Olan Hikâye Anlatmayı Öğrenmektir."

Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olarak 2010 yılından bu yana yayımladığımız *Sanat-Tasarım Dergisi*'ni on dördüncü sayısından itibaren sizlere *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi / Marmara University Journal of Art and Design (MUJAD)* olarak ulaştırmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Dergimiz artık *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* adıyla hem kendi disiplini, hem de ilişkide olduğu diğer alanlara yaptığı katkı ve sürekliliği ile önemli bir misyonu yerine getirmeye devam ediyor.

Dergimiz; sanat ve tasarım alanındaki teorik, pratik ve eleştirel bakış açılarını çeşitlendirecek özgün araştırmalara yer vermekte; sanatın disiplinlerarası bir çerçevede yeni bir dil üzerinden devam ettiği inancıyla bu yaklaşımları örnekleyen, tarihsel bağlamda dile getiren çalışmalarını konunun uzmanlarıyla bir araya getirmeyi hedeflemektedir. Dergimiz aynı zamanda lisansüstü eğitimlerine devam etmekte olan genç sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere de çalışmalarını paylaşma imkânı tanımakta ve uzun uğraşlar sonucu ortaya çıkmış olan bu çalışmaların okuyucuları ile buluşmasına aracı olmaktadır. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*; sanat tarihi, sanat felsefesi, sanat sosyolojisi gibi alanlarda yazılmış makalelerin yanı sıra edebiyattan müziğe, resimden mimariye kadar sanat ve tasarım alanındaki tüm akademik çalışmalarını da kapsamaktadır.

Yılda iki kez yayımladığımız *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*'nin sanat ve tasarımla ilgilenen herkese katkıda bulunacağını umut ediyor ve derginin hazırlanmasında büyük katkıları olan Yazı İşleri Müdürü Doç. Seçkin Sevim; Editör Yardımcısı Dr. Öğr. Üyesi Emine Vagtborg ile değerli Yayın Kurulu üyelerimiz ve Danışma Kurulu üyelerimize teşekkürlerimi sunuyorum.

Prof. Emre İkizler  
Dekan

# Araştırma Makalesi

## Özlem Şimşek'in *Neriman Hanım* Serisinin Michel Foucault'nun "Benlik Teknolojileri" Kavramı Etrafında Analizi

Özlem ŞİMŞEK\*

ORCID NO: 0000-0002-3656-8680

\*Dr. Öğretim Üyesi, ozlemsimsek@topkapi.edu.tr, İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü.

### Öz

Bu makale, fotoğraf ve video sanatçısı Özlem Şimşek'in "Neriman Hanım/Sanatçının Performatif Bir Kurgu Olarak Portresi" çalışmasının Michel Foucault'nun "benlik teknolojileri" kavramı etrafında değerlendirilmesine odaklanır. Şimşek, *Neriman Hanım* serisinde ürettiği performatif çalışmalarla, Erken Cumhuriyet Dönemi yazınının önemli eserlerinden Peyami Safa'nın 1931 tarihinde yayımlanan *Fatih-Harbiye* romanının ana kadın karakteri Neriman Hanım'ı oyuncu ve avangart bir kadın sanatçı olarak yeniden kurgular. Dönemin edebiyatçılarının üstlendiği sorumluluk bilinci ile halkı eğitmek için yazılmış bu roman, Batılılaşma sürecindeki bir ülkenin kimliğini kaybetme endişesini bir kadının seçimi üzerinden işler. Şimşek ise Neriman Hanım'ı, mektupları ve albümü ile deneysel film ve fotoğraf çalışmalarından oluşan kurgusal bir arşiv üreterek dönemin kültürel ve politik ortamında kendi öznelliğini kurmaya çalışan sanatçı bir kadın karakter olarak yeniden tasarlar. Bu metinde Michel Foucault'nun, bireyin etik bir özne olarak kendini inşa edebilmesi için işaret ettiği "benlik teknolojileri" ve "sanat eseri olarak yaşam" kavramları etrafında Şimşek'in *Neriman Hanım* serisi incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Michel Foucault, benlik teknolojileri, *Neriman Hanım*, Özlem Şimşek, fotoğraf, video

## Research Article

# Analysis of Özlem Şimşek's Artwork *Neriman Hanım* within Michel Foucault's Notion of Technologies of the Self

Özlem ŞİMŞEK\*

ORCID NO: 0000-0002-3656-8680

\*Assist. Prof., ozlemsimsek@topkapi.edu.tr, İstanbul Topkapı University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Dept. of Visual Communication Design.

### Abstract

This article focuses on the analysis of "Neriman Hanım/Portrait of the Artist as a Performative Fiction", artwork of photography and video artist Özlem Şimşek, within Michel Foucault's notion of technologies of the self. In this performative series Şimşek reconstructs Neriman Hanım, the main character of Peyami Safa's 1931 dated novel "Fatih-Harbiye", one of the important works of Early Republican Period literature, as an actress and avant-garde female artist. This novel, which was written to educate the public with the sense of responsibility undertaken by the writers of the period, deals with the anxiety of losing the identity of a country in the process of Westernization in the context of a woman's choice. Şimşek, on the other hand, redesigns Neriman Hanım as a female artist seeking subjectivity in the cultural and political environment of the period by producing a fictional archive that includes her album and letters as well as experimental film and photography works. In this text, Şimşek's artwork *Neriman Hanım* will be analyzed around the notion of technologies of the self and life as a work of art, which Michel Foucault points to in order for the individual to construct herself as an ethical subject.

**Keywords:** Michel Foucault, technologies of the self, *Neriman Hanım*, Özlem Şimşek, photography, video



## 1. GİRİŞ

Daha önceki çalışmalarında modern Türk resminde ve medyada kadının temsil edilişi ve modern kadın imgesinin kuruluşunu tartışan fotoğraf ve video sanatçısı Özlem Şimşek, Vision Art Platform'un İstanbul Akaretler'deki galeri mekânında, 10 Şubat-25 Mart 2022 tarihleri arasında Ezgi Bakçay küratörlüğünde sergilenen "Neriman Hanım/Sanatçının Performatif Bir Kurgu Olarak Portresi" serisinde edebî bir karakteri canlandırarak çağdaş sanat alanına taşır. Şimşek, bu seride Erken Cumhuriyet Dönemi edebiyatının önemli eserlerinden Peyami Safa'nın 1931 yılında yayınlanan romanı *Fatih-Harbiye*'nin ana kadın karakteri Neriman Hanım'ı tiyatro ile sinema oyuncusu ve avangart bir sanatçı olarak yeniden kurgular. Safa, *Fatih-Harbiye* romanında, Erken Cumhuriyet Dönemi romanının ana meselesi olan "Batılılaşma" konusunu odağına alır ve erken dönem eserlerinin yapısına uygun şekilde ana karakteri Neriman Hanım'ın karşısına, Doğu'yu ve Batı'yı temsil eden iki semt, Fatih ve Pera ile iki erkek Şinasi ve Macit'i koyar. Roman boyunca bu iki kültür, iki semt ve iki erkek arasında seçim yapmaya çalışan Neriman Hanım, romanın sonunda Fatih'i, Şinasi'yi ve Doğu'yu seçer. Bu seçim, Batılılaşma sürecinde kimliğini kaybetme endişesi yaşayan bir ülkede bir kadının seçimi vasıtasıyla kimlik ve kültür krizinin çözümü anlamına gelir. Şimşek; Safa'nın aşırı Batılılaşmanın tehlikelerine karşı toplumu uyarmaya çalıştığı romanın ana kahramanı Neriman Hanım'ı, iki savaş arası dönemde çalışmalar üreten Claude Cahun, Man Ray ve Louis Buñuel gibi gerçeküstücü sanatçıların yöntemlerini kullanan bir sanatçı olarak yeniden tasarlar. Bunu da Neriman Hanım için yazdığı alternatif hayat hikâyesinin kanıtları olarak ürettiği kurgusal belgelerde rol alarak yapar. Şimşek, Neriman Hanım'ı 1911-1951 yılları arasında İstanbul'da yaşayan bir oyuncu ve avangart bir kadın sanatçı olarak kurgularken fotoğraflar, gazete ve dergi kopyaları, mektuplar, filmler ve sanat eserleri gibi bir sanatçı arşivinin olası bileşenlerinden oluşan bir arşiv üretir.

Peyami Safa'nın yarattığı Neriman Hanım karakteri, Erken Cumhuriyet Dönemi edebiyatçıların eserleri vasıtasıyla "yeni kadını" şekillendirme stratejilerinin bir örneğidir. Şimşek ise Neriman Hanım karakterini kendine mal ederek romana yeni bir son yazar. Buna göre Neriman Hanım, kendi öznelliğini ve hayatını, kendi arzuları ve arayışları etrafında kurmaya çalışan bir sanatçıdır. Şimşek'in Neriman Hanım için kurguladığı ve canlandırdığı hayat hikâyesinde, Neriman Hanım'ın yaşamına yön vermek için izlediği yollar ve metotlar; Fransız filozof Michel Foucault'nun 1980 sonrası çalışmalarında, iktidar ilişkileri içinde bireyin kendini etik bir özne, yaşamını da bir sanat eseri olarak

kurabilmesi için önerdiği benlik teknolojileri, yani kendini dönüştürme teknolojilerine paraleldir. Foucault'nun "benlik teknolojileri" olarak kavramsallaştırdığı özneleşme teknikleri, temelini Antik Yunan ve Roma toplumlarında bulur. Foucault'ya göre; insan, benlik teknolojileri yoluyla kendi yaşamına şekil verebilir ve böylece yaşamını bir sanat eserine dönüştürerek öznelliğini kurabilir.

**Görsel 1.** Özlem Şimşek/Neriman Hanım, "Masquerade V" Fotoğraf, 1945-2022.

**Kaynak:** Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.



## 2. YÖNTEM

Bu makalede öncelikle, Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki "Batılılaşma" sorununu merkezine alan *Fatih-Harbiye* romanı ve romandaki "Neriman Hanım" karakterinin işlevi açıklanacaktır. Ardından Özlem Şimşek'in Neriman Hanım'ı avangart bir sanatçı olarak kurgularken ürettiği eserler ele alınacaktır. Son olarak ise Michel Foucault'nun "benlik teknolojileri" ve "sanat eseri olarak yaşam" kavramları etrafında, Şimşek'in *Neriman Hanım* serisi ile *Fatih-Harbiye*'de temsil edilen tarih anlatısına ve ideal kadın kimliğine yönelik ürettiği eleştirel yaklaşımlar yorumlanacaktır.

**Görsel 2.** Neriman Hanım'ın Kurgusal Aile Albümünden 1920'li ve 1930'lu Yıllardan İki Fotoğrafi

**Kaynak:** *Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu*, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.



## 3. PEYAMİ SAFA'NIN NERİMAN HANIM'I: DOĞU ve BATI KÜLTÜRÜ ARASINDA BOCALAYAN GENÇ BİR KADIN

Roman türünün Türk edebiyatına girişi, Batılılaşma sürecinin bir sonucu olmakla birlikte aynı zamanda erken dönem Türk edebiyatı örneklerinin içeriğini de Batılılaşmanın yarattığı sancılar oluşturur. Dolayısıyla Batılı bir edebî tür olarak roman, Türkiye'de dönemin yazarlarının Batılılaşma sürecinin yarattığı değer karmaşasını tartışarak kendi fikirlerini ve yaklaşımlarını ortaya koydukları ve bu bağlamda, toplumu doğru Batılılaşma konusunda eğitmeye çalıştıkları bir anlatı türü olarak öne çıkar. Edebiyat eleştirmeni Berna Moran'a göre "Batılılaşma" teması, 1950'lere kadar Türk romanının ana sorunsalını oluşturmakla birlikte "aynı zamanda onun işlevini, kuruluşunu ve tiplerini de önemli ölçüde" belirler (2001, s. 24). Peyami Safa'nın 1931 yılında yayımlanan *Fatih-*

*Harbiye* romanının temasını da hem Batılılaşma ve Batılılaşmanın yarattığı değerler karmaşası oluşturur hem de bu tema, Batı'yı ve Doğu'yu temsil eden iki erkek ve iki semt arasında bocalayan genç bir kadının hikâyesi etrafında gelişen romanın kuruluşunu ve tiplerini belirler. Safa'nın, *Fatih-Harbiye*'nin de aralarında olduğu erken dönem romanlarında madde ve ruh karşıtlığını da içeren aşk çatışması, Doğu-Batı çatışması bağlamında temsil edilerek eserlerinin ana yapısını oluşturur. Moran (2016, s. 219), Safa'nın o dönemde toplumda, bir yanda ahlaki değerlerini yitirmiş, kökleri ile bağı kopmuş, para ve zevk gibi maddi değerlere ulaşmak için yaşayan bir zümrenin; bir yanda da İslami ve millî değerlere bağlı, manevi yönü güçlü, yurtsever bir zümrenin yer aldığını düşündüğünü ve bu ikiliği erken dönem romanlarında Doğu-Batı kültürü çatışması bağlamında ele alarak yansıttığını belirtir.

*Fatih-Harbiye* romanı, Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, 1920'lerin İstanbul'unda geçmektedir. Müzik okulu Dârülelhan'ın Alaturka bölümünde okuyan Neriman Hanım, Fatih'te babası Faiz Bey ile oturmaktadır. Yedi yıldır Şinasi ile nişanlı olmasına rağmen Dârülelhan'ın Alafranga bölümünde öğrenci olan Macit ile tanıştıktan sonra, hem Macit ile Şinasi'yi hem de onların nezdinde Fatih ile Pera'yı dolayısıyla, Doğu ile Batı kültürünü karşılaştırır, tartışır. Romanda Şinasi ve Fatih; Doğu kültürünün, millî değerlerin, dürüstlüğün ve maneviyatın; Harbiye ve Macit ise aşırı Batılılaşmanın, züppeliğin ve yozlaşmışlığın kaynağı olarak tanımlanır. Roman boyunca iki kültür, iki semt ve iki erkek arasında bocalayan Neriman Hanım, romanın sonunda Doğu'yu, Fatih'i ve Şinasi'yi seçer. Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanı, hem Batılılaşmanın sancılarını ve çarpışan değerleri ele alıp hem de aşırı Batılılaşmanın etkileri konusunda okuyucularını ana kadın karakteri Neriman Hanım'ın seçimi üzerinden uyarma görevini üstlenir.

Batılılaşma sürecinde, hem kültürün taşıyıcısı hem de yeni Cumhuriyetin modernliğinin temsilcisi olarak "yeni kadın"ın nasıl şekilleneceği dönemin edebiyatçıları için önemli bir konudur. Serpil Sancar'a (2013) göre, Erken Cumhuriyet Dönemi romanları "yeni kadın"ın nasıl şekillendirileceğinin terakkisidir ve aşırı Batılılaşma, bu noktada en tehlikeli sınır olarak öne çıkar. Ona göre eril modernlik, "yeni kadına takip etmemesi gereken yolları, yanlış rotaları ve öykünmemesi gereken yaşam biçimlerini, romandaki kişi ve olay örüntüsünü kullanarak tasvir eder. Bu tasvir, esas olarak topluma karşı görevler anlatılırken kadın ve erkek ilişkisinde geçerli olması gereken cinsel ahlâka ilişkin ilkeler ve öğretiler ile ilgilidir" (2013, s. 129-132). Romanda genç kadının Batılılaşma arzusunun doğurduğu ilişkilene biçimlerinin yaratabileceği

felaketler, Neriman Hanım'ın önüne alafranga kuzenleri tarafından anlatılan bir aşk hikâyesi ile serilir. Duyduğu bu ibretlik hikâye; onun bir anda köklerine, baba evine, Fatih'e ve yedi yıllık nişanlısı Şinasi'ye dönüşü, diğer bir deyişle Doğu kültürünü yeniden benimseyişi ile sonuçlanır.

Edebiyat eleştirmeni Nurdan Gürbilek (2014), Peyami Safa'nın erken dönem romanlarında kurduğu yapının millî kimliği ve eril gücü kaybetme endişesi etrafında şekillendiğini belirtir. Gürbilek, Doğu-Batı kültürel geriliminin yaşandığı 1920'li ve 1930'lu yıllarda baskın olan milliyetçi anayurt düşüncesi bağlamında "ulusal kültürün kadın bedeni üzerinden" algılandığını, dolayısıyla Safa'nın *Fatih-Harbiye*'nin de aralarında olduğu erken dönem romanlarında, kadın karakterin Doğu'yu yani millî kültürü seçmesinin ulusal kimliğin korunması açısından önemli olduğunu belirtir. Ancak Gürbilek'e göre, "erkeğin yerel-ulusal kimliğiyle birlikte eril kudretini de yitirme endişesidir burada esas problem" (2014, s. 65). Gürbilek, Safa'nın romanlarında Doğu ve Batı arasındaki seçimi kadın karaktere yaptırmasının sebebinin de bu bağlamda değerlendirir. Ona göre, "Batılılaşmayla birlikte erkekliğinden olan, Batı'ya açılmış kadının gözünde sakil bir taşralıya dönüşen Doğulu erkeği bir dava adamı olarak yeniden yüceltecek olan da yine o kadının hayranlığını kazanmaktır" (2014, s. 66). Dolayısıyla, Batılılaşma süreci ile ulusal kimliği kaybetme endişesinin yanı sıra yükselen eril gücü kaybetme endişesi de Batılılaşmış kadının gözünde tercih edilme ile yatıştırılmış olur.

Neriman Hanım karakteri, Batılılaşmanın yarattığı kültürel sancıları işleyen *Fatih-Harbiye* romanında, dönemin kurucu seçkinlerinin yeni kadını şekillendirme stratejilerinin bir sonucu olarak kadınların belirlenen sınırları aşmamaları konusunda toplumu uyarmak amacıyla üretilmiş bir karakterdir. Şimşek ise, dönemin kanonik metinlerinin genel geçer yapısına uygun bir roman olan *Fatih-Harbiye*'deki Neriman Hanım karakterini iki erkek ve iki kültür arasında seçim yapmak zorunda bırakmaz. Neriman Hanım için yeni bir hayat hikâyesi yazar. Şimşek'in yazdığı hayat hikâyesine göre Neriman Hanım, Macit ya da Şinasi ya da Doğu ve Batı arasında bir seçim yapmak yerine, hayatını kendi arzuları çerçevesinde şekillendirmeyi seçer. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, devletin gayri-resmi yayın organı olan Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği güzellik yarışmasına katılır. Derece alamaz; ancak bu sayede Beyoğlu entelektüel çevresinin içine girer. Tiyatro oyunlarında ve ilk sinema filmlerinde irili ufaklı rollerde oynar. Bir fotoğraf ve film kamerası olarak deneysel fotoğraf ve film çalışmaları üretir (TRT 2, 6 Mart 2020). Neriman Hanım, ürettiği sanat eserlerinde de kendisi oynar. Bu çalışmalarda Doğulu ve Batılı olmanın anlamları, kimlik, cinsiyet ve

bellek gibi dönemin kültürel ve politik ortamında tartışılan konuları işler. Şimşek, bu karakteri kendine mal edip onun için yeni bir hayat hikâyesi kurgulayarak “yeni kadın”ı tasarlamaya çalışan entelektüellere de temsil düzleminde cevap vermiş olur.

**Görsel 3.** Neriman Hanım'ın Kurgusal Arşivinde Yer Alan 9 Kasım 1930 tarihi Cumhuriyet Gazetesi

**Kaynak:** Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.



#### 4. ÖZLEM ŞİMŞEK'İN NERİMAN HANIM'I: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNDE AVANGART BİR KADIN SANATÇI

Kariyerine Türk ressamlarının yaptığı kadın portrelerini yeniden ürettiği “Otoportre Olarak Modern Türk Resmi” serisi ile başlayan Özlem Şimşek, çalışmalarında kendi mideyi bedenini kullanır. Kamera karşısında farklı kılıklara ve kimliklere bürünerek Türkiye’de kadınlığın bir toplumsal cinsiyet kategorisi olarak edebiyatta, sanatta ve medyadaki temsil biçimlerini, dolayısıyla nasıl inşa edildiğini araştırır. Sanat tarihçisi Ahu Antmen (2013); Şimşek’in Osman Hamdi Bey, Halil Paşa, Halil Çallı ve Namık İsmail gibi Osmanlı-Türk modern sanatının önemli isimlerinin yaptığı kadın portrelerinin kılıfına büründüğü mimetik yapıtlarında, Türkiye’de sanatın modern kadın imgesi ve kimliğinin inşa süreçlerindeki rolünü irdelediğini vurgular. Antmen (2013, s. 34-36), çoğunlukla erkek sanatçılar tarafından üretilen bu resimlerde kadınlığın ve kadın

deneyiminin yine erkekler tarafından temsil edildiğini; Şimşek'in ise bu imgeleri üstelenerek kadınların kendi deneyimlerini temsil etme hakkını simgesel olarak sahiplendiğini belirtir. Antmen'in Şimşek'in "Otoportre Olarak Modern Türk Resmi" serisi için yaptığı yorum, "Neriman Hanım/Sanatçının Performatif Bir Kurgu Olarak Portresi" serisi için de söylenebilir. Şimşek bu kez, edebiyatta modern ve ideal kadın imgesinin ve kimliğinin nasıl kurulduğunu dönemin kanonik metinlerinden biri olan *Fatih Harbiye*'deki Neriman Hanım karakterini kendine mal ederek tartışır. Romanın sonunu değiştirerek Peyami Safa'nın tanımladığı ideal kadınlık tanımını reddeder ve Neriman Hanım'a yeni bir hayat hikâyesi yazıp kadın deneyimlerini üstlenme hakkını simgesel olarak sahiplenerek tarih anlatısı içine kurgusal bir avangart kadın sanatçı eklemeler. Şimşek, Neriman Hanım'ı kendi seçimlerini yapmak, Doğu ve Batı kültürlerini kendisine göre değerlendirmek isteyen bir karakter olarak kurgular.

Özlem Şimşek'in 10 Şubat-25 Mart 2022 tarihleri arasında İstanbul Akaretler'de bulunan Vision Art Platform'da sergilenen "Neriman Hanım/Sanatçının Performatif Bir Kurgu Olarak Portresi" serisi, iki ana bölümden oluşur: Neriman Hanım'ı tarih anlatısı içine yerleştirmek için üretilmiş, onun hayatının kurgusal kanıtları ile Neriman Hanım'ın kimlik, cinsiyet ve bellek gibi konuları tartıştığı gerçeküstücü film ve fotoğraf çalışmaları. İlk bölüm; Neriman Hanım'ın Darülelhan'daki yılları, çocukluğu, ailesi, rol aldığı tiyatro oyunları ve filmlerden görseller ile mektupları gibi gerçek ve kurgusal belgeler, Neriman Hanım'ın İstanbul'da geçen kırk yıllık hayat hikâyesini izleyiciye sunar. Örneğin; Neriman Hanım'ın doğduğu evi, anne ve babasını ve çocukluğunu gösteren Görsel 4'teki fotoğraflar, aslen sanatçı tarafından sahaflardan alınmış geç Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi'nden stüdyo ve vernakular fotoğraflardır. Aynı zamanda Salt Araştırma, *Cumhuriyet Gazetesi* ve İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi arşivi gibi gerçek arşivlerden belgeler de- ya tahrip edilerek ya da oldukları biçimde kullanılarak-bu anlatının oluşturulmasına destek olur. Görsel 2'de yer alan fotoğraflar ise Safa'nın *Fatih Harbiye*'de Neriman Hanım'ın, "züppeleşmesini kılık kıyafet değişimi üzerinden anlatırken kurduğu karşıtlığı yansıtan Şimşek'in dönemin stüdyo fotoğrafçılarının kullandığı dekorları, görsel dili ve jestleri yeniden üreterek hem poz verdiği hem de çektiği fotoğraflardır" (Şimşek, 2023 Ekim).

**Görsel 4.** Neriman Hanım'ın Kurgusal Aile Albümünden Detay

**Kaynak:** *Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.*

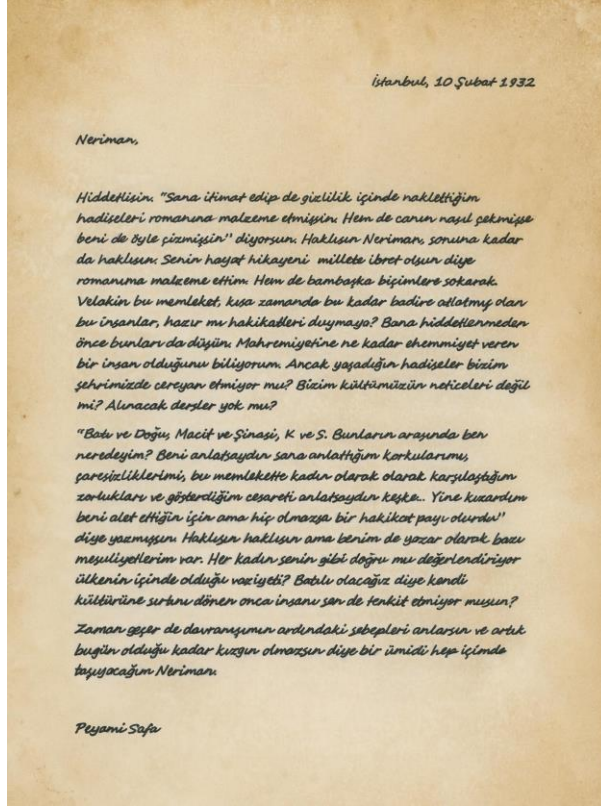


Görsel 3'te yer alan 9 Kasım 1930 tarihli *Cumhuriyet Gazetesi* ve Görsel 5'te yer alan, Şimşek'in Safa'nın kaleminden Neriman Hanım'a yazdığı mektup da Şimşek'in Neriman Hanım için tasarladığı hayat hikâyesinin önemli kurgusal kanıtlarıdır. Şimşek, Neriman Hanım'ın duygu ve düşüncelerini izleyiciye yansıtmak amacıyla Neriman Hanım'ın kaleminden, yakın arkadaşı ressam Dürnev Hanım'a yazılmış altı kurgusal mektup daha üretir. Bunlardan *Fatih Harbiye* romanına değindiği mektupta Neriman Hanım, "Doğu da benim içimde Batı da, geçmiş de bende gelecek de... Başka insanlarda hele ki, o ikisinde hiç değil. Değil mi ki kendi arzularımın peşinden gitme cesareti gösterdim. Hem münasebetlerimin bitmesinin sebebi budur hem de bedbaht ya da bahtiyar olmamın. Pişman değilim. Neşeliyim." diyerek yaptığı seçim ile yaşamının değişmesinden dolayı duyduğu memnuniyeti belirtir (Neriman Hanım/Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, 2022 s. 21). Neriman Hanım'ın kadınların seçme ve seçilme hakkına kavuşması, varlık vergisi gibi Erken Cumhuriyet Dönemi'nin önemli politik ve kültürel olayları hakkındaki görüşlerinden de izleyici, Şimşek'in Neriman Hanım'ın ağzından yazdığı bu altı kurmaca mektup aracılığıyla haberdar olur. Böylece Şimşek, izleyiciye kendi özneliğini kurmaya çalışan bir karakterin düşünce ve duygularını iletmiş, sesini duyurmuş olur. (Times of Türkiye, 2022).



**Görsel 5.** Özlem Şimşek'in Peyami Safa'nın ağzından Neriman Hanım'a Yazdığı Kurgusal Özür Mektubu.

**Kaynak:** Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.



**Görsel 6.** Özlem Şimşek/Neriman Hanım, "Tarihin Meleği III" Fotoğraf, 1943-2022.

**Kaynak:** Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.



Özlem Şimşek; Neriman Hanım'ı, kimlik ve toplumsal cinsiyet mefhumunu, zaman ve bellek gibi konuları çalışmalarına taşıyan gerçeküstücü bir sanatçı olarak kurgular ve Neriman Hanım olarak ürettiği sanat çalışmalarında Man Ray, Luis Buñuel ve Claude Cahun gibi gerçeküstücü sanatçıların kullandıkları temaları, yöntemleri, malzemeleri ve görsel dili sahiplenir. Uzun ve çift pozlama gibi yöntemleri, maske ve kanatlar gibi dekorları kullanarak flu ve hareketli imgelerden oluşan bir görsel evren yaratır. Örneğin Görsel 6'da görülen fotoğraf, hem bu görsel evrenin bir örneğini sunar hem de Neriman Hanım'ın verili rolleri reddedip kendi yaşamını kurmak için sınırların dışına çıkışını sandıktan çıkma metaforu ile temsil eder.

**Görsel 7.** Özlem Şimşek/Neriman Hanım, "Masquerade II" Fotoğraf, 1943-2022

**Kaynak:** Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.



Özlem Şimşek'in kullandığı gerçeküstücü yöntemlerden biri de "toplumsal cinsiyet tiyatrosu"dur. Yazar Tirza True Latimer, "toplumsal cinsiyet tiyatrosu" tanımını, Paris-New York çemberinde iki dünya savaşı arası dönemde yaşayan avangart sanatçıların, verili toplumsal cinsiyet ve kimlik kodlarını tartışmak için tercih ettikleri performatif yöntemleri adlandırmak için kullanır (2016, s. 352). Şimşek de, Neriman Hanım'ın

sanat çalışmalarını üretirken gerçeküstücü sanatçıların kullandıkları bu performatif yöntemi benimseyerek toplumsal cinsiyet kalıplarını tartışan imgeler üretir. Örneğin Görsel 7’de Şimşek, maske ve bir levha ile bedenini örterek hem Neriman Hanım’ın hem de kendisinin bedenini androjen bir beden olarak yeniden üretir. Görsel 1’de kullanılan erkek maskesi ise Neriman Hanım’ın kimliğinin ve cinsiyetinin farklı yönlerine ve cinsiyetin akışkanlığına işaret eder. Neriman Hanım’ın deneysel film çalışmalarından biri olarak ürettiği, Görsel 8’de görülen *Bunda Beraberiz*’de ise Şimşek, hem yine performatif bir yöntemle cinsiyet kodlarını tartışır hem de makalenin ilk kısmında değinilen Nurdan Gürbilek’in Erken Cumhuriyet Dönemi’nde erkek elitlerin Batılılaşmanın etkisiyle yaşadıkları güç kaybına referans vermek için işaret ettiği erillik kaybı endişesini mizahi bir dille yorumlar. Filmde, erkek giysileri içindeki Neriman Hanım, modern bir erkeği canlandırmaktadır. Bu erkek karakter, aynada kendini izlerken bir anda aynadaki yansımasının kadına dönüşmesiyle anksiyete krizine girer (Şimşek, 2023 Ekim).

**Görsel 8.** Özlem Şimşek/Neriman Hanım, “Bunda Beraberiz” Video, 1943-2022.

**Kaynak:** Neriman Hanım/ Sanatçının Bir Kurgu Olarak Portresi Sergi Kataloğu, (2022) Vision Art Platform, İstanbul.



## 5. MICHEL FOUCAULT’DA “BENLİK TEKNOLOJİLERİ” KAVRAMI

Fransız filozof ve sosyal teorist Michel Foucault, 1960’lı yıllarda bilgi sistemleri ve 1970’li yıllarda iktidar kipleri üzerine yaptığı soykütüsel çalışmaların ardından 1980 sonrasında köklerini Antik Yunan’a dayandırarak işaret ettiği, kişinin kendiyile kurduğu etik ilişkiye, benlik

teknolojilerine, özgürlük ve sanat eseri olarak yaşam konularına odaklanır. Aslında Foucault (2014, s. 222), ilk çalışmalarında öznenin Batı tarihinde nasıl kurulduğunu ele alırken son dönem çalışmalarında öznenin kendisini oluşturma pratiklerine odaklandığını belirtir. Foucault (2001, s. 26) için benlik teknolojileri, "bireylerin kendi bedenleri ve ruhları, düşünceleri, hareket tarzları ve varoluş biçimleri üzerinde, kendi imkânları ya da başkalarının yardımıyla bir dizi operasyon yapmalarını ve böylece belirli bir mutluluk, arınmışlık, bilgelik, kusursuzluk ya da ölümsüzlük hâline ulaşmak üzere kendilerini dönüştürmelerini sağlayan" pratiklerdir. Öznenin kendisini oluşturma pratiklerine Foucault, "asetik pratik" ismini verir ve bunun "ahlaki çilecilik anlamında değil; insanın kendini geliştirme, kendi kendisini tepeden tırnağa değiştirme ve belirli bir oluş tarzına ulaşma kaygısıyla kendi kendisi üzerinde çalışması anlamında" kullanılmasını önerir (2014, s. 222). Bu bağlamda sanat eseri olarak yaşam, Foucault için kişinin kendisini etik bir özne olarak kurması biçiminde tanımlanabilir. Neyi yapmayı seçip seçmediği, arzularını nasıl yaşamayı seçtiği, yaşamına nasıl yön vereceği meseleleri bu noktada "kendi"liğin etik bir özne olarak kuruluşuna işaret eder.

Michel Foucault'da "kendilik etiği kaygısı", belirli bir oluş tarzına ulaşma kaygısı anlamına gelir ve bir özgürlük pratiğidir. Ancak Foucault, "kendilik" üzerine çalışmanın özgürleşme süreci şeklinde anlaşılması konusunda ihtiyatlı davranır. Özgürleşme ya da özgürleşme süreci yerine "özgürleşme pratikleri" kavramını kullanmayı önerir. İktidar ilişkileri bağlamında, belirli bir tarihsel dönemde ve sosyal ekonomik koşullar içerisinde belirli bir baskı mekanizması içinde sindirilmiş, tahakküm altına alınmış bir öznenin varlığı fikrine temkinli yaklaşmasından kaynaklanır. Onun fikrine göre, iktidar ilişkileri insan ilişkilerinde çok geniş bir alan kaplar. "Ancak bu, siyasi iktidarın her yerde olduğu anlamına değil; insan ilişkilerinde, bireyler arasında, aile bünyesinde, eğitim ilişkisinde, siyasi yapıda, vb. etkili olabilecek bütün bir iktidar ilişkileri ağının var olduğu anlamına gelir." Bu bağlamda özgürlük, "kendilik etiği"nin ontolojik koşuludur. Ancak özgür bir kişi kendini yeniden oluşturur. Öte yandan özgürlük pratikleri, kişinin tüm bu iktidar ilişkileri içinde "kendi hâlimden memnun bir varoluşun ne demek olduğunu" aramaya yönelik pratiklerdir. (2014, s 233-234).

Michel Foucault'ya göre insanın kaygı duymak zorunda olduğu temel sanat eseri, estetik değerleri uygulaması gereken temel alan; insanın kendisi, kendi yaşamı, varoluşudur. Kişinin gerçekleştirilmesi gerekenin, eserinin ardında bırakacağı bir nesne değil; sadece kendi yaşamı ve "kendiliği" olduğu fikrini, Yunanlılar ve Romalıların "yaşama sanatı" görüşüne dayandırır. Kendisi için dikkat çekici olan noktanın, çağımızda

sanatın sadece nesnelere ilintili bir şey hâline gelmiş olması, bireylerle ya da yaşamla bağlantılı olarak değerlendirilmemesi olduğunu belirtir. Ona göre herkesin yaşamı bir sanat eserine dönüştürülebilir (2014, s. 233-234).

## 6. BULGULAR ve TARTIŞMA

Özlem Şimşek'in Neriman Hanım için yazdığı ve canlandırdığı hayat hikâyesinde, Neriman Hanım'ın yaşamına yön vermek için izlediği yollar ve metotlar; Michel Foucault'nun 1980 sonrası çalışmalarında iktidar ilişkileri içinde bireyin kendini etik bir özne, yaşamını da bir sanat eseri olarak kurabilmesi için önerdiği benlik teknolojileri, yani kendini dönüştürme teknolojilerine paraleldir. Peyami Safa'nın romanda kurduğu anlatı, toplumda ve aile bünyesinde yer alan iktidar ilişkileri etrafında şekillenir. Şimşek'in Neriman Hanım için yeniden yazdığı hayat hikâyesine göre ise Neriman Hanım; bu iktidar ilişkileri içinde yeni varoluş tarzları üreterek kendi bedeni, düşünceleri, hareket tarzları ve varoluş biçimlerini yeniden oluşturur. Bunu da yazarın kendisine sunduğu iki karşıt kutuptan, erkekten, kültürden birini değil, kendi yaşam stillerini kurmayı seçerek yapar. Foucault, öznenin kendisini etkin bir biçimde yeniden kurmak için yöneldiği pratiklerin, "bireyin kendi kendine icat ettiği bir şey olmadığını" söyler. Ona göre "bunlar, bireyin kendi kültüründe bulduğu; bireye kendi kültürü, kendi toplumu ve kendi toplumsal grubu tarafından önerilen, telkin edilen" metotlardır (2014, s. 235). Şimşek'in Neriman Hanım için yazdığı kurgusal hayat hikâyesi de bu bağlamda şekillenir. Neriman Hanım, Şimşek'in yazdığı yaşam öyküsüne göre hem kendisine oyuncu olarak bir ekonomik çıkış yolu bularak hem de dönemin kültürel ortamını belirleyen kimlik, benlik, toplumsal cinsiyet ve bellek gibi konuları tartıştığı sanat çalışmaları üreterek yeni yaşam olanaklarını arar. Şimşek, gerek mektupları gerekse ürettiği sanat çalışmaları vasıtasıyla Neriman Hanım'ı iktidar ilişkilerinin ürettiği verili koşulları tartışan ve bu yolla kendini dönüştüren bir karakter olarak kurgular.

Michel Foucault (2014, s 222), öznenin kendini oluşturma pratiklerini "insanın belirli bir oluş tarzına ulaşma kaygısıyla kendi kendisi üzerinde çalışması" olarak tanımlar. Bu bağlamda ne yapmayı istediği, arzularını nasıl yaşamayı seçtiği ve yaşamına nasıl yön verdiği meseleleri, Neriman Hanım'ın benliğinin etik bir özne olarak kuruluşuna işaret eder. Öbür taraftan, Şimşek'in Neriman Hanım'ı kendine mal ederek yeniden kurgulaması da tüm iktidar ilişkileri içinde sanatçının kendi varoluş stillerini oluşturmak için giriştiği benlik tekniği olarak tanımlanabilir. Bu yolla Şimşek, ideal kadın imgesi ve kimliğini tanımlayan, bir kadın okur

olarak kendisini verili sınırlar içinde kalmaya çağırın erkek edebiyatçılara temsil düzleminde cevap vermiş olur. Böylece izleyiciyi, "kendiliği"ni zihinsel olarak yeniden kurması için ulaşılması mümkün olmayan ideal kadınlık tanımlarını tartışmaya ve bu yolla kendini bulunduğu yerde yeniden konumlandırmaya, verili rollerin dışında "kendi hâlimden memnun bir varoluşun ne demek olduğunu" düşünmeye çağırır.

## 7. SONUÇ

Özlem Şimşek; 2019-2022 tarihleri arasında ürettiği, Ezgi Bakçay küratörlüğünde, Vision Art Platform'da 10 Şubat- 25 Mart 2022 tarihleri arasında gösterilen "Neriman Hanım/ Sanatçının Performatif Bir Kurgu Olarak Portresi" serisinde, Peyami Safa'nın 1931 tarihli *Fatih-Harbiye* romanının ana kadın kahramanı Neriman Hanım'ı sanat alanına taşır. Kamera karşısında Neriman Hanım kılığına girerek, onun gerçeküstücü film ve fotoğraf çalışmalarıyla birlikte albümü ve mektuplarından oluşan kurgusal bir arşiv üretir. Böylece, onu oyuncu ve avangart bir kadın sanatçı olarak yeniden tasarlar. Batılılaşma sürecinin yarattığı değer karmaşasını yansıtan, toplumu doğru Batılılaşma konusunda eğitmeye çalışan *Fatih-Harbiye* romanında da kadın karakter, dönemin diğer metinlerinde olduğu gibi ulusal kimliğin taşıyıcısı olarak tasarlanmıştır. Safa, romanda okuyucuya takip etmemesi gereken yolları, yanlış rotaları ve öykünmemesi gereken yaşam biçimlerini, Neriman Hanım karakteri ve olay örgüsünü kullanarak gösterip ideal kadınlığın tanımını yapar ve yeni kadının nasıl şekillenmesi gerektiğinin terakkisini sunar. Ancak sanatçı Özlem Şimşek, Neriman Hanım'ı Safa'nın onun için çizdiği kadere teslim etmez ve onun için yeni bir hayat hikâyesi kurgular. Şimşek'in yazdığı hayat hikâyesine göre Neriman Hanım, yaşamını kendi arzuları ve seçimleri etrafında kuran bir oyuncu ve sanatçısıdır.

Özlem Şimşek; Neriman Hanım için kurguladığı ve belgelerini ürettiği hayat hikâyesinde, Fransız filozof Michel Foucault'nun bireyin kendini etik bir özne, yaşamını da bir sanat eseri olarak kurabilmesi için önerdiği benlik teknolojileri, yani kendini dönüştürme teknolojileri olarak tanımlanabilecek metotları ve yolları dener. Neriman Hanım, Şimşek'in onun için yazdığı hayat hikâyesine göre, iktidar ilişkileri içinde gerek katıldığı güzellik yarışmasını Beyoğlu entelektüel çevresi içine girmek için kullanarak, gerek oyuncu olarak ekonomik varoluşunu kurarak gerekse sanatçı olarak dönemin kültürel ortamını şekillendiren kimlik ve cinsiyet gibi konuları tartışarak yeni varoluş tarzları üretir. Böylece bedeni, düşünceleri, hareket tarzları ve varoluş biçimlerini dönüştürerek öznelliğini yeniden kendi seçimleri etrafında oluşturur. Öbür taraftan,

Şimşek de Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanındaki Neriman Hanım karakterini kendine mal edip avangart bir sanatçı olarak kurgulayarak, kendi varoluş stillerini oluşturmaya girişir. Bu yolla Şimşek, kültürel ve politik ortam içinde kabul gören ve edebiyatta yansımaları bulan "ideal/makbul kadın" tanımlarının dışındaki alternatif varoluş yollarını ve stillerini arar. Neriman Hanım vasıtasıyla verili rolleri reddederek kendisinin de bedenini, düşüncelerini, hareket tarzlarını ve varoluş biçimlerini dönüştürüp öznelliğini yeniden kurgulamaya girişir. *Fatih-Harbiye*'deki ideallik tanımlarını tartışarak ve sanat tarihi anlatısına kurgusal bir kadın karakter yerleştirerek, izleyiciyi de verili ideal kadınlık rollerini sorgulamaya ve bu rollerin ötesindeki varoluş imkânlarını düşünmeye çağırır.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Antmen, A. (2013). *Kimlikli bedenler; sanat, kimlik, cinsiyet*. Sel Yayıncılık.
- Foucault, M., & Gutman, H. & P. H. Hutton (2001). *Kendini bilmek*, (G. Ç. Güven, Çev.). Om Yayınevi.
- Foucault, M. (2014). Bir özgürlük pratiği olarak kendilik kaygısı etiği. *Özne ve iktidar* (I. Ergüden-O. Akınhay, Çev.), ss. 221-247. Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). Etiğin Soybilimi Üzerine: Sürmekte Olan Çalışmaya İlişkin Bir Değerlendirme. *Özne ve İktidar* (I. Ergüden-O. Akınhay, Çev.), ss. 193-220. Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, N. (2014). *Kör ayna kayıp şark-edebiyat ve endişe*. Metis Yayınları.
- Latimer, T.T. (2016). Equivocal gender: Dada/surrealism and sexual politics between the wars, D. Hopkins (Ed.), *A companion to Dada and surrealism* (pp. 352-365). Wiley-Blackwell.
- Moran, B. (2016). *Türk romanına eleştirel bir bakış*. İletişim Yayınları.
- Safa, P. (2021). *Fatih-Harbiye*. Ötüken Neşriyat.
- Sancar, S. (2013). *Türk modernleşmesinin cinsiyeti: Erkekler devlet, kadınlar aile kurar*. İletişim Yayınları.
- Şimşek, Ö. (2022). *Neriman Hanım/Sanatçının bir kurgu olarak portresi sergi kataloğu*. Vision Art Platform Yayını.

- Şimşek, Ö. (2023, Ekim 21-22). Bir heterotopya örneği olarak kurgusal bir avangart sanatçının arşivi. *Bir İletişim Aracı Olarak Mekân Kongresi* [Tam Metin]. <https://www.topkapi.edu.tr/resources/files/kutuphane/kongrekitap01022023.pdf>
- Times of Türkiye. (2022, Haziran 22). Bize Sanattan Bahset- Özlem Şimşek, <https://www.youtube.com/watch?v=e6s1aoOVOaE>
- TRT 2 (2020, Mart 6). İzler Suretler 2. Bölüm, <https://www.trt2.com.tr/sanat/izler-ve-suretler/ozlem-simsek-or-izler-suretler-or-2-bolum-1315151>



# Araştırma Makalesi

## Arkeolojinin Arayüzünde Çalışan Sanat: “Yokluğun Karmaşık Sorunları ve Boşluk: 4. Katman”

**Devabil KARA\***

ORCID NO: 0000-0001-6095-2116

\*Doçent, dkara@marmara.edu.tr, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

### Öz

Bu makalede, insanın bilinçaltı katmanları ile arkeolojik katmanlar arasındaki benzerlikler, arkeolojik formların sanatta plastik bir unsur olarak kullanılması ve arkeoloji kavramının farklı algılanma biçimleri incelenmektedir. Freud, Yapısal Kişilik Kuramı'nda zihni üç katmana ayırır: Bilinç, bilinç öncesi ve bilinçaltı (id, ego, süperegö). Bilinç dışı, bir kişinin davranışının altında yatan motivasyonun kaynağı olarak görülür. Arkeolojik katmanlar da toplumsal kodların ve motivasyonların kaynağı olarak belirlenebildiğinden, her iki alanın sanat eserindeki yansımaları konunun genel çerçevesini oluşturmaktadır. Arkeologlar ve sanatçılar, üretimlerinde farklı yöntem ve teknikler kullansalar da, birçok ortak özelliğe sahiptirler.

Arkeolojik bulguları sanat alanında kullanan ve arkeoloji kavramı ile doğrudan ilişkilendirilen sanatçıların, bu bulgu ve kavramları nasıl analiz ettiklerinin de incelendiği çalışmada, arkeoloji ve plastik sanatlar arasındaki ilişki Freud ve Jung'un psikanaliz ve bilinçaltı kavramlarıyla karşılaştırılarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Tarihsel kayıtlar, yaşadığımız dünyayı şekillendirmek için geçmişteki çabalarımızı hatırlamak ve anlamak için bir araçtır. Arkeoloji ve sanat, bu kayıtlara farklı bakış açıları sunar.

**Anahtar Kelimeler:** psikanaliz, bilinçaltı, arkeoloji, plastik sanatlar

# Research Article

## Art Working at the Interface of Archaeology: “The Complex Problems of Absence and Emptiness: Layer 4”

**Devabil KARA\***

ORCID NO: 0000-0001-6095-2116

\*Assoc. Prof., dkara@marmara.edu.tr, Marmara University, Faculty of Fine Arts, Dept. of Painting.

### Abstract

This article explores the connection between human subconscious layers and archaeological layers, the use of archaeology in art, and preconscious, and subconscious layers, with the unconscious serving as the source of motivation for behavior. Similarly, archaeological layers provide insight into social codes and motivations, making them a subject of artistic expression. Despite their differing production methods, archaeologists and artists share common characteristics. The study also analyzes how artists who use archaeological findings interpret these concepts and their relationship to psychoanalysis. Archaeology and art offer distinct perspectives on historical records, helping us remember and understand our past efforts to shape the world we live in.

**Keywords:** psychoanalysis, subconscious, archaeology, plastic arts

## 1. GİRİŞ

Arkeologlar ve sanatçılar, insan olmanın ne anlama geldiği sorunsalı üzerine kendi teknik ve yöntemlerini kullanarak çalışırlar. İnsanın yaşamı, yaşamın insanı şekillendirmesi hem mekânsal hem zamansal sorgulamaları gerektiren keşifsel süreçleri gerektirir. Günümüz bilimi; insanın bu dünyadaki varlığını ve gelişim sürecini farklı disiplinlerin araştırmalarını, buluşlarını kullanarak, karşılaştırarak ve gerektiğinde ortaklaşma çalışmalarla disiplinler arası bir yaklaşımla inceler. İleri teknoloji ölçme ve görüntüleme yöntemleri ile mağara resimlerinin tarihlerini kesinleştirmek üzere yapılan çalışmalar, sanat yapmanın insana dair en temel özelliklerin başında gelmesi nedeniyle insanın kökeni konusundaki araştırmaların önemli araştırma alanlarından biridir.

Arkeoloji, Yunanca "arkhaio" (eski) ve logos" (bilim) kelimelerinin bir araya getirilmesi ile oluşturulmuştur. Sözlük tanımı; geçmişte yaşamış insanlar tarafından yapılan her türlü eseri inceleyen, bilimsel yöntemler kullanarak araştıran ve ortaya çıkaran bilim dalıdır (Cogito, 2021, s. 8). Arkeoloji; tarihin temel hikâyesini geçmişten kalan kalıntıları, izleri ve geçmişin nesnelere dünyasını inceleyip, ayrıştırıp, sınıflandırarak tarihlendirip, geçmiş yaşamlar hakkında kavramsal yaklaşımlar ortaya koyar. "Ne? Nerede? Ne Zaman? Kim yaptı? Nasıl yaptı?" gibi sorulara arkeolojinin sistematik ölçümleri ile yanıt aranır. Toprağın altında yüzlerce, binlerce yıl katman katman örtülerek saklanmış yapıtlar, kimi zaman tesadüfen kimi zaman hedefe odaklı tahminlerle ortaya çıkar/çıkartılır. Arkeoloji; bu bilinmez, aralarında büyük kopuklukların olduğu geçmişin parçalarına kendi geliştirdiği yöntemlerle bakar, bir zamanlar yaşanmış olanı diğer bulgular ile karşılaştırıp keşfetmeyi amaçlar. Arkeolojik çalışmaların, atıkların ve nesnelere zamanla ve kültürler arasında nasıl değiştiği ve etkileşime girdiğini anlamak, sabır, özenli çalışma ve insana dair pek çok bilgiyi bir araya getirmekle mümkün olur. Arkeolojik buluntular, tarihi kesintisiz bir bütünlükte vermez. Arkeoloğun işi; maddi kalıntılara bütüncül bir yaklaşımla, disiplinler arası iş birliği ile bakmak, incelemek ve karmaşık insan gerçeğinin sis perdesini sistemleştirdiği verilerle aydınlatmaya çalışmaktır.

Mağara resimleri on dokuzuncu yüzyıl sonlarında bulunduğu arkeoloji daha çok genç bir bilim dalı hâline dönüşmüş durumdaydı. Ancak geçmişin kalıntılarına, özellikle de sanat yapıtlarına sanatçı gözü ile bakmak, geçmişi anlamlandırıp geleceğe yeni alternatifler sunma fikri arkeolojinin sistematik bir bilim dalına dönüşmesinden çok daha öncelere dayanır.

Tarihî buluntuların insanları, sanatçıları derinden etkileyip kendi çağlarını şekillendirmede büyük katkı sağladığı Rönesans dönemi en dikkat çeken dönemlerden biridir. "Antik kültüre hayranlık duyuluyordu, çünkü o bir rehberdi. Onu izlemek, insanlığın, kaybettiği yolda daha bir güvenle ilerlemesi demektir." (Burke, 2000, s. 87). Rönesans insanı, sanatçısı o güne kadar unutulmuş olan bilgiyi, estetik anlayışını, mühendislik ve mimariyi eski Roma kalıntılarını dikkatle gözlemleyerek, araştırarak yeniden keşfetmiş ve medeniyet tarihinde yeni bir sayfanın açılmasına neden olmuştur.

Rönesans sürecinde başlayan, antik kalıntıları inceleme, araştırma, ulaşılan verileri dönüştürüp yaşama uyarlama merakı zamanla Avrupa'da kültürün bir parçası hâline gelmiş; Ege, Orta Doğu ve Mısır'daki kalıntıların incelenip sanatçılar, mimarlar tarafından belgelenmesi arkeolojinin on sekizinci yüzyılda bir bilim dalına dönüşmesinde önemli rol oynamıştır.

Özellikle İngiliz mimar ve ressam olan James Stuart (1713-1788) ve Nicholas Revett (1720- 1804), Atina ve diğer antik Yunan kalıntılarını iki buçuk sene dikkatle incelemiş; Revett mimari ölçümleri dikkatle yaparken Stuart bu ölçümleri mükemmel şekilde çizimlere aktarmıştır (Vingopoulou, 2014). Yaptıkları çalışmalar ve çizimleri kapsayan dört ciltlik kitap, mimarlık ve mühendislik için olduğu kadar arkeoloji için de bir dönüm noktasına işaret eder. Yine İngiliz bir sanatçı olan Mısır ve Orta Doğu'ya uzun seyahatler yapan David Roberts (1797-1864), detaylı betimlemeleri ile arkeolojiye önemli katkı sağlayan sanatçıların başında gelir. Yaptığı seyahatler ve bu sırada yaşadığı deneyimler hakkında yazdığı metinlerin bir seyahat rehberine dönüşmesi de oryantalistlere olan ilginin arttığı, oryantalist resimlerin ilgi gördüğü bir ortamda ün kazanmasında rol oynamıştır.

**Görsel 1.** David Roberts, "Karnak", 1838, Mısır ve Nubia. Yerinde Çizimler'den, Litografi.

**Kaynak:**  
<https://victorianweb.org/painting/roberts/holyland/31.html>



On dokuzuncu yüzyılın son yarısında bilimsel ve kültürel gelişmeler, özellikle Darwin'in doğa ve Freud'un insan bilinci/bilinçaltı ile ilgili tezleri, sosyal bilimlerin modern anlamda ortaya çıkmasında kırılma noktası olmuştur. İnsanın kendi gerçeğini dogmalardan, inançlardan, ön kabullerden bilincini arındırarak eleştirel, sorgulayıcı biçimde ele almasıyla antropoloji, sosyoloji, psikoloji, arkeoloji ve diğer beşerî konular kendi iç dinamikleri ile birer bilim dalı olma özelliğine kavuşmuş oldu. Günümüzde arkeoloji, birçok farklı disiplinden bilim insanının katılımıyla yürütülen, kapsamı genişleyen ve modern teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak araştırmalar yapan bir bilim dalı hâline gelmiştir (Bozok, 2018, s. 21). Arkeoloji; insanlık tarihine ait tüm uygarlık ve kültür izlerini kendine özgü bilimsel ilke ve yöntemlerle araştıran, çeşitli alt disiplinlerin de katkısıyla analiz eden, yorumlayan ve bilimsel bilgiye dönüştüren bir disiplindir (Can, 2013, s. 171).

Rönesans'tan günümüze, eski uygarlıkların kalıntıları (günümüzde arkeoloji) ve sanat; âdeta bir sarmal şeklinde birbirinden beslenen iki alandır. Arkeolojik buluntular birer sanat eseri niteliğini taşıırken; pek çok sanatçı için de arkeolojik buluntular, yapıtının öznesi ya da ilham kaynağı olarak sanatın ilgi odağı olma özelliğini taşır.

## **2. SANAT VE ARKEOLOJİDE ANLAMIN KURULMASI**

Sanat eseri; sanatçısının bilinçaltı, psikolojisi, dünya görüşü gibi öznel unsurların yanı sıra çağının toplumsal ve evrensel değerleri gibi genele dair pek çok unsuru da bünyesinde barındırır. Çoğunlukla sanat eseri, her alımlayıcı tarafından yeniden ve çağlar değiştikçe yeni olan değerler üzerinden tekrar tekrar anlamlandırılmaya açıktır. Bu yüzden yaşamsallığından bir şey kaybetmeden kültür içinde canlılığını korur. Bu özelliklerin hemen hepsi arkeolojik buluntular için de geçerlidir. Sanatçı da arkeolog da insanın özünü keşfetmeye yönelik bir formasyonla çalışır.

Sigmund Freud, psikopatolojik şikâyetleri olan hastaların bilinçaltına ulaşarak rahatsızlıkları tedavi etmeye yönelik klinik bir yöntem geliştirmiştir. Bu yöntem, "psikanaliz" ya da "derinlik psikolojisi" olarak adlandırılır. Hastaların bilinçaltına ulaşarak, bilincin erişimi olmayan geçmişe dair travmaları bilince taşıyarak, rahatsızlıkları tedavi etme yöntemini geliştirmiştir. Bireyin, bilinçaltındaki bulgularına ulaşmaya dair keşfi ile arkeolojinin, geçmiş kültürlerin şifrelerini çözmek için kazılardan elde ettiği bulgularla çalışma yöntemi arasında önemli benzerlikler vardır. Arkeolojik kazılar yoluyla geçmişi analiz etme dürtüsü ve Freud'un psikanalitik etkileşimleri ile sanatçının yapıtını oluştururken düşünsel ve duygusal veri aktarımı veya veri analizi arasında ilginç bir ilişki söz konusudur (Özen, 2006). Freud'un bilinçaltı

çalışmaları; psikoloji ve sosyoloji arasındaki ilişkinin ele alınmasına, geçmişte yaşananların toplum hafızasında bıraktığı izler ve toplumların geçmişi ile yüzleşmesinin önemine de dikkat çekmiştir.

Güzel sanatlar tarihinin izini sürmek; bir bakıma, insanlığın duygusal, düşünsel ve tinsel evriminin izini sürmektir. Freud'un derinlikler psikolojisi bu olguya yabancı sayılmadığı gibi; algının çözümlenmesi ile sanatçı tarafından oluşturulan plastik yapılar arasındaki bağlantı, tüm sanat kuramlarının güzel sanatlar alanında karşılıklarını bulduklarını göstermektedir (Bozkurt, 2020, s. 198). Freud, bir analist olarak birey üzerine çözümler yaparken; sanatçı algıladığı gerçeklikle değil, sezdiği ve arzuladığı gerçekliği eserine yansıtarak toplumsal hafızaya katkıda bulunur.

Alfred Adler ve Carl Gustav Jung, derinlik psikolojisini benimseyip kendi yorumunu getiren diğer önemli bilim insanlarıdır. Jung'un yöntemi, "analitik psikoloji" olarak tanınır. "Jung, sanatçıları kolektif bilinçaltının taşıyıcıları olarak görür ve bilinçaltı çalışmaları için onları kaynak olarak ele alır. Jung'a göre, sanatçının yapıtında ortaya çıkan kolektif bilinç dışıdır. Büyük bir sanat yapıtı gücünü insanlığın gücünden alır; eğer bir sanat ürününü kişisel öğelerden çıkarsamaya çalışırsak, anlamını bütünüyle gözden kaçırmış oluruz." (Bozkurt, 2020, s. 205). Sanatçı, insanlığın ortak bilinç dışı deneyimini ve kültürel özelliklerini çağa ve güne taşıyan kişi olarak evrensel bir işlev görmektedir. Ortak bilinç dışı, kişisel değil evrenseldir; evrenin bireyde yansıyan bölümüdür. Sanatçı kendi çağını, olası geleceği yansıtan olduğu gibi, geçmişi de aynalayandır. Bu bağlamda sanat ve arkeoloji arasındaki ilişki; her iki alanın yöntem ve tekniklerinin ötesinde, insanlık tarihi ve kültürünü yansıtmak, anlamak ve yorumlamak açısından önemli bir entegrasyonu temsil etmektedir. Sanatçı, yapıtında kendi bilinçaltının sırlarını, çözümlerini farkında olarak ya da olmayarak ortaya koyarken; arkeoloji, buluntular üzerinden elde ettiği verilerle insanlık tarihinin sırlarını ve çözümlerini ortaya çıkarmaya çalışır. İnsanlar için yaşamsal izler bellekte kaybolmazken, tarihi kalıntılar da insanlığın ortak geçmişinin kaybolmayan izleridir. Bazı sanatçılar eserlerinde, arkeolojideki buluntu katmanları gibi katmanlar oluşturarak zamanın geçmişini vurgulamak isterler. Oluşturdukları katmanları kazıyarak ve yırtarak kendi belirledikleri bir görsel alana ulaşırlar. Bazıları ise arkeolojik buluntuların görsel değerlerini kullanarak sembolik bir anlatıma varırlar. Üç boyutlu çalışmalar yapan sanatçılar, arkeolojik malzemelerin özelliklerini kullanarak geçmiş kültürlerin fiziksel kalıntılarını yeniden canlandırmaya, bu canlandırma ile alternatif bir gelecek kurgusu yaratmaya yönelirler.

## 2.1. Ad Reinhard (1913- 1967)

Arkeoloji alanları ve antik sanatlar, dışa vurumcu sanatçı Reinhard'ın yapıtlarına ilham kaynağı olmuştur. Yapıtlarında tekrar eden geometrik biçimler; Budist, Hindu tapınakları ve Orta Doğu'nun kutsal mekânlarına özgü geometrinin izlerini taşır. Özellikle eskiz defterlerinde, bu etki bariz bir şekilde gözlemlenebilir. Çalışmalarında kültürler ve çağlar arasındaki bağlantıları ve etkileşimleri çözümlene yönelik, benzersiz bir görsel dil yaratmasında önemli ölçüde etkili olmuştur. Soyut dışa vurumculuğun özünü oluşturan duygusal ve enerjik iç dünyayı, antik kültürlerin geleneksel sanat formlarıyla birleştirerek farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarla zenginleştirmiştir. Ayrıca, Reinhard'ın seyahatlerinden edindiği deneyimler ve gözlemler, sanatçının düşünce süreçlerine ve sanat anlayışına da derinlemesine etki etmiştir. Bu etki, sanatçının eserlerine ve defterlerine yansıyan fikirler, kavramlar ve imgelerde kendini gösterir. Bu bağlamda, Reinhard'ın arkeolojik alanlara ve antik sanata duyduğu ilgi, sanatının kapsamını ve anlamını genişletmekte ve soyut dışa vurumcu sanatını farklı kültürler ve tarihlerle sürekli diyalog hâlinde geliştirmesine olanak tanımaktadır.

**Görsel 2.** Ad Reinhardt, "İsimsiz", 1963, Tuval üzerine yağlıboya.

**Kaynak:**

[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/ad-reinhardt-abstract-painting-1963/)



Özellikle, 1960-1966 arasında yaptığı siyah kare resimler, Doğu ve Batı resim geleneklerinin bir sentezine işaret etmektedir (Görsel 2). Bu eserler, Kazimir Malevich ve Piet Mondrian'ın resimleri ile ilişkilendirilebilir; ancak Reinhard karanlıkta anlamdan daha çok anlam ötesine ve boşluk kavramına kendi yorumunu getirmek istemiştir. Reinhard'ın notlarında, Tanrı'nın ışıktan ziyade karanlıkta var olduğuna ve ilahi olanın karanlıkla ilişkili olduğuna inandığı görülür (Vingopoulou, 2014). Siyah resimler, ışık değiştikçe radikal bir şekilde değişir ve tam olarak ortaya çıkması için mekân ve zaman değişimi gereklidir. Bu resimler izleyicinin anlık algısına direnç gösterir ve derinlemesine anlaşılması, yorumlanması için izleyicinin zamana ihtiyacı vardır.

## 2.2. Anselm Kiefer (1945)

Kiefer, 1980'lerde ortaya çıkan Yeni Soyut Dışa Vurumcu sanat akımının öncü isimlerinden biri olarak kabul edilir. Düsseldorf Sanat Akademisinde Joseph Beuys'un öğrencisi olduğu dönem, sanatçı üzerinde önemli bir etki yaratmış ve dikkatini insan varlığının tarihsel boyutuna yönlendirmiştir. Resimlerinde ve enstalasyonlarında gerçek nesne parçalarını kullanan Kiefer, tarihsel ve mitolojik temaları ele alır.

Almanya'da doğan sanatçı, ülkesinin tarihinin ve kültürünün trajik yönlerine odaklanarak, savaş ve sonrasını betimleyen sembolik manzaralar ve yorumlar sunmuştur. Alman tarihi, mitolojisi, edebiyatı, sanat tarihi, müziği, felsefesi, topografyası, mimarisi, halk gelenekleri ve hatta kiliseleri ya da sıradan ikonlar gibi unsurlar; Wagner'in operatik Ring döngüsü ve Goethe'nin şiirleri gibi öğelerle birleşerek Kiefer'in yaratıcı, kendine özgü sanatında gözlemlenir.

Sanatçı, sanat pratiğinde, boyayı katmanlar hâlinde yüzeye uygularken, saç ve saman gibi çeşitli malzemeler kullanarak çok katmanlı yüzeyler elde eder. Daha sonra bu katmanları kazıyarak veya yakarak sonuçlandırır. Kabuklarla kaplı yüzeyler ve kalın, koyu renk boya katmanları, zamanın tortularının ve taşıdıkları anlamın fiziksel çağrışımlarıdır.

Sanatçı, son dönemlerinde Mezopotamya arkeolojisini, Mısır ve Babil uygarlıklarını incelemiştir (Wullschlager, 2009). Bu çalışmalar, Kiefer'in sanatında tarih ve kültürler arası bağlantılar kurma eğilimini ve soyut dışavurumcu sanatının evrensel niteliğini ortaya koymaktadır. Tarih ve mekân arasındaki ayrılmaz ilişkiye ek olarak, güzellik ve terör arasındaki gerilim, Kiefer'in çalışmalarını canlı tutmaktadır. Kiefer; kültürel hafızaya mal olmuş edebiyat, özellikle şiir, Eski ve Yeni Ahit ve Kabala gibi kaynaklardan ilham alarak mitlere ve metaforlara somut bir varlık kazandırır. Boya ortamına saman, kum, odun kömürü, kül ve çamur gibi organik ve ilginç malzemeler ekleyerek zenginleştirir, şaşırtıcı ve alışılmadık jestler ve nesnelere doldurur. Bu stratejiler, kurşun, beton, cam, kumaş, ağaç kökleri veya yanmış kitaplar gibi malzemelerin kullanılmasıyla birlikte sembolik bir rezonans yaratır ve hem insan yaşamının hareketliliğini hem de yıkımını, lirik ve ilahi olanın kalıcılığını somutlaştırır. Tarih, Kiefer'in eserlerinde kullandığı ve sentezlediği elemanlardan biridir.

Anselm Kiefer, Reichstag Binası'nın kabul salonlarından birinde büyük boyutlu yapıtında insanlığın tarihsel köklerine ve geçiciliğine dikkat çeker. Bu resimde, arkeolojik bir alanı anımsatan bir kompozisyon kullanarak sanatsal açıdan farklı bir anlatım sağlamıştır. Merkezde,



Mezopotamya zigguratlarını hatırlatan, kerpiçten büyük bir kule bulunmaktadır. Kule, yanlarda parçalanarak etrafındaki zeminden zar zor ayırt edilebilir hâle gelmiştir. Resmin monokrom tonları ve hareketi çağrıştıran yüzeyi, kuleyle aynı malzemeden yapıldığı izlenimini uyandırır. Rüzgâr, zaman ve sesin maddi olmayan doğası, Kiefer'in resminde dünyevi gücü temsil eden ve insanın ilahi güce ulaşmak amacıyla sınırsız ütopyalar inşa etme girişimleriyle özdeşleştirilir. Sanatçı, yüzyıllar boyunca çürümüş gibi görünen bir kulenin kalıntılarını "rüzgâr", "zaman" ve "ses" kelimelerini yazarak, kalıcı olduğunu düşündüğümüz şeylerin uzun vadede doğanın geçici fenomenlerinden farksız olduğunu gösterir. İnsanoğlunun ütöpik vizyonları, bir rüzgâr esintisinden daha fazlasına benzemez; değişken ve temelsizdir (Görsel 3).

**Görsel 3.** Anselm Kiefer, "Bereketli Hilal", 2009, Tuval üzerine akrilik, yağlıboya, gomalak ve kum.

**Kaynak:**

<https://art.moderne.utl13.fr/2015/12/cours-du-30-novembre-2015/3/>



Anselm Kiefer'in eserleri, geçmiş ve günümüz arasındaki bağları ve insan deneyiminin evrenselliğini görsel ve sembolik düzlemde ele alarak, soyut dış vurumcu sanatın kapsamını genişletir; farklı kültürlerin ve tarihin etkileşimine dair derinlemesine bir bakış sunar. Geçmişin trajedisi üzerine kurulu resimleri, geçmişle bir hesaplaşma, geleceğin inşasına yönelik birer uyarı olarak izleyicinin duygusal ve zihinsel sınırlarını zorlar.

### 2.3. Mark Dion (1961)

Amerikalı heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısı Mark Dion, 1990'lı yıllarda arkeolojiye dönük projeleri ile disiplinler arası iş birliğine öncülük eden sanatçılardan biridir (Vilches, 2007). Renfrew, sanatçının deneyimi ile geçmişte yaşayan insanların deneyimleri arasında doğrudan bir paralelliğin olduğuna inanmaktadır (Bailey, 2003). Dion, doğal süreçleri betimlediği yapıtlarında insanın yaşama yön veren ideolojileri ile doğaya etkilerini irdelemeye çalışır. Enstalasyonları, genellikle merak dolapları veya ulusal tarih müzesi odaları gibi görünür. Metodolojik bir yaklaşımla çalışmalarında yaygın ideolojilerin, yaptırım ve etki gücü geniş kurumların ve kişilerin toplumsal algıda tarih, bilgi ve doğal yaşam hakkındaki anlayışı şekillendirmedeki rolünü inceler. Enstalasyonlarında

kullandığı arkeolojik ve ekolojik nesnelerin toplanması, sıralanması ve sergilenmesinde bilimsel yöntemleri benimseyen Dion, “nesnel/rasyonel” ile “öznel/irrasyonel” olgular arasındaki ayrımı sorgular (Görsel 4).

**Görsel 4.** Mark Dion, Keşif Çalışmaları: Tropical Research Field Expeditions Departmanından çizimleri,2017, Yerleştirme.

**Kaynak:**  
<https://www.saic.edu/visiting-artists-program/events/mark-dion>



Dion'un projeleri, kültürel bellek ve arkeolojik pratiğin önemine dikkat çekerek, sanat ve bilim arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirmeye olanak yaratır. Bu, disiplinler arası iş birliği, arkeoloji ve sanatın birbirlerine nasıl katkıda bulunabileceğini ve insanlığın geçmişi hakkında daha derin ve daha zengin anlayışlar sağlayabileceğini göstermektedir. Mark Dion'un arkeolojiye dönük projeleri, sanat ve arkeolojinin entegrasyonunu teşvik ederken; aynı zamanda modern toplumun bilimsel anlayışını ve doğayla ilişkisini sorgulamaya yönelir. Dion, sanatsal ifadesiyle, geçmişi anlama ve doğal dünyanın süreçlerini yorumlama biçimlerinin gözden geçirilmesine yol açar. Sanat ve arkeoloji alanlarında iş birliği yaparak insan deneyiminin ve kültürel bağlamların daha karmaşık ve kapsamlı bir resmini çizmemize yardımcı olur.

#### **2.4. Norman Daly (1911-2008)**

Plastik sanatlarda arkeolojinin ele alındığı en ilginç örneklerden biri, Cornell Üniversitesinde uzun yıllar sanat eğitimcisi olarak çalışmış Norman Daly'e ait *Lihuros Uygarlığı* adını verdiği büyük ölçekli, çok parçalı ve kapsamlı çalışmasıdır. Daly, projesine 1960'ların başından itibaren başlamış; çoğunluğu atık veya eskimiş gündelik malzemeleri biriktirerek, onları çeşitli işlemlerden geçirip dönüştürerek ya da buldukları hâliyle bırakarak hiç var olmamış kurgusal bir kültürün arkeolojik kalıntıları olarak düzenlemiştir.

Sanatçı; bu hayali toplumun kültürünü gerçeğe bağdaştırmak, gerçekmiş gibi göstermek amacıyla, heykeller, kostümler, şarkılar, haritalar, mücevherler ve diğer öğeleri içeren geniş bir koleksiyon oluşturmuştur. Heykeller ve bazı eşyalar ahşap, metal, mermer ve strafordan üretilmiştir. *Llhuos Uygarlığı*, kibrit kutusu büyüklüğündeki bilimsel enstrümanlardan "2x1 m" boyutlarındaki tapınak duvar kabartmalarına kadar yüz elliden fazla görsel sanat eserinden oluşmaktadır (Lyons, 2022). Resim, heykel ve mozaik örneklerinin yanı sıra freskler, mimari kalıntılar, şiirler, dualar, ayin müziği, müzik aletleri, haritalar, mücevherler, kostümler, adak figürleri, fetişler, mezar stelleri, piktograflar ve faksimilelerden oluşmuştur. Simüle edilmiş antropolojik ortam, ziyaretçilerin freskler ve resimlerdeki görsel ipuçlarını izleyerek, demonte heykellerin zihinsel olarak yeniden inşasına katılmalarına olanak tanımaktadır. Yapıtı oluşturan her bir parçanın arasında izleyicinin kurduğu ilişkiler, izleyiciyi hiçbir zaman olmamış bir uygarlığın varlığına ikna eder. Sanatçı sadece bu simülatif ikna ile yetinmekle kalmamış; Ernst Haeckel ve Luigi Serafini'nin, tarihi ve hayal gücüyle yaratılan anlatılarına dair alternatif bilgi kaynakları sunarak Antroposen (insanın müdahalesi nedeniyle doğal dengenin değişim çağına verilen isim) hakkında umut dolu bir gelecek hayaline de olanak tanımıştır.

Hayali medeniyetler, en çok edebiyat alanında karşımıza çıkmaktadır. Bu hayali dünyalar; Tolkien (*Yüzüklerin Efendisi*) örneğinde olduğu gibi tamamen fantezi kurgular, Swift (*Gülüver'in Seyahatleri*) örneğinde olduğu gibi hiciv edebiyatı veya Borges (*Alçaklığın Evrensel Tarihi*) örneğinde olduğu gibi belgesel nitelikte, gelecekteki bir zamanda sunulabileceği gibi, geçmişe dair de kurgulanmış olabilir. Sanatçılar kendi hayallerine yeni kelimeler de icat ederek tutku ile bağlıdırlar. Bu tutku, okuyucuyu da bu hayali dünyanın içine çeker ve ikna eder. Yazarların kendi hayallerine tutku ile bağlanarak inançla yarattıkları hayali dünya kavramının plastik sanatlarda karşılığını, Norman Daly "Llhuos Uygarlığı" çalışmasında benzersiz bir yapıt olarak ortaya koymuştur.

Proje ilk kez, 1972 -75 yılları arasında Amerika ve Avrupa'da yoğun şekilde farklı yerlerde sergilenmiş; daha sonraları projenin bazı bölümleri değişik yerlerde izleyici ile buluşmuştur. Bu buluşmalardan biri de 2019 yılında "Yedinci Kıta" teması ile yapılan 16. İstanbul Bienali kapsamında Pera Müzesinde gerçekleşmiştir (Görsel 5).

**Görsel 5.** Norman Daly, "Llhuros Uygarlığı", 2019, 12. İstanbul Bienali Kapsamında Pera Müzesi'nden görünüm, Yerleştirme.

**Kaynak:**

<https://www.3nokta.com/istanbul-bienalinde-bir-uygarlik-hikayesi/>



Unutulmuş bir geçmiş ve kimlik kavramlarını sorgulayan ve altüst eden kurgulanmış tarihsel temsilleri içeren bu çalışmada; her görüntünün tarihsel, toplumsal, kültürel ve doğa insan ilişkisi açısından özgün olan, birbirleriyle çatışan ve çelişen görme biçimlerine etkisi somutlaştırılmıştır. Görüntülerin "içeriği" kelimelerle basitçe ifade edilemez; çünkü bunlar sözcüklerden çok daha fazlasını çağırır. Görüntüler sadece zihne değil, aynı zamanda bedene (örn: erotik görüntülerin beden üzerinde doğrudan yarattığı fiziksel etkiler), duymalara ve duygulara da etki eder. Fransız romancı Émile Zola, sanat eserlerinin "belirli bir mizaç yoluyla görülen şeyler" olduğunu belirtiyordu (Kadioğlu, 2022, s. 21). Zola, bu ifadeyle şu gerçeği dile getirmiş olur: Sanatçılar, bilgiyi A noktasından B noktasına taşıyan basit kablolardan ziyade, üzerinde çalıştıkları malzemeleri ve fikirleri dönüştüren kişilerdir.

### 3. DEVABİL KARA

1980'lerde başlayan sanat yolculuğunun başlarından günümüze kadar, Devabil Kara'nın sanatında zaman, mekân, nesne arasındaki ilişkiler farklı yaklaşımlarla irdelenmiş; bu süreçte sanat arkeoloji ilişkisi zaman zaman açıklıkla, zaman zaman da sezgisel olarak izlenebilir nitelikte varlığını sürdürmüştür. Sanatçının farklı dönemlerinde ortaya koyduğu imgesel ve düşünsel tavır, arkeolojik kavramlarda karşılığını bulur.

#### 3.1. 4. Katman

Arkeolojiyle doğrudan ilişkili olan "4. katman" kavramından yola çıkarak sanatçının ürettiği bir dizi resimde, Fransız estetik filozofu Paul Virilio'nun (Akt. Baydar, 2012, s. 71) "Görme alanı bana her zaman bir kazı alanıyla karşılaştırılabilir bir şey gibi gelmiştir." düşüncesi ve psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un bilinçaltı üzerine yaptığı araştırmalarla ilişkilendirildiğinde, sanatçının arkeoloji ve sanat arasındaki kurduğu ilişki kolaylıkla anlaşılabilir.

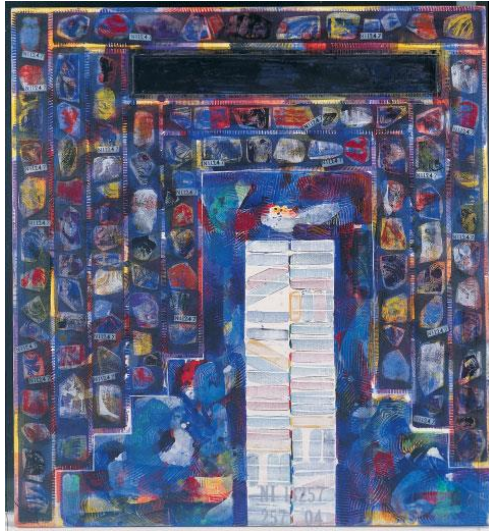
Geçmişten kalan buluntular, insanlığın kolektif bilincinde yeniden yorumlanıyor ve insanlığın kültürel birikimini yeni oluşumlara yönlendiriyorsa, bir sanatçının da bilinçaltından seçip çıkardığı kalıntıların sanatsal yaratıcılığı oluşturduğunu söylenebilir. Yaşam; farklı zaman aralıklarının oluşturduğu bir dizge, aynı zamanda katmanlar olgusudur. Yakın geçmişi ve yaşanan anı olduğu kadar uzak geçmişi de içinde barındırır. Geçmiş okumaya çalışmak, nesnel boyuttan çok düşünsel ve tinsel boyutta bir ilişkilendirme ile mümkündür. Sanat, bütün bu ilişkilendirmelerin en yoğun yaşanıldığı bir noktada var olur. Kara'nın yapıtlarında nesne ya da nesnenin dışındaki boşluğun varlığı, yüzey üzerinde bir iz olarak şu anın nesnesine, bir yapıta dönüşür. Yüzey, artık boşluğun kendisidir (Kara, b.t.).

Başka bir ifadeyle, "4. Katman", derinliğin estetiğini hem nesnel hem de düşünsel olarak kurma eylemidir; zaman içinde kurulan ve katmanlaşarak zamanın ifadesi hâline gelen yapıların bozulması ve yeniden kurulması, bilinmeyen biliniyor kılınmasıdır. "4. Katman", yaşamın içeriğinin bir keşif, zaman içinde var oluşun enerjisini algılamakla ilgili zaman ve mekân dışılıktır. "4. Katman" bilinmeyen, uzak geçmişi olduğu kadar yakın geçmişi ve bugünü de içeren nesne ve boşluk arasındaki ilişkinin ifadesidir.

Düşünsel ve duygusal olguların malzeme ile katmanlar hâlinde sanat eserinde şekillenmesi sırasında öngörülmemiş, planlanmamış deneysel sonuçlar da ortaya çıkartabilir. Tüm bunlara çok benzer şekilde arkeologlar da geçmişin birikimlerine ulaşmak üzere çalışırlar ve yine benzer şekilde zaman içinde belli bir plan olmaksızın üst üste oluşmuş medeniyetleri, oluşumları beklenmedik bulgularla karşılaşacaklarını bilerek araştırıp gün yüzüne çıkarmayı hedefler ve kendi zamanlarının bilgisi ile yeniden yorumlarlar.

**Görsel 6.** Devabil Kara, "Arkaik Müze", 1992, Tuval üzerine karışık teknik, özel koleksiyon.

**Kaynak:**  
<https://devabilkara.com/portfolio/izler-ve-golgeler/>



**Görsel 7.** Devabil Kara, "Kareli Alanda Kazı", 2005, Tuval üzerine akrilik, 120x110 cm, özel koleksiyon.

**Kaynak:**  
<https://devabilkara.com/portfolio/4-katman/>



Kara'nın resimlerindeki imgelerin numaralandırılması; arkeolojik buluntuların işlevlerinden, çevrelerinden, yaşamsallığından ve zamanlarından kopararak müze raflarında sergilendikleri sıraya göre numaralandırılmalarına dair bir göndermedir. Resim, âdeta kişiselleştirilmiş bir arkeoloji müzesine dönüşmüştür. Arkeoloji müzelerindeki buluntular bir nesnenin parçaları dahi olsa, günümüz teknolojisinde kullandığımız elektronik depolama aygıtları gibi kendi dönemlerine dair bilgi deposu işlevi görür. Ancak bu nesnelere kodlanıp arşivlenmediği sürece bu işlev bilgi olarak değerlendirilemez. Diğer yandan bir nesneyi kodlamak, sınıflandırmak ve doğal ortamından ayırtmak, yaşama dair bir nesneye yüklenmiş tüm duygusal yaşanmışlıkları da görmezden gelmek anlamına gelir (Görsel 6-7).

### **3.2. Zaman-nesne ilişkisi üzerine "İzler ve Gölgeler"**

Kara'nın eserlerinde, nesne ve zaman arasındaki ilişkinin sorgulanması "İzler ve Gölgeler" ifadesinde hayat bulur. Yaşamda var olan her şey, bir şekilde iz bırakır. Geçmişin izini sürmek, arkeolojik buluntulardan elde edilen verilerle olanaklı hâle gelir. Arkeolojik kazılarda ortaya çıkan buluntular doğal ortamlarından alınıp müzeye götürüldüğünde, alındıkları zeminde kendi izini bırakır. Kumsaldaki bir çakıl taşı bile kumdan çıkarıldığında bıraktığı izle varlığını hatırlatır. Bu, aynı zamanda nesne ile zaman arasında karmaşık bir ilişkinin varlığının da ifadesidir. Nesnenin izi ile kurduğu ilişki; negatif-pozitif, erkek-dişi, doluluk-boşluk gibi sanat için önemli birçok gerilim alanı oluşturmaktadır. Nesnenin dışında, nesnenin varlığının bir diğer göstergesi de gölgedir. Bir nesnenin bıraktığı iz, onun zamanın belli bir anında orada olduğunun kanıtıdır.

Gölge söz konusu olduğunda, nesnenin zamanla ilişkisi başka bir boyut kazanır. Bir nesnenin gölgesinin varlığı, nesnenin o anda orada var olduğunun kanıtıdır. İz, kendi fiziksel yapısını korurken; gölge, üzerine düştüğü formun şekline kendini uydurur. Gölge ve iz, nesnelere ve hatta zamana bağlı olaylar hakkında birçok şey söyler. Kara, sanat üretim sürecinde nesnenin görüntüsü yerine onların farklı zaman boyutundaki varlıklarını kanıtlayan izlerine ve gölgelerine odaklanır (Görsel 8).

**Görsel 8.** Devabil Kara, "Keşif Alanı", 2006, Tuval üzerine akrilik, 90x85 cm, sanatçı koleksiyonu.

**Kaynak:** <https://devabilkara.com/portfolio/4-katman/>



"İz" kavramı, sadece negatif-pozitif ya da yokluk-varlık ilişkisinden ibaret değildir. Tüm bunların ötesinde, varlığın yokluğa dönüşürken yarattığı farklı bir varoluşu, geçmişle şimdiki birbirine bağlayan bir bellek edimini de içerir. Bir varlığın şu andaki yokluğunun varoluşu olarak "iz", bir belirsizliği imler. Bu im; ara dünyayı, mekânı ve zamanı birbirine bağlayan, kişisel ve toplumsal hafızayı harekete geçirerek insanın kendisini farklı bir algı ve sezgi boyutuyla kavramasına yol açan bir sanat nesnesi gibi, her izlendiğinde izleyicinin zihninde tekrar tekrar yaratılır.

"İz", "bellek", "mekân", Kara'nın yapıtlarındaki üç ana kavramdır. "İz", Jacques Derrida'nın dekonstrüksiyon (yapı söküm, yapı bozum) olarak adlandırdığı eleştirel düşünce yönteminin en önemli kavramlarından biridir. Fransız filozof, diğer kavramlarında olduğu gibi "iz"i de olumlu ya da olumsuz olarak tanımlamaz; hatta böyle bir yönelimden kaçınır. Böylece "iz" kavramı, çoklu anlamlar içererek dogmatik bir "tek" yönelimi geçersiz kılmaktadır.

Gösterge ve anlam ilişkisi bağlamında bir yapı bozum olarak sunulan "iz"; şimdiki her zaman var olan bir yokluğun, bir belirsizlik hâlinin varlığını gösterir. Ya da başka bir deyişle "iz", her zaman şimdiki var olan "dil" in çözümlenmesini kendi içinde taşıyarak belirsizlik durumuna işaret eder. Bu metafizik bir kavramdır ve Derrida, bu konuda

Heidegger'den alıntı yapar. "İz" ve varlık birlikte silme eylemini üretir. Bu durumda "iz" ne kavranabilir ne de kavranamazdır. İz olarak var olan bir yazı silindiğinde, geriye kalan şey iz olarak var olmaya devam eder (Derrida, 1973).

"İz" in zaman ve mekânla yakın bir ilişkisi vardır. Zamanı mekânlaştırırken, mekânı da zamanlaştırdığı söylenebilir. Geçmişte yaşananların bellekteki izinin "şimdi"de açığa çıkması, zamanın burada ve şimdiliğini, dolayısıyla mekâna dönüşmesini göstermektedir. Sonuç olarak "iz", şimdi ve burada olmayı ve olmamayı içerir.

### 3.3. Gölge

Var ve yok arasındaki ara durumla ilgili ikinci bir kavram, "gölge"dir. Varlığın kendi bütünlüğü dışında âdeta onun bir uzantısıdır, var oluşun göstergesi ve kanıtı olduğu gibi aynı zamanda varlığın fiziksel olmayan izidir. Varlık ve yokluk arasında bir ara durum olarak, hem fiziksel var oluşun hem de geçiciliğin göstergesidir. "Gölge", başka bir formun üzerine düştüğünde, sadece ait olduğu nesneyi temsil etmeye devam etmekle kalmaz; aynı zamanda formun şekline uyum sağlayarak başka bir görsel ara durum hâline gelir. Nesnelerin gölgesi üst üste yüzeye düşmeye başladığında ise ortaya çıkan görüntü, karanlığa açılan bir kapı gibi, hem ait olduğu nesneden hem de üzerine düştüğü formdan ayrı bir algı oluşturur. Gölgeler, tıpkı izler gibi, zihnimizdeki nesnel anlamlarının ötesine geçerek metaforlar oluşturur. Artık sadece düşüncenin değil; duyumsamanın, kodlanmış belleğin ve özneliğin de kapsamına girer.

**Görsel 9.** Devabil Kara, "Saklı Alan", 2006, Tuval üzerine akrilik, 70x60 cm, özel koleksiyon.

**Kaynak:**  
<https://devabilkara.com/portfolio/4-katman/>





Kara'nın resimlerinde yer alan siyah ve beyaz gölgeler farklı anlamlar yüklenmektedir. Siyah gölge bedenini, beyaz gölge ise zihnin uzantısıdır. Bedenin uzantısı olan siyah gölge, varlığını borçlu olduğu ışığın kontrolünde boyut kazanır. Ona muhtaçtır. Zihnin uzantısı olan beyaz gölge ise sağduyu ve aklın kontrolü altındadır, iz bıraktığı yüzeyle bütünleşir (Görsel 9). Arkeolojik buluntular, onları üreten ve kullanan insanların bütün gerçeğini veremez. Günümüze bıraktıkları, yüzyılların üst üste düşen gölgelerinden başka bir şey değildir.

#### 4. SONUÇ (ve ÖNERİLER)

Arkeoloji, sadece kendi koşullarını yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda kendisini tarihsel olarak yorumlayan bir "şimdi" yaratır. Kara'nın "4. katman" gibi bir arkeolojik kavramı üretiminin merkezine alması, kültürel birikimlerin uzantısı olarak sanat ve arkeolojinin etkileşimine bir örnektir. Sanatçının eserlerinde kullandığı arkeolojik görseller uzak bir geçmişten sunmaktan çok, izleyicide, şimdide kurulacak bir ilişkinin kapılarını aralar. Bu metaforik arkeolojik kazılar, sanatçının kişisel deneyimlerinin süzgecinden geçerek ortaya çıkan, resim yüzeyinde görünür kılınan ve "fişlenen" kalıntılardır. Üretim pratiğinde geçmişten anlamlandırmak ve şimdide katkısını tartışmaya açmaktan çok nesnelere zaman ve uzamdaki karmaşık ilişkisi sonucu ortaya çıkan izler ve gölgeler ile nesnenin belleğine odaklanmaktadır.

Arkeoloji ile ilişkilendirilen diğer sanatçılardan Norman Daly'nin antropolojinin kodlarını sıkıştırdığı kurgusal olarak tasarladığı *Lihuros Uygarlığı*'nda, Mark Dion'un arkeolojik materyalleri almak ve onları kışkırtıcı yollarla müzelerde manipüle ederek sergilemesi, Ad Reinhard'ın arkeolojik kazılar dâhil Asya'daki Budist tapınakları, Orta Doğu ve Güney Asya'da yaptığı seyahatlerin etkisinin stüdyoda pratiğine taşıması ve Anselm Kiefer'in insanlık tarihinin çelişkilerini sorgulayan eserlerinde arkeolojik yöntemler gibi çok katmanlı yüzeyler oluşturup, bu yüzey üzerinde oluşturduğu katmanları kazıyarak elde ettiği ve zamanın izlerini açığa çıkarma deneyimi farklı bir deneysellik içermektedir.

Sanatçı ve arkeologların teknik yöntemleri farklı olmalarına karşın çalışmalarına, geçmişten bakarak bugünü ve geleceği keşfetme duygusu ile yaklaştıklarının ortaklığı görülebilir. Geçmişten anlamak ve anlamlandırmak, arkeolojinin bilimsel yöntemlerle ilerlediği bir alandır. Verilen örneklerde görüldüğü gibi, bazı sanatçılar arkeoloji ve arkeolojik buluntularla öznel olarak sadece geçmişten anlamak için değil, onunla yüzleşmek, onu dönüştürmek, bugünü anlamak ve geleceği kurgulamak için bağ kurarlar.

Sanat ve arkeoloji alanları arasındaki benzerlikler ve iş birliği, disiplinler arası yaklaşımların ve metodolojilerin geliştirilmesine de olanak sağlamaktadır. Bu sayede her iki alan da zenginleşmekte ve ilerlemektedir. Örneğin, arkeolojik yöntemler ve teknikler, sanat tarihi ve restorasyon çalışmalarında kullanılabilirken; sanatsal analiz ve yorumlama yöntemleri de arkeolojik verilerin değerlendirilmesine katkıda bulunur.

Sonuç olarak; sanat ve arkeoloji disiplinleri arasındaki benzerlikler ve etkileşimler, her iki alanın da bilgi ve anlayışlarını geliştirerek, insan deneyimini ve kültürel mirası daha iyi anlamamıza ve yorumlamamıza katkıda bulunmaktadır. Bu süreç, geçmişten günümüze uzanan tarihsel ve kültürel bağlantıların ortaya çıkarılması ve gelecek nesiller için korunması açısından büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle, sanat ve arkeoloji alanlarındaki çalışmaların birlikte ele alınması ve değerlendirilmesi, bilimsel ve kültürel gelişimimize önemli katkılar sağlayacaktır.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Akdeniz, E. (2013). Derrida'da kökensiz düşüncenin kökeni olarak difference. *Posseible Düşünme Dergisi*, 1, 33-49.
- Bailey, D. (2003). Art//Archaeology//Art: Letting-Go Beyond. In I. Russell and A. Cochrane (Eds.). *Art and archaeology: Collaborations, conversations, criticisms* (pp. 231-50). Spring.
- Beauvais Lyons. Chancellor's Professor of Art. (2022, September 14). *50 years ago, an artist convincingly exhibited a fake iron age civilization – with invented maps, music and artifacts*. The Conversation. Retrieved June 22,2023, from <https://theconversation.com/50-years-ago-an-artist-convincingly-exhibited-a-fake-iron-age-civilization-with-invented-maps-music-and-artifacts-189026>
- Bozkurt, N. (2020). *Sanat ve estetik kuramları*. Sentez Yayıncılık.
- Bozok, B. (2018). *Görsel Sanatlar ve arkeoloji işbirliği ile gerçekleştirilen kültürel miras eğitiminin öğrencilerin başarı ve tutumlarına etkisi*. [Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Erişim Tarihi: 22.06.2023. <https://tez.yok.gov.tr/>

- Britannica, A. (1986). Arkeoloji. *Ana Britannica. Cilt 2*. Ana Yayıncılık.
- Burke, P. (2000). *Rönesans* (Ö. Akpınar, Çev.). Babil Yayınları.
- Can, B. & M. I. (2013). "Arkeoloji" ve "Sanat Tarihi" bilimlerinin kurumsal ve kuramsal birlikteliği üzerine. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(25), 170-177.
- Derrida, J. (1973). *Speech and phenomena* (D. B. Allison & N. Garver, Çev.). Northwestern University Press.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin sonu*. Ütopya Yayınevi.
- Kadioğlu, Ş. (2022). Rüyanın mekânından mekânın rüyasına. *Frankofoni*, 41, 19-43.
- Kara, D. (n.d.). 4. *Katman*. Devabil Kara Portfolyo.  
<https://devabilkara.com/portfolio/4-katman/>
- Özen, Y. A. (2006). *Plastik sanatlarda arkeolojik bulgular ve etkileri*. [Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Erişim Tarihi: 22.06.2023. <https://tez.yok.gov.tr/>
- Patten, D. (2014) *Light*. [ONENESS]. Taskscape, & Taskscape. Erişim Tarihi: 4 Haziran 2023 <https://reinhardtoneness.com/tag/light/>
- Richard, K. M. (2014). *Yeni bir bakışla Derrida*. (Z. Talay, Çev.). Kolektif Kitap Yayınları.
- Vilches, F. (2007). The art of archaeology: Mark Dion and his dig projects. *Journal of Social Archaeology*, 7(2), 199-223. <https://doi.org/10.1177/1469605307077480>
- Vingopoulou, I. (2014). - travellers' views - places – monuments – people southeastern europe – Eastern Mediterranean – greece – asia minor – southern italy, 15th -20th century. Retrieved June 23,2023, from <https://eng.travelogues.gr/collection.php?view=171>
- Wullschlager, J. (2009). *The art of Anselm Kiefer rises from the ruins*. *Subscribe to read. Financial Times*. Retrieved June 23,2023, from <https://www.ft.com/content/80b23f64-6764-11de-925f-00144feabdc0>

## Research Article

# Encaustic with Pigments from Saudi Arabia: Artistic Proposal Using Sustainable Local Materials for Encaustic Painting

**Susana FERNANDEZ BLANCO\***

ORCID NO: 0000-0002-9316-6856

\*Senior Lecturer, Dr., sblanco@pmu.edu.sa, Prince Mohammad Bin Fahd University, College of Architecture and Design, Dept. of Graphic Design.

### Abstract

This innovative project in Saudi Arabia explored sustainability in artistic practice by creating artwork using natural resources in the country. The research was conducted to identify pigments that could be extracted from local plants and minerals, and a basic encaustic technique was used to experiment with these pigments. Handmade encaustic colours allowed for personalised artwork, resulting in two paintings showcasing the rich colour palette achievable using local resources.

The project contributed to expanding knowledge about Saudi Arabia's resources and inspired other artists to explore sustainable artistic practices. This project demonstrates the potential for artists to be catalysts for change, encouraging innovative and sustainable approaches to artistic practice while utilising local resources and knowledge.

**Keywords:** Saudi Arabia pigments, Middle East art, natural resources, sustainable art materials, encaustic

# Araştırma Makalesi

## Suudi Arabistan'dan Pigmentlerle Ankostik: Ankostik Boyama için Sürdürülebilir Yerel Malzemelerin Kullanımı

**Susana FERNANDEZ BLANCO\***

ORCID NO: 0000-0002-9316-6856

\*Öğr. Gör. Dr., sblanco@pmu.edu.sa, Prince Mohammad Bin Fahd Üniversitesi,  
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü.

### Öz

Suudi Arabistan'daki bu yenilikçi proje, ülkedeki doğal kaynakları sanat eseri yaratımında kullanarak, sürdürülebilirliği sanatsal uygulamalar üzerinden araştırmaktadır. Yerel bitki ve minerallerden elde edilebilecek pigmentleri belirlemek için araştırma yapılmış ve bu pigmentleri denemek için temel bir ankostik teknik kullanılmıştır. El yapımı ankostik renkler kişiselleştirilmiş sanat eserlerine olanak sağlamış ve sonuçta yerel kaynaklar kullanılarak elde edilebilecek zengin renk paletini sergileyen iki resim ortaya çıkmıştır.

Proje, Suudi Arabistan'ın kaynakları hakkındaki bilginin artmasına katkıda bulunmuş ve diğer sanatçılara sürdürülebilir sanatsal uygulamaları keşfetmeleri için ilham vermiştir. Bu proje, sanatçıların değişim için katalizör olma potansiyelini göstermekte, yerel kaynakları ve bilgiyi kullanırken sanatsal uygulamalara yenilikçi ve sürdürülebilir yaklaşımları teşvik etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Suudi Arabistan pigmentleri, Orta Doğu sanatı, doğal kaynaklar, sürdürülebilir sanat malzemeleri, ankostik

## **1. INTRODUCTION**

This artistic proposal arises from the need to acquire art material from a foreign artist living in Saudi Arabia during the isolation due to COVID-19. The process served as technical and personal learning and helped the artist integrate with her local colleagues.

Saudi Arabia is a country in the process of opening that has yet to exploit its raw materials, except for oil derivatives. There is a project called "Vision 2030" to revitalise the country that tries to promote its culture and modernise. They are trying to move away from dependence on oil as the country's primary source of income and are opening to tourism and research on the sustainability of their resources. The Saudis are beginning to worry about the environment; some artists consider this issue a topic in their works.

Studying the original pigments of Saudi Arabia provides a deeper understanding of the country's history and culture and the technique and process of creating its art.

A search for artists concerned about the environment and the investigation of new sustainable materials was carried out. No artist had ever heard of the encaustic technique and needed to learn how to make their paintings, but they were interested in learning and collaborating.

In Saudi Arabia, there is no university with a degree in Fine Arts; therefore, they need more technical knowledge to make their paintings.

After the failure in the search for local art materials throughout the country, the following objectives were set:

1. Demonstrate that artistic work can be made in Saudi Arabia using materials obtained in the country
2. Share the knowledge gained with local artists to encourage them to use sustainable materials

## **2. METHODOLOGY**

Information about pigments in Saudi was collected from databases, the internet, and social networks searching for artists who could advise in the exploration of materials typical of the area to be able to make an encaustic painting.

It turned out that they had not even heard about this technique, but they were highly interested in learning it. An artist from the Asir area

called Jamela Matter was so curious about it, and she even took a plane from Abha to Al Khobar, interested in learning the encaustic technique. This artist's family has beehives, and she uses the honey they produce in her art installations.

There is currently exhaustive research in collaboration with this artist to discover raw materials originating in Saudi Arabia and obtain local pigments to sell and export to other countries.

There is no Fine Arts university in Saudi Arabia, and there needs to be more knowledge of the techniques, but there are talented artists and a vibrant culture in the country. Artists have learned and developed their skills in various ways, such as through self-directed practice, participation in workshops and tutoring, and collaboration with other artists.

The articles from the Ministry of the Environment and others were particularly useful, but the help of local people and artists was the most valuable in this study.

The investigations and photographs carried out by Thierry Mauger and reflected in his book "Impressions of Arabia" also served as an inspiration to find what was sought. This author is a French anthropologist, writer, traveller, and photographer who lived in Saudi Arabia for over a decade, working on ethnographic photography.

### **3. OBTAINING AND PROCESSING MATERIALS**

Damar resin, beeswax, and pigments are necessary to make encaustic paintings. This study only focused on the search for local pigments, and Damar resin and beeswax were obtained through online purchases of the R&F brand made in the United States.

An attempt was made to acquire beeswax from Arabia, but despite making much honey in the Abha area, the pure and bleached wax without honey could not be purchased. Currently, they do not carry out the beeswax extraction treatment for other uses in this country. Several beekeepers have shown interest in this study and are looking to start trading beeswax soon.

Plant-derived pigments are an excellent choice for artists looking for natural and authentic colours for their artwork. Some pigments were bought, but most were made manually.

The pigments that were obtained were the following:

### **3.1. Titanium White**

It was purchased from a company established in 1991 in the Yanbu area. Yanbu is a city in Saudi Arabia known for its mineral processing and petrochemical industry.

Titanium ores are extracted from mines and processed to obtain a concentration of pure titanium oxide. To improve the purity of the finished product and remove impurities, titanium oxide concentrate is refined.

After purchase, it was kept in an airtight plastic container to keep out moisture and light.

### **3.2. Carbon Black**

This pigment was obtained through the burning of Samar wood found in Dammam.

- Collection: The wood was burned controllably until it transformed into charcoal
- Grinding: The charcoal was ground using an electric mill until it was fine enough to use as a pigment
- Mixing: The ground charcoal was blended with water as a dispersion medium to form a uniform paste
- Filtration: The mixture was filtered to remove any impurities or big particles
- Drying: The liquid was dried on kitchen paper towels
- Storage: The black carbon pigment was stored in an airtight plastic container protected from light and humidity

### **3.3. Henna Green**

It was bought at a market in Al Asha and originally from the Jeda area. Henna is a plant commonly used in cosmetics and temporary tattoos due to its intense green-brown pigment.

After purchase, it was kept in an airtight plastic container to keep out moisture and light.

### **3.4. Spinach Green**

It was obtained from a farm in the Riyadh area.

- Preparation: The spinach leaves were washed and dried carefully
- Cooking: The spinach leaves were cooked in a bit of water for an hour to extract all their pigment well, and then, the liquid was strained and allowed to cool down



- **Mixing:** The spinach liquid was mixed with alcohol as a dispersion medium until a liquid pigment was obtained. Unfortunately, the alcohol that can be purchased in Arabia is made of isopropyl alcohol, and the result was unexpected. This is due to the restrictions regarding the sale of alcohol as it is a strict Muslim country
- **Therefore,** the previous preparation and cooking process was repeated, and pure vegetable glycerine was used as the dispersion medium.
- **Filtration:** The mixture was strained to remove impurities
- **Drying:** It was left to dry on absorbent kitchen paper
- **Storage:** The pigment was stored in an airtight container and stored in a cool, dark place

### **3.5. Red Spinach Green**

It was purchased on a farm in Riyadh.

- **Preparation:** The red spinach leaves were washed and dried well
- **Drying:** They were dried in the sun for several days on a glass tray and covered with fine gauze so insects would not enter
- **Grinding:** When they were dehydrated, the dried leaves were ground in an electric coffee grinder until they were well crushed
- **First Filtration:** It was mixed with a bit of water, and the mixture was strained through a coffee filter to remove impurities
- **Mixture:** Pure vegetable glycerine was used as a dispersion medium, and the mixture was left to settle for 24 hours
- **Second Filtration:** The previous mixture was filtered with a coffee filter to remove impurities
- **Drying:** It was left to dry on absorbent kitchen paper
- **Stored:** Placed in an airtight plastic container and stored in a cool and dry place

### **3.6. Beetroot Red Bordeaux**

It was obtained on a Qatif farm.

- **Preparation:** The beets were peeled and washed carefully. They were chopped to facilitate drying.
- **Drying:** They were dried in an electric oven
- **Mixture:** Pure vegetable glycerine was used as a dispersion medium
- **Filtration:** The previous mixture was filtered with a coffee filter to remove impurities
- **Drying:** It was left to dry on absorbent kitchen paper

- Stored: Placed in an airtight plastic container and stored in a cool and dry place

**Figure 1.** Beetroot red Bordeaux pigment.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



### 3.7. Purple-red cabbage

It was obtained from a farm in Al Asha.

The exact process used for green spinach was carried out.

### 3.8. Arabic Coffee Ochre

Arabic coffee bought in Dammam. This coffee is much paler than what is customary in the West.

Arabic coffee has been a traditional drink for centuries, enjoyed in the Middle Eastern region, including Saudi Arabia. It is prepared from freshly roasted and ground coffee beans and boiled in a copper kettle called "Dalla". Arabic coffee is usually served in small cups and drunk slowly, enjoying its flavour and aroma.

Arabic coffee is an essential part of the culture and social traditions of the region and is considered a sign of hospitality and friendship. It is often shared with friends and family on special occasions.

In addition to its social role, Arabic coffee has spiritual significance in some religious traditions in the region. For example, in the Islamic tradition, coffee is considered a gift from God and is associated with kindness and generosity.

In summary, Arabic coffee is a highly valued traditional drink in the Middle East, with cultural, social, and spiritual importance.

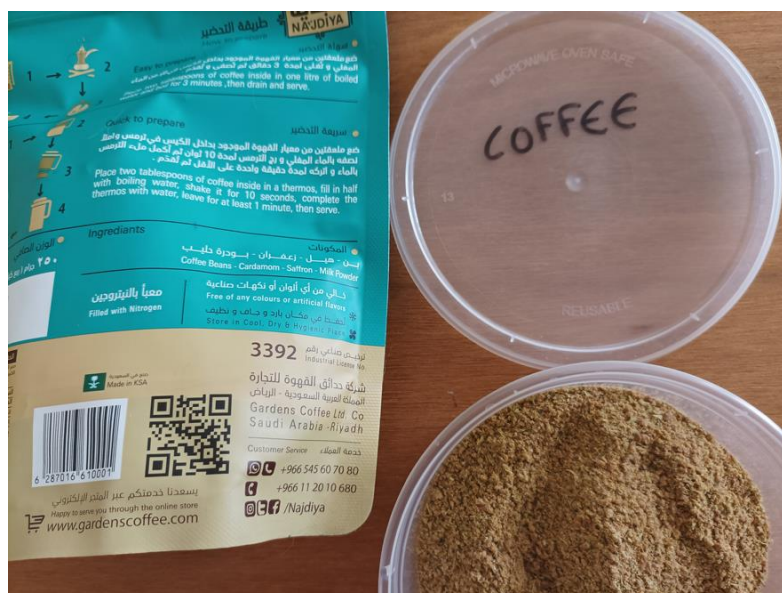
- Preparation: An Arabic coffee was selected and ground until a fine powder was obtained
- Cooking: The coffee powder was in a container and covered with water. It was brought to a boil, and then the heat was reduced to

a minimum for three hours until the dark brown water could be seen

- Drying: The liquid was drained and left to dry in the sun for several days on a flat glass tray and covered with fine gauze so insects would not enter
- Ground: The surface of the glass tray was scraped to obtain the resulting powder and ground to a fine powder

**Figure 2.** Ochre obtained from Arabic coffee.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



### 3.9. Marigold yellow

They were collected in a private house in Qatif.

- Picking: Flowers from a garden were picked and then cleaned well to make sure there were no green leaves left
- Extraction: These steps were performed to extract the pigment:
  - The flowers were crushed to form a paste
  - Acetone was added as an organic solvent and stirred
  - The mixture was strained, and the liquid containing the pigment was collected
- Filtration: The mixture was filtered to remove any impurities or particles that were too large
- Drying: The liquid could dry on kitchen blotting paper
- Storage: The pigment was stored in a closed plastic container and protected from light and humidity

### 3.10. Carrot's orange

It was obtained on a Qatif farm.

The exact process used for beets was carried out.

**Figure 3.** Orange pigment from carrots.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



### 3.11. Iron oxide Red

It was obtained from remains of rusty iron abandoned in one street in Al Khobar.

- Preparation: An attempt was made to select good-quality irons of the same type. Efforts were also made to ensure they did not have traces of paint and other impurities. Larger particles were separated and discarded.
- Ground: The powder was crushed and sieved to achieve a uniform size

### 3.12. Minerals Purple, Blue, and Magenta

Some mineral pigments were obtained from a market in Al Ahsa, originally from Adan in southern Arabia.

According to the seller of these minerals, they are typically used to modify the colours of dyes made with Henna. Therefore, they were for cosmetic use.

The jars' labels indicated that they were blue, green, and red, but the result was not those colours. Blue became purple, green became blue, and red was more magenta.

- Preparation: The minerals obtained were introduced into a container with a bit of water as a dispersion medium until they were completely dissolved.
- Application: This diluted mixture was used directly to paint, adding it to the encaustic medium, and, with the heat of the mix itself, the remaining water evaporated.

In Figure 4, it can be seen how the bottle indicated that it was blue, but the result was purple when dunked in water. The original colour of the mineral was yellow, but it was impossible to ascertain which mineral it was.

Figure 5 shows how the label indicated it was green, but the result was dark blue when wetted with water. The original colour of the mineral was green, but it was impossible to determine what mineral it was.

In Figure 6, the label indicated that it was red, but the result was magenta when wetted with water. The original colour of the mineral was green, and it was impossible to determine what mineral it was. Perhaps the colour that most closely corresponded to the label indications was green.

**Figure 4.** Purple pigment from mineral.

**Figure 5.** Blue pigment from mineral.

**Figure 6.** Magenta pigment from mineral.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



Environmental and safety regulations were considered to produce pigments manually throughout the process.

Obtaining natural pigments can be exciting and satisfying, but it requires careful attention and adequate knowledge to ensure a safe and effective outcome.

#### **4. CARRYING OUT THE ARTWORK**

The basic encaustic painting technique comprises pigment, beeswax, and damar resin. It is a process that essentially consists of mixing these three elements and applying them hot to a surface.

Adding Damar resin to the mixture of beeswax and pigment improves the durability and resistance of the encaustic paint, making it ideal for long-term applications.

The first step is to mix Damar resin and beeswax to have a neutral encaustic medium. When painting, this medium is combined with the desired pigments to use in the artwork.

These were the steps for making an encaustic painting:

##### **4.1. Surface Preparation**

Small tests were carried out with the pigments obtained on wooden supports purchased from a Jarir store in Al Khobar.

The larger ones were custom-made by a carpenter at a decor shop and art gallery called Desert Designs in Al Khobar.

The surface was cleaned to make it smooth and free of dust. The surface was lightly sanded and cleaned to remove any residue before starting.

The first layer was made with a white Gesso to provide greater luminosity to the encaustic colours that would be added later so that the wood on the surface did not absorb them. This Gesso was made with plaster bought in Al Khobar, titanium white pigment obtained in Yanbu, and white carpenter's glue (poor quality polyvinyl acetate, but sufficient for this practice).

After hydrating the white pigment for two days, it was mixed with plaster and carpenter's white glue in proportions of 25%, 50%, and 25%, respectively.

Desert sand was used to give texture, and the base drawings were made with the charcoal obtained after burning Samar wood, as seen in the following illustration.

After applying the Gesso, the white carpenter's glue integrated this sand into the surface. It should be noted that the surface should not be worked immediately after embedding the material and should wait for it to harden as it comes off easily when applying heat.

**Figure 7.** Drawing with charcoal.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



#### **4.2. Preparation of the encaustic medium**

As stated, the basic hot-applied encaustic paint mixes the encaustic medium with pigment.

The encaustic medium was made by placing granulated white beeswax and Damar resin in a heat-resistant container and putting the mixture in a bain-marie cooking process.

The proportions were: Damar resin (11%) and beeswax (89%).

After everything was well integrated, it was transferred to 30 ml silicone moulds.

Once the mixture had cooled, they were stored for later use in a cardboard box.

In the following illustration, the blocks of the encaustic medium can be seen before being heated.

**Figure 8.** Blocks of the encaustic medium before being heated.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



#### **4.3. Mixing the encaustic medium with the pigment**

An electric grill was used to start painting with encaustic and keep the colours warm.

Heat-resistant aluminium trays were arranged on this rack, and a previously prepared block of the encaustic medium was inserted into each one. The temperature never exceeded 80 degrees Celsius to prevent burning.

When the encaustic medium was melted, the different pigments were added with a 1 to 1, that is, one part of the encaustic medium for one part of the pigment.

The proportion of pigment and medium varied depending on the pigment and the transparency of the colour that was to be achieved. With less proportion of pigment, more transparent colours were achieved.

The following illustration shows the encaustic medium mixed with the pigments. The three colours on the right of the image look different because they are purple, blue, and magenta, obtained with mineral pigments. It took longer for the pigment to integrate with the medium because the water had to evaporate first.

**Figure 9.** Encaustic medium mixed with the pigments.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



#### 4.4. Application and melting

While working, the technique requires a constant heat source to melt the encaustic colours. An electric grill was used to keep all the colours melted during the painting process.

The hot mixture was applied to the surface with a brush and spatulas of various sizes. It had to work very quickly because the mixture cooled down in seconds.

Once the wax layer was applied to the surface, heat tools were used to melt the mixture and cause it to penetrate the surface. This process also helped remove any bubbles or impurities. The tools used were a hot air gun and a blowtorch.

The surface could cool between coats, and coats with the unpigmented encaustic medium were also alternated to create glazes.

The distance between the heat source and the surface must be carefully controlled because it can burn the paint. Different effects can be achieved depending on the force of the hot air used and the distance to



the support. Multiple layers of colour can be mixed from the paint surface by insisting on applying heat to the same point. The ways to paint with this technique are endless.

#### **4.5. Finishing**

After the painting was finished, it took several weeks to make sure the paint was hard enough to burnish.

The paint dries in seconds once it cools down, but the inner layers still remain soft. The total drying time of an encaustic painting can vary depending on the technique, the beeswax used, and the environmental conditions of temperature and humidity. Encaustic paint generally hardens on cooling but can remain sensitive to heat and friction for several weeks after application.

The encaustic painting was burnished with a cotton swab. The surface of the painting was rubbed with a chamois to create a smooth glossy finish. This process increased the depth of colour and clarity of the encaustic painting, improving its appearance and protecting it from dust and dirt.

The hot-applied encaustic painting technique requires much practice to master, but excellent results can be achieved over time.

The pigments mixed very well with the encaustic medium, but some colours shifted slightly after cooling the paint and became darker.

Precautions were taken to preserve the encaustic painting to maintain its long-term integrity and quality.

The painting was protected from direct sunlight and sources of excessive heat, as this can cause the melting of the wax and the loss of the quality of the painting. It is ideal for storing it in a cool, dry environment with a stable temperature and relative humidity. Still, it was impossible, and the painting was perfectly preserved.

The painting was protected from scratches and scrapes by hanging it on a wall instead of storing it with other paintings.

The paint is cleaned occasionally using the chamois as when it was polished at the beginning. This is a gentle method that does not damage the surface.

#### **4.6. Theme**

It was decided to make Arab-themed paintings as it was the most appropriate at that time.

The first work is "Sandstorm", inspired by sandstorms in Saudi Arabia (Figure 10). The support dimensions in centimetres are 40 (W) x 30 (H) x 3 (D).

It looks like the sky mixes with the desert sand, and the air does not allow breathing.

A dramatic perspective with a remarkably high horizon was chosen to provide an impressive view of the storm and its effects on the surrounding landscape and the viewer.

The contrast of colours is striking between the stormy sky and the bleak landscape.

The sandstorm's movement and texture were added using loose brush strokes and glazing techniques. This brought life and realism to the storm, making it look like it was constantly in motion.

White reflections were included on the horizon to add depth and dimension to the storm.

The absence of characters in the scene is designed to dehumanise and show the storm's harshness, making it more powerful and emotional.

The encaustic technique perfectly represents the typical sandstorms of the Saudi Arabian desert. Plant pigments and sand from Arabia helped convey the natural force surrounding this extraordinary act of nature.

**Figure 10.** Basic hot encaustic. "Sandstorm", 40x30cm.

F. Blanco, S., Al Khobar, Saudi Arabia. 2022.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



The second one is entitled "Twisted Arches" and consisted of the representation of a balustrade of an Arab cistern. The support dimensions in centimetres are 90 (W) x 60 (H) x 4 (D).

A unique perspective was created from an oblique angle. This added visual interest and depth to the scene.

It has a dramatic lighting of contrasts between the shadows and the illuminated areas. Warm and dark lights were used to create a mysterious and atmospheric environment.

The texture was made on the columns and the balustrade using the spatula. Glazes were used to create an effect of depth in the space that surrounded them. Loose, expressive brushstrokes were used to create a moving effect at the base of the brushstrokes.

Reflections on the ground simulating the water in the well were added to add depth and dimension to the scene.

**Figure 11.** Basic hot encaustic. "Twisted Arches", 90x60 cm.

F. Blanco, S., Al Khobar, Saudi Arabia. 2022.

**Source:** (F. Blanco, S. 2022)



## 5. FINDINGS AND CONCLUSION

The objectives were achieved after the realisation of two works of encaustic painting with pigments obtained in Saudi Arabia.

Making homemade pigments and painting encaustic pictures has been an enriching and satisfying experience.

Using natural pigments instead of artificial colourants, they experimented with a broader range of colours and unique shades that varied depending on the pigment source.

Making homemade pigments and the encaustic technique is slower and more laborious than using commercial products, but this increased the satisfaction and sense of achievement when seeing the result.

Using local pigments for the encaustic technique makes the result unique and different from paintings created with commercial products. It allows artists to work with colours specific to their region or culture. Most of the pigments may not be available commercially in Saudi Arabia, and they can create a distinct look and feel in the artwork. Additionally, the encaustic technique involves using a beeswax medium, which makes sense of depth and texture in the artwork that may not be achievable with other painting techniques. These factors increased the artwork's artistic and personal value, becoming a one-of-a-kind piece deeply connected to its creator and environment.

The results have been disseminated to other artists in the country, and there are collaborations with them on various projects to obtain natural resources and share the techniques used. This collaboration among artists was critical. By sharing research findings and techniques with other artists, individuals can learn from one another and advance the body of knowledge in their field. Collaboration among artists provides opportunities for the cross-fertilisation of ideas and techniques, leading to increased creativity and innovation. The research is helping establish a sense of community among practitioners. This sense of community is essential for sharing knowledge and resources, promoting mentorship and support, and setting shared goals and objectives, which are critical for the field's development.

There is a growing interest in Saudi Arabia to achieve a more sustainable habitat in various environments, not only among artists but among people of the new generations. This interest is also motivated by the actions carried out by the Saudi government within the "Saudi Green Initiative" program. They have implemented plans and regulations to reduce their carbon footprint, promote renewable energy, increase energy efficiency, and protect the environment. To strengthen the economy and raise the standard of living of the populace, the nation is also funding green development and sustainable technology initiatives. For illustration, it creates wind and solar farms to produce renewable energy and lessen reliance on oil while encouraging sustainable agriculture and biodiversity preservation.

In conclusion, Saudi Arabia's interest in sustainability demonstrates a crucial commitment to preserving the environment and creating a more sustainable future.

This study leaves a vast space for research, artistic experimentation, and collaboration between artists and researchers involved with the environment who are committed to a better future for Saudi Arabia.

The research results may have important implications for understanding Saudi Arabian history and culture and conserving and restoring artworks using these pigments.

Young Saudi Arabian artists work in various media, including painting, sculpture, installation, video, and photography, and exploring different themes. Many are looking at questions of identity, politics, and societal change while including traditional Saudi Arabian components of art and culture. Overall, the art of Saudi Arabia reflects the country's diverse cultural and historical influences and the creativity and vision of its contemporary artists.

### **Statement of Research and Publication Ethics**

The research doesn't require an Ethics Committee Decision.

### **Conflict of Interest Statement**

The author declares that she has no conflict of interest.

### **BIBLIOGRAPHY<sup>1</sup>**

Abu-Ghazze, T. (2022). The art of architectural decoration in the traditional houses of AL-ALKHALAF, SAUDI ARABIA. *Journal of Architectural and Planning Research*, 18(2), 156–177.

Baldwin, A. (2011). *Creative paint workshop for mixed-media artists: experimental techniques for composition, layering, texture, imagery, and encaustic*. Quarry.

Christie, R. M. (2015). *Colour chemistry*. Royal Society of Chemistry.

Hüttemann-Holz, B. (2017). *How to create encaustic art: a guide to painting with wax*. Schiffer Publishing, Ltd.

Lombardo, D. (2001). The Art of Encaustic Painting: Contemporary Expression in the Ancient Medium of Pigmented Wax. *Library Journal*, 126(19), 67–68.

Mauger, T. (1993). *Undiscovered Asir*. Stacey International.

---

<sup>1</sup> The bibliography is not directly cited in the article, but is consulted during the research process.

- Mauger, T. (1996). *Impressions of Arabia: architecture and frescoes of the Asir region*. Flammarion.
- Mauger, T. (2020). *Rijal at the stroke of a brush: An exceptional village in Saudi Arabia* (1st ed.). Obeikan Education. Obeikan.
- Philip, M. P. (2007). *World market for pigments and their preparations, the: a 2007 global trade perspective*. ICON Group.
- Seggebruch, P. (2011). *Encaustic mixed media: innovative techniques and surfaces for working with wax*. North Light Books.
- Stacey, R. J., Dyer, J., Mussell, C., Lluveras-Tenorio, A., Colombini, M. P., Duce, C., la Nasa, J., Cantisani, E., Prati, S., Sciotto, G., Mazzeo, R., Sotiropoulou, S., Rosi, F., Miliani, C., Cartechini, L., Mazurek, J., & Schilling, M. (2018). Ancient encaustic: An experimental exploration of technology, ageing behaviour and approaches to analytical investigation. *Microchemical Journal*, 138, 472-487. <https://doi.org/10.1016/j.microc.2018.01.040>
- Wolgamott, L. K. (2006). Hot wax & cool artists. *Lincoln Journal Star*, 1(1), 6.
- Womack, L. (2008). *Embracing Encaustic: Learning to Paint with Beeswax* (2nd ed.). Hive Pub.
- Woolf, D. (2012). *The encaustic studio: a wax workshop in mixed-media art*. Interweave.

# Araştırma Makalesi

## Uluslararası İlişkiler Bağlamında Türkiye Balkan Ülkeleri Temalı Filatelik Tasarımların Analizi

**Serkan AYCİL\***

ORCID NO: 0000-0002-3540-5548

\*sserkan.aycil@gmail.com, İstanbul PTT Bölge Başmüdürlüğü, Muhasebe ve Finans Müdürlüğü.

### Öz

Çalışmanın amacı, Türkiye ile Balkan ülkeleri arasındaki ilişkileri 1971-2018 yılları arasında tedavüle çıkartılan filatelik tasarımlar üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktır. Bu çalışma, nitel araştırmanın veri toplama araçlarından doküman analizi üzerinden ilerletilmiştir. Çalışmanın kurgu aşamasında, öncelikle araştırma kapsamına dâhil edilen filatelik tasarımların belirlenmesi için çalışmalar yapılmış, sonrasında konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Balkan coğrafyasında günümüz itibarıyla 13 ülkeye ait topraklar bulunmasına rağmen araştırmaya sadece Türkiye ile karşılıklı filatelik tasarımlar yayımlayan 3 Balkan ülkesi dâhil edilmiştir. Çalışmada toplam 13 adet filatelik tasarıma yer verilmiştir. Bu tasarımların 5'ini posta pulları, 2'sini anma bloku, 6'sını ise filatelik zarflar oluşturmaktadır. Ayrıca 1 adet posta pulu ile 1 adet anma bloku ve 1 adet ilk gün zarfı yabancı menşelidir. Sonuç olarak, filatelik tasarımlar üzerinden uluslararası ilişkilere dair bir değerlendirmede bulunmak doğru bir yaklaşım olmayabilir. Ancak, uluslararası ilişkilerin boyutu ve seyri üzerinde yansıtıcılığı bulunan bu tür materyallerin iki ülke arasındaki ilişkileri anlamlandırmada birer gösterge olarak kullanılabileceği çıkarımında bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** filateli, Balkan ülkeleri, pul, ilk gün zarfı

## Research Article

# Analysis of Turkey Balkan Countries Themed Philatelic Designs in The Context of International Relations

**Serkan AYCİL\***

ORCID NO: 0000-0002-3540-5548

\*sserkan.aycil@gmail.com, Istanbul PTT Regional Head Office, Accounting and Finance Directorate.

### Abstract

The aim of the study is to try to make sense of the relations between Turkey and the Balkan countries through the philatelic designs put into circulation between 1971-2018. This study was advanced through document analysis, one of the data collection tools of qualitative research. In the editing phase of the study, firstly, studies were carried out to determine the philatelic designs included in the scope of the research, and then a literature review was made on the subject. Although there are lands belonging to 13 countries in the Balkan geography as of today, only 3 Balkan countries that have mutually published philatelic designs with Turkey were included in the research. A total of 13 philatelic designs were included in the study. 5 of these designs are postage stamps, 2 of them are memorial blocks and 6 of them are philatelic envelopes. In addition, 1 postage stamp, 1 memorial block and 1 first day envelope are of foreign origin. As a result, it may not be the right approach to make an assessment of international relations through philatelic designs. However, it has been deduced that such materials, which are reflective on the extent and course of international relations, can be used as an indicator to make sense of the relations between the two countries.

**Keywords:** philately, Balkan countries, stamp, first day cover



## 1. GİRİŞ

Avrupa'nın doğusu ile Anadolu'nun batısı arasında kalan ve tarih boyunca cazibe merkezi hâline gelen Balkanlar, barındırdığı köklü ve zengin birikimle günümüze değin birçok sanatsal ve kültürel etkinliğe ev sahipliği yapmıştır.

20-26 Ekim 1931 tarihleri arasında İstanbul'da ikincisi düzenlenen Balkan Konferansı anısına, 9 puldan oluşan bir hatıra serisi yayımlanmıştır. Son derece anlamlı olan tasarımların birinde ise Balkan haritası üzerinde yükselen ve barışı temsil eden bir zeytin ağacı figürüne yer verilmiştir. Söz konusu tasarımdaki zeytin ağacının köklerinden her biri, Balkan Birliğini oluşturan ülkelerin başkentlerine doğru uzanmaktadır (Koleksiyon Odası, t.y.: 2).

01.01.1940'ta Balkan Antantı anısına iki seriden oluşan pullar bastırılmıştır. Baskı sayısı 500 bin olan her iki tasarımda ise Romanya, Türkiye, Yugoslavya ve Yunanistan'ı betimleyen sembollere yer verilmiştir (Pulko, t.y.).

05.10.1940'ta XI. Balkan Oyunları anısına dört farklı posta pulu bastırılmıştır. Spor müsabakasıyla alakalı temsillerin yer aldığı bu pullarda sıyrıla yüksek atlama, disk atma, koşu ve engelli atlama konuları işlenmiştir (Pulhane, 1940).

Bulgaristan Filatelistler Birliği 1965'te Balkanfila adlı bir filateli sergisi düzenleme kararı almış ve günümüzde on dokuzuncusu planlanan organizasyonların ilki bu sayede gerçekleşmiştir (Serbia, 2022: 31). Üye ülkelerin tamamına sıra gelecek biçimde her bir organizasyonun iki yılda bir farklı bir şehirde düzenlenmesi kararı ise toplantının en önemli önceliği olarak kabul edilmiştir (Balkanfila, t.y.; Serbia, 2022: 31).

Balkanfila organizasyonlarının haricinde Balkanlarda bir de Balkanmax Fuarları açılmıştır. 1983'teki ilk fuarın ardından sırasıyla 1986, 1992, 1995, 1997 ve 2002'de diğer fuarlar düzenlenmiştir. Katılımın kısıtlı olduğu fuarlara katılan ülke sayısı ise 3-6 arasında değişiklik göstermektedir. 2002'de düzenlenen fuarların sonuncusuna Türkiye, diğer 5 ülke ile birlikte katılım sağlamıştır (Balkanfila, 2016).

Sofya'nın Avrupa Kültür Başkenti adaylığı çerçevesinde 6-8 Eylül 2019 tarihleri arasında Bulgaristan Filatelistler Birliği ve Bulgaristan Filateli Akademisi tarafından filateli sergisi düzenlenmiştir. Sergiye ABD, Almanya, Bulgaristan, Romanya, Türkiye ve Yunanistan'dan yaklaşık 30 katılımcı icabet etmiştir (Orkut, 2013).

8-20 Haziran 2021 tarihleri arasında Türkiye'de düzenlenen Antalya Diploması Forumu'na birçok devlet adamı katılmıştır. Forumu katılan her

bir devlet temsilcisine, diplomasi forumu anısına kişisel pullar bastırılmıştır. Ancak durumu manipüle eden Kosovalı bir gazeteci "Türk postası Srebrenica soykırımını inkâr eden kişinin pulunu bastı." biçiminde bir paylaşımda bulunmuştur. Hâlbuki Milorad Dodik'e takdim edilen pulun aynısı, Bosna'nın Müslüman olan Cumhurbaşkanlığı üyesi Dzaferofoviç'e de verilmiştir (Balkan Postası, 2021).

Balkan coğrafyasında günümüz itibarıyla Türkiye haricinde 12 ülkeye ait topraklar bulunmaktadır. Bu ülkelerden Arnavutluk, Bosna-Hersek, Bulgaristan, Karadağ, Kosova, Kuzey Makedonya ve Yunanistan topraklarının tamamı (7 ülke) Balkan sınırları içerisinde yer alırken diğer 6 ülkenin toprakları; Hırvatistan %49, İtalya %0,02, Sırbistan %73, Slovenya %27, Romanya %9 ve Türkiye %5 biçiminde bir dağılım göstermektedir (Arabacı, 2022: 9; Rumelisiad, 2012).

Çalışmanın amacı Türkiye ile Balkan ülkeleri arasındaki ilişkileri 1971-2018 yılları arasında tedavüle çıkartılan filatelik tasarımlar üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktır. Türkiye ile Balkan ülkelerini tarih, sanat, mimari ve uluslararası ilişkiler ekseninde değerlendirmeye çalışan bu araştırmanın literatüre önemli derecede katkılar sunacağı düşünülmektedir.

## 2. YÖNTEM

Bu çalışma; nitel araştırmanın veri toplama araçlarından doküman analizi üzerinden ilerletilmiştir. Doküman analizi, araştırma konusuyla ilgili çeşitli belgelerin, belirli bir sistem içerisinde incelenmesini gerektiren bir veri toplama yöntemidir (Kıral, 2020: 173). Çalışmanın kurgu aşamasında öncelikle; kapsama dâhil edilen filatelik tasarımlar için ön araştırmalar yapılmış, sonrasında filatelik tasarımlarla ilgili literatür taranmıştır. Balkan coğrafyasında günümüz itibarıyla 13 ülkeye ait toprakların bulunmasına rağmen araştırmaya sadece Türkiye ile karşılıklı filatelik tasarımlar yayımlayan Balkan ülkeleri dâhil edilmiştir. Bu nedenle araştırma alanı 3 ülke ile sınırlı kalmıştır.

3 farklı araştırma alanı üzerinden kurgulanan bu çalışmada 5 farklı posta pulu ile 2 adet anma bloku ve 6 adet ilk gün zarfı yer almaktadır.

**Tablo 1.** 1971-2018 Yılları Arasında Tedavüle Çıkarılan Türkiye Balkan Ülkeleri Temalı Filatelik Tasarımlar

Araştırma Alanı	Filatelik Materyalin Türü	Filatelik Materyalin Menşei	Filatelik Materyal Sayısı	Emisyon Konusu	Tedavül Tarihi	Baskı Sayısı
Bulgaristan	Posta Pulu	Yerli	1	Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı	1971	10 milyon
	İlk Gün Zarfı ve İlk Gün Damgası	Yerli	1	Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı	04.10.1971	1.260
Bosna-Hersek	Posta Pulu	Yerli	1	İç savaş ve etnik ayrımcılığı	1996	300 bin
		Yerli	1	kınama Gazi Hüsrev Bey Cami, Selimiye	2009	250 bin
		Yerli	1	Cami, Karma Tema, Milpdraz'daki cami	2018	100 bin
		Yabancı	1		2018	-
		Yabancı	1		2018	-
Bosna-Hersek	İlk Gün Zarfı	Yerli	1	İç savaş ve etnik ayrımcılığı	28.02.1996	-
		Yerli	1	kınama, Barış Güvercini Gazi Hüsrev Bey Cami, Selimiye Cami, Milpdraz'daki cami, Fatih Sultan Mehmet, Ahidnâme	09.10.2009	-
		Yerli	1		10.08.2018	2.500
Romanya	Anma Bloku	Yerli	1	Carol I Cami, İstanbul Kent Manzarası	2013	100 bin
		Yabancı	1		2013	-
Romanya	İlk Gün Zarfı	Yerli	1	Carol I Cami, İstanbul Kent Manzarası, Romanya Kent Manzarası	10.10.2013	3 bin
		Yabancı	1		10.10.2013	-

## 2.1. Veri Toplama Yöntemi

Yazılı belgelerin yanı sıra sesli ve görsel içeriklerin de doküman olarak kabul edildiği bilinmektedir. Dijital medya araçlarının yaygınlaştığı günümüz dünyasında birçok alanda ortaya bilgi kirliliği problemi çıkmıştır (Yüksel, 2014: 125-126). Bu nedenle çalışmanın yazılı ve görsel verileri farklı araştırmacıların birincil kaynaklar olarak referans aldığı ve aynı zamanda güvenilirlik yönünden denetlenmiş dokümanlar üzerinden oluşturulmuştur. Araştırmanın görselleri için öncelikle filateli.gov.tr ve pulhane.com.tr web siteleri üzerinden aramalar yapılmış, sonrasında arama motoruna "Turkey and Balkan postage

stamps” veya “Turkey and Greece postage stamps” gibi Türkiye ile bir Balkan ülkesini niteleyen anahtar ifadelerin yazılması suretiyle aramalar yapılmıştır. Aramalar sonucunda karşılaşılan her bir filatelik tasarım için farklı kaynaklardan teyit alınmış ve son kontrollerden sonra ulaşılan filatelik materyaller araştırma kapsamına dâhil edilmiştir.

## **2.2. Veri Toplanma Süreci ve Veri Analizi**

Veri toplama araçlarından biri olan doküman analizi ve görsel araştırma sonrasında, çalışmanın verileri bir araya getirilmiştir. Doküman analizi; basılı ve elektronik yayınlar ekseninde, görsel araştırma ise 1971-2018 yılları arasında Türkiye’de ve Balkan ülkelerinde tedavüle çıkartılan filatelik materyaller aracılığıyla oluşturulmuştur. Bunun için öncelikle konu ile ilgili toplam 13 adet görsel toplanmış, sonrasında her bir filatelik materyal tasarım; tipografi, renk, tonlama, tema ve içerik açısından incelenmiştir.

## **3. BULGULAR**

Literatür araştırması ve görsel analiz sonucu oluşturulan bu çalışma, 3 farklı araştırma alanı üzerinden şekillenmiştir. Çalışmada toplam 13 adet filatelik tasarıma yer verilmiştir. Bu tasarımların 5’ini posta pulları, 2’sini anma bloku, 6’sını ise filatelik zarflar oluşturmaktadır. Ayrıca 1 adet posta pulu ile 1 adet anma bloku ve 1 adet ilk gün zarfı yabancı menşelidir.

### **3.1. Bulgaristan**

Türkiye-Bulgaristan ilişkilerinin temeli 14. Yüzyılın ikinci yarısına dayanmaktadır. Bu bağlamda ilk temas 1364’te Osmanlı Devleti’nin Eskizağra’yı ve Filibe’yi almasıyla başlamıştır (Keskinoğlu ve Özaydın, 1983: 109). Diğer bir hadise ise Osmanlıların Köstendil’i ele geçirmesiyle birlikte Bulgarların Osmanlı hâkimiyetini kabul ederek vergi ödemeye razı olmasıdır (Başar, 1998: 55). Sonrasında 1422’de Bulgar Krallığı’nın tamamen sona ermesiyle birlikte 456 yıl kadar sürecek olan Osmanlı dönemi başlamıştır (Özüçetin ve Eraslan, 2019: 360). Bundan sonraki süreçte devam eden iskân politikaları, Bulgaristan topraklarındaki Türkleşmeyi hızlandırmıştır. Türkiye-Bulgaristan ilişkilerinin seyri günümüzde dostluk zemininde ilerlemektedir. Bunda iki ülke arasında köprü görevi gören Bulgaristan Türklerinin etkisinin olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Pehlivan köy-Svilengrad Demiryolu Hattı inşa edilmeden önce Edirne’den Bulgaristan’a gitmek için Yunanistan sınırlarından geçen eski Rumeli Demiryolu Hattını izlemek gerekiyordu. Bu zorunluluğu ortadan kaldırmak için Yunan sınırından geçen 33 kilometrelik kısım

kaldırılmış ve 67 kilometrelik Pehlivan köy-Edirne-Bulgar Hudut Hattı 1971’de işletmeye açılmıştır (Demirkol, 2018; Vahdettin, 1993: 217).

Görsel 1’de 1971’de Türkiye’de tedavüle çıkartılan ve Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı konulu çalışmayı oluşturan 100 kuruş bedelli 1 adet pula yer verilmiştir. Baskı sayısı 10 milyon olan bu pullar ofset baskı yöntemiyle bastırılmıştır (Pulhane, 1971). Yatay bir kompozisyona sahip bu tasarımda altın orana Edirne-Bulgaristan seferini yapan ve tarihî köprü üzerinde seyreden bir tren konumlandırılmıştır. İllüstratif öğelerin etkin olarak kullanıldığı bu tasarımın üst kısmına büyük harflerle “Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı”, sağına ise dikey olarak aşağıdan yukarıya doğru “Posta” kelimesi, hemen altına ise Selimiye Camii görseli yerleştirilmiştir. Tasarımın zeminini oluşturan maviliğe harita görünümü verilmiş, trenin mevcut konumu ve sınırın ötesindeki ilk varış durağı bu haritada işaretlenmiştir. Ayrıca tasarımın alt kısmındaki marjın dışında kalan beyaz alana büyük harflerle “Türkiye Cumhuriyeti” ibaresi, hemen solundaki kısma ise pulun değer ifadesi yerleştirilmiştir. Pulun künyesini ve basım tarihini gösteren metin ise alt kısma konumlandırılmıştır.

**Görsel 1.** Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı, 1971, 41x26 mm.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k197117.html>

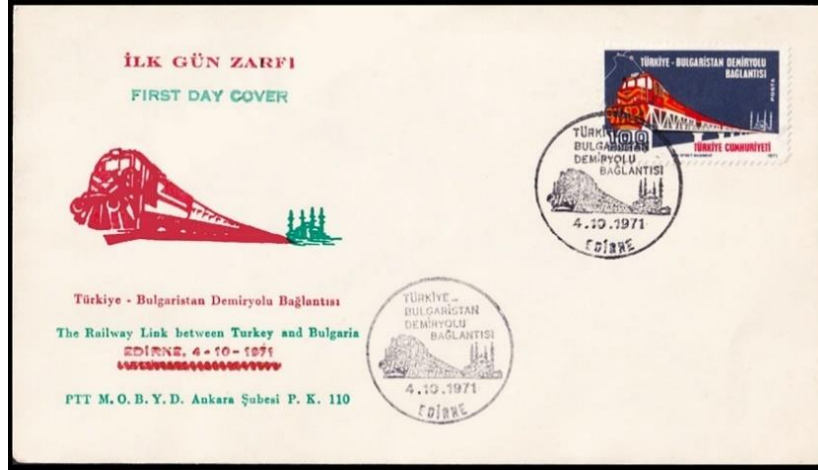


Görsel 2’de 04.10.1971’de PTT Meslek Okulları Birliği Yardımlaşma Derneği’nin Ankara Şubesi tarafından hazırlatılan ve Posta ve Telgraf Teşkilatı tarafından tedavüle çıkartılan Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı konulu 1,00 ETL+100 kuruş bedelli bir ilk gün zarfı ile ilk gün damgasına yer verilmiştir. Pulun çıkarıldığı tarih itibarıyla satışa sunulan ilk gün zarflarından 1.260 adedi özel tarih damgasıyla mühürlenmiştir (Pulhane, 1971). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu çalışmanın sol alt kısmına ilk gün zarfı ve “Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı” ifadesi İngilizce karşılığı ile birlikte yerleştirilmiş iken sol orta kısma Edirne’den ayrılan kırmızı renkli bir tren ile yeşil renkli Selimiye Camii betimlemesi yerleştirilmiştir. Tasarımın sağ kısmına Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı anısına bastırılan pul ile özel posta damgası, sol alt kısma ise künye bilgileri ile basım tarihini gösteren metinler konumlandırılmıştır.

**Görsel 2.** Türkiye-Bulgaristan Demiryolu Bağlantısı İlk Gün Zarfı ve İlk Gün Damgası 1971.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k197117.html>



### 3.2. Bosna-Hersek

Türkiye Bosna-Hersek ilişkilerinin temeli Osmanlı Devleti'nin Edirne ve Filibe'yi alması ile başlamıştır. Osmanlılar fetih yolu üzerinde yer alan Bosna topraklarına ilk defa 1414'te girmişlerdir. Sonrasında 1463'te Bosna, 1482'de de Hersek Osmanlı İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmiştir (Poriç, 2012: 10-12). 28 Mayıs 1463'te Fatih Sultan Mehmet'in Bosnalı Fransisken papazları için yayımlattığı *Ahidnâme* bu egemenliğin daimî olmasında etken olmuştur. Milodraz'da yazılan *Ahidnâme* bilim çevreleri tarafından insan haklarının Magna Carta'sı olarak değerlendirilmektedir (Zentürk, 2013: 6-8).

Görsel 3'te 1996'da Türkiye'de tedavüle çıkartılan ve Bosna-Hersek konulu çalışmayı oluşturan 10.000 ETL+2.500 ETL ek değerli 1 adet anma puluna yer verilmiştir. Baskı sayısı 300 bin olan bu pullar 100'lük tabakalar halinde ofset baskı yöntemiyle bastırılmıştır. Bu tasarım Bosna-Hersek'te yaşanan iç savaş nedeniyle soykırıma uğrayan Boşnak halkının acılarını paylaşmak, etnik ayrımcılığı kınamak ve yaşanan sorunu dünyaya duyurmak amacıyla, Türk sanatçılar tarafından düzenlenen bir yarışmaya katılan eserler arasından seçilmiştir (Pulhane, 1996). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın üst kısmına farklı renklerle tasvir edilen çocuk figürleri, alt kısmına ise birbirinden kesin çizgilerle ayrı tutulan ve tek tipleştirilmeye çalışılan çocuk figürleri konumlandırılmıştır. İllüstratif öğelerin etkin olarak kullanıldığı bu tasarımın sağ kısmına dikey olarak yukarıdan aşağıya doğru pulun değeri ile büyük harflerle "Türkiye Cumhuriyeti" ibaresi, alt kısmına ise "Bosna Hersek" ifadesi ile pulun basım tarihi ve künye bilgileri yerleştirilmiştir.

**Görsel 3.** Bosna-Hersek Ek Değerli Anma Pulu, 1996, 41x26 mm.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k199601.html>



Görsel 4'te 28.02.1996'da PTT tarafından tedavüle çıkartılan Bosna-Hersek konulu 22.500 ETL bedelli bir ilk gün zarfı ile ilk gün damgasına yer verilmiştir (Pulhane, 1996). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın sol kısmına roket mermisinden barış güvercinine dönüşen bir tasvir ile "Bosna Hersek" ifadesi ve ilk gün zarfının künye bilgileri yerleştirilmiştir. Sağ kısımda ise Bosna-Hersek konulu anma pulu ile tarihî Mostar Köprüsü temalı ilk gün damgasına yer verilmiştir.

**Görsel 4.** Bosna-Hersek İlk Gün Zarfı ve İlk Gün Damgası 1996.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k199601.html>



Görsel 5'te 2009'da Türkiye'de tedavüle çıkartılan ve Türkiye-Bosna Hersek Ortak Konulu Pul Saraybosna konulu çalışmayı oluşturan 90 kuruş bedelli 1 adet anma puluna yer verilmiştir. Baskı sayısı 250 bin olan bu pulların grafik tasarımını İdil Tuncalı ve Mufid Garibija yapmıştır (Pulhane, 2009). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımda altın orana Saraybosna'daki bir mahallenin tasviri, hemen altına ise Gazi Hüsrev Bey Camii ile Selimiye Camii'nin sepya renk tonuyla betimlenmiş doğrudan arşivlik bir görüntüsü konumlandırılmıştır. İllüstratif öğelerin etkin olarak kullanıldığı bu tasarımın üst kısmına büyük harflerle "Türkiye Cumhuriyeti" ibaresi, sol kısmına dikey olarak aşağıdan yukarıya doğru "Gazi Hüsrev Bey Camii Saraybosna" ibaresi, sağ kısmına ise "Selimiye Camii Edirne" ifadesi yerleştirilmiştir. Pulun künyesini ve basım tarihini gösteren metin ise sağ alt kısma

konumlandırılmıştır. Ayrıca pullardaki marja genellikle baskı yapılmazken bu tasarımda baskı işlemi dantellere kadar uygulanmıştır.

**Görsel 5.** Türkiye-Bosna Hersek Ortak Konulu Pul, 2009, 52x36 mm.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k200920.html>

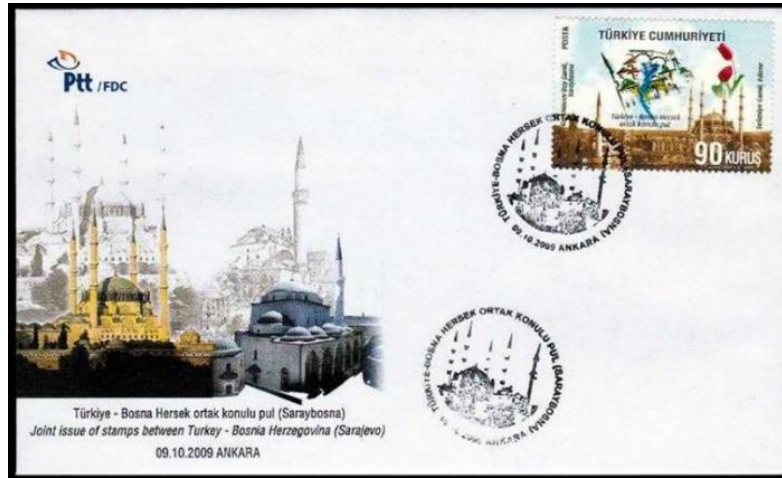


Görsel 6'da 09.10.2009'da PTT tarafından tedavüle çıkartılan Türkiye-Bosna Hersek Ortak Konulu Pul Saraybosna konulu 1,25 TL bedelli bir ilk gün zarfı ile ilk gün damgasına yer verilmiştir (Pulhane, 2009). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın sol kısmına Saraybosna'daki Gazi Hüsrev Bey Camii ile Edirne'deki Selimiye Camii'nin doğrudan görseli ve silüeti, sağ kısmına ise çalışmada kullanılan posta pulu ile Gazi Hüsrev Bey Camii ve Selimiye Camii temalı ilk gün damgası yerleştirilmiştir.

**Görsel 6.** Türkiye-Bosna Hersek Ortak Konulu Tasarım İlk Gün Zarfı ve İlk Gün Damgası, 2009.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k200920.html>



Görsel 7'de 2018'de Türkiye tarafından tedavüle çıkartılan ve Türkiye/Bosna-Hersek Ortak Pulu konulu çalışmayı oluşturan 4,00 TL bedelli 1 adet anma puluna yer verilmiştir. Baskı sayısı 100 bin olan bu pullar dijital baskı yöntemiyle bastırılmıştır (Pulhane, 2018). Kare bir kompozisyona sahip olan ve sade bir görsellik arz eden bu tasarımda altın orana Milodraz'daki Camii ve hemen yanı başındaki mezarlık konumlandırılmıştır. Tasarımın üst kısmına büyük harflerle "Türkiye Cumhuriyeti" hemen altına ise "Türkiye/Bosna-Hersek Ortak Pulu"



ifadesi eklenmiştir. Pulun künyesini, değerini ve basım tarihini gösteren metinler ise alt kısma konumlandırılmıştır.

**Görsel 7.**

Türkiye/Bosna-Hersek Ortak Pulu, 2018, 45x45 mm.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k201824.html>



Görsel 8’de 2018’de *Bosna Hersek* tarafından tedavüle çıkartılan ve *Bosna-Hersek-Türkiye Ortak Pulu* konulu çalışmayı oluşturan 2,70 kuruş bedelli 1 adet anma puluna yer verilmiştir (Pulhane, 2018). Kare bir kompozisyona sahip olan ve sade bir görsellik arz eden bu tasarımda altın orana Milodraz'daki Caminin görseli, üst kısmına ise “Bosna Hersek Federasyonu”, “Milodraz’daki Cami”, “Bosna Hersek Türkiye” ifadelerinin Boşnakça karşılığı konumlandırılmıştır. Tasarımın sol kısmına aşağıdan yukarıya doğru dikey olarak fotoğraf tasarımcısının adı, pulun künyesi ve pulun değer ifadesi yerleştirilmiştir.

**Görsel 8.** Abdulah Branković, Bosna Hersek Federasyonu Türkiye Ortak Pulu, 2018, 45x45 mm.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k201824.html>



Görsel 9’da 10.08.2018’de PTT tarafından tedavüle çıkartılan ve Türkiye/Bosna-Hersek Ortak Pulu konulu 5,00 TL bedelli bir ilk gün zarfı ile ilk gün damgasına yer verilmiştir. Aynı gün dolaşıma çıkartılan ilk gün zarflarının baskı sayısı ise 2.500 adet olarak belirlenmiştir (Pulhane, 2018). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın sol kısmına “Türkiye/Bosna-Hersek Ortak Pulu” ifadesinin Türkçe ve İngilizce karşılıkları ile Fatih Sultan Mehmet figürü ve *Ahidnâme* görseli konumlandırılırken tasarımın sağ kısmına ise çalışmada yer verilen posta pulu ile her iki yanında lale motifi bulunan bir ilk gün damgası konumlandırılmıştır.

**Görsel 9.** Türkiye / Bosna-Hersek Ortak Pulu Konulu Tasarım İlk Gün Zarfı ve İlk Gün Damgası, 2018, 210x140 mm.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k200920.html>



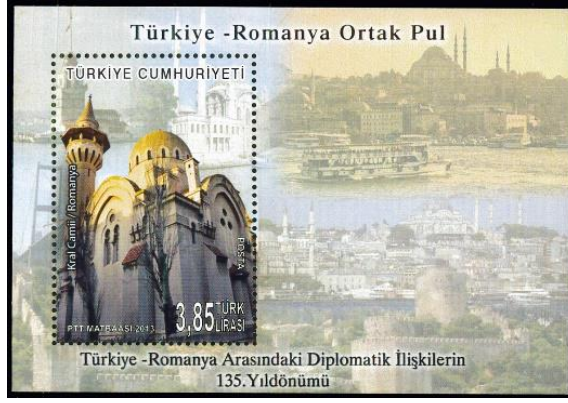
### 3.3. Romanya

Türkiye Romanya ilişkileri 1526'da Osmanlı Devleti'nin Mohaç Zaferi ile Romanya topraklarını kontrol altına alması üzerine başlamıştır. Sonraki süreçte Osmanlıların yenilgisi sonucunda bu topraklar yabancıların egemenliğine girmiştir. Osmanlı yönetimi gerek Romen topraklarını gerekse Romen milletini bir anlamda Slavların kuşatmasından korumuştur. Bu nedenle Türkiye ile Romanya arasında günümüze kadar devam eden tarihî dostluk ilişkileri yaşanmıştır (Giritli, 2011: 235).

Görsel 10'da 2013'te Türkiye'de tedavüle çıkartılan ve Türkiye-Romanya Arasındaki Diplomatik İlişkilerin 135. Yıldönümü konulu çalışmayı oluşturan 3,85 kuruş bedelli 1 adet anma blokuna yer verilmiştir. Baskı sayısı 100 bin olan bu blokun grafik tasarımını İdil Tuncalı yapmıştır (Pulhane, 2013). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın sol kısmındaki ½'lik alana 41x52 mm ölçülerinde bir pul ve içerisine Romanya'nın Köstence şehrindeki Carol I Camii görseli, sağdaki marja ise Süleymaniye Camii ile İstanbul'un taşınmaz kültür varlıkları ve Halic manzarası konumlandırılmıştır. İllüstratif öğelerin etkin olarak kullanıldığı bu tasarımın üst kısmına "Türkiye-Romanya Ortak Pul" ibaresi, alt kısımdaki pulun içerisine büyük harflerle "Türkiye Cumhuriyeti" ifadesi ile pulun künye bilgilerini ve basım tarihini gösteren metinler, dantel çizgisinin dışındaki alt kısma ise "Türkiye-Romanya Arasındaki Diplomatik İlişkilerin 135. Yıldönümü" ifadesi yerleştirilmiştir.

**Görsel 10.** İdil Tuncali, Türkiye-Romanya Arasındaki Diplomatik İlişkilerin 135. Yıldönümü, 2013, 100x70 mm.

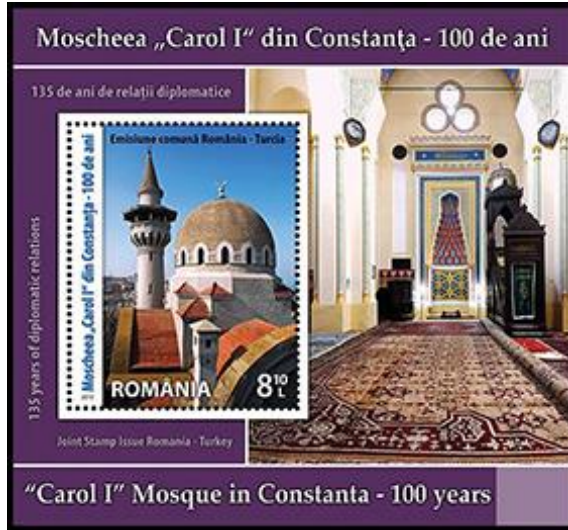
**Kaynak:**  
<https://www.pulhane.com/KatalogSayfaları/k201325.html>



Görsel 11’de 2013’te Romanya’da tedavüle çıkartılan ve Romanya-Türkiye: Köstence’deki Carol I Camii-100. Yıl konulu çalışmayı oluşturan 8,10 LEI bedelli 1 adet anma blokuna yer verilmiştir. Baskı sayısı bilinmeyen bu blokun grafik tasarımını Mihai Vamasescu yapmıştır (Wopa-Plus, 2013). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın sol kısmındaki ½’lik alana 42x52 mm ölçülerinde bir pul eklenmiş, içerisine de Romanya’nın Köstence şehrindeki Carol I Camii görseli yerleştirilmiştir. Sağ kısmındaki marja ise caminin içerisinden bir kesit konumlandırılmıştır.

**Görsel 11.** Mihai Vamasescu, Romanya-Türkiye Ortak Pul, Carol I Cami, 2013, 103x95 mm.

**Kaynak:**  
<https://www.wopa-plus.com/en/stamps/product/&pid=19434>



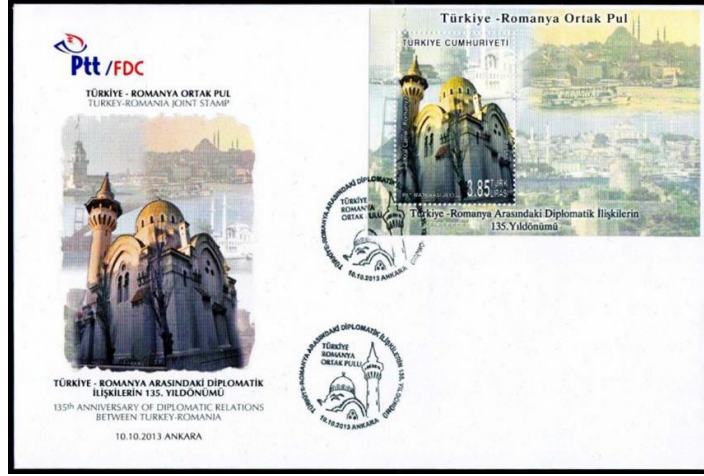
Görsel 12’de 10.10.2013’te PTT tarafından tedavüle çıkartılan ve Türkiye-Romanya Arasındaki Diplomatik İlişkilerin 135. Yıldönümü konulu çalışmayı oluşturan 4,50 TL bedelli bir ilk gün zarfı ile ilk gün damgasına yer verilmiştir. Aynı gün dolaşıma çıkartılan ilk gün zarflarının baskı sayısı ise 3 bin adet olarak belirlenmiştir (Pulhane, 2013). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın sol kısmına, İngilizce karşılığı ile birlikte “Türkiye-Romanya Ortak Pul ve Türkiye-Romanya Arasındaki Diplomatik İlişkilerin 135. Yıldönümü” ifadesi ve pul tasarımındaki görselden örnekler yerleştirilmiştir. Tasarımın sağ kısmına ise çalışmada

yer alan posta pulu ile Carol I Camii temalı bir ilk gün damgası konumlandırılmıştır.

**Görsel 12.** Türkiye-Romanya Arasındaki Diplomatik İlişkilerin 135. Yıldönümü konulu İlk Gün Zarfı ve İlk Gün Damgası, 2013.

**Kaynak:**

<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201325.html>



Görsel 13'te 10.10.2013'te Romanya tarafından tedavüle çıkartılan ve Romanya-Türkiye: Köstence'deki Carol I Camii-100. Yıl konulu çalışmayı oluşturan 8,10 LEI bedelli bir adet ilk gün zarfı ile ilk gün damgasına yer verilmiştir (Wopa-Plus, 2013). Yatay bir kompozisyona sahip olan bu tasarımın sol kısmına Romanya bayrağı ve Türk bayrağı, hemen altına ise "Türkiye-Romanya Arasındaki Diplomatik İlişkilerin 135. Yıldönümü" ifadesinin Rumence karşılığı konumlandırılmıştır. Yine sol kısımdaki alana Carol I Camii'nin geniş perspektiften çekilmiş görüntüsü ve Romanya'dan bir şehir manzarası yerleştirilmiştir. Sağ kısımda ise çalışmada yer alan posta pulu ile Carol I Camii'nin kubbe kısmını betimleyen bir ilk gün damgası tasvirine yer verilmiştir.

**Görsel 13.** Mihai Vamasescu Romanya-Türkiye konulu İlk Gün Zarfı ve İlk Gün Damgası, 2013.

**Kaynak:**

<https://www.wopa-plus.com/en/stamps/product/&pid=19434>



#### 4. SONUÇ

Filatelik tasarımlarda içerik genellikle yaşanmışlığa ve sanatçının yorumuna göre şekillenmektedir. Türkiye ile Balkan ülkeleri arasındaki

ilişkileri ele alan bu çalışmada ise her iki toplumun öncelikleri ve geçmiş birikimleri tasarımlara yansımaktadır. Buna göre Türkiye-Bulgaristan temalı tasarımda iki ülke arasında önemli bir enstrüman hâline gelen demiryolu bağlantı hattı olgusu yer alırken Türkiye-Bosna Hersek temalı tasarımlarda Bosna tarihine mal olmuş *Ahidnâme* ile ibadet mekânları ve Saraybosna'da yaşanan insanlık dışı uygulamalar yer almaktadır. Türkiye-Romanya temalı tasarımlarda ise iki ülke arasında yaşanan ilişkinin boyutu tamamen dinî sembollere dayandırılmıştır. Filatelik tasarımlar üzerinden uluslararası ilişkilere dair doğrudan bir değerlendirmede bulunmak doğru bir yaklaşım olmayabilir. Ancak, ülkelerarası ilişkilerin boyutu ve seyri üzerinde yansıtıcılığı bulunan bu tür materyalleri uluslararası ilişkiler bağlamında anlamlandırmak ve birer gösterge olarak kullanmak mümkündür.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Arabacı, C. (2022). Geçmişten günümüze Türkiye-Balkan ülkeleri ilişkileri. A. Can& M. Duman (Ed.), *Balkanların tarihi coğrafyası ve önemi* (ss. 7-28). Eğitim Yayınevi.
- Balkanfila. (t.y.). *Balkanfila Fuarları*. <http://balkanfila.eu/pag/history.php>
- Balkanfila. (2016). *5-9 Mayıs, Tiran Ulusal Sanat Galerisi*. [https://www.shksh.al/pdf/Balkanfila\\_2016\\_Revista.pdf](https://www.shksh.al/pdf/Balkanfila_2016_Revista.pdf)
- Balkan Postası. (2021, Haziran 23). *Kosovalı gazeteci Robelli, Dodik'e verilen posta pulu üzerinden Türkiye aleyhine manipülasyon yapıyor*. <https://balkanpostasi.net/kosovalı-gazeteci-robelli-dodike-verilen-posta-pulu-uzerinden-turkiye-aleyhine-manipulasyon-yapıyor/>
- Başar, F. (1998). Çirmen Savaşı'nın Balkan tarihindeki yeri. *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi*, 12, 51-55.
- Demirkol, Y. (2018). *Uzunköprü'den Edirne'ye bir garip tren yolculuğu*. <https://www.alpullu.org/U/blog-milliyet-com-tr-uzunkopru-den-edirne-ye-bir-garip-tren-yolculugu-Blog--BlogNo-590944.pdf>
- Giritli, İ. (2011). Romanya ve Türk-Romen ilişkileri. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 45(1-4), 235-248.
- Keskinoğlu, O. ve Özyayın, A. T. (1983). Bulgaristan'da Türk-İslam eserleri. *Vakıflar Dergisi*, 17, 109-140.

- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Koleksiyon Odası (t.y.). *Cumhuriyet Dönemi pulları 1931-1935*.  
<https://sites.google.com/site/koleksiyonodasi/filateli/cumhuriyet-doenemi-pullari/1931-1935?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Fte>
- Orkut, M. H. (2013, Eylül 13). *Başkent Sofya'da uluslararası filateli sergisi düzenlendi*.  
<https://bnr.bg/tr/post/100212981/bakent-sofyada-uluslararası-filateli-salonu-dzenlendi>
- Özüçetin, Y. ve Eraslan. F. (2019). Bulgar generali Todor Markov'un yeni Türkiye bağlamında sahip olduğu intibalar. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(63), 360-367.
- Poriç, İ. (2012). *Bosna sorununun günümüzdeki durumu ve değerlendirilmesi* (Yayın No. 314685) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi Açık.  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=qod-piAMBIpfXvzG7m5EvA&no=u1nqpJ0iqPZVRe5VfXkhNg>
- Pulhane. (1940). *XI. Balkan oyunları*.  
<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k194007.html>
- Pulhane. (1971). *Konulu sürekli posta pulu Türkiye-Bulgaristan demiryolu bağlantısı*.  
<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k197117.html>
- Pulhane. (1996). *Bosna-Hersek (Ek değerli)*.  
<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k199601.html>
- Pulhane. (2009). *Türkiye-Bosna Hersek ortak konulu pul Saraybosna*.  
<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k200920.html>
- Pulhane. (2013). *Türkiye-Romanya arasındaki diplomatik ilişkilerin 135. Yıldönümü Türkiye-Romanya ortak pulu*.  
<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201325.html>
- Pulhane. (2018). *Türkiye/Bosna-Hersek ortak pulu*.  
<https://www.pulhane.com/KatalogSayfalari/k201824.html>
- Pulko. (t.y.). *Balkan Antantı (1 Ocak 1940)-Türkiye Cumhuriyeti pul koleksiyonu*.  
<https://www.pulko.com/urun/balkan-antanti-1-ocak-1940-turkiye-cumhuriyeti-pul-koleksiyonu>
- Rumelisiad. (2012). *Balkan ülkeleri ve Rumeli*.  
[https://www.rumelisiad.org.tr/UserFiles/File/balkan\\_ulkeleri.pdf](https://www.rumelisiad.org.tr/UserFiles/File/balkan_ulkeleri.pdf)
- Serbia, V. M. (2022, Aralık). *Balkanfila XIX. Flash Fedaration Internacionale de Philatelie*, 134, 31.
- Wopa-Plus. (2013). *2013 ortak pul basımı ROMANYA-TÜRKİYE: Köstence'deki "Carol I" Camii 100 yıl hatıra levhası*. <https://www.wopa-plus.com/en/stamps/product/&pid=19252>
- Vahdettin, E. (1993). *Rumeli demiryolları*. Eren Yayıncılık.
- Yüksel, H. (2014). İnternet gazeteciliğinde bilgi kirliliği sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, 6, 125-138.
- Zentürk, A. (2013). *Ahidname*. *Artı90*, 6, 6-9.  
[https://ytbweb1.blob.core.windows.net/files/resimler/dergiler\\_pdf/arti-06.pdf](https://ytbweb1.blob.core.windows.net/files/resimler/dergiler_pdf/arti-06.pdf)

# Araştırma Makalesi

## Tek Mekânda Geçen Tek Kişili Filmlerin Anlatım Biçimi

**Kemal ORUÇ\***

ORCID NO: 0009-0004-8283-833X

\*Sanatta Yeterlik Programı Öğrencisi, 1955022004@student.beykent.edu.tr, İstanbul Beykent Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı.

### Öz

Bu çalışmada tek mekânda geçen tek kişili filmlerin anlatım biçimi incelenmiştir. Önce tek mekânlı filmler ile tek kişili filmler ayrı başlıklar hâlinde tanımlanmış; tek mekânda geçen tek kişili filmler ise tanımlandıktan sonra örnekler üzerinden incelenmiştir. Tek mekân ve tek kişi sınırını aşmayan Rodrigo Cortés'in yönettiği *Toprak Altında* (2010) ve Steven Knight'in yönettiği *Locke* (2013) adlı filmler amaçlı örneklem olarak seçilmiştir. İncelemeler; künye, dramatik yapı, çatışma, kişi, mekân, zaman, ışık, müzik ve ses, konuşma örgüsü, çekim planları ve oyunculuk öğeleri odağında yapılmıştır. Sonuçta, tek mekânda geçen tek kişili filmlerin temel ve ortak özellikleri saptanmış; bu tür filmlerin yapım sürecinde, izleyicilerin ilgisini kaybetmemesi için dikkat edilmesi gereken hususlar sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** tek mekânlı film, tek kişili film, tek mekânda geçen tek kişili film

## Research Article

# The Narration Style of One-Man Movies Set in Single Place

**Kemal ORUÇ\***

ORCID NO: 0009-0004-8283-833X

\*Proficiency in Art Student, 1955022004@student.beykent.edu.tr, İstanbul Beykent University, Institute of Graduate Education, Cinema-TV Department, Proficiency in Art Program.

### Abstract

In this study, the narration style of one-man movies set in a single place has been examined. First, single place movies and one-man movies were defined under separate headings; on the other hand, one-man movies set in single place were analyzed through examples after they were defined. The analysis was made on the movies *Under the Ground* and *Locke*, which did not exceed the limit of single place and one person throughout the movie. The analyzes were made over the elements of imprint, dramatic structure, conflict, person, place, time, light, music and sound, speech pattern, shooting plans and acting. As a result of the examination, the basic and common features of the one-man movies set in single place were determined; in order not to lose the interest of the audience during the production process of such movies, the points to be considered are presented.

**Keywords:** single place movie, one-man movie, one-man movies set in single place



## 1. GİRİŞ

Hikâye anlatımında mekân ve karakter iki ana unsurdur. Kurmaca eserlerde mekân ve karakter ilişkisi güçlüdür. Mekân kişiyi, kişi mekânı etkiler. Çoğu zaman mekânın biçimi karakterin kişilik özelliklerini anlatmakta; böylece mekân ve karakter etkileşimi sinemada hikâye anlatımının önemli bir unsuru hâline gelmektedir.

Sinema yoluyla hikâye anlatımının nasıl işlediğini görmek için anlatı sinemasının ve belgeselin görevlerini bilmek gerekir.

Anlatı, gerçek ya da kurmaca olayların anlatılmasıyla ilgilidir. Anlatı sinemasının görevi hikâye anlatmaktır, tarif etmek değildir; ki tarif etmek kısmen de olsa, sanki belgeselin görevidir. Anlatı; bir hikâye oluşturmak için devreye sokulan stratejiler, (mizansen ve ışıklandırma dahil) kodlar ve uzlaşımına işaret eder. Anlatı sineması öncelikle, bu stratejileri 'gerçek' dünyayı yeniden üretmek için kullanan bir sinemadır; bu izleyicilerin ya özdeşleşeceği ya da olasılıklar çerçevesinde olabileceğini kabul ettikleri bir dünyadır. (Hayward, 2012, s. 44)

Bir dramatik yapıda hikâyeyi oluşturan önemli temel öğelerden biri konuşma örgüsüdür. Tek kişinin olduğu filmlerde konuşma örgüsü, iletişim araçları üzerinden kadraj dışında kalan kişiler arasında ve karakterin kendi kendine konuşmasından oluşmaktadır. Kurmaca eserlerde oyuncunun durumu ve konuşma örgüsünün geçmişteki uzantısı, Antik Yunan tragediyalarına kadar gitmektedir.

Oyunculüğün kökenleri; tiyatronun kökenleri kadar eski olup, tanrılar için düzenlenen törenlerdeki ilkel ve dinsel danslara, kutlama şenlikleri etkinliklerine dayanır. Oyunculuk, sanat olarak, Antik Yunan'da tanrı Dionysos adına düzenlenen törenlerde türemiş (İ.Ö. 534), koroyu yanıtlayan kişi olarak (hipokrites) yerini almıştır (Thespis); daha sonra, Aiskylos başoyuncunun (protagonist) karşısına ikinci oyuncuyu (antagonist) çıkarmıştı (İ.Ö. 534), Sophokles de üçüncü oyuncuyu eklemiş (İ.Ö.471); tragedya oyuncusu ile komedya oyuncusu ayrılmaya başlamış (İ.Ö. 106); Euripides, oyunculüğün ilk temel ilkelerini ortaya atmıştır. (Çalışlar, 1995, s. 480)

İlk oyuncu; bir lider eşliğinde gerçekleştirilen koro anlatımından sıyrılarak, anlatılan öyküdeki karakterlerden birini kişileştirdiği söylenen Thespis'tir (Carter, 2011, s. 14).

Koronun önünde anlatıcı olarak bulunan tek oyuncunun yanına ikinci bir oyuncu eklenerek diyalog yoluyla hikâye anlatımı sağlanmış; üçüncü oyuncu ile konuşma örgüsü güçlendirilmiştir.

Genellikle tiyatronun tersine sinemanın; (kuramsal olarak) her yere gidebilmeyi, sonsuz sayıda hareket mekânı oluşturabilmeyi ya da yer değiştirmeyi olanaklı kıldığı söylenir. Bazen sinemada bunun tam tersi arayışlar da söz konusu olabilmektedir (Sözen, 2014, s. 4).

Tek mekânda geçen tek kişili filmlerle yeni sinemasal denemeler gerçekleştirilmektedir. Kişinin bir başına kalması, üstelik hareket alanının tek mekânla sınırlandırılması; dramatik yapı, oyunculuk ve çekim açısından zorluklar yaratmaktadır. Bu nedenle tek mekânda geçen ve tek kişinin olduğu filmlerin sayısı çok azdır.

Rodrigo Cortés'in yönettiği *Toprak Altında* (2010) adlı filmin mekânı, toprağın altına gömülmüş bir tabutun içidir. Film boyunca, tabuta kapatılmış olan karakter tabuttan kurtulmaya çalışır. Tabuta koyulmuş bir telefon aracılığıyla kadraj dışındaki insanlarla iletişim kurar ve tabuttan kurtulmaya çalışır. Steven Knight'in yönettiği *Locke* (2013) adlı filmin mekânı ise bir arabanın içidir. Film boyunca arabayı kullanan karakter, arabanın telefonu üzerinden kadraj dışındaki insanlarla iletişim kurar ve büyük bir kaosun ortasında sorunları çözmeye çalışır.

## 2. YÖNTEM

Nitel paradigma esas alınarak yapılan bu çalışmada, tek mekânda tek kişinin olduğu *Toprak Altında* ve *Locke* filmleri amaçlı örneklem olarak seçilmiş ve filmler, çalışmanın temel dokümanı olarak kullanılmıştır.

Doküman inceleme yöntemi; araştırmanın veri setini oluşturan birincil veya ikincil kaynak olarak nitelendirilen çeşitli dokümanların elde edilmesi, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilir. Doküman incelemesi, hem basılı hem de elektronik materyalleri incelemek veya değerlendirmek için sistematik bir işlemdir (Bowen, 2009; Akt. Özkan, 2022, s. 2).

Bu çalışmada, doküman olarak kullanılan filmler birincil kaynaklardan izlenmiş; çeşitli kaynaklardan yararlanılarak filmlerin incelemesi yapılmış; tek mekânda geçen tek kişili filmlerin anlatım biçimini tanımlayabilmek için şu soruların cevapları aranmıştır:

- Tek mekânda geçen tek kişili film nasıl tanımlanır?
- Tek mekânda geçen tek kişili filmler niçin üretilir?
- Tek mekânda geçen tek kişili filmlerin ortak özellikleri nelerdir?
- Tek mekânda geçen tek kişili filmlerin izleyicilerin ilgisini çekebilmesi için nasıl tasarlanması gerekir?

Seçilen filmlerin anlatım biçimi aşağıdaki başlıklar esas alınarak incelenmiştir:

- Dramatik yapı,
- Çatışma,
- Kişi,

- Mekân,
- Zaman,
- Işık,
- Müzik ve ses,
- Konuşma örgüsü,
- Çekim planları,
- Oyunculuk.

### 3. TEK MEKÂNLİ FİLMLER

Mekân, bulunulan yer demektir. Sinemanın mekânı, gerçek mekân ya da çekim için tasarlanmış yapay mekândır. Sözen (2014), sinemada mekânın işlevi konusunda şunları söylemiştir: "Sinemasal anlatılarda mekânlar; içinde yaşanan hayat hakkında bilgi veren, olayların yöneliminde etkileri olan öge konumundadırlar ve onları kendilerine özgü kılan belirleyici öğeleri vardır. Boyutları, dışarıya ya da içeriye yönelimli olmaları, karakterlere sundukları hareket alanı vb. unsurlar belirleyici öğelerinden birkaçıdır." (s. 3).

Sinema için tasarlanan mekânların "yaşayan mekân"lara dönüştürülmesi gerekir.

Tasarım mekânı ya da temsili mekân, bir tasarımcı tarafından hayal edilerek temsillerle ifade edilen mekânlardır. Yaşanan mekân ise ancak mekânın deneyimlenmesiyle algılanabilen mekânlardır. Mekânlar, kağıt üzerinde üç boyutlu bir biçimde 'temsili mekân'ın örnekleri olarak tasarlanırlar ancak, deneyimsel ve yaşayışsal faktörler, onları üç boyutun çok ötesinde, ruhsal anlamlarla donatır ve 'yaşanan mekân'lara dönüştürür. (Beşşik, 2013, s. 8)

Sinema yapımlarında bütçenin önemli bir kısmını mekân kiralama ya da inşa etme maliyetleri oluşturmaktadır. Tek mekânlı filmlerin mekân bütçesi daha düşüktür.

Bir filmi tek mekânlı film yapan, filmin çoğunluğunun tek mekânda geçiyor olmasıdır. Karakterin düşünde farklı bir mekân görmesi, filmin tek mekân olmasını etkilemez. Yürür (2019, s. 63), bu konuda şunları belirtmektedir:

Farklı bir mekânda hayata geçirilen giriş planı bir filmi 'tek mekân' olmaktan çıkarmıyor; bu kısmı da ivedilikle kabul edelim. Zaten pek çok tek mekân filminin prolog kısmı bambaşka bir mekânda açılışını yapmaktadır. Birkaç radikal örnek dışında, salt tek mekânı gördüğümüz örneklerin sayısı, genele oranladığımız zaman şaşılacak derecede azdır.

Başarılı bir tek mekân filmi oluşturabilmek için öncelikli olarak yazar, hem çekici hem de sinemasal bir öykü oluşturmakla; yönetmen ise,

sececeği oyuncuların mekân değişimine ihtiyaç duymadan karakter değişimlerini ve dönüşümlerini verebilen performanslara sahip olanları seçmekle yükümlüdür (Drayton ve Echavarría, 2013; Akt. Sözen, 2014, s. 4).

Tek mekânlı filmler sinemanın özel bir alanını oluşturmaktadır. Bu filmler daha düşük bütçelerle gerçekleştirilebilmelerine karşın, senaryo ve sinematografi bakımından güçlükler taşıyan yapımlar olma özelliğindedirler. Bu filmlerde hem anlatı hem de sinematografinin biçimleniş 'kendine özgü' tarzı. Öncelikle diyaloga dayalı olan bir öyküleme söz konusudur ve her sözün anlam yaratmaya yönelik olması gerekir. Tek mekânlı filmler sinematografik olarak da kamera, ışık ve ses evreni boyutlarında farklılıklar barındırırlar: Sınırlı mekânlarda kameranın boş alanlara yaptığı vurgu, farklı açılar, yakın planın yarattığı etkiler ya da görüntünün dışında kalan görünmeyen alan/mekânların yansıtılma biçimi bu farklılıkların bazılarıdır. (Sözen, 2014, s. 13)

Tek mekânlı filmler; düşük bütçe nedeniyle, mekânın özel durumunu kullanarak sinemasal denemeler gerçekleştirmek ya da mekân kısıtlamasına gidilerek izleyicinin konuya ve karakterler arasındaki ilişkiye odaklanmasını sağlamak için yapılır.

#### **4. TEK KİŞİLİ FİLMER**

Anlatılan hikâyeyi yaşayan kişiye karakter denir. Karakter, belirlenen temayı gerçekleştirmek üzere çeşitli durumları ve olayları yaşar. Arslanyürek (2004, s. 102), karakteri şu şekilde açıklamıştır:

Karakter en basit tanımıyla; insanın faaliyetleri ve yaşam koşullarıyla bağımlı olan ve söz konusu insana özgü davranışlarında kendini gösteren, sabit sosyal ve psikolojik özelliklerin tümüdür. Bir insanın karakterini bilerek, hangi durum veya ortamda, o insanın nasıl davranacağını tahmin etmek pek de zor değildir.

Karakterler fiziksel, psikolojik ve sosyolojik özellikleriyle var olurlar. Her hikâyede karakterin bir hedefi vardır ve karakter bu hedefe ulaşmaya çalışırken birçok engelle karşılaşır. Bu engeller çatışmaları yaratır. Karakteri ilginç kılan da içinde bulunduğu koşullara verdiği tepkilerdir. Arslanyürek (2004, s. 102), bu konuda şunları söylemiştir:

Karakter, insanları neredeyse parmak izleri kadar birbirinden ayıran ve insana özgü davranışların bir sistemi olup söz konusu insanın mevcut durum ve koşullarda tekrarlanması mümkün olmayan nitelikleriyle uyumlu olarak gelişen kendiliğinden bir hareket içerisindedir. Bu nedenle sinemasal dramatik bir sanat yapıtı meydana getirmenin en çetin taraflarından birisi de budur. Çünkü diğerlerinin kasıtlarından haberi olmayan değişik karakterlerin amaçları; genel bir görüşü veya düşünceyi ifade eden bir bütünlüğün içerisinde birleşmelidir.

Sinema yapımlarında iyi oyuncularla çalışmak önemlidir. Bu durumda bütçenin önemli bir kısmını oyuncu ücretleri oluşturmaktadır. Tek kişili filmlerin bütçesi daha düşüktür.

Bir filmi tek kişili yapan, filmin çoğunluğunda tek kişinin olması ve bütün olayları merkezdeki bu kişinin yaşamasıdır. Filmin giriş kısmında ya da finalinde, kısa süre içinde başka kişileri de görmemiz onun tek kişili film olmasını engellemez. Geriye dönüş sahnelerinde ya da karakterin düşlerinde gördüğümüz kişilerin hikâyesinin ne kadarında yer aldığı ise tek kişili filmlerin sınırını belirlemektedir.

Karakterin kadraj dışındaki kişilerle iletişim kurması, başka kişilerin sesiyle filme kadraj dışından dâhil olması da tek kişili film kriterini etkilemez. Bunlar tek kişili filmlerde olay örgüsünün gerçekleşmesini sağlayan temel unsurlardır. Tek kişili filmlerde, karakter filmin merkezinde olduğu için hikâye anlatımının ana ögesi hâline gelir. İyi bir temsil, izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlar. Özdeşleşmeyi sağlamak için oyunculuğun çok iyi olması gerekir.

Özdeşleşme, izleyicinin sahnedeki olayların içine girmesidir (Çalışlar, 1995, s. 488). Tek kişili filmlerde izleyicinin karakterle özdeşleşmesi güçlüdür. İzleyici karakterle duygusal bir bağ kurar.

Karakter ve hikâye örgüsü, çatışmalarla ilerleyecek ve seyirciyi, kahramanı içine soktuğunuz durumlarla ilgili düşünmeye zorlayacaktır. Kendileri o durumda olsalar ya da aynı baskı altında kalsalardı nasıl davranırlardı? Gerilimi artırmanın püf noktası, seyircinin karakterinizle bağ ve empati kurmasıdır. (Brindle, 2012, s. 126)

Özdeşleşmeyi sağlayan, hikâyesinin içindeki yaşantı olduğu kadar tekniktir de. Yakın çekim planlar karakterin duygusunu daha net görmemizi sağlar. Tek mekân ve tek kişinin olması karakterin yalnızlığını vurgular. Çoğunlukla karakterin içinde bulunduğu duygusal duruma dikkat çekilir. Yönetmen bunu yakın çekimlerle gerçekleştirir.

Yakın çekimler; dramatik vurgu sağlar, öykünün önemli noktalarına dikkatleri çeker, bağlantılı devinimi görüntüler, temel devinim konusunda yorum getirir, görünmeyeni büyütür, geçiş sağlar, konunun yalınlaştırılması ve istenmeyen unsurların atılması yolu ile anlatımı güçlendirir ya da atlamaları kapatmak amacıyla seyircilerin dikkatini bozar. Yakın çekimler etkilemek için yapılmalıdır. Bir yakın çekimi kullanmanın nedeni ne kadar güçlü ise, o yakın çekim de öykü anlatımının gerçekten de etkili olmasına katkı sağlayacaktır. (Mascelli, 2007, s. 204)

Tek kişili filmler, düşük bütçe nedeniyle ya da hikâye anlatımını bir kişi ile sağlayarak güçlü özdeşlik kurulmasını ve sürecin izleyicinin katılımıyla gerçekleştirilmesini sağlamak için yapılır.

## **5. TEK MEKÂNDAN TEK KİŞİNİN OLDUĞU FİLMLER**

Bütününde tek mekânın ve tek kişinin olduğu filmlerdir. Bu tür filmlerde, prologda başka bir mekânın kısa süreli görülmesi ya da karakterin kadraj

dışındaki kişilerle iletişim kurması filmin tek mekânda geçen tek kişili film olmasını etkilemez.

Tek mekânda geçen tek kişili filmlerin çoğunda yaşama kaygısının merkeze alındığı görülmektedir. Karakter, bir mekânda sıkışıp kalır ve artık hayatı tehlikededir. Bütün amacı canlı kalabilmek ve oradan kurtulmaktır.

Örneğin; *Toprak Altında* filminde karakter bir tabutun içinde uyanır ve oradan kurtulmaya çalışır. *Sona Doğru* filminde yat, okyanus açıklarında su almaya başlar ve karakter karaya ulaşmaya çalışır. *Pi'nin Yaşamı* filminde karakter, okyanusun ortasındaki bir sandalda bir kaplanla birlikte yolculuk etmek zorunda kalır. Kaplana yem olmaktan sakınarak karaya varmayı amaçlar. *127 Saat* filminde karakter kanyonun dibinde sıkışır; eli bir kayanın altında kalmıştır. Yüz yirmi yedi saat boyunca hayatta kalmaya ve oradan kurtulmaya çalışır.

*Locke* filminde ise karakter yaşamsal olarak büyük bir kaosun ortasında kalır. Bu kaosun ortasında işini ve ailesini kaybeder. Film boyunca kaostan kurtulmaya, ailesini ve işini korumaya çalışır.

Bu tür filmlerdeki mekânlar, yalıtılmanın/sıkışmışlığın en yüksek seviyede yaşandığı yerler olarak anlatının eksenini oluştururlar. Değnilmesi gereken bir başka nokta da kısıtlı mekân kullanımının filmin ritmini belirleme özelliğidir; çünkü kısıtlı mekânın elverdiği plan değişimleri öykünün akışında ve ilerlemesinde temel bir etmen olarak öne çıkmaktadır (Sözen, 2014 s. 4).

İzleyicinin filmdeki durum ve olaylara inanması, karakterle özdeşleşmesiyle ilgilidir. Karakterle kurulan güçlü duygusal bağ, izleyicinin de sürece katılmasını sağlar. Diğer sinematografik araçlarla birlikte oyuncunun içinde bulunduğu mekânla ve zamanla ilişkisi inanmayı ve gerçeklik duygusunu etkilemektedir.

Sinemanın inandırıcılığında kullanılan öğeler basit görünür: duygusallık, korku duygusu, iticilik, öfke ve mutsuzluk. Ama bu inandırıcılık aslında hiç de o kadar kolay değildir. Tersine, o kadar karmaşıktır ki tanımlanamaz bile. Çünkü beynin en gizli mekânizmalarına iner: Beynin tembelliğine ve karşısında tatlı tatlı konuşan birine boyun eğmeye hazır hâline seslenebilmek önemlidir. Beynimize, tüm diğer cevapsız sorular gibi sorular sorar: *Gerçek* ve *doğru* arasındaki ayrımı sorar. (Carriere, 1995, s. 60)

Tek mekânda geçen tek kişili filmlerde karakter bir mekâna sıkışıp kalır. Dolayısıyla karakter bu klostrofobik alandan kurtulmaya çalışırken, karakterle özdeşlik kurmuş olan izleyiciler de psikolojik olarak etkilenir.

Mekânın bireyin ruhsal yapısındaki bir başka önemli etkisi de zaman olgusunda kendini gösterir. Dar ve kapalı alanlarda zamanın çok yavaş geçtiği

duyumsaması yaşanırken; orada sıkışıp kalan birey, zamanı farklı algılar. Bundan dolayıdır ki, bunalıtı, sıkıntı, kopukluk gibi duygular daraltılmış mekânların kısıtlayıcı özellikleriyle yansıtılır. (Sözen, 2014, s. 3)

Brown (2008: 58), mekânın sıkıştırılmasının algıya yönelik şu amaçlarla kullanılabileceğini belirtir: Mekânı klostrufobik bir tarzda sıkıştırmak, uzaktaki cisimleri yakınmış gibi göstermek, hareketin yoğunluğunu yükseltmek. Ayrıca sınırlı alan derinliğinin bir karakteri mekânda tek başına bırakmak için kullanılabileceğini söyler.

Mekânın izleyicinin algısıyla ilişkisini Taşçıoğlu (2013, s. 48) şu sözlerle anlatır:

Mekân algı psikolojisiyle ilgili yapılan araştırmalara bakıldığında, insan zihninin ve ruhunun mekânla olan ilişkisi üzerinde durdukları görülür. İnsan, duyularıyla ve bedeniyle etkileşime geçtiği mekâna karşı bir tepki oluşturur ve bu durum insanın mekânda geçirdiği zamanı direkt olarak etkiler. Örneğin; bir insanın kapalı alanda kalma korkusu olması yani dar ve kalabalık mekânlarda yaşanan psikolojik sıkıntılar bu durumu açıklamaktadır. Bu bağlamda mekânsal unsurların, çeşitli fiziksel nitelikleriyle insanların gereksinimlerine cevap vermenin ötesinde, insanların mekânları algılama psikolojisine etki ettiği söylenebilmektedir.

Tek mekânda geçen tek kişili filmlerde izleyicinin ilgisini canlı tutmak güçtür. Bu ilgiyi canlı tutmanın çeşitli yolları vardır.

Çatışma ve gerilim hikâyesinin tamamında sürekli yükselmelidir ki seyircinin ilgisi kaybolmasın. Kahraman ilk engelini aşmaya çalışırken, ama sonra başarısız ya da başarılı olurken, ona karşı olan güçler daha da güçlü bir şekilde karşısına çıkmalı ve kahraman da daha fazla çaba göstererek karşısına çıkan zorluklarla başa çıkmak zorunda kalmalı. (Brindle, 2012, s. 127)

Tek mekân ve tek kişi sınırlaması düşünüldüğünde akla *Dogma 95* gelmektedir. *Dogma 95*, çeşitli engeller koyarak film yapımını sağlamak için deneysel bir çalışma olarak bir dönem büyük önem kazanmıştır. Tek mekânda geçen tek kişili filmler de mekân ve kişi sınırlamasıyla benzer bir deneysellik ortaya koymaktadır.

## **6. BULGULAR VE YORUM**

### **6.1. Toprak Altında**

#### **6.1.1. Künye**

Orijinal Eser: *Buried*, Senaryo: Chris Sparling, Yönetmen: Rodrigo Cortés, Oyuncu: Ryan Reynolds, Yapımcı: Adrián Guerra - Peter Safran, Görüntü Yönetmeni: Eduard Grau, Müzik: Víctor Reyes, Süre: 95 dakika, Yapım Yılı: 2010, Ülke: İspanya

### **6.1.2. Dramatik yapı**

Film, karanlıkta acı çeken bir kişinin sesiyle başlar. Seslerden, karakterin kısıtlı hareket edebildiği anlaşılır. Sonunda karakter bir çakmak bulur. Güçlkle yaktığı çakmakla yüzünün bir bölümü aydınlanır. Yakın planda görülen gözlerinde korku vardır. Yüzünün tamamı görüldüğünde ağzının bağlı olduğu ve kutuya sıkıştığı anlaşılır. Ağzını açar açmaz "İmdat!" diye bağırmaya başlar. Bu kutunun ne olduğu uzun süre gizemini korur. Karakter, tabutun içinde olduğunu anlar. Tabutun içinde bulduğu telefonla kadraj dışındaki insanları arar ve oradan kurtulabilmek için çabalar.

Karakterin kadraj dışındaki kişilerle yaptığı konuşmadan; onun Irak' ta çalışan Paul Conroy isimli, Amerikalı bir sivil kamyon şoförü olduğu, Bakuba' da saldırıya uğradıkları, diğer şoförlerin öldüğü, kendisinin ise tabutun içine kapatıldığı öğrenilir. Amerikalı olduğu için Iraklı bir grup tarafından "asker" olduğu söylenerek tabuta kapatılmıştır. Iraklılar onun için yüklü bir fidye istemektedir. Zaman kısıtlıdır. Iraklı, onun kamyon şoförü olmasını umursamaz. Onun için tüm Amerikalılar askerdir. Amerikalılar Irak' a girene kadar onların da bir yaşamı ve işleri olduğunu söyler.

Conroy, ülkesinden yardım alabileceğini düşünerek ülkesindeki yetkilileri telefonla arar. Amerikan hükümet yetkilisinin verdiği umutla Iraklıların tehditlerinin arasında kalan Conroy öfke nöbeti geçirir. Telefona gelen fotoğraftan aynı şirkette çalışan bir kadının da rehin tutulduğunu öğrenince gerilim iyice artar ve Conroy, büyük duygusal geçişler yaşamaya başlar. Bütün bunların üstüne bir de tabutun içine, hatta karakterin pantolonunun içine yılan girer. Onu uzaklaştırmak için alkolle ateş yakınca yangın tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bir süre sonra, rehin tutulan kadının öldürüldüğü bir video izler ve tabutun içine kum dolmaya başlar. Fidyecilerin isteği üzerine parmağını kesip videosunu yayımlar. Bütün bunlar gerilimin doruğa çıkmasını sağlar.

Amerikan hükümet yetkilileriyle yaptığı gerilimli, uzun görüşmeler sonucunda daha önce de kurtarılan kişiler olduğunu fark eder. Conroy, kurtarılan kişilerden birinin adının "Mark White" olduğunu öğrenir ve umutlanır. Conroy, zaman ilerledikçe kurtarılacağını düşünürken, son anda yapayalnız kaldığını anlar. Üstelik çalıştığı şirket yetkilisi, sorumluluk almamak için rehin alınmadan önce onun işten çıkarıldığını söyler. Sebebi ise, kaçırılıp öldürülen kadınla ilişki yaşamış olmasıdır. Filmin sonunda Conroy'un yeri kurtarma timi tarafından tespit edilmiştir. Kumla dolan tabutun içinde büyük bir heyecanla kurtarma timini



bekleyen Conroy, timin yanlışlıkla daha önce kurtardıklarını söyledikleri Mark White'in olduğu yere ulaştığını öğrenir. Conroy kuma gömülür.

### **6.1.3. Çatışma**

Mekânın kendisi, karakterin içinde bulunduğu durum, tükenen oksijen, sıcak hava, yanan çakmağın saldırdığı gaz, şarjı bitmek üzere olan telefon, karakterin diyalog kurduğu insanlardan yardım alamaması, onu tabuta kapatan kişilerin istediği fidye, geçen zaman, tabutun içine giren yılan ve rehin alınan diğer kişinin öldürülmesi filmde çatışmayı güçlendiren unsurlardır.

### **6.1.4. Kişi**

Orta yaşlardaki Paul Conroy; "CRT" adlı firma adına, Irak'ta çalışan Amerikalı bir sivil kamyon şoförüdür. Eşi ve oğlu Amerika'da yaşamaktadır. Alzhemier hastası annesi bir huzurevinde kalmaktadır.

### **6.1.5. Mekân**

Filmin mekânı toprak altına gömülmüş bir tabutun içidir. Bu da karaktere ve dolayısıyla onunla özdeşlik kuran izleyicilere sıkışmışlık hissi verip gerilime neden olmaktadır. Bu klostrufobik durumda, yoğun stres altındaki karakterin ilk hedefi oradan kurtulmaya çalışmaktır. En büyük engeli ise mekânın kendisidir. Dolayısıyla mekân, ana çatışma unsurunun kendisi hâline gelir. İzleyici, mekânın ne olduğunu uzun süre bilmez. Karakter, kutu içinde bulunduğu telefonla arama yapar ve bir tabutun içinde olduğunu söyler. Eş zamanlı olarak kamera, mekânı ilk kez mekân dışından gösterir. Böylece mekânın tabutun içi olduğu anlaşılır.

Tek mekân film anlatılarının ortak paydasında, 'mekânın özelliği, klostrufobi, fiziksel ya da duygusal izolasyon, zamana karşı yarış' gibi unsurlar; anlatıların biçimlenişinde ise, 'dramatik kurulum, timing, sanat yönetimi olarak mekân tasarımı, görsellik yaklaşımı, diyaloglar ve oyunculuk performansı' olmak üzere altı parametre öne çıkmaktadır. (Sözen, 2014, s. 4)

Bir mekânın içinde yer alan nesnelere ve bunların düzenlenme biçimleri de insanların davranışlarını doğrudan etkileyebilmektedir (Taşcıoğlu, 2013, s. 62).

Tabutun içindeki nesnelere şunlardır: Boş cüzdan, saat, çakmak, telefon, içinde bir miktar içki bulunan matara, ilaç kutusu, kalem, kamera, fener, fosforlu ışık çubuğu ve çakı. Karakter, yaşayabilmek için bu nesnelere büyük bir etkileşim içine girer.

### **6.1.7. Zaman**

Tek mekânda geçen tek kişili filmlerde, zaman gerçek zamana yakındır. Elbette sinemanın kurgu esasına göre filmin zamanı gerçek zamana göre değişken olabilir. Eş zamanlı devam eden bir sahneden hemen sonraki sahnede saatler geçmiş olabilir ve yine eş zamanlı anlatıma devam edilebilir.

Filmsel zamanı kavramak için öncelikle "gerçek zaman" kavramını açıklamak gerekiyor. Gerçek zaman; kesintisi, tekrarı, geriye dönüşü olmayan kronolojik bir süreçtir. Şu anda yaşadığımızdır. Sinemayla ilgili bunu örneklersek; filmin izlenme süreci gerçek zamandır. Filmsel zaman ise öyküdeki olaylara göre, gerçek zamanda kaydedilen çekimlerin, filmin dramatik yapısının gerektirdiği biçimde, kurgu yoluyla yeni bir zamansal sırada bir araya getirilmesiyle oluşur (Doğan Topçu, 2004, s. 55)

*Toprak Altında* filminde siyah ekrandan sonra bir telefonun titreşim sesiyle karakter uyanır. Gerçek zamanlı olarak içinde bulunduğu mekândan kurtulmaya çabalar. Burada zamanın ilerlemiş olduğu anlaşılır. Bu da izleyiciye şu bilgileri verir: Zaman ilerlerken karakter dış dünyadan daha da uzaklaşmıştır. Ayrıca uyurken de sürekli nefes aldığı için mekândaki oksijen oranı azalmıştır. Bu da gerilimin artmasına neden olur.

Tek kişili filmlerde, ritmin düşmesi en büyük hatalardan biridir. Bu filmde, içinde bulunulan gerilimli durum, olay örgüsü ve karakterin sürekli yüksek devinim içinde olması ritmin film boyunca yüksek olmasını sağlamaktadır. Filmin zamanı birkaç saattir. Olaylar birkaç saat içinde olup biter.

### **6.1.8. Işık**

Sinemada kullanılan iki tür ışık kaynağı vardır: Doğal ışık kaynağı ve yapay ışık kaynağı. Güneş doğal ışık kaynağıdır. Güneşin yerini alacak yapay ışık kaynakları yaratılmıştır.

Yapay ışık kaynakları arasında; tungsten lambalar, floresan lambalar, karbon ark lambaları, foto-flaş lambaları, elektronik flaş lambaları, HMI lambalar ve lazer kaynakları sayılabilir (Fener, 2012, s. 47).

Görüntü içindeki ışık kaynağının kadraj içinde olması ya da kadraj dışından gelmesi sahnenin gerçekliğini etkiler.

Filmin başında, karakterin bulunduğu çakmağı yakmasıyla mekânın aydınlanması, izleyicideki gerçeklik algısını güçlendirir. Çünkü ışık kaynağı kadrajın içindedir. Karakter uyandıktan sonra, titreyen telefonun mavi ışığı karakteri aydınlatır. Telefonun mavi ışığı ile çakmaktan çıkan alevin sarı ışığı aynı anda ve ayrı ayrı gösterilir. Bu

gerçek ışıklar ve renkleri de doğal olarak filmin gerçeklik duygusunu artırır. Filmin devamında, bir fener ve fosforlu ışık çubuğu aydınlatmaya dâhil olur. Bu yeni ışık kaynakları gölgeli alanı azalttığı gibi, görüntünün rengini de kırmızı ve yeşile dönüştürür. Böylece izleyicinin karanlıktan bunalması engellenir. Aydınlanan küçük kısımda, çoğunlukla karakterin yüz ifadeleri ya da yaptığı eylemler görülür. Bu görüntülerin verdiği bilgiler, hikâye akışını kesintisiz bir şekilde sağlamaktadır.

### **6.1.9. Müzik ve ses**

Filmin sesleri; konuşma, müzik ve efektlerden oluşur. Sinema sesinin tasarımındaki iki önemli kavram şunlardır: *diegetic* ve *non-diegetic ses*. Ekranda görülen ya da orada olduğu bilinen seslere *diegetic ses*; kaynağı filmin içinde olmayan, filme sonradan eklenen seslere de *non-diegetic ses* denir.

Filmin başlangıç jeneriğinde, *Jaws*'ın müziğine benzer bir müziğe yer verilir. Bu da henüz film başlamadan izleyiciyi gerilime hazır hâle getirir. Sahnenin açılışının karanlık olması ve izleyicinin sadece seslerle karakterin içinde bulunduğu durumu anlamaya çalışması, izleyicilerin henüz filmin başında gerilmesine neden olur.

Film boyunca karakterin konuşarak, nefes alarak ya da hareket ederek çıkardığı doğal sesler filmin ana seslerini oluşturur.

'Doğal ortamda' kaydedilip de görüntüyle arasında doğal bir bağ oluşturulamayan çeşitli gürültüleri tanımlamak çok zordur. Çevremizi saran doğal gürültüler görünürde önemsiz pek çok öge barındırır. Bu yüzden ses efektleri ve doğal gürültüyle temiz diyalog kayıtları birlikte bir bütün oluştururlar; görüntüyle de birleşince bu bütün mükemmel bir mekân ve derinlik izlenimi uyandırır; kayıt stüdyolarındaki en karmaşık teknikler dahi böyle bir etki yaratma gücüne sahip değildir. (Wajda, 2006, s. 126-127)

Filmin müzikleri *non-diegetic* seslerden oluşmaktadır. Film ilerledikçe gerilim artar. Bu gerilim içinde, sert kamera hareketleriyle birlikte eş zamanlı yapay müziklere yer verilir.

### **6.1.10. Konuşma örgüsü**

Tek mekânda geçen tek kişili filmlerde konuşma örgüsü, çoğunlukla monologla ya da karakterin kadraj dışındaki kişilerle kurduğu diyaloglarla gerçekleşir.

Karakter, kendi kendine konuşmalarının dışında, tabutta bulunduğu telefon aracılığıyla kadraj dışındaki kişilerle iletişime geçer. Bu konuşma örgüsü, olay örgüsünün ana unsuru olur. Konuşma örgüsü geliştikçe olay örgüsü de gelişir ve gerilim artar.

Karakterin klostrofobik bir ortamdan kaynaklanan stresli tavrı ile yardım istemek için aradığı yetkililerin sakinliği, bir zıtlık yaratarak izleyicilerin öfkelenmesine neden olur.

#### **6.1.11. Çekim planları**

Film mekânının tabutun içi olması sebebiyle film boyunca çoğunlukla yakın planlar kullanılmıştır. İzleyicilerin karakterin duygularına odaklanması ve özdeşlik kurabilmesi için birçok yakın yüz planı bulunmaktadır. Tabut içinde bedeninin çeşitli uzuvlarının hareketleri, yakın plan çekimlerle gösterilmiş ve karakterin içinde bulunduğu gerilimli çıkmazı izleyiciye iletebilmiştir.

Karakterin telefonla kadraj dışındakilerle iletişim kurmasına kadar kamera hareketi yoktur. Telefonla konuştuğu sahnede, ilk kez kamera tabutun dışındadır ve genel görüntüyü izleyiciye gösterir. Karakteri tepeden çeken kamera dönerek karakterin üzerine doğru gelir. Bu plan, karakterin ne kadar zavallı bir durumda olduğunu gösterir. Kameranın dönmesi ise karakterin içinde bulunduğu karmaşayı izleyiciye teknik olarak gösterir.

Gerilim arttıkça kamera hareketleri de çoğalmaya başlar. Özellikle, karakterin yoğun stres yaşadığı ya da öfkelenildiği yerlerde sert geçişlerle karakterin yüzüne yakınlaşılır. Bu yapay geçişler, eş zamanlı bir gerilim müziği ile desteklenir. Böylece ritmin ve gerilimin yüksek olması sağlanır.

#### **6.1.12. Oyunculuk**

Ryan Reynolds; bir tabutun içinde gerçekleştirdiği performansıyla, kısıtlı alana, ışığa ve kamera açılarına göre iyi bir performans sergilemiştir. Yakın planlarda verdiği detaylarla, hikâyenin gerektirdiği bilgi ve duygu iletimini gerçekleştirebilmiştir. Karanlık sahnelerde çıkardığı seslerle filmin ritminin yükselmesini, aynı şekilde, bilgi ve duygu iletiminin devamını sağlamıştır. Oyuncunun sağladığı bu imkânlarla filmin ritmi hiç düşmemektedir. Oyuncu, mekânla karakter arasındaki ilişkiyi güçlü bir şekilde göstermiş; karakterin duygusal değişimlerini gerektiği gibi verebilmiştir.

### **6.2. Locke**

#### **6.2.1. Künye**

Orijinal Eser: *Locke*, Senaryo: Steven Knight, Yönetmen: Steven Knight, Oyuncu: Tom Hardy, Yapımcı: Paul Webster - Guy Heeley, Görüntü Yönetmeni: Haris Zambarlukos, Müzik: Dickon Hinchliffe, Süre: 85 dakika, Yapım Yılı: 2013, Ülke: İngiltere - Amerika

### **6.2.2. Dramatik yapı**

Film bir şantiye görüntüsüyle başlar. Burası, yeni yapılmaya başlanmış çok büyük bir binanın şantiyesidir. Karakter şantiyeden ayrılır, iş botlarını çıkarır ve lüks bir arabanın şoför koltuğuna oturur. Yolculuğunun başında kırmızı ışıkta durur. Bir süre sonra yeşil ışık yanmasına rağmen arabayı hareket ettirmez. Güçlü farlarını açmış olan arkadaki kamyonun korna sesiyle kendine gelir. Karakter ya yorgundur ya da dalgın. Bir süre dikiz aynasından arkadaki kamyonu tepkili bir şekilde bakar. Burada karakterin gergin olduğu anlaşılır. Bir kadını arar, mesajını aldığını ve trafik yoğun olmazsa bir buçuk saat sonra hastanede olacağını söyler. Adının Ivan Locke olduğu öğrenilir. Projeye ilgili görüşme yapar. Evi arayıp maça yetişemeyeceğini söyler. Oğlu; annesinin sevdiği sosları yaptığını, hatta forma bile giydiğini, eve gelmezse annesinin gülünç duruma düşeceğini söyler. İş arkadaşı Donal'a, ailevi nedenlerle şantiyede olamayacağını, bütün işleri onun yapması gerektiğini söyler. Telefonla onu yönlendirecektir. Oysa arkadaşı beton üreticisidir ve projeye hâkim değildir. Hastanede olan kadın da sürekli ilgi beklemektedir. Duygusal olarak etkilemeye çalışsa da Locke onun duygularına akılcı sözlerle karşılık verir. Kadının bütün zorlamalarına rağmen Locke, mantıklı tavrını hiç bozmadı ve bir terapist gibi kadını sakinleştirmeye çalışır. Kadının, "Birisinin, bebeğini doğuracağını karına söyledin mi?" sorusuyla biraz sarsılsa da yine mantıklı tavrına bürünür. Karısına, birini hamile bıraktığını ve doğuma gittiğini söyler. Artık ailesini kaybetmiştir. Patronuna da şantiyede olamayacağını söyler. Patronu çok öfkelenir. Locke bir süre sonra işten kovulduğunu öğrenir. Üstelik proje dosyasını yanına aldığı için telefonla projeyi yönetmeye devam etmek zorundadır. Gerilim arttıkça arka koltuktaki babasının hayali görüntüsü ile tartışmaya başlar. Bu tartışma film boyunca devam edecektir. Başlangıçtaki sakin tavırlı ve düzgün cümleler kuran adam, sert cümleler kuran haşin birine dönüşmüştür. Arabayla seyir hâlindeyken telefon trafiğiyle gerilen Locke; sakince, karışan projeyi, işlerin yolunda gitmediği hastaneyi ve kaybetmek üzere olduğu ailesini kontrol etmeye çalışırken bedeni alarm vermeye başlar. Bu süreçte bütün öfkesini babasının hayaline yöneltir. Sonunda bebek doğmuştur ve Locke hastane yoluna girmiştir.

### **6.2.3. Çatışma**

Filmin çatışmalarını şunlar oluşturmaktadır: Babasıyla kötü bir geçmişi olan Locke; bir kez birlikte olmasına rağmen hamile kalan, kendinden daha büyük bir kadının doğumuna yetişmeye çalışmaktadır. Kadının doğumuna yetişebilmek için, eşi ve iki oğluyla birlikte maç izleme

etkinliğini iptal etmek zorunda kalır. Aynı zamanda, büyük bir projeyi yönetmek için şantiyede kalması gerekmektedir. Trafikte olduğu ve sürekli telefon geldiği için gerilim gittikçe artar. Locke, hem sakinlikle içinde bulunduğu kaosu çözümlenmeye hem de kaza yapmadan arabayı kullanmaya çalışır. Yağmur altında, ıslak yolda giden arabanın ve trafiğin varlığı; izleyicide üstü örtük, sürekli bir gerilim oluşturur. Karakterin arada bir burnunu silmesi de hasta olduğunu gösterir; bu şekilde araba sürüyor olması da gerilimi arttırmaktadır. Bir süre sonra, bakışlarından görmekte zorlanmaya başladığı da anlaşılır ve ilaç içer.

İş yerindeki, hastanedeki ve evdeki durumların birbirini etkilemeye başlaması; işi yönetmesini istediği arkadaşının içkili olması; eşinin öfke nöbetleri ve hamile bıraktığı kadının duygusal dışavurumları çatışmayı gittikçe güçlendirmektedir.

Gerilimin teknik olarak beslendiği öğeler vardır: Örneğin karakter, "Trafik olmazsa bir buçuk saat sonra hastanede olacağım." derken ekrana yansıtılan görüntüde, üç farklı yolda giden araçların ışıkları gösterilir. Birinci yolda az araba vardır, ikincide daha çok araba görülür, üçüncü yolda ise trafik durmuştur. Locke'un hangi yola gireceği burada bilinmediği için trafik olabileceği düşüncesi izleyicinin zihnine yerleşir.

Bir diğer örnek de şudur: Locke iş arkadaşını arayıp şantiyede olamayacağını, işleri onun hâletmesi gerektiğini söylediğinde, arkadaşı büyük bir tepki verir. Bu sırada, arabanın yanından siren sesleriyle geçen polis arabasının ışıkları Locke'un yüzüne vurur.

Locke'un babasının hayaliyle konuşarak hesaplaşması da karakterin geçmişten bugüne kadar gelen iç çatışmasını göstermektedir.

#### **6.2.4. Kişi**

Ivan Locke, kırklı yaşlardadır. Eşi ve iki oğluyla yaşamaktadır. Büyük inşaat projeleri gerçekleştiren bir firmada çalışmaktadır. Firmada çalışan en iyi şantiye şefidir. Bir iş gezisinde, içkinin etkisiyle kendinden yaşça büyük bir kadınla birlikte olur ve kadın hamile kalır. Babasıyla olan ilişkisi nedeniyle kötü bir çocukluk geçirmiştir. Babasıyla olan hesaplaşması hâlâ devam etmektedir. Locke babasız bir çocukluk geçirmiş; dolayısıyla bağımsız kimlik oluşturma sürecinde sorun yaşamıştır. Bu nedenle ondan hamile kalan kadından çok, doğacak çocuk için her şeyi göze alarak hastaneye ulaşmaya çalışır. Locke, gerçekçidir. Planlı çalışmayı ve yaşamayı tercih eder. Öyle ki şantiyeden çıkarken arabada yapması gereken tüm işleri listelemiştir. Film boyunca hiç kimseye yalan söylememiştir. Bunun sonucunda şu iki cümleyi kurmak zorunda kalır:

“İki saat önce şantiyeden ayrıldığımda bir işim, bir karım, bir evim vardı. Ve şu an hiçbiri yok.”

### **6.2.5. Mekân**

Filmin başında çok büyük bir şantiye görülür. Bazen de şehrin görüntüsü geçiş görüntüsü olarak kullanılır. Film boyunca görülen asıl mekân, lüks bir arabanın içidir. Karakter, arabanın içinde çeşitli açılardan görülür. Araba zaman zaman dışarıdan görüntülenir. Arabanın camından şehrin ve diğer araçların ışıklarının yansıtılması gerçeklik izlenimini artırır.

### **6.2.6. Zaman**

Sinema, en önemli iki niteliği mekân ve zaman olan dünyanın bir modelini yaratır. Bir nesnenin mekânsal-zamansal doğası arasındaki ilişki, kimi yönlerden bu modelin özünü ve bilgi değerini belirler (Lotman, 2012, s. 115).

Filmsel zaman, akşamdır. Locke, telefonda bir buçuk saat içinde bir hastaneye ulaşacağını söyler. Tüm olaylar ise yaklaşık iki saat içinde gerçekleşir. Filmin zamanı gerçek zamanla eş zamanlıdır. Bir taraftan hastaneye yetişmeye çalıştığı için zaman geçmek bilmez, diğer taraftan şantiyedeki işlerin karışmasıyla zaman yetmemeye başlar. Sürekli telefon trafiği ile yaratılan gerilimle filmin ritmi de artar.

### **6.2.7. Işık**

Sinema aydınlatmasında, fiziksel etkiyle birlikte psikolojik etki de yaratılır. Bunu yapmak için doğal ışık kaynaklarının yanında yapay ışık kaynakları kullanılarak istenilen etkiyi sağlamak için bir kompozisyon oluşturulur. Arnheim (2002, s. 20), film görüntüsünün ışıklandırma çok iyi kullanıldığı sürece gerçeğe benzeyeceğini belirtir. İncelenen filmin bütününde, gerçekliğe uygun olarak, trafikte olan bir arabanın içinde ve çevresinde hangi ışıklar olması gerekiyorsa o ışıklar verilmiştir. Teknik olarak karakterin yüzünü aydınlatmak için tepede ama yüzünü gören bir ışık kullanılıyormuş gibi bir görüntü vardır. Yüzünü çoğunlukla sokak lambaları aydınlatmaktadır. Sokak lambalarının az olduğu yerlerde, karakterin yüzünde oluşan gölgeler ve arkadaki araçların farları gerçekliği güçlendirmektedir. Işıklar yoluyla renk değişimi de görüntüleri canlı tutmaktadır.

### **6.2.8. Müzik ve ses**

Bu filmde sesler, mekânın doğal bir şekilde var olmasını sağlamaktadır.

Sesin yaygınlığı onun en çekici özelliğidir. Hem uzamı hem de zamanı üretir. Esas olan bir mekân yaratmaktır. Yankı, armoni vb. ya da özel bir mekâna temelli “ortamın doğal gürültüsü” (room tone) onun imzasıdır. Ses ayrıca zamanı da üretir. Tek bir görüntü, eklenen ses kuşağı zamanın geçtiği duygusunu

yaratabildiğinde, canlanır. Yararcı bir anlamda ses kendi değerini genellikle daha fazla dikkat gerektiren bir görüntüyü desteklemek için bir devamlılık zemini yaratarak gösterir. (Monaco, 2001, s. 205)

Filmde, araba içinde olması gereken bütün sesler doğaldır; müzik ise sahnelerle uyumlu şekilde ekran dışı ses (*non-diegetic*) olarak yer almaktadır.

### **6.2.9. Konuşma örgüsü**

Olay örgüsü, çoğunlukla konuşma örgüsüyle oluşturulmuştur. Locke'un yaptığı tüm telefon görüşmelerinde gerilim artmaya devam eder. Bu gerilim, abartıya kaçmadan, doğal bir konuşma örgüsü içinde gerçekleşmektedir. Filmdeki bütün konuşmalar gerçekçidir. Konuşma örgüsü içinde karakterin tepkileri doğaldır.

### **6.2.10. Çekim planları**

Karakter, film boyunca çoğunlukla iki planda görülür: Göğüs plan ve yakın plan. Göğüs planda karakterin içinde bulunduğu fiziksel durum görülür; yakın yüz planlarında ise karakterin içsel tepkileri ve duyguları açığa çıkar. Böylece izleyicinin karakterle özdeşleşmesi daha güçlü olur.

### **6.2.11. Oyunculuk**

Tom Hardy; kısa süre içinde ailesini ve işini kaybetme pahasına, ondan hamile kalan kadının doğumuna yetismeye çalışan bir karakteri canlandırır. Film boyunca araba kullanmaktadır. Büyük bir kaosun içinde olmasına rağmen sakinliğini koruyan ve sürekli büyüyen çatışmaları kontrol etmeye çalışan Ivan Locke'u, büyük bir denge içinde oynamıştır. Oyunculuğu doğaldır. Diğer insanlara yansıttığı sakinliğine rağmen yüzündeki sürekli endişe ve alındaki çizgiler, izleyiciler tarafından görülmektedir. Tom Hardy'nin film boyunca yaptığı gölge hareketler de doğal oyunculuğunu pekiştirmektedir. Örneğin, gerilim anında alnını ovalar; bir işi çözmeye çalışırken ensesini kaşır ve sakalını sıvazlar.

## **7. SONUÇ**

Film yapımında bütçenin büyük kısmını, oyuncu ve mekân ücretleri oluşturmaktadır. Tek mekânda geçen tek kişili filmlerin en büyük avantajı yapım bütçesidir. Bu elbette çeşitli dezavantajlara da sebep olmaktadır. Tek mekân ve tek kişinin olması, seyir açısından izleyiciyi sıkılma durumuyla karşı karşıya bırakır. Mekânın darlığı da çekim açılarının kısıtlı olmasına neden olabilmektedir. Bu durumda yapay mekân kurulmakta ve çekim istenilen açılarda gerçekleştirilmekte; yanılısamayla doğal mekân gibi gösterilmektedir. Bu tür filmlerin hikâyesinin ilginç olması gerekir. Genellikle çatışması güçlü, izleyicinin



gerilmesini sağlayan hikâyeler kullanılır. İzleyicinin ilgisini canlı tutmak için gerilim sürekli artmak zorundadır.

Bu tür filmlerin en önemli iki öğesi mekân ve karakter olduğu için mekân-karakter etkileşiminin güçlü olması gerekir. Bu öğeler birbirini etkilemelidir. Tek mekânda sıkışıp kalan karakterle özdeşlik kuran izleyicinin de klostrofobik etkiyle aynı sıkışıklığı yaşamaması amaçlanır.

Müzik ve ses, tek mekânda geçen tek kişili filmlerin ritmini belirleyen önemli unsurlardır. Müziğin yapay ya da doğal kullanımı filmin gerçekliğini etkileyebilir. İstenilen etkiye göre her ikisi de kullanılabilir.

Işıkların gerçekçi olduğu kadar değişken olması gerekir. İncelenen *Toprak Altında* ve *Locke* filmlerinde aydınlatma doğal görüntü sağlamaktadır. Bununla birlikte, tek mekân ve tek oyuncu olduğu için aynılaşan görüntünün sıkıcılığı renklerin değişimiyle engellenebilir. *Locke* filminde, karakterin hata yaptığını anladığı zaman yüzüne polis arabasından yansıyan kırmızı-mavi ışıkların yansıması buna örnek verilebilir.

*Toprak Altında* ve *Locke* filmlerinde, mekânın gerektirdiği doğal ışığın değişken olması sağlanmıştır. *Toprak Altında*'da çakmak, kızıl; telefon, mavi; fosforlu çubuk, yeşil; fener ise kırmızı ve turuncu renkler verir. Böylece, ışığın şiddeti ve rengi değişir. *Locke*'ta da hareket hâlindeki arabada, karakterin yüzüne vuran ışıklar sürekli değişir. Bu ışıklar, arabanın camından da yansıtılarak izleyiciye gösterilmiştir.

Olay örgüsü, konuşma örgüsü, ışık, müzik, renk, oyunculuk, mekânla ve nesneyle etkileşimler; filmin ritmini belirleyen öğelerdir. Tek mekânda geçen tek kişili filmlerde, bu öğelerin doğru kullanımı filmin iyi olmasını sağlamaktadır.

İyi bir oyuncuyla çalışmak, hem çekim sürecinin sağlıklı gerçekleştirilmesini hem de hikâye tek karakter ile anlatıldığı için etkili bir sunum yapılmasını sağlar. Oyunculunun kötü olduğu tek kişili bir filmin iyi olması beklenemez. İncelenen *Toprak Altında* filminde Ryan Reynolds, *Locke* filminde ise Tom Hardy; filmin sanatsal niteliğini olumlu etkileyecek performanslar göstermişlerdir.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

## KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema* (R. Ünal Tamdoğan, Çev.). Öteki Yayınevi.
- Arslanyürek, S. (2004). *Senaryo kuramı*. Pan Yayıncılık.
- Beşişık, G. (2013). Sinema ve mimarlıkta mekân kurgusu ve kavrayışı. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Kurumsal Akademik Açık Arşivi. (Erişim Tarihi: 22.04.2023). <http://acikerisim.deu.edu.tr:8080/xmlui/handle/20.500.12397/7585>
- Brindle, M. (2013). *Dijital film yapımı el kitabı* (A. Ilgaz, Çev.). İnkılap Kitabevi.
- Brown, B. (2008). *Sinematografi: Kuram ve uygulama* (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayınları.
- Carriere, J. C. (1995). *Sinemanın gizli dili* (S. Gündeş, Çev.). Der Yayınları.
- Carter, D. (2011). *Oyunculuk sanatı: ...ve bu sanatta ustalaşmak* (B. Baysal, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Doğan Topçu, A. (2004). Anlatı ve çağdaş anlatı filmlerinde zamanın kullanımı ve anlatısal yapı ile ilişkileri. F. Dalay Küçükyurt & A. Gürata (Eds.), *Sinemada anlatı ve türler, sinema ve zaman* (ss. 49-94). Vadi Yayınları.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın temel kavramları* (Çev. U. Kutay & M. Çavuş, Çev.). Es Yayınları.
- Fener, S. (2012). *HD sinematografi*. Bebek Yayınları.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema göstergibilimi* (O. Özgül, Çev.). Nirengi Kitap.
- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi* (H. Gür, Çev.). İmge Kitabevi.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur?* (T. Göbekçin, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Özkan, U. B. (2022). *Eğitim bilimleri araştırmaları için doküman inceleme yöntemi*. Pegem Akademi Yayıncılık.
- Sözen, M. (2014). Tek mekânlı filmlerde anlatımın biçimlenişi ve örnek çözümler. *Erciyes İletişim Dergisi "akademia"*, 3(4), 2-16. (Erişim Tarihi: 22.04.2023) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5871/77662>.
- Wajda, A. (2006). *Sinema ve ben* (F. Ant, Çev.). Yayınları.
- Yürür, F. (2019). *Tek mekânlık filmler*. Persus Yayınevi.

## Derleme Makalesi

# Öncü Kadın Tasarımcılardan Elaine Lustig Cohen'in Hayatı ve 1974-1990 Yılları Arasında Tasarladığı Ekslibrislerin Görsel Tasarım Prensipleri Bağlamında İncelenmesi

**Mehmet Remzi DEMİREL\***

ORCID NO: 0000-0002-9075-4513

\*Dr. Öğr. Üyesi, mremzi.demirel@dicle.edu.tr, Dicle Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü.

### Öz

Araştırmada, Elaine Lustig Cohen'in yaşantısı ve bazı tasarımlarının konu olarak ele alınmasının temel nedenlerinden biri kadına yönelik ön yargılardır. Bu çalışmayla kadın grafik tasarımcıların görünürlüğünün artırılması ve bilimsel araştırmalara konu olması bağlamında katkı sunması hedeflenmektedir. Makalede öncelikle kadınların geçmişten günümüze toplum içinde yaşamış oldukları zorluklar ele alınmış ve Cohen'in iş hayatında cinsiyete dayalı karşılaştığı ön yargılara değinilmiştir. Cohen'in hayatı ve eğitimi hakkında bilgi verilmiştir. Cohen, ilk zamanlar ünlü grafik tasarımcı Alvin Lustig ile birlikte çalışmalar yapmış ve önemli tecrübeler kazanmıştır. Sonrasında ise akademisyen, yazar ve aynı zamanda yayıncı olan Artur Cohen'le birlikte Ekslibris isimli kitapçıyı açmış ve kitaplar için ekslibris tasarımları yapmıştır. Çalışmanın devamında Cohen'in 1974-1990 yılları arasında yapılmış birçok ekslibris tasarımı arasından dört örnek seçilmiş ve bu örnekler tasarım prensipleri bağlamında değerlendirilmiştir. Sonuç kısmında ise Cohen'in eserleri arasından seçilmiş ekslibris çalışmalarının başarılı olup olmadığına dair birtakım çıkarımlar yapılmış ve buna bağlı olarak tasarımlardaki baskın prensiplere işaret edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Elaine Lustig Cohen, grafik tasarım, ekslibris.

## Review Article

# The Life Of Elaine Lustig Cohen, One of the Leading Female Designers, and Examination of the Ex-librises She Designed Between 1974-1990 in Context of Visual Design Principles

**Mehmet Remzi DEMİREL\***

ORCID NO: 0000-0002-9075-4513

\*Assist. Prof., mremzi.demirel@dicle.edu.tr, Dicle University, Faculty of Art and Design, Dept. of Visual Communication Design.

### Abstract

One of the main reasons why Elaine Lustig Cohen's life and some of her designs are considered as a subject in the research is the prejudices against women. With this study, it is aimed to increase the visibility of women graphic designers and to contribute to scientific research. In the article, first of all, the difficulties that women have experienced in society from the past to the present are discussed and the prejudices that Cohen faces in business life based on gender are mentioned. Information about Cohen's life and education is given. Cohen initially worked with the famous graphic designer Alvin Lustig and gained significant experience. Afterwards, she opened the bookstore called Ex-libris with Artur Cohen, who is an academic, writer and publisher at the same time, and made ex-libris designs for books. In the continuation of the study, four examples were selected from among the many ex-libris designs of Cohen made between 1974-1990 and the examples were evaluated in the context of design principles. In the conclusion part, some inferences were made about whether the selected ex-libris studies of Cohen were successful or not, and accordingly, the dominant principles in the designs were pointed out.

**Keywords:** Elaine Lustig Cohen, graphic design, ex-libris.

## 1. GİRİŞ

Geçmişe doğru gidildiğinde kadına yönelik cinsiyetçi yaklaşımların artma eğiliminde olduğu görülür. Ön yargı ve ayrımcılık gibi kötü temeller üzerinde gelişmiş olan cinsiyetçi bakış açısına göre kadınlar erkeklerden daha zayıftır. Bu çarpık anlayış, uzun yıllar kadının toplum içinde aşağılanmasına neden olmuş ve kadınların hak ettiği değeri görmesinin önünde büyük bir engel teşkil etmiştir. Geçmişte kadınların miras hakkının olmaması, eğitim-öğrenim gibi temel haklardan mahrum bırakılmaları, baba veya kocalarına bağlı ve onların izinlerine tabi tutulmaları, oy kullanma, bağımsız bir şekilde çalışma ve hareket etme haklarının kısıtlanması bu cinsiyetçi yaklaşımın kötü uygulamaları arasında yer almıştır. Toplumların bilimin yolunda aydınlanma yaşadığı dönemlerde, kadına yönelik tüm kötü düşünceler ve davranışlar da düzelmeye başlamıştır. Aydınlanmanın önemli evrelerinden biri olan yirminci yüzyılda, cinsiyetçi bakış açısını da içine alacak şekilde kadına yönelik tüm düşünce ve uygulamalarda iyileşmenin devam ettiği söylenebilir. Örneğin, bu yüzyılda kadınların toplum içinde bağımsız bir birey olarak iş yaşamında daha fazla yer aldıkları ve etkin konumlara gelmeye başladıkları görülmektedir. İlk freelance kadın grafik tasarımcılar bu dönemde görülmeye başlamıştır. Elaine Lustig Cohen de freelance çalışan önemli kadınlardan biridir. Lustig Cohen, iş dünyasında zorluklar yaşamış; fakat çalışmalarına yılmadan devam etmiştir. Tasarım işini başarılı bir şekilde yaptığı hâlde, cinsiyetinden dolayı çalışmalarına yeteri kadar değer verilmediği zamanlar olmuştur. Elaine Lustig Cohen'e, BOMB magazine verdiği bir röportajda, çalıştığı dönemde ön yargı ve ayrımcılığa maruz kalıp kalmadığı sorulduğunda "kadın tasarımcı olarak erkekler tarafından ciddiye alınmadığını ve birçok AIGA yayınında yer almasına rağmen sohbetlerinin bir parçası olmadığını" ifade etmiştir (Barron, 2013).

Bu makalenin hazırlanmasındaki önemli etkenlerden biri, konuyla ilgili daha önce yazılmış Türkçe bilimsel yayınların bulunmamasıdır. Cohen ile ilgili, Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşunun web sayfasında "Amerikan Grafik Tasarımında Bir Ekol: Alvin Lustig & Elaine Lustig Cohen" başlıklı bir sergi yazısı bulunmaktadır; ancak bu yazı hem kısadır hem de doğrudan Cohen için yazılmamıştır (GMK, 2023). Dolayısıyla, tarihteki ilk freelance kadın grafik tasarımcılardan biri olan Cohen'i konu alan bu çalışmanın, Türkçeye kazandırılmış ilk bilimsel yayın olduğu söylenebilir.

## 2. ELAINE LUSTIG COHEN'İN HAYATI VE ALDIĞI EĞİTİM

Grafik tasarımcı, sanatçı ve arşivci olan Elaine Firstenberg; 1927 yılında New Jersey eyaletinde doğmuştur. Polonyalı bir göçmen olan babası

Herman tesisatçılık yapmıştır. New Jersey'in yerlisi olan annesi Elizabeth ise sekreterlik okuluna gitmiştir. Annesi, ona erken yaşlardan itibaren kadın olmanın hayallerine ulaşması konusunda bir engel olmadığını öğretmeye çalışmıştır. Yaşadığı dönemde kadına yönelik var olan cinsiyetçi sınırları aşabilmesinde annesinin önemli bir rolü olmuştur. Nitekim ilk çizim derslerini alabilmesi için eğitim ücretini annesi Elizabeth ödemiştir. Bunların yanı sıra, Cohen erken yaşlarda Man Ray'in yeğeni olan Naomi Savage aracılığıyla çağdaş sanat ortamını tanıma fırsatı bulmuştur. Cohen, New York'taki önemli sanat eserlerine ev sahipliği yapan Peggy Guggenheim ve MoMa (Modern Sanatlar Müzesi) gibi sanat mekânlarını ziyaret etmiştir (Heller, 2023).

Cohen, liseyi bitirdikten sonra New Orleans'ta bulunan Tulane Üniversitesi'ndeki Sophie Newcomb Yüksek Okulu'na kaydolmuştur. Bu okul, aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk kadın yüksekokuludur. Cohen buradan Güney Kaliforniya Üniversitesi'ne geçiş yapmış ve iki yıl sonra, 1948 yılında, güzel sanatlar lisans derecesiyle mezun olmuştur. Mezuniyet sonrası hedefinde sanatçı olma fikri henüz yoktur. Orta sınıf Yahudi bir aileden gelen Cohen, sanatçı olmanın nasıl bir şey olduğunu bilmediğini ifade etmiştir (Moltrup, 2014).

Cohen, Los Angeles'ta yaz stajı yaptığı Modern Sanatlar Enstitüsü'nde (Modern Institute of Art) bir açılış sırasında grafik tasarımcı Alvin Lustig ile tanışmıştır. İkili, Aralık 1948'de evlenmiş ve 1951 yılında New York'a taşınmıştır. Alvin, Yale Üniversitesi'nde dersler vermiş; aynı zamanda New Directions isimli yayınevine kapak tasarımları yapmıştır. Cohen, başarılı bir tasarımcı olan Alvin'den çeşitli tasarım teknikleri öğrenmiş ve kendi özgün tasarımlarını geliştirmeye çalışmıştır (Heller, 1995).

Alvin, diyabet hastası olduğu için 1955 yılında ölmüştür. Fazla sürmeyen evliliğin sonunda Cohen yalnız kalmıştır. Bu sırada Meridian Press'in kurucusu olan akademisyen, yazar ve yayıncı Arthur Allen Cohen; ona kendi şirketi için kitap kapakları tasarlamasını teklif etmiştir. Arthur ile daha önceden tanışıyor olmalarına rağmen birlikte çalışmaya başladıktan sonra daha da yakınlaşmışlardır. Cohen, Arthur ile 1956 yılında ikinci evliliğini yapmıştır.

1950'ler ve 60'lar boyunca bazı grafik tasarımcılar, Avrupa'daki modernizmi Amerikan basılı medyasına entegre etme çabası içindelerdi. Cohen, bu öncü grafik tasarımcılardan biriydi. O, Avrupa'daki avangart ve modern yaklaşımlardan ilham alıp tasarımlarını oluşturmaya çalışarak Amerika'daki tasarım kültürünün gelişmesine de katkıda bulunmaktaydı (Lupton, 2023).

**Resim 1.** Elaine Lustig Cohen, 1973, 1997 ve 2013

**Kaynak:**  
<https://elainelustigcohen.com/biography/>



Cohen'in yaptığı önemli tasarım çalışmalarından bazıları şunlardır:

1955 yılında, modern mimarinin öncülerinden biri olan Ludwig Mies van der Rohe tarafından tasarlanmış olan New York'taki görkemli Seagram Gökdeleni (Building) için yeni tipografik karakter, tabela, katalog ve reklam tasarımları yapmıştır. 1960 yılında, New York'ta bulunan Yahudi Müzesi'ni çağdaş sanatın merkezi hâline getirmesi için tasarımlar yapması istenmiştir. Müze sergileri için yirmiye yakın katalog tasarımı yapmıştır. Cohen'in tabela, katalog ve diğer basılı materyaller tasarladığı diğer önemli müşteriler; General Motors, Museum of Primitive Art, Rio de Janeiro Modern Sanatlar Müzesi, Lincoln Center, 1964 New York World's Fair ve Harrison & Abramovitz'dir.

### 3. TASARIM PRENSİPLERİ VE EKSLİBRİS TASARIMI

Görsel tasarım ürünleri hazırlanırken dikkat edilmesi gereken tasarım öğeleri ve prensipleri vardır. Tasarım öğeleri; nokta, çizgi, şekil, form, renk, değer, doku ve boşluk olarak ele alınmaktadır. Tasarım prensipleri ise denge, vurgu, hareket, ritim, çeşitlilik, bütünlük, hiyerarşi ve oran olarak kabul edilmektedir. Tasarımla ilgili kaynaklar incelendiğinde öğelerin sayıca pek değişmediği; ancak prensip veya ilkelerin sayıca farklılık gösterdiği görülmektedir. Genelde araştırmacı-nın uzmanlık alanından kaynaklı olan bu durum, herhangi bir sorun teşkil etmemektedir. Örneğin tasarım prensiplerinin resim, heykel, grafik tasarım, mimari, iç mimari, sahne düzenleme, tekstil ve sinema gibi farklı alanların hepsinde aynı yöntemle kullanılması mümkün olmayabilir. Bu nedenle her alan bu tasarım ilkelerini kendine göre yorumlayabilir (Lupton ve Philips, 2008). Bu makalede tasarım prensipleri, grafik tasarım ürünlerinden biri olan ekslibrisleri değerlendirmek için kullanılmıştır.

Latince bir terim olan "...nın kitaplığından" veya "...nın kütüphanesinden" anlamına gelen "ekslibris"; kitabın sahibini tanıtan, kitapların iç kısmına yapıştırılan küçük boyutlu resim, baskı resim veya özgün

tasarımlardır. İngilizcede yer alan "book-plate" kelimesi de "ex-libris" terimini karşılamakta ve uluslararası görsel tasarım çalışmalarında alternatif bir isimlendirme şekli olarak bazen karşımıza çıkmaktadır (Egerton, 1893).

Ayrıca ekslibrisin gelişiminde önemli bir yere sahip olan Almanya'da, bu kavramın yanında "Gebrauchsexlibris, Buchmarke, Bücherzeichen..." gibi kavramlar da kullanılmıştır. Hatta zaman içinde, kitaplar için tasarlanan bu küçük çalışmaların farklı isimlendirilmiş olmaları tartışma konusu olsa da işin özüne inildiğinde kitap ve sahibine işaret eden anlamın hep var olduğu görülür. Anlamla eş zamanlı olarak on beşinci yüzyıldan beri yapılagelen ekslibris örneklerinde, zaman içinde biçimsel ve teknik anlamda değişimler olmuştur. Denilebilir ki amaç veya varılmak istenen hedef noktasında yine bir değişim olmamıştır. Netice olarak kitabın ilk sayfasına yapıştırılan küçük görsel tasarımlarla kitabın sahibine işaret edilmiştir. Kitap ile sahibi arasında görsel tasarım yöntemiyle bir bağ kurulması hedeflenmiştir (Braungart, 1922).

Diğer görsel tasarım ürünlerinde olduğu gibi ekslibris de iletişim aracı olma özelliği taşımaktadır. Pektaş, ekslibris tasarımını yaratım süreci açısından resim sanatıyla; işlevselliği bakımından da grafik tasarımla ilişkilendirmiştir. Ayrıca ekslibris tasarımcısının bir ressam kadar özgür olmadığını vurgulamıştır (Pektaş, 2023).

Ekslibris tasarımı; gravür baskı, linolyum baskı, litografi baskı, ofset baskı, fotoğraf ve bilgisayar destekli tasarım gibi farklı tekniklerde yapılabilmektedir. Farklı tekniklerle tasarlanan bu ekslibrisler tasarım prensipleri ışığında değerlendirilebilmektedir.

### **3.1. Cohen'in 1974-1990 Yılları Arasında Tasarlamış Olduğu Ekslibrisler**

Elaine Lustig Cohen ve Arthur Cohen, yirminci yüzyıl sanat ve tasarım tarihine olan ilgilerinden kaynaklı, 1972 yılında Exlibris adında bir kitapçı açmışlardır. Burada fütürist, dadaist ve sürrealist türde avangart sanat ve mimarlık kitapları, süreli yayınlar ve posterler satılmaktaydı. Cohen bu dönemde, belli bir işlevi ve amacı olan özgün ekslibris tasarımları yapmıştır. Bu tasarımların yirmi sekizi kişisel web sitesinde yayımlanmıştır. Bu makalede, söz konu çalışmalar arasından seçilmiş dört örneğe yer verilmiştir. Bu tasarımlar, birbirleriyle ilişkili oldukları ve Avrupa sanatının etkilerini belirgin olarak taşıdıkları için tercih edilmiştir.

Rus şair ve eleştirmenlerin üzerine yazılmış olduğu ekslibris tasarımı (Resim 2), mavi ve siyah renklerle sınırlandırılmıştır. Geometrik formlar



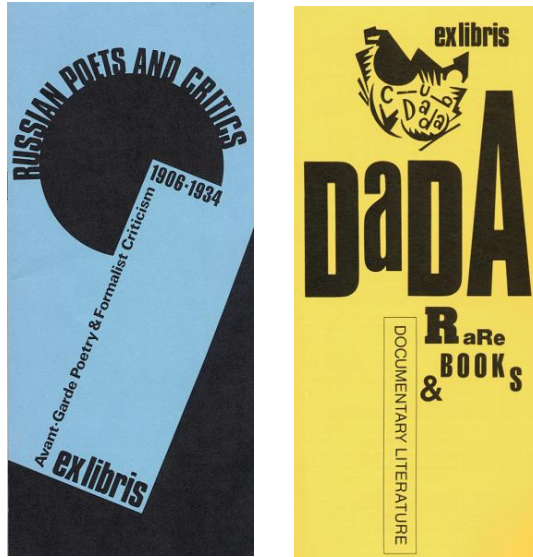
ağırlıklı olarak kullanılmış, illüstratif ve serbest formlara yer verilmemiştir. Tasarımın üst kısmındaki tipografik karakterler dış çerçeveye yaklaştırılmış olduğundan dolayı kompozisyon sıkışık görünmektedir. Çalışmada renkler üzerinden kontrast etki oluşturulmuştur. Bütünlük, renk ve tipografik karakterlerin sahip olduğu şekillerle sağlanmıştır. Tasarımdaki diğer baskın prensip dengedir. Geometrik yapılardan meydana gelmiş üst ve alt kısımdaki eşit büyüklükteki kalın yazılar, orta kısımda diyagonal bir şekilde duran "Avant-Garde & Formalist Criticism" yazısı ile dengelenmiştir. Resim 2'de yer alan ekslibris için denge ve bütünlük prensiplerinin baskın olarak kullanıldığı söylenebilir.

"Dada" yazılı olan ekslibris tasarımında (Resim 3), siyah ve sarı renk kullanılmıştır. Bazı şekil ve karakterlerin dış çerçeveye yaklaşması sonucu kompozisyonda bir tür sıkışma olduğu görülmekle birlikte, bu sıkışıklığın boşluk ve doluluk dengesine olumsuz bir etkiye bulunduğu söylenemez. Çünkü tasarımda gerekli alanlarda boşluklara yer verilmiş ve denge sağlanmıştır.

**Resim 2.** *Russian Poets and Critics*, 1979

**Resim 3.** *Dada Rare Books*, 1978

**Kaynak (Görsel 2 ve 3 için):**  
<https://elainelustigcohen.com/catalogs/exlibris/>



Özellikle yukarıdan aşağıya doğru uzanan "Documentary Literature" yazısı, biçimsel olarak diğer şekil ve karakterlerin ayakta durmasını sağlayan önemli bir denge unsurudur. Ayrıca tasarımda tipografik karakterler üzerinden vurgu oluşturulmuştur. Resim 3'te yer alan ekslibris için denge ve vurgu prensiplerinin baskın olarak kullanıldığı söylenebilir.

"Artist's", "Letters", "Postcards" ve "Autografs" kelimelerinin baş harflerinin kullanıldığı tasarımda (Resim 4), turuncu ve siyah renk tercih edilmiştir. Önceki iki örnekle karşılaştırıldığında daha dolu bir

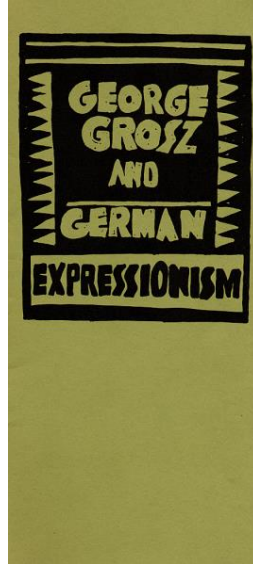
kompozisyon olduğunu söylemek mümkündür. Yukarıdan aşağıya doğru bakıldığında "ALAP" şeklinde okunabilen tipografik karakterlerle bir tür mekân yaratılmış, karakterlerin arasındaki boşluklarla da yol veya labirent çağrışımı yapılmıştır. Karakterler arasında biçime dayalı bir bütünlük oluşturulmuştur. Tasarımda, öncelik sırasına göre hiyerarşik bir yapı kullanılmıştır. Ayrıca harfler şekil olarak düşünüldüğünde, dengeli olarak üst üste konulmuş objeleri çağrıştırmaktadır. Resim 4'te yer alan ekslibris için bütünlük, hiyerarşi ve denge prensiplerinin baskın olarak kullanıldığı söylenebilir (Ambrose, Harris, 2010).

"George Grosz and German Expressionism" yazısının bulunduğu tasarımda (Resim 5), yeşil ve siyah renkler kullanılmıştır. Bu tasarımda, diğerlerinden farklı olarak geometrik formlar yerine illüstratif bir stil göze çarpmaktadır. Cohen'in 1974-1990 yılları arasında yapmış olduğu ekslibris tasarımlarının büyük çoğunluğunda geometrik formlar da olduğu için bu örnek ayrıca dikkat çekmektedir. Muhtemelen ekspresyonist stili yansıtması açısından böyle bir yöntemle başvurmuştur. Tasarımda yer alan tipografik karakterler ve diğer şekiller, ekspresyonist sanat akımının izlerini taşımaktadır. Tasarımda üst boşluk ve alt boşluk oransal açıdan birbirinden bağımsız gibi durmaktadır. Doğal olarak bu durum bir tür denge sorununa yol açmaktadır. Buna karşın renk ve biçim bağlamında bir bütünlüğün olduğu söylenebilir. Resim 5'te bütünlük prensibi olduğu; ancak boşlukların dağılımı açısından yeterli oranda denge prensibine uyulmadığı görülmektedir.

**Resim 4.** *Artist's Letters*, 1979

**Resim 5.** *German Expressionism*, 1980

**Kaynak (Görsel 4 ve 5 için):**  
<https://elainelustigcohen.com/catalogs/ex-libris/>



#### 4. SONUÇ

Elaine Lustig Cohen'in 1974-1990 yılları arasındaki bazı ekslibris tasarımları, tasarım prensipleri bağlamında incelenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Resim 2'de (*Russian Poets and Critics*) yer alan ekslibris için denge ve bütünlük; Resim 3'te (*Dada Rare Books*) yer alan tasarım için denge ve vurgu; Resim 4'te (*Artist's Letters*) yer alan örnek için bütünlük, hiyerarşi ve denge prensiplerinin baskın olarak kullanıldığı söylenebilir. Son örnek olan Resim 5'te (*German Expressionism*) bütünlük prensibi olduğu; ancak boşlukların dağılımı açısından yeterli oranda denge prensibine uyulmadığı görülmektedir.

Döneminin az sayıdaki kadın tasarımcılarından biri olan Elaine Lustig Cohen'in, ön yargılara rağmen grafik tasarım alanındaki çalışmalarını başarılı bir şekilde sürdürmüş olduğu görülmektedir. Birçok önemli kurum ve şirketten tasarım siparişi almış ve bunları başarılı bir şekilde sonuçlandırmıştır. Bu anlamda Cohen, birçok kadın tasarımcıya öncülük etmiş ve Amerikan tasarım kültürüne de katkılar sunmuştur. Cohen'e 2012 yılında Amerikan Grafik Tasarım Enstitüsü (AIGA) tarafından 2011 AIGA Madalyası verilmiştir.

Ayrıca makalede grafik tasarımdaki başarının; -kadın erkek fark etmeksizin- yetenek, ilgi, istek, yönlendirme, eğitim, araştırma, kişisel deneyim, başkasının tecrübelerinden yararlanma ve özgün olanı arama gibi etmenlere bağlı olduğu görülmektedir.

#### Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

#### Çıkar Çatışması Beyanı

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

#### KAYNAKÇA

Ambrose, G. ve Harris, P. (2010). *Basics Design: Design Thinking*. Published by AVA Publishing SA, Lausanne, Switzerland.

Barron, M. (2013, May 8). Elaine Lustig Cohen on the late Alvin Lustig and the art, and archiving, of the book jacket, BOMB Magazine  
<https://bombmagazine.org/articles/elaine-lustig-cohen/>

- Braungart, R. (1922). *Das Moderne Deutsche Gebrauchs-Exlibris, mit 400 Abbildungen*. Franz Hanfstaengl, München, Deutschland.
- Egerton, C. (1893). *English Book-Plates, Ancient and Modern. An Illustrated Handbook for Students of Ex-Libris*. Published by George Bell & Sons.
- Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (2023, Ocak 2). *Amerikan Grafik Tasarımında Bir Ekol: Alvin Lustig & Elaine Lustig Cohen*.  
<https://gmk.org.tr/news/dunyadan/lustig-arsivinden-amerikan-grafik-tasarimina-bakis>
- Heller, S. (2023, January 2). *Biography of Elaine Lustig Cohen*.  
<https://elainelustigcohen.com/biography/>
- Heller, S. (1995, May-June). *Elaine Lustig Cohen: A Place on the Map*, ID Magazine, Retrieved January 19, 2023, from  
[http://www.hellerbooks.com/docs/magazines\\_id.html](http://www.hellerbooks.com/docs/magazines_id.html)
- Lupton, E. (2023, January 2). *Modern Graphic Designer - Elaine Lustig Cohen*.  
<https://elainelustigcohen.com/modern-graphic-designer>
- Lupton, E. ve Philips, J. C. (2008). *Graphic Design: The New Basics*. Princeton Architectural Press.
- Moltrup, M. (2014). "Recovering the History of Graphic Design: The Voice & Vision of Elaine Lustig Cohen" (2014). Thesis. Rochester Institute of Technology. Accessed from <https://scholarworks.rit.edu/theses/9229>
- Pektaş, H. (2023, Ocak 6). *Kitabın Tapusu: Ekslibris*.  
<http://www.hasippektas.com/Konfer/Ekslibris%20Nedir.pdf>

# Derleme Makalesi

## Dünden Bugüne Grafik Tasarım Mesleği ve İsimlendirme Sorunsalına Bakış<sup>1</sup>

Dicle YILDIRIM\*, Mustafa AKMAN\*\*

ORCID NO: 0000-0003-1115-8017

ORCID NO: 0000-0002-1163-7651

\*Dr. Öğr. Üyesi, dicle.yildirim@uskudar.edu.tr, Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü.

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, makman@bandirma.edu.tr, Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi, Gönen Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, Grafik Tasarımı Programı.

### Öz

“Dünden Bugüne Grafik Tasarım Mesleği ve İsimlendirme Sorunsalına Bakış” adlı çalışmada ele alınan konu zaman zaman irdelenmiş, hatta popüler olmasına rağmen hâlâ netleştirilememiş ve zamanla farklı özellikler kazanarak alevi tekrar körüklenmiştir. Temelde görsel bir problemi çeşitli teknik ve stratejilerle belli bir ihtiyaca göre görselleştiren grafik tasarım; grafik sanatlar, grafik, görsel tasarım, görsel iletişim tasarım gibi daha birçok farklı isimde anılmaktadır. Bu çeşitli sıfatlandırmalar tasarımcılar ve tasarımcı akademisyenler arasında zaman zaman farklı tartışmalara sebep olmaktadır. Bireyin bir topluluğa dâhil olma fikri zamanla kavram ve tanımların kolaylıkla algılanabilmesi adına sıfatlandırma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmada, “grafik tasarım” isimlendirmesine odaklanarak var olan verilerin incelenmesi ile tanımlayıcı bir çalışma yapılmaya çalışılmıştır. Birincil ve ikinci yöntemler kullanılarak ilgili bölümlerde verilen eğitimler incelenmiş, alan içinde yükselen sesler ve yaklaşımlar aktarılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** tasarım, görsel iletişim, grafik, grafik tasarım, tasarım eğitimi

<sup>1</sup> Muğla Sıtkı Koçman ve Giresun Üniversitesinin düzenlediği 3. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumunda özet bildiri olarak sunulmuştur.

## Review Article

# Graphic Design Profession from Past to Present and a Look at the Problem of Naming

**Dicle YILDIRIM\***, **Mustafa AKMAN\*\***

ORCID NO: 0000-0003-1115-8017

ORCID NO: 0000-0002-1163-7651

\*Assist. Prof., dicle.yildirim@uskudar.edu.tr, Üsküdar University, Faculty of Communication, Dept. of Visual Communication Design.

\*\*Assist. Prof., makman@bandirma.edu.tr, Bandırma Onyedi Eylül University, Gönen Vocational School, Department of Design, Graphic Design Program.

### Abstract

The topic of Graphic Design Profession From Past To Present And A Look At The Problem Of Naming has been scrutinized from time to time, and even though it is popular, it is still not clarified and has been fueled again by acquiring different features over time. Graphic design, which visualizes a visual problem according to a certain need with various techniques and strategies is called with different names such as, graphic arts, graphic design, visual design, visual communication design and many other. These various adjectives cause different discussions between designers and designer academics from time to time. The idea that the individual is included in a community has revealed the need for adjectives so that concepts and definitions can be easily perceived. In this study, the nomenclature of "graphic design" was emphasized and a descriptive study was tried to be made by examining the existing data. By using primary and secondary methods, the trainings given in the relevant departments were examined, and the rising voices and approaches in the field were conveyed.

**Keywords:** design, visual communication, graphic, graphic design, design education

## 1. GİRİŞ

Aidiyet ve kimlik kavramları, bireyin içinde bulunduğu durumu önemseyerek ona ait olma ve bağlı kalma duygularıyla ilişkilidir. Mesleki aidiyet çerçevesinden bakıldığında, birey ve mesleği arasında yoğun bir duygu bulunmaktadır. Bu bağ, bireyin mesleğine olan tutkusu ve tutumunun gelişmesine olanak tanıyan güçlü bir iletişim olgusunu doğurmaktadır. Tasarım alanında çalışanlar, geçmişten günümüze mesleki sınırları takip etmeyi hiç bırakmamış; farklı platformlarda seslerini duyurmuş, mesleği ve mesleğin tanıma giren birçok olguya odaklanarak görüşlerini paylaşmışlardır.

Dünyada ve ülkemizde grafik tasarım mesleğinin teknolojik gelişmelere bağlı olarak sürekli geliştiği ve dönüştüğü görülmektedir. Buna bağlı olarak mesleğin tanımının da yıllar içinde değişime uğradığı gözlemlenmektedir. Bu alan, Türkiye’de “grafik sanatı” olarak tanımlanırken; bu mesleği yapacak olan bireyler ise “grafik sanatçısı” olarak adlandırılmaya başlanmıştır. İlerleyen süreçlerde “grafik sanatı”, “grafik tasarım” kavramına, daha sonra da “görsel iletişim tasarımı”na dönüşmüştür. Günümüzde ise iletişim tasarımına evrilmektedir (Ertürk, 2014, s. 48). Grafik tasarım mesleği içerisinde bu mesleği tanımlayıcı alternatif isimlerin kendilerine zaman içinde yer bulduğu gözlemlenmiştir. Bu gözlemlerle beraber akademi penceresinden bakıldığında alternatif isimlerin kendi bünyesinde barındırdıkları içerik ve bağlam farklılıklarının olduğu dikkat çekmiştir. Mesleğin sınırlarının teknolojinin gelişimiyle genişlemesine bağlı olarak, bu yeni isim arayışlarının yetersiz bulunduğu ve daha kapsayıcı alternatif isimlere doğru evrildiği de görülmektedir. Son yıllarda değişen tasarım meslek kuruluşlarının isimleri de bu pencereden ele alınabilir.

Bu araştırma, sözü konusu alanla ilgili isimlendirme sorunsalı üzerinden ilerleyerek mesleki sınırları ve sınırsızlıkları farklı boyutlarda ele almaya çalışmaktadır. Alan içinde yükselecek seslerle beraber grafik tasarım disiplini merkeze alarak konuyu tartışmaya açmayı disiplini geliştirmenin önemli motivasyonlarından biri olarak görmesi sebebiyle, “grafik tasarım” isimlendirmesine odaklanarak çıkarımlarda bulunacaktır. Çalışmanın ana amacı, bir savı desteklemekten ziyade sürecin tanımlanması ve betimlenmesini sağlamaktır. Sonuç olarak bu çalışma; tasarımcı, akademisyen, üniversite eksenlerinde, geçmişten günümüze grafik tasarımın geçirdiği birtakım değişimleri okuma noktasında izlenmesi gereken sürecin önemini vurgulanmasını ve mevcut durumun sorgulanmasını amaçlamıştır.

## 2. YÖNTEM

Nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu çalışmada, gelişen grafik tasarım mesleğinin hem kapsamı hem de isimlendirilmesi üzerinden grafik tasarım başlığı irdelenmiş; akademi perspektifinden bakılarak bu mesleğin konumu üzerinde durulmuştur. Sözü edilen bilgiler ışığında çalışma, aidiyet, kimlik ve meslek kavramları üzerinden tartışılmıştır. Grafik tasarım mesleğinin sınırlarının gün geçtikçe genişlemesinin ortaya çıkardığı, mesleğin isimlendirme sorunsalını tanımlamaya duyulan ihtiyaç ve bu durumun etkisi çalışılmıştır. Grafik tasarımcıların ve akademisyenlerin bu konudaki görüşleri incelenmiştir. Araştırmanın geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak amacıyla uzman ve tasarımcıların orijinal ifadelerine yer verilmiştir. Daha sonra, paylaşılan veriler tartışılıp yorumlanmış ve söz konusu süreç betimsel olarak aktarılmıştır.

## 3. BULGULAR

Teknolojik gelişimlerle beraber grafik tasarım mesleğini tanımlayan isimlerin incelenmesi odağında elde edilen bulgulara önce kısaca değinilmiş, çalışmanın ilerleyen süreçlerinde ise bu bulgular detaylı bir şekilde tartışılıp yorumlanmıştır: Türkiye’de grafik sanatının grafik tasarıma, grafik tasarımın görsel iletişim tasarıma, görsel iletişim tasarımının ise iletişim tasarıma evirildiği gözlemlenmiştir. Bu süreçte grafik sanatçısından grafik tasarımcının çıkışına tanıklık edilmiş; ardından grafik tasarımcısının bir görsel iletişim tasarımcısına geçiş yaparak iletişim tasarımcısı olma yolcuğunu sürdürdüğü görülmüştür. Bu alternatif isimlerin, içinde bulunan dönemin ve mesleğin tanımlayıcı birer ifadesi olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Özünde görseller ve metinler arası bir iletişim sanatı olarak adlandırılması, iletişim teorileri ve göstergebilimin etkisi, grafik tasarım mesleğinin iletişim ağında konumlanmasını sağlamıştır denebilir. Bu konumlandırmalar isimlendirme olarak değerlendirmenin ötesinde daha kritik bir gözle bakılmayı hak etmektedirler. Söz konusu eğitimi veren ve vermeyi planlayan kurumlarda bu isimlendirmelerin bölümlerde yer alan akademik personelin eğitim ve çalışma deneyimine göre biçimlendiği gözlenmektedir. Kimi zaman da benzer isimlerin yer aldığı ve aralarında neredeyse bir fark olmadığı da bilinmektedir. Nitekim son yıllarda bu konuda YÖK (Yüksek Öğretim Kurumu) tarafından sadeleşmelere gidildiği görülmektedir. Hâlen benzer veya alternatif isimlerin içerikleri ve bazen kurumlar içerisindeki yerleri, mesleki açıdan bakıldığında muğlak alanları işaret etmektedir. Bu durum terminoloji ve metodoloji bağlamında çeşitli sorunlara da alan açabilir. Bu sorunların



konuşulmasının ve kaygıların paylaşılmasının, alanın geleceği ve hangi yöne gideceği konusunda bir fırsat olarak görülmesi yerinde olacaktır. Elde edilen bilgiler ışığında değerlendirme ve söz konusu sürece katkı olabilecek öneriler de yine bulgular arasında yer almaktadır.

#### **4. AİDİYET ve KİMLİK KAVRAMI EKSENİNDE TASARIM**

Aidiyet, bireyi belli bir hedefe yönlendiren ve önemsenen bir durum için devam ettirme isteğidir. Bireyin aidiyet kavramı, ait olmak ve bir şeye bağlı olmak duygusu olarak ifade edilir. Greenhaus tarafından kariyere odaklanmak olarak ele alınan mesleki aidiyet kavramı ise mesleğin bireyin hayatında önemli bir yer tutması olarak tanımlanmaktadır. Mesleki aidiyet, birey ve mesleği arasında bir köprü görevi gören duygusal bir bağdır. Bu durum, bireyin mesleğine dair bilincinden kaynaklanmaktadır. Böylelikle bu olgu, bireyin meslekte kalıp kalmayacağını belirleyen önemli bir unsur hâline gelir. Mesleki aidiyet normları içinde değerlendirilen, mesleğe karşı olan tutum anlayışı, çalışanın yaptığı işe yönelik amaç ve hedeflerini kapsamaktadır. Dolayısıyla mesleki aidiyet, bireyin davranış biçimlerini etkileyen önemli unsurların başında yer alır (Aktaran Kardeş Selimoğlu, Yeşilçelebi, 2014, s. 28-29). Kurumsallaşmasını doğru bir şekilde geliştiren veya tamamlayan mesleklerde aidiyet duygusunun da daha güçlü olduğu bilinmektedir.

İnsanın bir yere ait olma ve kimlik sorununun ne zaman başladığına dair sorgulamalar her zaman yapılmıştır (Özdemir, 2001, s. 108). Topluluklar, kimlik duygusu geliştirebilecekleri sağlam bir aidiyet çatısı oluşturmuştur (Alptekin, 2013, s. 88). Kimlik terimi uzun bir tarihe sahip olmasına rağmen Yirminci yüzyılla birlikte modern iletişimin bir sonucu olarak sıkça kullanılmaktadır. Dolayısıyla, bugün hâlâ "kimlik" en merak uyandıran kavramlar arasında yer alır (Aşkın, 2007, s. 213). Melike Taşçıoğlu (2013, s. 53), *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân* adlı kitabında kimliğin önemini şu sözlerle ifade eder: "Kimlik, toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle birbirinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünüdür. Bireye ait kimliğin en önemli belirleyicisi onun adıdır".

Güncel bir bilgiyi, sözcükleri ve görsel elemanları bir iletişim dili oluşturacak biçimde bir araya getiren ve sunan kişiler olan tasarımcılar, bu yönleriyle büyük bir öneme sahiptir (Becer, 2013, s. 11). Tasarımcılar için toplumda kimliklerinin ve ait oldukları yerlerin sürekli değişmesi, onları, kendilerini tanımlama ve dolayısıyla isimlendirme problemine iter. Ayrıca, zaman içerisinde gelişen dijital teknolojilerle beraber, masaüstü yayıncılığın kolay ulaşılabilir olması, konuyla ilgili materyalleri

amatörler tarafından da kullanılır hâle getirmiştir. Bu durum, profesyonel insanların dışında uygulanması ile disiplinler arası sınırları ortadan kaldıran bir katalizör görevi görmüştür. Dolayısıyla, bu süreç tasarımcıların sınırlarının değişmesinin yanı sıra mesleğin yeniden isimlendirilmesi ihtiyacını doğurmuştur (Taşçıoğlu, 2013, s. 108-109). Tasarım mesleğinin sınırlarının genişleyerek isminin değişmesi veya her geçen gün çeşitli sebeplerle yeni dalların ortaya çıkması, tasarım alanlarında boy gösteren kişilerin de aidiyet ve kişilik kavramı üzerine tekrar düşünmesini gerekli kılmıştır.

## **5. GRAFİK TASARIM BAŞLIĞININ ALTERNATİFLERİ ve KAYNAĞI**

Günümüzde iletişim teknolojileri hayatımızın her alanını etkilemektedir. Bu nedenle grafik tasarımcı dönemselleşmeye uyum sağlamaya çalışırken, aynı zamanda mesleki sınırları takip etmek zorundadır. Geçmişten günümüze bu uyum sağlama ve mesleki sınırları takip etme çabası, tasarımcıların birbirinden farklı fikirler geliştirmesini sağlamıştır. Tasarımcıların farklı nedenlerle bir konu hakkında aynı potada buluşamaması bazen karmaşaya sebep olsa da üzerine düşünülüp tartışılan bir alan açmıştır. Taşçıoğlu'nun (2013, s. 116) da ifade ettiği gibi, "[t]asarım farkındalığı artan toplumda tasarımcının konumu, üzerinde düşünülmesi gereken bir konudur".

Türkiye'de erken Cumhuriyet dönemi ve modern tasarımın öncülerinin sanatçılar ve zanaatkârlardan oluştuğu, ileriki yıllarda bu kişilerin grafik tasarımcı olarak anıldığı ve devam eden süreçte görsel iletişim tasarımı kavramına, hatta iletişim tasarımına doğru evrildiği ifade edilmektedir (Durmaz, 2011, 14-15; Ertürk, 2014, s. 48; Selamet, 2011, s. 241). Bu duruma yakından bakabilmek için öncelikli olarak tanımlar üzerinden gitmek daha işlevsel olacaktır. Grafik tasarım, köklü bir geçmişe sahiptir. Mesajın karşı tarafa görsel iletişim kurma kaygıları ile aktarılması olarak bakıldığında milattan önceki yıllara kadar dayandığı bilinmektedir (Artun, 2017, s. 3-4). Dolayısıyla her tasarımın altında yatan yöntem ve fikirler, grafik tasarımın kendisi kadar eskidir. Tüm sanat biçimleri gibi grafik tasarım da belli bir evrim süreci geçirmiş; dönemin ifade biçimi olarak işlev görmüştür (http-1). Bu evrimin başlıca nedenleri; gelişen teknolojiler, toplumsal, siyasal, kültürel olaylardır ve bunları biçimsel yansımalar olarak dönemselleşen hareketler, akımlar ve trendler izlemektedir. Ağırlıklı olarak sanat eksenli eklenen bu tohumlar, grafik tasarımın ilgili alanına kadar uzanan bir ormana doğru olgunlaşmış; tasarım mesleğini hızlı etkileyen teknolojik, ekonomik, politik ve sosyal gelişimlerle birlikte eğitimin grafik tasarım çemberi içinde temas edilmesi gereken bir konu hâline gelmesine aracılık etmiştir (http-2).

Grafik tasarımı, temelde bir mesajı yaratıcı bir şekilde dönemin teknik ve koşullarına göre görsel olarak aktarma işi olarak ele alındığında, geçmişini mağara resimlerine kadar uzanmaktadır. Tarihsel süreçte grafik tasarımının önemi kim zaman göz ardı edilmiş olsa da hız kazanan bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte yükselen bir alan olmuştur. Örnek vermek gerekirse teknolojik gelişmelere bağlı olarak sanayileşme ve kentleşme profesyonel reklam sektörünün doğuşuna zemin hazırlamış; etkili ve yaratıcı iletişim için tasarımcılara duyulan ihtiyaç artmış; grafik tasarımcılar bilgisayar teknolojileri, dijitalleşme ve internet ile her geçen gün gelişen tasarım alanının aranan meslek grupları arasında yerini almıştır.

Grafik tasarımı alanı, bilimsel ve teknolojik gelişmelere bağlı olarak çok hızlı bir şekilde yol almıştır. "Süreç içinde, 1910'lardaki ticari sanat (commercial art) terimi 1920'de grafik sanatına (*graphic arts*), 1930'larda grafik tasarıma (*graphic design*) ve oradan da 1960'larda görsel iletişim tasarımına (*visual communication design*) evrilmiştir" (Sarıkavak, 2012, s. 116). Bundan sonraki süreçte yapay zekâ ile görsel tasarım alanının evrimleşme sürecinin daha da hızlanacağı kaçınılmaz görünmektedir. Görsel iletişim tasarımı, teknoloji ile tasarımı bir araya getirerek iletişim kurmayı sağlayan yaratıcı bir süreçtir. Ancak günümüzün dinamikleri ve ihtiyaçları bir noktada geleneksel iletişim yöntemlerini yetersiz kılmaktadır. Böylelikle bu geniş kapsamlı alan, "görsel iletişim tasarımı" adını alarak zaman içerisinde kendine yer bulmuştur (Kayahan ve Çakmakoğlu Kuru, 2017, s. 78).

Yirminci yüzyılın ilk yarısı ve öncesinde tanıtım amaçlı çalışmalara bakıldığında bu eserleri ressamın ürettiği görülmektedir. Bu nedendir ki geçmişin birçok ressamı ve kapak sanatçısı günümüzde grafik tasarımcı, illüstratör veya görsel iletişim tasarımcısı olarak anılmaktadır. Türkiye'de benzer olarak birçok Erken Cumhuriyet Dönemi ressamı aynı zamanda grafik tasarımcı olarak yeniden tanımlanmakta ve bu isimle anılmaktadır (Durmaz, 2011).

Grafik tasarım alanındaki isimlendirme kaygısı sadece üst başlık ile sınırlı değildir. Grafik tasarım ismi altında bir disiplin olan "bilgilendirme tasarımı"nda da benzer bir durum söz konusudur. Günümüzde bilgilendirme tasarımı olarak anılan bölüm geçmişte farklı isimlerle adlandırılmıştır:

Gazete ve dergilerde bilgilendirme grafiği (information graphics) iş dünyasında sunum grafiği (presentation graphics) veya iş grafiği (business graphics) ve bilimde bilimsel görselleştirme (scientific visualization) olarak adlandırılmaktadır. Bilgisayar mühendisleri arayüz

tasarımı (interface design) diye adlandırırken, konferans yardımcıları grafik kayıt (graphic recording) ve mimarlar işaret sistemi (signage) ya da yönlendirme (wayfinding) gibi terimler kullanmaktadır. Grafik tasarımcılar sadece tasarım (design) sözcüğünü kullanmaktadır. Tüm bu uygulayıcıların farklı adlandırmalara olanak veren özel ilgi alanları olsa da özünde kaygılarının çoğu benzerdir. (Horn, 2009, s. 32)

Ardan Ergüven (2021); görsel bilgilerle iletişim kurmamıza sağlayan her şeyin temelinde grafik tasarım olduğuna dikkat çeker. Grafik tasarımın görseller ve farklı görüntü biçimleriyle kelimeler arasında izlemsel bir yaratıcı edim olduğuna değinir (s. 116). Bu sebeple grafik tasarım bölümleri çeşitli donatılarla bir araya gelerek kendi çizgilerini aşmaya ve genişlemeye uygun alt yapıları olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Grafik tasarım bölümünün popüler, ihtiyaca yönelik, işlevsel olması ve dönemin ihtiyaçlarına göre şekil alması, uzun vadede tanımının esnekleşmesine sebep olur. "Grafik tasarım, popüler ve pratik bir sanattır; uygulamalı ve eski zamanlara ait bir sanattır. Basitçe söyleyecek olursak, fikirleri görselleştirme sanatıdır" (http-3). Tasarımcı özünde var olan fikri ya da problemi görselleştiren bir yaratıcıdır. Jessica Helfand'ın tanımında da geçtiği gibi sanat özelliği olmasına rağmen asıl önceliği fikirlerin işlevle buluşması, uygulamaya yönelik olmasıdır. Tasarımcının her dönem fikirlerini uygulama sahası ve araçları değiştiği için doğal olarak bu mesleğin tanımları da dönemin durum ve koşullarına göre yapılmıştır. Tasarımcılar için o günün koşullarında popüler olan ya da tasarımın ağırlık merkezinde yer alan diğer etmenler tanımları şekillendirmiştir. Sinan Niyazioğlu'nun örneğine bakıldığında durum daha iyi kavranacaktır:

Grafik tasarım disiplini kendi içerisinde mimarlık gibi entitesi olan bir disiplin değildir. Basit bir örnek vereyim: 19. yy.da, 20. yy.da ve günümüzde mimarlık disiplini icra edenlere verilen diploma yüksek mimardır ama bizim mesleğimiz: Evet, önce matbaacıların bünyesinde geliyordu Avrupa'da olduğu gibi ve Osmanlıda olduğu gibi. 20. yy.da Bauhaus'la beraber mimari program içerisinde kendine yer etmeye başlıyor. 2. Dünya savaşından sonra bu sefer yenedünya düzeni liberalleşme programında reklam endüstrisinde ortaya çıkıyor. Reklamcının işine gidiyor ve şimdi de şu an yazılımcılarla beraber yine gelişmekte olan bir sektörden artık basılı alanın, matbu alanın, kapalı alanın dışına çıkmış bir alandan bahsediyoruz. Dolayısıyla kendi varlığını ve tanımını ve nasıl dönüştüğünü kendi içinden belirlemiyor, güçlü bir müttefiki var. O müttefikin içerisinde bir endüstride kendine bir çeşit pozisyon konum bularak şey yapıyor. Bu yüzden de bu bölümün adı ya da mesleğin adı habire sadece Türkiye'de değil, Avrupa'da da değişiyor;

grafik sanatları oluyor, sonra grafik tasarım oluyor, şimdi görsel iletişim tasarım oluyor vesaire. (http-4)

AIGA'nin (Amerika Grafik Sanatlar Enstitüsü / Profesyonel Tasarım Derneği) 2005'te gerçekleşen konferanstaki konuşmada şöyle demiştir: "Biz tasarımcılar toplumdaki rolümüzün ne olduğu konusunu uzun zamandır düşünüyoruz. Modernizmin bile temel ilkesinin sosyal reform olduğunu hatırlamak lazım ama bugün harekete geçmenin gerekliliği her zamankinden daha önemli görünüyor" (Twemlow, 2008: 46-48). Bu bağlamda tasarımcıların toplumdaki görünürlüğü, konumu ve statüleri, nasıl çağrıldıkları farklı platformlarda ve zamanlarda tartışma konusu olarak disiplinin gündeminde her zaman yer bulmuştur.

Max Bruinsma'ya göre, grafik tasarım doğrudan kendini açıklama gereksinimi duymamaktadır. İzleyicisi ya da okuyucusu açıklamayı ve yorumlamayı kendi yapmaktadır. Bruinsma; bu eylemin sonucunda tasarımcıların iletişimsel alanının ciddi ölçekte genişlemiş olduğunu ifade eder. Bu genişleme postmodernizmin yardımıyla görsel iletişim tasarımının sınırlarını belirsizleştirmiştir (Ergüven, 2021, s. 130-131). Dolayısıyla yaşanan çağda kültür, ekonomi, teknoloji, toplum, siyaset gibi çevresel faktörler değiştikçe grafik tasarımın tanımının da ne olduğu değişmeye devam etmektedir. Bunun eğitimdeki yansımaları ise dönemin ihtiyaçlarına göre sürekli güncellenen, şekillenen ve geliştirilen müfredatlar olmaktadır. Zenginleşerek çoğalan yeni tasarım alanları, kısaca çağın arz talep meselesine göre şekillenmektedir.

Grafik mesleğinin tek ürününün grafik nesne olmadığı bir döneme tanık olmaktadır. Afis, billboard, yayın ve navigasyon sistemleri grafik tasarım kapsamına girmeye devam etmektedir, ama tasarımcılar hizmet üretimi, enformasyon görselleştirme ve görsel deneyimler gibi alanlara giderek daha çok dahil olmaktadır. Tasarımcılar elle tutulur nesneden uzaklaşıp, deneysimsel veya hizmet odaklı tasarım çözümlerine yönelmektedir. Küresel bağlamlar değiştikçe, tasarım disiplininin dışında, etnografi, psikoloji, insan faktörü araştırmaları ve politika geliştirme gibi alanlardan insanlarla iş ilişkileri kurma ihtiyacı giderek artmaktadır. (http-5)

Disiplinler arası zenginleşme, grafik tasarımın tanımının tekrar düşünülmesini gerektirmektedir. Grafik tasarımın geleceğine dair bir öngöründe bulunulduğunda, söz konusu alandaki dallanıp budaklanmanın daha da artacağı ve yeni isimlendirme kaygılarının ortaya çıkacağı söylenebilir. Hız kazanan bilimsel ve teknolojik gelişmeler sayesinde tasarımcıların her alanda bir ortakla çalışması veya kendi alanı dışında başka alanlarda da uzmanlaşması sözü edilen kaygıların en önemli gerekçeleri arasındadır.

Grafik tasarım alanında yeni bir konumlandırma ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Grafik tasarımın imaj oluşturma yönü, iletişim teorisinin ve göstergebilimin etkisi altında değişime uğrayarak grafik tasarımcının rolünü bir mesaj yorumcusu olarak şekillendirmiştir. Bu yaklaşım, iletişimi ikna edici bir akıl yürütme olarak görerek iletişim teorisi ve göstergebilime dayalı savın üzerine yeniden odaklanılmasını sağlamıştır. Dolayısıyla grafik tasarım, etkin deneyimler ve iletişim ağında konumlanan retorik bir alışverişi de vurgulamaktadır. Bu vurgu, tasarımcıların ikna edici savları ortaya çıkaran iletişimciler olarak görülmeye başladığının altını çizmektedir (Buchanan, 2016, s. 149-150).

Bu bilgiden hareketle, "Grafik tasarım nedir?" sorusuna farklı yerlerde verilen cevaplara baktığımız zaman bazen isminde değişiklikler görülse de verilen cevaplar temelde ortaktır. Buna ek olarak daha geniş ve kucaklayıcı tanımların yapıldığı da görülmektedir. Örneğin Amerikan Grafik Sanatları Enstitüsü'nde (AIGA) yer alan bir tanımda grafik tasarımın iletişim tasarımı olarak anıldığı ve fikirleri, deneyimleri planlama ve uygulamaya yönelik görselleştirme sanatı olduğu belirtilmiştir. Ayrıca grafik tasarımcıların hangi alanlarda çalışmalar ürettiğini belirterek grafik tasarım altında yer alan bölümleri kısaca açıklamışlardır (http-6). Etkileşim Tasarım Vakfı (Interaction Design Foundation / IDF) ise grafik tasarımı kısaca şu şekilde tanımlamıştır: Hedef kitlesi doğrultusunda farklı teknikler kullanarak görsel çözümler oluşturma sürecidir. Ayrıca, kişinin grafik tasarımın altında belirli bir alanda uzmanlaşmasının, Yirminci ve Yirmi birinci yüzyılda genişleyen tasarım yelpazesinde hem kendini ilgi alanına göre daha iyi ifade etmesini hem de maaş gibi farklı getirilerden yararlanmasını sağladığını belirtmiştir (http-7). Emre Becer de kısaca grafik tasarımı görsel bir iletişim sanatı olarak adlandırmış ve asıl amacının mesajı hedef kitlesine ulaştırmak olduğunu belirtmiştir. Grafik tasarımdaki zenginleşerek genişleyen bu alanları şu sözlerle açıklamaktadır:

İletişim, grafik tasarımın hayati unsurudur. Zaten, grafik tasarımı bu denli ilginç, dinamik ve çağdaş kılan şey de iletişime yönelik olmasıdır. Tasarımcı; güncel bir bilgiyi, çağdaş bir beğeni anlayışı içerisinde ve yine çağdaş araç ve malzemelerle sunmak zorundadır. Bu nedenle de yeni eğilimleri, teknolojik buluşları ve yaşadığı dönem içerisinde tartışılan sanatsal, felsefi, politik, sosyolojik vb. sorunları yakından izlemelidir. (Becer, 2006, s. 34)

Zaman geçtikçe grafik tasarımdaki tanımların da temelde ortak bir paydada buluşarak daha geniş perspektiften ele alındığı görülmektedir: Bazı tasarımcılar kendilerini nasıl çağırırlarsa çağırırlar, görsel bir

problemin etrafında diğer tasarımcılarla birleşerek problemin, mesajın yaratıcı bir şekilde ortak noktalarını oluşturmaktadırlar.

## **6. AKADEMİ PERSPEKTİFİNDEN GRAFİK TASARIMIN KONUMU**

Görsel iletişim tasarım ve grafik tasarım eğitimi vermeyi amaçlayan kurumların göz ardı etmemesi gereken önemli düşünce basamakları vardır. Bu bağlamda çok güncel ve çekici bir başlık gibi görünen görsel iletişim tasarımının kullanılması ve ele alınması akademik kurumlar içinde etik kararlara bağlıdır. Görsel iletişim tasarımına odaklanıldığında grafik tasarım temelli bir eğitim verildiği gözlemlenmektedir. Söz konusu alanın; film, video ve animasyon alanlarında verilen eğitimi de kapsayabileceğinin altını çizen Rıfat Hakan Ertep, kavramın mesleki açıdan genel, tanımsız ve birçok alanı sembolize edecek nitelikte olduğunu söylemiştir (Ertep, 2007, s. 76-77). Ayrıca ilgili fakültelerin müfredatlarının yanı sıra akademik kadro dağılımlarına bakıldığında, görsel iletişim tasarım kavramına yönelik belirgin bir anlayışın hâkim olmadığı anlaşılmaktadır. Bu muğlak anlayışla beraber günümüzde grafik tasarım, görsel iletişim tasarım ve iletişim tasarımı kavramlarının tamamının kullanılıyor oluşu, kavram bulanıklığına yol açmakla birlikte disipline dair terminolojik bir dil bütünlüğü oluşmasının önüne set çeken ve güçlü bir literatürün gelişmesini geciktiren etkenler olarak değerlendirilebilir.

Hızla gelişen iletişim teknolojilerine hâkim akademisyenlerin yetişmemiş olması; birimlerin, bölümlerin ve programların varlığını oluşturan amaç ve hedefleri yeterince anlayamayan veya içselleştiremeyen akademik kadrolar ile ekol oluşturmaya engel olmaktadır. Bu süreç, lisansüstü eğitimi de kapsamakta ve lisans, yüksek lisans derecesine sahip mezun akademisyen adaylarını akademik ortamdaki belirsizliğe sürüklemekte ve ilerleyen süreçteki belirsizliğin de nedeni hâline gelmektedir (Ertürk, 2014). Meslek içinde oluşan muğlak ortamlar, istişare edilmeyen ve ortak alınmayan kararlar ve içselleştirilmeyen ilkeler kurum kültürünün zayıflığına işaret etmektedir. Örneğin; en basit şekilde, isim karmaşaları akademik alanda ilerlemek isteyen adaylar için zaman zaman birer engel oluşturabilmektedir: "Grafik Bölümü" mezunu olan bir akademisyen adayının "Grafik Tasarım Bölümü" mezunu ilanına başvuramadığı bilinmektedir.

Bir başka örnek ise grafik tasarım alanlarında çalışan bazı bireylerde kendilerine giydirilmiş olan tasarım isimlerine dogmatik bir şekilde bağlanarak sorgulamadan her koşulda savunma çabası gütmesidir. Tasarım alanında kavramsal altyapının oluşmaması, sığ bakış açısına sahip olunması ve farklı alanlardan beslenilmemesi yukarıdaki gibi

problemlere zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla Türkiye'deki görsel iletişim tasarımı disiplinlerine olan bakış açısı da kaotiktir. Gerek uygulayıcıları ve gerekse eğitimcileri açısından hâlen anlaşılmadığını söylemek yanlış olmayacaktır (http-8).

Günümüzde bu isimlendirme problemlerini daha aza indirmek için Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) benzer isimde ve içeriğe sahip olan bölümlerde isim sadeleştirmesine gitmiştir: Kademeli bir şekilde önce ön lisans düzeyinde daha sonra ise lisans düzeyinde isimlerde bir sadeleştirme yapılmıştır (http-9). İsimlerde eskisine göre bir sadeleşmeye gidildiği gözlemlenmekle birlikte söz konusu düzenlemelerin yeterliliği tartışmaya açık bir konudur. Yeni hâli ile beş farklı bölüm ortaya çıkmaktadır: Grafik Tasarımı, Grafik Sanatlar, Görsel İletişim, İletişim ve Tasarımı, Görsel İletişim Tasarımı. Ayrıca, ön lisans bölümünde eski "grafik" başlığı yeni kullanımda "grafik tasarımı" altında yer alırken aynı bölüm lisans düzeyinde "grafik" başlığı yeni kullanımda "grafik tasarımı" yerine "grafik sanatlar" başlığı altında yer almaktadır (http-9). Genel olarak yapılan iyileştirme çalışması olumlu bir adımdır; fakat hâlâ benzer içeriğe sahip çok sayıda ismin olması ve bu düzenlemenin aynı bölümdeki farklı programlar düzeyinde farklı şekillerde gerçekleştirilmesi sorgulamayı gerekli kılmaktadır.

Sheila Pontis, dünyanın hızla bir şekilde değiştiğini, bu değişimle beraber mevcut sorunların da değiştiğini belirtmiştir. Tüm bu süreç, tasarım alanı ve tasarım eğitimini de değiştirmektedir. Pontis'e göre tasarım alanındaki temel değişikliklerden biri, tasarımcıların çözümleri bilinmeyen sorunlara liderlik etmek için yönetim pozisyonlarına geçmeleridir. Bu değişikliklerden bazıları ise, yeni kurs ve programların oluşturulması ve bu durumun tasarım programları sunan tasarım dışı okullara yansımalarıdır. Bu yansımalar olumlu olduğu kadar müphem durumları da doğurmaktadır. Söz edilen değişiklikler, öğrencilerin tasarım yolculuklarına nasıl bir tasarım eğitimi alarak devam edebilecekleri konusunda kafa karışıklığının doğmasına neden olmuştur. Sheila Pontis bu bağlamda her tür yaklaşımın benzerliklerini ve farklılıklarını anlamanın, arzu edilen hedeflere en uygun olanı seçmek adına ne kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Bu anlayışla hareket etmenin yolunun mevcut derslerdeki boşlukları belirlemekten geçtiğini ifade ederek boşlukları en doğru şekilde tamamlamak adına nelerin gerekli olduğunun tespit edilmesinin, müfredata yönelik ihtiyacı belirlemek kadar kritik olduğunu söylemektedir.

Sheila Pontis, özellikle tasarım eğitimini, dışsal dönüşümlerin ihtiyaçları doğrultusunda daha uyumlu hâle getirmek için planlanan girişimlerin hiç



de kolay olmadığı ve bunun zaman alacak ortak bir çaba olduğunun altını çizmiştir. Pontis'in değerlendirmesine göre; günümüzde birçok yükseköğretim tasarım programı, herkese uyan tek bir deneyime dayanan geleneksel pedagojik modellerden uzaklaşmaktadır. Bu durumu, on yıllarca süren tasarım müfredatına bağlı olarak devam eden süreç, yöntemler ve araştırmalara yönelik içerikler doğrultusunda belirtmiştir. Tasarım eğitimindeki yolculuk rotalarının değişmesi ve gelişmesi, farklı uygulamalardan ve alanlardan eğitimcilerin ve profesyonellerin birlikte çalışmasını gerektirmektedir (http-10). Dolayısıyla mesleki uygulamanın amaçlarını yerine getirmek için öğretmek eylemi, öğrencilerin bir konuyu nasıl çalışacaklarını anlamalarına yardımcı olmak için gerçekleştirilen çaba ve öğretiden çok farklıdır (Maxwell Lane, 2016, s.110).

Kali Nikitas ise yıllar içinde edindiği deneyimi, bir eğitmen olarak sahip olduğu araçlar arasındaki ilişkiyi değerlendirerek; eleştirel düşünme, problem çözme, birçok hareketli parçayı kullanma, müfredat yazma, iş birliğini vurgulama, önemli bir sürecin sadece bir parçası olmanın ötesine geçerek; bir eğitimci olarak disipline olan etkisini vurgulamıştır. Nikitas, özellikle herkesin kendi gelişim yörüngesine sahip olduğunu belirterek, bir kişinin hangi alanda veya neye katkıda bulunacağı konusunun hafife alınmaması gerektiğinin önemine değinmiştir (http-11). Daha kaliteli tasarım araştırması ve mesleki duyarlılığa duyulan ihtiyaç hakkında çok daha fazla tartışmaya; diğer alanlara yaptığı etkiyi değerlendirmek için tasarım mesleğini yapan kişilerin ötesine bakmak bu bağlamın anlaşılması için önemlidir (Maxwell Lane, 2016, s. 11).

AIGA Ulusal Konferansı'nın 2015'te düzenlediği "Thinking About Teaching? How to Trade Clients for Curriculum?" başlıklı oturumunda akademiye girmek ve akademide ilerlemekle ilgili temel mesleki kaygılar araştırılmış ve tartışılmıştır. Bowling Green Eyalet Üniversitesi'nde Dr. Öğr. Üyesi Jenn Stucker, "Tasarım Eğitimi Olmak" adlı bir sunum gerçekleştirerek, öğretmeyi seçmenin felsefi ve kişisel boyutlarını ele alırken; aynı oturum içinde Washington Üniversitesi'nden Annabelle Gould, akademideki başvuru süreçlerinin ana hatlarını çizmiştir. Arizona Eyalet Üniversitesi'nde Profesör Karen Zimmerman ise başarının akademide nasıl ölçüldüğünü; kadroya başvurma ve kadro kazanmanın pratikleri ve bu pratiklerin temel kaygılarını aktarmıştır (http-12).

Alan içinde yapılan tüm tartışma ve araştırmalar, tasarım disiplini üzerinde açıklanan birçok başlığa dikkat çekerek; tasarım uygulamalarının mesleği dönüştürürken, bu tür platformlar ile tasarım deneyimini haritalandırmaktadır.

Henry Rosovsky, bir insana, kendini sürekli olarak yetiştirmesi için fırsat verilmesinin ve kişinin de bunu talep etmesinin akademik yaşamın özünde var olduğunu belirtmiştir (Rosovsky, 2011, s. 166). Lisansüstü öğrenciler, öğretim üyelerinin, bilimin devamını sağlayan genç çömezleri ya da mirasçılarını olarak düşünülebilir (Rosovsky, 2011, s. 139). "Kant'a göre düşünmek; yargılamaktır, Aristoteles'e göre yargılamak ise; doğruluk ve yanlışlığın bulunması ile ortaya çıkan önermeler olduğunu savunmuştur [sic]" (Aktaran Yakın, 2015, s. 122). Bu nedenle işimizi daha iyi anlamaya, günümüzün bizden talep ettiği, öğrenmemiz gereken her ne varsa söylememize engel olmamalıdır (http-4). Asıl engel lisansüstü programlarına giriş değildir: En büyük sorun, genellikle kadro ve uygun iş bulmaktır. Bu nedenle, seçilen alan hakkında bir şeyler bilmek çok önemlidir. Kadro ve uygun işlerin düşünsel anlamda kısıtlayıcı değil, geliştirici ve sürdürülebilir olması önemlidir. Akademik çalışmalarda oluşan muğlaklık, kavram kargaşasını da beraberinde getirir. Henry Rosovsky, *Üniversite (Bir Dekan Anlatıyor)* adlı kitabında, "Doktoraya giden yol uzundur ve hüsrarla karşılaşma tehlikesi çok fazladır. Biz, akademik konularla ilgili iş yaparken zevk alan, eğlenceleri çalışmak olan gençler bulmayız." ifadesine yer vermiştir (Rosovsky, 2011, s. 154-155). Akademik kariyer, bugün de birçok şeyden fedakârlık etmek anlamına gelmektedir. Bu yüzden hem mesleki hem de akademik alanların tasarım üzerine kafa yorabilmek için uygun ve yeni sorulara gebe bırakabilecek sağlıklı ortamlar oluşturması çok önemlidir.

## 7. SONUÇ

Grafik tasarım alanındaki isimlendirme kaygısı, çağımızın uzmanlaşmaya yönelik eğitim anlayışının yanı sıra bilimsel ve teknolojik gelişmelerle daha da görünür hâle gelmiştir. Bir konuda uzmanlaşma bazen çerçevenin tamamını görmeye engel olmakta ve grafik tasarım alanında isimlendirme kaygılarını beslemektedir. Bu isimlendirme kaygıları, grafik tasarımın tanımı, sınırlarının belirlenmesi ve geleceğinin hangi yöne gideceğinin tekrar ele alınması açısından önemli bir fırsat olarak görülmelidir. Bu araştırma ile yapılan bazı saptamalar sonucu tasarımın ne olduğu sorgulanırken, dogmatik cevaplar vermektense ziyade, dönemin şartlarına göre yapıcı, birleştirici ve geneli kapsayan bir süreç izlendiği de gözlenmiştir. Bu yapıcı ve kapsayıcı cevaplar yurt dışı ağırlıklıdır. Ülkemizde tasarım alanında yeterince sorgulanmamış olan isimlendirme sorunsalı ve sığ bakış açısı ne yazık ki akademik eğitimi de şekillendirmiş ve bunun çözümü için gerekli yol kat edilememiştir. Ülkemizde tasarım eğitiminde kurumsallaşamama durumu da bunun bir göstergesi olarak okunabilir. Bu yapıcı ve kapsayıcı bakış açısını Türkiye'de yaygınlaştırmak adına öncelikle tasarım pratiğinin derinlemesine

konusulması için çeşitli platformların artması önerilerden biri olarak değerlendirilebilir. Eleştirel yaklaşımlar ile isimlendirme sorunsalının köklerine inebilmenin yolu, öncelikle mevcut sorunun dile getirilmesi ile gerçekleşecektir. Buradaki dil bağlamı, tasarıma dair olan bu soruna, tasarım üretimleri üzerinden cevaplar aramak, dikkat çekmek, çeşitli girişimlerde bulunmak, tasarım konuşmaları gibi proaktif edimler şeklinde görülebilir ve bu tür girişimler sürece etkili bir projeksiyon sunabilir. Belirli bir isimden çok bu isimlerin odağında yer alan müfredat içeriklerinin yeniden sorgulanması da disiplin için önemli bir girişim olacaktır.

Grafik tasarım eğitiminde ve uygulama sahasında benzer süreçlerin yürütülmesine rağmen isimlerin değişmesi belki de içeriğin yeterince derin sorgulanmadığının yahut sorgulanamadığının bir göstergesi olarak algılanabilir. Piyasada basılı grafik ürünleri tasarlayan kişilerin grafik tasarımcı, dijital platformlarda uygulama ve web sitesi arayüzü tasarlayan kişilerinse görsel tasarımcı olarak anılıyor olması, bu duruma verilebilecek örneklerdendir. Bunun yerine, kavram karmaşasına sebep olmamak için orijinaline sadık kalınarak grafik tasarım kavramı üzerinden hareket edilebilir veya paydaşların bir araya gelerek çeşitli istişareler sonrasında karar verecekleri daha kapsayıcı bir isim tercih edilebilir. Ayrıca grafik bölümü, grafik sanatlar, grafik ve grafik tasarımı gibi isimler de bulanıklığa neden olmaktadır. Günümüzde bilgi ve teknolojinin gelişmesine bağlı olarak uzmanlaşmaya yönelik eğitim anlayışının sürdürülüyor olmasından hareketle, benzer isimlere odaklanmak yerine daha derin bilgilerin paylaşıldığı illüstrasyon, tipografi, animasyon, baskı, arayüz tasarımı gibi alan veya bölümlerin oluşturulması görüşülebilir.

Grafik tasarımda yaşanan gelişmelerin, sanat ve tasarım eğitimi kapsamı, hem akademide hem de piyasada içeriğe odaklanması ve tasarımın yaratıcı görsel çözümler üretmesine olanak sağlaması gibi noktalar üzerinde durulması gerekmektedir. Önde gelen tasarım kuruluşları ve uzmanlar da bu konuda birleştirici tanım ve çözümler önermişlerdir. Üniversitelerde ise bu sorunlarla daha doğru ve bilinçli bir şekilde yüzleşmek için, akademisyen ve akademisyen adaylarının alanında uzman olmalarının yanında, geniş bir pencereden bakabilen, öğrenirken eğlenmeyi bilen, akademik ve mesleki etik normlarında süreçlere yaklaşabilen ve sınırların dışına çıkarak araştırmaktan zevk duyan kişilerden oluşması; bu sürecin daha bilinçli bir ilerleme kaydetmesi adına önemli bir adım olabilir. Böylece tasarım bilgisini yeni bir gözle harmanlamış; isimlendirme sorunsalı gibi konulara daha geniş ve yapıcı bir perspektiften bakan akademisyenler ve alanında uzmanlar

yetişmesine zemin hazırlayan ortamlar ortaya çıkaracaktır. Ayrıca, grafik tasarımdaki isimlendirme sorunsalı üzerine üniversitelerin ilgili bölümlerinden akademisyenler ve akademi dışındaki uzmanlar, sempozyum gibi çeşitli etkinlikler düzenleyerek bu tür sorunları yaratıcı, sorgulayıcı, çağa uygun yeni çözüm arayışları ve farklı fikirlerin paylaşılması gibi bir sürece çevirerek avantaja dönüştürebilirler. Böylelikle meslekte daha doğru bir kurumsallaşma sağlanabilecektir.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Alptekin, D. (2013). *Toplumsal aidiyet ve gençlik: Üniversitesi gençliğinin aidiyet; üzerine sosyolojik bir araştırma*. [Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi]. Erişim tarihi: 22.06.2023. <https://tez.yok.gov.tr/>
- Artun, C. (2017). Teknolojik gelişmelerin grafik tasarıma etkileri. [Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Erişim tarihi: 22.06.2023. <https://tez.yok.gov.tr/>
- Aşkin, M. (2007). Kimlik ve giydirilmiş kimlikler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 10(2), 213-220. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/32061>
- Becer, E. (2013). *İletişim ve grafik tasarım*. Dost Kitabevi.
- Buchanan, R. (2016). Tasarım Odaklı Düşünmede Belalı Sorunlar. *Cogito*, 83, 139-165. Yapı kredi Yayınları.
- Durmaz, Ö. (2011). *İstanbul'un 100 grafik tasarımcısı ve illüstratörü*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Ergüven, A. (2021). *İyi tasarım nedir?*. Hümanist Yayınları.
- Ertepe, R. H. (2007). Kimliğini arayan bölüm: Görsel iletişim tasarımı. *Grafik Tasarım Dergisi*, 9, 72-77.
- Ertürk, M. (2014). Görselle iletişim tasarlamak. *Basım Dünyası*, 84, 46-49.
- Horn, R. E. (2009). Bilgilendirme tasarımı: Yeni bir mesleğin doğuşu (E. Say, Çev.). *Grafik Tasarım Dergisi*, 28, 30-39.
- Kardeş Selimoğlu, S. & G. Yeşilçelebi. (2014). Mesleki aidiyetin bağımsız denetim kalitesi üzerine etkisi: bağımsız denetçiler üzerine bir araştırma. *Muhasebe ve Finansman Dergisi*, 64, 27-52. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/427542>

- Kayahan, Z. & Çakmakoğlu Kuru, A. (2017). Türkiye'deki Görsel İletişim Tasarımı Bölümlerine öğrenci alımında uygulanan sınavlar hakkında öğretim elemanı görüşleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 19, 75-87.  
<https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.323097>
- Maxwell Lane, M. (2016). AIGA design educators conference 2016 Nuts + Bolts: Tightening Up Classroom Fundamentals, Reinforcing Careers, +Constructing the Future of the Discipline. *Communication Design*, 4(1-2), 110-112. Routledge Taylor & Francis Group. <http://dx.doi.org/10.1080/20557132.2016.1275645>
- Özdemir, C. (2001). Kimlik ve söylem. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 107-122. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/112911>
- Rosovsky, H. (2011). *Üniversite (Bir Dekan Anlatıyor)* (S. Ersoy, Çev.) Tübitak Yayınları.
- Sarıkavak, N. K. (2012). Grafik Tasarım eğitiminin geleceğine bir bakış. *Sanat Yazıları*, 27, 125.  
[http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/135052232015\\_\\_4074212909i.pdf](http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr/img/135052232015__4074212909i.pdf)
- Selamet, S. (2011). Türk Grafik Sanatlar Tarihine alternatif bir yaklaşım: Osmanlı'dan grafik yansımalar. *Marmara İletişim Dergisi*, 18, 239-251.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/233425>
- Taşçioğlu, M. (2013). *Bir görsel platform olarak mekân*. Yem Yayınları.
- Yakın, B. (2015). Tasarım sürecinde eskiz ile biçim- içerik sorgulama ve çözümleri: Bir durum analizi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15, 121-137.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192505>

### İnternet Kaynakçası

- http-1: Grieshaber, M. J. Kröplien, M. Çeviren, Önes, H. (1990). Yeni Grafik Tasarımın Felsefesi, GMK (Grafikerler Meslek Kuruluşu), Sayı: 33, Grafik Sanatlar Üzerine, Yazılar. Erişim: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14470978162029568262.pdf> Erişim Tarihi: 19.04.2019
- http-2: Gisel, C. (2014). Biennial of Graphic Design in Brno, <https://walkerart.org/magazine/educational-tossing-and-turning-26th-international-biennial-of-graphic-design-in-brno> Erişim Tarihi: 30.08.2020
- http-3: Helfand, J. Çeviren: Yıldız, B. D. (2005). Grafik Tasarım Nedir? Elmaaltshift.blogspot.com, <http://elmaaltshift.blogspot.com.tr/search?q=burcu+Dicle+y%C4%B1ld%C4%B1z> Erişim Tarihi: 19.04.2019
- http-4: Niyazioğlu, S. (2016). Grafik Tasarımın Türkiye'deki Tarihinde Özneler, Türkiye Tasarım Kronolojisi, Deneme, Grafik, 2. Oturum, Biz İnsan mıyız? 3. İstanbul Tasarım Bienali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 5 Kasım 2016, Studio-X İstanbul. Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=AgnA32TAe3U> Erişim Tarihi: 19.04.2019
- http-5: Triggs, T. Çeviren: Basmacı, L. T. (2012). Tasarım Eğitiminin Geleceği – Grafik Tasarım ve Eleştirel Uygulamalar: Müfredatın Temelini oluşturmak, GMK (Grafikerler Meslek Kuruluşu) Yazılar: Aralık, Sayı: 123. Erişim: <http://gmk.org.tr/uploads/news/file-1457210108324006210.pdf> Erişim Tarihi: 19.04.2019

- http-6: Cezzar, J. (2017). What Is Graphic Design? AIGA (The American Institute of Graphic Arts); the Professional Association for Design. Erişim: <https://www.aiga.org/guide-whatisgraphicdesign> Erişim Tarihi: 19.04.2019
- http-7: IDF, what is Graphic Design? / How to Change Your Career from Graphic Design to UX (User Experience) Design, Interaction Design Foundation, Denmark, Erişim: <https://www.interaction-design.org/literature/topics/graphic-design> Erişim Tarihi: 19.04.2019
- http-8: Durmaz, Ö. (2010), Kavramsal Düşünmeden Özgün İş Üretilmez. Gennaration Dergisi. [http://www.academia.edu/8732143/Kavramsal\\_D%C3%BC%20%C5%9F%C3%BCnmeden\\_%C3%96zg%C3%BCn\\_%C4%B0%C5%9F\\_%C3%9Cretilemez\\_Gennaration\\_dergisi\\_%C3%96mer\\_Durmaz\\_ile\\_s%C3%B6yle%C5%9Fi](http://www.academia.edu/8732143/Kavramsal_D%C3%BC%20%C5%9F%C3%BCnmeden_%C3%96zg%C3%BCn_%C4%B0%C5%9F_%C3%9Cretilemez_Gennaration_dergisi_%C3%96mer_Durmaz_ile_s%C3%B6yle%C5%9Fi) Erişim Tarihi: 19.04.2019
- http-9: YÖK, Eğitim Öğretim Daire Başkanlığı, (2021). [https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/IdariBirimler/egitim\\_ogretim\\_daire\\_bsk/yuksekogretim-bolum-ve-program-isimleri.aspx](https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Kurumsal/IdariBirimler/egitim_ogretim_daire_bsk/yuksekogretim-bolum-ve-program-isimleri.aspx) Erişim Tarihi: 19.11.2021
- http-10: Pontis, S. (2020). Joining Forces to Better Equip The Next Generation Of Designers <https://sheilapontis.com/2020/08/30/joining-forces-to-better-equip-the-next-generation-of-designers/> Erişim Tarihi: 30.08.2020
- http-11: Nikitas, K. (2016). Educating Educators, <https://inform.design.calarts.edu/2016/03/educating-educators/> Erişim Tarihi: 30.08.2020
- http-12: <https://educators.aiga.org/thinking-about-teaching-dec-affinity-session-at-revival/> Erişim Tarihi: 30.08.2020

## Derleme Makalesi

# Ai Weiwei ve Antony Gormley'in Seramik Enstalasyonlarında Tektipleşme

**Sanver ÖZGÜVEN\***, **Leyla ARSLAN\*\***

ORCID NO: 0000-0001-8566-8672

ORCID NO: 0000-0002-4063-8709

\*Doçent, sozguven@erbakan.edu.tr, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü.

\*\* Yüksek Lisans Öğrencisi, leylaca22@gmail.com, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

### Öz

Enstalasyon, özellikle 20. yüzyılda, nesnenin mekân ile bir arada değerlendirilip yeniden üretildiği bir sergileme biçimi olarak tanımlanabilir. Enstalasyonda sanatçı, mekânı da esere dâhil edecek bir biçimde eserini ortaya çıkartmaktadır. Bir sanat eseri belirli bir mekânda sergilendiğinde, kendi biçimsel özelliklerinin yanında, bulunduğu ortama da dâhil olmuş olur. Dolayısıyla enstalasyonda eser mekânın bir parçası olmaktadır veya başka bir deyişle, mekân eserin bir uzantısı olmaktadır. Özellikle 20. yüzyıldan itibaren seramik sanatında da enstalasyonlar görülmektedir. Bu enstalasyonlar çok sayıda birim kullanılarak, tek bir eserin oluşturulduğu düzenlemelerdir. Küçük ve birbirine benzeyen, çok sayıda seramik objenin bir mekân içerisinde sergilendiği bu enstalasyonlar, tektipleşme teması çerçevesinde açıklanmıştır. Çalışmada, sanat tarihi boyunca farklı biçimlerde ele alınan tektipleşme kavramına, farklı sanat disiplinlerinden örneklerle kısaca değinilmiş, sonrasında ise Ai Weiwei'nin *Ay Çekirdekleri* ve Antony Gormley'nin *Field Serisi* isimli seramik enstalasyonları bu tema üzerinden açıklanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** enstalasyon, seramik, tektipleşme, çağdaş sanat

# Review Article

## Standardization in Ai Weiwei and Antony Gormley's Ceramic Installations

Sanver ÖZGÜVEN\*, Leyla ARSLAN\*\*

ORCID NO: 0000-0001-8566-8672

ORCID NO: 0000-0002-4063-8709

\*Assoc. Prof., sozguven@erbakan.edu.tr, Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Dept. of Ceramics.

\*\*Master Student, leylaca22@gmail.com, Necmettin Erbakan University, Institute of Social Sciences.

### Abstract

Installation can be defined as a form of exhibition where an object is evaluated and reproduced in conjunction with the space, especially in the 20th century. In installation, the artist reveals their work by incorporating the space into the artwork. When an artwork is displayed in a particular space, it becomes a part of that environment, in addition to its formal characteristics. Therefore, the artwork becomes a part of the space or, in other words, the space becomes an extension of the artwork. Particularly since the 20th century, installations have been seen in ceramic art as well. These installations are arrangements where multiple units are used to create a single work. These installations, where small and similar ceramic objects are displayed in a space, have been explained within the theme of standardization. The concept of standardization, which has been dealt with in various forms throughout art history, has been briefly touched upon with examples from different art disciplines, followed by explanations of Ai Wei Wei's *Sunflower Seeds* and Antony Gormley's *Field Series* ceramic installations based on this theme.

**Keywords:** installation, ceramics, monotypisation, contemporary art



## 1. GİRİŞ

Enstalasyon sanatı veya diğer bir deyişle "mekâna özel yerleştirme", genellikle 20. yüzyılın başlarından bu yana sanat dünyasında kabul gören bir sanat dalıdır. Enstalasyon sanatı kavramı aslında 20. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Mekâna özel yerleştirme, kapsamlı bir deneyim yaratmak için üç boyutlu nesnelerin dördüncü boyut olarak nitelendirilen; ışığın, sesin, hareketin ve hatta kokuların bir araya getirilmesini içeren sanat eserleridir. Bu sanat, geleneksel resim ve heykel gibi diğer sanat alanlarından ya da disiplinlerinden farklıdır; çünkü izleyicinin fiziksel mekânı deneyimlemesine izin verir ve sadece bir yüzeye bakmakla sınırlı değildir. Enstalasyon sanatı, resim ve heykelle nazaran mekânla daha sıkı bir ilişki içerisindedir.

Enstalasyon sanatının kökleri, Paris'te ilk dünya savaşı sonrası dönemde görülür. Dada hareketiyle, Duchamp'ın *Fountain* (Çeşme) eserinde olduğu gibi, sıradan hazır nesnelerin sanat eseri olarak sergilenmesi fikri ile başlamıştır. Bu hareket, geleneksel anlayışa karşı çıkmış ve bir sanat eserinin sadece nesnelerin yerleştirilmesiyle oluşturulabileceğine dair bir inanç yaratmıştır. 1960'larda ve 1970'lerde, minimalist sanat ve kavramsal sanat gibi diğer sanat hareketleri, enstalasyon sanatına yön vermiştir. Bu dönemde, enstalasyon sanatçıları sanatı, bir galeri veya müze yerine halka açık alanlara taşımışlardır. Sanatçılar, sokaklarda, parklarda ve hatta doğal ortamlarda enstalasyonlar oluşturmuşlardır.

Allan Kaprow tarafından 1958'de çevre sanatı olarak adlandırılan "environments" yerleştirme terimi, 1970'lerde geçici sanat, "proje" ve "çevre sanatı" gibi sözcüklerle tanımlanmıştır. Daha sonra, "enstalasyon sanatı" terimi olarak daha yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

1958 yılında Paris'teki Iris Clert Galerisi, iki ilginç enstalasyona ev sahipliği yapmıştır. İlk olarak, Yves Klein'in *Void 150* (Boşluk 150) adlı çalışması, boş bir galeri mekânında sergilenmiştir. Sergisinde mekânın, sanatın eserinin bir parçası olarak ele alınması fikrini benimseyen Klein, sadece boşluk dışında hiçbir şey içermeyen beyaz bir galeri mekânını sergilemiştir. Bu bağlamda galerinin varlık sebebi değişmiş, kendisi bir sanat eseri hâline gelmiştir. Sanatçı, bu sergi ile metafiziksel bir sanat mekânı yaratmıştır.

1965 yılında Joseph Kosuth'un *One and Three Chairs* (Bir ve Üç Sandalye) çalışması, enstalasyon sanatı ve izleyicisi için farklı bir örnektir. Bu çalışmada, ortada gerçek bir sandalye, solunda aynı kompozisyon yer alır. Sanatçı, bu çalışmasıyla nesne ve onun imgesi arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Gerçek, taklit, kopya ve temsil kavramlarına odaklanarak, algıladığımız şeyler ile onların ötesindeki

kavramlar arasındaki ilişkiyi tartışmaya açar. Çalışmada; izleyicilerin, nesnenin görüntüsü ve sözcüklerle yapılmış tanımlar arasındaki bağlantıyı anlamaya çalışması gerekmektedir.

Enstalasyon sanatı, 1980'lerin başlarında New York'taki alternatif galerilerin yükselişiyle daha da popüler hâle gelmiştir. Sanatçılar, enstalasyonları müzelerde düzenlemek yerine, özellikle daha genç ve alternatif bir kitleyi hedefleyen kültür merkezleri gibi yerlerde düzenlemişlerdir. Enstalasyonlar, birçok farklı malzeme ve teknikle yapılabilmektedir ve sıklıkla tartışmalara neden olacak kadar yaratıcı ve ilginç olabilmektedir. Bugün, enstalasyon sanatı dünya genelinde birçok sanatçının ilgilendiği bir sanat formudur.

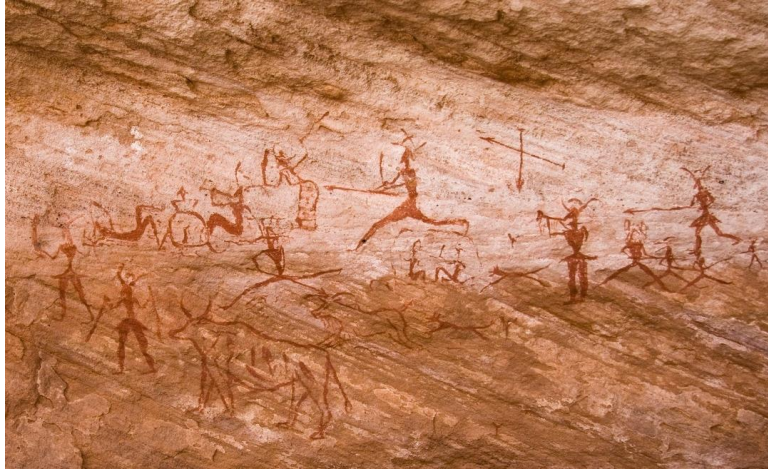
## 2. SANATTA TEKTİPLEŞME TEMASI

Tektipleşmenin, modernizm ile ortaya çıktığı söylenebilir. Kültürel farklılıkların ortadan kaldırılması ile tek tip bir insan yaratmak ve insanların birbirine benzemesini sağlamak, tektipleşmenin en belirgin özelliği olarak görülebilir. Tektipleşme kavramından bahsedildiğinde özellikle bir insan imgesi, ilk akla gelen unsurdur. Bu temanın sanat tarihindeki kökenlerine bakıldığında, av sahnelerinin canlandırıldığı mağara duvar resimleri ilk olarak akla gelebilir. Çünkü bu avlanma sahneleri tek bir insanın ön plana çıktığı bireysel bir etkinlik değildir. Burada kalabalık insan toplulukları tek bir organizma gibi davranır. Avlanmanın başarısı da buna bağlıdır. Dolayısıyla bu çizimlerde farklı biçimde bir insan figürüne rastlanmaz. Bu tür resimler, bireysel anlamda biçimsel farklılıkların ön planda olmadığı, tek tip insan figürlerinin bir kompozisyonudur (Boynukalın & Doğan, 2020) (Bkz. Görsel 1).

**Görsel 1.** Tadrart Acacus, Mağara Resmi, Sahra Çölü, M.Ö. 12000

**Kaynak:**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tadrart\\_Acacus](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Tadrart_Acacus)



Sanat tarihinde tektipleşen insan imgeleri, makine estetiğinin bir yansıması olarak ortaya çıkan fütürizmde görülmüştür. Görsel 2'deki Balla'nın *Street Light (Şehir Işıkları)* eserinde bütün bir sokak boyunca

birbirini takip eden, endüstrideki gelişmelerin bir sonucu olarak, standart bir üretim olan sokak ışığı görülür. Aynı zamanda, birbirini tekrar eden insan figürlerini andıran ışık parçacıklarının tektipleşmiş görüntüsü, eserin detayında dikkati çekmektedir.

**Görsel 2.** Giacomo Balla, *Street Light* (*Şehir Işıkları*) (detay), 174,7 x 114,7 cm, 1911.  
**Kaynak:**  
<https://magazine.artland.com/art-movement-futurism/>



Magdalena Abakanowicz, 1960'lı yıllarda kumaşlardan oluşturduğu enstalasyonları ile tanınmıştır ve bu eserlere kendisiyle özdeşleşen *Abakanlar* adını vermiştir. Enstalasyon sanatının öncülerinden biri olan sanatçı, bu el dokuması ve boyalı soyut eserler ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin (SSCB) desteklediği sosyalist realizme meydan okumuştur (Magdalena Abakanowicz: The Pioneer of Installation Art, 2023).

**Görsel 3.** Magdalena Abakanowicz, *Crowd*, 1960.  
**Kaynak:**  
<https://www.eduartexperience.com/en/art-story/magdalena-abakanowicz-the-pioneer-of-installation-art>



Tektipleşme teması farklı sanat dallarında da karşımıza çıkmaktadır. Plastik sanatların yanı sıra diğer sanat disiplinlerinde de benzer temalar

ve imgeler kullanılmıştır. Örneğin müzikte bu konuda ilk akla gelen eser, kuşkusuz Maurice Ravel'in 1928'de bestelediği Bolero'dur. Sürekli birbirini tekrar eden ritimler ve aynı melodi yaklaşık 14 dakika boyunca devam eder. Sanatçı, bu eseri babası ile yaptığı fabrika ziyaretlerinden ilham alarak bestelemiştir (Hoffman, 2004). Bu durum tektipleşmenin sanayileşme ve seri üretim gibi kavramlarla ne kadar ilgili olduğunu bir kez daha göstermektedir. Yine sinema sanatına bakıldığında, örneğin *Matrix* (1999) filminde, bilgisayar yazılımlarının yarattığı tektipleştirici, yapay bir dünya teması görülebilir. Filmde tektipleşme kavramı pek çok sahnede, oldukça çarpıcı bir biçimde tasarlanarak görselleştirilmiştir (Bkz. Görsel 4).

**Görsel 4.** Wachowski Kardeşler, *Matrix*, 1999.

**Kaynak:**

<https://tokyofox.net/2012/04/25/australia-2012-pt-xi-the-matrix-filming-locations/>



Tektipleşme, endüstride pek çok kolaylık getirmiştir. ABD'li sanayici Henry Ford'un üretim sistemi ve yönetim prensiplerine dayanan bir üretim modeli olan Fordizm, seri üretim ve montajın önemini vurgulamıştır. Bu sayede hızlı ve seri üretim şekli yaygınlaşmıştır. Ayrıca düşük maliyetli ürünler, kısa zamanda elde edilmiştir. Üretimde getirmiş olduğu avantajlara rağmen, tektipleşmenin olumsuz yönleri de olmuştur. Özellikle aynı tip ürünlerin insan hayatına girmesi ile birlikte, insanlar da tekdüze bir hayat tarzına bürünmüşlerdir. Sanatçılar tektipleşme temasını hem olumlu hem de olumsuz olarak nitelendirilebilecek özellikleri ile ele almışlardır. Mağara duvarı resimlerindeki birbirine benzeyen, aynı tip figürler izleyiciye daha çok olumlu bir hava yansıtmaktadır. Bu da insan gruplarının birlikte ve uyumlu bir biçimde hareket etmesi sonucunda elde ettikleri başarının bir sonucudur. 14. yüzyılda Rönesans'ta çok çeşitli figürlerin ve resimsel öğelerin bulunmasına rağmen belirli konu kalıpları ve temalar ortaya çıkmıştır. Aynı şekilde fütürizmin sahip olduğu ilkeler doğrultusunda, sanatçılar tektipleşmenin olumlu yanına dikkat çekmiştir. Ancak 1960'lara gelindiğinde, sanatçılar tektipleşmenin daha çok olumsuz olarak tanımlanabilecek niteliklerini ön plana çıkarmaya başlamışlardır.

Sanatçılar tek tip form ve malzeme ile çok parçalı enstalasyonlar gerçekleştirmişlerdir.

Enstalasyonlarında seramik malzemeyi kullanan pek çok sanatçı olmuştur. Antony Gormley ve Ai Weiwei enstalasyonlarında ise tektipleşme teması oldukça belirgin bir şekilde hissedilmektedir.

### 3. ANTONY GORMLEY VE *FIELD SERİSİ*

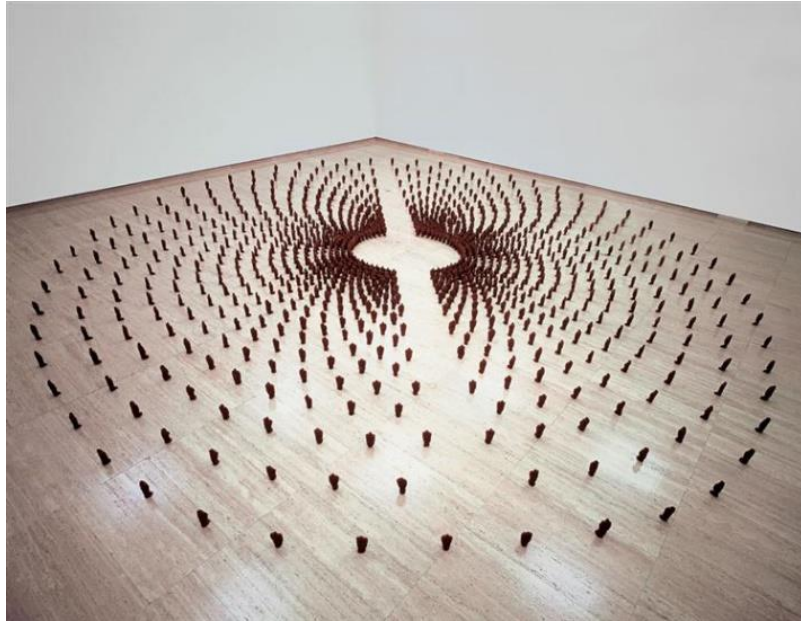
1950 yılında Londra'da doğan sanatçı, 1968-1971 yılları arasında Trinity Koleji'nde Arkeoloji, Antropoloji ve Sanat Tarihi okumuştur. 1974'te Londra'daki Saint Martin's School of Art ve Goldsmiths'e katıldıktan sonra, 1977-1979 yılları arasında Slade Güzel Sanatlar Okulu'nda heykel alanında yüksek lisans programını tamamlamıştır. Kendi bedenini kalıp olarak heykeller yapan sanatçı, 1980'lerden beri halkın katılımıyla *Field Serisi*'ni üretmektedir.

Antony Gormley'nin *Field for the British Isles* (1993) adlı enstalasyonu, *Field* adı altında dünyanın çeşitli yerlerinde sergilenen bir seridir. İlk *Field Serisi*, sanatçı ve asistanları tarafından 1989 yılında yapılan 150 figürden oluşan bir enstalasyondur. New York'ta sergilenen enstalasyonun figürleri, bir çemberin merkezine doğru ritmik olarak hareket ederek açık bir yol bırakacak şekilde yarı daire şeklinde düzenlenmiştir. Figürlerin çemberin merkezinden ritmik bir şekilde uzaklaştığı bu kompozisyona uzaktan bakıldığında figürlerdeki detaylar fark edilmez. Hem figürlerin kendisinde hem de dizilimlerinde son derece simetrik ve tektipleşmiş bir durum söz konusudur.

**Görsel 5.** Antony Gormley, *Field*, 1989-2003.

**Kaynak:**

<https://www.wikiart.org/en/antony-gormley/field-1989>



Sanatçı aynı yıl Avustralya'da öğrencilerinin yardımıyla, ikinci *Field Serisi*'ni 1100 figür ile yapmıştır. Üçüncü *Field Serisi* Meksika'da 1990 yılında yapılmıştır ve 35.000 figürü içermektedir. Bu seri, figürlerin bir mekânı dolduracak şekilde tasarlandığı ilk versiyondur ve izleyicinin içeri girmesini engelleyerek mekânı bloke eder. Galeri odasının tamamını kaplayan figürler, tek bir mevcut bakış açısına doğru dönerek, izleyicinin onların alanına girmesini kısıtlayacak şekilde düzenlenmiştir. 8 ila 26 cm boyutlarındaki figürlerin, dikkatle gözetilerek ayakta durmaları sağlanmıştır (Canpolat, 2017).

**Görsel 6.** Antony Gormley, *Field for The British Isles*, Terracota, 1999.

**Kaynak:**

<https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/field-for-the-british-isles-tour>



Gormley, daha sonraki yıllarda 25.000 figürden oluşan *Field for the British Isles* adlı eserini yapmıştır. Çin'de 250.000 figürden oluşan enstalasyon, 350 köylü tarafından yapılmıştır ve 2003 yılında sergilenmiştir.

Gormley'in enstalasyonlarına bakıldığında, izleyiciyi iki şekilde etkilediği söylenebilir. İlki, farklı ülkelerden, farklı sosyal sınıflardan ve farklı kültür seviyelerinden insanların kil ile temas ederek bir üretimin parçası hâline gelmesiyle bir duygu yaşamasıdır. İkincisi, binlerce figürün bir sanat galerisini tamamen işgal etmesidir. Bu nedenle, enstalasyonun sergilendiği galeri odası, eşi benzeri olmayan bir manzarası ve rengi olan *Field*'in anlamıyla özdeş bir görüntü sunar ve milyonlarca figürün bir arada görülmesiyle izleyici üzerinde son derece derin bir etki bırakır (Canpolat, 2017).

Gormley'in *Field* serilerindeki binlerce insan figürünün her biri elle şekillendirilmiştir. Bu yüzden bu figürlerin hepsi benzersizdir. Bu açıdan bakıldığında *Field Serisi*'nin tektipleşme temasını tam karşılamadığı söylenebilir. Çünkü binlerce figürden her biri, farklı insanlar tarafından,

kalıp kullanılmadan şekillendirilmiştir ve her figür birbirinden farklıdır. Ancak şekillendirme tekniğindeki birlik kolaylıkla görülebilir. Eserin tektipleşme teması açısından değerlendirilmesinin sebebi budur. Her ne kadar yüzlerce insan, binlerce figür yapsa da buradaki figürler onların kendi kişiliklerini ve tarzlarını yansıtmaz. Figürlere bakıldığında, hepsi tek bir kişiden çıkmış gibidir. İnsanlar bu formları kendi tarzlarında değil, belirli bir şablona göre şekillendirmişlerdir. Figürler belirli standartları kısmen taşıyan, bir çeşit seri üretilmiştir ve insanlar da bu üretimi gerçekleştiren makineler gibidir.

Her ne kadar boyutları birbirinden farklı olsa da bu figürler tek bir renktedir. Sadece kırmızı kil kullanılmıştır ve figürlerin duruş pozisyonlarında da bir tekdüzelik vardır. Figürlerin hiçbiri oturur veya yatar pozisyonda değildir. Hepsi ayakta ve yüzleri de izleyicilere bakacak şekilde döndürülmüştür. Burada kuşkusuz ilk akla gelen düşünce, insan yığınlarının kendi içlerinde farklılıkları olsa da tek bir yapıda olmasıdır. Figürlerin aynı yöne bakmaları tektipleşme teması açısından özellikle üzerinde durulması gereken bir durumdur. Günümüzde teknolojinin de olanakları ile insanlar çok daha kolay tektipleştirilebilir. Örneğin; televizyon, internet, sosyal medya ya da reklam panoları, insanları tıpkı *Field Serisi*'nde olduğu gibi bir yöne odaklanmaktadır. Çoğu insan, hayatının büyük bir bölümünde, bu tür araçlara maruz kalmaktadır. İşe gidip gelirken reklam panolarına bakan insanlar, akşam evlerinde televizyona bakarlar. Bu durum büyük kitlelerin âdeta tektipleşmiş bir aktivitesidir. İnsanlar günümüzde bunun gibi pek çok tektipleştirici araca maruz kalmaktadırlar.

Figürleri oluşturan kırmızı kil de tektipleşme kavramının en dikkat çekici simgelerinden biri olan üniforma gibi, figürlere âdeta giydirilmiştir. Figürlerin bakış yönü de aynı şekilde tek bir yere odaklanmıştır. Bu da tektipleşmiş insan yığınlarının yönlendirilmesinin bir sonucu olarak görülebilir.

#### **4. AI WEIWEI VE AY ÇEKİRDEKLERİ**

1957 doğumlu Çinli sanatçı Ai Weiwei çağdaş sanatın tanınmış isimlerinden biridir. Weiwei henüz bir yaşında iken, Çin'in ünlü şairlerinden olan babası Ai Qing, komünist yetkililer tarafından suçlu olarak suçlanmış ve bütün aile sürgüne gönderilmiştir. 1976 yılında, Kültür Devrimi'nin sonunda Pekin'e dönmelerine izin verilmiş ve sanatçı 1978 yılında Pekin Film Akademisi'ne başlamıştır. Çin toplumunun kısıtlamalarından kaçmak isteyen Weiwei, 1981'de Amerika Birleşik Devletleri'ne (ABD) giderek, Parsons Tasarım Okulu'na katılmıştır. Sanatçı, başlangıçta resim sanatına odaklansa da kısa sürede Fransız

sanatçı Marcel Duchamp ve Alman heykeltıraş Joseph Beuys'un hazır yapıtlarından ilham alarak heykeli tercih etmiştir.

**Görsel 7.** Ai Weiwei, *Ayçiçeği Çekirdekleri*, 2010, Tate Modern, Londra.

**Kaynak:**

<https://arsizsanat.com/ai-weiweinin-ay-cekirdekleri/>



Kavramsal sanat alanında dikkat çeken Ai Weiwei, sanatı aracılığıyla kendi ülkesinde ve dünyada yaşananlara yönelik eleştirilerini ifade etmektedir. Kapalı bir mekânda sergilenen, binlerce seramik parçadan oluşan bir enstalasyon olan *Sunflower Seeds (Ay Çekirdekleri)*, sanatçının en bilinen eserlerinden biridir. Londra'daki Tate Modern'de sergilenen bu enstalasyon, Jingdezhen, Çin'de 1.600'den fazla zanaatkâr tarafından üretilen milyonlarca el yapımı porselen ay çekirdeğinden oluşmaktadır. Bu eserdeki bütün parçaların üretilmesi iki buçuk yıl sürmüştür (Canpolat, 2017).

Ai Weiwei'nin *Ay Çekirdekleri*, hepsi aynı gibi görünen ancak her biri benzersiz milyonlarca küçük işten oluşmaktadır. Ne kadar gerçekçi görünseler de bu gerçek boyutlardaki ay çekirdekleri porselen üzerine, fırça dekor tekniği ile yapılmıştır. Her bir çekirdek, Çin'in Jingdezhen şehrinde, küçük ölçekli atölyelerde çalışanlar tarafından şekillendirilmiş ve boyanmıştır.



**Görsel 8.** Ai Weiwei, *Sunflower Seeds (Ay Çekirdekleri)*, Turbine Hall, Tate Modern, 2010.

**Kaynak:**

<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>



Gerçek çekirdekler yerine el yapımı porselen çekirdekler üreten sanatçı, izleyici ile doğrudan bir etkileşim hedeflemiştir. Bu süre boyunca çekirdekleri kavrayabilir, ısırabilir, üzerinden yürüyebilir veya üzerinde uzanabilirler. Weiwei'nin bu çalışması sadece kavramsal açıdan değil, gerçekçiliği açısından da ilginçtir. Porselen çekirdekler üzerindeki fırça dekorları ile birlikte son derece gerçekçi durmaktadır. Peki, Weiwei neden gerçek çekirdekler kullanmadan, böyle bir üretim gerçekleştirmiştir? Kuşkusuz, eserin farklı anlamlarının dışında ilk akla gelen, bu iş yükünü ve uzun yıllara varan üretim sürecini vurgulamaktır. İnsan emeği ile birlikte oluşan ve tektipleşen bir üretim süreci de böylece eserin bir parçası olmaktadır (Canpolat, 2017).

Weiwei'nin bu tasarımı sembolik yapısıyla da dikkati çekmektedir. Ay çekirdeği, Çin'de günlük hayatın bir parçası ve atıştırılabilir olarak kolayca bulunabilir. Kültür Devrimi sırasında açlığı gidermek için güvenilir bir besin kaynağı da olmuştur. Devrim sırasında, Başkan Mao Zedong posterlerde Güneş olarak tasvir edilmiş ve Çin halkı da yüzlerini ona çevirmiş ayçiçekleri gibi tasvir edilmiştir. Bu yüzden her bir ay çekirdeği güneş kral Mao'yu besleyen bireyi temsil etmektedir.

Tektipleşme teması çerçevesinde bakıldığında, sergi alanındaki çekirdekler tektipleşmiş insanlar gibidir. Her biri hemen hemen aynı boyda, yaklaşık aynı dekora sahiptir. Siyah beyaz fırça dekorları, bu çekirdekleri tıpkı siyah beyaz takım elbiseli insanlar gibi gösterir. Çekirdekler de insanlar gibi, büyük kalabalıklar hâlinde tek bir yerde toplanır, sonra dağılır ve tekrar bir araya gelir. İzleyicilerin dışardan bir

gözle eseri tecrübe etmeleri de ayrıca düşünülmesi gereken bir durumdur. Burada izleyiciler bazen tek bir çekirdeğe odaklanıp onu alıp havaya kaldırıp yükseltir. Tıpkı toplum içinde bir bireyin seçilip yükseltilmesi gibi. İzleyiciler bazen de onların üstünden geçer ve hatta pek çoğunun farkında bile olmazlar (Barbany, 2017).

## 5. SONUÇ

Antony Gormley ve Ai Weiwei'nin enstalasyonlarında çok sayıda birbirine benzeyen seramik obje vardır. Bu objeler geniş bir mekânı doldurarak, izleyiciye çarpıcı bir görüntü sunar. Görece küçük diyebileceğimiz bu formlardan, Antony Gormley'in *Field Serisi*'nde yer alanlarının en uzununu 20 cm'dir. Weiwei'nin *Ay Çekirdekleri*'nde ise gerçek boyutlu çekirdek formları vardır ve bu formların geniş alanları kaplamaları oldukça etkileyicidir.

Seramik formların boyutları ve sayıları gibi niceliksel unsurlara bakıldığında, iki eser arasında bir yakınlık göze çarpmaktadır. Tektipleşme temasının bir yansıması olarak, birbirinin tekrarı gibi görünen bu seramik formlar iki eserde de kolaylıkla okunabilir. Konu itibarıyla her iki enstalasyonda da insan teması görülebilir; ancak insanın tektipleşme durumu, iki eserde farklı sembolik ifadelerle anlatılır. Antony Gormley'in *Field Serisi* doğrudan insan figürünü enstalasyonun içine yerleştirmektedir. Burada kaba hatlarıyla binlerce insan figürü, ayakta durarak izleyiciye bakarlar. İnsan kalabalıklarının tekdüze görüntüsü, insan figürleri ile doğrudan anlatılmıştır. Ai Weiwei'nin enstalasyonunda ise insanların tek tip düzenlerini vurgulamak için ay çekirdekleri kullanılmıştır. Ay çekirdeğinin Çin kültüründeki anlamının da esere dâhil olduğu bu enstalasyonda, her bir çekirdek bir bireyin sembolüdür. Yine Gormley'in enstalasyonundaki insan figürleri izleyiciyi esere dışardan bakmaya zorlamaktadır. Mekân binlerce figür ile kuşatılmıştır ve bu figürler insanların içeri girmelerine engel olmaktadır. Ancak *Ay Çekirdekleri* enstalasyonunun sergilendiği ilk yıllarda, seyirciler çekirdeklerin üzerinde yürüyebilir, yatabilir, çekirdeklere dokunabilirlerdi. Yani bu enstalasyonda izleyici mekânın ve eserin içine girip bütün bir süreci deneyimlemektedir.

Sonuç olarak; her iki enstalasyonda da tektipleşme teması benzer ve farklı birtakım tekniklerle anlatılmıştır. Sembolik olarak ay çiçekleri ile veya doğrudan insan figürleri ile tektipleşmiş insanlar görece benzer özelliklerdedir. Her iki eserin ortaya çıkışında kullanılan teknikler ve tekrara varan üretim süreçleriyle tektipleşme kavramı esere işlenmektedir. Böylelikle birbirlerine benzeyen seramik nesnelere ve onların bir arada oluşu, tektipleşme kavramını oluşturmuştur.

## **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

## **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

## **KAYNAKÇA**

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen, Çev.). İletişim Yayınları.
- Avcı, M. (2018). Ai Weiwei'nin muhalif sanatı. *II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu*. Adana.
- Barbany, M. (2017). *Asılı adam: Ai Weiwei'nin tutuklanışı* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Benjamin, W. (2012). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı. Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Boynukalın, A. R., & Doğan, N. (2020). Tektiplen beden ve siborg sanat. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10(3), 881-893.
- Canbolat, A. (2017). Over thousands: Ai Weiwei and Antony Gormley in ceramic perspective. *New Trends and Issues Proceedings on Humanities and Social Sciences* 4(11), 214-221.
- De Oliveira, N., Oxley, N., Petry, M. (2003). *Installation art in the new millennium*. Thames and Hudson.
- Eraldemir, B. (2010). Sanat hayata nasıl bakar? Antony Gormley'in eserleri üzerinden bir açıklama. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(1), 115-131.
- Hoffman, M. (2004). *Bolero's industrious nature, ravel's romantic theme inspired by rhythms of a factory*. Retrieved June 22, 2023, from <https://www.npr.org/2004/07/15/3335230/boleros-industrious-nature>
- Kracauer, S., & Kılıç, O. (2011). *Kitle süsü* (O. Kılıç, Çev.). Metis Yayınları.
- Kwon, M. (2004). *One place after another: site-specific art and locational identity*, MIT Press.
- Tekin, O. (2016). Antony Gormley'e yakınlaşabilmek. *İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2(1), 81-95.

## **İNTERNET KAYNAKÇASI**

- <https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi 15.12.2022
- <https://www.antonygormley.com/>, 20.04. 2023
- <https://www.britannica.com/biography/Ai-Weiwei>, Erişim tarihi 21.01.2023
- <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/unilever-series/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>, Erişim tarihi 23.01.2023
- <https://www.eduartexperience.com/en/art-storry/magdalena-abakanowicz-the-pioneer-of-installation-art>, Erişim tarihi 15.01.2023
- <https://www.eduartexperience.com/>, Erişim tarihi 20.03.2023

## Derleme Makalesi

# Çağdaş Fotoğraf Sanatında Gözetim ve Mahremiyetin Teşhiri: Michael Wolf Örneği

Serpil YILMAZ\*

ORCID NO: 0000-0002-3050-9364

\*serpilyilmaz@sakarya.edu.tr, Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü.

### Öz

Yirmi birinci yüzyılda insan, her geçen gün daha fazla kontrol altına alınabilen bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Dünyayı saran dijital gözetimle, bireylerin özel hayatlarına varıncaya kadar her şeyden veri elde edilmektedir. Bu sistem, özellikle Web 2.0 teknolojileriyle geleneksel baskıcı gözetimi gönüllülük esasına dayanan bir gözetime dönüştürmüştür. Bu çalışmanın amacı, dijital medya araçları ile mahremiyetin nasıl teşhir edildiğine dikkat çekmektir. Bu amaç doğrultusunda Michel Foucault'nun panoptikon kavramı ışığında, omniptikona dönüşen bu teşhir görsel bir analizle ele alınmıştır. Çalışma, çağdaş sokak fotoğrafçısı Michael Wolf'un Google Sokak Görüntüleri'nden elde ettiği fotoğraflar ile sınırlandırılmıştır. Fotoğraf incelemesi, gözetimin çağdaş fotoğraftaki yansımalarının farklı bir bağlamda tartışılabilmesi ve yeni bir bakış açısı sunma olanağı vermesi açısından önem taşımaktadır. Buradan yola çıkarak, çağdaş fotoğraf eserlerinde mahremiyet konusunda sergilenen tutum ortaya konacaktır. Dünyada genel kabul gören etik değerlerin dönüşümünü görebilmek açısından bu çalışmanın farkındalık yaratması beklenmektedir. Bu çalışmada, Wolf'un Google Sokak Görüntüleri'nden elde ettiği fotoğraflardan örnekler dijital gözetim çerçevesinde analiz edilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** dijital medya, çağdaş fotoğraf sanatı, gözetim, omniptikon, mahremiyet

# Review Article

## Exhibition of Surveillance and Privacy in Contemporary Photographic Art: The Case of Michael Wolf

Serpil YILMAZ\*

ORCID NO: 0000-0002-3050-9364

\*serpilyilmaz@sakarya.edu.tr, Sakarya University, Faculty of Art Design and Architecture, Dept. of Visual Communication Design.

### Abstract

In the 21st century, human has become a consumption object that can be controlled more day by day. Digital surveillance surrounds the world, even in the private lives of individuals obtaining data from everything. This system, especially with Web 2.0 technologies, has transformed traditional oppressive surveillance into voluntary surveillance. The objective of the following study is to draw attention to how privacy is displayed with digital media tools. In order to achieve this goal, under the light of Michel Foucault's panopticon concept display turned into an omnipiticon, and was handled with visual analysis. The study is limited to photographs obtained by contemporary street photographer Michael Wolf from Google Street Images. Photograph analysis is important to be able to discuss the reflections of surveillance in contemporary photography in a different context and in terms of giving the opportunity to present a new perspective. From this point of view, the attitude towards privacy in contemporary photography works will be revealed. This study is expected to raise awareness in order to see the transformation of generally accepted ethical values in the world. In this study, the photographs that obtained by Wolf from Google Street Images will be analyzed within the framework of digital surveillance.

**Keywords:** digital media, contemporary photographic art, surveillance, omnipiticon, privacy

## 1. GİRİŞ

Teknolojilerin gelişmesi ile devletler, ideolojilerini benimsetmek için geleneksel yöntemlerden uzaklaşıp modern sistemlere başvurmuşlardır. Kapitalizminin yükseldiği tüketim odaklı küresel pazar sistemi içinde bireyler, yirmi birinci yüzyıl itibariyle dijital teknolojilerin ulaştığı boyutla daha sıkı bir denetim ve gözetim altına alınmışlardır.

İngiliz makine mühendisi ve deniz mimarı Samuel Bentham, 1785 yılında Rusya prensinin isteği üzerine dağınık hâlde çalışan işçileri bir araya toplamak ve denetimlerini sağlamak amacı ile bir yapı tasarlamıştır. Samuel Bentham'ın kardeşi İngiliz filozof ve hukukçu Jeremy Bentham, bu modelin hapisanelere de uygulanabileceği fikrini ortaya koymuştur. "Panoptikon" adı verilen dairesel yapı, "pan (bütün)" ve "opticon (gözlemlemek)" kelimelerinin bir araya geldiği bütünü gözlemlemek anlamına gelmektedir (Bentham ve diğ., 2016). Yapının en önemli özelliği gözetleyenin görünmemesi, dolayısıyla gözetimin olmaması durumunda bile mevcut belirsizliğin kişiler üzerinde oluşturduğu baskıyla otokontrollerinin sağlanmasıdır. Michel Foucault (2007), "modern hapisaneler" dediği, büyük kitlelerin kontrol edilmesini mümkün kılan "panoptikon"un görünmeden gözetleme fikrinden çok etkilenmiştir. Foucault (2007), bu modelin, kapitalist düzen içinde bireylerin üretim verimliliğini engelleyecek bir direniş oluşturmaları ihtimaline karşı kullanılması gerektiğini savunmuştur. Gözetimle baskı altına alınan bireyler, iktidarların biçimlendirdiği nesnelere dönüşmekte ve öznel farkındalıkları azaltılarak hâkim sisteme direniş göstermeleri engellenmektedir. Byung-Chul Han'a göre (2018), dünya artık gözetleyen ve gözetlenenin belirsizleştiği perspektifsiz bir "panoptikon"un içine girmiştir. Egemen güçlerin dikey gözetimi devam ederken aynı zamanda herkesin birbirini gözetleyebildiği "süperpanoptik" bir dünya yaratılmıştır.

Hayatın her alanına yayılan görüntü kayıt cihazlarıyla elde edilen görüntüler; güvenlik, kontrol altında tutma veya hedeflenen amaçlar doğrultusunda bilgi verici olarak kullanılmak üzere kaydedilmektedir. Kişilerin izni olmaksızın özel hayatlarına dair görüntülerin herhangi bir amaç için kullanılabilmesi mahremiyet kavramının dönüşümünü de beraberinde getirmiştir. Web 2.0 teknolojileri, kullanıcıların gönüllü olarak paylaşım yapmalarını teşvik eden algoritmik bir tasarıma sahiptir. Bu uygulamalarda kullanıcılara kendilerini rahat hissedebilecekleri ve haz alacakları kişisel alanlar yaratılmaktadır. Bu sayede, özellikle Web 2.0 ile hayata geçen sosyal ağ sitelerinde en mahrem görüntülerin bile paylaşılabilirliği görülmektedir. Bu paylaşımların zamanla normalleşmesi,

özel ve kamusal alan sınırlarını bulanıklaştırmış ve mahrem olanın korunması gerekliliğini önemsiz hâle getirmiştir. Her şeyin metalaştırıldığı kapitalist sistem içinde, dijital ortama taşınan insana ait verilerin de alınıp satılabilen bir metaya dönüşmesi, insani vasıfların yitirildiği bir dünyayı yaratan sistemin sorgulanmasını gerektirmektedir.

Web 2.0 teknolojilerinin hayatımıza girmesiyle dijital gözetim, sanat alanında da yeni bir bakış açısı ortaya çıkarmıştır. Kamusal alan ve özel alanın şeffaf bir forma bürünmesi, sanatçıların sanat eserlerini tanımlamalarında daha özgür yaklaşımlar sergiledikleri çağdaş sanatı gündeme getirmiştir. Örneğin çağdaş fotoğrafta Michael Wolf, Richard Prince ve Vikky Alexander gibi isimler başkalarına ait fotoğrafları düzenleyip kendilerine mâl ederek pazarlamışlardır.

Bu çalışmada, dijital ağlarda paylaşılan görüntülerin çağdaş fotoğrafçılar tarafından "kendine mâl edilerek" sergilenmesi ele alınacaktır. Bu çerçevede düşünülmesi gereken sorular şunlardır: Bireylerin dijital ortamlardan alınıp pazarlanan görüntülerinin sergilenmesi ne kadar etikdir? Dijital ortamlarda mahremiyet, değerini yitirmeye başlayan bir olguya mı dönüşmektedir? Görüntülerin kamuya açık olması bize sahibinin izni olmadan kullanma hakkı verir mi?

Çağdaş sanat bağlamında ele alınacak bu çalışmanın amacı, dijital teknolojiler ile dönüşen mahremiyetin teşhirine dikkat çekmektir. Bu amaç doğrultusunda Michel Foucault'nun "panoptikon" kavramı ışığında, "omniptikon"a dönüşen teşhir, görsel bir analizle ele alınacaktır. Buradan yola çıkarak, mahremiyet olgusunun çağdaş fotoğraftaki yansıması gözler önüne serilecektir.

Bu çalışmada incelenen çağdaş fotoğraf sanatçısı Michael Wolf'un, *Sokak Görüntüleri* isimli çalışmalarından "Bir Dizi Talihsiz Olaylar Serisi" örneğinin söz konusu yaklaşımın tanımlanmasında açıklayıcı olması beklenmektedir. Wolf'un, Google Street View'den fotoğrafladığı çalışmasından seçilen birkaç örnek dijital gözetim çerçevesinde yorumlanacaktır. Bu çerçevede, mahremiyet olgusunun yirmi birinci yüzyılda ulaştığı boyuta dikkat çekilecektir.

## **2. ÇAĞDAŞ FOTOĞRAF SANATINDA POSTMODERN BİR TAVIR**

"Postmodernizm", teknoloji ile eş zamanlı gelişen modernizm sonrası dünya algısı ve henüz tanımı net olmayan gelecek kaygısından arınmış, mevcut ideolojilerden uzak bir tavidir. Edebiyat kuramcısı Terry Eagleton (2015, s. 9-15), "postmodernizm"i geleneksel ve modern gerçeklik fikrine şüphe ile yaklaşan, belli bir temeli olmayan, belirsiz ve iktidarsız bir yön taşıyarak birçok kültür ve yorumdan ibaret olan farklı

bir dünya tasarımının bulunduğu bir dönemlendirme anlayışı olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda yüksek kültür ile popüler kültürün, sanat ile sıradan yaşam arasındaki sınırların da net olmadığı, derinliksiz ve üslupsuz bir kültürün sahne aldığı bir zemin olarak görür.

1990'lı yıllar, "neo-avangard" ve "postmodernizm" gibi net vasıfları olan entelektüel otoriteye sahip paradigmanın sonuna tanıklık etmiştir. Çağdaş sanat, diğerlerinin aksine belirli bir döneme atfedilmekten, kavramsallıktan, kategorileştirilmekten ve eleştirel yargıdan sıyrılarak belirleyici niteliklerden özgürleştiren bir histir. Sanatsal pratiklerin hemen hepsinden ayrı tutulmasına rağmen çağdaş sanat da paradoksal bir şekilde kurumsal bir nesne olmaktan kaçamamıştır (Graw, 2015).

Genel bir bakışla çağdaş sanat; belli bir ideolojiye hizmet etmeyen, tamamen kâr odaklı denilebilecek bir sanat biçimi olarak görülmektedir. Eleştirel yaklaşımlar, sanat nesnesini; dijital medyanın biriktirdiği veri çöplüğü içinde değerini yitirmiş ve küresel pazar içinde başına buyruk dolaşan bir sanat eseri olarak tanımlar. Sanatçılar eskiyle yeniye harmanlayıp "şimdiye" üreterek sürekli kendini güncelleyen, iç içe geçmiş zamanların nesnel ifadesini pazar piyasasına sunmaktadırlar. Eserlerinde kimi zaman anlamı, anlamsızlık olarak ifade etmek ister; âdeta anlamlandırmaya çalışmakla alay ederler. Bu yönden bakıldığında, çağdaş sanat eserinin "anlamı" devre dışı bırakma çabası olduğu söylenebilir. Çağdaş sanat; kendi içinde değişkenliği, hızı, etkileşimi ve geçiciliği barındırırken nesneyi ön plana çıkarmaktadır. Sanat eserinin gündelik yaşam dâhil hayatın her alanında zaten var olduğunu, sadece nesneye bakma biçimimizi değiştirerek söylemektedir. Gerçek şu ki; neyin sanat eseri olarak kabul edilip neyin edilmeyeceğine küresel pazar sisteminin sanat alanında önemli dinamiği olan küratörler karar vermektedir.

Sanatın her alanında olduğu gibi fotoğraf sanatında da postmodernist yaklaşımların sıra dışı yansımaları görülmektedir. Bu yansımalar, sanat eserleri ile belirsiz fakat etkili bir şekilde sunulmaktadır. Eserlerde çoğunlukla net bir betimleme amacı olmayıp, şaşırtma, tedirgin etme, yanıltma veya çelişkide bırakma gibi etkiler amaçlanır.

Çağdaş Fotoğraf, sanatçının tercihine bağlı olarak konusunu kendisinin tasarladığı veya bir sanatçının eserini kendisi için başlangıç noktası saydığı, kullanılan teknikler açısından özgür, manipülasyon yapması açısından serbest bir anlayışı içermektedir. Bu anlayış, geleneksel sanatta gerçeklik, nesnellik ve doğruluğa âdeta meydan okuma içerirken; postmodern bakış açısında yaratıcılık ve zenginlik olarak kabul edilir (Köhler, 1995, s. 19).



Tekniğin olanakları, her alanda olduğu gibi sanatçıları fotoğraf sanatında da anlayış değişikliğine sürüklemiştir. Güvenlik kameraları, mini kameralar, mobeseler, uydu görüntü sistemleri, cep telefonu kameraları gibi kayıt teknolojilerinden elde edilen görüntülerin fotoğraf sanatına yeni bir boyut kazandırdığı görülmektedir. Bu konuda Angie Kordic (2015, s. 1), fotoğraftaki anlayış evriminin, sanatın kendisinin evrimi kadar ilginç olduğunu ve bunun güncel akımları, sosyo-ekonomik ve politik olaylar çerçevesinde ortaya çıkan gelişmeleri ifade eden bir yaklaşım olduğunu söyler. Gözetim teknolojilerinin bir parçası olan fotoğrafın dijitalleşmesi; etik tartışmaların fitilini ateşleyen, fotoğraf sanatındaki yeni (çağdaş) yaklaşımları ortaya çıkarmıştır. Özellikle hayatın her alanına yerleştirilen kameralardan elde edilen görüntülerin sanata dâhil edilmesi, sanatın da gözetime hizmet eden bir unsur hâline geldiğini düşündürmektedir.

Yirmi birinci yüzyılda özel hayatın teşhiri gibi bazı etik kavramların dönüştüğü, buna bağlı olarak özel ve kamusal alanın sınırlarının bulanıklaştığı görülmektedir. Gerek maruz kalınan gözetim sistemleriyle elde edilen, gerekse sosyal ağlarda gönüllü olarak paylaşılan görseller, "çağdaş fotoğraf sanatı" adı altında sergilenebilmektedir. Richard Prince'ın ucuz romanların kapaklarındaki hemşire fotoğraflarından oluşan "Hemşire Resimleri" (2003) ve genç erkekler ve kadınlar tarafından Instagram'da çekilen öz çekimlerden oluşan "Yeni Portreler" (2014) ve Marlboro sigaralarından alınan resimlerden oluşan "Kovboylar" (1980-1992,..) serileri, bunun çarpıcı örneklerindedir.

Dijital medyanın olanaklarını kullanan çağdaş fotoğraf sanatçıları, modern dönemin kurallarını reddeden postmodernist bir yaklaşımla, fotoğrafa farklı bir boyut kazandırmışlardır. "Çağdaş fotoğraf sanatı"; genel bir tanımlamayla estetik kaygılardan arınmış ve kendi estetiğini bu kaygının dışında kalarak yaratmış bir tavidir. Sanat nesnesinin özgürleştirilmesi gerektiğini savunan Çağdaş fotoğraf sanatçıları, mobese kamera kayıtları ya da sosyal medyada paylaşılan fotoğraflar gibi kamuya açık görüntülerin artık sahibinin tekelinde olamayacağını savunmaktadırlar. Buna dayanarak Çağdaş Fotoğraf sanatçılarının dijital gözetim araçlarından elde ettikleri görüntüleri "kendilerine mâl ederek" pazarlayabildikleri görülmektedir. Kendine mâl etme eylemi, görüntüyü ait olduğu bir çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşımaktır (Özel, 2006, s. 159). Sanatçıların dijital ağlarda dolaşıma giren fotoğrafları kullanarak pazarlayabilmeleri etik tartışmaları da beraberinde getirmiştir.

### 3. DİJİTAL MEDYA ve ÇAĞDAŞ GÖZETİM

Jeremy Bentham, 1785 yılında kardeşi Samuel Bentham'la birlikte gözetim ve kontrole dayalı merkezî bir denetim modeli tasarlamıştır. Jeremy Bentham, bu fikrin hapishanelere uygulanabileceği fikrini oluşturmuştur. Hayata geçemeyen bu fikirden çok etkilenen sosyal bilimci Foucault, bu modelin modern devletlerde nasıl hayata geçirildiği konusunda çalışmalar yapmıştır. Foucault'nun "modern hapishaneler" olarak adlandırdığı bu modelde en etkilendiği kısım, gözetleyen (iktidarın) görünmez olmasıdır. Mahkûmların ne zaman gözetlendiklerini bilemedikleri bu modelde, gözetleyen olmaması durumunda bile otokontrolleri sağlanmaktadır. Bu fikir, Foucault'nun (1992) hapishane metaforunda belirttiği gibi mahkûmlar üzerinde etkili bir denetim şeklidir. Bu model, 1960 sonrası internet teknolojilerinin yaygınlaşması ile güç kazanan kapitalizmin bir ayağı hâline gelmiştir.

1960'lardan itibaren hızla gelişmeye devam etmekte olan dijital medyanın, en ucuz ve en hızlı enformasyon üretme yöntemi olduğu bilinmektedir. Elde edilen devasa veriler, enformasyon şirketlerince toplanıp ayıklanabilir ve kullanılabilir hâle getirilmektedir.

Yeni medya sistemini geleneksel medya sisteminden ayıran en önemli ayrıntı; izleyicilerinin davranışlarını algılayabilmesi, bulut sistemlerde depolayabilmesi, eşitlemesi (sync) ve eş zamanlı olarak analiz edebilmesidir. Ayrıca bu yeteneklerin dışında programlanabilir bir medya olan yeni medyanın yavaş yavaş nesnelere interneti ve büyük veri sistemleriyle bütünleşmeye başladığı düşünülürse gözetim sahasının genişliği ve yapabilecekleri neredeyse sınırsız hale gelecektir (Yanık, 2017, s. 792).

Günümüz teknolojik gelişmeleriyle gözetim olgusu, bedenlerimizin içine kadar nüfuz etmektedir. Hayatımızın her alanına yerleşmiş kameralar, kayıt cihazları, mikro kameralar, giyilebilir teknolojiler, insansız hava araçları, parmak izi okuyucuları, yüz tanıyıcılar ve son olarak bedenine yerleştirilebilen mikroçipler gözetimin yol açabileceği ürkütücü boyutları gözler önüne sermektedir. İçinde bulunduğumuz kontrol edilmesi mümkün olmayan gözetim mekanizması, sosyal medya uygulamaları ile önemli ölçüde desteklenmektedir. Modernizmin baskıcı ve yerel denetimi yerini postmodernizmin küresel denetimine bırakarak rıza üretimi ile baskıcı gücünü gizlediği görülmektedir. Dijital medyada rıza ve haz üretilerek, bireylerin kendi iradeleriyle hareket ettikleri düşüncesi empoze edilmektedir. Bu hazla tatmin olan bireyler, gözetlenmeye razı olmakta ve böylece gözetimin sürekliliği sağlanmaktadır. Rıza üretimi, belli kalıplar içinde söylemler yaratılarak

ve eğlence sektörünün devreye girmesiyle sağlanmaktadır. Kontrol mekanizması içinde sunulan seçenekler, kullanıcılara özgürlük hissi uyandırmaktadır.

Klasik gözetim aktörlerine bugün artık bireyler de eklenmektedir. Bireyler, yeni teknolojilerle yalnızca birbirlerini gözetlemekle kalmamakta, aynı zamanda gözetlemeyi kolaylaştıracak enformasyonun üretimi için dijital mekânda durmaksızın ve gönüllü bir şekilde veri üretmektedirler. (Aktaran Bitirim, 2017, s. 63)

Dijital medyanın olanaklarıyla o zamana kadar süregelen asimetrik gözetime, yatay bir gözetim (omniptikon) eklenmiştir. "Omniptikon" adı verilen bu gözetim mevcut asimetrik gözetim devam ederken bireylerin veya kitlelerin de birbirini gözetleyerek gözetim, yönünün tamamen belirsizleşmesidir. "Omniptikon", ilk kez hukuk profesörü Jeffrey Rosen tarafından kullanılan, rızaya dayalı birbirini gözetlemeye ve gelişen gözetim sistemleri sayesinde her an her yerde gözetlenme anlamına gelmektedir. Modern dönemdeki asimetrik gözetim, postmodern dönemde yerini "omniptikon"a bırakmış ve iktidarın denetsel işlevi maskelenmiştir (Bitirim, 2017, s. 45). İnternet teknolojileri sayesinde, çoğun azı izlemesi metaforu olan "sinoptikon"dan, "omniptikon"a hızlı bir geçiş gerçekleşmiştir.

Bir kavram olarak "omniptikon", Rosen'a (2004) göre; internet çağında herhangi bir zaman diliminde, kimin izleyen ya da izlenen olduğu bilmeyen bir çoğunluğun, birbirlerini sürekli gözetlemesine olanak vermektedir. Bu niteliği ile "omniptikon" kavramı, siber ortamda herkesin karşılıklı bir şekilde birbirini izlemesini ifade etmekte ve yine gözetim pratiklerinin değişen doğasından hareketle, "gönüllü gözetim" üzerinden inşa edilen yeni bir toplumsal kültüre gönderme yapmaktadır. (Aktaran Bitirim, 2017, s. 61)

Dijital medyanın tasarımsal yapısı ve içeriğinde üretilen söylemler, artık gözetleyen gizliliğinin gerekliliğini ortadan kaldırmıştır. Paylaşımlardan alınan haz, mahremiyet gibi etik unsurları önemsizleştirmiş ve kullanıcıların kendi rızalarıyla özel hayatlarına dair her şeyi teşhir etmelerine teşvik etmiştir.

Gelenek, örf, norm ve değer sistemi gibi unsurlar tarafından önemli ölçüde belirlenen toplumsal yapı, toplumda makbul sayılan davranış ve tutumları gösterdiği gibi uygun görülmeyen tavır ve davranışları da işaret eder. Mahremiyet ise, toplumsal yapı içinde önemli ölçüde başkalarının da tutum ve davranışlarını bilmeyi varsayar. Bu açıdan bakıldığında mahremiyet, Giddens (2010, s. 89) tarafından "öteki

tarafından özümsemek değil, onun özelliklerini bilmek ve kendi özelliklerini açıkça ortaya koymak" şeklinde tanımlanır (Gündüz, 2016). Tüketim kültürünün özel hayatı teşhir etmesi yirmi birinci yüzyılın en önemli sorunlarından biridir. Kendi karakteristiğini yaygınlaştırmak için belli başlı araçları kullanan "postmodernizm", giyim-kuşamı moda olarak sunmakta, bedene aşırı özen gösterilmesini sağlamakta, dijital medya ve kitle iletişimini kullanarak özel hayatın gizliliğini göz ardı edip kendisine büyük bir piyasa oluşturmaktadır (Douglas ve Isherwood, 1999, s. 22). Bireyler, bu sistem içerisinde tüketim alışkanlıklarını belli bir statü göstergesi olarak sergilemektedir. Sistem içinde var olmaya çalışan birey sembolik bir tüketimle yeniden yarattıkları kimliklerini sunmaktadırlar. Gösterişçi tüketim olarak tanımlanan modelin temelinde, postmodern yaşam tarzının ruhunda hayat bulan ve özellikle refah sahibi olan bireyin en büyük arzusu teşhir olunmak ve gerektiğinde hazları uğruna her şeyi teşhir etmek anlayışı bulunmaktadır. Buradaki amaç, öncelikle itibar kazanmak ve toplumda görünür olmayla gündemde olmaktır (Veblen, 2005, s. 67).

Dijital gözetim sistemlerinde, bütünü izlerken azı da izleyen ve denetleyen teknolojiler "sinoptikon" modeli ile açıklanabilmektedir. Bu model, televizyon örneği gibi çoğunluğun azınlığı izlemesidir. İzlenilenin (gözetlenenin) sahnede olduğu ve seyircilerin (gözetleyenlerin) önünde tüm çıplaklığı ile durduğu görülmektedir. Zigmunt Bauman, panoptik bir gözetim modeli olan "sinoptikon"u şu şekilde tanımlar:

"Synopticon" (ise) doğası gereği küreseldir; seyretme eylemi seyredenleri yerelliklerinden koparır, onları bedensel olarak yerlerinde kalsalar bile en azından tinsel olarak, uzaklığın artık bir mesele olmadığı sibermekâna taşır. Synopticon'un seyredilenden seyredene dönüşmüş hedeflerinin yerinde mi durduğunun yoksa hareket hâlinde mi olduğunun artık önemi yoktur. Nerede olursa olsun ve nereye giderse gitsin bu hedefler, çoğun azı seyretmesini sağlayan yurtsuz ağa bağlanabileceklerdir ve bağlanırlar da. Panopticon, insanları seyredebilecekleri bir konuma zorla getirdi. Synopticon'un ise baskıya ihtiyacı yoktur; insanları, seyretsizler diye ayartır. Ve seyircilerin seyrettiği az sayıdakiler sıkı bir elemenden geçirilmiştir. (Bauman, 2010, s. 62)

Mobese kameraları görüntüleri, insansız hava araçlarının çektiği görüntüler veya uydu görüntüleri gibi sistemlerde de "sinoptikon" gözetim modeli görülebilmektedir. Bu görüntülerde özne, çıktığı sahnede tıpkı televizyonda olduğu gibi kültürün nesnesine dönüşmektedir. Artık özne, kamuya mâl olmuş ve tüketim nesnesine dönüşerek pazarlanabilir

hâle gelmiştir. Yirmi i yüzyılda "sinoptikon"un yerini alan "omniptikon"da kimin kimi ne zaman ve nerede gözetlediği iyice muğlaklaşmıştır. Bunun sonucunda kamusal alanla özel alan birbirine karışarak mahremiyetin teşhiri gibi etik tartışmaları ortaya çıkarmış ve bu teşhirinin önemini yitirdiği bir normalleşme içine girilmiştir. Buradaki normalleşme, özel hayatın sınırlarının bulanıklaşması ile mahremiyet kavramlarının karmaşık ve çözümlenemez oluşunu ifade etmektedir. Bireyler artık neyin mahrem olduğu, neyin olmadığı konusunda karar veremez hâle gelmiştir. Mahrem ve güvenli hissedilen mekân, aslında bireyin en savunmasız halde yakalanabildiği ortamdır.

Çağdaş gözetimin en önemli dinamiklerinden biri, işlevsel olarak yayılmasıdır. Bu yayılma, insansal istihbarat hücrelerini ve fırsatçılığı yerel alanda etkili kılma eğilimini gösterir. Sistem yanlılarınca dijital araçların yeni gözetleme ortamlarını bu şekilde yaratması beklenmemiş ve aktivistler bile geleceği öngöremez hale gelmiştir. (Aktaran Çakır, 2015, s. 364)

Sokak fotoğrafları ile tanınan çağdaş fotoğraf sanatçısı Wolf, dijital gözetim sistemleriyle Google Haritalar'dan elde ettiği fotoğrafları kendine mâl ederek çağdaş bir tavır sergilemektedir.

#### **4. MICHAEL WOLF ve ÇAĞDAŞ SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞI**

Fotoğraf artık, dijital fotoğraf makineleri sayesinde eskisi kadar maliyetli olmayıp, makinelerin taşınabilir özelliği ile gündelik yaşamımızın bir parçası hâline gelmiştir. Sanatsal ya da belgesel nitelik taşıma amacı gütmeksizin herkes özel ya da kamuya açık mekânlarda özgürce çekim yapabilmektedir. Dijitalleşme ile fotoğraf çekiminin kolaylaşması ve kameraların hayatımızın her alanında yaygınlaşması, bunun en önemli nedenlerindedir. Örneğin, cep telefonu yirmi birinci yüzyılda insanların yanından ayırmadığı bir aygıt hâline geldiği için kamerayla yakalanabilecek görüntülerin küçümsenemeyecek nitelikte olduğu görülmektedir.

Sanat alanında işlevini sürdürmekte olan fotoğrafın her mekânda mümkün olabilmesi, sokak fotoğrafçılığına yeni bir boyut kazanmıştır. Anton Kawasaki (2013), sokak fotoğrafının yalnızca nesne ya da özne görüntüsü olmadığına, bu fotoğrafların aynı zamanda mimari ve belgesel bir nitelikte olduğuna dikkat çekmektedir. Sokaktaki insanları en doğal hâllerleriyle (farkında olmadıkları takdirde) kayıt altına almak, sosyo-kültürel alandaki çalışmalar için de önem taşımaktadır. Ancak sokak fotoğrafçılığında, insanların fotoğraflanmasındaki karşılaşılan en büyük güçlük izin meselesidir. Birçok fotoğraf sanatçısına göre fotoğrafladığınız

kişilerden izin istemek, fotoğraftaki samimiyeti ve doğallığı öldüren bir etkidir. Satkın'a göre (2017, s. 436), sokak fotoğrafları, günlük yaşamlarımızın bir yansımasını gösteren ve insanlığın iç yüzünü açığa çıkaran çoğunlukla ironik görüntülerdir. Bunu yaparken, özel yaşamın korunması ve kişilerin özel alanlarına saygı gösterilmesi hususunun dikkate alınması gerekmektedir. İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin 12. maddesi ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nin 8. maddesi ile yasal güvence altına alınan gizliliğin korunması, dünyanın her yerinde geçerli olan yasal düzenlemelerdir. Lyon (2006, s. 33-37), özel hayata ilişkin detayların gözetim araçlarına aktarılmasıyla, özel ve kamusal alan ayrımının anlamını yitirdiği ve sınırlarının belirsizleştiğini söyler. Bu bağlamda, kamusal alan ve özel alan ayrımının net olmadığı yirmi birinci yüzyıl gözetim pratiklerinin bu yasal düzenlemelerin cevap veremediği sorular için güncellenmesi gerekliliği doğmaktadır.

1954 Almanya, Münih doğumlu çağdaş fotoğraf sanatçısı Wolf, Hong Kong şehrinin baş döndürücü mimarisini, bölgenin karmaşık kentleşmesinden ilham alarak kadraja aldığı sokak fotoğrafları ile dikkat çekmiştir. *Yoğunluğun Mimarisi*, *Şeffaf Şehir* ve *Paris Çatıları* adlı dizisinde Wolf'un Hong Kong, Şikago ve Paris fotoğrafları, binlerce insanın bu kadar yakınındaki hayatlarının gerçeği olan bir metaforu gözler önüne sermektedir. Şehrin sıkışmışlığının ve yoğun yapılaşmasının, günün farklı saatlerindeki görünümünün estetiksel bir yaklaşımla fotoğrafa yansımasını sunmaktadır. Görsel 1'de, *Saydam Şehir* adını verdiği *Yoğunluğun Mimarisi* serisinden bir örnek yer almaktadır.

**Görsel 1.** Michael Wolf, *Saydam Şehir*, 2010

**Kaynak:**  
<https://photomichaelwolf.com/#transparent-city/1>



Wolf, mimari çekimlerinde fotoğrafları kırparak kadraj oluşturmuştur. Gökyüzünün ve ufkun görülemediği fotoğraflarında, sınırsız boyutta sonsuz bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Alman fotoğraf sanatçısı, bu çalışmalarıyla 2010 yılında Dünya Basın Fotoğrafı Ödülü'nü almıştır.

Wolf'un daha sonra yaptığı uydu görüntüleri çalışması, çağdaş fotoğrafta gözetim sistemlerinin kullanılması açısından bu çalışmanın örnekleme olarak ele alınmıştır. Kendine mal etme eylemi, Amerikalı ressam ve fotoğraf sanatçısı Richard Prince'ın Instagram serisinde de karşımıza çıkmaktadır. Prince, Instagram'da gezerken elde ettiği, tanımadığı insanların fotoğraflarının ekran görüntülerini alıp izin almadan kendi sergisini oluşturmuştur. Fotoğrafların internet ortamından sergi salonuna taşınması ve burada pazarlanması, mahremiyet bağlamında etik olup olmadığı tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Sanatçıların, kamusal alana açık olarak yayımlanan fotoğrafları, bağlamından koparıp sergi salonuna taşınması görüntülerin mahremiyeti teşhir edici boyutunu gündeme getirmiştir. Wolf da Prince gibi benzer çalışmalarla gözetim araçları ile teşhir edilen fotoğrafları kendine mal etmiştir. Bu çalışmada, Google Haritalar'ın "Sokak Görüntüleri" uygulamasını kullanarak ulaştığı sokak görüntülerinden oluşturduğu *Street View (Sokak Görüntüleri)* serisi ele alınmıştır. Wolf, bilgisayar ekranından pozladığı bu görüntüleri kendisine ait sanat eserleri olarak sergilemiştir.

Google Haritalar, internet tarayıcısı Google tarafından hizmete koyulmuş uydu teknolojileri aracılığı ile sunulan ücretsiz çevrim içi haritalama servisi. Google'ın özel GPS koordineli kamyonetlerinin tepesine yerleştirilen kamerayla, rastgele çekilen binlerce sokak görüntülerinden detaylar yakalayan Wolf, bu çalışmasıyla 2011 Dünya Basın Fotoğraf Yarışması'nda mansiyon ödülü almıştır. Fotoğrafta çağdaş yaklaşımı açısından bu çalışmaları takdire değer görülmüştür. İlginç görüntüler arayan Wolf, bu çalışma için yüzlerce saatini bilgisayar başında tarama yaparak ve bilgisayar ekranındaki görüntüyü fotoğraflayarak geçirmiştir. *Street View* isimli çalışmasında, Tokyo şehrinin sokaklara taşan kalabalık nüfusu düşünülürse, insanların özel ya da absürt hallerinin Google Haritalar aracının kamerasına yakalanması pek de imkânsız görülmemektedir. Görüntüler "gerçeklik" konusunda şüpheli bir yaklaşıma götürse de, günümüz çağdaş sanatının böyle bir temsiliyete ihtiyaç duymadığı su götürmez bir gerçekliktir. Wolf, *British Journal of Photography* (2011) ile yaptığı röportajda, tripodla yerleştirdiği bir kamera kullanarak bilgisayar ekranındaki görüntüleri fotoğrafladığını ve ekran görüntüsü almadığını söylemektedir. Wolf, Google Haritalar aracının tepesine yerleştirilen kameraya takılan görüntüleri inceleyerek bulduğu detayları bilgisayarının karşısına yerleştirdiği kamerası ile fotoğraflayarak farklı bir yöntem geliştirmiştir. Yakaladığı detayları kendi fotoğraf makinesiyle bilgisayar ekranından yeniden pozlayarak reproduksiyonunu almış; hatta çektiği bazı bölgeleri bulup bizzat

gitmiştir. Çektiği fotoğrafları kırparak kendi kadrajını oluşturan Wolf'un bu yöntemi, sokak fotoğrafçılığının geldiği aşamayı gözler önüne sermektedir. Görsel 2'de, Wolf'un çalışmasını hazırlarken çekilmiş videosundan bir kare yer almaktadır.

**Görsel 2.** Foam For You -Peeping, 2013

**Kaynak:**

<https://www.youtube.com/watch?v=a-8pd-wXyT8>



Wolf, Görsel 2'de çalışmasının yöntemine ve amacına yönelik açıklamalar yaptığı videosunda, rastgele seçilmiş bölgeleri içeren binlerce fotoğrafı Google Haritalar üzerinden seçtiğini söylemektedir. Videodaki ifadelerinde, bu seçkiyi konularına göre kategorileştirmeye özen gösterdiğinden bahsetmektedir. Örneğin bir yerden bir yere giden aceleci insanların hâllerini görüntülemek gibi, belirlediği fotoğrafları bilgisayar ekranının önüne kurduğu fotoğraf makinesi ile tekrar pozlayarak farklı bir seçki oluşturmuştur. Çekmiş olduğu fotoğraflar arasından seçtiklerini kırpmakta, hatta boyutlarını ters yüz ederek çevirmektedir. Kendi çekim yaptığı kamerasıyla fotoğrafa bazı eklemeler de yapmaktadır. Bunu yaparken belirli bir amacının olmadığını; fakat nedense ortaya koyduğu şeylerin tartışmalara konu olduğunu ifade etmektedir. Bazen kendisinin ifade etmek istemediği sonuçların bile çıkarıldığını söylemektedir. Bulanık resimleri olduğu gibi yansıtmasının çok değişik şekillerde yorumlandığını söylemektedir. Neyi hangi şekilde vurgulamak istediğinin ilham aldığı ruh hâli ile alakalı olduğuna bağlamaktadır. Ayrıca yaptığı şeyin, insan hallerini topluma farklı bir şekilde ve özgürce sunmaya çalışmak olduğunun altını çizmektedir (Michael Wolf Photography Web Site, 2010).

Wolf, bu çalışmasıyla mevcut görüntülerden yeni bir anlatı oluşturmaktadır. Bu eylem, çağdaş sanatı diğerlerinden farklı kılan en önemli özelliklerinden biridir. Benzer bir tarz, Amerikalı resim sanatçısı Jackson Pollock'un çalışmalarında da karşımıza çıkmaktadır. Pollock; boyalarla yaptığı emprovize işlerle ve eyleme dayalı anlatımlarla, uluslararası ün getiren yeni çalışma tarzına imza atmıştır. Eserlerinde, inceltirilmiş emaye boyayı, yere serilmiş bir tuval üzerine rastgele damlatma veya fırlatma yöntemini kullanmıştır. Kullandığı malzemelerle



kurduğu fiziksel ilişki, biçimden bağımsız doğaçlama oluşturulan çizginin ve rengin tek başına durmasına olanak tanımıştır. Tamamen eyleme dayalı süreçte, Pollock da anlatıya yön vermemiş ve eserlerinin var olduğunu söylediği kendi hayatlarını yansıtmalarına izin vermiştir. Bu çalışmada Wolf'un da ifade ettiği gibi, amaçlamadan ortaya koyduğu bazı olgular ele alınmıştır. Mahremiyetin teşhiri, bu çalışmanın odağında yer alan bulgulardan biri olarak incelenmeye değer görülmektedir.

Wolf'un *Sokak Görüntüleri* çalışmasının "Bir Dizi Talihsiz Olaylar" adlı serisinde; insanların, hayvanların ve nesnelere kameralara takılan talihsiz durumları sergilenmektedir. Bu kategori; çoğunlukla merak uyandırıcı, tedirginlik veya endişe verici görüntülerden oluşmaktadır. Benzer yönleri ile ayrı ayrı kategorileştirdiği serisi, Google Haritalar'ın pozladığı ilginçlikler ya da mahrem sayılabilecek görüntülere daha yakından bakmaya fırsat tanımaktadır. Olayları ve durumları sanatsal bir gözle değerlendiren Wolf'un bu çalışması, uydu görüntülerinin gözetim aracı olarak kullanılabileceğinin ve özel hayatın teşhiri boyutunun farkına varılması açısından önem taşımaktadır. Kamuya açık alandan elde edilen görüntüler, diğerleri gibi çağdaş sanat piyasasında yerini almaktadır.

**Görsel 3.** Michael Wolf, Bir Dizi Talihsiz Olaylar Serisi, "24", 2010

**Kaynak:**  
<https://photomichaelwolf.com/#asoue/16>



Görsel 3'te, yere uzanmış bir adamın başında motosiklet kasklı birinin ve onu yerden kaldırmaya çalışan iki kişinin olduğu görülmektedir. Burada, motosiklet sürücüsünün suçluluk duygusu içinde yardıma geldiği; fakat tepki almaktan korkarak yaralı adama dokunamadığı şeklinde bir yorum yapılabilir. Bu çalışmada asıl değinilmek istenilen konu, Wolf'un "Bir Dizi Talihsiz Olaylar" serisinde ihlal edilen mahremiyetin teşhididir. Fotoğraflarda çoğunlukla görüntülendiklerinden bihaber olan insanlar, hayvanlar ve olaylar konu edilmektedir. Wolf, fotoğraf görüntülerindeki kişileri de kamuya açık alanda olması gerekçesiyle kendisine mal etmektedir. Google Haritalar fotoğraflarını,

görsel haritalama, konum bilgileri ve yön bulma olan birincil işlevinin dışına çıkaran Wolf, bunları sanatsal anlamda kullanmakta ve kâr elde etmektedir. Başka bir deyişle, uydu teknolojileri aracılığı ile fotoğraflanan insanların mahrem görüntülerini küresel pazar sistemi içinde bir sanat nesnesi hâline dönüştürülerek sergilemektedir. Görsel 4'te bu fotoğraflardan bir örnek yer almaktadır.

**Görsel 4.** Michael Wolf, Bir Dizi Talihsiz Olaylar Serisi, "37", 2010

**Kaynak:**  
<https://photomichaelwolf.com/#asoue/21>



Burada, muhtemel bir zorunluluk hâli olduğu düşünülmektedir. Fotoğrafın verdiği izlenimle, gideceği yere ulaşmadan tuvalete sıkışan bir kadının, sokak ortasında park hâlindeki bir aracın arkasında ihtiyacını giderdiği söylenebilmektedir. Bu durumun fotoğraflanıp tüm dünyanın izlediği bir sergide yer alması, etik açıdan sorgulanması gereken bir yaklaşımdır. Daha geniş bir açıdan bakıldığında Wolf'un çalışması, Google Haritalar'ın mahremiyeti teşhiri bağlamında görüntüler yakalaması konusunda farkındalık yaratmıştır. Yirmi birinci yüzyılda her şeyin küresel piyasa ekonomisi içinde bir meta hâline geldiği göz önünde bulundurulduğunda, bu tür bir yaklaşımın dönüştürebileceği etik kavramının altı çizilmektedir.

Wolf, serilerinde olayların talihsizliğinin ilerisine geçerek düşünceleri ve tartışmaları da kışkırtmaktadır. Yayımlanan fotoğrafların, eğlenceli bir gözetleme süreci olarak algılanması, dünyanın mahremiyet konusundaki tutumlarının değişmekte ve dönüşmekte olduğunu göstermektedir.

Çocuk fotoğrafları çekmek de sokak fotoğrafçılığında dikkat edilmesi gereken önemli bir husustur. Velisinin izni olmadan bir çocuğu fotoğraflamak normal şartlarda etik kabul edilmemekle birlikte, Görsel 5'teki Google Haritalar'ın yakaladığı görüntünün kamuya açık olarak yayımlanması, zihinlerde birçok soru işareti yaratmaktadır.

**Görsel 5.** Michael Wolf, Bir Dizi Talihsiz Olaylar Serisi, "23", 2010

**Kaynak:**  
<https://photomichaelwolf.com/#asoue/15>



Görsel 5'teki Google Haritalar'ın objektifine takılan üç çocuktan birinin diğerini hırpaladığı düşünülmektedir. Çocuğun yakınlarının bu görüntü karşısındaki tutumlarının göz ardı edildiği görülmektedir.

Dünya Basın Örgütü, foto muhabirlikte profesyonel standartları yükseltmek için özgür ve sınırsız bilgi alışverişinin teşvik edilmesi gerektiğini söylemektedir (United Nations, 2009). Buradaki sınırsız bilgi alışverişi ütopyası; şirketlerin ticari çıkarları uğruna, özel hayatların bile sınırsızca deşifre edilmesini mübah kılan bir yaklaşım olarak algılanmaktadır.

Wolf, Google Sokak Fotoğrafları'nın belge niteliği taşıyarak gelecek zamanların görüntü hazinesi olacağına, insanların yaşadığımız zamanı ve mekânı görebilmeleri için önem taşıdığına dikkat çekmektedir (British Journal Photography, 2011). Belgesel fotoğrafçılık açısından bakıldığında görsellerdeki nesnelere, insanlar ya da hayvanlar, dönemlerinin izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda, nadir olan Google Haritalar ile yapılan Sokak Fotoğrafları çalışması, fotoğraf sanatında önemli bir yer teşkil etmektedir.

**Görsel 6.** Michael Wolf, Arayüz 9, 2010

**Kaynak:**  
<https://photomichaelwolf.com/#interface/9>



Görsel 6'daki Arayüz adını verdiği Sokak Görüntüleri serisindeki bu fotoğrafta, yere düştüğü için eteği açıldığı sanılan bir kadının, ayağa kalkmaya çalışırken kameraların açısına girdiği görülmektedir. Yaygın bir

öğreti olarak utanç verici olan bu durumun, yine kamuya açık bir mekânda gerçekleştiği gerekçesiyle kullanımında sakınca görülmemesi, temel hak ve özgürlükler bakımından dönüşen etik değerleri sorgulatmaktadır. Wolf, kamusal alanda gerçekleşen bu tür olayların kamuya ne kadar ait olabileceği sorusuna bu çalışmasıyla yanıt vermektedir.

**Görsel 7.** Michael Wolf, Paris, "028", 2010

**Kaynak:**  
<https://photomichaelwolf.com/#paris-street-view/16>



Görsel 7'de, bir çiftin cadde ortasında öpüşürken kameralara yakalandığı görülmektedir. Pozlanan bu görüntü, insanların kamusal alandaki davranışlarının ve durumlarının yansımalarını göstermektedir.

**Görsel 8.** Michael Wolf, Bir Dizi Talihsiz Olaylar Serisi, "9246", 2010

**Kaynak:**  
<https://photomichaelwolf.com/#asoue/30>



Görsel 8'deki deniz kıyısındaki çıplak kadın görüntüleri, uydu fotoğraflarının ulaşabileceği (genel bir yargı ile özel kabul edilen) durumlara örnek oluşturmaktadır. Kamusal alanda özel durumlarda yakalanan fotoğraflardaki kişilerin, görüntülendiklerinden habersiz oldukları düşünülmektedir. Bu tür fotoğraflar, genel olarak değerlendirildiğinde çağdaş yaşamın insanlık durumlarıdır. Klasik sokak

fotoğraflarından farkı, piksellerinin ve yön işaretlerinin daha önceden dondurulmuş olmasıdır.

Wolf'un, Google Haritalar aracılığı ile ulaştığı bu uydu görüntülerindeki *Sokak Görüntüleri Serisi*'nde; toplamda yaklaşık iki yüz fotoğraftan oluşan *Talihsiz Olaylar Serisi*, *Paris*, *Eyfel Kulesi*, *Manhattan*, *Fuck You*, *Arayüz* ve *Portreler* olarak isimlendirdiği yedi ayrı kategori bulunmaktadır.

## 5. SONUÇ

Yirmi birinci yüzyılda, dijital teknolojinin gelişimine paralel olarak, gözetim sistemlerinin kullanım amaçlarının hızla çeşitlendiği görülmektedir. Cep telefonları, uydu kameraları, güvenlik kameraları, kişisel kameralar, mikro kameralar, kayıt cihazları, giyilebilir teknolojiler, insansız hava araçları ve bedenin içine yerleştirilebilen mikroçiplerle gözetim, tehlikeli bir kontrol sistemine dönüşmüştür. Birincil amaçlarının dışına taşan bu sistemler, özel ve kamu ayırımı yavaş yavaş ortadan kaldırmakta, kişisel hak ve hürriyetlerin korunması gerekliliği öğretisini muğlaklaştırmaktadır. Mevcut gözetim sistemleri, gerek sanat formu olarak gerekse belge niteliği gibi işlevler taşıyarak yeni söylemler üretmektedir. Mahremiyet gibi etik kavramları, sanatın veya basının özgürlüğünü savunan olumlayıcı söylemlerle normalleştirdiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, Google Haritalar'ın fotoğrafladığı bazı görüntüleri sansürlediği de dikkat çekmektedir. İnsanların yüzlerinin veya araç plakalarının gizlenmesi, gizliliğin korunmasının gerekliliğini açıkça göstermektedir.

Wolf, fotoğraf çalışmasını oluştururken Google Haritalar'dan aldığı görüntüleri kırparak kullanmaktadır. Kamusal alandaki görüntüleri kendi fotoğraf makinesiyle tekrar fotoğraflayarak yeni bir bakış açısıyla sunmakta ve sergilemektedir. *Sokak Görüntüleri Serisi*'nde kamuya açık olan görüntülerin kategorilere ayrılarak sergilendiği görülmektedir. Bu seri ile Wolf, yakalanan ilginç görüntüleri bir sanat nesnesi olarak sunmuştur. Çalışmayı hazırlarken ve sonrasında bir amacının olmadığını ifade eden Wolf'un bu çalışması, kendisinin de vurguladığı gibi ifade etmek istemediği anlamlar ortaya koymuş ve çeşitli tartışmalara yol açmıştır. İncelenen çağdaş sokak fotoğraflarında, kamusal alandaki insan davranışları gözler önüne serilmiştir. Wolf, çağdaş dönemde mahremiyet olgusunun dönüşümünün sokaktaki yansımalarını bu çalışmasıyla çarpıcı biçimde sunmuştur.

Çağdaş sanat eserlerinde, bireylerin özel hayatları dâhil her şeyin metalaştırılarak pazar sistemine dâhil edildiği ve sistemin gereklerinin, mahremiyet gibi etik olguları önemsizleştirdiği görülmüştür. Dijital

medyanın teşhir boyutu incelendiğinde ise, Google Haritalar gibi, dünyanın her yerinden fotoğraf karelerine ulaşabilen teknolojilerle, kamusal olanla özel olanın birbirine karıştığı ya da muğlaklaştığı sonucuna varılmıştır.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Bauman, Z. (2010). *Küreselleşme: Toplumsal sonuçları* (A. Yılmaz, Çev.; 3. Basım). Ayrıntı Yayınları.
- Bentham, J. ve diğ. (2016). *Panoptikon: Gözün iktidarı* (Çoban, B. ve Z. Özarslan Çev.; 2. Basım). Su Yayınevi.
- Bitirim Okmeydan, S. (2017). Postmodern kültürde gözetim toplumunun dönüşümü. *Academic Journal Of International Technology*, 8(30), 45-69. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1113745>
- British Journal of Photography (2011). <https://petapixel.com/2011/03/09/michael-wolf-discusses-using-google-street-view-for-his-photography/>, 18.12.2021
- Çakır, M. (2015). *İnternette gösteri ve gözetim, eleştirel bir okuma*. Ütopya Yayınevi.
- Douglas, M. ve Baron I. (1999). *Tüketimin antropolojisi* (E. A. Aytekin, Çev.). Dost Kitabevi.
- Eagleton, T. (2015). *Postmodernizmin yansımaları* (M. Küçük, Çev.; 3. Basım). Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2007). *İktidarın gözü* (I. Ergüden, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Mahremiyetin dönüşümü* (İ. Şahin, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Graw, İ. (2015). What is contemporary art?. (A. Boren, Çev.). E-Skop. <http://www.eskop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-nedir/2718>, 10.11.2021
- Gündüz, O. (2016). Toplumsal değişme ve mahremiyet algısı. *Din, Gelenek ve Ahlâk Bağlamında Mahremiyet Algıları Sempozyum Bildiri Kitabı* (307-319). Ordu İlâhiyat Vakfı Yayınları.
- Han, Byung-Chul (2018). *Şeffaflık toplumu* (H. Barışcan, Çev.). Metis Yayınları.
- Kawasaki, A. (2013). "Street photography on your smartphone". <https://www.dpreview.com/articles/4754462108/street-photography-tips-for-smartphone>, 07.12.2018

- Kordic, A. (2015). "Contemporary photography - The evolution and exciting discoveries". Widewalls. <https://www.widewalls.ch/the-evolution-of-contemporary-photography/>, 15.11.2021
- Köhler, M. (1995). *Constructed realities: The art of staged photography*. Edition Stemle.
- Lyon, D. (2006). *Theorizing surveillance: The panopticon and beyond*. Routledge.
- Özel, Z. (2006). Postmodern dönem fotoğraf sanatında kendine mal etme: Sherman, Morimura, Ungun. *Selçuk İletişim*, 4(2), 158-174. <http://josc.selcuk.edu.tr/article/view/1075000256>, 25.11.2021
- Satkın, M. B. (2017). Sokak fotoğrafçılığında yeni bir mecra: Instagram. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 14, 431-451.
- United Nations (2009). "Exhibit of best press photographs from 2008 opens at un headquarters on 8 july". Paragraf 4. <https://www.un.org/press/en/2009/note6209.doc.htm>, 14.12.2021
- Veblen, T. (2005). *Aylak sınıfın teorisi* (Zeynep G. ve A. Cumhuri, Çev.). Babil Yayınları.
- Wolf, M. (2010). "Series of unfortunate events". Street view series, Peperoni Book. <http://photomichaelwolf.com/#asoue/36>, 22.10.2021
- Wolf, M. (2011). Michael Wolf: A series of unfortunate events presented by google street view. <http://reelfoto.blogspot.com/2011/09/michael-wolf-series-of-unfortunate.html>, 17.11.2018
- Yanık, A. (2017 Eylül). Bir süper panoptikon olarak yeni medya: Yeni medya ışığında gözetimin eleştirisi. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), 784-800. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.316537>
- Yaykın, M. (2008). "Fotoğrafta etik sorunu". *BirGün Gazetesi*. <https://www.birgun.net/haber-detay/fotografta-etik-sorunu-15701.html>, 18.11.2021

## Review Article

# Three Examples of Artist Residence Programs in the Context of Nature-Culture Continuity of Today: Jatiwangi Art Factory in Indonesia, Heartbreaker in Czechia, and Nau Coclea in Spain

İpek ŞENEL ÖZAYTEN\*

ORCID NO: 0000-0003-3091-4180

\*Assist. Prof., [ipeksenell@gmail.com](mailto:ipeksenell@gmail.com), Kafkas University, Faculty of Fine Arts, Dept. of Painting.

### Abstract

Relational art studies are important in terms of considering thinking about a subject, dialogues, and places as an art form. However, to understand and interpret the relational aesthetic in question, it is necessary to understand the past and present social, political, and economic situations/problems that have an impact on art production. In this study, information compiled on the relationship between nature-culture-art is included, as well as the artist's studios mentioned in the title were visited by invitation, and our own artistic practices that were held there for a certain period of time were examined and evaluated. In this context, in the section of the study called "Utilitarianism and Art Production in the Context of Nature-Culture", the concept of pragmatism is explained in the context of its relationship with nature. Again in this context, the relationship between art, pragmatism and nature is examined. Considering the importance of non-profit artist residence programs, which are not affiliated with any official institution in the intellectual and practical artistic production of the artist or artists. Under the title of "Artist Residence Programs as a General Evaluation (Artist In Residence-AIR)", a brief history of the artist residence programs and Dutch Culture/TransArtist web portal, which covers international artist residence opportunities established in the 90s, explains its scope, opportunities and conditions. In this study, which was created on the basis of the continuity of artistic production, artistic studies were carried out in residency programs in Indonesia, Czechia and Spain in different parts of the world, and documentary videos were shot about these works and the destinations. The three exemplary artist residence programs in the study are; Jatiwangi Art Factory (JAF) from Indonesia, heARTbreaker from the Czech Republic and Nau Coclea from Spain. Under the title of "Artist's Production Practices in the Context of Nature-Culture", the relationship between nature and culture during the intellectual and practical production of the work of art as a process is explained, based on the author's own experiences as an artist. In the conclusion part of the study, the differences and similarities of the three examples given to the artist residence programs in line with the travels and artistic experiences and the unique roles they play in the artistic production processes are mentioned. In order to understand the nature of this study, it is recommended to watch the videos with URL links in the Bibliography section.

**Keywords:** relational art, art production, pragmatism, transdisciplinary, artist in residency, studio



## Derleme Makalesi

# Günümüzde Doğa-Kültür Sürekliliği Bağlamında Sanatçı Rezidans Programlarına Üç Örnek: Endonezya'da Jatiwangi Art Factory, Çekya'da Heartbreaker ve İspanya'da Nau Coclea

İpek ŞENEL ÖZAYTEN\*

ORCID NO: 0000-0003-3091-4180

\*Dr. Öğretim Üyesi, ipeksenell@gmail.com, Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü.

### Öz

Bir konu hakkında düşünmenin, diyalogların, gidilen mekânların bir sanat formu olarak ele alınması açısından ilişkisel sanat çalışmaları önem arz etmektedir. Ancak söz konusu ilişkisel estetiği anlamak ve yorumlayabilmek için, sanat üretiminde etkisi olan geçmişteki ve günümüzdeki toplumsal, siyasal, ekonomik durumları/sorunları anlamak gerekmektedir. Bu çalışmada doğa-kültür-sanat ilişkisi üzerinden derlenen bilgilere yer verildiği gibi, başlıkta belirtilen sanatçı stüdyolarına davet yoluyla gidilmiş olup belirli bir süre orada gerçekleştirilen sanatsal pratiklerin incelenmesi ve değerlendirilmesi yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda çalışmanın "Faydacılık ve Doğa-Kültür Bağlamında Sanat Üretimi" adını taşıyan bölümünde, pragmatizm kavramı doğayla ilişkisi bağlamında açıklanarak anlatılmaktadır. Yine bu bağlamda sanatın, pragmatizm ve doğayla olan ilişkisi irdelenmektedir. Sanatçı veya sanatçıların düşünsel ve pratik sanatsal üretimlerinde herhangi bir resmi kuruluşa bağlı bulunmayan ve kar amacı gütmeyen sanatçı rezidans programlarının önemine binaen çalışmanın, "Genel Bir Değerlendirme Olarak Sanatçı Rezidans Programları (Artist In Residence-AIR) başlığı altındaysa fikir olarak sanatçı rezidans programlarının kısa tarihi ve 90'lı yıllarda kurulan uluslararası sanatçı rezidans fırsatlarını kapsayan Dutch Culture/TransArtist web portalı, kapsamı, sağladığı imkanlar ve şartları anlatılmaktadır. Sanatsal üretiminin sürekliliği esasından yola çıkarak oluşturulan bu çalışmada, dünyanın farklı yerlerinde Endonezya, Çekya ve İspanya'daki konuk sanatçı programlarında sanatsal çalışmalar gerçekleştirilmiş ve bu çalışmalar ve gidilen yer hakkında belgesel videolar çekilmiştir. Çalışmada söz konusu olan örnek üç sanatçı rezidans programı; Jatiwangi Art Factory (JAF) Endonezya, heARTbreaker Çekya ve Nau Coclea İspanya'dır. "Sanatçının Doğa - Kültür Bağlamında Üretim Pratikleri" başlığı altında ise, yazarın sanatçı olarak kendi deneyimleri üzerinden hareketle sanat eserinin, süreç olarak düşünsel ve pratik üretimi esnasında doğa ve kültürle olan ilişkisi anlatılmaktadır. Çalışmanın Sonuç bölümünde ise, yapılan yolculuklar ve sanatsal deneyimler doğrultusunda sanatçı rezidans programlarına verilen üç örneğin farklılıkları ve benzerlikleriyle, sanatsal üretim süreçlerinde oynadıkları özgün rollere değinilmektedir. Bu çalışmanın niteliğini anlamak için, çalışmanın Kaynakça kısmında URL bağlantıları verilmiş olan videoların izlenmesi önerilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** ilişkisel sanat, sanat üretimi, faydacılık, disiplinlerarasılık, sanatçı rezidans programları, stüdyo

## 1. INTRODUCTION

As seen in today's art dynamics and art production process, as a society, as individuals, as artists, "as consumers, we participate collectively in the production of the institutions, rules, products, and brands around us". Today's society, which Paul Mason likened to a factory, is the product of "Post-Capitalism". "Just as every big factory has become a political community that no one can silence, information technologies have a similar effect today" (Sirkeci, 2015). According to Mason, Post-Capitalism is a phenomenon that includes many things that we do in our daily lives without realizing it which emerged with the change in information technologies and prepared the end of capitalism. When we look at the location of the official institutions that finance art productions on a global scale, it is remarkable that while it is more concentrated in metropolitan centers, it is less in different regions and natural habitats. At this point, independent guesthouses for artists (Artist in residency, AIR) that support art productions in nature, far from the metropolis, have great importance. Because the utilitarian approach of these non-profit organizations that put the Capital / Post-Capital factors on the back burner is in the social context. In this study, together with video designer and academician Güneş Özayten, three artist residence programs were examined in three different places (Indonesia, Czechia, Spain), away from the metropolis, in natural life, in terms of communication and financial resources, artistic production, disciplinary approach and location strategies. In the Artist Residence Programs (AIR), the ways of influencing and being affected by elements such as place, geography, society and culture are used in our own artistic works. In order to associate artistic production with AIR, tools to reflect the region and the society the artist came from were used. These were video recordings, interviews, exhibitions, lectures and speeches. The themes of the documentary videos of Lena Zikmundova, the video designer working under AIC heARTbreaker in Czechia and Güneş Özayten were mentioned. Moreover, the experiences in which contexts we associate and produce our own artistic works are presented in the last section. The common denominator of these residence programs is to provide cultural benefits to the people of the region.

The first art residence visited in Indonesia Jatiwangi Art Factory in 2019, in addition to enabling cultural exchanges such as movies and conferences organized for educational purposes for the public and school students in the surrounding region, also provides a basis for transdisciplinary discussions, rational observations and experimental applications, especially for experts and artists in their fields. Since 2005,

JAF's projects have ranged from small to large collaborations, with local villagers, collaborators abroad and guest artists coming to work with JAF, as well as mutual projects where the collective travels internationally. The second destination in 2021, the Czech studio, gallery and home in the village of Ceska Briza, Pilsen, in Czechia, the founder of heARTbreaker, Srac Sam, offers a proposal and an attitude about the production and display of site-specific art in the countryside. This living space is also a sustainable project with a socio-cultural context in which the guest artists and participants go back and forth between the studio, gallery, kitchen, living room and garden, and when events such as speeches, panels and exhibitions are organized, the villagers can also participate together with the guests. The third example is in Nau Coclea, located in the countryside of Girona, Spain, where transdisciplinary works such as video art, music, writing, performance, land art, walking art and nomadic art are supported. The common feature of these three residences is; providing guest artists with artistic production processes in harmony with their geography and culture. Thus, artists reflect the relations of nature and culture both to their own society and to the societies they go to.

## **2. UTILITARIANISM and ART PRODUCTION in the CONTEXT of NATURE-CULTURE**

Social benefit aims to produce solutions to the needs and problems of the society. Today, social and environmental risks such as population growth, unemployment, health, education, law and gender inequality, pandemic, climate change, drought threaten not only human society but also the future of our nature and planet. Social, scientific and artistic studies aiming at sustainability seek solutions to these problems by raising awareness. In addition, nature itself contains a lot of knowledge and experience about social solidarity and production. The social benefit relationship can be made over nature as well as through work, invention or social studies. For this reason the social benefit relationship can be made through nature as well as the artwork. For example, bees, ants, spiders or silkworms navigate more rationally and perfectly than a human can, determine their social class, use their defense mechanism, weave their living space (comb, web or cocoon). When we look at these productions in terms of their relationship with society, we see that humans do it consciously and animals do it instinctively/intuitively. That is the difference between humans and animal. When we look at the hierarchical relations of bees or ants in the context of socialization, the union of the queen and the working class is within the social order. It is not possible to describe the labor of bees or ants as an artwork. Because

it contains many contradictions. Human beings carry the concern of making the production of artworks popular and accepted by the society. However, when we set out from the principle of "Pragmatism (Utilitarianism)", the fact that both the artists' and the insects' production activities have a scientifically social quality brings them to a common denominator. Although productions related to nature, inspired by nature, are in the field of design and biomimicry. It can be said that it approaches the field of art to the extent that it raises questions from social or political perspectives. At this point, when we look chronologically from the vanguard/avant-garde movements in the history of art to the present, we see that the function of art is actions that oppose the consumption-oriented course of the world. The 20th century avant-gardes, from Dada, which came out as a rebellion and supported artistic production by chance, which destroyed the social and cultural order in the First World War to the Generation 68's movement, to the Situationist International were emerged to benefit the society. Situationists took an active role in the liberation movement by opposing the authoritarian regimes that tried to shape their relations in line with the "philosophy of spontaneity" . In addition, they focused on the phenomena in nature, natural life, and sought solutions to social problems by being inspired by nature. Joseph Beuys, one of the conceptual artists, was interested in bees and their lifestyles. For example, he created and developed his own theory of art by idealizing plastic forms, such as wax formed by the warmth of the organism in art. "The artist has used art as a tool for social transformation. According to Beuys, all creative thinking is art; Thinking and saying are forms. In other words, what he advocated and developed in his theory of 'Social Sculpture'; is that the world lived by thinking begins to take shape just like a sculpture" (Senel, 2016).

From Dadaism to the Situationist International, 20th century avant-gardes took an active role in the liberation movement, opposing authoritarian regimes that tried to shape their relations in line with in order to benefit society. Later, the first thing that comes to mind at this point is the Land Art approach: to purify nature from destruction, to seek answers to the problems of our ecosystem with spatial arrangements and changes aimed at improving and restoring nature... Another art movement Arte Povera's spokesman Germano Celant claims that instead of artists creating representations of nature elements, they get in touch with nature and become a part of it; artists should feel, breathe, travel and understand it. While Celant argued that "the only way to overcome the social system that is being forced upon the artist"

(Atakan 1997: 38-39). From this point of view, the boundaries between art and life are removed. Approaches to influencing other disciplines and transdisciplinary work. The understanding of constructing situations here is an avant-garde approach. For the avant-gardes, "art should announce or prepare the world to come", but rather than rebuilding the world today, it is essential to learn to live better in the world. Because the aim in the production of artwork is not to form imaginary realities that contain ideology, but to "establish the artist's forms of existence or behavioral models within the existing reality" (Bourriaud, 2005: 20). The theory of relational aesthetics is based on dialogue, network of relations, and sections from realities. It focuses on how to find answers to problems and records related to the subject. Because the aim is to show the social structure and relational context of the work of art for human beings. As seen in relational art practices, with the participation of the artist's environment, the work of art produced jointly with the public in the space determined in the public space interacts with the society, the influence of other disciplines by art and the use of this interaction in a way that will benefit nature is again within the field of ' Utilitarianism ' and ethics.

Other definition of utilitarianism is Pragmatism, of the origin word 'prágma', meaning 'work, action' in Ancient Greek. Pragmatic, on the other hand, literally means business-oriented. Utilitarianism, which is the definition proposed by the Turkish Language Association for Pragmatism "is a philosophical movement founded on the basis of thinking about practical results, oriented towards reality and action" (Türer, 2009: 165-185). Utilitarianism, which is used in the context of economic method and theory in social sciences, associated with pleasure in moral and political philosophy, and which can be measured with pleasure and pain; in this study, it is important how it touches the situations after anthropocentrism (Marshall, 2005, s. 236).

When we look at the element of utilitarianism from the field of art, it focuses on the relationship between art production and society. In this context, the questions and their possible answers are gathered under the roof of the sociology of art. When the common denominator in art is "benefit", it spreads to a very comprehensive and wide area. When we look at social history studies, it is seen that the formation of art, society, morals, and ideas goes in parallel with the emergence of art movements. The relationship between art and society covers the field of art sociology: State and art policies, the relationship of art and ethics, the understanding of freedom/autonomy of the individual, society, state, the parameters in the field of art criticism, the concepts of nationality-

universality-globalization etc., many subjects can lead art to transdisciplinary channels. For this case, it is not possible for an artist to work with a single medium in a single space today.

Many non-profit artist residency programs operate as well as official organizations that support independent art production activities. The artist experiences the space, both intellectually and with the movement of their body, wherever they travel. In a sense, the performative processes, personal dialogues of/about that place are included in the field of art.

From this perspective, art production encompasses a long process. Artist; with the choice of subject, material, space etc., from the beginning to the end of the artwork -that is, until the stage of exhibition- is in search of meaning thanks to visual forms. The artist creates the production stages by including the places, people and disciplines related to the place they need to go with this search for meaning. Today, with the participation of different disciplines such as social sciences and politics into the field of art, the perception of the audience looking at the painting on the white wall of the gallery, which is seen as a traditional exhibition space, has changed. The formation process of the artwork has turned into an art form, and the place where the artwork is produced has turned into an exhibition space. This space can be the artist's studio, which is the witness of the production processes within the context of the artwork, or the network of relations established regarding the production of the artwork and it can be the nature itself, which includes field researches. Today, when new media opportunities are used frequently, for example when we look at virtual exhibitions and artist blogs, it can even be said that the exhibition space is a laptop. From this point of view, the audience; it is translated into a participant/receiver, in which they are involved in art production.

### **3. AS a GENERAL REVIEW of ARTIST RESIDENCE PROGRAMS (AIR)**

When the formation of the Artist Residence Programs is examined from a chronological point of view, it can be said that the first traces of it were found in the 16th century. In 1563, the Florentine Medici Family and the Painter Giorgio Vasari founded Academia del Disegno, an academy of art to support and develop the practice of artists. In the 17th century, the French government provided artists with a scholarship called the "Prix de Rome", which offered 3 to 5 years of education in institutions such as Palazzo Mancini in Rome and Villa Medici in Florence. In the 19th century, under the influence of the Impressionist Movement, groups of

artists emerged in the countryside that supported the production of art in an open air environment. At the beginning of the 20th century, the Bauhaus' structure aimed at serving the society as a reaction against the academic education system attracted attention, and the Artist Placement Group (APG), the first major artist residence, was established in London in the 1960s. While the organization played an important role in the history of conceptual art throughout the 1960s and 1970s, it also sought to actively reposition the role of the artist in political and socioeconomic contexts. The importance of APG is; in a period when state policies that encourage the effect of art on society are being processed, the artist's guesthouse model allows art practice to be freed from the dominance of high arts and to pave the way for experimental practices in art (Wikipedia, 2023). After 1990, the increasing globalization, the spread of the internet, the acceleration and ease of transportation technologies have enabled artists to go from one place to another and produce in that place.

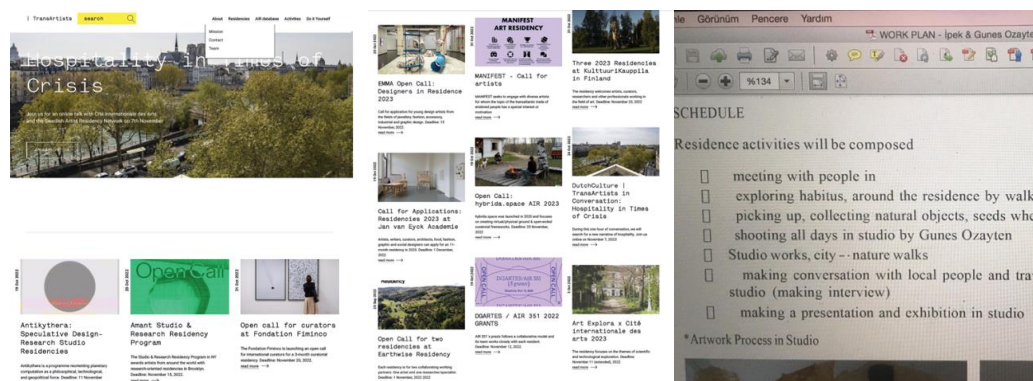
From the 2010s to the present, AIR has had a great importance for the careers of many artists. There are many reasons for artists to participate in such programs. Foremost among these, for many artists who have graduated directly from faculties of fine arts or art academies, these programs are both a break and a stop at the very beginning of their careers, where they can perform art production activities for about a week to a year in line with the preferences of the artists, find sponsors for their artworks and/or can be defined as a stage where they can enter new artistic and cultural environments. For more established artists, these programs can be seen as a break or a step in the middle of their careers, meeting the time and space needs for their new artwork.

Dutch Culture | TransArtists web portal, which introduced the database of international artist residence opportunities established in the 90s in line with all these needs, helps artists find and access residency programs for temporary stay and work, as well as providing opportunities for international artist residency programs, give information and experiences about workshops. TransArtist, which includes the blogs, webpages, e-mail links and contact address of the artists, including their own experiences and research, is the biggest source of information about the residency opportunities of artists around the world, with approximately 1400 artist residency program opportunities in all countries in alphabetical order. TransArtist provides tools and services that encourage artists to "use" productive, innovative, independent living and working (TransArtist, 2022).

In short, TransArtist serves as;

- portfolio and application evaluation,
- grantor -covers travel, accommodation, and studio expenses-
- or database of artists' residency program owners who precondition that the artist covers all expenses and accommodation of the artist.

**Image 1.** View from TransArtist web page and a preliminary draft of the work in the application text  
**Source:** (TransArtist, 2022)



Many art projects which are on-site productions by making use of TransArtist, Resartis, etc. web portals have great importance in the careers of artists'. However, such projects must be based on very serious infrastructure works. A possible project should have an approach that seeks answers to a problem/question in itself from social, economic and political perspectives, can work with related disciplines in this way, and can present studies on the subject with a portfolio when it is necessary. Since there will be participation in the Residence Program at a certain time, what will be done during the stay should be planned by the artist. When these conditions are met, it is possible to be accepted to artist residence programs, just as success is achieved in artist fund applications.

#### **4. DISCIPLINARY APPROACHES and LOCATION STRATEGIES of JATIWANGI ART FACTORY (JAF), AIC HEARTBREAKER, and NAU COCLEA**

In 2019, the project titled "Aesthetic Mechanics of Flying Winged Seeds (Alsomitra Macrocarpa); Nature as a Studio", which was studied within the framework of the proficiency in arts program (equivalent of a Ph.D.), is based on the research of a seed that is very unique in the geographical context as it grows only in Indonesia (Özayten, 2021). For this purpose, communication was made with Indonesian Jatiwangi Art Factory (JAF) via e-mail and by sending portfolio, CV, letter of intent, PDF documents of the project from the TransArtist AIR database, which supports "site-specific art production" in that region. JAF's coordinator, Arief Yudi, was requested to provide accommodation and working space for the 3-day



performance and documentary video-based studies. When accepted, the travel plan was created with the expectation that the budget would be met by the coordinator.

Founded in 2005, Jatiwangi Art Factory (JAF), which is also the home of Arief Yudi's mother, in the village of Jatiwangi in Majalengka, Indonesia, is a conceptual way of how contemporary art and cultural practice, both artistic form and idea, and art production in rural areas. It is a community focused on being/could be in a relationship. Jatiwangi is an industrial area with tile factories built by the Dutch in 1905, and its historical structure is related to colonialism and liberalization. The artistic practices created at JAF, emphasize local rural life related to the earth and terracotta industry. Clay is at the center of all its artistic and cultural activities with the aim of strengthening society. It includes human resources specialist, designer of computer program, radio and TV program producer, graphic designer, musicians and guest artists. According to a report by the Washington Post, Indonesia ranks at the bottom of the world in terms of literacy rate. In the study, in which the literacy rate of 61 countries was measured, Indonesia ranks 60th in the research conducted by making use of variables such as libraries, newspapers, educational curricula, education systems, computer accessibility and population (Washington Post, 2016). Looking at the situation in the light of this information, curator, artist and culture producer Arief Yudi Rahman's -who is a member of an indigenous family and was born and raised in Jatiwangi, where people earn an income from pottery making- AIR initiative has geopolitical significance. Examining the research showing the rate of educational and cultural change in Jatiwangi since 2005 would showcase the cultural evolution of the people of the region.

**Image 2.** Jatiwangi Art Factory, 13'45" documentary video "Uçan Kanatlı Tohumların Peşinde"  
**Source:** (Özayten, 2019)



Aiming at recognizing local identity and creating new values on culture and art with clay, one of it's exploited resources, JAF participated in Documenta 15 in Kassel in 2022 with the "Kota Terrakota" project, between the Indonesian ecosystem and the lumbung ecosystem within 100 days, which they call the rural agenda. They created a rural school

based on dialogue and cooperation. Considering the studies carried out at JAF, it is possible to say the main purposes of these activities make the local people more conscious, the place inspires artistically, triggers artistic/intellectual productions in cooperation and makes people think about the city again. While supporting the artists' own productions, JAF also provides ideas about what is different or what is "ideal" from the experiences and conditions faced by the people of the region. Certainly, art production and presentation space can sometimes only serve the purpose of artistic sharing rather than the purpose of social education.

Another example of AIR is the AIC (Artist in Cottage) heARTbreaker in Ceska Briza, the village of Pilsen, Czechia. The contact information was accessed from the TransArtist web portal, just like in JAF. Upon the acceptance of the submitted project, travel expenses, daily expenses and a small non-profit accommodation expenses were covered by the artist, and working opportunities were provided by AIR coordinators curator Srac Sam and art theorist Denisa Bytelova.

In this respect, when we look at the example of Sam83 Gallery (2006) and AIC heARTbreaker (2013) by location, it is noteworthy that AIR is in a village of Pilsen, Ceske Briza, not in a big city such as Prague and Pilsen. Here, we realized our artistic productions at heARTbreaker for one week , and we witnessed a gallery structure and an artist guest house as an extension of an old house built by the curator Srac Sam with the traditional methods of Czech country house construction (DIY: do it yourself). This place is an example of how art can be made in a very natural way, even outside the city, in terms of its applicability "in situ and on time". It can be said that there is a metaphorical relationship between heARTbreaker's site -specific feature and the word meaning "Art heARTbreaker", and that the person who steps there for the first time tries to temporarily alleviate the feeling of hopelessness. "By bringing contemporary art to a place that was at first sight thought to be useless, Gallery Sam83 warns our attention against the unspoken but ever-present hegemonic nature of the big cities. Organized events in Āeska Bşiza can be seen as one of the ways to overcome cultural patterns that produce a distorted balance of power" (Gallery Sam83 brochure).

**Image 3.** "AiC Česka Břiza heARTbreaker 2021, 6'10 " video  
**Source:** (Gallery Sam83, 2021)



Sam's long-standing project "A vision for a new culture and its place" is motivated by the desire to remove all artificial frameworks that create mental discomfort for a person. Setting up a gallery in Česká Břiza is one of the ways to overcome prejudices (Sam83, 2023) In this sense, the word of the art production and presentation space as an art form is important:

Without hierarchy and prejudices, with the belief that art is united with ordinary life, which we sometimes start to forget in our multitasking rush, Srac Sam gives a much different, more real meaning to contemporary art than the authorities impose exhibition deadlines and artistic content. (Vancat, 2016)

When looking at the artists participating in the AIC heARTbreaker Residence Program, it is remarkable that the artists mostly come from different countries and big cities. Providing artists with the necessary calmness to work and close to nature for practice their art projects, this "cottage" is a functioning platform for contemporary art connected to the activities of the Sam83 gallery. The fact that art is intertwined with life, the region where art is produced and exhibited is in outside of the metropolis, is actually an attempt to make an unusual statement as an ecological and social system.

This situation brings to mind the ethical approaches of Land Art artists to nature, environment and landscape. Land Art artists have a "militant" feature, such as restoring the soil to its original state and repositioning the space within itself, in a certain order, to purify that place from human destruction. Thus, it provides a "rethinking" of the planet, place, borders, region, space, habitat, fauna, and flora. But here, certainly, it should be remembered that sow the seeds of this "conceptual militant" attitude isn't only by land artists, but firstly in the 1910s, by Duchamp with the claim of "everything could be art!", then in the 50s by Beuys said "we were all artists!" that universal idea could transform society, after than in the 60s, situationists showed that not everyone was an

artist because people fell into the sleep of media and capitalism and therefore art was different from the monotony of this daily life.

**Image 4.** Nau Coclea's modular structure, in which areas such as studios, galleries, houses and gardens are moved or intertwined from time to time.



An example that fits well with land art and its transdisciplinary approach is Nau Coclea, located in the countryside of Camallera town in Girona, Spain, founded in the 90s by Clara Gari and José Manuel Berenguer. To add about the history of the town where it is located, the houses and churches in Camallera have the characteristics of a typical medieval structure, and it is seen that the region supports the settlement of the railway in the 1950s and the establishment of some small industries. Nau Coclea, is located far from the town with walking distance about 20 min. In Nau Coclea, where we had a two-week artistic experience, Clara Gari enabled us to communicate with the environment on the condition that we cover daily expenses, travel and accommodation expenses, and our artistic productions were supported by offering a working space. When we look at the projects accepted to Nau Coclea, we see that there are works produced by artists from different countries and cities gathered at Nau Coclea and blended with the sound, geography, culture and history of nature 'in that place' and 'at that moment'. From an architectural point of view, it consists of modular structures that are open to flexible use. It is also open to transdisciplinary studies, thanks to its structure that oscillates between home-studio-auditorium /screening/exhibition spaces in terms of function. It contains a paradox in that the space is both a specific structure and sometimes opening up to nomadic art practices.

While mentioning nomadic art practices, it should be noted that Clara Gari has been organizing the "El Grand Tour", which means "Grand Tour", since the 2010s. It can be said that it is a giant organization where artists and poets walk the 250 km road every year, with taking breaks in two weeks, that shows the Pyrenees, the region where art philosophers such as Walter Benjamin once resided, Nau Coclea, on its circular route. Besides that, from culture and art to anthropology, from

urbanism to geography, from landscaping to architecture, sociology, education, history, and health sciences, Nau Coclea has hosted many speeches that shows walking is an urgency rather than a waste of time. According to Clara Gari:

Body and mind, region and community: walking is a very powerful means of interaction that transcends cultures, human communities, geographical and human space, creativity and thought. From pilgrimages to protests, from awareness raising activities to landscape recognition activities, it comes together to "think and discuss, to walk and understand contemporary realities.

Nau Côlea is a center that organizes these meetings has 26 years of experience in a rural area and a transdisciplinary approach. It welcomes and supports artists who work with nature and seek community and environmental dimensions beyond just aesthetic work. It also explores ways to integrate the local community into the creative process itself (Gari, 2022).

In this chapter three different artist in residency programs located in different countries (Indonesia - Jatiwangi Art Factory JAF, Czechia - AIC heARTbreaker, Spain - Nau Coclea) far from metropolises where our art projects were accepted; were examined in terms of communication and financial resources, disciplinary approach and location strategies. In addition, experiences/observations about the contexts in which we relate and produce our own artwork will be conveyed in next part.

## **5. ARTIST'S PRODUCTION PRACTICES in the CONTEXT of NATURE-CULTURE**

*"Good artists don't need a studio."* Richie Culver

The fact that the artwork includes the flow of life, human relations, spatial patterns, different activities and production processes serves to create a more dynamic perception. In addition, the cooperation between art and science; it lays the groundwork for research, observation, rational studies, going from one place to another, realizing site-specific production and the partnership of different disciplines. In short, such a ground, scientific view and methods specific to nature; transforming the function of the artwork, it will mediate the artist to produce new discourses on mediums and exhibition practices.

In the text of the artwork prepared based on these problematics, the documentary video titled "In Search of the Flying Winged Seeds" (13 minutes and 45 seconds), presented as an alternative paradigm that summarizes the main backbone of the study. The video includes themes,

such as multi-disciplinary, art and science relationship, and botanical art. In order to get to know a plant the researches, presentations, events and this 3-week process were recorded at the place where the 12-hour flight from Turkey to Indonesia was taken. With the project "In Search of the Flying Winged Seeds" by following the *Alsomitra Macrocarpa* flying wings seed, attention is drawn to the collective and hybrid nature of the art production space through artistic practices. Here, the relationship between the seed and art-science is discussed. Thus, in the context of art production, more than one discipline was used. The project is to conduct field research in the Bogor Botanical Garden where the seed is located, to establish relationships with people there, to observe the oscillatory movements that have a place in the physics of the seed in nature, to examine the distribution of the seed from the geography books, the types of migration of plants, and biomimicry. It covers many scientific and social areas such as producing fighter jets inspired by the aerodynamic mode of the seed, which has a place in the science, participating in botanical art activities, and performing a game with the participants in Jatiwangi Art Factory. It would be more accurate to describe the project as "incorporating multi-disciplinary, transdisciplinary" rather than "interdisciplinary". Because, in the project, focusing on a perception of reality that spans time and space, which changes by approaching the concepts of multi-discipline, mobility in art, randomness, play and interaction; provides different opportunities to the artistic process of the project. First and foremost, artwork is removed from the borders of the studio and the artist carries research methods to different places. It is not the final finished form of the artwork, but its own production process, that becomes important. The transformation of the principles specific to science into art, the principles specific to art into science, that is, the intertwining of the functions of science and art. Artwork draws not only the artist and the art production space, but also the viewer/participant into this dilemma/relationality/interaction. This situation constitutes an example of the melting of the boundaries between life and art (Özayten, 2021).

When we look at the botanical artworks produced at the destination and the surface surveys based on material aesthetics, these works are not meant to be a representation of nature from afar, but rather by spending time in nature, observing in nature, collecting objects, bringing them together, transferring that object through scientific painting, etc., treated as an "art form". From this point of view, AIC heARTbreaker in Ceska Briza village of Pilsen city of Czechia, a Central European country, is at a different point. Unlike the other two artist residence programs,

since it offers a smaller living and working space, more than one artist or artist group cannot be in the residence at the same time. Accordingly, it enables to develop a much more individual approach in terms of artistic production. In Güneş Özayten's video "Nature as a Studio", the simultaneity of processes and productions, such as the video shooting of a concept artist interview specific to the artist residence program, where daily life and artistic production practices are intertwined, observing nature, collecting materials and performing scientific botanical drawings are handled. In addition, a presentation of our own work was given to the students of Denisa Bytelova, one of the hosts of AIR heARTbreaker and who also teaches Art Theory at West Bohemia University Sutnarta Faculty of Art and Design in Pilsen. In the videos "Nature as a Studio" and "Nature as a Studio 2" heARTbreaker representative Denisa Bytelova and Nau Coclea founder Clara Gari were interviewed. Thus, the stories of artistic production spaces and artist residence programs become a part of the work.

When visiting Nau Coclea in Spain for the first time, modular structures with ecological architectural features attract attention. These buildings recreate the home-studio-exhibition function according to the artist's project. From the eyes of an artist who goes there for the first time, first the land, the materials around, plants, and trees are discovered. The relationship established with nature by walking, touching and observing can determine the conceptual dimension of the work spontaneously. In our botanical painting project named "Nature as a Studio", although the subject and technique are predetermined, the selection of the surrounding plants for painting is important. For this reason, we take walks in nature every day during our stay for two weeks. However, after a while, our work ceases to be a botanical painting without a break, focusing only under the light in the indoor studio. The relationships established with the environment add another dimension to the work. Because our discoveries on the way of getting to know new people, the house we will live in, the garden, plants and animals add a different perspective to this project, within the daily life practices in which our own family life is also involved. Being in the natural life also provides an environmental doctrine, pedagogical education and emotional connection with nature. For example, the youngest member of our family, less than two years old Öykü took the responsibility by seeing that the chickens roaming in Nau Coclea had to go to the chicken coop at 8 pm, someone who was there at that hour had to close the door of the coop. There, we witness the happenings like the care of Clara Gari and her husband Salvador Giralt's own vineyard, the arrival of a wild

boar to the area one night where the coop is located, the dog informing about the situation... It can be said that our existence in events is more than becoming the narrative of the situations as an artistic view/practice. Our participation in the moment and the place there, recordings these moments on video from time to time, and even sometimes Gari calls us as a "neighbor"; despite the contradiction that human being has created for centuries between balancing and suppressing, it shows how to focus on nature and establish/learn from it in a balanced relationship. In Nau Coclea, it can be seen that an area of sensitivity open to discovery is formed between people, culture and nature, for example, percussion artist Jordi Grolla, who performs art at certain times of the week, gives rhythm lessons to people from the surrounding region. Or the fact that Gari planted the Indian Ficus Laurel seed she brought from there after living in India for many years in the past, and that the tree has grown considerably today, shows us the record of the time spent in Camallera. Considering that nature is a set of events, the botanical drawings of blackberry, jacarenda, blackthorn and wisteria plants made in two weeks and the exhibition "there", albeit for a short time, with the participation of the architects who designed and built Nau Coclea, reminds us not of the finished work of art, but of the surrounding area. It also focuses on the process of what is happening. To sum up the artist's studio is the space where they think, perceive, practice and is present with all their being.

**From Interview PIZMO, 47 (by Denisa Bytelova & Srac Sam) heARTbreaker, Ceska Briza**

**Denisa Bytelova:** ..., your work is connected with nature. Please can you describe you concept "nature as a studio"? (in detail describe what are you doing)

**Image 5.** "#2" mixed media, 100 cm x 100 cm, Ceska Briza, 2021





**İpek Şenel Özayten:** The artist's travels from one place to another, interacting with the environment they have acquired there, sharing their own experiences/successes with their surroundings can turn into a political tool that contributes to cultural diversity. From this point of view, in my works natural materials such as soap, iron, wood, glass, or felt, which can be plant or animal parts, are aestheticized and represented as works of art, while scientific drawings are included in my production practice within the framework of my production practice. This is the relationship between science and art. The difference, contrast, and integrity created by the material painting produced with all this representation and aesthetic concern, botanical drawings made in accordance with scientific measures and qualities, highlight the multidisciplinary element that is frequently encountered in today's art.

It cannot be said that the surface, which is considered as a space, limits all these elements by separating them from their nature. On the contrary, they make sense of the surface and force or even destroy its physical boundaries. Again, an example that can be given from nature is that it is a whole that exists together with the opposite of everything, and based on this example, the emotions and thoughts reflected by personal artistic works of mine will be understood more clearly and better. In this context, the feeling that the process of personal artistic works of mine does not definitively begin and end in a certain place is also reflected. Just as the physical boundaries of the surface as a space are blurred in these works, the certainty of the role played by a space in the process in which these works take place is also ambiguous. What matters are the processes and actions. For this reason, each creation process can trigger another aesthetic creation process in my mind as a successor or simultaneous. The definition of "Nature as Studio" also points to these situations (Pizmo, 2022).

**Image 6.** "Nature As a Studio", 13'07"

**Source:** (Özayten, 2022)



**Image 7.** In Nau Coclea "Nature as a Studio 2"

**Source:** (Özayten, 2023)



## 6. CONCLUSION

When we look at the videos "In Search of the Flying Winged Seeds", "Nature as a Studio" and "Nature as a Studio 2", which are three videos

made in 2019, 2022 and 2023, in all three of these videos, it is seen that points such as the relationship between art and space, artistic production processes, and multidisciplinary approaches come to the fore. The images in these videos take place in the artist residences, where the author of this report and visual artist and her husband, Güneş Özayten in three different countries with different cultures, different ecological structures and different socio-economic conditions on two different continents. They are video recordings that include processes such as studies, observations, contacts with people, workshops, journeys involving various discoveries, etc. The daily life of the couple is also included in the videos as an aspect of the documentary aspect of the work. In the second video, "Nature as a Studio", 1.5 year-old Öykü Özayten, the new member of the family, joins them. In this video, the relationship that the child establishes with the environment becomes a part of the naturalness of the work.

The production of the videos does not end with the completion of the shootings and thus the completion of the processes. In fact, each video is not finished with the completion of the shooting, the processes and returning to Turkey, but the completion of their editing. At this point, experiences in different places make each video different from each other. The first video, "In Search of the Flying Winged Seeds" includes part of the author's proficiency in art project. As seen in the documentary video recordings, to examine the *Alsomitra Macrocarpa* seed, which can go hundreds of meters away, not under the main stem, one goes to the Bogor Botanical Garden in its homeland, Java Island, Indonesia. There is a fictionally different choice in this video. Seed shots are shown at the beginning and end of the video. The artist residency program in Jatiwangi, a city close to Bogor, Jatiwangi Art Factory is visited by invitation, and a representation of a paper seed is created with the guest artists and students there and an attempt is made to blow it by artificial wind. And then she attends a botanical drawing workshop organized by IDSBA (Indonesian Botanical Artists Society) in another city, Yogyakarta. All these travels, field studies, AIR experience, drawings draw attention to the multidisciplinary nature of art. After the first images, the video includes artistic work processes in the cities of Jatiwangi and Yogyakarta. This video ends where it started and ends by emphasizing the point reached after experiences in a certain period (Özayten, 2019).

In the second video, "Nature as a Studio", we witness the AIR experience in Ceska Briza, AIC heARTbreaker, the village of Pilsen, Czechia, where the video director and his family went to continue their

art work. The subject of the video is how the artist (his wife/visual artist) internalize her relationship with the place, environment and nature she came to realize her artwork and reflects it on her production. Reflections of the serene pastoral nature of the Central European countryside, and the role that exploration plays on excursions in and around the village, on botanical drawings are emphasized (Ozayten, 2022). In this video, their travels from one place to another show the artist describing her own art practice both to the AIR program and to students of Denisa Bytelova, the art theorist and the host of AIC heARTbraker. In addition, she discusses the inclusion of her own art practice in life, with conversations with the hosts around a lunch where the guest artist prepares foods that reflect their own culture (GallerySam83, 2021).

The third video "Nature as a Studio 2" is based on the idea of the time and place passing in Nau Coclea which is an example of AIR and land art approach in nature in Spain by the same artist and academician family. During the art production stage in nature, the disappearance of the concepts of place, border and time is witnessed. Each of the visited artist residency programs are places that have the potential to bring together different artistic disciplines and production styles such as land art, performance art, music, video art, make joint productions and/or interact with each other. However, the cultural structure and characteristics of the region, where the artist residences are located are effective. For example, the video "Nature as a Studio 2" used percussion work with the local people in the studio in Nau Coclea, Spain, and music composed of Catalan melodies by percussionist Jordi Grolla, who performed a duet with another musician. With this aspect, it will be seen that "Nature as a Studio 2" is the only video in which music is used - even recorded live- in these three videos. Except this, a linear understanding based on real time was preferred as a fictional understanding in the videos of "Nature as a Studio" and "Nature as a Studio 2" (Ozayten, 2023).

As can be understood from all these contexts, each of the production practices and experiences in three different artist residence programs, where the artist and her family have the opportunity to travel and work at different times, are different and unique. The most important common point of three different residences with different geographies, different cultures and different socio-economic realities is that the temporary artist experiences the environment, while doing this, he comes into contact with different artists or the public in the context of relations, or presents his experiences and productions through seminars or presentations. (Like artist presentations at Jatiwangi Art Factory or

Sutnarka Faculty of Art and Design, workshop at Jatiwangi Art Factory or exhibition opening at Nau Coclea) This exchange is mutual. The saying of the Greek ancient philosopher Heraclitus, "you can't step in the same river twice", is valid in terms of artistic processes today. This saying emphasizes the change in the universe, the continuity of this change and that nothing stays the same. For this reason, when you step in the same river again, that water is not the same water and the person who steps that water is not the same as before. In this context, it is a fact that each unique experience of the artists affects the places they stay and the environment they are in contact with, intellectually. The intellectual and practical uniqueness and originality of artistic production processes necessitate this. During the workshop at Jatiwangi Art Factory, in the video "In the Search of the Flying Winged Seeds", a participant asked "Is this a game or art?" while winged seeds cut from paper were being created and blown away. That's why the artist's answer to the question is "game" (Ozayten, 2019).

The fact that AIRs are located near or in settlements such as villages or towns, causes them to take part in a production relationship specific to their own culture. On the one hand, this means that the local culture interacts with the visiting artists and promotes them. As a metaphor, this situation can be similar to the fact that in nature, when honey bees collect the sap from flowers, when they take off the pollen on them and land on another flower, they infect that flower and fertilize it as a carrier. The productions of artists and everything related to that cause them to ask and pursue new questions. Therefore, this situation will contribute to the solution of the problems of the society in which the artists go and live, as well as in terms of their own thoughts and production. In this context, it will be seen from a dialectical point of view that the results of the first trip to Indonesia cause the trip to Czechia, and the experiences and process of the second trip lead to the trip to Spain.

### **Statement of Research and Publication Ethics**

The research doesn't require an Ethics Committee Decision.

### **Conflict of Interest Statement**

The author declares that she has no conflict of interest.

### **Research Support / Acknowledgments**

This research was supported by film director and academician Assist. Proff. Güneş Ozayten, managers of Artist in Residence Programs; Arief Judi - Jatiwangi Art Factory, Srac Sam, Denisa Bytelova and Lena

Zikmundova - AIC heARTbreaker and Clara Gari - Nau Coclea. I would like to express my deepest gratitude to them.

## BIBLIOGRAPHY

- Atakan, N. (1997). *Arayışlar: Resimde ve heykelde alternatif akımlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik (S. Özen, Çev.)*. Bağlam Yayınları.
- Galeri Sam83, (2021) *AiC Česká Bříza heARTbreaker 2021, 6'10"* [video], Retrieved October 5,2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=W-BSgpOGOAE>
- Gari, C., (2022). *Caminar, molt més que un Art*. Retrieved November 23,2022, from <https://sompirineu.cat/enderia/caminar-molt-mes-que-un-art/>
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., Yolsal Ü.H. (2008). *Felsefe sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji sözlüğü.. (D. Kömürcü, Çev.)*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özayten, G., (2019). *Uçan Kanatlı Tohumların Peşinde 1 3'45"* [documentary video]. Retrieved December 5,2022, from <https://vimeo.com/433223117>
- Özayten, G., (2022). *Nature As a Studio, 13'07"*. Retrieved November 5,2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=71eU6zoyTyA>
- Özayten, G., (2023). *Nature As a Studio 2, 12'38"*. Retrieved May 3,2023, from <https://www.youtube.com/watch?v=ynQrnDy9634>
- Özayten, İ. Ş. (2021). *Aesthetic mechanics of 'flying winged seeds' (Alsomitra Macrocarpa); nature as a studio*. [Marmara Univ. Insitute of Fine Arts Department of Painting unpublished Ph.D. thesis]. Access date: 22.06.2023.
- Pizmo, 47 (2022) Interview from PİZMO, 47 (by Denisa Bytelova & Srac Sam)
- Sirkeci, İ. (2015, August 2). *Kapitalizm sonrası*. Retrieved October 10,2022, from <https://www.birgun.net/haber/kapitalizm-sonrasi-85953>
- Şenel, İ. (2016). Changing spatial perceptions and the new material aesthetic. [Dokuz Eylül Univ. Insitute of Fine Arts Department of Painting unpublished master thesis]. Access date: 22.06.2023. <https://tez.yok.gov.tr/>
- TransArtist. (n.d). Retrieved October 2,2022, from <https://www.transartists.org/en/about-dutchculture-transartists>
- Türer, C. (2009). Pragmatizm'in doğruluk evi. *Bilimname 2(17)*, 165-185.
- Vancat, P. (2016) Prace Galerie Sam83. Ostrava.
- Washington Post (2016). Retrieved November 5,2022, from <https://www.washingtonpost.com/news/answer-sheet/wp/2016/03/08/most-literate-nation-in-the-world-not-the-u-s-new-ranking-says/>
- Wikipedia (2023). *Artist-in-residence*. Retrieved April 28, 2023, from <https://en.wikipedia.org/wiki/Artist-in-residence#:~:text=7%20>

# Derleme Makalesi

## Eril Tahakkümün Gölgesinde Bir Entegre Profesyonel: Clara Schumann

**Fatma Gökçe ÇİÇEK TUĞER\***

ORCID NO: 0000-0001-5516-9071

\*Doktora Öğrencisi, f.cicektuger@ogr.iu.edu.tr, İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı; Misafir Öğretim Elemanı, gokce.cicek@marmara.edu.tr, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

### Öz

Makale, Clara (Wieck) Schumann'ın hayatına ve çalışmalarına odaklanacak; Bourdieu sosyolojisindeki temel kavramlardan eril tahakküm ve sembolik şiddet nosyonundan yola çıkarak hayatındaki iki eril figür olan; evlilik öncesi baba Friedrich Wieck, evlilik sonrası ise Robert Schumann'ın Clara'nın hayatındaki etkilerine değinecektir. Dönem Avrupa'sının toplumsal cinsiyet algısını destekleyen sosyal yapısına ve Clara'ya yüklenen toplumsal cinsiyet rollerine rağmen profesyonel olarak kamusal alandaki yeri ve başarısı Becker'ın sanat dünyaları kuramındaki entegre profesyonel sınıflandırması ile somutlaştırılacaktır. Makale, Clara (Wieck) Schumann'ın hayatı üzerinden bir kadın sanatçı üzerindeki toplumsal cinsiyet rollerinin, eril hegemonyanın etkisini ele almaktadır. Makalenin, Clara'nın sanat yaşamı ve biyografi incelemesi üzerinden kanonik biyografi araştırmalarına farklı bir bakış açısı getirmesi ve ele alınan kuramlarla beraber disiplinler arası bir anlam oluşturabilmesi hedeflenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Clara Schumann, Becker, Bourdieu, sanat dünyaları, toplumsal cinsiyet

## Review Article

# An Integrated Professional in the Shadow of Masculine Hegemony: Clara Schumann

**Fatma Gökçe ÇİÇEK TUĞER\***

ORCID NO: 0000-0001-5516-9071

\*PhD Student, f.cicektuger@ogr.iu.edu.tr, İstanbul University, State Conservatory; Visiting Lecturer, gokce.cicek@marmara.edu.tr, Marmara University, Faculty of Fine Arts.

### Abstract

The article will focus on the life and work of Clara (Wieck) Schumann; Based on the notion of masculine domination and symbolic violence, which are the basic concepts in Bourdieu's sociology, two masculine figures in his life; will talk about the influence of the father Friedrich Wieck before marriage and Robert Schumann after marriage on Clara's life. Despite the social structure that supported the gender perception of the period Europe and the gender roles imposed on Clara, her professional place and success in the public sphere will be embodied in Becker's Integrated Professional classification in Art Worlds theory. The article deals with the effect of gender roles and masculine hegemony on a female artist through the life of Clara (Wieck) Schumann. It is aimed that the article will bring a different perspective to canonical biography studies through Clara's art life and biography analysis and create an interdisciplinary meaning with the theories discussed.

**Keywords:** Clara Schumann, Becker, Bourdieu, art worlds, gender



## 1. GİRİŞ

Sanatçıların biyografi incelemeleri, Müzik Tarihi ve Tarihsel Müzikoloji alanındaki çalışmalara kaynak oluşturmuştur. Bu çalışmalar, genel olarak bestecilerin biyografilerini ve eserlerine ait bilgileri ve yaşadıkları dönemlere ait dönemsel analizleri içerirler. Bahsedilen bilgilerle süregelen Avrupa merkezli çalışmalar, 19. yüzyıl ile müzikbilimi açısından ele alınmaya başlasa da günümüz çok yönlü ve ilişkisel yaklaşımına 19. yüzyılın ikinci yarısında gelinebilmiş; müzikbilim disiplinlerarası biçimde ele alınmaya başlanmıştır. Bu çok yönlü ve disiplinlerarası yaklaşımla birlikte, eserlerin oluşum süreçleri, ait oldukları kültür ve coğrafya, jeopolitik, siyasal ve sosyal düzene kadar varan sebep-sonuç ilişkileri eleştirel bakış açısı ile tartışılır. Bu makalede, bahsedilen ilişkisel tarihsel müzikoloji bağlamında, Clara Wieck Schumann'ın (1819-1896) sanat yaşamını oluşturan kronolojik süreç, Howard S. Becker'ın sanat dünyaları kuramı üzerinden dört kategori hâlinde sınıflandırılan sanatçı kategorilerinden biri olan "entegre profesyoneller" odağında incelenmiştir. Becker'ın (2013) aynı isimle kitaplaştırdığı *Sanat Dünyaları Kuramı*'na değinilmiş ve entegre profesyonelin kim olduğu anlaşılmasına çalışılmıştır. Bunun için Clara'nın çalışmalarına odaklanılmış; dolayısıyla yaşamı ve üretimleri tarihsel süreçte incelenmeye çalışılmıştır. Clara Schumann -her ne kadar feminizm hareketleri yeşermeye başlamış olsa da- henüz kadınların sanat ve bilim alanında eğitim haklarının kısıtlı olduğu, kendilerini kamusal alanda profesyonel olarak "var" edebilmenin zor olduğu ve toplumsal cinsiyet rollerinin baskın olduğu bir dönemde; konserleri, besteleri ve eğitim yöntemi ile kendini kanıtlamış bir sanatçı olarak müzik tarihindeki yerini almıştır. Sanatçı, on yaşından itibaren Avrupa'ya gezerek konserler vermiştir. 1828-1889 yılları arasında Paris'ten St. Petersburg'a konserler vererek Avrupa turnesine çıkan ilk kadın piyanist olmuştur. Kamuda kadınların yok denecek kadar az sayılabileceği bir zamanda Frankfurt'taki Dr. Hoch Konservatuvarı'na piyano öğretmeni olarak atanmış ve geliştirdiği piyano ekolü ile öğrenciler yetiştirmiştir. Yaşantısında, evliliğinden önce, babası Friedrich Wieck'in (1785-1873), evlendikten sonra ise besteci eşi Robert Schuman'ın izleri Bourdieu sosyolojisindeki (2015) temel kavramlardan biri olan eril tahakküm nosyonundan yola çıkarak incelenmiştir. Toplumsal cinsiyetin ne olduğu kısaca anlaşılmasına çalışılmış ve toplumsal cinsiyet rollerinin Clara Wieck Schumann'ın profesyonel hayatına yansımalarına değinilmiştir. Kültürel tahakkümün ortaya çıkışındaki sebepler sorgulanmaya çalışılmış; toplumsal kişiler/gruplar arasındaki kültürel farkların tahakküm olguları üzerindeki etkilerine ve bu farkların tahakküm eden ve tahakküm edilen

arasındaki ilişkiler içindeki anlamına değinilmeye çalışılmıştır. Sembolik şiddet kısaca açıklanarak Clara'nın yaşadığı sembolik şiddet ve eril tahakküm, kendi günlük notları ile somutlaştırılarak gösterilmeye çalışılmıştır. Hayatındaki toplumsal cinsiyet rollerinin dayatmalarına ve dönem atmosferine rağmen virtüöziteye varan tekniği, besteleri, oluşturduğu piyano ekolü ile kanon içinde bir "entegre profesyonel" olan Clara Schumann'ın hayatındaki baskın iki eril figür olarak babası Friedrich Wieck ve eşi Robert Schumann'ın, Clara'nın hayatındaki rolleri ve etkileri anlaşılmasına çalışılmıştır. Piyanistliği ve pedagoğunun yanı sıra yaptığı bestelere de değinilmiş ve dönemin atmosferinde, kadın kimliğiyle besteci olarak kabul görebilmesinin zorlukları gösterilmeye çalışılmıştır.

## **2. BOURDIEU SOSYOLOJİSİNDE ERİL TAHAKKÜM**

Neden ilişkisel sosyoloji? Çalışmaya bu soruyu sorarak başlamak, kurmaya çalıştığımız ilişkiselliğin nedenini anlamak açısından yerinde olacaktır. Bourdieu (2015), toplumsal hayatın eşitsizlikler üzerine kurulduğunu ve bu eşitsizliklerin her noktada yeniden üretilmesi yoluyla devam ettirilebildiğini söyler; tahakkümün kültürel boyutuyla ilgilenir. Toplumunu oluşturanların kültürel pratikleri nelerdir? Toplumunu oluşturan gruplar arasındaki kültürel farklar nelerdir? Kültürel farkların ortaya çıkmasına neden olan süreçler nelerdir? Bu süreçler ve koşullar tahakkümün kendisini mi meydana getirir? Kimi toplumsal pratikler sonradan edinilebilirken, kimileri nesilden nesile ve dogmatik bir biçimde aktarılır. Bourdieu (2015), söz konusu tahakküm biçimlerini anlamak için kültürel sermayeyi irdelemeye çalışır. Tahakkümün çeşitli hâllerinin, tahakküme maruz bırakılanlar tarafından nasıl kabullenildiğini kültürel ve tarihsel süreciyle anlamaya çalışır. Tahakküme tabi tutulanlar bu yaptırımları nasıl kabul eder ve neden yadsımaz? Bourdieu burada sınıflar arasındaki kültürel farkların belirleyici rol oynadığını ve tahakküm aracı hâline geldiğini savunur. Ona göre kültürel tüm süreçler ve tercihler, bireylerin hayatları boyunca deneyimledikleri ailevi-atasal edimlenmeler, eğitimin şekli; bireylerin birbirlerine yakın-benzer şartlar altında yaşayanlarla girdikleri ilişkilerle normalleşir, alışkanlıklara dönüşür, zamanla zorunluluklar hâlini alır. Bu tercih ve zorunluluklar, toplumda katmanlar arasındaki sınıfları, kısıtlılıkları ve sınırları oluşturur; görünmez bir duvar gibi sınıfların arasındaki mesafeleri belirler, bu da egemen olanın tabi olan üzerindeki tahakkümünün işleyişini sağlar (Bourdieu, 2007). İlişkisel bir sosyoloji anlayışını benimseyen Bourdieu'ya göre, ne yapı failin tüm eylemlerini belirleyen ve ona aşkın bir şeydir, ne de fail aşkın bir akla sahip ve toplumsal olan her şeyden soyut bir biçimde kendi iradi seçimlerini yaparak toplumsal alanı inşa

eden bir varlıktır. O, bu iki perspektif arasında bir köprünün kurulabileceğini düşünmektedir ve bunun yöntemi de ilişkisel bir sosyoloji anlayışının benimsenmesidir (Bourdieu, 2012). İlişkisel yaklaşım, failleri tek başına değil, çevre ile girdikleri ilişkiler ile anlamlandırır. Bourdieu'nün tanımlamasıyla eyleyciler ve eyleycilerin yaptıkları, kendi özgün özellikleriyle değil, diğer gruplar ile girdikleri tarihsel-toplumsal ilişkilerle birlikte anlam kazanır. Bourdieu kendisine ilişkisel geometriyi referans alır. Noktalar ve doğruların tek başlarına anlam taşımayacağını vurgular; noktalar ve doğrular ancak birbirleriyle ilişkiye girdiklerinde üçgen oluşturabilirler, yani ilişkisellik ile anlam kazanabilirler. Toplumlara da bu örneğe benzeterek değerlendiren Bourdieu, ilişkisel geometriye benzer şekilde, toplumdaki eyleycilerin ancak diğer yapılarla içinde buldukları ilişkilerde anlam kazanacağına değinir. İlişkisel sosyolojiye göre yapıların/eyleycilerin kendilerine özgün özellikleri ancak diğerleri ile karşılıklı ilişkilerinde değerlendirilir ve anlamlanır. (Bourdieu, 2012). Bourdieu sosyolojisinde vurgulanan ikilikler önemlidir. Kültürel tahakkümün ortaya çıkışındaki etkin itkilere birisi ikiliklerdir. Toplumsal gruplar arasındaki kültürel farklar tahakküm olguları hâline gelirler ve bu farklar tahakküm eden ve tahakküm edilen arasındaki ilişkiler içinde anlam kazanırlar.

Bourdieu'ye göre (1999), yapı-birey ikiliğini açıklarken yapı uğruna birey ya da birey uğruna yapının ihlali söz konusu olmamalıdır. Toplumsal yapıda bireylerce hissedilen ilişkisel yapının varlığından bahseder, buna örnek olarak türler arasındaki hiyerarşiyi gösterir. Bourdieu için alan, güç ilişkilerinin yürütüldüğü mekanizmanın ta kendisidir. Gücünü içinde şekillendiği, şekillendirdiği ve şekillenen iktidar mekanizmalarından aldığı, içinde bulunduğu sistem içinde güç gösterdiği ya da güce maruz kaldığı ilişkiler söz konusudur. Tam bu noktada Bourdieu sosyolojisindeki tahakküm kavramı ortaya çıkar. Tahakküm, ilgili nesne üzerinde kurulan baskıyı anlatır. Kraus (2006), eril tahakkümü "sembolik şiddetin uygulanmasına dayanan bir tahakküm modunun pragmatik biçimi" olarak ifade eder. Sembolik şiddet, şiddetin yumuşak hâli olarak tasvir edilir. İletişim yoluyla uygulanan ve hissettirilen şiddet; şiddetin görünmeyen hâlidir ve manipülatiftir. "Eril düzenin gücü, kendi haklılığını ispat etmeye çalışmamasında görülür: Erkek merkezli görüş kendini yansız gibi dayatır ve onu meşrulaştıracak söylemlerde dile getirilmeye ihtiyaç duymaz" (Bourdieu, 2015). Sembolik şiddet kurbanlarınca bile hissedilmeden, görülmeden, kendini ve haklılığını içten içe dayatıp eril tahakkümü meşru kılacaktır. Eril tahakküm "kadın" üzerinde hükümlerini kurar. Bourdieu'nün eril tahakküm kavramını, toplumsal iktidar ilişkilerini belirleyen cinsiyet eksenli bir bakış olarak

tanımlayabiliriz. Eril tahakkümde kadınlardan beklenen "gizli" bir itaatkâr duruş vardır. Eril düzen sürekli olarak -söylem ve eylemlerle- düzenin devamlılığını sağlar. Clara'nın hayatında önce babası Friedrich Wieck sonrasında ise eşi Robert Schumann eril tahakküm kurar ve sembolik şiddet uygular. İlk önce söz dinleyen, babasının dayatmaları yönünde hareket eden uslu kız evlat rolü, sonrasında ise, evinin, eşinin ve çocuklarının ihtiyaç, sorumluluk ve beklentilerini yerine getiren anne ve eş rolü Clara'ya yüklenir. Çalışma, bize dönemin ünlü piyanisti Clara Wieck Schumann'ın eril tahakküm ve sembolik şiddeti kendi hayatında, önce babası Friedrich Wieck, sonrasında ise eşi Robert Schumann ile nasıl deneyimlediğini ve söz konusu durumun dönemin koşulları içinde, bir kadın olarak, profesyonel hayatına yansıyan etkilerini göstermektedir. Bunun için çalışmanın ilerleyen kısımlarında bireylerin biyografilerine bakmak faydalı olacaktır. Bu noktada konuyla ilişkili olarak Ann Oakley'in (1972) ele aldığı toplumsal cinsiyet kavramının ne olduğunu anlamaya çalışmak; eril tahakküm ve sembolik şiddetin toplumsal cinsiyet rolleri ile olan bağlantısına değinmek de konu hakkındaki tartışmaların derinleştirilmesine yardımcıdır.

### **2.1. Toplumsal Cinsiyet ve "Entegre Profesyonel" Olarak Clara**

Sosyolojiye "toplumsal cinsiyet" (*gender*) kavramını kazandıran Ann Oakley (1972), cinsiyeti (*sex*) kadın ve erkek ikiliği arasındaki fizyolojik ve biyolojik farklar olarak tanımlarken; toplumsal cinsiyeti, toplumda cinsiyetler arasındaki eşitsiz bölünme olarak ifade eder. Daha sonrasında bu kavram tüm bu eşitsizliğin kamusal, kültürel, sosyal ve örgütsel yanlarını da kapsayacak şekilde genişler. Günümüzde toplumsal cinsiyet denildiğinde -toplumdan topluma, kültürden kültüre farklılaşabilecek şekilde- kadın ve erkeğin arasında sosyal, toplumsal ve kültürel olarak oluşturulmuş ve paylaştırılmış roller ve beklentiler, öğrenilmiş ve edinilmiş davranışlar bütünü anlıyoruz. Toplumsal cinsiyet, içinde bulunulan kültürde kadın ve erkek için hangi rollerin, davranışların, tavırların ve görevlerin uygun bulunduğu; kadın ve erkek cinsiyetlerinin hangi hak ve sorumluluklara sahip olduğuna açıklamalar getirir. Burada önemli olan vurgu cinsiyetin doğuştan geldiği, toplumsal cinsiyetin ise sosyal ve kültürel olarak inşa edilerek oluşturulduğudur. Toplumsal cinsiyet, biyolojik yapılarına göre bireylere toplumlar tarafından biçilen ve kalıplaştırılan rollerdir. Margaret Sarkissian (Sarkissian, 1992, s. 337-347), "Gender and Music" adlı makalesinde, toplumsal cinsiyeti insanda tabii/naturel olarak geliştiği düşünülen; fakat aslında kültür aracılığıyla inşa edilmiş, biyolojik farklılıklara dayalı, ortak değerler ve prensipler olarak tanımlar. Bu organizasyon, "güçlü" olan erkeğin tahakkümü üzerine oluşturulmuş, kadın ile erkek arasında

eşitsizlik ve asimetri yaratan sonuçlara sebep olmuştur. Simone de Beauvoir, 1949'da "Kadın doğulmaz, kadın olunur." der ve sonrasında bu söylem üzerine kadına dair birçok sorgulamanın önu açılır. 19. yüzyıl itibari ile kadına dair birçok soru sorulmaya başlanır; kadının hakları, özgürlük alanı, kadının kendi hayatı üzerindeki söz hakkı ve "kadınlığı" yaratan kültürel ve sosyal süreçler sorgulanır. Freud, kültürel rollerin kazanılma sürecini şu sözlerle açıklar:

Çocuğun toplumsallaşma sürecinde (simgesel/kültürel yaşama geçiş), çocuk için belirlenen kalıplaşmış beklentiler söz konusudur ve her insan doğuştan biseksüeldir ancak sonradan çeşitli etkenler sonucunda arzu nesnesini belirler. Çocuğun içinde bulunduğu sosyal ve kültürel yapı, çocuğun cinsiyetini oyuncaklar, giysiler, saç kesimi ve benzeri şekilde kabul ettirir. Kız ve erkek çocuklar için seçilen ve sunulan oyuncaklar ve giysiler gibi nesnelere, çocukları gelecekteki kültürel rollerine hazırlamış olur. (Aktaran Özkışı, 2009, s. 13)

Toplumsal cinsiyetin hâlleri, kültürlere/toplumlara göre değişkenlik gösterebilse de ataerkil sistemin kabulüyle asgari standardı korur. Toplumsal cinsiyet; hem dünyaya geline cinsiyetin üzerine içinde bulunulan kültürün yüklediği anlam, sorumluluk ve beklentiler hem de cinsiyeti tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisi olur. Cinsiyeti somutlaştırarak mutlak bir ön kabul, aslında sadece kadına yüklenen ve atfedilen anlam, kalıp, rol ve sorumlulukları değil, aynı zamanda erkeğe yüklenen ve atfedilen tüm anlam, kalıp, rol ve sorumlulukları da toplumsal mutabakat olarak derinleştirir ve sarsılmaz hâle getirir. Her ne kadar biyolojik benzerliklerimiz, biyolojik farklılıklarımızdan çok olsa da -benzerliklerimiz bastırılarak ya da görmezden gelinerek- bu farklılıklara aşırı anlam yüklenerek, yerleşmiş düzenin devamlılığı sağlanır. Toplumsal cinsiyet kadın ve erkeği tamamen birbirinden ayrı, geçirgen olmayan, rolleri toplum tarafından belirlenmiş cinsiyetler olarak tanımlar ve sınıflandırır. Evelyn Fox Keller (2007), toplumsal cinsiyeti kullanan "modern bilimin kurucu babalarının" hayvanlar âlemindeki erkek cinsiyetini, doğaya hükmeden varlıklar olarak analiz ettiğini belirtir. Darwin'in *Türlerin Kökeni* adlı eserinde dişi edilgen ve zayıftır. Dişilere sahip olmak isteyen erkekler mücadele eder. Burada da erkeğin güç sahibi olmasına ve kadının zayıflığına vurgu vardır. Kadının yetersizlik savının bir diğer tarafı da kadın ve erkeğe verilmiş "tamamlayıcı" farklılıklarının olduğu düşüncesidir. 19. yüzyılın ünlü düşünürlerinden de bu yönde benzer görüşler paylaşanlar olur. Rousseau'ya göre:

Bilimsel ilke kadın kavrayışının ötesindedir. Bu yüzden kadınların eğitimi erkeklere göre planlanmalıdır. Erkeğe hoş görünmek, saygı ve sevgisini

kazanmak, çocukken eğitmek, erkeklığe adım attırmak, hayatını güzelleştirmek, bütün bunlar kadınların görevidir. İşte bir kadına gençken bu roller öğretilmelidir." Kant ise kadın-erkek rollerine ilişkin şu görüşlerini paylaşır: "... biz erkeklerinki yücelığe giden derin bir anlayışken, kadınlarinki güzel bir anlayıştır... Bir kadın başarılı dahi olsa çalışarak öğrendikleri cinsiyetine ait değerleri yok eder... Benzer görüşleri paylaşan Schopenhauer de kadınların soyut düşüncede yetersiz kaldığına ve kadınlara özgü bir olgunlaşamama durumunun söz konusu olduğuna inanır: "Koca bebektirler. Gerçek insan olan 'erkek' ile çocuk arasında bir yeredirler" Schopenhauer kadının eğitiminin amacının iyi ev hanımlığı olduğunu belirtmiştir (Özkişi, 2017, s. 70-72).

Dönemin üç büyük düşünürünün yazılarından kadına dair çıkan sonuçlar kadının "yetersizliğine" vurgu yapar ve kadının erkeğe yardımcı olmak için var olduğuna işaret eder. Kadının dünyası ve kadının alanı erkek söylemleriyle belirlenir, şekillendirilir ve sınırlandırılır. Kadının "varlığı" erkekten aşağıda görülür.

Becker'ın (2013) sanat dünyaları kuramı, aynı isimle kitaplaştırılmıştır. Becker, sanat faaliyetinin kolektif ve sosyal işleyişinin hâllerini ve süreçlerini analiz eder. Sanat faaliyetinin içinde yer alan mekanizmaları, sanatçılar ve sanatçılar dışında faaliyetin sürdürülmesini sağlayan bireyleri ve organizasyonun kendisini değerlendirir. Sanat faaliyetinin süreç içinde ortaya çıkacağını ve kolektif bir iş olduğunu vurgular. Sanatın hâllerinin toplumun farklı katmanlarında farklı şekillerde ortaya çıkacağını ve varlığını sürdüreceğini söyler. Sosyolog ve piyanist olan Becker, ortaya çıkan ürünün/faaliyetin sürecine odaklanır. Bu süreç analiz edilir. Sanat sosyolojisi alanındaki irdelemeleri, nihai felsefi ve estetik yargılardan çok ontolojik ve faaliyetin sürecine yöneliktir. Becker, ilişkilerin işlevselliğinin önemine ve toplumların yapısının sanat faaliyetine etkisine değinir. Sanatçının kendisine değil, toplumsal süreçte iş birliğinde bulunan meslek gruplarına, faaliyetin sürecine ve işleyişine odaklanır. İlişkilerin herhangi birinin noksanlığı, sanatın sonucunu doğrudan etkiler. Başka bir anlatımla kolektif faaliyetlerin herhangi biri sekteye uğradığında ortaya çıkan eserin başka türlü bir biçimde olacağını belirtir. Becker'e göre (2013) iş birliğine katılan sanatçı yeteneği ile organizasyona katılan diğer kişilerden ayrışır; fakat organizasyonun her bileşeni ayrı ayrı öneme sahiptir ve bir bütün olarak sonuca varılabilir. Sanatçıyı dört ayrı sınıf olarak belirler ve bu sınıflar, "entegre profesyoneller, uyumsuzlar, halk sanatçıları ve naif sanatçılar" olarak adlandırılır. Entegre profesyoneller, herhangi bir sanat dünyasının kanonik standartlarına entegre olmayı seçen, bu dünya içinde yer edinmekte ve uyum sağlamakta zorluk çekmeyen sanatçı kişi ya da sanatçı grupları/toplulukları olarak düşünülebilir.

Entegre profesyonellerin teknik becerileri, sosyal yetenekleri ve sanat üretimini kolaylaştırmak için gerekli olan kavramsal aygıtları vardır. Dâhil oldukları dünyanın işleyişini sağlayan alışlagelmiş-kalıplaşmış yöntem ve uygulamaları bildikleri, anladıkları ve sürekli kullandıkları için, bu dünyanın bütün standart faaliyetlerine kolaylıkla uyarlar. Profesyoneller besteciyseler, icracıların okuyabileceği ve mevcut enstrümanlarla çalabileceği eserler yazarlar... Olası izleyicilerin ve devletin saygın olduğunu düşündükleri sınırlar içerisinde kalırlar. Entegre profesyoneller, malzemeleri, biçimleri, içerikleri, temsil yöntemlerini, ebatları, şekilleri, süreleri, finansman olanaklarını düzenleyen kalıpları kullanarak ve onlara uygun hareket ederek, sanat eserlerinin etkin ve kolay bir biçimde gerçekleşmesini sağlarlar (Becker, 2013, s. 279-280).

Kısaca, entegre profesyoneller kanona kolayca uyum sağlayabilen, sistem içindeki şartları yerine getirebilecek bağlantılara sahip olan, belirlenen sınırlar içinde kalarak saygınlıklarını koruyan, mekanizmanın içinde kalarak sanatsal süreçlerin içinde yer alma devamlılığı gösteren sanatçılardır. Clara (Wieck) Schumann'ın, Becker'ın sanatçı sınıflandırmalarından olan entegre profesyonellere dâhil olduğu açıktır. Döneminin önde gelen piyanistlerinden biri olarak altmış bir yıl konser piyanistliği yapar. Avrupa turnesi yapan ilk kadın enstrümanist olarak günümüze ulaşan otuz bestesi bulunur. Konserlerinde sergilediği performanslar, çağdaşları piyanist ve besteci Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy, Frédéric Chopin ile besteci ve keman virtüözü Niccolò Paganini gibi isimlerin övgüsünü alır. Dönemin koşullarında kadınların sistem içinde çalışma alanlarının sınırlı ve kısıtlı olduğu bir dönemde yetiştirdiği öğrenciler ile piyano ekolü oluşturur.

Çocukluk döneminden itibaren Clara yeteneği ve çalışkanlığı ile kanona kolayca uyum sağlar. Bir Viyana konserinde bis yapması için on üç kez sahneye çağırılır (Büke, 2017, s. 240). 1938 Mart'ında -henüz on dokuz yaşında iken- Viyana İmparatoru tarafından "K. und Kammervirtuosin" [Royal and Imperial Virtuosa] unvanıyla ödüllendirilir. Bu unvan daha önce Paganini'ye verilmiştir. Schumann, bu unvanı alan ilk kadın olarak tarihe geçer; bu, o dönemin şartlarında, Protestan ve yabancı bir kadın için büyük bir istisnadır (Büke, 2017, s. 244). Burada Becker'ın entegre profesyonellerin "devlet" ve sistem ile uyumlu olan ilişkisine yaptığı vurgu önemlidir: "Entegre profesyoneller olası izleyicilerin ve devletin saygın olduğunu düşündükleri sınırlar içerisinde kalırlar. Entegre profesyoneller (...) temsil yöntemlerini düzenleyen kalıpları kullanarak ve onlara uygun hareket ederek, sanat eserlerinin etkin ve kolay bir biçimde gerçekleşmesini sağlarlar" (Becker, 2013, s. 279). Clara, Franz Liszt'e Robert Schumann'ın Carnaval'ını çalar ve bir süre sonra Liszt

Clara'nın çalışı hakkında Gazette Musicale'e şu açıklamayı gönderir: "Genç ve çok ilginç piyanist Clara Wieck'i tanıma şansına sahip oldum. (...) Yeteneği beni çok etkiledi, teknik mükemmeliyeti, derin ve gerçek duyguları ve soylu duruşu övgüye değer" (Büke, 2017). Beethoven'ın Fa Minör Sonatı'nı yorumlamasının ardından, Clara döneminin birçok ünlü isminin övgüsünü ve hayranlığını kazanır. Bhrams ile samimiyetleri artar; beraber birçok konserde çalarlar ve Bhrams'ın eserlerinin ilk seslendirilişlerini gerçekleştirir. Bhrams'ın eserlerinin duyulması için konser programlarında, repertuvarlarında ona sıklıkla yer verir. Aynı şekilde ileride eşi olacak Robert Schumann'ın *Papillons*, *Kreisleriana* gibi ustalık isteyen eserleri de dâhil olmak üzere birçok eserinin ilk seslendirilişlerini yapar; Robert Schumann'ın eserlerinin duyulmasını ve yayılmasını sağlar. Clara, eşinin ölümünden sonra kırk yıl piyanist olarak Avrupa'daki turnelerini sürdürür, eşinin bestelerini çalar ve yayınlattır (İlyasoğlu, 2003, s. 98). Robert Schumann'ın eserlerinin yayılması, tanınması ve sonraki nesillere ulaşabilmesi için büyük katkı sağlar. Clara evlilik öncesi dönemde babasının sembolik şiddeti ile karşılaşır ve babasının taleplerini karşılayabilmek için üstün performans göstermesi gerekir; evlilik sonrası ise toplumsal cinsiyet rollerinin ona yüklediği sorumluluklarla beraber mesleğini sürdürmekte zorluklarla karşılaşır, çoğu zaman çalışma koşulları elverişli olmaz. Becker, sanat dünyaları kuramında entegre profesyonellerin yaşayacağı zorluklara da değinir:

Entegre profesyonellerin çoğu için çalışma şartları zor ve yorucu olabilir. Bir Broadway gösterisinin yıldızı, kendisini iki yıl boyunca haftada sekiz yorucu performansla mahkm olmuş bulabilir. Bir film müziği bestecisi, altı hafta içinde manevi ve etkili bir hava yarattığı kadar, karmaşık bir teknik şartnameyi de karşılaması gereken seksen ila doksan dakikalık bir müzik meydana getirmek zorunda olabilir. Aslında bir sanat dünyası ne kadar örgütlü ise, deneyimli profesyoneller dışındaki herkes için karşılanması zor şartlar oluşturması o kadar muhtemeldir. Entegre bir profesyonel olmak, bir sanat dünyasına yeterince uyum sağlamış olmak, rahat ve uyumlu bir yaşamı garanti etmez. (Becker, 2013, s. 280)

Clara (Wieck) Schumann, yaşadığı tüm zorluklara rağmen hayat boyu üretken olmaya devam eder. 1863'te Lichtental Konservatuvarı'nda piyano öğretmenliğine başlamış, 1878'den sonra bu görevini Frankfurt Konservatuvarı'nda sürdürmüştür (Say, 2003, s. 372). Yetiştirdiği ğrenciler de [İngiliz piyanist Fanny Davies, Adalina de Lara, Clament Haris, Mary Wurm, Mathilde Verne, Leonard Borwich, vb.] alanında n kazanarak kanona dâhil olmuş entegre profesyonellerdir.

## 2.2. Dönem Avrupası'nın Sosyo-Kültürel Yapısı

Immanuel Wallerstein (2015), kaleme aldığı *Jeopolitik ve Jeokültür* kitabında, tarihsel bir bakış açısıyla sistemin politik ve kültürel



altyapısına değinerek, başat olarak ekonomiye dayandırdığı bir dünya sistemi kuramı ortaya koyar. Yerel ve ilişkisiz görülen olayları, kültürel, ekonomik ve siyasal açıdan irdeler, sistematik hâle getirir ve bir çatı altında bir araya getirerek bütüncül yaklaşım geliştirir. Sistem içindeki her olay domino taşları gibi birbirine etki etmektedir. Wallerstein, somut örnekleriyle kuramını temellendirirken, yaşananlardan çıkarımlarla geleceğe dair öngörülerde bulunur. Romantik dönem olarak adlandırılan 1800'lerin ikinci yarısı itibari ile dönem Avrupası'nın öne çıkan ideolojileri sosyalizm, liberalizm ve muhafazakârlık olur. Hugo Groutis, Rönesans'ta "doğal hukuk" kavramını ortaya atar. Doğal hukuk kavramına göre, insanlar doğuştan temel haklara sahip olarak dünyaya gelirler. 1800'ler itibari ile artan romantizmin hümanizst felsefesi ile beraber, Rönesans devrinin bu düşünüşü yaygınlaşır. Artık kadınlar da erkekler gibi sanat alanında varlıklarını göstermeye başlarlar (Nutku'dan aktaran Tunçdemir, 2005, s. 1). 1789'da Fransız Devrimi gerçekleşir. Fransız Devrimi'ni hazırlayan süreçte toplumsal yapı adım adım değişir; felsefeden sosyolojiye, tarihten doğa bilimlerine yaşanan düşünsel yoğunlukla beraber sanatın yeri toplumda tekrar sorgulanır. Rousseau, Montesquieu ve Newton gibi isimler bu değişimin öncüleri olurlar. Fransız Devrimi ile beraber Avrupa ve ABD'de Sanayi Devrimi'nin olayları (1760-1840), 1848-1849'da bütün Avrupa'da kitlesel, toplumsal ve ekonomik memnuniyetsizliğin ateşlediği bir dizi ayaklanmaya yol açar. Schumann ve ailesi bu siyasal karışıklık döneminde yaşar. Sicilya'dan başlayarak Fransa, Almanya, İtalya ve Avusturya'ya yayılan olaylarla 1848'de Fransa'da monarşi devrilir. 1849'da Clara Schumann ve ailesinin de içinde bulunduğu ayaklanma 1849'daki son isyanlardan birisidir (Duchen vd., 2021, s. 143). Sanatın toplumdaki yeri tekrar sorgulanırken; sanat, müzik aristokrasinin, egemen erklerin hâkimiyetinden kurtularak halka ve orta sınıfa ulaşabilir. Doğaya övgü vardır. Sanat ve müzik yapıtlarının ele alıp işlediği konular değişir; besteci kendine döner, kendi iç dünyasını anlatan yapıtları ele alır. Müzikal anlatım karmaşık hâle gelir, nüans ve gürlük terimleri fazlaşır, yorumculuk ve virtüözite ön plana çıkar, piyano dönemin gözde çalgısı olur. Romantik sanatçı eserinde insanı merkeze koyar, dönemin felsefesi olan hümanizm sanatta da kendisini hissettirir, böylelikle dinleti müziği de yaygınlaşır; evlerin odaları bile küçük dinleti salonları hâline gelir. Toplumda kadın müzisyenlerin eğitimci, yorumcu, besteci olarak varlıkları hissedilmeye başlar.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bireylerin hayatlarına değinilmiş; bu kısımlarda dönem Avrupa'sının sosyal ve kültürel koşullarından bahsedilmeye gereklilik dâhilinde devam edilmiştir. Bourdieu sosyolojisinin kavramlarından eril tahakküm ve sembolik şiddet

kavramlarıyla ve dönem Avrupa'sının kültürel ve sosyolojik yapısının eril tahakkümü destekleyen taraflarıyla Clara'nın hayatına büyüteç tutulmaya çalışılmıştır.

**Görsel 1.** Dresden Altmark Halk Ayaklanması, Mayıs 1849.

**Kaynak:** Duchon, J. vd., 2021, s. 143.



### 2.3. Friedrich Wieck ve Dönem Atmosferi

Friedrich Wieck, 1785'te doğar. O dönem Jean-Jacques Rousseau'nun 1762 yılında yazdığı *Emile ya da Eğitim* isimli yapıtı eğitim sisteminde çok ses getirir. Özellikle çocuk eğitiminde, hümanist yaklaşımla, doğal ve olabildiğince baskıdan uzak bir eğitim modeli benimsenmeye başlanır. Avrupa'da kısa sürede yaygınlaşan bu yaklaşımla, dönemin soyluları evlerinde çocuklarını özel öğretmenlerle yetiştirmeye çalışırlar. Friedrich Wieck 1815'te müzik mağazası açar ve piyano satışına başlar. Wieck doğduğundan beri içinde olan müzik sevgisini, başarı kazanabileceği bir şekilde dönüştürmeyi başarmıştır (Büke, 2017, s. 24). O dönemin koşullarına baktığımızda artık yeni sosyal sınıfların şekillenmiş olduğu görülür, savaştan yorgun düşmüş Avrupa'da meslek seçimlerinde de özgürleşmeye gidilir. Sanayi Devrimi ile daha gelişmiş enstrümanlar, piyanolar yapılmaya başlanır. Fransız İhtilali, tüm sosyal yapıların sorgulanıp tekrar ele alınmasına sebep olur; siyasal, sosyal ve kültürel değişim yaşanır. Tüm bunların dönemin sanat hayatına, sosyal yaşantısına ve eğitim anlayışına güçlü etkileri olur. O dönem Avrupa'da orta sınıf ailelerinin -özellikle Almanya'da- evinde sıklıkla piyano bulunur. Sade evlerin baş unsuru olan piyano, gündüzleri ev hanımları ve kızlarının gözde çalgısı iken, akşamları konuklara evlerde yine piyano çalınan bir kültür ortamı yaşanır.

Biedermeier dönemi olarak bilinen bu dönemde Romantik sanatçılar da müziklerini ev içi rahat ortamlara taşıyor, müzik salt soylu sınıfın tek elinde olmaktan çıkıyordu. 19. yüzyılın en çok bilinen ve satılan piyano

parçasının günümüzde adını kimsenin hatırlamadığı Polonyalı bir kadın besteciye ait *Tekla Ba darzewska Baraowska (Bir Bakire'nin Duası)* (Modlitwa Dziewicy), başlığını taşıması ve ilk kez 1856 yılında yayınlanması Breidermeier döneminin ne kadar uzun sürdüğünün kanıtlarındandır. Üç dakika olduğu ve yalın ezgilerden oluştuğu bilinen bu kısa parça Avrupa'da dönemin en çok basılan ve satılan parçası olmuştur. Avrupa'nın en tanınmış müzik dergilerinden Paris'te yayınlanan *Revue et gazette musicale*, parçanın notasını okurlarına bir dönem ek olarak vermiştir. (Büke, 2017, s. 28)

Parçanın başlığı 1800'lerde sosyo-kültürel olarak kadına yüklenmeye başlanan yeni görünümün yansıması gibidir: Temiz, el değmemiş ve dindar. O dönemde imalathaneler piyanoyu mükemmel yapıya kavuşturmaya çalışarak sürekli yeni piyanolar üretir. Cristofori'nin ürettiği piyanolar, yüzyıl boyunca, imalathanelerce üzerine çalışılarak geliştirilir. Friedrich Wieck, soprano sesiyle bilinen ve iyi piyano çalan Marianne Tromblitz ile 1816'da evlenir. Marianne'nin dedesi çağının önde gelen flütçülerinden Johann Georg Tromblitz'dir, babası ise kentin kilisesinin müzik yönetmenidir. Friedrich Wieck müzisyen bir ailenin hayallerini kurar -ve bunun için ilk adım olarak- nesillerdir müzikle uğraşan bir ailenin yine müzisyen olan kızları ile hayatını birleştirir (Büke, 2017, s. 49). Wieck'in doğacak çocuğunu müzisyen olarak yetiştirmek istediği bilinir. Özellikle kız çocuğu olmasını çok ister, kız çocuklarının itaatkâr yapılarından dolayı istediği gibi şekil verebileceğini düşünür (Büke, 2017, s. 33). Clara Josephine Wieck, bu atmosferin ortasında 1819'da dünyaya gelir.

**Görsel 2.** Friedrich Wieck

**Kaynak:**  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)



#### 2.4. Clara Josephine

Beş yaşından itibaren sıkı tempolu piyano çalışmalarına başlar. Her şeyin mükemmel ilerlemesini isteyen baba, her gün Clara'nın ağzından o gün ne yaptıklarını anlatan bir günlük tutar (Büke, 2017, s. 43). Friedrich

Wieck, Clara'nın eğitiminde diğer öğrencilere de uyguladığı Johann Bernhard Logier'in yönteminden faydalanır<sup>1</sup>. 20 Ekim 1828 gecesini Clara, Gewandhaus'ta piyanist Emilie Reichold ile sahneye çıkar ve Kalkbrenner'in dört el için çeşitlemeleri çalınır. Leipzig'de yayınlanan *Allgemeine Musicalische Zeitung* adlı gazete o geceye ilişkin şunları yazacaktır: "Piyanişler dinleyicilerin beğenisini kazanıp çok alkış almayı hak ettiler. Müzik konusunda deneyimli, piyano çalma sanatına vakıf ve bu konuya sevgiyle yaklaşan babasının rehberliğinde yürümeye devam ederse Clara için büyük umutlar beslememek için bir neden yok. Muhtemelen de böyle olacak" (Büke, 2017, s. 52). Baba Wieck'in kızı için tasarladığı sanat yolu kendi piyano öğretmenliğinin rüşdünün ve başarısının ispatı gibidir; "onun önderliğinde ve onun sayesinde". Clara üzerinde kendi istekleri ve beklentileri yönünde mutlak bir tahakküm kuran Friedrich'in katı sistemini günlüğüne yazdığı şu notlarla daha net anlamak mümkündür:

Uzun zamandır davranışlarımı değiştirmeye istekli olan babam, benim, bugün ne kadar tembel, ihmalkâr, yöntemsiz, kendi başıma buyruk vs. olduğumu bir kez daha hatırlattı, özellikle, piyano çalışma konusunda... Eserlerin kopyalarını yüzüme doğru tuttu ve bugünden itibaren bana ders vermeyeceğini söyledi; sadece gamlar, Cremer etütleri ve Czerny'nin trill alıştırmalarını çalışacakmışım... Babam, hiçbir zaman kitap okumama izin vermedi. (Büke, 2017, s. 52)

**Görsel 3.** Clara Schumann

**Kaynak:**  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)



Clara'nın anıları bize baba Wieck'in kızına sembolik şiddet uyguladığının açık kanıtlarını verir. Dönemin ideal kadın profili muhafazakâr, itaatkâr

<sup>1</sup> Bu yöntemde Logier'in geliştirdiği 'Chiroplast' ile ellerin klavye üzerinde sabit bir pozisyonda tutulabilmesi sağlanır ve tuşlara bakmadan notaların yeri bulunabilir.

ve uysaldır. Baba Wieck tahakkümündeki dönemde Clara ona yüklenen misyonu yerine getirmeye çalışır.

## 2.5. Robert Schumann'ın Hayatlarına Dâhil Oluşu

Üniversitede hukuk okurken Friedrich Wieck'ten piyano dersi alan Robert Schumann, o dönemde müzisyen krampı olarak adlandırılan hastalığın ilk aşamalarını yaşar (Say, 2003, s. 369). Clara'nın ünü ise bu dönemde artar. 1831 yılında Avrupa'nın birçok büyük merkezini babası eşliğinde gezerek konserler verir, tarihte turneye çıkan ilk kadın enstrümanist olur. Avrupa'da yeteneği ile kısa sürede üne kavuşur; Mendelssohn, Chopin, Paganini, Schumann ve Goethe gibi isimlerin takdirini kazanır, Franz Liszt, Clara'nın teknik ve müzikalitesini över, Grillpanzer'de, Clara'ya ithafen şiir yazar. Her şey tam baba Wieck'in istediği gibi gitse de bu tablo, Clara'nın on altı yaşına geldiğinde Robert Schumann ile evlenmek istemesiyle bozulur. Baba Wieck birlikte olmalarına ve evlenmelerine karşı çıkar. Bunun üzerine kızı Clara'ya mektup yazar; mektupta şu ifadeler yer alır: "Sana on yılımı verdim, senden beklenen görevleri sakın unutma" (Büke, 2017, s. 161).

**Görsel 4.** Robert Schumann 1839, 29 yaşında.

**Kaynak:**  
[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)



Çift üç sene sonra evlenir. Evlenene kadar baba Wieck'in Clara üzerindeki eril tahakkümü ile ilerleyen hayatları evlendikten sonra toplumun ve sistemin kadından beklediği toplumsal cinsiyet rol ve misyonlarıyla geçen eş ve anne rolü ve sorumluluklarının hayatlarına yansımaları ile devam edecektir.

## 2.6. Evlilik Dönemi

Evliliklerinin başlangıç dönemlerinde Clara ünlü bir piyanist olarak konser turnelerini sürdürmekte, Schumann ise onun gölgesinde kalmanın alınganlığını yaşamaktadır. Clara ile gitmektense evde kalıp beste yapacağını söyler, oysa yalnız kaldığı zaman büyük bunalımlar yaşar (İlyasoğlu, 2003, s. 97). Bir besteci ve bir yorumcunun evliliğinin mesleki olarak ideal olacak bir birliktelik olacağı düşünülebilir. Clara bir piyanist olarak besteci olan eşi Robert Schumann'ın bestelerini çalması

fikri, ideal bir ütopayı tasvir edebilir; fakat kültürel olarak belirlenmiş olan toplumsal cinsiyet rolleri evliliklerinde de kendisini gösterir. Clara'nın kariyerinden ve çalışmalarından taviz vermesi gereken zamanlar olur. Robert Schumann evliliklerinin başında eve kenarları süslü bir defter getirir ve bu deftere "ehetagebuch" (evlilik günlüğü) adını verir. Bu küçük defter onların ortak günlüğü olur. Böylelikle Clara ikinci kez başkasıyla ortak günlük tutmaya başlar; evlilik öncesi yıllarca babasının onun ağzından kaleme aldığı günlüğünden sonra, ikinci kez eşi ile beraber günlük tutar ve bir anlamda mahremiyeti yok edilir.

Ortak günlüklerini ilk hafta Robert kaleme almıştı. Clara'nın ilk yemeğini pişirmesi, bunun çok lezzetli olması (...) ilk kez kızartma yapması, evlerine gelen konuklar, bunları nasıl ağırladıkları kayıt altına alınmıştı. Robert'in yazdıklarından, yıllardır düşünüyorduğu yaşamın yavaş yavaş nasıl gerçeğe dönüşmesine tanıklık etmenin sevinci hissediliyordu... Yazmanlık görevi 21 Eylül günü Clara'ya geçmiş, onun beklentileri ve yaşadığı gerçekler bazı yönlerden uyuşmamıştı: "Piyano çaldığım zaman Robert'in beni odasından duyması kötü. Bu yüzden çalışmam için en verimli sabah saatlerini kullanamayacağım" O güne dek Clara için yaşam öncelikle piyano çalışmak anlamına geliyordu. Babası evdeki her şeyi onun çalışmasına göre ayarlıyor, kimse çalışmasına engel olamıyordu. Oysa şimdi kocası beste yapmak için sessizliğe gereksinim duyuyor ve Clara'dan fedakârlık bekleniyordu. Evin erkeği ve reisi olarak Robert'in yaşamındaki öncelikleri ikisi için de geçerli oluyordu. (Büke, 2017, s. 309-310)

Evlilik öncesi babanın tahakkümü evlilik sonrası yerini eş tahakkümüne ve toplumsal cinsiyet rollerine bırakır. Bu Clara'nın günlük notlarından gözlemlenebilir: "Piyano çalışım yine iyice geriledi, Robert ne zaman beste yapsa böyle oluyor. Koskoca günde benim için bir saatçik bulunamıyor. Beste yapmakta bir türlü ilerleyemiyorum... Bazen şu aptal kafama vurasım geliyor" (Büke, 2017, s. 316). Robert Schumann beste yapabilmek için sessizliğe ihtiyaç duyar, aynı evde iki piyanonun birden çalmasından rahatsız olduğu konusunda ısrarcı olur, kendisinin çalıştığı zamanlarda Clara'nın çalışmaması için sembolik şiddet uygular. Evin geçimini sağlamanın bir erkeğin görevi olduğunu düşünür; pratik yapma gerekliliğine saygı duysa da Clara'nın kendisinden daha önde olmasını toplumsal roller gereği evlilikleri boyunca hiçbir zaman istemez:

Genç kadının istediği zaman piyano çalışmaması ve konser yaşamından uzak kalması sıklıkla gündeme gelen bir konuydu. Robert, karısının bu isteklerine hak veriyor ancak yaşadığı çağın alışkanlıklarına ve yerleşmiş geleneklerine sırtını dönemiyordu. O bir erkek olarak olabildiğince fazla çalışmalı, evin geçimini eksiksiz karşılayabilmeliydi. Elinden gelen yegâne iş beste yapmaktı ve bunun için sessizliğe ihtiyacı vardı. Karısının

sanatsal yetenekleri onu çok mutlu etmesine rağmen işini yapmasına engel olmamalıydı. (Büke, 2017, s. 310)

Schumann'ların hayatı Robert'in iş fırsatları çerçevesinde ve onun daha rahat edebilmesi için sürekli taşınarak geçer. Gelişen iş imkânlarıyla beraber sırasıyla Leipzig'e, Dresden'e (1844) ve Düsseldorf'a (1850) taşınırlar. Evliliklerinin Clara'nın müzik kariyerinde zorlayıcı olduğu açıktır. Robert, beste yaparken rahatsız edilememektedir. Evin tüm sorumluluk ve ihtiyaçları ile Clara ilgilenmek zorunda kalmış ve kısıtlanmıştır. Robert'in sinir hastalığı 1854 yılında iyice ilerlemiştir: Ren Nehri'nin kıyısında intihara kalkışır. Başarısız olan intihar girişiminin ardından 1854'ten 1856'daki ölümüne kadar iki yıllık süreçte Enderich'de bir akıl hastanesinde tedavi altında tutulur (İlyasoğlu, 2003, s. 98). 1856'da 46 yaşında hayata gözlerini yumacak olan Robert Schumann'ın şizofreni ile boğuştuğu, dönem dönem kendisini bir odaya kapatmasına neden olan nöbetler geçirdiği, kardeşinin de aynı hastalıkla mücadele ettiği bilinmektedir. Robert 1956'da öldükten sonra Clara, Joseph Joachim ile yoğun konser turnelerine başlar; fakat artık beste yapmaz. Clara'nın 1870'lerin ortasında bozulan sağlığı kısıtlamadan önce en az 1300 konser verdiği söylenir (Duchen vd., 2021, s. 143). Schumann'ın vefatının ardından Clara sekiz çocuğu ile Berlin'e yerleşir (1856), 1863'te Licenthal Konservatuvarı'nda piyano öğretmenliğine başlar, 1878'den sonra bu görevini Frankfurt Konservatuvarı'nda sürdürür. Robert Schumann'ın eserlerini derleyerek Brahms'ın da katkılarıyla yayınlanmasını sağlar (Say, 2003, s. 372). 1850'lerden itibaren sağlığının bozulduğu yazdığı günlük notlarından ve arkadaşları ile olan mektup yazışmalarından açıkça görülür. Başışıklık sistemi kaynaklı ağrıların (*Guillain Barre Sendromu*] ilk kez 1857 yılı itibari ile başladığını ve bu sürede konserlerine ağrıları yüzünden bir süre ara vermek zorunda kaldığını 27 Kasım 1957 tarihinde arkadaşı Joseph Joachim'e gönderdiği mektuptan Clara'nın anlatımıyla öğreniriz:

Bir haftadır devam ediyor ve bugün yaşantımın en berbat günündeyim. Hiçbir şey yapamıyorum. (...) Ancak en kötüsü son iki gündü. Önceki gün aniden öyle bir acı saplandı ki ölüyorum zannettim. Altı saat boyunca durmadan bağırdım. Sanki kızgın bir demir sokup kolumdaki kemikleri sökmeye uğraşıyorlardı; daha önce hiç böyle bir acı yaşamamıştım. Doktor morfin verdi; ağrım hafifledi ama bütün gece kendimde değildim. Dün de gücüm kuvvetim kesilmişti, yarı baygın bir halde dolaştım... (Büke, 2017, s. 561)

Clara 1896'da Frankfurt'ta hayata veda eder ve Bonn'da eşinin yanına gömülür (Duchen vd., 2021, s. 143). Bugün eşinin isminin gölgesinde, "Robert Schumann'ın eşi" olarak anılsa da kendi döneminin öne çıkan

pedagog ve konser piyanistlerinden birisi olur. Clara Wieck Schumann - aynı zamanda- vakit konusunda kısıtlanmasına rağmen çok sayıda beste yapar. 1839 yılında günlüğüne yazdığı bir not ile yaşadığı engelleri ve toplumsal cinsiyetin rollerinin kendi üzerinde yarattığı etkiyi şu şekilde belirtir: "Bir zamanlar yaratıcı bir yetenek olduğumu düşünüyordum ancak bu fikirden vazgeçtim; bir kadın beste yapma konusunda hırslanmamalı. Daha önce bunu yapan hiçbir kadın yok ve neden bunu yapmamı beklemeliyim? Babamın genç yaşında beni beste yapmaya yönlendirmesine rağmen bu çok kibirli bir arzu... Bunu yapabilen bir kadın olmamıştır, bu ben olabilir miyim?" (Duchen vd., 2021, s. 143). Clara'nın yaratıcı dürtüsünü erkek egemen bir toplumdaki yalıtılmışlık duygusunun zayıflattığı açıktır. Kendisi döneminin en başarılı piyanistlerinden biri olsa da kurduğu cümleler, toplumsal cinsiyetin vurgularının ne denli güçlü olabildiğinin kanıtı gibidir. Clara'nın yukarıda yazdığı satırlar, "Tarihte neden hiç büyük kadın besteci yok? Ya da gerçekten yok muydu?" sorusunun yanıtlarından biridir. Son büyük formulu bestesi *Three Romances for Violin and Piano (Keman ve Piyano İçin Üç Romans)* 1853'te bestelenir. Aşağıda Clara Wieck Schumann'ın eser listesi verilmiştir.

**Tablo 1.** Clara'nın Evlilik Öncesi ve Evlilik Sonrası Besteleri

EVLİLİK ÖNCESİ	EVLİLİK SONRASI
Op.1 Piyano İçin Dört Polonez (1831)	Op.12 Üç Lied (1841)
Op.2 Piyano İçin Vals Formunda Caprice (1832)	Op.13 Altı Lied (1844)
Op.3 Piyano İçin Çeşitli Romancılar (1832)	Op.14 Piyano İçin Do Minör 2.Scherzo (1845)
Op.4 Piyano İçin Romantik Vals (1835)	Op.15 Piyano İçin Füg Tarzında Dört Parça(1845)
Op.5 Piyano İçin Dört Karakter Parçası (1836)	Op.16 Piyano İçin Üç Prelüd Füg (1845)
Op.6 Soriees Musicales (1836)	Op.17 Piyanolu Üçlü (1847)
Op.7 Piyano Konçertosu (1837)	Op.20 Robert Schumann'ın Bir Teması Üzerine Piyano İçin Çeşitlemeler (1854)
Op.8 Bellini'nin "Cavatine du Pirate" Teması Üzerine Piyano İçin Çeşitlemeler (1837)	Op.21 Piyano İçin Üç Romance (1855)
Op.9 Souvenir de Vienne (1838)	Op.22 Keman ve Piyano İçin Üç Romance (1855)
Op.10 Piyano İçin Re Minör Scherzo (1838)	Op.21 Jucunde'den Altı Lied (1853)
Op.11 Piyano İçin Üç Romans (1840)	Der Abendstern (Akşam Yıldızı) Lied (1830-33)
	Walzer Lied (1833)
	Am Strande (Sahilde) Lied (1840)
	Volkslied (Halk Şarkısı) Lied (1840)



	Die Gute Nacht (İyi Geceler) Lied (1841) Lorelei Lied (1843) Oh Weh des Scheidens (Ayrılık Acısı) Lied (1843) Mein Stern (Yıldızım) Lied (1846) Beim Abschied (Vedalaşırken) Lied (1846) Das Veilchen (Menekşe) Lied (1853) Üç Koro Parçası (1848) Piyano İçin La Bemol Majör Etüt (1831-32) Sol Minör Piyano Sonatı (1841-42) Piyano İçin Mi Majör İmpromptu (1844) Piyano ve Orkestra İçin Fa Minör Konçerto (1847) Piyano İçin La Minör Romance (1853) Piyano İçin Si Minör Romance (1856) Dört El Piyano İçin Mi Bemol Majör Mars (1879) Piyano Öğrencileri İçin Basit Prelüdlar (1895)
--	---

Listede de görüldüğü üzere Clara Schumann piyanistliğinin yanında azımsanmayacak sayıda beste yapar. Ayrıca yazdığı piyano konçertosu ve oda müziği gibi büyük formlu besteleri olmasına rağmen konser programlarında yer alan Schumann isminin her zaman Robert Schumann ön kabulüyle algılanması, bestesi seslendirildiğinde ise özellikle "Clara Schumann" olarak ön isimle belirtilmeye ihtiyaç duyulması, bizler için günümüz algısındaki toplumsal cinsiyet rollerinin, kadının aleyhine çalışan algı mekanizmasının somut göstergelerindedir.

### 3. SONUÇ

Bourdieu sosyolojisindeki kavramlardan olan "eril tahakküm" ve "sembolik şiddet" bize toplumsal cinsiyet rollerinin bir kadın sanatçı olarak Clara (Wieck) Schumann aleyhine çalışan taraflarını açıklamakta yardım eder. Clara (Wieck) Schumann evlilik öncesi baba Friedrich Wieck tarafından, evlendikten sonra ise eşi Robert Schumann tarafından eril tahakküm ve sembolik şiddete maruz kalır; bu durum günlükleri ve biyografi incelemeleri ile açıkça anlaşılır. Clara (Wieck) Schumann, toplumsal cinsiyet rollerinin kadınlara dayattığı rol ve sorumluluklara rağmen kadınların kendisini kamusal alanda var edebilmesinin zor

olduğu bir dönemde Avrupa turnesi yapan ilk kadın piyanist olarak tarihe geçer. Altmış bir yıl aktif olarak konser piyanistliği yapar; yaşamı boyunca binin üzerinde konser verir. Yaşamının son döneminde ise konservatuvarda piyano öğretmenliği yaparak öğrenciler yetiştirir; eğitim sistemi bir piyano ekolüne dönüşür. Becker, sanat dünyaları kuramında entegre profesyonellerin sanat dünyaları içindeki kolayca uyumlanabilen mekanizmalarına, bağlantılarına, saygınlıklarına, üretkenliklerine ve devletle olan uyumlarına vurgu yapar. Clara (Wieck) Schumann'ın profesyonel hayatı, onun bir "entegre profesyonel" olduğunu gösterir; yaşadığı tüm toplumsal cinsiyet rollerinin ağırlığına ve gördüğü sembolik şiddete rağmen piyanistliği, besteleri ve pedagoğu ile toplumda o kadar saygın bir konuma gelir ki 1989'dan 2002'ye kadar yüz Alman markı banknotuna resmi basılır. Clara (Wieck) Schumann'ın hayatı toplumsal cinsiyet rollerinin ve eril tahakkümün bir kadın sanatçı aleyhine işleyen mekanizmasını gösterir; profesyonel hayatı ve üretimleri ise eşi Robert Schumann'ın gölgesinde kalmamış başarılı bir entegre profesyonel olduğunun ispatıdır.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları* (1. Baskı). (E. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1982).
- Bourdieu, P. (1999). *Sanatın kuralları: Yazınsal alanın oluşumu ve yapısı* (N. Kâmil Sevil, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Bourdieu, P. (2007). *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (2012). *Bir otoanaliz için taslak* (M. Erşen, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015), *Eril tahakküm* (B. Yılmaz, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Büke, A. (2017). *Romantizmin ışığı Clara* (2. Baskı). Can Yayınları.
- Duchen, J., Hayes, M., Stewart, A., Wigmore, R., Loxley, D., Weeks, M., Zaczek, I. (2021). *Composers*. Penguin Random House Company.
- Fox Keller, E. (2007). A clash of two cultures. *Nature* 445, 603. <https://doi.org/10.1038/445603a>

- Krais, B. (2006). Gender sociological theory and Bourdieu's theory of practice theory. *Culture, Society*, 23(6), 119-134.  
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276406069778>
- Oakley, A. (1972). *Sex, gender and society*. Temple Smith.
- Özkişi, Z. G. (2009). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye'de Kadın Besteciler: Tanzimat'tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler ve Yapıtları*. [Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Açık erişim. <https://acikbilim.yok.gov.tr/handle/20.500.12812/396729>
- Özkişi, Z. G. (2013). Müzik disiplini bağlamında feminist müzik teorisi ve cinsiyet semantiği. *Turkish Studies (International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic)*, 7(3), 2105-2114.  
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5940>
- Özkişi, Z. G. (2017). Ekspresyonizm ve müzik: 20. yüzyılın ilk yarısında II. Viyana Okulu çevresinde gelişen "Yeni Müzik" yaklaşımı ve müzikal modernizm. *İstanbul University Journal of Sociology*, 37(1), 143-156.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/35798/40100>
- Sarkissian, M. (1992). Gender and music. In H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology: An introduction* (pp. 337-347). W.W. Norton and Company.
- Say, A. (2003), *Müzik tarihi* (5. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tunçdemir, İ. (2005, Nisan, 14-16). *Ünlü erkek müzisyenlerin eşliğinde yetenekli kadın müzisyenlerin yaratıcılığı*. Erciyes üniversitesi GSF Müzik Sempozyumu. Kayseri, Türkiye.
- Wallerstein, I. (2015). *Jeopolitik ve jeokültür* (M. Özel, Çev.). Küre Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1991).

# Derleme Makalesi

## Biliş, Bilişsel Bilim ve Tasarım Üçgeninde Yaratıcılık

Özge Can BALABAN\*

ORCID NO: 0000-0001-6435-384X

\*Y. Mim., obalaban@gtu.edu.tr, Gebze Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü.

### Öz

Tasarım karmaşık ve çok boyutlu bir aktivitedir. Tasarımın özellikle tasarım pratikleri içerisinde yaygın olarak; yorumlama, iletişim, problem çerçeveleme, araştırma ve bilgi entegrasyonu gibi çeşitli beceri ve eğilimleri içeren, karmaşık ve çok boyutlu bir aktivite olduğu kabul edilir. Temelde zihinsel ve temsili olan tasarım, insan zekâsının bir göstergesi olarak görülen tipik bir bilişsel süreç olarak ele alınır. Bu çalışma, öncelikle bilişsel bir süreç olarak kabul edilen tasarımın bilimle ilişkili olarak nasıl incelendiğini araştırmakta; bilim ve tasarım perspektifinden bakıldığında bilişsel bilim ile tasarım bilişinin kesişimlerini ortaya koymaktadır. İkinci olarak literatürün yorumlanması ile açığa çıkan tasarım sürecinin günümüzde yaratıcı oluş üzerinden ele alınarak nasıl değerlendirildiğini örneklendirmektedir. Bu çalışma, günümüzde tasarım bilişi ile ilgili araştırmaların yaratıcılığı merkeze alan çok yönlü bir bakışa ihtiyaç duyduğunu göstermiştir.

**Anahtar Kelimeler:** biliş, bilişsel bilim, tasarım, yaratıcılık, tasarım bilişi

# Review Article

## Creativity in the Triangle of Cognition, Cognitive Science, and Design

Özge Can BALABAN\*

ORCID NO: 0000-0001-6435-384X

\*M. Arch., obalaban@gtu.edu.tr, Gebze Technical University, Faculty of Architecture, Dept. of Architecture.

### Abstract

Design is a complex and multidimensional activity. And particularly widely in design practices, it is considered a complex and multidimensional activity that includes various skills and tendencies such as interpretation, communication, problem framing, research, and knowledge integration. Design is basically an indicator of mental, representational, and human intelligence and is treated as a typical cognitive process. This study primarily investigates how design, accepted as a cognitive process, is examined in relation to science and reveals the intersections of cognitive science and design cognition from the perspective of science and design. Secondly, it exemplifies how the design process, revealed by the interpretation of the literature, is evaluated through being creative today. This study shows that research on design cognition needs a multifaceted view that takes creativity as a central point.

**Keywords:** cognition, cognitive science, design, creativity, design cognition

## 1. GİRİŞ

Tasarım kelimesi Türk Dil Kurumu (2023) sözlüğünde "olması veya yapılması istenen bir şeyin zihinde aldığı biçim" olarak tanımlanır. Aynı terim (*design*), Oxford English Dictionary'de (2023) "yapılmadan önce bir binanın, giysinin veya başka bir nesnenin görünüşünü ve işlevini veya çalışmalarını göstermek için üretilmiş bir plan veya çizim" olarak tarif edilir. Aynı zamanda "yapılmadan önce bir planın tasarlanması veya üretilmesi veya çizilmesi sanatı veya eylemi", "bir planı veya çizimi izleyerek üretilen bir eserin özelliklerinin düzenlenmesi", "dekoratif bir desen", "bir eylemin, gerçeğin veya nesnenin arkasında bulunan amaç veya planlama" gibi yan anlamları ile de açıklanır. Sözlük anlamları üzerinden tasarımın; yan anlam olarak son paylaşılan açıklama hariç, düşüncenin henüz uygulanmamış temsiline dönüşmüş durumunu işaret ettiği rahatlıkla söylenebilir. Fakat bugün biz tasarımdan bahsederken sadece bir düşüncenin temsilinden bahsetmiyoruz. Günümüzde tasarım tartışmalarının eksenini, temsillerin yorumundan süreçlerin ortaya çıkartılmasına kaymıştır denebilir. Böylelikle tasarım terimini; özellikle tasarım pratikleri içerisinde yaygın olarak kabul gören, "yorumlama, iletişim, problem çerçeveleme, araştırma ve bilgi entegrasyonu gibi çeşitli beceri ve eğilimleri içeren karmaşık ve çok boyutlu bir aktivite" (Kahvecioğlu, 2007; s.6) olarak tanımlamak doğru olacaktır. Bu tanım ile tasarım, zihinsel bir eylemdir. Tasarım süreci üzerine çalışmalar yapan Goel ve Pirolli de (1992) tasarımı temel olarak zihinsel, temsili ve insan zekâsının bir göstergesi olarak tanımlar ve tasarımın tipik bir bilişsel süreç olduğunu belirtirler.

Tasarımı bilişsel bir süreç olarak okumak; mimarlık alanına, özellikle mimari tasarım süreci ve pedagojisine, üzerine düşünülebilecek, tartışılabilir ne gibi kanallar açar, katkılar sağlar soruları oldukça önemlidir. Bu nedenle ilk olarak "bilis" terimi ile ne anlatılmak istendiği ve tasarım süreci ile kurduğu bağlantıların ne olduğunu incelemek yerinde olacaktır.

## 2. BİLİŞ ve BİLİŞSEL BİLİM

Oxford English Dictionary'de (2023), bilis (cognition) "düşünce, deneyim ve duyular yoluyla bilgi edinme ve anlama zihinsel eylem veya süreci" ve/ veya "bilis sürecinden kaynaklanan bir algı, duyum, fikir veya sezgi" olarak tanımlanmaktadır. Türk Dil Kurumu (2023) da bilis kelimesini ruh bilimi üzerinden "canlının, bir nesne veya olayın varlığına ilişkin bilgili ve bilinçli duruma gelmesi, vukuf" olarak açıklamaktadır. Böylelikle bilis sözcüğünün iki anlam taşıdığı görülür. Bunları kısaca; "bilme durumu" ve "yorumlama durumu" olarak okuyabiliriz. Bunun yanında Neisser

(1967), terimi; "duyusal girdilerin dönüştürüldüğü, azaltıldığı, yeniden gözden geçirildiği, depolandığı ve kullanıldığı bütün süreçler" şeklinde ele alarak bilişin insanların yapabildiği her şeyi içerdiğini belirtmektedir (Solso, MacLin ve MacLin, 2016, s. 2). Buraya kadar içerisinde tasarım eylemi barındırmayan her türlü zihinsel aktivite de biliş olarak değerlendirilebilir ve zihinlerde "Bu kadar geniş kapsama sahip bir terimin açıklamaları 'tasarım' eylemi ile nasıl anlamlı bağlantılar kurabilir?" sorusu oluşabilir. Kısaca "biliş", "kişilerin edindikleri bilgileri zihinlerinde dönüştürerek anlamlı yeni bilgi oluşturmaları" olarak tarif edildiğinde tasarım çalışmaları alanında karşılığı daha rahat görülebilir. Önemli olan ve tasarım alanına ışık tutacak nokta, hangi bilginin ne şekilde dönüştürüldüğünün ortaya konmasıdır. Bilginin nasıl dönüştürüldüğü üzerine yapılan çalışmalar bilişsel bilim içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

Bilişsel bilim; düşünme, öğrenme ve zihinsel örgütlenmelerin araştırıldığı bir alandır. Başlangıcında bilgisayar bilimi, nöro bilim ve bilişsel psikolojiyi kapsayan üç alanın bir araya gelerek temellendirdiği bir bilim olduğu söylenebilir (Solso, MacLin ve MacLin, s. 29). Entelektüel kökenleri, 1950'lerin ortalarında, araştırmacıların karmaşık temsillere ve hesaplama prosedürlerine dayanarak zihin teorileri geliştirmeye başladıkları zamandır. İnsan düşünme kapasitesinin kısa süreli hafıza ile yedi maddeyle sınırlı olduğunu gösteren çalışmalar yaparak bilgiyi kodlama ve kod çözme için zihinsel prosedürler gerektiren zihinsel temsillerle bunun üstesinden gelinebileceğini söyleyen George Miller, yapay zekâ alanının kurucuları John McCarthy, Marvin Minsky, Allen Newell, Herbert Simon ve dilin bir öğrenim alışkanlığı olduğunu reddederek dil kavrayışını kurallardan oluşan zihinsel gramerler açısından açıklayan Noam Chomsky gibi isimler bilişsel bilimin kurucuları olarak görülebilir. Bilişsel bilim adı ile anılması ise 1970'lerin ortasında Bilişsel Bilim Derneği'nin ve *Cognitive Science* dergisinin kurulduğu zamanlardır (Thagard, 2008).

Çıkış noktası itibari ile bilişsel bilimin en temel itici gücü, zihinlerin bilgi işlemcileri olduğu tezidir. Bunun yanında bu temel fikir çok farklı şekillerde geliştirilebilir; çünkü hangi bilgilerin ne olduğu ve zihin tarafından nasıl işlenebileceği hakkında çeşitli düşünme yolları vardır (Bermúdez, 2014). Günümüzde de bilişsel bilim; yapay zekâdan (bilgisayar bilimi) nöro bilim (sinir bilimi), psikolojiden antropolojiye, felsefeden dil bilimine çeşitlenen farklı alanlarda yapılan çalışmaları kapsamakta (Thagard, 2008), böylelikle araştırma alanını ve metodlarını giderek genişletmektedir.

Bunun yanında hâlen bilişsel bilimdeki genel eğilimin, zihnin bilgisayar veri yapılarına benzer zihinsel temsiller ve hesaplama algoritmalarına benzer hesaplama prosedürlerinden oluştuğunun varsayıldığı (Bermúdez, 2014; Thagard, 2008); alanının algı, hafıza, dikkat, dil, problem çözme, öğrenme ile sınırlandığı (Shapiro, 2011) söylenebilir. Diğer yandan, bilim insanları bu genel eğilimin ötesine geçmek için dinamik sistem teorisi ve somutlaşmış biliş düşüncesi üzerine de çalışmalar yürütmektedirler (Bermúdez, 2014).

### 3. SOMUTLAŞMIŞ BİLİŞ

*Dinamik sistem teorisi*<sup>1</sup> bilişsel bilimin temelini temsil, bilişin nasıl ortaya çıktığını düşünmenin en iyi yolunun da hesaplamalar ve algoritmalar olmadığını ortaya atan bir düşünce alanında yer almakta; temsiller ve hesaplamalar hakkında konuşmadan zihin, beyin ve davranış hakkında nasıl düşünüleceğine bakmaktadır. Temel fikirleri, bilişsel bilim insanlarının bilişi anlamak için dinamik sistemler teorisi - zamanla gelişen sistemler teorisi- araçlarını kullanmaları gerektiğidir. Bu sistemin temel teorik fikirlerinden biri durum uzayı fikridir. Dinamik bir sistemin durum alanı, bir sistemin içinde olabileceği tüm olası durumlar hakkında düşünmenin geometrik bir yoludur. Dinamik sistem modellemenin temel amaçlarından biri, sistemin evrimini düzenleyen denklemler yazmaktır; yani sistemin başladığı yere (sistemin başlangıç koşulları) bağlı olarak, sistemin hâkimiyet alanından alabileceği farklı yörüngeleri yönetmektir (Bermúdez, 2014). Shapiro (2011); somutlaşmış biliş üzerine yaptığı çalışmasında dinamik sistem teorisini önceleyen yaklaşımları ikame projeleri (*replacement*) adı altında incelemiş ve savunucularının yeni bilişsel bilimlerdeki temel açıklayıcı kavramlar olarak; sembol manipülasyonundan ziyade, düzenlemeyi ve yerleşimi gördüklerini belirtmiştir. Konumsallığa odaklanma, dünya yapısının bir organizmanın sahip olduğu vücut tipine göre nasıl kısıtlamalar ve fırsatlar getirdiğini ortaya koyması ve böylece beyin aldığı stimülasyonun doğasını belirlemesidir.

Somutlaşmış biliş üzerinden başka bir açılım da yerleşik (*situated*) biliş hareketidir. Yerleşik biliş kuramcılarının geleneksel bilişsel bilime yaptığı ilk itiraz, bilişin anlaşılmasındaki gerçek sorun ve zorluklarla hiçbir zaman karşılaşmadığıdır. Diğer bir itirazları da standart bilişsel bilim çalışmalarında araştırmacıların yaptıklarını anlamadan yapma eğiliminde olduklarıdır (Bermúdez, 2014). Bermúdez (2014), yerleşik biliş hareketi

---

<sup>1</sup>Shapiro somutlaşmış biliş içerisinde ele almaktadır; bilişsel bilimin dogmalarına karşı gelişen bir düşünceyi temsil etme noktasında aynı başlık altında incelemenin kolaylık sağlayacağına inanılarak çalışmada da bu şekilde gösterilmiştir.



olarak sınıflandırmasında, davranış temelli robotlar üzerinden standart bilişsel bilime alternatif bir okuma önerir. Bunun yanında Shapiro'nun işaret ettiği somutlaşmış biliş alanında *kavramsallaştırma düşüncesi* standart bilişe aynı noktadan farklı bir bakış ile yapılmış eleştirileri kapsar görünür. Kavramsallaştırmanın amacı, bedenlerin bir organizmanın dünyasını nasıl kavradığını belirlediğini, sınırlandırdığını ya da kısıtladığını göstermektir (Shapiro, 2011). Kavramsallaştırma düşüncesinin temelde algılanan verilerin zihinde farklı öznel bilgilere dönüştürüldüğü tezi üzerine olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bermúdez'in (2014) yerleşik biliş hareketinin bazı temsilcilerinin bilişsel bilim verilerinin girdi-çıkıtı üzerinden bilinci yorumlamalarının imkânsız olduğunu savunduklarını belirtmesi gibi, Shapiro da (2011) bazı kavramsallaştırmacıların aynı şekilde bir inanca sahip olduklarını söylemektedir.

Yukarıda yer alan yaklaşımlar genel olarak bilişsel bilimin bilişi anlamaya çalışma yöntemlerine karşı bir alandan okunurlar. Bunun yanında somutlaşmış biliş üzerinde çalışan Clark'ın yaklaşımı; Shapiro'nun oluşum (*constitution*) adı altında ele aldığı somutlaşmış biliş alanı, hem yukarıda yer alan düşüncelerin önemini hem de bilişsel bilim verilerinin doğruluğunu eş zamanlı ele alarak biliş üzerine yapılan çalışmaların alanını bedenler (özellikler) üzerinden genişletmeyi önerir. Clark'a göre beden pasif dinamikleri birleştirir, bilgileri yapılandırır ve algısal deneyim yaratmaya yardımcı olan benzersiz duyuşsal temsilleri belirlerken beden ve beyin, kendi başlarına tamamlayamayacakları karşılıklı süreçleri paylaşarak, aralarındaki biliş emeğini böler (Shapiro, 2011).

Paylaşılan düşüncelere ek olarak; bilişsel bilim insanlarının çalışmalarını temsil düzeyiyle sınırladığı ve belirli sınırlı alanlarda kaldıkları görüşü üzerinden Jerry Fodor (1981), bilişsel bilimin, bir kişinin inançlarına "geçirgen" olan daha yüksek veya daha karmaşık düşünce biçimlerinin herhangi birini açıklayabilme kapasitesi konusunda şüpheciliğini dile getirmiştir. Zenon Pylyshyn (1984), öğrenme, gelişme ve "ruh hâlleri" gibi alanları dışarıda bırakan biliş tanımını önermiştir (Gardner, 2008).

Bu aşamaya kadar şöyle bir çıkarımda bulunulabilir: Standart bilişsel bilim dogmaları içerisinde biliş, sembolik temsiller üzerine algoritmik süreçleri içerir. Ayrıca bilişsel bilim insanları, bu algoritmik süreçlerin ve temsillerin özelliklerini ortaya çıkarmak için standart metodoloji uygulamaları kullanmaktadır. Somutlaşmış biliş hareketi temel olarak standart bilişsel bilimin bu dogmaları ve kabullerinin sorgulanması gerekliliğini gösteren bir alanda bir araştırma programı olarak karşımıza çıkar. Standart bilişsel bilime göre, konu, ontolojik taahhüt ve

metodolojide daha büyük bir alanı gösterir. Shapiro'ya (2011) göre somutlaşmış biliş alanı, bilişsel biliminki ile kesinlikle örtüşür; ancak bilişsel bilim insanı için çok az ilgi çekebilecek olayları da içerdiği görülmektedir.

#### **4. TASARIM ve BİLİŞSEL BİLİM ARA KESİTİ**

Bilişsel bilimin, somutlaştırılmış biliş hareketi ile bir arada ele alan yaklaşımı benimseyerek, tasarım ile nasıl bir birliktelik ortaya koyduğuna bakmadan önce Brawne'nin "Nasıl tasarladığımızı tarif edebilir miyiz?" sorusuna ortak bir cevap vermeliyiz. Brawne (2003), soruya ilk ve dürtüsel cevabın; tasarımın tanımlamanın ötesinde gizemli ve kişisel bir etkinlik olduğu inancı ile analiz için uygun olmadığını düşünerek, "Hayır." olduğunu belirtir. Böyle bir inanç ile yaklaşılan tasarım düşüncesinin bilişsel bilim ile bir kesişim kümesi tanımlamasından bahsedilemez. Bu cevap için akıllara iki açıklama gelebilir: Bilme, düşünme, karar verme yetileri doğuştan gelir düşüncesi ile paralel olarak; tasarım dürtüseldir ve doğuştan gelen bir yetenektir. Bilişsel bilimin ilk dönemleri içerisinde sinir bilimi ve yapay zekâ araştırmaları ile daha sıkı bağlar kuran; ama somutlaşmış biliş hareketi ile arasına mesafe koyan bir yaklaşım olarak okunduğunda ise tasarım, hâlen tam olarak açıklayamadığımız beyin fonksiyonları ile ilgili fizyolojik bir süreçtir. Tasarım eğitimi, tasarım teorileri ve tasarım metodolojilerinden beslenen bir çerçeveden bu sorunun cevabı net olarak "Evet, tarif edebiliriz." olacaktır. Bu çerçeve, tasarıma bilimsel bir yaklaşım sunma olarak da ifade edilebilir. Vermaas'ın (2014) da belirttiği gibi, tasarım araştırmalarında disiplinin bilimsel durumu hakkında genel bir endişe bulunmaktadır. Bu noktada Cross'un (1999, 2001, 2006) tasarımın bilim ile tarihsel olarak kurduğu ilişkileri ortaya koyduğu çalışmaları yol gösterici kabul edilebilir. Cross, tasarım ile bilimin üç farklı şekilde bir arada okunmasını önerir; bilimsel tasarım (*scientific design*), tasarım bilimi (*design science*) ve tasarımın bilimi (*science of design*).

Cross (2006), *bilimsel tasarım* arzusunun köklerinin yirminci yüzyılın modern tasarım hareketine dayandırılabilirliğini belirtir. Neredeyse tüm modern yaşamı yöneten yeni düşünce; hayvanların kendiliğindenliğine, doğanın hâkimiyetine, sanatsal kuşkuya karşı yeni bir nesne inşa etmek için nesnel bir sisteme ihtiyaç olduğuna inanmaktadır. Tasarım biliminin görüşlerinden biri, modern tasarımın bilimsel bilgiye dayanması, pratik bilgide bilimsel bilginin uygulanması yoluyla tasarımın bilimi görünür kıldığıdır. Bu nedenle, bilimsel tasarımın bilimsel bilgiye dayalı ancak sezgisel ve sezgisel olmayan tasarım yöntemlerinin bir karışımını

kullanarak modern, sanayileşmiş tasarımı kastettiği kabul edilebilir. Aynı zamanda bilimsel tasarım; tasarımın ne olması gerektiği sorusu içerisinde alan dışı dinamiklerle üretilen tasarım teorilerinin tasarım pratiğinde uygulanması olarak da ele alınabilir. Cross'un (2006), bilimsel tasarımı modern tasarım pratiğinin gerçekliğinin bir yansıması olarak okuması, bu düşünceyi destekler görünmektedir.

*Tasarım bilimi*; Buckminster Fuller tarafından kullanılan bir terimdir ve Gregory tarafından 1965'teki "Tasarım Yöntemi" konulu konferansın içeriğine uyarlanmıştır. Böylece bir tasarım bilimi geliştirme kaygısı, tasarım yöntemini (bilimsel; tek bir rasyonalize yöntem) formüle etmeye çalışmıştır. Tasarım yöntemlerinin kökenleri, karar teorisi ve operasyonel araştırma yöntemlerine benzer şekilde "bilimsel" yöntemlerde yatmaktadır (Cross, 2006). Böylelikle tasarım biliminin tasarım metodolojisi hareketi ile de bağlantılı bir yaklaşıma işaret ettiği söylenebilir. Bu aşamada, bir tasarım teorisi ve tasarım metodolojisi arasında net bir ayırım yapmak önemlidir. Bir teori, en azından başlangıçta, mimari bir sonu işaret etmeyen bir açıklamadır. Öte yandan tasarım metodolojisi, tasarım sırasında yardımcı olduğuna inanılan özel işlemleri açıklar. Bu tür işlemler matrislerden, akış çizelgelerine veya beyin fırtınasına varan bir alanı içerebilir (Brawne, 2003). Plowright (2014), o dönem tasarım metodolojisini şekillendiren yaklaşımın teknik rasyonellik, bilimsel prosedür ve teoriler yoluyla problem çözmeye odaklandığını belirtir. Rasyonalist inançlara dayanan yöntemler, sonuçları sorunlara "çözüm" olarak görerek, tasarıma ayrıntılı, kapsamlı, doğrusal ve evrensel bir yaklaşım sunmaya çalışmaktadır. Bunun yanında 1970'ler, tasarım metodolojisi hareketinin çok yeni olduğu dönemler, tasarım öncüllerinin tasarım metodolojisini reddetmesiyle de dikkat çekmiştir. Christopher Alexander (1971) "Tasarım yöntemleri denilen şeyde binaları nasıl tasarlayacağımı söyleyecek yararlı bir şey yok." diyerek, J. Christopher Jones (1977) ise "Makine dilinden, davranışçılıktan, hayatın tamamını mantıklı bir çerçeveye koymaya yönelik sürekli çabalardan hoşlanmam." diyerek açılan yeni alana karşı tepkilerini ortaya koymuşlardır. Yine aynı dönemlerde Rittel ve Webber (1973); tasarım ve planlama problemlerini "lanetli (*wicked*) problemler" olarak tanımlayarak, temel olarak "evcilleştirici" problemlerle ilgilenen bilim ve mühendislik teknikleri gibi düşünülerek kurgulanan yöntemlerin, tasarım alanında uygun olmadığını dile getirmişlerdir (Cross, 1993).

Kabaca bilimsel tasarımın; tasarımın -özellikle bilimsel kabuller arasından- ne olması gerektiği üzerine geliştirilen teoriler üzerinden şekillenen bilim ve tasarım ara kesitinde; tasarım biliminin de tasarım

aktivitesinin ne şekilde sistemleştirilebileceğini işaret eden teoriler alanından bilim ve tasarım ara kesitinde yer aldığı söylenebilir. İki alanda da -ki Cross iki durumu birbirinin devamı olarak okumaktadır- bilişsel bilime karşı oluşmuş eleştirilerle paralel eleştirileri üzerine çekmiştir. Nasıl ki standart bilişsel bilim, biliş durumunu, zihnin bilgisayar veri yapılarına benzer zihinsel temsiller ve hesaplama algoritmalarına benzer hesaplama prosedürlerinden oluştuğu varsayımlarına dayandırarak açıklaması noktasında eleştirilere maruz kaldı ise, tasarımın bilimle ilişkilendirilmesi sonucu ortaya çıkan bu durumlar da tasarımın ne olması veya nasıl yapılması gerektiği görüşleri ile çerçevelenemeyecek bir alanda konumlandırılması noktasında eleştirilere maruz kalmıştır.

Çağdaş bilişsel bilimin standart bilişsel bilimi yok saymadan somutlaşmış biliş hareketinden gelen eleştiriler ile biliş bakışını genişletmesi gibi Cross da (2006); Grant'ın tasarımın kendisinin bilimsel bir araştırma alanı olabileceği düşüncesini işaret ederek "tasarımın bilimi" alanını ortaya koyar. Gasparski ve Strzalecki'nin açıklamalarını referans göstererek; tasarım biliminin, bilim bilimi gibi bilişsel uğraşların konusu kabul edilerek tasarıma sahip bir alt disiplinler birliği olarak anlaşılması gerektiğini belirtir. Bu şekilde tanımlanan bir alan; tasarımcıların nasıl çalıştığını ve düşündüğünü, tasarım sürecine uygun yapıların oluşturulmasını, yeni tasarım yöntemlerinin, tekniklerinin ve prosedürlerinin geliştirilmesini, tasarım bilgisinin doğasına yansımaları ve tasarım problemlerine uygulanmasını içerir.

Buraya kadar bilişsel bilim ve tasarımın kesişim alanı, bilim ile tasarım arasında kurulan bağlantılar üzerinden görülebilmektedir. Bilişin bilimi ve tasarımın bilimi, kendi öznel alanları içerisinde benzer eleştirilerle karşılaşmışlardır ve günümüzde araştırma kapsamalarını genişleterek ilerlemektedir. Goel ve Pirolli (1992), tasarımın bilişsel bilim için önemli bir araştırma alanı olduğunu belirtir. Fakat önemli bir noktanın şu aşamada altını çizmek gerekir. Gerek tasarımın bilimi alanının geniş kapsamında, gerekse çağdaş bilişsel bilimde daha önce karşılaştıkları eleştiriler dikkate alındığında doğal olanın anlaşılması adına yapılan gözlem vurgusu dikkat çekmektedir. Tasarımı ve bilişi, tanımlanmış bir problemin çözümü üzerinden anlamaya çalışmaktan ziyade, yeni alanda çözümün süreci üzerinden anlamaya öncelik verilmiştir. Kuşkusuz her bilimsel çalışmada olduğu gibi bu kaymanın da belirli bir amaç çerçevesinde pozisyon aldığı düşüncesi ortaya atılabilir.

Bu noktada, sanat alanından, ilk bakışta ilgisiz gibi görülebilecek ama yeni alanın nereye baktığı konusunda iki örneğe çok kısaca değinilebilir. Kirby (1969), avangart üzerine yaptığı çalışmada Van Gogh'u örnek

göstererek beğeni ve kabullerin zaman içinde nasıl değişebildiğini ve/veya bazı düşünce temsillerinin dönemi içerisinde anlaşılabilirliğini ortaya koymuştur. Eserleri kendi döneminde yaratıcı ve estetik bulunmayan Van Gogh, ölümünden sonra değeri anlaşılmış bir ressamdır. Bu örnek, tarihsel olarak avangart kuramı üzerinden çoğaltılabilir ve tasarım alanının temsiller üzerinden mantıksal yaklaşımlarla değerlendirilmesinin aslında ne kadar muğlak bir zeminde oturduğunu göstermesi açısından önemlidir. Diğer bir örnek ise sanat tarihçisi David Freedberg ve sinir bilimci Vittorio Gallese'nin (2007) estetik değerlendirmenin ayna nöronlar ile kurduğu ilişkiyi ortaya koydukları çalışmadan verilebilir. Sanatçının düşüncesinin temsili konumunda ürünün estetik değerlendirmesi, alımlayıcının (bir anlamda değerlendirici) durum ile kurduğu sempati alanından; diğer bir ifade ile anlaşılmasından gelmektedir. Bu teze göre Michelangelo'nun resimlerinde karakterlerin yüz ifadeleri alımlayıcılarla iletişime geçer. Pollock'un resimleri, ressamın yapım tekniğinin ifşası noktasında iletişime geçerek beğenilerin temellerini oluşturur. Böylelikle bazı temsillerin neden zamanını aşarak kabul gördüğü de açıklanabilir.

Sanat üzerinden verilen bu örnekler tasarım düşüncesi ile tasarım araştırmalarının alt disiplini olarak ele alınabilecek "yaratıcılık" alanı; bilişsel bilim ve tasarım bilimi çalışmalarının da kaydığı eksendir. Bu eksende kesişerek alanın standart ölçüm yöntemleri ile tanımlanmasının zorluğunu ortaya koyarlar. Aynı zamanda çağdaş bilişsel bilimin araştırmalarında vaka olarak ele alınabildiğini veya alınabileceğini de göstermektedirler. "Yaratıcılık" alanını alt disiplin olarak ele almak özellikle mimari tasarım alanında yapılan çalışmalarda önemli görülmelidir. Brawne (2003)'nin mimari ürünlerin sosyal ve ekonomik etkileri de göz önünde bulundurulduğunda masum bir tasarım alanında konumlanmadığını belirterek teorinin ve bilimsel değerlendirmelerin önemine dikkat çekmesi, yaratıcılığın neden alt disiplin olarak ele alınması gerektiğini açıklamaktadır.

## **5. TASARIMDA BİLİŞSEL ARAŞTIRMALAR ve YARATICILIK**

Eastman (2001), tasarımda bilişsel çalışmaları, farklı teorik ve ampirik paradigmlar kullanarak tasarımda bilgi işleme süreçlerini inceleyen alan olarak tanımlar. Diğer bir deyişle tasarım alanında yapılan bilişsel araştırmalar; tasarlama eylemine bilimsel bir bakışı tanımlar ve tasarımın bilimi alanında yer alır. Yine de geleneksel bilişsel bilimin bilgi işlem süreçlerini ele alışı ile tasarımda bilişsel araştırmalar arasındaki ayrımı ortaya koymak gerekir. Literatürde sıklıkla problem tanımları; iyi yapılandırılmış problem (*well-defined*), kötü yapılandırılmış problem (*ill-*

*defined*) ve lanetli problemler (*wicked*) üzerinden aktarıldığı için kolaylık olması açısından bu anlatım yöntemi tercih edilebilir. Problem çözme konusundaki ilk çalışmaların çoğu (örneğin; Newell ve Simon, 1972), iyi tanımlanmış hedeflere, problem durumlara ve operatörlere sahip olan, bulmaca çözme olarak ifade edilen iyi yapılandırılmış, anlamsal olarak yoksullaştırılmış görevlerin performansını incelemiştir. Çözümleri için biraz yaratıcılık gerektiren tasarım problemleri Reitman (1964) tarafından hastalıklı veya kötü yapılandırılmış problemler olarak tanımlanmıştır (Goel ve Pirolli, 1992). Bunların yanında 1960'larda Rittel, tasarım alanında lanetli problemlerin olduğunu ve bunların ne problem tanımlama üzerinden analitik ne de problemin çözümü üzerinden sentez yöntemi gibi düz bakış açıları ile çözülebileceğini belirtmiştir (Buchanan, 1992). Bu sınıflandırmaların, problem olarak ortaya koyulan durumların içeriklerine, çözümlerden beklenen sonuçlara göre yapılmış olduğu söylenebilir. Böyle bir okuma, gerek çağdaş bilişsel bilimde gerekse tasarımın bilimi alanında araştırma alanının dar bir çerçeveye sıkıştırılmasına neden olur. Bu noktada; lanetli problemleri de ekleyerek, Simon (1973)'un, bir problemi, kendi başına hastalıklı ya da iyi yapılandırılmış kılan herhangi bir şey olamayacağı, bunun yerine, bu tür özelliklerin yalnızca sorun çözücü, mevcut bilgi ile problem arasındaki ilişkiyi inceleyerek belirlenebileceği tezi (Goel ve Pirolli, 1992), bilişsel tasarım araştırmalarının da bakış yönünü belirlemelidir. Böylelikle muğlak bir alanda olduğunu işaret ettiğimiz yaratıcılık alt disiplini; problem olarak ortaya koyulan çalışma ne olursa olsun, analiz-sentez çıkarsamalarının dışından, Simon'un da belirttiği gibi sürecin ifşasına yönelik deney alanlarını içerecektir.

## **6. TASARIM BİLİŞİ ARAŞTIRMALARINDA "YARATICI" OLUŞUN İFŞASI**

Tasarım bilişi üzerine yapılan araştırmalar çerçevesinde literatür taraması yapıldığında; "yaratıcı" oluşa teorik yaklaşımların da metodolojik yaklaşımların da protokol analizi değerlendirmeleri sonucunda ortaya koyulduğu söylenebilir. Protokol analizi; bilişsel psikoloji alanında küçük ama gerçekçi tasarım görevleri verilen deney grubu üzerinden video verileri ve çizimler toplanarak sözel anlatım, çizim ve jestler de dahil olmak üzere protokolde yakalanan davranışların analiz edilmesi yolu ile tasarımı incelemek için kullanılan ilk ampirik yöntemdir. İlk ortaya koyulan analiz metotları ve resmi varsayımları ile tasarım davranışını çalışmak için hem deneysel bir yöntem hem de sembolik bilgi sunumlarını kullanarak problem çözme paradigması ve zihinsel işlemeye dayalı teorik bir yaklaşımdır (Eastman, 2001). Günümüzde ise tasarım bilişi sürecinin bazı yönlerini ayrıntılı olarak yakalaması noktasında çok

değerli olmakla birlikte sözel olmayan düşünce süreçlerini yakalamakta zayıflık ve bağlamdaki tasarımın gerçeklerinin çoğunu kapsayamama gibi bazı sınırlılıklar barındıran spesifik bir araştırma tekniği olarak görülmektedir (Cross, 2006). Bunlara ek olarak Eastman (2001), protokol analizi ve problem arasındaki dualiteden elde edilen bilgilerin, özellikle eskizin problem çözmede başat metot olarak görülmesi gibi, tasarımı davranış biçimi olarak görerek ortak yönler belirleyen kurallar işaret ettiği yönünde bir eleştiri getirir. Tasarım bilşi ise yaratıcılık olgusu ile birlikte davranışsal analizlerden ziyade tasarımcının zihninde gelişen bir süreçtir.

Diğer bir tasarım bilşi araştırması, standart bir tasarım araştırmasının mevcut ve yaratılmış tasarım uygulamalarını gözlemlemesi, tasarım uygulamalarını tanımlamakla ilgilenmesi gibi (Vermaas, 2014), yöntem olarak "yaratıcı" tasarım nesnesi ve/veya tasarımcıları konu alan tasarım süreci dokümantasyonlarını oluşturma ve bunları değerlendirerek anlamlı analizler ortaya koymak olabilir. Nitekim bunun tasarım bilşi çalışmalarında kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu yöntemlere ek olarak, farklı uzmanlık alanlarının "yaratıcılık" olgusu ile ilgili yaptıkları çalışmaları inceleyerek tasarım bilşi araştırmalarında kullanan çalışmalar da bulunmaktadır.

Yukarıda yer alan yaklaşımlarla yapılan araştırmalar incelendiğinde "yaratıcı" oluşun zaman zaman yaratıcılık, zaman zaman da farklı tanımlarla ifşa edilmeye çalışıldığı ve araştırmalara dayanarak birtakım teoriler ortaya koyulduğu görülmüştür. Takala (1993), nöropsikolojik bakış ile ele aldığı ve sürecin evrelerini incelediği çalışmasında yaratıcılığı insan zihninde önceden var olan örüntülerden yeni örüntüler oluşturma süreci olarak tanımlar. Bunun yanında süreci önceleyen çalışmasında ilk itki olan yaratıcı davranışın kaynağını, tasarımcının devamlı farklı problemler arama, görme ve ancak soruna çözüm bulunca rahatlayan bir zihne sahip olması şeklinde tanımlar. Suwa, Gero ve Purcell'de (2000) analiz, sentez ve değerlendirme üçgeninde süreçlerin girift yapısı ile beklenmedik keşiflerin ne şekilde ortaya çıktığını inceledikleri protokol analizi çalışmalarında yöntemin bir çeşit problem bulma davranışı - problem yaratma- olması noktasında yaratıcı sonuçlarla ilişkili olduğu sonucuna varmışlardır. Yaratıcı oluş olarak gördükleri bu durumu "yerleşik buluş" olarak isimlendirmişler; bir tasarımcının bir tasarımda ilk kez başka bir sorunu veya gereksinimi yaratması olarak tanımlamışlardır. Goel ve Pirolli (1992) de üretken tasarım olarak ele aldıkları durumun ön koşulu olarak ortaya çıktığını belirttikleri problem yapılandırması sürecinde bu "problem edinme" durumunu eksik bilgiyi telafi etmek için eski bilgilerden yararlanma ve bu bilgiyi problem

mekânını inşa etmek için kullanma süreci olarak tanımlarlar. Yaptıkları protokol analizleri sonucunda, üretken tasarım araştırmalarının problem yapılandırma süreci üzerine daha fazla çalışma yapılmasını önerirler. Bu sürecin problem çözme süreci ile farklı davranış kalıplarına sahip olduğunu belirtirler.

Cross (1999) da protokol analizi literatür taramalarının yanı sıra iyi kabul edilen tasarımcılar ile yapılan birebir söyleşileri, eski dokümanlardan ulaşılan iyi tasarımcıların eskizlerini de çalışma alanına dâhil ederek herkesin tasarımcı olması ama bazılarının daha iyi tasarımcı olması arasındaki farkı ortaya çıkartmaya çalışmıştır. Sonuç olarak tasarımcının yaklaşımı ile ilişkilendirdiği iyi tasarım özelliklerini; ikna edici, keşifçi, yeni, sezgisel, çıkarımsal, yansıtıcı (diyalog kuran), çok anlamlı ve riskli olarak ortaya koymaktadır.

Cross'un çalışmasında ortaya koyduğu çıkarımlar tasarım bilişi araştırmaları sonucunda "yaratıcı oluş" üzerinden ortaya koyulan teorilerin genel bir ortaya serimi niteliğindedir. Keşifçi, sezgisel, çıkarımsal ve yansıtıcı olma durumları, problem mekânının tanımlanması süreci ile paralellik göstermektedir. İkna edici olma durumu da yaratıcı oluşun ayna nöronlar ile kurduğu bağlantı ile ortaya çıkan, etkili diyalogun yaratıcı olanın ifşasında önemli olduğu teorisi ile örtüşmektedir. Çok anlamlı olma durumu da, bilişsel psikoloji alanında işlevsel değişmezlik kavramı ile açıklanan ve olası bir probleme alışık olunan biçimde yaklaşma eğilimi sonucu, yaratıcı oluşu ketleme olarak nitelenen durumla teorik bir bağ kurmaktadır. Bilişsel psikoloji alanında söz konusu durumu aşmak için farklı bakış açılarının geliştirilmesi önerilmektedir.

Bunun yanı sıra, "çok anlamlı olma"nın dışında bilişsel psikolojinin ketlenmenin aşılması yöntemi ile paralel yaratıcı oluşu ele alan tasarım bilişi çalışmaları ile karşılaşılmaktadır. Bonnardel (2000), yaratıcılığı Koestler'in "önceden ilgisiz olan iki becerinin veya düşünce matrisinin aniden kilitlenmesi" tezine dayandırarak yeni fikirlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunan mekanizmalardan birinin benzeşimler yaratmak (analojiler geliştirmek) olduğunu savunmaktadır. Benzer biçimde yaratıcı oluşu "etkili (*effective*) tasarım" olarak ele alan Eastman (2001) da araştırmada önceliğin öğrenilen temsillerin nasıl kullanıldığı ve özellikle diğer zihinsel yapılarla nasıl ilişkilendirildiği üzerinde olması gerektiğini belirtir. Ona göre tasarım görevinin "gerçek" yapısı tasarımcının kafasında bulunur. Temsiller, zihinde neler olup bittiğinin sadece kısmi bir tasviridir. Bu nedenle tasarım protokolü çalışmasında toplanan verilerle açıkça ifade edilemezler. Argümanı, etkili tasarımı



ortaya koyan zihnin imgeler ve bu imgelerle kurulan benzeşimlerle çalıştığıdır. Eastman, bu noktadan hareketle protokol çalışmasını geleneksel yaklaşımın dışında farklı denek grupları üzerinden kurgulayarak, başlangıçta var olan zihinsel durumu teoriler çerçevesinde (zihinde depolanmış imajların önemi, analogiler kurabilecekleri farkındalığının belirtilmesi gibi) manipüle ederek grupların bu manipülasyonlara verdikleri tepkilerin karşılaştırması üzerinden değerlendirme verileri elde etmiştir.

## 7. SONUÇ

Öncelikle bir literatür incelemesinin yorumlanmasına dayanan bu çalışmanın tasarım bilişi araştırmaları alanında ortaya koyulan düşüncelerin yalnızca küçük bir bölümüne yer vermiş olduğunu belirtmek gerekmektedir. Araştırmalar sonucunda alanının daha geniş ele alınışında tasarım ile bilim ilişkisinde ortaya koyulan bilimsel tasarım, tasarım bilimi ve tasarımın bilimi ayrımları özelleşmiş bir alan olan tasarım bilişinde de gözlemlenmektedir.<sup>2</sup> Bu çalışma, özellikle tasarım bilişinin güncel tartışmalar ekseninde araştırma problemi olarak sorunsallaştırdığı "yaratıcılık" olgusunu ele almaya ve bu konumlanma ile bilişsel bilimin kapsamında yaşanan genişlemenin benzerinin tasarım bilişi alanında da gözlemlendiğini göstermeye çalışmıştır (3).<sup>3</sup>

Tasarım bilişinde "yaratıcı" oluşu merkezi noktaya taşıyan kayma, araştırma odağını tasarım temsillerinin ve/veya tasarım davranışlarının analizlerinden tasarımcı öznenin analizine döndürmüş ve tasarım bilişinde salt gözlemler sonucu elde edilen veriler ile tanımlanamayacak, diğer uzmanlık alanlarının tasarım araştırması verileri ile de desteklenen yeni teorilerin gelişmesine yol açmıştır. Bu noktada Eastman'ın yaratıcı tasarım için ön koşul olarak ortaya koyduğu teoriyi test etmek için protokol analizi yöntemini kendine göre yeniden kurgulaması önemli bir örnektir. Bu örnekte teori üretimine zemin sağlayan protokol analizi yöntemi teorilerin test edildiği bir alana evrilmiştir. Ayrıca Cross'un tasarım sürecinin ifşası için çok yönlü okuması, tasarım bilişi alanının sadece deneylerle sınırlandırılmayacağını ve farklı yöntemlerle elde edilen bilgilerin bir arada okunarak daha geniş bir perspektif sağladığını göstermesi bakımından önemlidir.

Sonuç olarak; günümüzde tasarım bilişi ile ilgili yapılan araştırmalar, yaratıcılığı merkeze alan çok yönlü bir bakışa ihtiyaç duymaktadır.

<sup>2</sup> Bu özelleşmiş alanın ilk çıkışında tasarımın ne olması gerektiği ve tasarım sürecinin nasıl geliştiği teorileri üzerinde kurgulanan araştırmalara sıklıkla rastlanmaktadır.

<sup>3</sup> Tasarımın biliminin, bilimsel tasarım ve tasarım bilimini kapsayan daha geniş bir alanı işaret etmesi gibi...

Bugüne kadar yapılmış çalışmalar ve değerlendirmeler alan içinden birçok teorinin yaratıcılıkla da bağlantılı olarak ortaya konulmasını sağlamıştır. Bunun yanında, tasarım bilisi alanında, literatürde ortaya konulan teoriler kadar bu teorileri destekleyecek çözümsel yaklaşımlar ve test edilmelerine olanak sağlayacak metodolojilere sık rastlanmamaktadır. Bu alanda bir sonraki aşamanın çözümsel yaklaşımların ve test yöntemlerinin geliştirilmesi yönünde olacağı öngörülebilir.

### **Araştırma ve Yayın Etiği Beyanı**

Araştırma, mevcut literatürün eleştirel gözle değerlendirmesini içermekte olup Etik Kurul Kararı gerektirmemektedir.

### **Çıkar Çatışması Beyanı**

Makale ile ilgili herhangi bir kurum, kuruluş ve kişi ile çıkar çatışması yoktur.

### **KAYNAKÇA**

- Bermúdez, J. L. (2014). *Cognitive Science: An Introduction to the science of the mind*. New York: Cambridge University Press.
- Bonnardel, N. (2000). Towards understanding and supporting creativity in design: analogies in a constrained cognitive environment. *Knowledge-Based Systems*, 13 (7-8), 505-513.
- Brawne, M. (2003). *Architectural thought: the design process and the expectant eye*. Architectural Press.
- Buchanan, R. (1992). Wicked problems in design thinking. *Design Issues*, 8(2), 5-21.
- Cross, N. (1993). A history of design methodology. In de Vries, M.J., Cross, N., Grant, D.P. (Eds), *Design Methodology and Relationships with Science* (pp. 15-27). NATO ASI Series, vol 71. Springer, Dordrecht. [https://doi.org/10.1007/978-94-015-8220-9\\_2](https://doi.org/10.1007/978-94-015-8220-9_2)
- Cross, N. (1999). Natural intelligence in design. *Design Studies*, 20(1), 25-39. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(98\)00026-X](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(98)00026-X)
- Cross, N. (2001). Designerly ways of knowing: Design discipline versus design Science. *Design Issues*, 17(3), 49-55.
- Cross, N. (2006). *Designerly Ways of Knowing* (pp. 1-13). Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/1-84628-301-9>
- Eastman, C. (2001). New directions in design cognition: studies of representation and recall. In Eastman, Charles M., W. Michael McCracken&Wendy C. Newstetter *Design knowing and learning: Cognition in design education* (pp. 147-198). Elsevier.
- Freedberg, D., & Gallese, V. (2011). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. In M. F. Gage, *Aesthetic theory: Essential texts for architecture and design* (pp. 309-323). W.W.Norton&Company.

- Gardner, H. (1985). *The mind's new science: A history of the cognitive revolution*. Basic Books Inc. Publishers.
- Goel, V., & Pirolli, P. (1992). The structure of design problem Spaces. *Cognitive Science*, 16(3), 395-429.
- Kahvecioğlu, N. P. (2007). Architectural design studio organization and creativity. *ITU A|Z*, 4(2), 6-26.
- Kirby, M. (1969). The aesthetics of the avant-garde. *The art of time* (pp. 35-64). Dutton.
- Oxford University Press. (n.d.). Internet addiction. In *Oxford English Dictionary*. Retrieved March 20, 2023, from <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/academic/design1?q=design>
- Plowright, P. D. (2014). *Revealing architectural design: Methods, frameworks and tools*. Routledge.
- Shapiro, L. (2011). *Embodied cognition*. Routledge.
- Suwa, M., Gero, J., & Purcell, T. (2000). Unexpected discoveries and s-inventions of design requirements: Important vehicles for a design process. *Design Studies*, 21(6), 539-567.
- Takala, T. (1993). A neuropsychologically-based approach to creativity. In J. S. Gero, & M. L. Maher, *Modeling, creativity and knowledge-based creative design* (pp. 91-108). Lawrence Erlbaum Associates.
- Türk Dil Kurumu (TDK). Internet addiction. In *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. Retrieved March 30, 2023, from <https://sozluk.gov.tr/>
- Vermaas, P.E., 2014. Design theories, models and their testing: on the scientific status of design research. In: A. Chakrabarti and L.T.M. Blessing, (Eds.), *An anthology of theories and models of design: Philosophy, approaches and empirical explorations* (pp. 47-66). Springer.
- Thagard, P. (2008). *Cognitive science [Internet]*. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved March 29, 2023, from <https://plato.stanford.edu/entries/cognitive-science>.

# Çeviri Makale

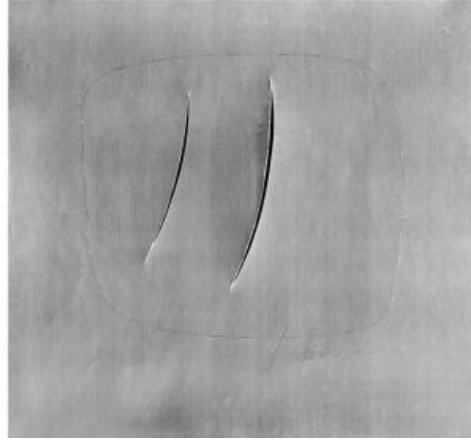
## Yapay Zekâ Estetiği ve İnsan Merkezli Yaratıcılık Miti

### AI-aesthetics and the Anthropocentric Myth of Creativity

Emanuele ARIELLI, Lev MANOVICH

İngilizce aslından çeviren: Kerem Ozan BAYRAKTAR\*  
ORCID NO: 0000-0002-0199-8074

\*Doç., kerem.ozan@marmara.edu.tr, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,  
Resim Bölümü.



**Görsel 1.** Lucio Fontana kesik resimlerinden birini yapıyor, 1964.



**Görsel 2.** Hatsune Miku 2020 Coachella Vadisi Müzik ve Sanat Festivali'nde sahne alıyor.

## Yapay Estetik

Hesaplama, veri analizi ve yapay zekâ; 21. yüzyılın başından bu yana sanat, müzik, kitap ve filmler için öneri sistemlerinde veya görüntü ve videoların otomatik olarak düzenlenmesinde kullanılarak estetik alana yavaş yavaş girmiştir. Ayrıca yapay zekâ; sanat eserleri, müzik, tasarımlar ve metinler de dahil olmak üzere yeni sentetik eserler üretmek için giderek daha fazla kullanılmaktadır. Örneğin 2016 yılında bir derin öğrenme<sup>1</sup> algoritması, Rembrandt'ın bilinen 346 tablosunu analiz ederek stilini öğrenmek üzere eğitildi ve ardından kendisinden yepyeni bir portre üretmesi istendi. Sonuç, gerçek bir Rembrandt tablosuna tekinsiz bir şekilde benziyordu. Aynı yıl, Paris'teki Sony Bilgisayar Bilimleri Laboratuvarları araştırmacıları *DeepBach* adlı bir sinir ağı geliştirerek J.S. Bach tarzında koro kantatları ürettiler.<sup>2</sup> O zamandan beri, müzik üreten başka algoritmalar yaratıldı ve bugün artık YouTuber'lar, izleyicileri yapay zekâ müzik bestelerini insan bestelerinden ayırt etme yarışlarına ve müzikal "Turing Testleri"ne katılmaya davet ediyor. Biraz müzik eğitimi almış kişiler için bu görev basit görünse de naif dinleyiciler için durum her zaman böyle değildir.<sup>3</sup> 2019 yılında bir YZ<sup>4</sup>, Schubert'in "Bitmemiş Senfoni" sini (n.8, 1822) bitirmek için yeni bir akıllı telefon modelinin hesaplama gücünü kullandı.<sup>5</sup> Ancak bu, YZ tarafından üretilen en iyi melodileri seçerek biraz cimbızlama yapan bir bestecinin yardımıyla başarıldı. Aynı yıl Deutsche Telekom, Beethoven'ın tamamlanmamış 10. senfonisini tamamlamak ve böylece doğumunun 250. yıldönümünü kutlamak için uluslararası müzik ve YZ uzmanlarından oluşan bir ekip kurdu. Tamamlanan "Beethoven X - The AI Project" senfonisinin prömiyeri, 9 Ekim 2021'de Bonn'da yapıldı. Bu örneklerde, bilgisayarlar önceden var olan stillerle besleniyor ve karşılığında bu stillere uygun varyantlar üreterek bazı yenilikler getirmeye çalışıyor. Tamamen yeni şarkılar veya tarzlar üretmiyorlar; bunun yerine, hesaplamalı *maniyerizm* olarak adlandırabileceğimiz şeyin örnekleri gibi görünüyorlar.

Bir makine bir Rembrandt resmi yaptığında, bir Bach sonatı bestelediğinde ya da bir Beethoven senfonisini tamamladığında, bunun ne özgün ne de gerçek bir *sanat* olduğunu, sadece insan kültürünün mevcut ürünlerinin karmaşık bir taklidi ve yeniden üretimi olduğunu söyleriz. Yaratıcılığın doğasına ilişkin eski bir soruyla karşı karşıyayız: Ne

<sup>1</sup> İngilizce *deep learning* (ç.n.)

<sup>2</sup> <https://arxiv.org/abs/1612.01010>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PmL31mVx0XA;>

<https://www.youtube.com/watch?v=lv9W7qrYhbK>

<https://www.classicfm.com/composers/schubert/unfinished-symphony-completed-by-ai/>

<sup>4</sup> YZ, yapay zeka kısaltması olarak (AI: Artificial Intelligence) kullanıldı. (ç.n.)

<sup>5</sup> <https://www.classicfm.com/composers/schubert/unfinished-symphony-completed-by-ai/>

tür fikirlerin yeniden bir araya getirilmesi, alışılmadık analogiler ve kavramsal bağlantılar özgünlüğün işareti olarak kabul edilir? Eğer bir eser ya da imge, bir sanatçının ya da tasarımcının niyetini üreten ve yeniden yorumlayan cihazların, algoritmaların ve teknolojik uzantıların ürünü ise, müellifliği kime atfetmeliyiz? Üretim zincirine, üçüncü taraf yazılımların (fotoğraf ve video efektleri ve filtreleri veya rötuş algoritmalarında olduğu gibi) giderek daha karmaşık hale gelen müdahalelerinin aracılık etmesinden, yaratıcı yeniliğin nerede gerçekleştiğini ve müellifinin kim olduğunu nasıl belirleyebiliriz? Yapay zekâ sanatının öncülerinden sanatçı Mario Klingemann'a göre, "Birinin piyano çaldığını duysanız, 'Sanatçı piyano mu?' diye sorar mıydınız? Hayır. Burada da aynı şey geçerli. Karmaşık bir mekanizma olması rolleri değiştirmez". Bu perspektiften bakıldığında sanatta yapay zekâ kullanımı; insan sanatçının müelliflik kontrolü altında, yeni, görünüşte daha sofistike cihazlar kullanan basit bir *genişletilmiş estetik* örneği olacaktır. Yapay bir sistem, sanatçının ve programcının aracı, yaratım sırasında kullanılan sofistike bir enstrüman olacaktır. Bununla birlikte, özerk ve akıllı davranışın tezahürü olarak gerçek yapay zekânın orijinal fikrine bağlı kalarak estetik alanda özerk ve yapay bir yaratıcılığın ortaya çıkışına da tanık olabileceğimiz fikri bizi hala büyülüyor.

### **Estetik "Turing Testleri" Üzerine ya da: "Estetik" Makinelere Ne Bekliyoruz ki Zaten?**

2020 yılında Princeton Üniversitesinden bir lisans öğrencisi, bitirme projesinde görsel bir Turing Testi'nde insanları kandırabilen geleneksel Çin manzara resimleri üretmek için *Generative Adversarial Network (GAN)* adı verilen bir program kullanmıştır.<sup>6</sup> Orijinal formülasyonunda Alan Turing (1912-1954) tarafından yapılan "Turing Testi", yapay bir sistemin insan benzeri bir zekâyâ ulaştığını söyleyebilmek için bir kriterdir. Ancak Princeton öğrencisi tarafından geliştirilen *GAN*'ın insan seviyesinde zekâyâ ulaştığını söyleyemeyiz; sadece insan yapımı gibi görünen görüntüler üretebilecek kadar sofistike bir programdır. Bu da bu tartışmadaki kavramsal karışıklığa katkıda bulunmaktadır.

Bir yandan, "zeki" ya da "yaratıcı" gibi kavramlar sezgisel ve anlaşılır görünmektedir, böylece herkes zeki ya da yaratıcı davranışları kendileri sergilediğinde fark edebilecektir. Öte yandan, bu kavramların işleyen ve işlevsel bir tanımını yapmaya çalıştığımızda, ne kadar zor olduklarını görürüz. Bu mesele Alan Turing'i, "zekâ" gibi terimlerle ne kastettiğimizi anlamak istediğimizde öncelikle dilsel ve kavramsal alışkanlıklarımızı netleştirmemiz gerektiğine inanan Ludwig Wittgenstein (1889-1951) ile

<sup>6</sup> <https://arxiv.org/pdf/2011.05552.pdf>

karşı karşıya getirmektedir. Turing, 1939'da Wittgenstein'in matematik felsefesi derslerine katılmıştı ve Wittgenstein, Turing'in mekanik düşünme hakkındaki tezinin kesinlikle farkındaydı. İlginç bir şekilde Wittgenstein'in görüşü, *Felsefi Soruşturmalar* (1953) adlı eserinden alınan aşağıdaki gibi pasajlarda ifade edilmiştir:

Bir makine düşünebilir mi? - Ağrı duyabilir mi? - Şimdi, insan bedenine böyle bir makine mi demeli? Böyle bir makine olmaya en çok yaklaşan odur tabii ki. - Bu bir deneyim tümcesi mi? Hayır. Sadece insanlara ve onlara benzer şeylere ilişkin olarak düşündüklerini söyleriz. Oyuncak bebeklere ve tabii ruhlara ilişkin olarak da. 'Düşünmek' sözcüğüne bir alet olarak bak! (Wittgenstein, 1953: p. 359-360).

Wittgenstein'in bakış açısına göre kelimeler birer araç ise, "düşünme" (ya da "zekâ" ve "yaratıcılık") gibi kavramları insan olmayan, yapay varlıkları tanımlamak için hangi koşullarda kullanacağımızı kendimize sormamız gerekir.

Turing Testi, bir bilgisayar arayüzü aracılığıyla konuşan bir makinenin insan olarak geçip geçmeyeceğini doğrulamak için kullanılan bir yöntemdir. Bu nedenle test, insan davranışlarının *taklidini* zekâ göstergesi olarak kabul eder ve öncelikle yalnızca sözlü ipuçlarına ve diyalog oluşturmaya odaklanır. Bir yandan Turing'in kriteri makul görünüyor: Eğer bir şey bir konuşma sırasında bir insandan ayırt edilemiyorsa, neden ona zekâ atfedilmesin? Ancak diğer yandan insanlar, insan olmayan varlıklara kolayca "zeki" damgası vurma konusunda isteksizdir. Geçmişte, satrançta bir büyük ustayı yenebilen bir makinenin gerçek bir YZ olduğunu göstereceği düşünülüyordu. Bu, 1997 yılında *DeepBlue*'nun dünya şampiyonu Garry Kasparov'u yenmesiyle gerçekleşti. Bu noktada satranç, gerçek bir zekâ testi olarak değil, yalnızca kombinatoryal ve hesaplamalı bir oyun olarak tanımlandı; hedef direği, daha karmaşık olduğu düşünülen ve daha çok yaratıcı sezgilere dayanan *Go* gibi diğer oyunlara kaydırıldı. Ancak 2016'da Google'ın *AlphaGo*'su dünya şampiyonu Lee Sedol'u (d. 1983) yendi, yine de "gerçek" bir zekâyı ulaşıldığını söylemek içimizden gelmiyor. Ya da sohbet robotlarını düşünün. Turing'in 1950 tarihli makalesine göre<sup>7</sup>, yüzyılın sonuna kadar makineler beş dakikalık bir konuşmadan sonra insanların üçte birini kandırabilecekti. 2014 yılında jürinin %33'ü, sohbet robotu "Eugene Goostman"ı insan olarak değerlendirerek Turing'in testini etkin bir şekilde geçmiştir (Burada Goostman'ın Ukrayna'nın Odessa kentinden 13 yaşındaki bir gencin değişkenliğini ve tuhaflığını taklit etmek üzere programlandığını belirtmek gerekir.) .

<sup>7</sup> Alan M. Turing, "Computing Machinery and Intelligence." *Mind*, 1950, 59, p. 433-460.

Teknolojik bir dönüm noktasına her ulaşıldığında, kale direği daha da uzaklaşıyor gibi görünüyor. Wittgensteinci bir bakış açısıyla, bunun nedeni yeni teknolojik kilometre taşlarının bizi gerçek bir zekâ ile karşı karşıya olduğumuza ikna edecek kadar inandırıcı olmaması değildir. Aslında sorun hiç de ampirik değil, zekâ ve yaratıcılık gibi kavramları kullanırken ve atfederken yaptığımız varsayımlarla ilgili. Bu, *Tesler teoremi* olarak adlandırılan ve şunu ifade eden şeye yol açar: Yapay zekâ, henüz yapılmamış olan şeydir (ya da tersine, zekâ makinelerin henüz yapmadığı şeydir).<sup>8</sup> Bugün, *Siri* gibi bir uygulama insan benzeri diyaloglar yürütebilir. Open-AI'nın yakın zamanda geliştirdiği GPT-3'ü temel alan ve 570 GB'lık internet metinleri veri setiyle eğitilen bir metin üreticisi, insan üretimi metinlerden ayırt edilemeyecek kadar sofistike gazetecilik makaleleri yazabilmektedir. Ancak tam da bunların sofistike bir programlamanın ürünü olduğunu bildiğimiz için, bu sistemlere niyetlilik veya bilinç atfetmek bir yana, hâlâ gerçek bir zekâ olmadığını düşünüyoruz. Başka bir deyişle, böyle bir durumda "zekâ" kelimesini kullanmaya meyilli değiliz; bu kelimeyi genellikle kişilere atıfta bulunurken kullanırız ve Wittgenstein'in dediği gibi, kelimeler alışık olduğumuz belirli kullanımları olan *araçlardır*. Dolayısıyla Tesler'in teoreminin bir diğer sonucu da; yüz tanıma, spam filtreleri, bilgisayarla görme, konuşma üretimi ve benzeri bağlamlarda "YZ" teriminin her kullanımının tanım gereği YZ değil, karmaşık optimizasyon algoritmalarından yararlanan bir teknoloji olduğudur. Pazarlama nedenleriyle sadece "YZ" olarak adlandırılmaktadır.

Eğer zekâ, atfı asla ulaşamayacak bir ufuk çizgisi ise bu çizginin ötesinde insan becerileri olup olmadığı merak edilebilir: Makineler belirli bir insan becerisini her "çözdüğünde", bu beceri gerçek zekâ olmaktan çıkar ve görüldüğünden daha mekanik hâle gelir. Bunun, insan zekâsının kendisine ilişkin anlayışımız üzerinde sonuçları olabilir.

Sanat burada devreye giriyor. YZ ve estetik arasındaki karşılaşma çok önemlidir çünkü sanat, özünde insani bir alan olarak kabul edilir ve karmaşıklığı, uzun zamandır algoritmik indirgemeye uygun görünmemektedir. Pek çok kişi sanatı, estetiği ve yaratıcılığı insan yeteneklerinin zirvesi olarak görmektedir; bu nedenle, teknolojik ilerlemenin yeniden üretebileceğinden daha uzakta duran YZ'nin ilerlemelerine karşı son barikat olarak görülmektedirler. Turing Testi'nin geleneksel tanımına sadık kalırsak, estetik alanda bu, bir insanı

---

<sup>8</sup> Bu tanımın yazarı, Xerox PARC, Apple ve Amazon'da çalışmış tanınmış bir bilgisayar bilimcisi olan Larry Tesler'dir.



kandırabilecek bir eser (bir metin, bir diyalog ya da bir sanat eseri) üretme olasılığına indirgenecektir. Ancak neden "insan sanatına benzerlik" bir ölçüt olarak alınmalıdır? Peki ya açıkça *insan dışı* görünen yenilikçi, güzel ya da zorlayıcı tasarımlar ya da sanat formları? Amacı bir gözlemciyi kandırmak olan bir Turing Testi bu durumda uygun olmayacaktır.

Bu nedenle, Turing Testi'nin amacını, başlangıçta dayandığı basit "taklit oyununun" ötesinde gözden geçirmek ve amaçlarını farklı bir şekilde tanımlamak isteyebiliriz. Örneğin, aşağıdaki koşullardan herhangi birinin karşılanması hâlinde bir makinenin böyle bir testi geçtiğini söyleyebiliriz:

- 1) İnsan kültürel davranışının benzerliğine bakılmaksızın *daha üstün* insan performansına ulaşır (yani, güzellik, hoşluk, "muhteşemlik" vb. bakımından daha üst sıralarda yer alan bir şey üretir).
- 2) *Yaratıcı* olma, yani "yenilik üretme" becerisini gösterir.
- 3) Makinenin, programcılarının başlangıç parametrelerinden ve girdilerinden uzak, beklenmedik bir şey üretebildiği *otonom* davranış gösterir.

YZ'de üstün performansın kötü şöhretli bir örneği, satranç veya *Go* gibi oyunlarda insanları yenen programlardır. Ancak estetikte bile, insanlardan daha üstün olduğu düşünülen bir şey üretme yeteneği yeni değildir: 1966 gibi erken bir tarihte, bir algoritma, halk tarafından gerçek Mondrian tuvalerinden estetik olarak daha hoş olduğu düşünülen Mondrian resimleri üretmiştir. Bu bize yapay sistemlerin<sup>9</sup> daha üstün müzikler, daha iyi kitaplar, daha ilgi çekici senaryolar üreteceği bir senaryo düşündürebilir, illaki bir sanat eleştirmenin bakış açısından değil, sadece kültür endüstrisinin bakış açısından: Yani eserleri büyük bir kamusal ve ticari başarıya sahip olan sistemler. Maliyet/gelir oranı dikkate alındığında, bir sanatçının müzikal ya da resimsel tarzı için ticari marka koruması olmadığından, melodi ya da şarkı sözü üreten (veya Mondrian ya da başka bir ünlü sanatçının tarzında resim yapan) algoritmalar, tamamen ekonomik açıdan da insan üretimini geride bırakacaktır.<sup>10</sup>

Yaratıcılığa gelince, bu başlı başına anlaşılması zor bir kavramdır ve felsefe ve bilişsel bilimlerde uzun tartışmalara konu olmuştur. "Yaratıcılık Turing Testi", 19. yüzyıl matematikçisi Ada Lovelace tarafından yaratıcı makinelerin olasılığı üzerine yapılan ve açıklamalara göre *Ada Lovelace*

<sup>9</sup> Noll, "M. Human or machine: a subjective comparison of Piet Mondrian's "composition with lines" (1917) and a computer-generated picture." *The Psychological Record*, 1966, 16, s. 1-10.

<sup>10</sup> Mevcut şarkıların tarzını takip ederek telif hakkı içermeyen yeni müzikler üretmeye olanak tanıyan aiva.ai gibi platformlara bakınız.

*Testi* olarak da adlandırılan bir testtir. Böyle bir testte, bir makine tarafından üretilen bir eser gösterilecek ve halktan bunun yaratıcı olup olmadığına (ve ne ölçüde yaratıcı olduğuna) karar vermesi istenecektir.<sup>11</sup>

Yaratıcılığı ve yeniliği değerlendirmek, kısmen öznel bir konudur ve genellikle insanlar olarak bir davranışa nasıl *yaratıcılık atfettiğimize* bağlıdır. Örneğin dar bir yorum; yalnızca insanların yaratıcılık yeteneğine sahip olabileceğini ve yalnızca kişi, *öz-bilinçli* ve ne yaptığının farkında olduğunda yaratıcı davranıştan söz edebileceğimizi varsayar. Bununla birlikte, örneğin "Doğa yaratıcıdır." dediğimizde (yeni bir organizma veya yeni bir virüs ortaya çıkarırken) bu kavramı daha liberal ve metaforik bir şekilde de kullanırız. Bu durumda, "yaratıcılık" kavramını sadece *beklenmedik*, yani bildiğimiz kadarıyla daha önce var olmayan bir olguya uygularız.

Bu açıdan bakıldığında, kolayca öngörülemeyen rastgele ve şaşırtıcı her süreç yaratıcı olarak değerlendirilmelidir; Dadaistler gibi 20. yüzyıl avangart sanatçılarının da stokastik süreçlerle deneyler yapması tesadüf değildir. Bununla birlikte, rastgele süreçler bir şeyi yaratıcı olarak adlandırmak için tek başına yeterli değildir: Yaratıcı bir şeyin aynı zamanda anlamlı olmasını da bekleriz, örneğin eski sorunlara yeni bir çözüm ya da bir görevi veya sorunu ele almanın üstün bir yolu gibi.

Yaratıcılığın tanımlanmasındaki zorluklara benzer şekilde, *otonomiyi* tanımlamak da kolay değildir. Bir makine, orijinal programlamasından bağımsız davranışlar sergiliyorsa, yani yine gözlemci için beklenmedik ve öngörülemez şekillerde davranıyorsa, *otonom* gibi görünür. Bir yandan özerklik için kesin bir kriter yoktur: Tek hücreli bir organizma özerk midir? Peki ya bir böcek? Özerklik atfederken büyük ölçüde öznelliğe de sahibiz.

### **İnsan Yetileri Üzerine Eleştirel Bir Ayna Olarak Yapay Zekâ**

Alan Turing ile hesaplama ve düşüncenin makineleştirilmesi olasılığını tartışan filozof Ludwig Wittgenstein, onun ünlü testine farklı bir yorum getirmiştir. Wittgenstein'a göre bu, bir makinenin bir gözlemciyi kandırıp insan yerine geçip geçemeyeceğini görmek için kullanılan bir yöntem değildir. Test bunun yerine, *insanların süreçlerinde ve davranışlarında ne ölçüde mekanik* olabileceğini gösterecektir. Olaylara bu açıdan bakarsak, insan yaratıcılığını taklit eden uygulamaların geliştirilmesi ayıltıcı bir etkiye sahip olacaktır. Örneğin akılda kalıcı melodiler veya etkileyici senaryolar üretebilen bir program, normalde sezgisel ve özgür

<sup>11</sup> <https://arxiv.org/pdf/1410.6142v3.pdf>

olduğunu düşündüğümüz bu süreçlerin özünde ne kadar "mekanik" olduğunu ortaya çıkaracaktır. Bunun bir sonucu olarak, Turing Testi'nin amacını nasıl tanımlarsak tanımlayalım, testi geçen makineler insanların düşündüğümüzden çok daha mekanik olduğunu gösterecektir. Sonuç olarak, sırf işleyişi anlaşılmadığı için yaratıcılığa bir insan yetisi olarak gereğinden fazla değer verilebilir. Belirli insan süreçlerinin sandığımızdan daha mekanik ve prosedürel olduğu gerçeği, tipik romantik yaratıcı sezgi anlayışına meydan okumaktadır. Saf yaratıcılık fikrinin, sadece modernitede kendini kabul ettirmiş olan bireysel özerkliğin yüceltilmesinden nasıl kaynaklandığı hatırlanmalıdır. Bu; hâkim görüşün insanları yalnızca zaten var olan şeyleri hatırlayabilen (Platoncu *anamnesis* anlamında<sup>12</sup>), yeniden inşa edebilen ve yeniden üretebilen varlıklar olarak gördüğü antik çağlarda düşünülemezdi. Bu anlamda sanatçı bir yaratıcı değil, bir keşfediciydi; sanat saf bir icat alanı değil, zanaat ve gerçekliğin ustaca taklit edilmesi idi. Gerçek yaratıcılık; Antik ve Orta Çağ'daki anlamıyla *creatio (ex-nihilo)*, yalnızca ilahî olanın ayrıcalığıydı.<sup>13</sup>

Sanat stillerinin tarihsel gelişimi; geçmişe bakarak yeniden yapılandırabileceğimiz, ancak önceden tahmin edemeyeceğimiz, öngörülemeyen yaratıcı sıçramaların ürünü olarak kabul edilir. Bununla birlikte, evrimsel algoritmaların bazı uygulamaları farklı bir tabloya işaret ediyor gibi görünmektedir. Örneğin, görsel sanatlarla ilgili olarak Lisi ve meslektaşları (2020)<sup>14</sup>, büyük görüntü veri tabanlarını analiz ederek ve ardından zamansal olarak birbirini izleyen yeni stillerin görüntülerini oluşturarak belirli evrim yasalarını tahmin etmek için bir sistemi eğitmiş ve resim sanatlarında stilistik gelişimi tahmin etme olasılığını göstermiştir. Yazarlara göre sistem, şaşırtıcı bir şekilde görsel sanat tarihinde bu tarz stillerin geçirdiği gerçek evrimleri yakından yansıtan tahminler üretmiş ve belirli stilistik gelişmelerin "algoritmik" karakterini vurgulamıştır. Bu; söz konusu üslupların, tarihsel olumsuzlukların ya da özgün sanatçıların spontane icatlarının ürünü değil, içsel biçimsel yasaların neredeyse zorunlu ilerleyişi olduğu anlamına gelmektedir.<sup>15</sup> Ayrıca böyle bir sistem, *gelecekteki* görsel sanat üsluplarını da tahmin edebilecektir. Bu gelişmelerin deterministik olması gerekmez, ancak

<sup>12</sup> Doğuştan gelen bilginin hatırlanması. (ç.n.)

<sup>13</sup> Tatarkiewicz, Władysław, A History of Six Ideas: an Essay in Aesthetics, 1980, 10 The Hague: Martinus Nijhoff.

<sup>14</sup> Lisi E, Malekzadeh M, Haddadi H, Lau FD-H, Flaxman S. "Modelling and forecasting art movements with

CGANs.", 2020, Royal Soc. Open Sci. 7: 191569. <http://dx.doi.org/10.1098/rsos.191569>.

<sup>15</sup> Biçimin kendi iç mantığına dair benzer bir fikir George Kubler'in The Shape of Time adlı eserinde de öne sürülmüştür, 1962.

yine de veri analiz sistemlerinin tespit edip yeniden üretebileceği bir dizi sonlu kombinasyonun ürünü olacaktır.

Bu örnekler "yaratıcı olmanın"; bir gözlemcinin, altında yatan süreçlerin farkında olmadığı olgulara atfettiği bir etiket olduğu sonucuna götürüyor gibi görünüyor. Örneğin Go dünya şampiyonu Lee Sedol, 2016 yılında AlphaGo tarafından mağlup edildiğinde programın inanılmaz derecede yaratıcı hamleler yapabildiğini iddia ederek, insanların yaratıcı olduğunu düşündüğü bazı hamlelerin veya oyun stratejilerinin aslında oldukça öngörülebilir olduğunu ortaya koydu. Yarışmanın ikinci oyunu sırasında AlphaGo, birçok yorumcunun alışılmadık derecede yaratıcı olarak nitelendirdiği ve oyuncuyu hazırlıksız yakalayan bilgisayarın kazanmasını sağlayan bir hamle (n. 37) yaptı. Bu özel hamlenin gözlemciler tarafından yaratıcı olarak görülmesi, oyuncuların ve uzmanların AlphaGo'nun temel stratejisinin ne olduğunu anlamamış olmalarından kaynaklanmaktadır. Makinenin bakış açısından aslında bu hamle, sistemin diğer her hamleyi seçtiği aynı optimizasyon süreçlerini takip eden bir değerlendirmenin ürünüydü. Bu bakımdan bir şeyi yaratıcı olarak adlandırmak, çoğu zaman anlayış eksikliğimizin bir ölçüsüdür: Bildiklerimiz sıradan, bilmediklerimiz ise olağanüstü olarak kabul edilir. Başka bir deyişle, eğer insanların yaratıcı olduğunu ve YZ'lerin yaratıcı olmadığını düşünüyorsak, bunun nedeni YZ'nin nasıl çalıştığını daha iyi anlamamıza rağmen insanların nasıl çalıştığını hâlâ yeterince anlamamış olmamızdır. Teknolojik gelişmeler, çoğu zaman olağanüstü olduğu iddia edilen olguların sıradan süreçlerin ürünü olduğunu ortaya koyuyor gibi görünmektedir.<sup>16</sup>

### **Hayalet Yok, Sadece Bir Kabuk Mu?<sup>17</sup>**

İnsan yaratıcılığının mekanik süreçlerle potansiyel olarak kopyalanabileceğini varsayalım. Bu durumda bir yol ayrımıyla karşı karşıya kalırız: Ya yaratıcılık kavramını kullanmaktan tamamen vazgeçeriz ya da yaratıcılığın ne olduğuna dair ortak anlayışımıza bağlı kalırsak, dünya şampiyonu Lee Sedol'un AlphaGo'nun performansını değerlendirirken yaptığı gibi, bu kavramı insan dışı fenomenlere de uygulamayı kabul edebiliriz.

Bununla birlikte, yapay yaratıcılığın insan yaratıcılığının mekanik doğasını açığa çıkardığı fikri de, özellikle sanatın özel durumunu göz önünde bulundurursak, biraz eleştirel bir mesafeye karşılanmalıdır. Aslında insan eserlerinin yapay reproduksiyonları, insanların bu eserleri

<sup>16</sup> Yaratıcılık "sıradan süreçlerin olağanüstü sonuçlarından" oluşur. R.J. Sternberg, 13 T.I. Lubart, "Investing in creativity" American Psychologist, 1996, 51, s. 681.

<sup>17</sup> Yazarlar *Ghost in the Shell* serisine gönderme yapıyor. (ç.n.)

gerçekte ürettikleri süreçlerin aynısını takip etmez. Kimse Mondrian'ın, 1966'da sahte Mondrian'ı üreten algoritmaya benzer prosedürler izlediğini düşünmüyor - her ne kadar halk yapay görüntüleri orijinallerinden daha fazla takdir etse de. Ressamın stilistik yeniliğinin ardındaki sembolik, tarihsel ve kavramsal anlamları ya da soyutlama, figüratif sanat, dışavurumculuk ve minimalizmle ilişkili olarak resmin gelişimindeki rolünü görmezden gelemeyiz. Başka bir deyişle algoritma, Piet Mondrian'ın soyut resimlerine ulaştığı *kültürel süreci* yeniden üretmedi. Bunun yerine, programcılar nihai ürünü yalnızca biçimsel düzeyde taklit etmiştir. Mondrian'ın resimlerine, sanatçının üretimine yol açan yolculuğunun nihai ifadesi, resim tarihi içindeki kültürel rolü olarak hayranlık duyuyoruz. Bu faktörler olmasaydı, onun resimlerini sadece ilginç geometrik desenler olarak gördük ve resimlerinin hiçbir sanatsal değeri olmazdı.

Benzer şekilde Lucio Fontana'nın kesilmiş bir tuvali, bıçakla donatılmış (robotik cerrahide kullanılanlar gibi) ve bir program tarafından yönlendirilen mekanik bir kolun kolayca yeniden üretebileceği bir kişiye sahip bir tuval olacaktır. Bu eserlerin üretilmesindeki basitlik, görünüşlerinden daha fazlası olduğunu ortaya koymakta ve çağdaş sanata özgü estetik ve sanatsal değer arasındaki ayrımı göstermektedir. Bu eserlere ilişkin estetik değerlendirmemizde; nesnede tarihsel, kavramsal ve sembolik bir boyut görüyor ve yaratıcıya tuvalin biçimsel yüzeyinde görebildiklerimizin ötesinde belirli niyetler atfediyoruz. Sembolik anlamlar, duygusal çağrışımlar ve kültürel referanslar demeti eseri zenginleştirir; bunu ancak bu anlamların tam bilincini atfettiğimiz bir öznenen geldiğini gördüğümüzde yapmaya hazırız. Tersine, bir algoritma tarafından üretilene anlam vermekte isteksizdir çünkü onu ruhsuz olarak görürüz.

### **Tekno-animizm ve Pygmalion Etkisi**

Olgulara niyetlilik atfetme yönündeki doğal eğilimimiz, bir makinenin zeki ve hatta bilinçli olarak kabul edilmesini sağlayan şeydir. Çocuklar bunu oyuncaklarına ve diğer nesnelere karşı yaparlar; bazen yetişkinler de örneğin bitkilere veya küçük hayvanlara insaninkine benzer bir irade atfederler. Günümüzdeki ve geçmişteki birçok kültür, nedensel ve fizikalist bir açıklamayla yaklaşamadıkları doğal olaylara karşı derin bir animist duruşa sahiptir. Bu dünya görüşlerinde; bitkiler, hayvanlar ya da meteorolojik ve jeolojik fenomenler gibi insan dışı etmenler de gerçekliği zengin bir şekilde doldurmaktadır. Örneğin Taş Devri'nden gelen biri, günümüzün otomatik kapılarının, önlerine biri her adım attığında kayarak açılma davranışını nasıl yorumlardı? Muhtemelen

onların bir zekâya ve amaca sahip olduğunu düşünürdü. Bu animistik görüşleri basitçe yanlış olarak tanımlamak saflık olur: Daha iyi bir açıklamanın eksikliği göz önüne alındığında, amaçlılığa dayalı modeller bu tür fenomenleri tanımlamada genellikle iyi bir açıklayıcı güce sahiptir. Tarih öncesi bir erkek ya da kadın için o kapı, *açılmak ve kişinin geçmesine izin vermek* ister. Benzer şekilde yapay zekâ algımız, büyük ölçüde insan olmayan yapay varlıklara nasıl bir eylemlilik atfettiğimize bağlıdır.

İnsan dışı varlıklara ruh atfetme eğilimi; kültürel geçmişimize, dinî duyarlılığımıza ve bireysel inançlarımıza bağlı olsa da günümüzde baskın varsayım, yalnızca insanların (ve daha az ölçüde bazı hayvanların) *gerçek* niyet ve eylemliliğe sahip olduğu yönündedir. Ne zaman başka varlıklara (bir kapı, bir oyuncak, sanal bir asistan, hava durumu) niyetlilik atfetsek, bunu her zaman sadece *metaforik bir* anlamda, varlığın bir failiği "varmış gibi" davrandığımız ancak buna gerçekten inanmadığımız bir tür kurgusal tutum olarak yaptığımızı söyleriz. Bu benzer şekilde, bir filmin ya da romanın karakterleriyle, gerçek olmadıklarını bildiğimiz hâlde "sanki" gerçeklermiş gibi ilişki kurduğumuzda da gerçekleşir.<sup>18</sup> Bununla birlikte, gerçek faillik algısı ile yapmacık faillik algısı arasındaki sınırın değişken olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin, kedi ve köpek gibi evcil hayvanların gerçek bir niyetliliğe sahip olduğunu düşünürüz. Pek çokları için bu durum böcekler ya da bakteriler için de geçerlidir, ancak bazıları için durum artık böyle değildir. Diğerleri ise tam tersine bitkilere bile kişilik yansıtırken, öbürleri bunu sadece "sanki" tarzında yapıyor. Bireysel ve kültürel farklılıklar, gerçek ve kurgusal niyetlilik atıfları arasındaki çizginin nerede çizileceğini belirler.

Teknolojik cihazlar söz konusu olduğunda, onlara karşı "inandırıcı" bir tutum içindeyiz: *Alexa* gibi sanal asistanlarla etkileşime girmeyi öğreniyoruz ve sanki birisi bizi bir insan gibi dinleyecekmişçesine konuşuyoruz. Bu cihazların karmaşıklığı ve esnekliği arttıkça, onları failliğe sahip tam teşekküllü varlıklar olarak görmeye başlayabiliriz. Bu gerçekleşirse, bunun bir nedeni şüphesiz bu teknolojilerin ilerlemesi olacaktır. Ancak bir diğer neden de kültürel ön yargıların aşılması olacaktır: Bugün hâlâ *Alexa*'nın karmaşıklığı, bilgiye erişimi ve bizimle etkileşim kurma becerisi bir böceğinkinden kat be kat fazla olsa da bir böceğe niyetlilik atfetmeyi tercih ediyoruz. Dahası, belki de "sanki" niyetliliğin (nesnelere, hayvanlara ve insan dışı varlıklara uygulanan), "gerçek" niyetliliğin yalnızca metaforik bir türevi olduğu fikrini

---

<sup>18</sup> K. Walton, *Mimesis and make-believe*, 1990, Harvard University Press.

sorgulamalıyız. Bunun tam tersi de söz konusu olabilir: (yalnızca insanlara uygulanan) Dar gerçek yönelimsellik anlayışı, çok çeşitli olgulara eylemlilik atfetme yönündeki doğal ve derin eğilimimizden kaynaklanan "sanki" yönelimselliğinden türeyecektir.<sup>19</sup>

Bu tartışmada, bazen görünüşte birbirine zıt iki pozisyon gözlemleriz: Biri gerçek niyetliliği sadece insanlarda (ve bazı hayvanlarda) görür, diğeri ise insan olmayan varlıklara eylemlilik atfeder ve onları bir tür naif animizm yoluyla "insanlaştırır". Ancak her iki görüş de aynı antropomorfik faillik ve yönelimsellik görüşünü paylaşmaktadır; bu görüşlerden birinde faillik reddedilirken diğesinde insan olmayan varlıklara tanınmaktadır. Alternatif bir görüş ise insan-altı süreçler, insan-dışı varlıklar ve mekanik fenomenler için bir faillik nosyonu geliştirmektedir. Dolayısıyla, mesele insani olmayanı insanileştirmek değil, insani olmayan ve insan-merkezli olmayan bir faillik anlayışı geliştirmektedir. Bu bağlamda, yapay zekâ algımızdaki bir değişiklik, aynı zamanda insan-merkezli bir faillik ve yaratıcılık perspektifinin aşılmasıyla sonuçlanacaktır. Bu, Donna Haraway ve Rosi Braidotti'nin çalışmalarında olduğu gibi klasik post-insan teorileştirmelerinin ya da Bruno Latour'un insan ve insan dışı varlıkları dahil ederek "toplumsal olanı yeniden bir araya getirme" önerisinin ana hatlarını çizdiği yönü takip edecek ve yalnızca insan dışı doğal failleri (hayvansal ya da bitkisel) değil yapay olanları da kapsayacaktır.

Şunu da ekleyebiliriz ki fail ve niyetlilik atfetme meselesi, kültürel üretimin belirli biçimlerinde önemli görünürken, diğelerinde zorunlu değildir. Dekoratif bir desen, bir mobilya parçası ya da bir araba (her zaman) yazarın derinliğini gerektirmez; anlamları görmemize ya da yazarın düşünceleri hakkında akıl yürütmemize gerek yoktur. Estetik olarak ilgimizi çeken, akılda kalıcı bir şarkı bile arkasındaki yazar niyetinin varlığını ya da yokluğunu görmezden gelmemize yol açabilir. Benzer şekilde bir film, yazarın veya yönetmenin ne söylemek istediğini düşünmemize gerek kalmadan, kendi başına ilgi çekici ve eğlendirici olduğu için olumlu olarak değerlendirilebilir. Yapay zekâ sanatının üretimi, bir eserin arkasında hangi alanlarda tanınabilir bir etkene ihtiyaç duyduğumuzu ve hangi alanlarda bir etken olmadan yapabileceğimizi belirlemek için ilginç bir test vakası hâline gelir.

Bir yandan, bir şarkının ancak yazarına ve icracısına yönelik niyetlilik yansıtma ihtiyacımızı karşılaması ve ona sembolik, duygusal ve kişisel derinlik aşlamamıza izin vermesi hâlinde başarılı olabileceği

---

<sup>19</sup> Bu, Daniel Dennett tarafından savunulan bir fikir olarak bilinmektedir. Bakınız: D. Dennett, *The 15 Intentional Stance*, 1987, MIT Press.

düşünülebilir. Öte yandan, Doğu Asya kültürlerindeki sanal pop yıldızlarının başarısı (Hatsune Miku ve bazıları yapay zekâ güdümlü olan çeşitli K-pop "avatar" grupları gibi); halkın kurgusal bir sanatçıyla nasıl duygusal bağ kurabildiğini, onları sosyal profillerinde takip edebildiğini, konserlerine gidebildiğini ve onları tasvir eden araçlar satın alabildiğini ortaya koymaktadır.<sup>20</sup> Biz şunu söyleyecek kadar ileri gidebiliriz: Hayranlar onları *buna rağmen değil*, ama aslında *bunun için* - açıkça sahte oldukları için - seviyorlar. Hiçbir gerçek kişi, arzularını ve hayal güçlerini sanal bir avatarın yüzeyine yansıtma ihtiyaçlarının önüne geçemez. Gerçek kadınları küçümseyen ama onların heykelsi idealizasyonuna âşık olan sanatçı Pygmalion efsanesinde olduğu gibi, ruhsuzluğu ona kendi mükemmel ruh fikrimizi aşlamamıza izin veren bir makineyle ilişki kurmaktan derin bir tatmin bulabiliriz. Dolayısıyla, "sanki"den "gerçek" bir ruh atfına doğru akışkan bir geçiş gerçekleşir: Bir film dizisinin (ya da çizgi filmin) karakterini nasıl destekliyorsak ya da bir romanın kahramanına nasıl takıntılıysak, sanal bir kişiliğe de aynı şekilde ilgi duyarız. Aynı şey, bu şarkıları ya da hikâyeleri üreten sanatçı için de geçerli: Duygusal olarak bağlandığımız sürece, yaratıcı sürecin bir algoritmadan mı kaynaklandığı yoksa insan yapımı mı olduğu konusunda endişelenmeyi bırakıyoruz.

---

<sup>20</sup> <https://www.flyfm.audio/flycelebrity-the-future-of-k-pop-all-artificial-intelligence-ai-girl-group-eternity-16-drops-their-mv>



# Kitap İncelemesi

## **Animasyon Sineması: Tarih, Kuram, Uygulama**

Özge SAYILGAN\*

\*Doç. Dr., ozge.sayilgan@medeniyet.edu.tr, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü



**Sevindi, K. (2022). *Animasyon Sineması: Tarih, Kuram, Uygulama*. Urzeni Yayınevi.**

*Animasyon Sineması: Tarih, Kuram, Uygulama* başlıklı kitabın ilk baskısı Ekim 2022'de Urzeni Yayınevi tarafından İstanbul'da yayımlanarak okuyucu ile buluşmuştur. Sayfa sayısı 152 olan kitabın boyutu A5 boyutuna yakın olmakla birlikte tam ölçüleri 13 cm x 20 cm'dir. ISBN numarası 978-625-8349-38-2 olan kitap, renkli baskı ile üretilmiştir.

Kitabın yazarı Doç. Dr. Koray Sevindi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü öğretim üyesidir. Aynı kurumda Film Tasarımı ve Yönetimi Bölüm Başkanı olarak da görev yapan yazarın animasyon ve kurmaca sinema alanlarında yönetmen ve yapımcı olarak ürettiği pek çok filmi vardır. Sinemayla ilgili kaleme aldığı *Yeşilçam'da Kötü Adam* (2022), *Sovyet Propaganda Animasyonları* (2021) ve *Sinemayı Yazmak* (2022) adlı eserleri de Urzeni Yayınevi tarafından basılmıştır.

Yazarın son kitabı olan *Animasyon Sineması: Tarih, Kuram, Uygulama* iki ana bölümden oluşmaktadır. "Tarih" başlığı altında animasyon tarihini aktaran ilk bölümü, "Kuram ve Uygulama" başlıklı ikinci bölüm izlemektedir. Yazar, animasyon tarihini kısaca özetledikten sonra animasyonu farklı ülke sinemalarının tarihi içinde ele alarak tek boyutlu ve Batı merkezli bir sinema tarihini aşma yoluna gitmiştir. Klasik animasyon tarihi anlatısında Fransız ve Amerikan sinema tarihi

227

**MUJAD / Cilt:14 Sayı:1 / Haziran 2023**

Sayılgan, Ö. / Kitap İncelemesi: Animasyon Sineması: Tarih, Kuram, Uygulama / ss. 227-229 / DOI: <http://dx.doi.org/10.29228/sanat.24>

perspektifi yer alırken, yazar animasyon tarihini Sovyetler Birliği, Çekoslovakya, Japonya, Çin ve Türkiye örnekleri üzerinden de aktarmış; bu anlamda animasyon alanında var olan yaygın boşluğunu doldurarak alana katkıda bulunmuştur.

Kitabın ikinci ana bölümünde animasyon sanatına kuramsal yaklaşımı, animasyon kavramını tanımlama ve animasyon prensiplerini aktarma çerçevesinde geliştirmiştir. Bu bölüm içinde kuramsal yaklaşım, animasyon sanatının "çocuk filmi" kategorisini aşan örnekleri ve sanatsal potansiyeli üzerinde durmuş, ayrıca teknik anlamda Disney'in animasyon ilkeleri etrafında şekillenen estetiği tartışmaya açmıştır. Yazar, aynı zamanda tam (*full*) animasyon ve kısıtlı (*limited*) animasyon stilleri arasındaki estetik farkı toplumsal, ekonomik ve tarihsel arka planla ilişkilendirerek ortaya koymuştur. Bu bağlamda kitap animasyon sanatının teknik ve estetik boyutları arasındaki bağı animasyonun üretildiği toplumun tarihsel, ideolojik, ekonomi-politik ve kültürel çerçevede değerlendirmenin bir örneğini oluşturmaktadır.

Kitabın devamında animasyon sanatının uygulanması ile ilgili olarak animasyon türleri, animasyon yapım aşamaları ve bir animasyon filminin yapım sürecinde rol alan farklı görev tanımlarına yer verilmiştir. Bu anlamda kitap animasyon alanına ilgi duyan ve ilk animasyonlarını hayata geçirmek isteyen lisans öğrencileri başta olmak üzere hedef kitlesi için başlangıç seviyesinde bir başvuru kaynağı olma özelliğini taşımaktadır. Aynı zamanda tarihsel, kuramsal ve estetik bakış açısına yer verilmiş olması, kitabı, animasyon alanında araştırma yapmak isteyen lisansüstü öğrenciler ve diğer araştırmacılar için alanın kapsamını özetleyen, animasyon kuramı ile ilgili bazı temel tartışmaları gündeme taşıyan ve gelecek araştırmalara yön verecek sorunsallara yer veren nitelikte bir kaynak hâline getirmiştir.

Kitabın son bölümünde, yazar Koray Sevindi'nin 2014 tarihli animasyon eseri "Kafa" filminin yapım aşamaları aktarılmıştır. Bu kısımda özgün bir film yapım sürecinin bir yıl süren hikayesinin kitabın kuramsal bölümünde gündeme alınan tartışmalar çerçevesinde örneklediği görülmüştür. Filmin fikir aşamasından gösterim aşamasına kadar geçirdiği süreçleri özetleyen yazar, bu kısımda ilk animasyon filmlerini çekecek sanatçılar ile sinema, animasyon ve grafik alanlarında eğitim alan öğrencileri de içine alan hedef okuyucu kitlesi için bir izlek oluşturmuştur.

Kitabın içeriği incelendiğinde bölümlerin, yazarın ön sözde de belirtmiş olduğu kitabı yazma amaçları ile uyum içinde geliştirildiği gözlemlenmiştir. Yazarın amacı özellikle animasyon alanında Türkçe

kaynak bulmakta zorlanan hedef kitleye hem temel animasyon bilgisini aktarmak hem bilimsel araştırma yapan kişilere yol gösterebilmek hem de animasyon tarihi ve bu tarihsel süreçte öne çıkan tercihlerin arka planlarına değinerek okuyucu için sorgulama yolunu açmak şeklinde belirlenmiştir. Yönetmenliğini yaptığı *Kafa* filminin yapım sürecinde kaynak eksikliği yaşadığını belirten yazar için animasyon alanına ilk adımlarını atan sanatçı ve araştırmacılar, kitabın ana hedef kitlesini oluşturmaktadır.

Animasyon alanındaki kuramsal tartışmalar ve animasyonun uygulama alanlarını birbirleri ile ilişki içinde ele alan kitap, animasyon alanına giriş niteliğinde temel bir ders kitabı olarak kullanılmaya açık olmakla birlikte, animasyonun tarihi, tekniği, estetiği ve yapım süreçlerini daha detaylı ele alacak sonraki çalışmalara da ışık tutmaktadır. Bu anlamda kitap animasyona dair pek çok açıyı içermekle birlikte temel tartışma ve süreçlerin derinlemesine irdelenmesine izin vermeyecek bir kısalıkta kurgulanmıştır. Fakat eser, alanla ilgili kuram, araştırma, tarihselleştirme ve uygulama boyutlarını birlikte tek bir cilt altında özetleyerek animasyon alanına dair önemli başlıkları ortaya koyan bir rehber olarak da okunabilir. Derinlemesine araştırmaya yönelecek bir okuyucu kitle, yazarın Kaynakça bölümünde paylaşmış olduğu geniş alanyazını ve diğer temel kaynakları okumaya yönelebilir.

Koray Sevindi'nin Urzeni Yayınevi tarafından yayımlanmış olan *Animasyon Sineması: Tarih, Kuram, Uygulama* başlıklı kitabı, yazarın sinema alanyazınına sağladığı katkıyı animasyon özelinde genişletmiş görünmektedir. Yönetmen, yapımcı ve akademisyen kimliği taşıyan yazarın bu eseri animasyona giriş niteliğinde bir eser olup alanda bulunan önemli bir kaynak boşluğunu tamamlamış görünmekte ve animasyona duyulan ilk okuyucu ilgisi ve merakını bir üst düzeye taşıyarak bilgiye ve üretime dönüştürmeyi amaçlamıştır. Okuma deneyimini kitapta verilen örnek filmlerin izlenmesi ile tamamlamak da önemli bir husustur ve bu çalışmanın, kitabın amacına ulaşmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

## Röportaj

# Derviş Zaim: "Sinema Tekniği Altı Ayda Öğrenilir. Önemli Olan Hikâye Anlatmayı Öğrenmektir."

## Özer ANAR\*

\*Dr. Öğr. Üyesi, ozeranar@maltepe.edu.tr, Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü.

Tarih: 24 Mayıs 2023 / Yer: Maltepe Üniversitesi / Süre: 50 dk.

**"Film yapmak 'zen deneyimi'ne dönüşmeye başladı benim için. Sufi anlayışına göre, 'şimdi ve burada'yı keşfetmek, 'şimdi ve burada'nın biricikliğini yansıtmaya çalışmak, onu fark etmek kendini bilmek yolunda olumlu bir şey olarak değerlendirilebiliyor yanılmıyorsam. 'Şimdi ve burada'yı yaşamaya başladığınızda o 'burada'nın ve 'şimdi'nin teklüğünü, tekrarlanamazlığını fark ettiğiniz anda, onu daha farklı yansıtmaya başladığınızı fark edebilirsiniz ve yönetmenin görevi, oyuncuları o şimdiki ve biricik anı tecrübe eder hâle getirmek, onları oraya itmek biçiminde yorumlanırsa sanırım yanlış yapılmayabilir."**



**Resim 1.** Derviş Zaim.

**Kaynak:**

<https://www.derviszaim.com/dervis-zaim/>

**Özer ANAR:** Yirmi yılı aşkın yönetmenlik kariyerinizden sonra tam zamanlı akademisyenliğe geçmeye nasıl karar verdiniz?

**Derviş ZAİM:** Ben çok uzun zamandan beri ders veriyorum. 2001 yılında *Filler ve Çimen* filmi yaptıktan sonra Bilgi Üniversitesi'nde ders vermeye başladım. Dolayısıyla akademik ortamda bulunma deneyimim eskiye dayanıyor; ancak zamanla bunun ağırlığı biraz daha arttı. Her iki alanın da birbirini beslemesinin yaratıcılık bakımından olumlu momentum yaratabileceğini düşünmüştüm. Şükür, her ikisinde de çalışmaları sürdürüyorum yani gerek pratik olarak film üretmek gerek akademik olarak kendimi geliştirmek diye tabir edebileceğim alanda faaliyet sürdürmeye gayret ediyorum. İnsanın ağzından çıkanı kulağının duyması gerektiğine inanırım. Dolayısıyla akademik bir uğraş içerisinde olmak, neyi niçin yaptığına dair düşünmeyi gerektiriyor. Daha önce başka insanların söylediklerini etüt etmeyi gerektiriyor, bu çaba sizi neyi, nasıl yaptığınıza ilişkin olarak daha bilinçli hale getirebilir. Öğrencilerle karşı karşıya dil kurmaya çalışmanın getirdiği bir dirilik var, bazen hiç aklınıza gelmeyecek bir soruyu öğrenci sorulabiliyor ve o soru sizin başka soru işaretleri ile donanmış olarak yola devam etmenizi sağlayabiliyor. Pratik alanın kendine has şartlarıyla da iç içeyken konunuz size ek farkındalık, deneyim sağlayabilir. Film üretme pratiği içerisinde, akademik dünyanın bazen nüfuz edemeyeceği durumlar, anlar, şartlar, sorular ile karşı karşıya kalabiliyorsunuz ya da bazı sorunların varlığını daha önceden keşfedebiliyorsunuz, bazı soruları daha da inceleyebilirsiniz. İki alan bende birbirini destekliyor sanırım. Zamanında birbirini desteklerlerse ne kadar güzel olur diye düşünmüştüm, süreç böyle gelişti, aynı fikrim devam ediyor.

**Özer ANAR:** Akademisyenliğe geçiş eş zamanlı olarak yönetmenlik kariyerinizi ve film üretiminizi olumsuz yönde etkiliyor mu?

**Derviş ZAİM:** Hayır, etkilemiyor. Aksine yardım ediyor; çünkü insanın bilince çıkarması iyi bir şeydir. Bilince çıkardığın şey ön bilinci, bilinç dışını harekete geçirir, onları daha canlı, işlek kılabılır. Canlı kılmaları da film yapımı sırasında meselelerinize olumlu manada farkındalık katılmasını, momentum sağlanmasını kolaylaştırabilir.

**Özer ANAR:** Lisansınız farklı bir alan...

**Derviş ZAİM:** Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümünden mezun oldum. Sonra yüksek lisansı tamamladım, İngiltere'de Warwick Üniversitesi'ndeki Kültürel Çalışmalar dalında. Sonrasında Maltepe Üniversitesi'nde sanatta yeterlik eğitimi geldi.

**"...kültürel çalışmalar eğitiminden geçmiş olmak, şu ya da bu şekilde sinemaya ve hayata bakışımı etkilemiştir."**

**Özer ANAR:** Lisans ve lisansüstü kariyerinizin farklı disiplinlerden olması sinemanıza nasıl bir katkı sağladı?

**Derviş ZAİM:** Farklı bir disiplinden gelmek sinemada size bazen yarar sağlayabilir. Her zaman olmasa bile. Sebebi de şudur: Sinema yapmak isteyen bir insanın ortadaki basmakalıp fikirlerden ayrılma ihtimali sağlayabilecek bir perspektife sahip olması fena olmaz. Hâlen var olan perspektifine dair soru işaretlerini yenilemesi sağlık katabilir. Açıkçası meselelerini daha da inceltmesi lazım; çünkü baştan sona kadar bir insanın aynı fikre sahip olması (her ne kadar bazı çevrelerce saygı duyulacak bir şey gibi görülse de), kimi hâllerde çok da doğru olamayabiliyor çünkü insanın kendisi ve hayat değişiyor. Sinema ya da iletişim eğitimi olmayan bir film yönetmeninin o ana kadar sahip olduğu eğitim geçmişinden şu ya da bu şekilde etkilenmemesi olanaksızdır. Hayat çok geniş, uçsuz bucaksız; dolayısıyla farklı deneyimlerin içerisinden süzülüp gelmiş bir insanın perspektifinin farklı bakımlardan yaratıcılığa katkıda bulunabilme ihtimali bulunabilir. Ben işletme okudum. İşletmenin hiç işime yaramayacağını düşünüyordum, sanatsal yaratıcılık girişimlerimin çerçevesi içerisinde; ama sonradan Türkiye'nin yapım koşullarında, iş başa düşüp de, parasız, düşük bütçeli, ölmüş eşek fiyatına film çekmeye başlayınca, hesap, kitap meselelerinin kıymeti anlaşılıyor. Ben, o güne kadar çok fazla ilgimi çekmeyen işletme eğitiminin bana, farkında olmasam da, yardım edebilmiş olacağını, şimdiki kafamla, düşünüyorum. Yani eğer işletme eğitiminin getirdiği organizasyon, hesap kitap işleri kulağımın arkasında olmamış olsaydı *Tabutta Rövaşata*'yı düşük bütçe ile yaparken biraz daha fazla zorlanabilirdim diye düşünüyorum. Aynı şekilde bütün filmlerimin neredeyse ya yapımcısı ya da ortak yapımcısıyım. O zamanlar gördüğüm dersler muhtemelen bu esneklik ve devamlılık üzerinde etkili olmuştur. Şimdiki kafamla eğitim geçmişime baktığım zaman, kültürel çalışmaların da bana fayda sağladığını düşünüyorum. Boğaziçi'nde kısmen Tarih Bölümüne de devam etmiştim işletme eğitiminden sonra. Yüksek lisansımı kültürel çalışmalar dalında İngiltere'nin Warwick Üniversitesi'nde yaptım. Kültürel çalışmalar eğitiminden geçmiş olmak, şu ya da bu şekilde meselelerimi derinleştirip yelpazemi geliştirmek bakımından sinemaya, romana ve hayata bakışımı etkilemiştir. Daha öncesinde de kültür alanından doğan meselelere ilgim vardı. Roman yazmaya çalışıyordum işletme eğitimim esnasında. Bütün bunlar bir araya gelince, sorduğum sorular daha derinleşmeye yüz tuttu zaman içinde. Yavaş yavaş ilgi yelpazem genişledi, farklı karşılaşmalar

muhtemelen beni, farkında olayım ya da olmayayım, besledi. Yüksek lisans eğitimini kültürel çalışmalarda yaptığım zaman tezimi Alan Parker'ın *Midnight Express* filmi üzerine Tony Howard ve Jose Arrayo yardımı ile yapmıştım. Ayrıca bölümde başka hocaların derslerine de girmiştim. Üniversitenin sinema alanında zengin görsel arşivinden çıkmıyordum. Öte yandan Boğaziçi'nde iken iki dünya savaşı arasındaki Kıbrıs adasında Kemalizmin algılanma biçimi üzerinde okuma yapıyordum. İşletmeden sonra başladığım Tarih bölümü çalışmalarında tez olarak seçtiğim alan bu idi, o nedenle tarih disiplini de okuma konularım arasına girmişti. Edebiyat ilgim zaten ezelden beri vardı. Şu ya da bu şekilde tüm bunlar kültürel çalışmalar dalının bir sürü alanında birbirini tetikledi; mesela temsil, kitle kültürü, tarih, mitler, psikoloji, edebiyat eleştirisi gibi ilgiler sonradan yapacaklarımı etkilemiş olabilir. Yüksek lisans eğitiminden yıllar sonra da Maltepe Üniversitesinde sinema alanında sanatta yeterlik eğitimi gördüm.

**Özer ANAR:** Kendi kendini yetiştirmiş bir sinemacı olduğunuz söylenebilir mi?

**Derviş ZAİM:** Otodidakt denebilecek bir tarafım var, bazı koşullarda bunu kabul edebilirim fakat öte yandan bu saptamayı dikkatli yapmak lazım. Gittiğim okullarda iyi hocalarla karşılaştım. Onların hakkı ödenmez. Ayrıca gerek ders esnasında, gerek ders dışında karşılaştığım bilgi ve görgüsü yüksek hocalarım oldu; benimle şahsen ilgilenme nezaketini gösterdiler. İşletme eğitimi gördüğüm dönemde, sinema ile ilgili kitabın, kaynağın, şunun bunu pek az olduğu dönemde, o insanların tornasından geçmenin şu ya da bu şekilde bana katkıda bulunduğunu naçizane düşünüyorum. Mesela, Roma'da 60'lı yıllardaki ünlü Centro Sperimantale di Cinematografica adlı sinema okulunda okuyan Üstün Barışta, Boğaziçi'nde tüm bölümlere açık olan sinema tarihi ve estetiği derslerini seçmeli olarak veriyordu. Okulun politikası gereği biz de işletme eğitimi görmemize rağmen, eğer dilersek, seçmeli ders alabiliyorduk. Üstün Bey'den ben o dersleri aldıktan sonra kendisiyle yakınlaştım. Sete davet etti beni. İleriki zamanlarda Üstün Bey benim bir sürü senaryoma baktı, yeri geldiğinde bana geri bildirimlerde bulundu. Fakat bunları yaparken oldukça esnek bir çerçevede benimle ilişki kurdu, iyi davrandı, beni ezmedi. Bunu da oldukça önemli görüyorum; çünkü hocanızın sizi ezmemesi yola devam ederken olumlu bir faktör hâline gelebiliyor. Başka hocalarım da beni kültür, felsefe, edebiyat, sinema konusunda etkiledi. Edebiyat alanından gelen Profesör Cem Taylan çok yardımı olan bir insandı, beslenmeme yardımı büyüktür. Engin bilgi ve arşivini açtı, insancılığı ile bana kitap, film, bilgi sağladı. Boğaziçi'nde iken seçmeli ders aldığım Hilmi Yavuz öyle, zikredemediğim

isim varsa aflarına sığınıyorum. Süha Arın'dan, İlhan Arakon'dan resmi ders almadım ama bana yardımları büyüktür. Bu listeyi uzatmak mümkün. Bu hocaların etkisinin bende büyük olduğunu, tam manası ile otodidakt olmadığını söylemem gerekiyor. İngiltere'deki Warwick Üniversitesi'nde kültürel çalışmalar alanında yüksek lisans yaparken de oranın sinema bölümüne devam ettim. Sinema Bölümündeki hocalar ile tezimi yazmaya gayret etmiş, onların derslerine de katılmışım. Roman yazmak, edebiyatla ilgilenmek zaten edebiyat eleştirisine ve kuramına aşina olmayı gerektiriyordu; Boğaziçi'nde kütüphane elimin altındaydı, o zamanlar Türkiye'de başka yerlerde bulunamayacak, çevrilmemiş kitaplar oradaydı; kantinde, ortamda tartışmalar dönüyordu. Dediğim gibi bunlar beni besledi.

**Özer ANAR:** 1990'ların ikinci yarısındaki bağımsız film yapıcılığı ile günümüz Türkiye'sindeki bağımsız film yapıcılığını teknik, estetik ve ideolojik açıdan karşılaştırmanızı istesek neler söylersiniz?

**Derviş ZAIM:** 1990'larda Türkiye'nin içinde bulunduğu şartlar bağımsız film yapımına pek uygun değildi. Bir benzetme yapmak gerekirse ortalık neredeyse çöle benziyordu: Mali kaynak ve destek mekanizması yok denecek düzeydeydi. Sponsorluk ve altyapı cılızdı. Kültür Bakanlığı'nın desteği diri değildi; arada Efes'in sponsorluğunda çekilen filmler çıkabiliyordu. TRT'nin desteği yoktu, özel televizyonların sinema desteği zayıftı veya yoktu. Şu andaki dijital platformlar zaten yoktu. Yeşilçam; yeni gelen, dışarıklı bir acemiye çok kapalıydı, kendi içerisinde kast sistemi vardı, giremezsiniz. Aralarına haklı haksız türlü sebeplerle adam almakta zorlanıyorlardı. En makul çevrelere asistan olmak için yırtınmama rağmen ortama girememiştim. Dolayısı ile yola devam etmek için kendi göbeğimi kendim kesmem gerekiyordu. TRT'den de herhangi bir destek alma ihtimalim yoktu. Roman yazarlığı, yerel bir TV'deki kültür sanat programında metin yazarlığı ile yönetmenlik yapma haricinde henüz hiçbir sinema işinde yazar veya asistanlık gibi görevler yapmamışım. Beni kimse tanımıyordu. *Tabutta Rövaşata* öncesi kabalaştırarak konuşmak gerekirse, durum aşağı yukarı böyle. İngiltere'ye gidip orada yüksek lisans yaptıktan sonra orada yazdığım bir senaryo ile geri döndüm; o senaryoyu iki, üç yapımcıya yolladım. Özel televizyonlar yeni çıkmıştı, belki özel televizyonların katkısı olma ihtimali vardı. Şu anda önemli konumlarda olan ve televizyona diziler yapan bir iki tane genç yapımcı vardı o sıralarda. Onlara o senaryoyu yolladım; onlarla işin olmayacağını fark ettim. Olmayacağını fark ettikten sonra da kendime de dedim ki; "ya şimdi bir şey yaparsın ya hiç yapamazsın". *Tabutta Rövaşata*'nın fikri düşük bütçe ile, benim yapabileceğim çerçeveyi de içerecek biçimde ortaya çıkmaya ve senaryosu yazılmaya



başlandı. Sonra kolları sıvadım. Film mucize eseri gerçekleşti. Bir sürü yerde nasıl gerçekleştirildiğini anlattım. Turgut Yasalar'ın ilk filmini yapan yönetmenlerle ilgili hazırladığı kitapta bana ayrılan bölümde oldukça ayrıntılı biçimde başımdan geçeni naklettim. Yapım sürecini merak eden o kitapta hikâyeyi bulabilir veya bana ait sitede bulunan versiyonundan okuyabilir. Şu andaki koşullar, o dönemin koşullarına göre daha uygun gibi gözüküyor, ancak bu döneme ait kılık değiştirmiş başka sorunlar var. Elbette bu döneme has fırsatlar da var; ama yine de fırsatlara erişme sorunları devam ediyor. Örneğin, platformlarda birtakım diziler yapılıyor ve neredeyse piyasadaki herkes iş buluyor ve çalışıyor; fakat bir insanın platformların estetik görüşünden ayrılacak iş yapması oldukça zor. Keza Kültür Bakanlığı başvurularında çok büyük bir rekabet var, yazılı yazısız belli şartlar var. Eurimages'da yazılı olmayan kurallar var. Mesela iki kadının kadın meseleleri üzerine konuştuğu bir sahneye yer verilmeyen proje, Eurimages'dan destek alamayabilir. Ortadaki rekabet daha da körüklenebilir ileride. Dolayısıyla desteğin miktar ve çeşidini arttırmak ve bariyerleri aşağıya indirmek, şeffaf olmak gerekiyor; fakat sorun biter mi? Hayır. İnsanoğlu var olduğu sürece sorunlar hep devam edecek. Belki sorunların zorluk derecesi azaltılabilir, eşitlik ilkesi gözetilerek düzeltmeler yapılabilir. Bu çaba bir sürece yayılabilir. Ama ne yapsak bizde de dünyada da film yapmaya yönelik sorunlar hep varlığını sürdüreceğe benziyor. Dolayısı ile bir insanın muradı ne ise onu çözebilecek formülleri -bağlamı dikkate alarak- kendisinin yaratması sanki hayırlı bir şeydir diye düşünüyorum. Bunu kariyerinin her dönemindeki insanın ayrı ayrı düşünmesi ve bağlama göre optimal bir pratik içinde adım atması gerekir. Boğuşulması gereken bir sorun var. Sinemanın teknolojisinin bizi nereye götüreceği gibi meseleler önemli. Sinema salonları bizim için ciddiye alınabilir bir gelir kaynağı mıdır? İnsanların eskisi gibi sinema salonlarına gitmeleri için ne yapılabilir? Dijital teknoloji çağında ürünleri gelecek kuşakların kullanması için nasıl koruyacağız? Yapay zekâ bize üretim konusunda nasıl bir etkide bulunabilir? Maliyetleri düşürebilir mi? Maliyet düşürürken kaliteden ödün verecek miyiz? Yapay zekâ sinemaya girdiğinde bir filmin üretiminde eskisi gibi çok büyük, vahim hataların azalmasına neden olabilecek gibi görünüyor. Yapay zekâ, mesela setten gelen hataları postta bizim için macunlayacak, düzletecek, ki bu vaziyet olumlu gibi duruyor. Eğer durum böyle olacaksa, bizim yapay zekâ ile yarışabilmek için daha başka bir bilinç seviyesine ulaşmamız lazım. Bilinç seviyesinin artırılması gündeme geldiğinde gidilecek yerlerden biri muhtemelen erdem ahlakıdır. Yani erdem ahlakı ile ilintili olarak tefekkür etmek hayırlı olabilir diye düşünüyorum. İnsanlığın peşine düşeceği sorular iki bin beş yüz sene önce Sokrat'ın sorduğu, Buda'nın sorduğu

soruların etrafında dönecek. Ahlak felsefesi hızlı ilerlemiyor. İki bin beş yüz sene önce yazılıp çizilen metinlere bakan, sözgelimi merakını on ikinci yüzyıl Anadolu'sunda üretilen tefekküre yönelten birisi sanki ön alacak gibi geliyor bana.

**Özer ANAR:** Yıllar önceye dönüp kariyerinize yeniden başlama şansınız olsaydı seçimlerinizi nasıl bir revizyondan geçirirdiniz?

**Derviş ZAİM:** *Tabutta Rövaşata* filmi yaptıktan sonra Kıbrıs'la ilgili *Via Beyret* adlı bir senaryo yazmıştım ama birkaç yıl içinde onu çekemeyeceğimi anlamıştım. Bazen genç arkadaşlar bu tuzağa düşebiliyor. Olmayacak duaya çok fazla âmin diyorlar. İnada saplanıp kalıyorlar. Bu inat onların potansiyelini eritiyor. Orada fazla durmayıp *Filler ve Çimen* filmi yapmak için kolları sıvadım. Böyle yapmakla hayırlı bir iş yaptım, sonuç da iyi oldu, *Filler ve Çimen* yine düşük koşullarda yapılmış bir film; biçim, içerik, maliyet açısından riskliydi vesaire. Ama iyi ki onu yaptım diye düşünüyorum. O filmin bir benzerinin daha uzun yıllar boyunca yapılma ihtimali oldukça düşüktür. Şimdi geriye dönüp baktığım zaman daha az acı çekebileceğim bir patikayı tutturarak işlerimi yapmak isterdim; fakat daha az acı çektiğim bir çerçeve içerisinde işleri yapmış olsaydım bugünkü ben olamayabilirdim. Çünkü beni ben yapan şeyler, iyisiyle kötüsüyle derimi kalınlaştıran bir sürü acı verici deneyimden kaynaklandı. Popüler hâlde ifade edelim: Size dair var olan her şey, yaşadıklarınız başka türlü olamadığı için şu andaki hâline bürünmüştür; bütün zayıflıklarınız ve güçlü taraflarınızla siz sizsinizdir. Bir bilgisayar oyunundaki gibi tam, mükemmel olarak yeniden doğmanıza da gerek yoktur; çünkü sanatsal üretim peşinde olan bir insan yaraları ile yüzleşir, eksikleri ile yüzleşir, hayatın eksiklikleri ile karşı karşıya gelmek ister. Doğru olan da budur, az evvel gönderme yaptığım gibi, Marx'ın dediği gibi, "hayatta ne olduysa başka türlü olamadığı içindir". Şimdi "Ah! Ayranım olsaydı, yanında çökelek de olsaydı, ne güzel olurdu, hele çay kaynatırdık, şöyle olurdu, böyle olurdu" demek, evet dostlar arasında muhabbet ederken hoş olabilir; ama bizi bir yere götürebilecek değerli bir konuşmanın yolunu açar mı? Pek emin değilim.

**Özer ANAR:** Henüz yeni başlayanlara sinema alanında iyi bir hikâye anlatıcısı olabilmeleri için nasıl bir yol izlemelerini önerirsiniz?

**Derviş ZAİM:** İyi hikâye anlatıcısı olmak aslında bir perspektife sahip olmak anlamına gelir. Bu da felsefi, düşünsel, ahlaki, estetik meselelerini şu ya da bu şekilde bir sisteme kavuşturmak anlamına gelir. Kendisi farkında olmayabilir. Yaratıcı ama içgüdüsel olarak böyle bir tarafa doğru gidebilir. Olgunlaşmış bir yaratıcının kendisine ait bir estetik ve ahlaki

sisteme sahip olması, hele az çok onu fark etmesi kendisinin faydasıdır. Bu kolay mıdır? Değildir. Bir sürü sorunu beraberinde getirir. Mesela, erken yaşlarda ahlaki ve estetik sistemini sistematik biçimde oluşturmanın hem faydası vardır hem dezavantajı vardır. Baskın, net, kuralları belli bir eğitimden geçmişsinizdir. Ekol hâline gelmiş bir yerde öğrenim görmüşsünüzdür. Çok dominant hocaların vardır. Kurum ve hocalar seni tornadan çıkarırlar. Sen (laboratuvar koşullarında) ahlaki ve estetik sistemini görelî olarak netleştirmiş bir adam olarak üretime başlayabilirsin. Ardından yeteneğin ölçüsünde sistemini evrimleştirmeye başlayabilirsin veya memnunsan mevcut hâliyle üretmeye devam edersin. Öte yandan eğer böyle tornadan geçmediysen, mesleki olarak deneme yanılma yapma ve salınabilme, arayışa girme, arayışı sürdürme ihtimalin artabilir. Şanslıysan, ahlaki ve estetik sistemini yolda düzersin. "Kervan yolda düzülür." denir ya ve orada da bir çocuğun elinin sobaya yapışmasına benzer şekilde dersler ala ala ahlaki ve estetik sistemini kurarsın. Elin sobalara değdiği için onun acısını unutmazsın. Burada ayrıca şu soruyu soracağız kendimize: "Çok genç yaşta bir adam perspektif sahibi olabilir mi? Ahlaki ve estetik sistemini kurabilir mi?" Zor ama imkânsız değil. Sinema tarihi ilk filmi mükemmel olan adam dolu. Çalışmaya, gayrete devam ederse sistemini derinleştirebilir, dilerse şahsi stilini farklı limanlara sokabilir. Bu aşama paradokslara gebe. Bahsettiğim tüm ihtimaller genç yönetmen adayının, yazar adayının, şair adayının kendisini suya atması anlamını taşır. Yüzmenin teorisini size öğretebilirim; ama yüzeceğinizi garanti edemem suya daldıktan sonra... Yani pratiğin, hayatın, *patio*'nun altını çizmek gerekiyor. Sokağın lezzetini unutmamanın olumlu bir faktör olduğunu düşünüyorum, yani ahlaki ve estetik sisteminiz tamamdır ama sokaktan kopuksunuzdur, sokağın lezzetini bilmiyorsunuzdur. Bu bir sanatçı adayı için önemli bir defo haline dönüşebilir kimi durumlarda. Ayrıca insanın karşılaşma cesaretinin olmaması önemli bir eksiklik. Elbette buna itiraz edilebilir; "kitaplar kitapları, filmler filmleri doğuramaz mı?" denebilir. Doğrudur, doğurur; ama kitapların kitapları doğurduğunu bilen ve kitapların farkında olan biri, bunun üstüne bir de sokağın lezzetinden, kendini bilme adı verilen süreçten haberdar ise, o zaman iş üstüne kaymak konmuş ekmek kadayıfına dönüşür. Bu da gayet olumlu bir şeydir.

***"...Bağımsızlık bağlama bağlıdır bu çağda... Bağlam tarafından belirlenir."***

**Özer ANAR:** Türkiye'de bağımsız sinemanın geleceğini nasıl görüyorsunuz?

**Derviş ZAİM:** "Bağımsız sinema" terimi ne kadar hakkaniyetli ya da doğru bir terimdir, bu durumdan emin değilim... Bu çağda bağımsızlık ne anlama geliyor, onu dikkatli ele alarak kullanmamız gerekiyor. Çünkü bağımsız dediğimiz kişiler sürece devam edebilmek adına, günümüzde oldukça karmaşıklaşmış finans sisteminden destek almak, ya da yanında var olarak ana arterden kısmen yararlanmak, finans yaratmak zorundadır. Bu desteği sağlar ve işi düzgün sona erdirebilerseniz, Türkiye'deki birtakım meseleleri daha rahat ele alıp işleyebileceğiniz gibi bir düşünceye kapılabilirsiniz ve bu durum "Türkiye şartlarından görece olarak daha bağımsız bir film" yapabileceğinizi düşünebilmenizi sağlasa da, sizi gelecekte bağımsız bir sinemacı konumuna sokmayı garantilemez. Bu durum her dönemde az ya da çok, bağlama bağlı olarak ele alınıp saptama yapılmalı, hareket, rota teşkil edilmelidir. Örneğin, Türkiye'deki sinema desteklerini almayı reddeder ve içerik icabı yurt dışı desteklerle ilerlemek gibi bir fikir sizin için cazip ise yurt dışı kaynaklarla daha haşır neşir olursunuz; ama bu eğilim söz gelimi sizi Avrupa Sinema fonunun fikirleri doğrultusunda sinema yapan birisi konumuna sokar. Bir yeri bırakabilirsiniz; ama başka bir güç merkezinin şemsiyesi altına girmiş olursunuz. Dolayısıyla sinema yapmaya kalkışan bir kişinin hangi güç ilişkileri ağı içinde olduğunun bilincinde olarak, bu güç ilişkilerinin onu nereye ittiğinin de farkında olarak bir tavır geliştirmesi fena olmayabilir. İnsan bu bilince ulaşırsa, bu durum kendisinin lehine bir momentum yaratabilir. Tekrarlayayım, "bağımsızlık" bağlama bağlıdır bu çağda. Bağlam tarafından belirlenir. 2000'li yılların başında da bağımsız sinema tartışmaları yapılıyordu her zamanki gibi. Tartışmayı yapanlar bağımsız sinema yapan insanlar ve ana akım sinemada faaliyet gösterdiği söylenen Atif Yılmaz'ı karşılaştırdılar. Ama Atif Yılmaz'ın destek kaynakları ile o dönem bağımsız sinema yapan insanların destek kaynakları neredeyse aynıydı. Kültür Bakanlığı, Efes Pilsen, Eurimages... Eğer Atif Yılmaz Türk Sineması'nın ortasındaysa ve o dönemin daha genç yönetmenleri Atif Bey'e nazaran o zaman daha bağımsız bir sinema anlayışına sahipse, her iki tarafın elde ettiği bu desteklerin aynı olması tartışmayı dinleyen insanlarda kafa karışıklığına neden oluyordu. Kaldı ki bağımsızlık her filmde, aynı biçimde ve tonda devam ettirilebilecek bir durum olamayabilir. Bağlama bağlıdır dememin esas nedenlerinden biri bu.

**Özer ANAR:** İşe yeni başlayanlara, uzun metraj bir film çekmeden önce kısa metrajlı filmlerle deneyim kazanmaları önerilir. Siz aynı yolu izlemediniz. Bu konuda ne düşünüyorsunuz? Sizce uzundan önce kısa şart mı?

**Derviş ZAİM:** Aslında iyi olabilir, bu durumda bir sakınca yok; ama bende durum bambaşka seyretti. Ben film yapmaya başlamadan önce roman yazdım. İlk romanım ile Yunus Nadi roman ödülünü aldım. Aldığım bu ödül, BRT Televizyonu'na metin yazarı olarak girmemi kolaylaştırmıştı. BRT, o dönemde İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından kurulmuş yerel bir televizyondur. Kanala girdikten kısa bir süre sonra metin yazarı olarak çalışmaya gayret ederken kendimi gençlerle ilgili, hobileri konu edinen bir programın yapımcısı ve yönetmeni olarak buldum. Birdenbire hafta sonlarında gençlere yönelik hobileri gençlere tavsiye etmek için çekimler yapmaya başladık. Her programda üç-dört hobiyi tanıtmaya gayret ediyorduk. O çalışma, bir şekilde benim antrenman yapmamı sağladı. O programlarda hep farklı şeyler deneme şansına sahip oldum. Çekerken denemeler yaptım, deneyim skalamı geliştirmeye çabaladım. "Bu hobiyi anlatırken acaba şöyle bir yerden yaklaşısam nasıl olur?" dedim. Bir diğer programda, belgesel dair bir deneme çıkartmaya çalıştım. Bazen bir şeyi kıstım, bazen başkasını açtım. Şanslıydım ki bu şans İskender Salgırlı Bey ve yönetim bana sağladı. Teşekkür borçluyum ona. Kısaca, bir şekilde antrenman yapma şansım oldu. Ne mutlu bana ki bunu yaparken aynı zamanda da cebime harçlık koyabildim. Bunun çok öncesinde Boğaziçi'nden tanıdığım Üstün Barışta Bey beni reklam setine izleyici olarak davet etmişti. Setinde kamera ve ışığı görmüştüm. Dolayısıyla çekime, sete aşinaydım. Yaptığım bir deneysel film var: *Hand The Camera*. Şimdiye kadar hiç gösterilmedi. Tek kısa filmim odur. Televizyona direkt girdim; ama ondan önce tek kısa filmim budur. Yaptığım bir belgesel vardır: Türkiye'deki, İstanbul'daki "Rock" kültürü üzerine, *Rock Around The Mosque* isimli. Dört yıl sonra da *Tabutta Rövaşata* geldi. Ama roman yazarlığı vardır *Tabutta Rövaşata*'nın öncesinde. Dolayısıyla benim kariyerimde uzun film öncesinde birden çok kısa filmin gerçekleştirilmesi gibi bir şey olmadı. Fakat günümüzde, işe yeni başlayan bir sinemacının, benim yaptığıma benzer bir yolla ilerlemesi çok kolay olmayabilir. Birdenbire kendilerini bir televizyonda bulmaları ve her hafta bir şey yapmalarının beklenmesi sanırım sürpriz olabilecektir. Benim için çok büyük bir şanstı; ama itiraf edeyim o dönemde çok zorlanmıştım. Neredeyse bir düelloydum. Sürekli "Ne yapalım? Nasıl yapalım?" soruları ile boğuşuyorduk. Bir keresinde bisikletlerle doğaya çıkıp bir yerden bir yere ormanların içinden geçen çocukları çekiyorduk. Oradan çek, buradan çek, ağacın üstünde, yerde, patikada çek. Haftaya denize açılıyorduk, ekip ben dâhil üç-dört kişiydi. Organize olmak zordu, bütçe kısıtlıydı. Sürekli olarak biçimle, içerikle, yapımla, güçlüklerle uğraşmak beni çok besledi. Şu anda yeni başlayanlar için bu fırsatın gelmesi çok zor olabilir. Dolayısıyla kısa film yapmalarını ve kendi biricik şanslarını

yakalamak için fırsat kollamaya devam etmelerini tavsiye ediyorum. Doğal olarak okuma, kendini geliştirme boyutunu ihmal etmeden bunu yapmalarında yarar var. Gerçi kısa metrajlı film yapmanın endüstriden büyük ölçüde yararlanan, oradan külliyetli şekilde destek alınan bir alana dönüştüğünü görüyoruz. Dizilerde asistanlık yapan kişiler, konumlarının getirdiği sinerjileri ve ilişkileri kullanarak kısa metraj filmler çekebiliyorlar; ama bazen bunların haricinde kıt koşullarda üretilmiş zekâ dolu kısa metraj filmlerle de karşılaşabiliyoruz. Bazen büyüleyici olanlar da çıkabiliyor bu tür filmlerin arasından. Birdenbire çıkıp derdini büyük bütçelere sahip olmadan anlatan insanların bulunabileceğini görünce heyecan duyulabiliyor. Anadolu üniversitelerinde ise daha çok belgesel ağırlıklı bir yol yürüme var. Büyük şehrin imkânları ile film yapanların filmleri ile baş etmekte zorlanacaklarını düşündükleri için, taşradakilerin daha çok belgesele ağırlık verdiklerini tahmin ediyorum. Her birey kendi yolunu çizecek, türküsünü keşfedecektir. Geçmişte olan şey gelecekte de kendini sürdürecektir...

**Özer ANAR:** Siz 35 mm ile işe başladınız ve bir süre öyle devam ettiniz. Yaklaşık 15 yıldır dijital teknoloji sinemaya hâkim oldu. Sizce dijitalleşme bağımsız film yapıcılığını nasıl etkiledi?

**Derviş ZAİM:** 35 mm film çekmek, Everest'e tırmanmak gibiydi. Şimdi dijital çıktı, Alemdağ'a çıkıyoruz. Evet, daha kolay yapılıyor; ama sonra Alemdağ'da tepede elinde çay bardağı kalıyorsun, kafanda yüzlerce soru. Yüzlerce kişi filmleri ellerinde kendine soruyor: Çektiğim filmi nereye satacağım? Salonunda şans var mı? Nasıl satacağım? Satış yapması için yetkilendireceğim insanlar doğru insanlar mı? Dolayısıyla şimdilerde film belki daha kolay yapılıyor, üretiliyor; ama bu kez dağıtım, gösterime sokamıyorsun. "Muteber" festivale sokamıyorsun. Orada bir kast sistemi var çünkü. Festivale giremeyince uluslararası satış, dağıtım arenasına ciddi biçimde çıkamıyorsun ve filminizin zaten dar olan uluslararası satış alanı daha çok daralıyor. Dijital platformlardaki dağıtım ve gösterime de giremiyorsun ve kısır döngüye kapılıyorsun. Eğer filmini çok fazla borca girmeden yaptıysan ne mutlu sana. Eğer borca girdiyse, orada problem büyük demektir ki bu işin sık rastlanan tarafı... İşin estetiğinde ise dijitalin getirdiği kolaylıklarla esneklikten olumlu olarak bahsedebilir. Tabii bu durumun getirdiği olumsuz bir tavır da bulunmakta. Eskiden 35 mm çekmeye çalışan birisi, 35 mm ucuz bir şey olmadığı için çekime girmeden önce belli bir tasarımı kafasında netleştirmeye çalışırdı. İşi makul bütçeyle bitirmek için net bir tasarımın üzerine giderdi. Bu da ister istemez filmler için daha önceden düşünülmüş bir planın olması durumunu yaratırdı. Şimdilerde dijital çeken insanlar her yönden, bir sürü açıdan, çoklu kameralarla, aynı

anda, sürekli biçimde çekiyorlar. Ama tabiri mazur görün, dağlara taşlara çekiyorlar. Yönetmen sete geliyor; "Bir buradan alalım, bir şuradan alalım, bir yukarıdan, bir aşağıdan, bir drone ile alalım." diyor, elindeki dijital imkânlarla herhangi bir tasarım çabası olmadan girilen işler hard diskleri dolduruyor, montaj odasına götürülüyor ve öncesinde bir tasarım olmadığı için montajcının kâbusu haline dönüşüyor. Dolayısıyla eski zamanlardaki gibi tasarımı önceden planlayan, sete ne yapacağını bilerek gelen, sette de yaşanan anın biricikliğini yansıtmak için doğaçlamaya girişen kişileri özlüyoruz. Dijitalin setlerdeki en büyük olumsuz etkisi, sanırım düşünsel alanda yarattığı tembellik oldu. Dijitalin kolaylaştırıcılığına, bolluğuna kapılmak, aynı zamanda ister istemez ahlaki sistemin ne olabileceği üzerinde çok fazla düşünmemek durumunu doğurdu. Çünkü elinizde dijital olanak varsa, üstüne üstlük çekim sonrasında devreye girebilecek yapay zekâ yönetmenin hatalarının örtülmesini sağlayabilecek gibiyse, yönetmen adayı estetik ve ahlaki sisteminin ne olacağı üzerine fazla düşünmeyebilir. "Her yerden, defalarca çekerim." diye içinden geçiriyor. "Çekilen devasa malzemeyi montajda bir şekilde bağlarım". "Olanakların genişlemesi sayesinde daha önce söylenmeyecek bir sürü şeyi yapmaya, söylemeye muktedirim." diye geçirebilir. Bilir ki, sette eksik kalan bir nokta çıkarsa, oradaki defoları yapay zekâ tamamlayabilecek, montajdakiler gelen devasa malzemedan işe yarayacak bir şeyleri elbet bulacaklardır. Bu anlayış da birbirinin benzeri olan bir sürü yapıtı, basmakalıp fikirleri ortaya çıkarıp ahlaki konumda özensizlikler yaratabiliyor.

**"... profesyonel oyuncular kullanmamak yaptığım en akıllıca işlerden biriydi ve filmin çatısını, aksiyon çizgisini, konseptini sahada buldum, sahada yarattım. Yani kervan yolda düzeldü..."**

**Özer ANAR:** Yaşam deneyiminiz ve gözlemleriniz projelerinizin şekillenmesinde etkili oluyor mu?

**Derviş ZAİM:** *Devir* filmi bu şekilde yapılmış bir filmidir. Yine bir ay önce yaptığım ve belgesel alanında prestijli bir festival olan ABD'deki *True-False Film Festivali*'nde dünya prömiyerini yaptığımız *Tavuri* filmi bu şekilde yaptığım bir başka eserimdir. *Devir* filminde, Burdur'da bir köyde her sonbaharda çok eski bir antik inanış neticesinde ortaya çıkan bir olaydan esinlenmiş, o projede koyunlarını kışlağa geçmeden önce bir gölden geçirerek yarışan çobanların yarışması etrafında süren bir hikâye çekmiştim. Binlerce yıldan beridir devam eden ritüelin üzerine filmi oturtmuştum. Günümüzde de devam eden bu çoban yarışı, okuduğum

şeyler beni yanıltmıyorsa, antik bir ritüele dayanıyordu. Çekime giderken risk almıştım. Ortalıkta net bir senaryo yoktu. Senaryo olmadığı için köyde rastladığım gerçek karakterlerle beraber hikâye yaratma sürecinde yürüdüm. İyi ki gerçek karakterlerle yola çıktım; filme doğallığı sokan üç tane çobanla çektim filmi. Orada profesyonel oyuncular kullanmamak yaptığım en akıllıca işlerden biriydi. Filmin çatışmasını, aksiyon çizgisini, konseptini sahada buldum, sahada yarattım. Yani kervan yolda düzüldü. Ama proje benim için bir düello gibiydi. Yine de yarattığı zorlukları aşma biçiminin getirdiği hoşnutluk ve çekim yaptığımız çevrenin sevimliliği nedeni ile hayatımda çalışırken zevk aldığım işlerin başında gelir. Küçük bir köyde, üç çobanla, o antik inanışın verdiği esinle arayışa girdik; ama olayları entelektüalize etmedik. Üç çobanın modern çağla nasıl baş edeceklerini anlatan bir hikâyeyi kayda geçirmeye gayret ederken, malzemenin ne söylediğini dinlemeye çalıştım. *Devir*'den sonra başlayan *Tavuri* filminde de benim çocukluktan itibaren tanıdığım bir dolandırıcıyı ele aldım. Kıbrıs'ta savaş sonrasında Limasol'dan Mağusa'ya göç ettikten sonra yaşadığımız mahallede rastladığım çocukluk arkadaşım Mustafa Serttaş'ın hikâyesini anlatmaya çalıştım. Bir süre sonra belgesel, benim Mustafa Serttaş ile birlikte yürümemin hikâyesine döndü. Dolayısıyla benim "Derviş Zaim" olarak belgeselin içerisine dâhil olmam, daha evvelki işlerde rastlanmayan başka bir boyut sağladı. *Tavuri* adlı bu son yaptığım belgesel de, "Kervan yolda düzülür" anlayışı ile çektiğim bir proje olmuştur. Çektik ve montajladık. Montaj sonrası tekrar çektik, ardından yeni ve eski malzemeyi harmanlayıp montajladık. Neredeyse bu süreci beş yıllık bir uğraşmaya yayararak, uzun bir çekim sonrası süreci eşliğinde tamamladık. Post prodüksiyonda dev bir malzeme elimizde birikmişti. Nihayetinde bir sene önce bitirdik. *Tavuri*'nin ilk gösterimi, belgesel alanında dünyanın en prestijli festivalleri arasında gösterilen *True-False Film Festivali*'nde gerçekleştirildi. Ardından *İstanbul Film Festivali*'nde, yarışma dışı olarak ilk Türkiye gösterimini yaptı. Bu iki proje, önceden oturup senaryoyu bitirip sete çıktığım projelerden çok farklı oldu. Fakat *Devir* filmi gerçekleştirdikten sonra yaptığım *Rüya*, *Balık* ve *Flashbellek* filmlerinde de *Devir*'deki doğaçlama ve akışı keşfetme arzusu diye nitelenebilecek alışkanlıklarım nüksetti. Sık sık senaryo dışına çıkarak, özellikle senaryoda ilgili sahnede istediğimi aldığımı hissettiğim andan itibaren, var olan planın dışında başka denemelere kalkışmak türünden esneklikleri kendime tanımaya gayret ettim. Bundan giderek daha fazla zevk alıyorum. Film yapmak, yer yer bir zen deneyimine dönüştürülebilir sanırım. Eğer yanılmıyorsam Sufi anlayışına göre, "şimdi ve burada"yı keşfetmek, "şimdi ve burada"nın biricikliğini yansıtmaya çalışmak, onu fark etmek hayatı zenginleştirmek için önemlidir. "Şimdi ve burada"yı



yaşamaya başladığınızda, o "burada"nın ve "şimdi"nin tekliğini, tekrarlanamazlığını fark ettiğiniz anda, onu daha farklı yansıtmaya başladığınızı fark edersiniz ve yönetmenin görevi, oyuncularını o şimdiki anın gereksinim duyduğu biricik anı yansıtabilecek konuma getirmek, onları oraya itmektir. Dolayısıyla yazarken altı ay, belki iki sene sonra çekeceğiniz bir şeyi, o anın gereksindiği "şimdi ve burada"yı çok fazla fark edemeyebilirsiniz. Belki mükemmel bir metin vardır elinizde ama metni sahaya çektiğiniz zaman kimi anlarda unutmanız fena olmayabilir. "Şimdi ve burada"yı keşfetme ilkesi uyarınca sabit metni bir süre askıya almanız, belki daha yaratıcı sonuçlara gitmenizi kolaylaştırabilir. Bunun erdem ahlakı inşa etmek ile bir ilgisi bulunmaktadır. Deneyimlerim bana bunları sezdirmediği için son işlerimde bu durumun üstüne zaman zaman gitmeye gayret ediyorum.

***"...kamerayı eline alıp sokağa dalan ve hayalini yansıtmak amacıyla fazla düşünmeksizin çekim yapan, yani bir tür kamera fetişizmi ile hareket eden aceleci insanlardan çok, teoriyi ve pratiği birleştirebilen, sabırlı, sorgulayıcı Sokratik yaklaşımı benimsemiş insanlar yetiştirmeyi amaç edinmeliyiz."***

**Özer ANAR:** Size göre ideal bir sinema okulu nasıl olmalı?

**Derviş ZAİM:** İdeal bir sinema okulu, hayal edebildiğiniz ama gerçekte pek ender rastlayabildiğiniz bir oluşumdur denebilir. İdeal okul Moskova'da yaşayan için farklı, İstanbul'da yaşayan için ondan daha değişik, New York'ta yaşayan için çok farklı hâller ve anlamlar ifade edebilir. Bunu şunun için diyorum; okul iyi olabilir, ama siz Afyonlu bir çocuk olarak orada dikiş tutturamayabilirsiniz. Varsayalım ki, okul çok iyidir, hocalar çok iyidir, teknik altyapı harikadır; ama siz hocalara, okula çeşitli nedenlerle uyum sağlayamayabilirsiniz. Türlü nedenlerle ısınamazsınız, okul ile ritim tutturmayı sağlayamazsınız. Dolayısıyla, yetenekli olmanıza rağmen oradan gerekli verimi alamazsınız. Bir de şu boyut var bahsetmek istediğim: Eğer yanılmıyorsam, sinema okuluna gelmiş olan insanın -aslında ideal bir şeyden bahsediyorum şu anda- bir lisans eğitimini bitirmesinde, biraz dünyayı tanımış olmasında fayda vardır. Çünkü lisan konuşabilen, dünyadan haberdar biri sinema okuluna girdiğinde, okula on sekiz yaşında başlayan bir genç ile kıyaslandığı zaman, az çok belli bir perspektife sahip bulunabilecek bir adaydır. Sinema okulu, siz kuruma girerken eğer bir perspektife sahipseniz, bu perspektifinizi çalışmalarınıza nasıl aktarabileceğiniz konusunda size bir şeyler önermeye çalışır. Sinema okulu, bir projesi olan insanın işine daha fazla yarayabilir. Projesi olan insan ne demektir? Temelde bir perspektif

doğrultusunda sistematik bir ahlaki ve estetik yapıya sahip ve hikâye kurabilme potansiyeli olan kişi demektir. Peki, sinema yoluna baş koyan ve liseden yeni mezun olmuş gençler; "Hocam benim dünya deneyimim yok, lisanım az, hayat tecrübem az, nasıl perspektifim olsun?" diyebilirler. Haklıdırlar da, o yaşta tüm bunlar nasıl bir araya gelecek, tecrübe nasıl oluşacak? Ama saptamamı mutlaklaştırmamak da lâzım, yaratıcılığın kaynakları sonsuzdur, gizemlidir. Erken yaşlarda sezginin yardımıyla başarılı işler çıkarılabilir. Sovyet montajı buna örnektir. Yine de kabalaştırarak, hata yapma ihtimalini akılda tutarak konuşursak, on sekiz yaşında bir çocuğun düşüncelerinin derin olabilme imkânı göreceği olarak zayıftır. O yüzden hayat tecrübesi biriktirmesi, okul bitirmesi, eğitim görmesi, yaşaması gereklidir. Hatta tartışılabilir biçimde, sağda solda yoğrulması, tokatlar yemesi, yaratıcılığının kamçılanması açısından faydalıdır bile denebilir. Bu veya benzer bir süreçten sonra genç insanın sinema okuluna girmesi işin idealidir. Fakat bu model işin ideali ve ideal model ender zamanlarda hayatla buluşturulabileceği için, sinema okuluna gelen gençlerin en önce geçmiş kuşakların birikimini öğrenmeye çalışan kişiler hâline gelmesi gerektiğini iddia edebiliriz. Her türlü okuma, onların kendi perspektiflerini oluşturmasına yardımcı olacaktır diye düşünüyorum. Yani edebiyattan, sanattan, ruhbiliminden, mitolojiden, tarihten haberdar olmaları gerekmekte. Hikâye anlatmaya kalkışan birisine bu alanların getireceği katkı ve derinlik aşikâr... Sinema tekniği altı ayda öğrenilir. Önemli olan hikâye anlatmayı öğrenmektir. Hikâye anlatmayı öğrenirken de, kamerayı eline alıp sokağa dalan ve hayalini yansıtmak amacıyla fazla düşünmeksizin çekim yapan, yani bir tür kamera fetişizmi ile hareket eden aceleci insanlardan çok, teoriyi ve pratiği birleştirebilen, sabırlı, sorgulayıcı Sokratik yaklaşımı benimsemiş insanlar yetiştirmeyi amaç edinmeliyiz. İş geliyor, geliyor, zıtların bir araya getirilmesi ve birbirini bütünlemesine dayanıyor. Eğer bu birlikteliği sağlar, üstüne üstlük işi yaparken emeğinize sevgi ve anlayış da katabilerseniz, uğraştığınız şey her ne ise onu başarmanız biraz daha kolaylaşabilir. Çünkü sevginin ve iyi niyetli sorgulamanın var olduğu her yerde bir sürü zorluğu aşmak daha kolaydır. Elbette sabır ve olgunluk, kabullenme ile beraber yürümek de ileriki yaşlarda kişinin ruh sağlığı açısından fayda getirecektir. Çünkü bu işlere kalkışan herkesin kariyerinin uzun döneme yayılması ihtimali zayıftır. Kabullenmeyi bilmek, kabullenmeyi öğrenmek de bu işte gerekli olabilir.

**Özer ANAR:** Çok teşekkür ederiz.

**Derviş ZAİM:** Benim için zevkti.