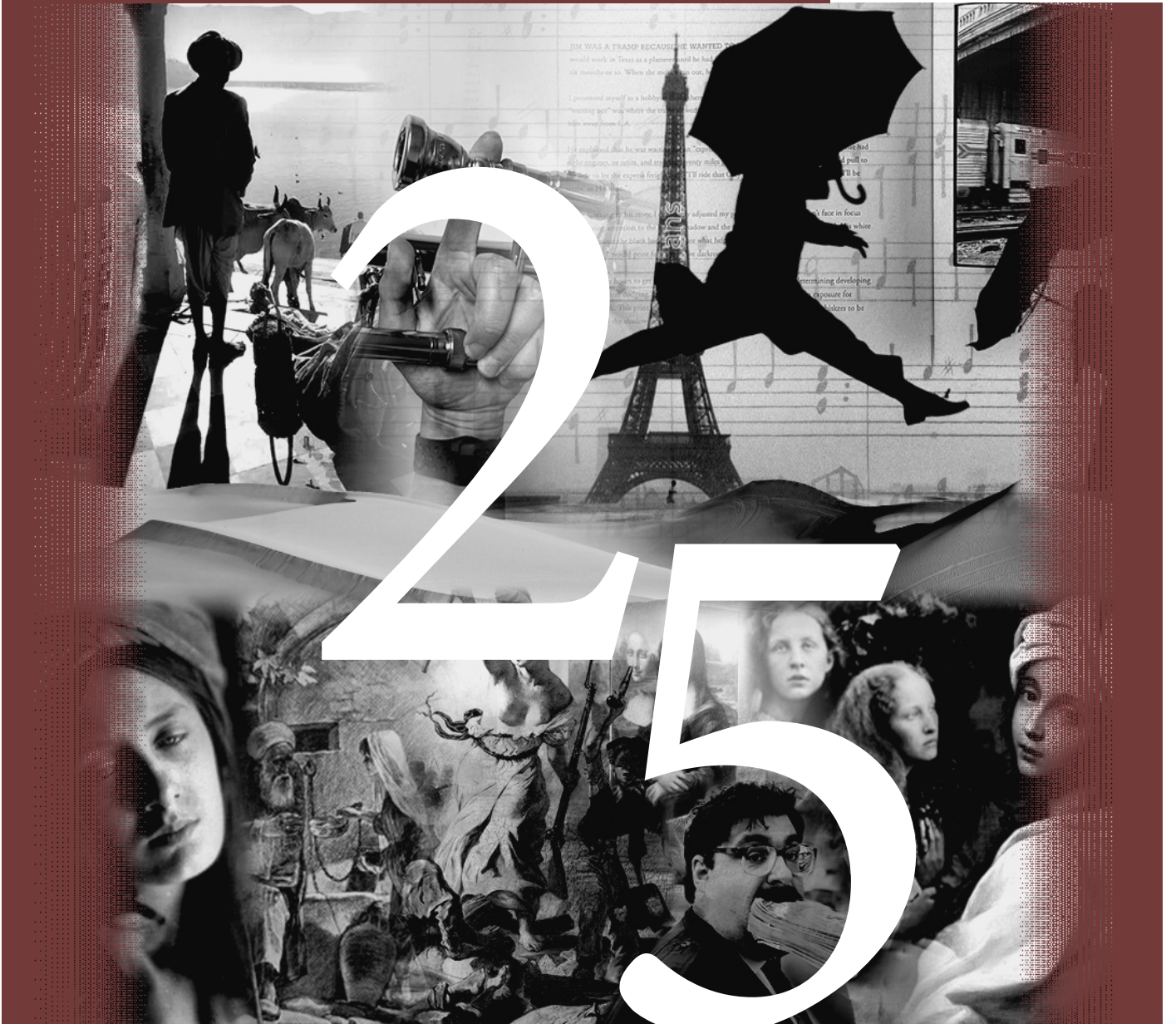


# sanat&tasarım

## art&design

**ÇİLT / VOLUME 13 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2023 e-ISSN: 2146 - 9059**

**ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ**  
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



# sanat&tasarım art&design

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ  
ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

ÇİLT / VOLUME 13 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2023 e-ISSN: 2146 - 9059



EBSCO



ASOS  
indeks

## ÖN SÖZ

Günümüzde teknolojinin çok hızlı bir biçimde geliştiğine şahitlik ediyoruz. 1970'lerde hız kazanan bu ilerlemelerin sanatın mekânı, içeriği ve anlamı üzerinde derin etkilere neden olduğu bir gerçekliktir. Bu gelişmeler, iletişim ve bilgisayar teknolojileri ile özellikle yakın bir ilişki içerisinde ve sanat dünyasında dönüşüme yol açmıştır. İnternet ve diğer kitle iletişim teknolojileri, küresel ağların oluşturulmasına ve küresel düzeyde kültürel etkileşime olanak sağlamıştır. Farklı coğrafyalardan gelen sanat anlayışları birbiriyle temas halinde olduğundan, sanatın kavramsal çerçevesi, yapısal özellikleri ve sergilenme biçimleri üzerinde evrimsel değişiklikler yaşandığı görülmektedir.

Dergimizin bu sayısında müzik, tiyatro, grafik sanatları, baskı sanatları, performans sanatı, enstalasyon sanatı, çevresel sanat, fotoğraf, sinema, seramik sanatı, dijital sanat, endüstriyel tasarım, iç mimarlık, mimarlık alanlarından 18 araştırma, 4 derleme olmak üzere toplamda 22 adet makale bulunmaktadır. Makalelerin genel olarak teknolojik gelişmeler, küreselleşme, bilim ve sanatın etkileşimi, sanatın kavramsal yönü, sanatın ve tasarımın atölyeyle aynı zamanda sokakla ilişkisi gibi konular ekseninde olduğu dikkat çekmektedir. Konular çağdaş sanatla ilgili olduğu kadar sanat tarihini de kapsamaktadır. Sanatın kalıcı ve güncel meselelerini bilimsel ve sistematik yöntemlerle ele alan metinlerin araştırmacılar ve okuyucular için önemli bir veri kaynağı oluşturacağını umut ediyoruz.

Dergimizin ESCI, ULAKBİM, EBSCO, İdealonline, TR-Dizin ve ASOS gibi önemli indekslerde tarandığını hatırlatmak isterim. 25. sayımızın yayımına katkı sunan yazarlarımıza, titiz ve özenli incelemeleri için editörlerimize, hakemlerimize, dergimizin tasarımını gerçekleştiren tasarım ekibine ve dergimizin size ulaşmasında, hazırlık süreçlerinde özverili bir çaba ve emek ortaya koyan çok değerli ekibimize teşekkür ediyorum.

**Doç. Dr. Selvin Yeşilay**  
**Baş Editör**

## FOREWORD

*We witness the rapid development of technology in our present day. It is a reality that the advancements gaining momentum in the 1970s have had profound effects on the space, content, and meaning of art. These developments are closely intertwined with communication and computer technologies and have led to a transformation in the world of art.*

*The internet and other mass communication technologies have facilitated the creation of global networks and enabled cross-cultural interactions on a global scale. As a result of the interactions between art perspectives from different geographical regions, evolutionary changes have been observed in the conceptual framework, structural features, and modes of presentation of art.*

*In this issue of our journal, we have a total of 22 articles, including 18 research papers and 4 compilations, spanning various fields such as music, theater, graphic arts, printmaking, performance art, installation art, land art, photography, cinema, ceramic arts, digital art, industrial design, interior architecture, and architecture. These articles predominantly revolve around topics such as technological advancements, globalization, the interaction between science and art, the conceptual aspect of art, and the relationship between art and design with both the workshop and the street. The subjects encompass not only contemporary art but also art history. We hope that the texts, which address the enduring and current issues of art through scientific and systematic methods, will serve as a valuable source for researchers and readers.*

*I would like to remind you that our journal is indexed in important databases such as ESCI, ULAKBİM, EBSCO, İdealonline, TR-Dizin, and ASOS. I extend my gratitude to the authors who contributed to the publication of our 25th issue, the editors for their meticulous and thorough reviews, the referees, the design team responsible for our journal's layout, and the dedicated team that worked tirelessly during the preparation process to ensure the delivery of our journal to you.*

**Assoc. Prof. Dr. Selvin Yeşilay**  
**Chief Editor**



# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

## ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

**Sahibi:** Anadolu Üniversitesi adına Rektör Prof. Dr. Fuat Erdal

**Owner:** On behalf of Anadolu University Rector Prof. Dr. Fuat Erdal

**Yayın Yönetmeni / Publishing Director:** Ebru Özen

**Dizgi / Typest:** Can Demirkaya

**Kapak Tasarımı / Cover Design:** Can Demirkaya

*Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, Alan Editörleri Kurulu bulunan ulusal hakemli bir dergidir. Yılda iki kez yayımlanır. Gönderilen yazılar önce editörler ve baş editör tarafından sanat ve tasarım literatürüne katkı, etik ve bilimsel araştırma yöntemlerine uygunluk açısından incelenerek değerlendirilir. Uygun bulunan yazılar için alan editörü belirlenir. Alan editörü, alanında uzman iki ayrı hakem ile birlikte yazıyı değerlendirir. Bu değerlendirme doğrultusunda yazı ya doğrudan ya da düzeltilerek yayımlanır veya reddedilir. Hakemlerin gizli tutulan raporları dergi arşivinde on yıl süre ile muhafaza edilir. Sanat & Tasarım Dergisi 'nde yayımlanan tüm metinlerin yayım hakkı Anadolu Üniversitesine aittir.*

*Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, dünyanın en kapsamlı akademik tam metin dergi ve benzeri kaynak veri tabanlarından biri olan EBSCO Bilgi Hizmetleri ile elektronik lisans işbirliğine girmiştir. Sanat & Tasarım Dergisi ESCI, ULAKBİM, EBSCO, İdealonline, TR-Dizin ve ASOS veri tabanlarında yer almaktadır.*

*Anadolu University Journal of Art & Design is a national refereed journal with an editorial board. The journal is published twice a year. Submissions to the journal are evaluated by the editors and the editor-in-chief in terms of their contribution to the art and design literature, their relevance to ethics and research methods. If they deem appropriate, editors from the corresponding fields are determined. Field editors evaluate the manuscript with two experts in the related field. In line with this evaluation, the manuscripts are published with or without corrections, or rejected. The reports of referees are confidential and archived for ten years. Anadolu University hold the copyright of all articles published in Art & Design Journal.*

*Anadolu University Journal of Art & Design has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Information Services, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. Journal of Art & Design can be found on ESCI, ULAKBİM, EBSCO, İdealonline and TR-Dizin and ASOS databases.*

### **Yazışma Adresi / Adress:**

Anadolu Üniversitesi

Sanat & Tasarım Dergisi Sekreteryası

Yunusemre Kampüsü 26470 Tepebaşı - ESKİŞEHİR

**e-mail:** sanattasarim@anadolu.edu.tr

**Web adresi:** <https://std.anadolu.edu.tr>

**e-ISSN:** 2146-9059

**Yayın Tarihi:** ARALIK 2023

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT&TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART&DESIGN

## DERGİ EDITÖRLERİ

**Baş Editör** / Editor-in-Chief : Doç. Dr. Selvin Yeşilay

**Editör** / Editor : Doç. Gülçin Karaca

**Editör** / Editor : Dr. Öğr. Üyesi Elif Özbek

**Editör** / Editor : Arş. Gör. Kadriye Gayin Taymur

**İngilizce Dil Editörü** / English Language Editor : Öğr. Gör. Meral Melek Ünver

## ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Adnan TEPECİK / Başkent Üniversitesi  
Prof. Dr. Ardan Ergüven / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ayşen ÇELEN ÖZTÜRK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Bahadır GÜLMEZ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Billur TEKKÖK KARAGÖZ / Ankara Başkent Üniversitesi  
Prof. Dr. Bülent SELDERAY / Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Burcu PELVANOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. E. Nezih ORHON / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ender BULGUN / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Prof. Dr. Fevzi KASAP / Yakın Doğu Üniversitesi  
Prof. Dr. Feyzi KORUR / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Gülname TURAN / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Hakan ANAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Hakan DALOĞLU / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Prof. Dr. Hakan ERTEP / Yaşar Üniversitesi  
Prof. Dr. İsmail Özgür SOĞANCI / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Kerem KARABOĞA / İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Levent ŞENTÜRK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Leyla ÖĞÜT / İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet Erol ALTINSAPAN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Meltem YILMAZ / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Meral NALÇAKAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Metin BALAY / Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa SEKMEK / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Nesrin Aysun YÜKSEL / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurhan TEKEREK / Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Osman TUTAL / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Özlen Sıla DURHAN / İstanbul Işık Üniversitesi  
Prof. Dr. Pelin YILDIZ / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Refa EMRALI / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Sezer CİHANER KESER / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Sezin TÜRK KAYA / Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Simber Rana ATAY / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Suzan Duygu ERİŞTİ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Tülün DEĞİRMENCI / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Türel EZİCİ / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Zehra SAK BRODY / Yaşar Üniversitesi  
Prof. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Asu Perihan KARADUT / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Buket ACARTÜRK / Sakarya Üniversitesi  
Prof. Burak KAPTAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Cafer ARSLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Deniz ÖZKUT / Katip Çelebi Üniversitesi  
Prof. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Prof. Ezgi HAKAN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Hatice Kübra KUZUCANLI / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Prof. Hüseyin Bülent AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. İnsel İNAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Mehmet Reşat BAŞAR / İstanbul Aydın Üniversitesi  
Prof. Melike TAŞÇIOĞLU VAUGHAN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Metin İNCE / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Müge GÖKER PAKTAŞ / Marmara Üniversitesi  
Prof. Namık Kemal SARIKAVAK / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Rıdvan COŞKUN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Saime DÖNMEZER / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Serla BALKARLI / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Sevim SELAMET / Anadolu Üniversitesi  
Prof. T. Fikret UÇAR / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Tansel TÜRKDOĞAN / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Yüksel ŞAHİN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Zeliha AKÇAOĞLU / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali KILIÇ / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Alper ALTUNAY / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Armağan EKE / İstanbul Kültür Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşe Banu TEVFİKLER / Doğu Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent Ümit ERUTKU / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Can DİKER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Çiğdem CANBAY TÜRKYILMAZ / Yıldız Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Çiğdem TAŞ ALİCENAP / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Damla ALTUNCU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Deniz DENİZ / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Dr. Ebru Nalan SÜLÜN / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Dr. Efsun EKENYAZICI GÜNEY / Bahçeşehir Üniversitesi  
Doç. Dr. Elif GÜNEŞ / Atılım Üniversitesi  
Doç. Dr. Engin KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Esin DE THORPE MILLARD / Ege Üniversitesi  
Doç. Dr. Fırat TUFAN / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Gökçe KETİZMEN ÖNAL / Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Gülin TEREK ÜNAL / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Hüda SAYIN YÜCEL / Kırıkkale Üniversitesi  
Doç. Dr. Hülya TOKSÖZ ŞAHİNER / Altınbaş Üniversitesi

## ALAN EDITÖRLER KURULU / FIELD EDITORIAL BOARD

- Doç. Dr. Işıl UÇMAN ALTINIŞIK / Pamukkale Üniversitesi  
Doç. Dr. Nilgün SALUR / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Nilüfer TALU / İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü  
Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Oğuz ARICI / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Onur DÜLGER / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Onur ERMAN / Çukurova Üniversitesi  
Doç. Dr. Ozan BİLGİNER / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Özgür ÇELİK / Ege Üniversitesi  
Doç. Dr. Özlem ARDA / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Özlem TEKDEMİR DÖKEROĞLU / Bitlis Eren Üniversitesi  
Doç. Dr. Solmaz BUNULDAY / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Ülkü ÖZTEN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Yasemen SAY / Yıldız Teknik Üniversitesi  
Doç. Armağan Seçil MELİKOĞLU EKE / İstanbul Kültür Üniversitesi  
Doç. Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi  
Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Banu BULDUK TÜRKMEN / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Çağlar OKUR / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Ebru BARANSELİ / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Doç. Emre ERGÜL / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Eren Evin KILIÇKAYA / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. F. Eren YAŞI / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Gülçin KARACA / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Hasan BAŞKIRKAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi  
Doç. Mehmet INCEOĞLU / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Neslihan YAŞAR / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Nilgün SALUR / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Özlem MUTAF BÜYÜKARMAN / Yeditepe Üniversitesi  
Doç. Seval ŞENER / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Tansel ÇEBER / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Uğur Günay YAVUZ / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Ümit GEZGİN / Marmara Üniversitesi  
Doç. Zülfükar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Abdülkadir CANDEMİR / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Açalıya ALPAN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Can ÖZCAN / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Fatih KARAKAYA / TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Arda ÖZTÜRK / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aren Emre KURTGÖZÜ / TED Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aslı EKİCİ / Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Yusuf TURGUT / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Azime CANTAŞ / Afyon Kocatepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÜRKMEZ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Bilge Beril KAPUSUZ BALCI / Gazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Darine T. ZACCA / Holy Spirit University of Kaslik  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ekin PINAR / Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif TATAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Esin DÜZAKIN / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi F. Dilek HİMMAM / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Filiz PİYALE ONAT / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Nevin GÜVEN / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hülya Nur KIZILYAPRAK / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İrem TEKİN YÜCESOY / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Meltem CEMİLOĞLU / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özgü ÖZTUĞRAN / Akdeniz Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem MUMCU UÇAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar CARTIER / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sebla Selin OK / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Simten DEMİRKOL / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sermin ÇAKICI ALP / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sultan Burcu DEMİRKÖYUNCU / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şevket Cem ONAT / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tolga BENLİ / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zehra SÖZBİR KÖYLÜ / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Dilek KARAAZİZ ŞENER / Hacettepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. İşıltan ATAMAN TIRYAKI / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Müşerref ZEYTİNOĞLU / Yeditepe Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ömer DURMAZ / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Öğr. Gör. Bengisu KELEŞOĞLU / Anadolu Üniversitesi  
Araş. Gör. Dr. Gizem ÖNCELEN / Anadolu Üniversitesi

# ANADOLU ÜNİVERSİTESİ SANAT & TASARIM DERGİSİ

ANADOLU UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

## GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ SANAT & TASARIM DERGİSİ

YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)

PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Reviewer Board)

Prof. Dr. Adnan TONEL / Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi  
Prof. Dr. Ali ÖZTÜRK / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ali KARADOĞAN / Munzur Üniversitesi  
Prof. Dr. Arzu ÇAHANTİMUR / Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Aslihan ÜNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Aysu AKALIN / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Aysen ÇELEN ÖZTÜRK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Berna ÜSTÜN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Bilge SAYIL ONARAN / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Dr. Çiğdem KAYA PAZARBAŞI / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Dilek ZERENLER / Konya Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. E. Dilay GÜNEY / İstanbul Aivansaray Üniversitesi  
Prof. Dr. E. Nezih ORHON / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Ender YAZGAN BULGUN / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Prof. Dr. Esin BOYACIOĞLU / Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL / Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Fatih ÖZKAFA / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Gülay USTA / İstanbul Kültür Üniversitesi  
Prof. Dr. Hakan SAVAŞ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Hakkı Tonguç TOKOL / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Hasibe Zeynep ÇİLİNGİR / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Hatice Hümanur BAĞLI / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Hatice ÖZ PEKTAŞ / Üsküdar Üniversitesi  
Prof. Dr. İlhan ERSOY / Ege Üniversitesi  
Prof. Dr. Kaan GÜNÇE / Doğu Akdeniz Üniversitesi  
Prof. Dr. Mehmet Lütfi HİDAYETOĞLU / Selçuk Üniversitesi  
Prof. Dr. Murat BENGİSU / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Prof. Dr. Murat ÖZYAVUZ / Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa Öner UZUN / Adnan Menderes Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa SEKMEN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Müge GÖKER PAKTAŞ / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Nazlı Eda NOYAN / Bahçeşehir Üniversitesi  
Prof. Dr. Nilay ERTÜRK / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Dr. Nuray ÖZASLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Nurhan TEKEREK / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Özlen Sıla DURHAN / İstanbul Işık Üniversitesi  
Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Refa EMRALI / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Saye Nihan ÇABUK / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Semih ÇELENK / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Sezin TÜRK KAYA / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Sibel ÇOBAN / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Sibel ONURSOY / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Dr. Suat KARAASLAN / Çukurova Üniversitesi  
Prof. Dr. Şebnem TİMUR / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Prof. Dr. Şehnaz YALÇIN / Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Tülün DEĞİRMENCI / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Zuhal ÖZEL SAĞLAMTİMUR / Ege Üniversitesi  
Prof. Alper MÜFETTİŞOĞLU / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Antoine N. FICHFICH / Holy Spirit University of Kaslik  
Prof. Arman ARTAÇ / Anadolu Üniversitesi

Prof. Aylin ÇAKICI UZAR / Uludağ Üniversitesi  
Prof. Ayşe Sibel KEDİK / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Çiğdem DEMİR / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Prof. Duygu KAHRAMAN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Prof. Erdem ÇÖLOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Faruk TAŞKALE / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Fuat AKDENİZLİ / İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Güldan ARAZ AY / Anadolu Üniversitesi  
Prof. H. Kübra KUZUCANLI / Dumlupınar Üniversitesi  
Prof. Hande DALKILIÇ / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Hasibe KALKAN / İstanbul Üniversitesi  
Prof. İdil AKBOSTANCI / Marmara Üniversitesi  
Prof. Kemal ULUDAĞ / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Melike TAŞÇIOĞLU VAUGHAN / Anadolu Üniversitesi  
Prof. Nesrin ÖNLÜ / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Nesrin TÜRKMEN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Oktay ÇOLAK / Marmara Üniversitesi  
Prof. Oya SİPAHIOĞLU / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Özden PEKTAŞ TURGUT / Hacettepe Üniversitesi  
Prof. Seçkin TERCAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Prof. Şive Neşe BAYDAR / Sakarya Üniversitesi  
Prof. Tevfik İnanç İLİSULU / Ankara Hacı Bayram Üniversitesi  
Prof. Yasemin YAROL / Atatürk Üniversitesi  
Doç. Dr. A. Duygu KOCA / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Abdullah Sinan GÜLER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Ahmet BENLİYAY / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Dr. Ahmet UTKU / Ege Üniversitesi  
Doç. Dr. Ali Tolga ÖZDEN / Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Aktan ACAR / TOBB Üniversitesi  
Doç. Dr. Asiye AYGÜN GÜLTEKİN / İstanbul Kültür Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşe Elif COŞKUN / Kadir Has Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşe Nahide YILMAZ / Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşen ÖZKAN / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Ayşen YANAR / Ankara Üniversitesi  
Doç. Dr. Banu KAVAKLI / Altınbaş Üniversitesi  
Doç. Dr. Begüm Aylin ÖNDER / İstanbul Arel Üniversitesi  
Doç. Dr. Bengü BATU ERTUNG / Ankara Üniversitesi  
Doç. Dr. Berceste Gülçin ÖZDEMİR / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Berna COŞKUN ONAN / Bursa Uludağ Üniversitesi  
Doç. Dr. Bilgehan Yılmaz ÇAKMAK / Konya Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Burçak BALAMBER / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Dr. Burhan YILMAZ / Düzce Üniversitesi  
Doç. Dr. Cem KARA / Marmara Üniversitesi  
Doç. Dr. Ceren GÜNERÖZ / Ankara Üniversitesi  
Doç. Dr. Demet KARAPINAR / Yeditepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Didem KANKILIÇ / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Dr. Dilara KARAKAŞ TABAK / Harran Üniversitesi  
Doç. Dr. Duygu KAÇAR / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Duygu SABANCI İŞTİN / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Dr. E. Gizem UĞURLU / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ebru Ceren UZUN UYSAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

**YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)**  
**PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Reviewer Board)**

- Doç. Dr. Ebru GÜLER / Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi  
Doç. Dr. Ece KUMKALE AÇIKGÖZ / Ankara Bilim Üniversitesi  
Doç. Dr. Egemen NADASBAŞ / Atılım Üniversitesi  
Doç. Dr. Elif AVCI / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Emine GÖRGÜL / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Eren Ekin ERCAN / Üsküdar Üniversitesi  
Doç. Dr. Erhan Berat FİNDIKLI / İstanbul Medeniyet Üniversitesi  
Doç. Dr. Figen Gül KAFESCİOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Fürüzan ASLAN / Kırıkkale Üniversitesi  
Doç. Dr. Gökçe KETİZMEN ÖNAL / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Gülbin TEREK ÜNAL / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Gülçin Cankız ELİBOL / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. H. Kübra ÖZALP HAMARTA / Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Doç. Dr. Harika Esra OSKAY MALİCKİ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. İclal Alev DEĞİM FLANNAGAN / Başkent Üniversitesi  
Doç. Dr. İldem AYTAZ SEVER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. İpek MEMİKOĞLU / Atılım Üniversitesi  
Doç. Dr. Işıl İNANÇ YILDIRIM / Beykent Üniversitesi  
Doç. Dr. Lokman ZOR / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi  
Doç. Dr. Mehmet Zafer AKDEMİR / Yıldız Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Mehtap ÖZBAYRAKTAR / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Dr. Meltem ANAY / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Murat Burak ALTINIŞIK / Pamukkale Üniversitesi  
Doç. Dr. Naz A. G. Z. BÖREKÇİ / İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Dr. Nazan OSKAY / Yüzüncü Yıl Üniversitesi  
Doç. Dr. Nurdan KÜÇÜKHASKÖYLÜ / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Ödül İŞİTMAN / Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Ökkeş Hakan ÇETİN / Gazi Üniversitesi  
Doç. Dr. Özge KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Özge SEVER İSLAMOĞLU / Karadeniz Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Özlem ÖZGÜR / Konya Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Öznur IŞIR / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Dr. Pelin ÖZTÜRK GÖÇMEN / Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi  
Doç. Dr. Rana KARASÖZEN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. S. Banu GARİP / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Doç. Dr. Saadet AYTIS / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Dr. Sadık TUMAY / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Dr. Salih SALBACAK / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi  
Doç. Dr. Sancar TUNALI / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Seda YAVUZ / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Sibel ÇELİK NORMAN / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Dr. Sibel SARICAN GÜNDÜZ / Başkent Üniversitesi  
Doç. Dr. Sibel TUĞAL / Işık Üniversitesi  
Doç. Dr. Sinem Evren YÜKSEL / Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Suzan ORHAN / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Dr. Şahika ÖZDEMİR / İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi  
Doç. Dr. Şebnem ERTAŞ BEŞİR / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Dr. Şebnem SOYGÜDER BATURLAR / Ege Üniversitesi  
Doç. Dr. Şölen KİPÖZ / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Doç. Dr. Yavuz PEKMAN / İstanbul Üniversitesi  
Doç. Dr. Yıldız Derya BİRİNCİOĞLU VURAL / Üsküdar Üniversitesi  
Doç. Dr. Zuhâl AKMEŞE / Dicle Üniversitesi  
Doç. Ayşe Özlem AKDENİZ / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Bahar ARTAN OSKAY / Yeditepe Üniversitesi  
Doç. Barış YILMAZ / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Doç. Betül BİLGE / Başkent Üniversitesi  
Doç. Bilge KINAM / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Doç. Burak BASMACIOĞLU / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Burcu Nehir HALAÇOĞLU / Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Burçak BALAMBER / Balıkesir Üniversitesi  
Doç. Burçin ÜNAL / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Doç. Bülent Ümit ERUTKU / Marmara Üniversitesi  
Doç. Ceren BULUT YUMRUKAYA / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Çağlar OKUR / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Çetin TÜKER / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Derya ADIGÜZEL ÖZBEK / İstanbul Kültür Üniversitesi  
Doç. Didem ERTEN BİLGİÇ / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Ebru BARANSELI / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Efe TÜRKEL / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Elif AYDOĞDU AĞATEKİN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Doç. Emel Asuman ÖNEN / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Esra VAROL / Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi  
Doç. Hanife Neris YÜKSEL / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Hatice KETEN / Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi  
Doç. Irmak BAYBURTLU / İstanbul Ticaret Üniversitesi  
Doç. İkbâl Ece POSTALCI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Kemal TİZGÖL / Akdeniz Üniversitesi  
Doç. Lütfi ÖZDEN / Düzce Üniversitesi  
Doç. M. Ayşe Balyemez / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Murat ERTÜRK / Sakarya Üniversitesi  
Doç. Nezaket TEKİN / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Nil KÖKEN / Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Oya Aşan YÜKSEL / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Doç. Perihan ŞAN ASLAN / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Doç. Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Remzi SAN / Anadolu Üniversitesi  
Doç. Safiye BAŞAR / Kocaeli Üniversitesi  
Doç. Selda KOZBEKÇİ AYRANPINAR / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Şefik ÖZCAN / Mardin Artuklu Üniversitesi  
Doç. Şemsi ALTAŞ / Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi  
Doç. Tuğcan GÜLER / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Doç. Tülay CANBOLAT / Çukurova Üniversitesi  
Doç. Tülay UYAR / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Tuna UYSAL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Doç. Vildan TOK DEREÇİ / Marmara Üniversitesi  
Doç. Zülfükar SAYIN / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi A. Can ÖZCAN / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Açalıya ALPAN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Atay GERGİN / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Atacan AKGÜN / Erciyesi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşar GÜRPINAR / İstanbul Bilgi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül AKÇAY KAVAKOĞLU / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ayşem BAŞAR / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aysun AYDIN ÖKSÜZ / Karadeniz Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Batu ANADOLU / Çukurova Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Başak UÇAR / TED Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Begüm ERÇEVİK SÖNMEZ / Yeditepe Üniversitesi



**YAYIN İNCELEME VE DEĞERLENDİRME KURULU (Hakem Listesi)**  
**PUBLICATION SURVEY AND ADVISORY BOARD (Reviewer Board)**

- Dr. Öğr. Üyesi Bengi KORGAVUŞ / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Berivan EKİNCİ / Dicle Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Berna KILIÇOĞLU / Topkapı Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Borgia KANTÜRK / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Burçin ÜNAL / Alanya HEP Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Bülent AYBERK / Trakya Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Bülent ÜNAL / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çağan ÇANKIRILI / Doğu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Çiler TALU / Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Damla ÖZER / TED Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Deniz SAYAR / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dilara TÜFEKÇİOĞLU / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Dilek ERDOĞAN AYDIN / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu Ebru ÖNGEN CORSINI / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Duygu İrem CAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru ARACI / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ebru BİLGET FATAHA / Cumhuriyet Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ece AKAY ŞUMLU / Başkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif CANDAN / Atatürk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif KÜÇÜKSAYRAÇ / İstanbul Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif TATAR / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Elif Feyza TÜRKMEN / Balıkesir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre CAN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Erdem CEYLAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Esin FAKIBABA DEDEOĞLU / TOBB Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Esin KÖMEZ / Orta Doğu Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi E. Nilüfer ÜSTÜNDAĞ / İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Evin ERDEN TOPOĞLU / Adnan Menderes Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi İŞBİLEN / Bilkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fatma KANDEMİR ŞAHİN / Konya Selçuk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fehime ELEM YILDIRIM / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi F. Dilek HİMMAM ER / İzmir Ekonomi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU / Altınbaş Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Fırat ENGİN / Hitit Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Göral Erinc YILMAZ / Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Güler BEK ARAT / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Halil DAŞKESEN / Atatürk Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Hatice ÇÖKLÜ AŞKIN / Ordu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Heves BEŞELİ ÖZKOÇ / TED Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İ. Soner ÖZDEMİR / Düzce Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlkay DİNÇ UYAROĞLU / OSTİM Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İlke TEKİN / Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi İpek TORUN / Bahçeşehir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kami EMİRHAN / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kibar Evren BOLAT / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Kurt Orkun AKTAŞ / Kırıkkale Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi M. Meralcan GÜLMEN / Beykent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Maha Kazan TABET / Holy Spirit University of Kaslik  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Çağlayan ÖZKURT / Abant İzzet Baysal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Durmuş ÇALIŞIR / Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI / İstanbul Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mehtap UYGUNGÖZ / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba AKIM ÇINAR / İstanbul Medeniyet Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Meltem ERANIL DEMİRLİ / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Merve BULDAÇ / Kütahya Dumlupınar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Merve ÇAŞKURLU / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Meryem GEÇİMLİ / Kahramanmaraş İstiklal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mine KÜÇÜK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Mesut ÇELİK / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nazlı GÜRGAN / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Nihan HACİÖMEROĞLU / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ozan Ömer AKGÜL / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özgür CEYLAN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özgür UĞUZ / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem AYVAZ TUNÇ / Ondokuz Mayıs Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Özlem KANDEMİR / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar CEYLAN / Beykent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Pınar ŞAHİN / Bahçeşehir Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Rıza Fatih MENDİLCİOĞLU / Başkent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sebla Selin OK / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Seden ODABAŞIOĞLU / Marmara Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Selin ÜST / Özyeğin Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Serkan FUNDALAR / Yakın Doğu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Seza SOYLUÇİÇEK VURGUN / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sinan SAVAŞ / İstanbul Okan Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Sündüz HAŞAR / İstanbul Aydın Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şakir ÖZÜDOĞRU / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şansal ERDİNÇ / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Şirin KOÇAK ÖZESKİCİ / Uşak Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi T. Nihan HACİÖMEROĞLU / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tanzer ARIĞ / Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Terane MEHEMMEDOVA BURNAK / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tolga UZUN / Karabük Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tolga YILMAZ / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba LEVENT KASAP / Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Turgut Efe VAROL / Atılım Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Uğur ÇİT / Tunceli Munzur Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Ulaş IŞIKLAR / Beykent Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Umut ALTINTAŞ / Yaşar Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Yasin AKGÜL / Karabük Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zafer Ali AKŞİT / Yeditepe Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zekiye Aslıhan ÖZTÜRK / Namık Kemal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep ERTUĞRUL / Anadolu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep GÖNÜLAY ÇALIMLI / Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aysel ALVER / Mardin Artuklu Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Aşkın ERCAN / Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Vecihe Özge ZEREN / Çanakkale Onsekizmart Üniversitesi  
Dr. Öğr. Üyesi Emre ZEYTİNOĞLU / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Arş. Gör. Dr. Duygu TOSUNAY GENÇELİ / Anadolu Üniversitesi  
Arş. Gör. Dr. Ercan VERİM / Süleyman Demirel Üniversitesi  
Arş. Gör. Tülin YENİLİR / Celal Bayar Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Bengisu KELEŞOĞLU / Anadolu Üniversitesi  
Öğr. Gör. Dr. Yılmaz ÇIRACIOĞLU / Hacı Bayram Veli Üniversitesi  
Öğr. Gör. Nilgün YÜKSEL / Düzce Üniversitesi  
Öğr. Gör. Yiğit AYDIN / Bilkent Üniversitesi  
Öğr. Gör. Zeynep BASKICI KAPKIN / Eskişehir Teknik Üniversitesi  
Öğr. Gör. Ömer DURMAZ / Dokuz Eylül Üniversitesi

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

## MAKALELER / ARTICLES

### INTERIOR DESIGN CODES OF COFFEE SHOPS AS THE THIRD PLACE DURING THE COVID 19 PANDEMIC: Z-GENERATION AND DISTANCE CONCEPT

PANDEMİ SÜRECİNDE 3. YER OLARAK KAHVE DÜKKANLARININ İÇ MEKAN TASARIM KODLARI: Z KUŞAĞI VE MESAFE

Füsun Curaoğlu, Gül Ağaoğlu Çobanlar, Şeyma Koyuncu ——— ARAŞTIRMA / RESEARCH **350-367**

### JEOLİFLERDEN ARAZİ SANATINA: ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL YAPISINA YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME FROM GEOLYPHS TO LAND ART: AN ASSESSMENT ON THE CONCEPTUAL STRUCTURE OF LAND ART

Mehmet Susuz, Mustafa Kınık ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **368-386**

### SERAMİK SANATINDA KULLANILAN ÜÇ BOYUTLU SERAMİK YAZICILARDA PROCESSİNG KOD YAZILIMIYLA YAPAY ZEKANIN UYUMU

HARMONY OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE WITH PROCESSING CODE SOFTWARE IN THREE DIMENSIONAL CERAMIC PRINTERS USED  
IN CERAMIC ART

Ekrem Coşkun, Melike Nükte Dinçer ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **387-402**

### DİEGETİK İSTİLA: 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA MİMETİK TEMSİLİN DEFORMASYONU

THE IRRUPTION OF DIEGESIS: DEFORMATION OF MIMETIC REPRESENTATION IN 20th CENTURY THEATRE

Melike Saba Akım ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **403-418**

### SÜRÜKLEYİCİ SANAT TEKNOLOJİLERİ VE ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARININ KATILIMCI ROLLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

AN EVALUATION OF IMMERSIVE ART TECHNOLOGIES AND CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS IN TERMS OF PARTICIPATION  
ROLES

Atiye Güner ————— DERLEME / REVIEW **419-434**

### KALİGRAFI ve LEKECİLİK: KALİGRAFİDE LEKECİ YORUMLAMALAR

ALLIGRAPHY AND TACHISM: TACHISM INTERPRETATIONS IN CALLIGRAPHY

Banu Bulduk Türkmen ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **435-450**

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

## MAKALELER / ARTICLES

### KOLOGRAFİ TEKNİĞİNDE ALTERNATİF YAKLAŞIMLAR: DENEYSEL BİR ARAŞTIRMA

PANDEMİ SÜRECİNDE 3. YER OLARAK KAHVE DÜKKANLARININ İÇ MEKAN TASARIM KODLARI: Z KUŞAĞI VE MESAFE

Berna Coşkun Onan, Sezin Türk Kaya \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **451-464**

### BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ PROPAGANDA AFİŞLERİNDE ALEGORİK KADIN FİGÜRLERİ

ALLEGORICAL FEMALE FIGURES IN WORLD WAR I U.S. PROPAGANDA POSTERS

Görkem Tılıç Karakuşlu \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **465-477**

### SERVET-İ FÜNUN DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA BATILILAŞMANIN SEMBOLÜ OLARAK PİYANO

PIANO AS A SYMBOL OF WESTERNIZATION IN SERVET-İ FÜNUN PERIOD TURKISH NOVEL

Ahmet Alumur, Şevki Özer Akçay \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **478-496**

### YAZININ AMACINDA AYKIRI BİR ÜSLUP: ASEMİK YAZI

A STYLE AGAINST THE FUNCTION OF WRITING: ASEMİK WRITING

Deniz Erten, Mehtap Uygungöz \_\_\_\_\_ DERLEME / REVIEW **497-510**

### SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞINDA GÖRSEL HİKÂYE ANLATIMI

VISUAL STORYTELLING IN STREET PHOTOGRAPHY

Atila Işık \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **511-525**

### MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATIN ORTA DOĞU'DA GELİŞİMİ VE TOPLUMSAL ALGISI

THE DEVELOPMENT AND SOCIAL PERCEPTION OF MODERN AND CONTEMPORARY ART IN THE MIDDLE EAST

Oytun Doğan \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **526-544**

### JOSEPH BEUYS'UN ÇALIŞMALARINDA KENDİLİK PRATİKLERİ VE ÖZNELEŞME SÜRECİ

SELF PRACTICES AND SUBJECTIVATION PROCESS IN THE WORKS OF JOSEPH BEUYS

Hilal Balcı \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **545-560**

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

## MAKALELER / ARTICLES

### YARATICILIĞI TETİKLEYEN TASARIM STÜDYOSU STRATEJİLERİ

DESIGN STUDIO STRATEGIES FOR STIMULATING CREATIVITY

Kamile Öztürk Kösençig, Mehtap Özbayraktar ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **561-578**

### MAURICE RAVEL'İN BOLERO ADLI ESERİ VE ESERDEKİ TROMBON SOLOSUNUN İNCELENMESİ

AN EXAMINATION OF MAURICE RAVEL'S BOLERO AND TROMBONE SOLOS IN THE WORK

Ahmet Yıldız ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **579-592**

### TRANSFERRING EXAMPLES OF IRONWORK PRODUCTS IN SAFRANBOLU OLD BAZAAR REGION TO FUTURE GENERATIONS THROUGH A DIGITAL LIBRARY

SAFRANBOLU ESKİÇARŞI BÖLGESİNDE DEMİRCİLİK ZANAATI ÖRNEKLERİNİN DİJİTAL KÜTÜPHANE İLE GELECEK NESİLLERE AKTARILMASI

Ege Kaya Köse, Halime Gözlükaya ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **593-607**

### TÜRK MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİNDE KULLANILAN ALBERT VE BOEHM SİSTEM KLARNET TÜRLERİNİN FARKLILIKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF THE DIFFERENCES OF ALBERT AND BOEHM SYSTEM CLARINET TYPES USED IN TURKISH AND CLASSICAL MUSIC

Kaya Kılıç ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **608-619**

### DRAKULA COMES TO İSTANBUL: A BRIEF HISTORY OF TURKISH FANTASTIC CINEMA

DRAKULA İSTANBUL'A GELİYOR: FANTASTİK TÜRK SİNEMASININ KISA BİR TARİHİ

Serkan Fundalar, Göral Erinç Yılmaz, Fevzi Kasap ————— ARAŞTIRMA / RESEARCH **620-633**

### İŞBİRLİKÇİ BASKI ATÖLYELERİNİN KÜRATORYAL PRATİKLERİ

CURATORIAL PRACTICES OF COLLABORATIVE PRINT WORKSHOPS

Doğu Gündoğdu ————— DERLEME / REVIEW **634-648**

# İÇİNDEKİLER / CONTENT

## MAKALELER / ARTICLES

### DOĞADA HEYKELLEŞEN BEDEN: ANA MENDIETA'NIN SİLÜETA SERİSİ

THE BODY SCULPTED IN NATURE: ANA MENDIETA'S SILUETA SERIES

Güneş OKTAY \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **649-659**

### BENZERLİK VE FARKLILIKLAR EKSENİNDE TASARIM SÜRECİ VE DİJİTAL ÖYKÜLEME

DESIGN PROCESS AND DIGITAL STORYTELLING ON THE AXIS OF SIMILARITIES AND DIFFERENCES

İpek Yıldırım Coruk \_\_\_\_\_ ARAŞTIRMA / RESEARCH **660-674**

### FOTOĞRAF VE ŞİİR İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA PHOTOPOEM / FOTOŞİİR

PHOTOPOEM IN THE CONTEXT OF PHOTOGRAPHY AND POETRY RELATIONSHIP

Murat Han Er, Ahmet Karakuş \_\_\_\_\_ DERLEME / REVIEW **675-688**



## INTERIOR DESIGN CODES OF COFFEE SHOPS AS THE THIRD PLACE DURING THE COVID 19 PANDEMIC: Z-GENERATION AND DISTANCE CONCEPT

Asst. Prof. Füsün CURAOĞLU\*  
Res. Asst. Gül AĞAOĞLU ÇOBANLAR\*\*  
Şeyma KOYUNCU\*\*\*

### ABSTRACT

The studies conducted on the changes encountered during the pandemic are frequently concerned with the modification of the residence and the workplace. Although these studies are sufficient to reveal the needs of private areas and workplaces during the pandemic, there are not enough studies on the position of coffee shops as the 3rd place in the pandemic process. third wave coffee shops have the potential to demonstrate technology-driven changes in the utilization of space during the socialization and work experiences of Generation Z in the pandemic process. third wave coffee shops reveal the evolution of the concept of distance and interior design codes during the pandemic process. In this study carrying out a mixed method design, a questionnaire, space syntax method, and semi-structured discussions were used. The purpose of this study is to analyze the evolution of Generation Z's perception of distance, spatial expectations, and new interior design codes. The key findings indicate that Generation Z users utilize third wave coffee shops primarily for work and socialization and reconsider the concepts of virtual and physical distance with the pandemic. Another promising finding is that Generation Z users point out that third wave coffee shops should change in tandem with how the pandemic has evolved, and they have visions for the necessity. In this way, the study contributes to the design of spaces that meet the expectations of users of Generation Z in light of their evolving perception of distance.

**Keywords:** Interior design, third wave coffee shop, Generation Z, Physical distance, Virtual distance.

Received Date: 01.09.2022

Accepted Date: 28.02.2023

Article Types: Research Article

\*Eskişehir Technical University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design. fcuraoglu@eskisehir.edu.tr.

ORCID: 0000-0002-9594-2281

\*\*Eskişehir Technical University, Faculty of Architecture and Design, Department of Interior Design. gulagaoglucobanlar@eskisehir.edu.tr.

ORCID: 0000-0002-2324-7327

\*\*\*Konya Food and Agriculture University, Faculty of Engineering and Architecture, Department of Interior Architecture, seyma.koyuncu@gidatarim.edu.tr.

ORCID: 0000-0002-0615-1630

## PANDEMİ SÜRECİNDE 3. YER OLARAK KAHVE DÜKKANLARININ İÇ MEKAN TASARIM KODLARI: Z KUŞAĞI VE MESAFE

Dr. Öğretim Üyesi Füsun CURAOĞLU\*  
Arş. Gör. Gül AĞAOĞLU ÇOBANLAR\*\*  
Şeyma KOYUNCU\*\*\*

### ÖZET

Pandemi sürecinde yaşanan değişimlerle birlikte yapılan çalışmalar sıklıkla konutun ve ofisin dönüşümüyle ilgilidir. Bu çalışmalar pandemi sürecinde özel alanların ve çalışma mekanlarının gereksinimlerini ortaya koyma noktasında yeterli olsa da üçüncü yer olarak kahve dükkanlarının pandemi sürecindeki konumuna dair yeterli çalışma yoktur. 3. Nesil kahve dükkanları Z kuşağının pandemi sürecinde sosyalleşme ve çalışma deneyimleri sırasında mekan kullanımlarında yaşanan teknoloji odaklı değişim ve dönüşümleri gösterme potansiyeline sahiptir. Pandemi sürecinde mesafe kavramının ve iç mekan tasarım kodlarının dönüşümü 3.Nesil kahve dükkanları üzerinden okunabilmektedir. Karma araştırma yöntemi kullanılan çalışma; anket çalışması, mekan dizim yöntemi ve yarı-yapılandırılmış görüşmelerden oluşmaktadır. Çalışmada, Z kuşağı kullanıcılarının mesafe algılarındaki değişimi, mekânsal beklentilerini ve yeni iç mekan tasarım kodlarını incelemek amaçlanmaktadır. Temel bulgular, Z kuşağı kullanıcılarının 3. Nesil kahve dükkanlarını çalışma ve sosyalleşme olarak iki ana amaç doğrultusunda kullandıklarını, sanal ve fiziksel mesafe kavramlarını pandemi ile yeniden ele aldıklarını, 3. Nesil kahve dükkanlarının pandeminin dönüştürdükleriyle paralel olarak değişmesi gerektiğini belirttiklerini ve bu gerekliliğe yönelik öngörülerinin olduğunu işaret etmektedir. Bu anlamda çalışma, değişen mesafe algısı doğrultusunda Z kuşağı kullanıcılarının beklentilerini karşılayan mekanlar tasarlanmasına yardımcı olmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İç mekan tasarımı, 3. Nesil kahve dükkanları, Z kuşağı, Fiziksel mesafe, Sanal mesafe.

Geliş Tarihi: 01.09.2022

Kabul Tarihi: 28.02.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç mimarlık Bölümü, Eskişehir, fcuroglu@eskisehir.edu.tr,  
ORCID: 0000-0002-9594-2281

\*\*Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç mimarlık Bölümü, Eskişehir, gulagaoglucobanlar@eskisehir.edu.tr,  
ORCID: 0000-0002-2324-7327

\*\*\*Konya Gıda ve Tarım Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık Bölümü. symakoyuncu@gmail.com.  
ORCID: 0000-0002-0615-1630

## 1. INTRODUCTION

Considering its global consumption, coffee, which is a traditional beverage in numerous cultures, is an integral component of our daily lives. There are multiple concurrent stories in the 600-year history of coffee. In this regard, Tucker (2017) highlights that coffee acquires value for individuals due to the manner in which it is prepared and served, the places or circumstances in which it is consumed, and their attachment to and affection for their beliefs and feelings about drinking coffee.

In general, coffee types, production, and consumption are analyzed in three waves, reflecting changes in consumers' tastes and lifestyles: the 1st, 2nd, and 3rd waves (Ünan Goktan and Uslu, 2021). The 1st wave represents reasonably affordable coffees sold as quick-dissolving blends that are primarily suited for domestic consumption and are readily available in supermarkets. The 2nd wave is the one dating back to 1966 which is located in big cities, airports, and shopping centers and is attributable to specific franchised companies. In general, coffee types, production, and consumption are analyzed in three waves, reflecting changes in consumers' tastes and lifestyles: the 1st, 2nd, and 3rd waves (Ünan Goktan and Uslu, 2021). The 1st wave consists of reasonably priced coffees sold as quick-dissolving blends primarily for domestic consumption and readily available in supermarkets. The 2nd wave, which dates back to 1966, is concentrated in major cities, airports, and shopping malls and is attributed to specific franchised companies. The third wave coffee movement, which started in 2003, refers to coffees made from high-quality ingredients. The origins of these ingredients are considered, and roasting and brewing procedures strive to preserve the quality of the product. Also, these coffees are prepared by skilled baristas utilizing a

variety of equipment. (Rosenberg, Swilling, and Vermeulen, 2018).

According to Manzo (2015), the third wave coffee shops include face-to-face communication, emotional experiences, and community. This subculture is technology-driven and emphasizes expertise, craftsmanship, face-to-face communication, emotional experiences, and community. Additionally, it uses the Internet frequently as a meeting place for various purposes. Hence, as a means of sharing and socializing diverse cultural experiences, the spatial design of third wave coffee shops is one of the most significant application areas for interior designers in terms of their cultural and social significance.

The Covid-19 pandemic, which started as a real storm at the end of 2019, has evolved in many other unforeseen dimensions, along with its sociocultural, political, and economic dimensions, and has begun to alter public life. During this age, when the internet and socialization grow increasingly important, coffee shops have become one of the most popular venues.

Today, despite the fact that daily life has begun to return to its previous rhythm due to the vaccines developed by various nations, it is evident that nothing is the same as it once was. This breaking process, which is defined by many words or phrases such as "pre- and post-corona period" and "old and new period," has exposed a new notion that cannot be abandoned in daily living practices and will likely continue to have an impact for many years: the idea of distance.

In this regard, the purpose of this study was to determine the spatial expectations of primarily the Generation Z members also known as "digital natives" who can utilize both physical and virtual environments, in the context of the third wave coffee shop idea of distance. Consequently, this

study sought to address the following questions:

- (1) What is the concept of physical and virtual distance for third wave coffee shops for Generation Z after the Covid 19?
- (2) Which interior design codes of third-wave coffee shops are revealed by the spatial demands of the Z generation?

The idea of distance perceived through physical and virtual space experiences has been identified as the primary interior design criteria for Generation Z, whose physical and virtual socialization desires are carried out simultaneously in these coffee shops. This study's primary objective was to establish these linkages.

## 2. THIRD PLACES AND EXPERIMENTS

The concept of the third place, which is defined in a metamorphic sense as the living room of a community, is used to describe spaces with multiple roles where people congregate outside of the home and workplace. They could be coffee shops, cafes, bars, or bookstores. The "third place", which is described by Ray Oldenburg (1999) as an informal public gathering place serving the community, has been an inevitable part of human society for centuries. In this respect, the third wave coffee shops, where social interaction occurs outside of the home and workplace, are also within the scope of a third place. Third places are locations where people can access, experience a feeling of belonging, and engage in pure social interaction, and where individuals are distinct but also equal (Oldenburg and Brissett, 1982).

Crick (2011) defines the third place as a setting in which a person can establish ties and create roots to sustain himself. The researcher additionally asserts that the concept of the third place is not limited to a physical meaning and that virtual locations also qualify as third places. For many years, the concept of third place comprised solely

physical locations; however, with the reality of a technology-driven life, virtual places are now included in the notion of third place. Olsen, Carroll, and Brody (1994:8) similarly define coffee places, which can be evaluated within the commercial third place, as "the ideal place for people who want to be alone but need a company for it."

Places are characterized by physical features and by the corresponding behavior of the occupants. In the digital world, places are also characterized by people's virtual behaviors and activities. Although virtual behaviors often occur in computer-mediated formats, these behaviors are no different from traditional forms of behavior in which people interact, exchange ideas, share knowledge, do business, or have a discussion. This means that in today's world of telecommunication and technological advancement, virtual behaviors can and do occur wherever wireless connections are available. It can then be assumed that traditional 'place attributes' such as sociability, control, community, and privacy apply to both physical and virtual places (Axtell, Hislop, and Whittaker, 2008; Wilson and Leighton, 2002). From this perspective, commercial third places will likely appeal to a younger generation that is highly accustomed to technology and less focused on communication and engagement than the conventional third place. Young people will be drawn to both the virtual third place and the hybrid third place, which provide them with everything they might desire (Crick, 2011).

## 3. A GENERATION BORN INTO TECHNOLOGY: GENERATION Z

As locations where Generation Z and Generation Y preserve their physical and virtual social tendencies, third wave coffee shops continue to operate with new distance regulations and spatial differences amenable to change. With the pandemic, they remain the third most significant

location in our life, especially as virtual and hybrid spaces.

Generation Z lives in harmony with technology because they were born in a technologically superior period. This generation is referred to as "Generation I" or "The internet Generation." (Levickaite, 2010). McCrindle and Wolfinger (2009) characterize Generation Z as those who are sensitive to environmental and political events, and they underline that this generation is distinct from prior ones due to their upbringing in technology, mass marketing, politics, and popular culture.

Generation Z is receptive to advances they find useful in daily life. They are able to adapt to these developments even if they are not related to communication or social media (Ağaoğlu Çobanlar, 2020). Generation Z is able to engage in both physical and virtual sociability in the same location because it has the ability to successfully handle both types of socialization. While conversing with his friends and sipping coffee, they can also continue their virtual talk on their mobile phones. They even establish a connection between locations by sharing photographs and videos and reduce the gap between actual and virtual locations. Due to their active use of social media, many coffee shops include "Instagram corners/surfaces" defined by interior design applications.

With the pandemic, however, the concept of distance between physical and virtual environments was readily surmounted by technology-based devices, while behavioral models in physical spaces and the concept of the distance needed to be revisited. This study examined the transition process and how Generation Z handles it.

#### **4. DISTANCES BETWEEN US DUE TO THE COVID-19**

Distance influences all of our interpersonal

and spatial relationships. All of a person's relationships with other individuals and his or her surroundings are characterized by specific distances. Indeed, people all throughout the world have been drifting apart since March 2020. Since March 2020, distances have taken on a new dimension due to the need for individuals all across the world to be in lockdown and isolated. Sommer (1969) introduced a new spatial and perceptual basis to the concept of distance through his research revealing that when the furniture in a house is rearranged, the residents' behavioral patterns also change. This research was part of a new approach that emerged in the 1960s to examine the relationships between the environment and behavior. In the same period, Edward T. Hall (1966) first proposed the concept of personal space. Despite the fact that the concept of personal space varies depending on the nature of the interaction between individuals, it refers to the distance and angle that individuals want to maintain when engaging. We now have new definitions of distance, including intimate distance, personal distance, social distance, and public distance, according to Hall's research.

The Covid-19 pandemic has made it necessary to reconsider the concept of distance. Regarding distance, WHO said, "physical distance helps limit the spread of the Covid-19" (http1). WHO highlighted physical distance by stating, "This means we keep a distance of at least 1 meter from each other and avoid spending time in crowded places or in groups(http1). Nonetheless, as a result of the pandemic, our intimate distance is now greater than our social distance. This change has altered our relationships with one another and all of our spatial relationships, demanding their reinterpretation.

Now, the notion of distance has emerged as one of the most important interior design criteria, affecting and determining all of our spatial interactions and providing interior designers with new limitations and chances to establish new spatial relationships.

The Covid-19 restrictions have also transformed



the workplace, education, commerce, and leisure. Users and designers began to force architecture to accommodate multiple uses of business/ education, commerce/entertainment, and intimate/public distance. (Maturana, Salama, and McInney, 2021). In the new post-pandemic era, third wave coffee shops and spatial relations are being tested with the concept of distance, and interior designers are awaiting new commissions for Generation Z. Today, we are redefining spaces through technologically-driven experiences, such as Work From Home and Work From Anywhere, which have become the new normal in our lives. With the pandemic, the transition between reality and virtuality disrupted our traditional behaviors and made it possible for us to quickly adapt to the anticipated technology-based future. Our socialization experience has begun to take on a new dimension as a result of the pandemic, which has altered not only our routines and habits but also our interactions with places along with our new experiences. third wave coffee shops, which play a significant role in the socialization process, are also a component of this transition.

## 5. METHOD

In this study, which aimed to determine the distance and experiences of the new generation users in the third wave coffee shops after the Covid-19 and the interior design codes related to this, qualitative and quantitative data collection instruments were used together, and the study was designed using the mixed method. A mixed methods research design is a procedure for

understanding a research problem by collecting and evaluating data using both quantitative and qualitative research instruments in a single study. (Gay, Mills, and Airasian, 2012; Fraenkel, Wallen, and Hyun, 2012). According to Tashakkori and Creswell (2008), the most fundamental advantage of mixed methods research is its flexibility, which is contingent on the researcher's ability to profit effectively from both qualitative and quantitative approaches in accordance with the purpose of the study. (Firat, Yurdakul and Ersoy, 2014). In sequential explanatory design (QUANTITATIVE→qualitative), qualitative data are mostly acquired and examined after the quantitative data have been predominantly collected and analyzed. Qualitative data are usually obtained to complement quantitative data.

The research methodology was designed as follows: The quantitative data were obtained using a questionnaire. Then, using the space syntax method, space use maps were created at Hey Joe Coffee, which was the first third wave coffee shop to open in the city center of Eskişehir. The collected data via the questionnaire were evaluated using descriptive statistical methods. Afterwards, qualitative data were collected through semi-structured interviews in order to obtain in-depth information, and the findings from both data groups were then analyzed. Semi-structured interviews were evaluated using descriptive analysis. According to the definition of descriptive analysis, "obtained data are

**Table 1. Diagram.**

<b>Stage 1: Online Questionnaire</b>	With the assistance of various online platforms, the coffee shop users were provided with the questionnaire that had been produced as part of the preliminary research.
	The collected data were analyzed using SPSS program and descriptive statistics.
<b>Stage 2: Space Syntax Method</b>	Using the space syntax method with the users, the usage priorities and sequences in the space usage process were determined.
<b>Stage 3: Semi-structured Interviews</b>	Through semi-structured interviews with users, in-depth information regarding the spatial use and distance relationship of third wave coffee shops during the pandemic process was obtained.
	The obtained data were analyzed by descriptive analysis method.

summarized and interpreted according to preset themes." (Yıldırım and Şimşek, 2016). In this respect, the interviews were coded and presented thematically. To accomplish this, the gathered data are initially described in a methodical and lucid manner. Then, these descriptions are explained and interpreted, and cause-and-effect relationships are studied in order to reach a conclusion. (Yıldırım and Şimşek, 2016).

The stages followed in accordance with the method determined during the research procedure are depicted in the following diagram (Table 1). Within the framework of the defined methodology and in accordance with the predetermined objectives, the research methods were categorized as follows:

### 5.1. Online Questionnaire

The questionnaire, which was designed to determine the preferences, space codes, and future aspirations of coffee shop users, was administered online via Google Forms and 224 participants responded. The questionnaire consisted of four categories. Priorities and expectations, user space experiences, space usage, and future projections were identified as the categories.

#### 5.1.1. Space Syntax Method

The space syntax method was used to create the space use maps of the users of Hey Joe Coffee, which was chosen as the study's sample space, and the application process took place over the course of one week at various time intervals. The purpose was to analyze the space-user interaction and identify user behaviors via the space syntax method (Bafna,2003), which is based on the analysis of the spatial layouts and the mutual interaction of the social structure and space. In the study, 14 regular users of the chosen sample space were requested to create space use maps using the provided template. During the pre-interview, in which the users were asked to draw space use maps, they indicated that they used the spaces for two distinct reasons, namely

socializing and studying. According to the maps created by users for studying and socializing, individual space intensity distribution maps of each user were obtained. As a result of these space intensity distribution maps, it is evident that the intensity of space usage intensifies for the aforementioned purposes, and the combination of these two intensity maps was used to identify mostly used spaces in Hey Joe Coffee.

#### 5.1.2. Semi-structured Interviews

The purpose of this section was to conduct an in-depth analysis of the spatial expectations of participants from third-wave coffee shops during and after the Covid-19 pandemic, as well as to determine the impact of their physical and virtual sociability preferences on the concept of 'distance'. Semi-structured interviews were conducted with 10 users of Hey Joe Coffee, which served as the study's sample venue. The data on the use of 3<sup>rd</sup> wave coffee shops and the participants' relationship with distance were thematized using the descriptive analysis method.

## 6. FINDINGS

The purpose of this section was to conduct an in-depth analysis of the spatial expectations of participants from third-wave coffee shops during and after the Covid-19 pandemic, as well as to determine the impact of their physical and virtual sociability preferences on the concept of 'distance'. Semi-structured interviews were conducted with 10 users of Hey Joe Coffee, which served as the study's sample venue. The data on the use of 3<sup>rd</sup> wave coffee shops and the participants' relationship with distance were thematized using the descriptive analysis method.

### 6.1. Online Questionnaire

The data collected from 224 participants of the questionnaire were analyzed. Upon analysis of the demographic data, it was determined that 155 participants (69.2%) were female, 67 (29.9%) were male, and two did not choose to disclose their gender. Of all the participants in the study, 129 (57.6%) were aged between 21-30 years old,

**Table 2.** *Priorities in choosing a third wave coffee shop.*

Priorities	n	%
Quality and taste of coffee	175	78,1
Urban location	138	61,6
Interior design	135	60,3
Having interior-exterior areas	132	58,9
Music preferences	119	53,1
The smell in the space	79	35,3
Access to plug	71	31,7
Furniture preferences	69	30,8
Lighting preferences	68	30,4
Wi-Fi	60	26,8

31 (13.8%) between 11-20 years old, 27 (12.1%) between 31-40 years old, and 20 people (8.9%) between 41-50 years old. The participants hold diverse occupations, including 92 students, 28 educators, and 104 people in other professions.

Of all the participants, 91 (40.6%) preferred third wave coffee shops, 71 (31.7%) 2nd wave coffee shops, 10 (4.5%) preferred 1st wave coffee shops. In addition, 45 individuals (20.1%) stated that they did not even notice it. As for the frequencies of all the participants going to third wave coffee shops, 95 individuals (42.4%) went 1-2 times a month, 54 (24.1%) more than once a week, and 41 (18.3%) went once a week. It was observed that 8 individuals (3.6%) preferred to go every day; that the frequency of 12 individuals' visit to third wave coffee shops (5.3%) was not known; and

that 14 (6.3%) did not go. The time spent in the space was more than 1 hour for 107 individuals (47.8%), 30 minutes - 1 hour for 73 (32.6%), and 15-30 minutes for 19 (8.5%).

### 6.1.1. Priorities and expectations

The priorities and expectations of the users in their third wave coffee shop preferences are presented in Table 2.

It was discovered that 175 respondents (78.1%) rated coffee quality as more important than Internet access (26.8%).

Responses to another question demonstrated that users' expectations on the quality of the space in pandemic conditions were as follows: More open space was expected by 61 people (27.2%), hygienic surfaces and materials by 59 (26.3%), improved ventilation by 39 (17.4%), a

**Table 3.** *The activities mostly preferred in third wave coffee shops.*

Activities preferred most	n	%
Face-to-face chat	214	95,5
Studying alone	74	33
Group work	52	23,2
Face to face meetings	26	11,6
Online chat	12	5,4
Online meetings	6	2,7

more distant seating layout by 29 (12.9%), and individual study rooms by 18 people (8%).

### 6.1.2. Spatial use

The second part of the questionnaire was designed to discover the spatial use of the respondents. Among the participants, the following responses were found regarding their patterns of activity between the coffee shop, home, and school: 65 individuals (29%) reported school-coffee shop-home, 46 (20.5%) workplace-coffee shop-home, 32 (14.3%) home-coffee shop-home, 25 (11.2%) home-coffee shop-school, and 24 (10.7%) home-coffee shop-workplace.

As shown in Table 3, when participants were asked which activity they did most frequently at third wave coffee shops, 214 individuals (95.5% of the sample) preferred face-to-face conversation, whereas 6 people (2.7%) preferred online meetings. The majority of users' experiences in third wave coffee shops involved drinking high-quality and excellent coffee (76.3%), whereas only 36 individuals (16.1%) said they went to feel a sense of belonging.

In addition, when asked to describe their experiences with the spatial layout in detail in response to an open-ended question on the questionnaire, 76 people cited relaxation and 54 participants cited socialization as the description of the experience. Relaxation and socializing come to the fore when considering the users' motives for using 3rd wave coffee shops, and their experiences in this process. However, as a result of the survey, it was not possible to get data on which activities or locations within the space comforted participants. On the other hand, data was collected about the use of the area by people who use it for socialization. While users who prefer face-to-face sociability prefer a double or more crowded seating area, users who will socialize online prefer space sections where they may maintain their auditory privacy while being close to an internet connection and an electrical outlet.

Furthermore, 93 participants (41.5%) used the

space to experience the pleasure of drinking coffee, 71 (31.7%) to socialize, 18 (8%) to get service and pause before or after home, school, and/or work, 11 (4.9%) to study, 10 (4.5%) to hold meetings and do collective work, 9 (4%) to be alone, 5 (2.2%) to meet their nutritional needs, and 7 participants (3.2%) used the space for other purposes. 93 participants (41.5%) chose outdoor seating, 54 (24.1) semi-open seating, and 50 (22.3) calm and quiet interiors when questioned about the portions of third wave coffee shops they most commonly used. Examining the seating preferences of the participants revealed that 82 persons (36.6%) preferred double seating, 65 (29%) liked quadruple seating, 42 (18.8%) chose group seating, and 33 (14.7%) selected solitary seating. In terms of seating unit preferences, 114 participants (50.9%) preferred seating areas with sofas, 48 (21.4%) groups of sofas for studying/dining, and 28 (12.5%) preferred outdoor garden furniture. In addition, 20 participants (8.9%) stated that they did not even notice it. Lastly, 10 participants (4.5%) reported that they preferred the seating units they brought with them in interior and exterior areas.

### 6.1.3. Projections

Of all the participants, 84 participants (37.5%) were pessimistic about the potential for third wave coffee shops to become future workspaces and offices while 76 (33.9%) thought that they could be the future offices and workplaces. In addition, 51 participants (22.8%) stated that they had no idea. When the participants were asked about their ideas regarding them as future education spaces, 182 (81.3%) claimed that they would not function as an education space while 42 individuals (18.8%) indicated that they could be future educational facilities.

When probed about their predictions regarding spatial changes, 102 respondents (45.5%) projected that technology-oriented advances would occur, whereas 98 individuals (43.7%) predicted experience-based developments in the



Figure 1. Plan.

In the study, 14 frequent users of the specified sample space were asked to discuss the aforementioned plan, draw space use maps, and briefly explain their preferences. In preliminary interviews with 14 participants, it was revealed that their preferences for utilizing the area for studying and socializing changed. In this respect, the participants were asked to prepare two different maps for their use of the space for studying and socialization purposes (Figure 2).

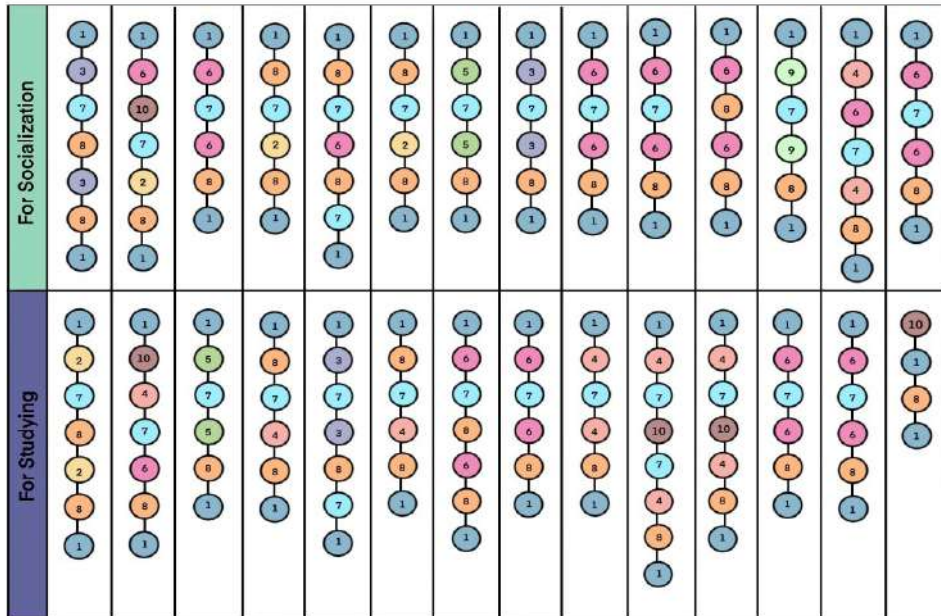


Figure 2. Space Use Maps for Studying and Socialization.



future. However, 18 respondents (8%) indicated that nothing would change. When participants were asked to clarify their predictions in the last three open-ended questions, 80 (46.7%) projected that technology-oriented change will be intense in coffee shops. In addition, 73 participants (42.6%) who predicted experience-oriented change also anticipated that space use would rise and that senses will enable new experiences. Lastly, 18 (10.5%) expected no change.

## 6.2. Space Syntax Method

Following the collection of questionnaire data, space usage data were acquired from the space's users. At this stage, with the help of 14 participants, space use maps of the users were developed based on the space's place sections and various session preferences. As depicted in Figure 1, the plan had different space zones and session preferences.

### 6.2.1. Spatial analysis of users' preferences for academic purposes

11 out of 14 users preferred the space zone with dining/study tables (the 4-6-10th areas) while utilizing the area for study purposes. 8 out of 11 individuals preferred the outside dining/study tables (the 6-10th areas), whereas only 6 utilized the indoor dining/study tables (the 4th areas). Interviews conducted during the research process demonstrated that the location of Internet-accessible plugs and the speed of the Internet were significant variables in the reasons for selecting the study areas. The users also claimed that they favored open or semi-open spaces because they felt safer in these environments. Three participants in the survey reported using the sofas inside for the purpose of studying. Even though they reported that it was more difficult to access the plugs in the seating areas with sofas, these areas were evidently more comfortable when there was no one around. According to the study's usage mapping, 13 participants used the restroom area (the 7th area). They reported that they spent a considerable amount of time in the location while it was used for study purposes,

and therefore frequently visited the restroom for hand washing to satisfy their physical needs and mainly for sanitary reasons. In these interviews, it was also found that students' preferences for learning in real and virtual space had shifted, resulting in revised space use maps.

### 6.2.2. Spatial analysis of users' preferences for socialization purposes

Eight participants in the study were found to favor the semi-open area (the 6th area). Additionally, six individuals liked the interior spaces with sofa seating groupings (the 2-3-5th areas). One individual noted that he or she preferred the bar seating area (the 9th area) for socializing purposes because it was isolated from the circulation sections. In the course of using the space for sociability, it was also discovered that 13 people routinely utilized the restrooms (the 7th area) for sanitary needs.

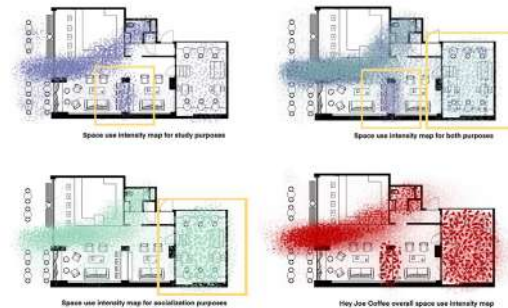


Figure 3. Space Use Intensity Maps.

The participants reported physically and virtually experiencing the socializing process. They reported that the concept of distance had a significant role in the physical socialization process and altered the preferences of space utilization whereas the concept of distance was not a priority in the virtual socialization process. In the semi-structured interviews, the users' perspectives on the concept of distance were analyzed at length.

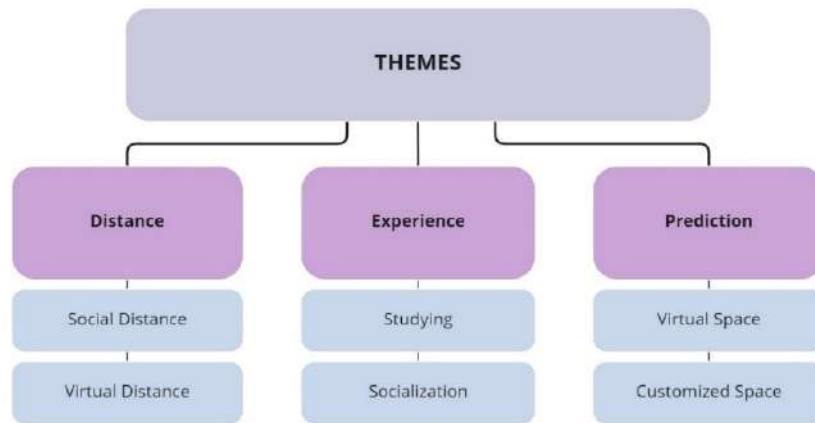


Figure 4. Themes

Figure 3 depicts the usage intensity maps of the space sections as indicated by the users' study and socializing processes. Accordingly, the entrance-exit area (the 1st area), the payment and service area (the 8th area), and the restroom (the 7th area) respectively had the highest frequency of use. Users preferred the dining/study areas (the 4th area) and the semi-open seating area with chairs (the 6th area) equally for the purpose of studying excluding the entrance-exit (the 1st area) and payment (the 8th area) sections. Those who favored the outdoor seating area (the 6-10th area) were found to use the sofa areas (the 2-3-5th areas) with the same frequency.

The semi-open area (the 6th area) and the seating areas with sofas (the 2-3-5th area) made the most intense use of the space for socializing. While the seating area with sofas (the 5th area) near the payment and service area (the 8th area) was chosen over other seating spaces, one person used the bar seating area (the 9th area) for socializing. According to the density map, the entrance-exit area, the payment and service area, the restroom, the semi-open seating area with chairs, the dining/working area, the seating areas with sofas, the outdoor seating area with chairs, and the bar comprise the majority of Hey Joe Coffee's space utilization.

Based on the results of the questionnaire and the space syntactic approach, it was established that the ideas of studying in physical and in virtual environments were commonly employed. Space use maps were shown to have evolved under these new circumstances. The information was utilized to create semi-structured interview guide.

### 6.3. Semi-Structured Interviews

This section presents the findings from the semi-structured interviews. Users were asked about their interaction with the concept of distance in 3rd coffee shops as well as their interior design expectations in the context of learning and socializing in physical and virtual spaces. Figure 4 illustrates the themes in accordance with the study's findings.

#### 6.3.1. Theme 1: Distance

When participants were asked about post-pandemic changes in their coffee shop usage patterns, It was commonly remarked that the concept of distance shifted, particularly throughout the pandemic process (N=10). In addition, they emphasized the significance of physical distance. (N=10); that the virtual distance vanished as they utilized portable technology (N=9); and that the concept of distance differed between real and virtual space (N=10).

### Social distance

Participant 3: "I appreciate the gap between open areas and tables. As these are circulation areas and get packed, I would prefer that the payment area, kitchen, and restroom be located far from where I am seated."

Participant 7: "I keep an eye on the distance between tables where folks I don't know are seated. I prefer semi-open locations where I can keep my social distance."

Participant 8: "I like places where I can keep at least one table between me and the people around me. Usually, there are 1–1.5 meters between each pair of tables. Most of the time, social distance doesn't matter when we sit at the same table with my pals."

The participants reported that the social distance rule in the physical space was of utmost importance to them, that they evaluated sitting alternatives based on the open/semi-open space first, and that they valued social distance in the arrangement of seating elements. (N=9).

### Virtual distance

In the post-pandemic period, it was observed that the habit of using secondary place emerged in third wave coffee shops as a result of access to virtual environments via portable technological devices within the physical area.

Participant 1: I believe distances are shrinking in virtual environments. Even if we aren't in the same physical location, we can still have the kinds of meaningful social interactions that would be impossible otherwise.

Participant 9: "I always sense the virtual distance even when the camera is on since I am aware that people are far away for me. For me, psychologically, it is farther away.

Participant 10: "Any place where there is the Internet or phone can be used for other reasons. "I'm concerned about the shift in the concept of virtual distance."

### 6.3.2. Theme 2: Experience

It was emphasized that people used 3 wave cafes as a place to both work and socialize. This situation also has an impact on the user's spatial experiences in third wave coffee shop interior designs.

#### Studying

Participant 1: "It's crucial to me to have both Internet and plug access when I use it for studying. I can participate in meetings or classes online. I find it beneficial to combine my social and academic goals. I can concentrate on my other projects while also socializing outside.

Participant 10: "I use it to socialize with my pals and to study alone. I can also spend time there when I'm sketching. third wave coffee houses inspire me.

#### Socialization

When participants were asked about their socialization experiences with regard to third wave coffee shops, it was discovered that they evaluated the concept of distance and their evaluations varied based on their physical and virtual socialization experiences. All respondents reported engaging in social activities in both physical and virtual settings.

Participant 3: "I go to third wave coffee shops largely to socialize with my friends and to physically unwind in the midst of a rigorous workday. Chairs and seats are my top priority at all times.

Participant 7: "When we are socializing in groups of three or four people, it is essential that the table be arranged so that everyone can see and hear each other, but there should be some space between our table and other tables. There must be good seating and ample tables."

Participant 1: "I do not want everyone to participate in the discussion. It would be preferable if there were spaces I could only

access when I wanted to engage in virtual social interaction."

Participant 3: "In terms of communication, noise, light, and atmosphere are essential to me. When attending a formal meeting, it annoys me to see individuals coming and going behind. In my virtual socialization, I desire a location where people cannot enter or leave. The area around the loudspeaker is not appealing to me at all." Participants stressed the importance of auditory privacy in the virtual socialization process and outlined their space requirements.

When the participants were questioned about their expectations for the future of these coffee shops, virtuality (N=3) and the specialization of the space portions (N=6) were the most common responses. One individual remarked that he or she lacked forethought.

### 6.3.3. Theme 3: Prediction

Alongside the pandemic, participants' forecasts for the future of third wave coffee shops began to emerge. Consequently, when the responses of the participants are evaluated, two subthemes emerge: virtual space and customized space.

#### Virtual spaces

Participant 1: "Perhaps we won't need it as much when we move into the virtual world and make it a better place to meet people."

Participant 8: "A coffee shop that makes me feel like I'm sipping coffee brewed in my own kitchen is one that I'm willing to pay for. I think I can order coffee online and have the same experience if the coffee shop starts accepting online orders and also offers a virtual reality experience.

#### Customized spaces

Participant 3: "I anticipate there will be sections that cater to specific customers' needs."

Participant 10: "Functions can be expanded. I believe it will be used as a study/meeting place thanks to the customized areas."

## CONCLUSION AND DISCUSSION

This study was conducted to evaluate the approaches of Generation Z customers, often referred to as "digital natives" due to their ability to seamlessly navigate between real and digital worlds, to the ideas of physical and virtual distance, and, in this context, to ascertain the interior design criteria of third wave coffee shops. As a result, overlapping data were collected.

Initially, all of the participants, 224 in total, prefer to drink coffee outside of their homes and workplaces. The majority of respondents preferred third wave coffee shops, with coffee quality, venue location, and venue design being among their top three preferences. In addition, over half of the participants like to spend more than an hour there.

The primary focus of this study is the Internet, which is the fundamental instrument enabling Generation Z to be mobile across both time and location as the next generation of users. The users of this generation, who were born into the Internet and actively use it, have moved almost all of their activities to the virtual environment along with the pandemic and have frequently preferred third wave coffee shops to maintain physical and virtual social socialization during the pandemic period, in which all of society's mechanisms are modified. Firstly, Generation Z chooses third wave coffee shops to mingle and work, with the expectation of drinking high-quality and exquisite coffee. With these preferences, however, people wish to satisfy their sociability demands and have access to a virtual connection via their portable technical devices in the same location. Furthermore, to ensure these possibilities, the internet access power as well as the location and expertise of internet service providers are among the major expectations of Generation Z from interior design. Given this, space preferences are influenced by design decisions that provide socializing and working opportunities in real-time and virtual contexts.

Among the primary expectations of this generation, which enjoys a variety of spatial experiences, is to be able to utilize the same space sections for multiple purposes in third wave coffee shops. Hence, it is of the utmost importance that the study incorporates creative interior design practices for Generation Z that allow them to enjoy coffee, socialize, and work.

While face-to-face interaction is essential for users, it has been found that users within the scope of this study prefer sections with tables in open and semi-open areas. Also, this highlights the importance of prioritizing open and semi-open spaces when designing seating areas for third wave coffee shops. The research indicates that users do not favor close seating options in comfortable seating areas.

Although physical distances are significant in close-quarters relationships, it has also been discovered that interior design plans in close touch with diverse groups are not favored. For this reason, while interior design to improve group interaction has become crucial, the need to limit distances between groups has emerged as an interior design criterion. In addition, when it is utilized for work, it is observed that users desire to protect their personal space in the workplace, and they prefer space sections that meet this demand.

The fact that users who favor third wave coffee shops for both socializing and working prefer warmer and dimmer environments will also play a significant role in space lighting design. Another expectation of space design is that users want to be physically visible to other users in the area without providing a full view. In this context, the atmosphere created in the space is expected to be considered as a design criterion in order to maintain the distance between users and other users.

Moreover, as it stresses the need for greater personal space in working places by interacting

with small groups of one or two people, user expectations include diverse spatial layouts that can be used for online meetings or virtual socialization. Therefore, innovative solutions assuring the use of both physical and virtual settings comprising creative and distinct alternatives within the same space can be considered as interior design criteria. Generation Z consumers expect the protection of visual and auditory privacy during the working process to be a top priority in space design.

It is important to note that as working areas are changing through the process as a result of the Covid-19 pandemic, working styles and working environments, as well as the communication channels in the working process are also undergoing significant changes. In the new world, a social system has been created in which individuals are connected and able to communicate instantly. All members of society are more interdependent and accountable than ever before. (Castells, 1996). While distances between individuals evaporate in the process of online meetings and virtual socialization, the concept of distance in the physical environment becomes even more significant. In this setting, individuals can communicate, move, and interact regardless of location or distance in time and space. (Thompson, 1995).

In light of these findings, the participants' need to keep their visual and auditory privacy during their use of physical space for work or during their virtual sociability experience can be interpreted as an indicator of spatial separation tendencies. When included in the virtual realm, these tendencies and expectations of Generation Z users symbolize the distance between individuals in the physical space. In other words, while the transition to the virtual world in the same place eliminates the spatial distance, users maintain or even increase their social and physical distance from other users of the physical space.

It is still unclear whether pandemic attitudes, behaviors, and expectations will totally shift when the pandemic ends, and whether approaches to physical-virtual space will be maintained. For this reason, interior designers have made third wave coffee shops one of their top priorities. Initially, the real and virtual environment experiences of Generation Z, who perform multiple duties such as socializing and working in the same space, as well as the interaction between these spaces and distance as new design concerns, are new areas of concern for interior designers. New research to be conducted in this context will contribute to the field and aid in the development of creative and innovative space design standards.



## REFERENCES

- Ağaoğlu Çobanlar, G. (2020). Okul öncesi eğitim kurumlarında tuvalet iç mekânı tasarım kriterleri ve kullanıcı odaklı bir yaklaşım: 36-72 aylık çocuklarüzerine bir araştırma [Toilet interior design criteria in preschool education institutional and a user-oriented approach: A study on 36-72 monthly children]. Eskişehir: Anadolu University Graduate School of Fine Arts.
- Alkan, V., Şimşek, S., and Erbil, B. A. (2019). Karma yöntem deseni: Öyküleyicilanyazın incelemesi [Mixed Methods Design: A Narrative Literature Review]. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 7(2), 559-582. <https://doi.org/10.14689/issn.2148-2624.1.7c.2s.5m>
- Axtell, C., Hislop, D., and Whittaker, S. (2008). Mobile technologies in mobile spaces: Findings from the context of train travel. *International Journal of Human-Computer Studies*, 66(12), 902-915.
- Bafna, S. (2003). Space syntax: A brief introduction to its logic and analytical techniques. *Environment and behavior*, 35(1), 17-29. <https://doi.org/https://doi.org/10.1177/0013916502238863>
- Bourdieu, P. (1989). Social space and symbolic power. *Sociological theory*, 7(1), 14-25.
- Castells, M. (1996). *The network society: A cross-cultural perspective* (Vol. 22-90). Mass: Edward Elgar Pub.
- Crick, A. P. (2011). New Third Places: Opportunities and Challenges. In A. G. Woodside (Ed.), *Tourism Sensemaking: Strategies to Give Meaning to Experience* (Vol. 5, pp. 63-77). Emerald Group Publishing Limited. [https://doi.org/10.1108/S1871-3173\(2011\)0000005006](https://doi.org/10.1108/S1871-3173(2011)0000005006)
- Csobanka, Z. E. (2016). The Z Generation. *Acta Technologica Dubnica*. 6(2). De Gruyter Open. 63-76. <https://doi.org/10.1515/atd-2016-0012>
- D'Souza, N., and Lin, Y. (2015). Places in the Virtual and Physical Continuum: Examining the Impact of Virtual Behaviors on Place Attributes of Wireless Coffee Shops. In (pp. 366-381). <https://doi.org/10.1002/9781118532409.ch21>
- Deasy, C. M., and Lasswell, T. E. (1985). *Designing places for people: A handbook on human behavior for architects, designers, and facility managers*. Whitney Library of Design.
- Fırat, M., Yurdakul, I. K., and Ersoy, A. (2014). Bir eğitim teknolojisi araştırmasına dayalı olarak karma yöntem araştırması deneyimi [Mixed Method Research Experience Based on an Educational Technology Study]. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi*, 2(1), 64-85. <https://doi.org/10.14689/issn.2148-2624.1.2s3m>
- Fraenkel, J. R., Wallen, N. E., and Hyun, H. H. (2012). *How to design and evaluate research in education*. McGraw-Hill Companies Inc.
- Gay, L. R., Mills, G. E., ve Airasian, P. W. (2012). *Educational research: Competencies for analysis and applications*. Pearson Education.
- Hall, E. T. (1966). *The hidden dimension* (Vol. 609). Random House Inc. USA.
- Levickaite, R. (2010). Generations X Y Z: How social networks form the concept of the world without borders the case of lithuania, *Limes*, 3(2). 170-183. <https://doi.org/10.3846/limes.2010.17>
- Manzo, J. (2015). "Third-Wave" Coffeehouses as Venues for Sociality: On Encounters between Employees and Customers. *Qualitative Report*, 20(6). <https://doi.org/https://doi.org/10.46743/2160-3715/2015.2141>
- Maturana, B., Salama, A. M., and McInney, A. (2021). Architecture, urbanism and health in a post-pandemic virtual world. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*, 15(1), 1-9. <https://doi.org/10.1108/ARCH-02-2021-0024>
- McCordle, M., and Wolfinger, E. (2010). *The ABC of XYZ: Understanding The Global Generation*. Sydney: A UNSW Press Book.
- Morris, J. (2021). The third place: What is it & how does it relate to coffee shops? [Interview]. <https://perfectdailygrind.com/2021/06/the-third-place/>
- Oblinger, D., and Oblinger, J. L. (2005). *Educating the net generation*. Educase.
- Oldenburg, R. (1999). *The great good place: Cafes, coffee shops, bookstores, bars, hair salons, and other hangouts at the heart of a community*. Da Capo Press.
- Oldenburg, R., and Brissett, D. (1982). The third place. *Qualitative sociology*, 5(4), 265-284.
- Olsen, D., Carroll, J. P., ve Brody, L. (1994). *Starbucks passion for coffee: A Starbucks coffee cookbook*. Sunset Books.
- Rosenberg, L., Swilling, M., and Vermeulen, W. J. V. (2018). Practices of Third Wave Coffee: A Burundian Producer's Perspective. *Business Strategy and the Environment*, 27(2), 199-214. <https://doi.org/https://doi.org/10.1002/bse.2010>



- Slater, A., and Koo, H. (2010). A new type of "Third Place"? *Journal of Place Management and Development*, 3, 99-112. <https://doi.org/10.1108/17538331011062658>
- Sommer, R. (1969). *Personal Space. The Behavioral Basis of Design*.
- Tashakkori, A., ve Creswell, J. W. (2007). Editorial: Exploring the Nature of Research Questions in Mixed Methods Research. *Journal of Mixed Methods Research*, 1(3), 207-211. <https://doi.org/10.1177/1558689807302814>
- Thompson, J. B. (1995). *The media and modernity: A social theory of the media*. Stanford University Press.
- Tucker, C. M. (2017). *Coffee culture: local experiences, global connections*. Routledge.
- Ünan Gökten, D., and Uslu, T. (2021). Examining the prominent components of the emerging specialty coffee sector in Turkey. *Food, Culture & Society*, 1-23. <https://doi.org/10.1080/15528014.2021.1884441>
- Yıldırım, A., and Şimşek, H. (2016). *SosyalBilimlerdeNitelAraştırmaYöntemleri[Qualitative Research Methods in the Social Sciences]*.Ankara: Seçkin Publisher.
- Wilson, S. M., and Leighton, C. P. (2002). *The Anthropology of Online Communities*. *Annual review of anthropology*, 31, 449-467. <http://www.jstor.org/stable/4132888>

## Internet References

- http-1: WHO. (2021). COVID-19 advice - Physical distancing | WHO Western Pacific. Retrieved 11 March 2021 from <https://www.who.int/westernpacific/emergencies/covid-19/information/physical-distancing>

## JEOLİFLERDEN ARAZİ SANATINA: ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL YAPISINA YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ\*  
Doç. Dr. Mustafa KINIK\*\*

### ÖZET

Günümüzde Arazi Sanatının (Land Art) kökeni olarak jeoglifler gösteriliyor olsa da biçimsel açıdan birbirine benzeyen bu formların anlamsal açıdan farklı sosyokültürel süreçlere işaret ettiği söylenebilir. Bu araştırmayı önemli kılan noktaların başında, Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik yapılan değerlendirmelerde arazi sanatçılarının çoğunun biçimlendirdiği sanatsal formların oluşum sürecinde jeogliflerin yoğun etkileri tespit edilmiştir. Bu bağlamda, Peru'daki Nazca çizgilerinin etkileyici formları arazi sanatçılarının dikkatini çekmiştir. Nazca çizgilerinin yapılaş gerekçelerine yönelik farklı hipotezler ortaya konya da Arazi Sanatı ile en önemli benzerlik noktası olarak sanat-doğa etkileşimi gösterilebilir. Doğa-insan etkileşiminin sanat ile olan bağlantılarının; geniş arazilerin düzlüklerinde, tepelerde, eğimli alanlarda, deniz ve göllerin üzerinde doğanın potansiyelini kullanan sanatçılar çok sayıda eser üretmişlerdir. Üretilen bu eserlerin hem biçimselliklerinin hem de kavramsal yapılarının incelendiği bu çalışma, aynı zamanda jeoglifler ile Arazi Sanatı arasındaki bağlantıların ortaya çıkartılması açısından önemli görülmektedir. Bu araştırmanın amacı, jeogliflerin düşünsel temellerini ortaya koyarak bu formların 1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanatı ile olan eklektik yapısına yönelik bir değerlendirme yapmaktır. Bu araştırmada; Arazi Sanatının önemli temsilcileri arasında gösterilen Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)', (1970) ve Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)', (1971-77) isimli çalışmalarının jeoglifler ile olan benzer ve farklı yönlerine değinilerek, Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik bir değerlendirme yapılmıştır. Araştırmada kullanılan bilgi ve belgelere literatür taraması ile ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Jeoglif, Sanat, Arazi Sanatı, Kavramsallık.

Geliş Tarihi: 17.10.2022

Kabul Tarihi: 19.01.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, mehmetesusuz@yahoo.com.tr,  
ORCID: 0000-0002-6318-5036

\*\*Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Bölümü, mkiniktf@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-7280-8370

## FROM GEOGLYPHS TO LAND ART: AN ASSESSMENT ON THE CONCEPTUAL STRUCTURE OF LAND ART

Asst. Prof. Mehmet SUSUZ\*  
Assoc. Prof. Mustafa KINIK\*\*

### ABSTRACT

Although geoglyphs are shown as the origin of Land Art today, it can be said that these stylistically similar forms point to semantically different sociocultural processes. At the beginning of the points that make this research important, the intense effects of geoglyphs in the formation process of the artistic forms shaped by most of the land artists were determined in the evaluations made on the conceptual structure of Land Art. In this context, the expressive forms of the Nazca lines in Peru attracted the attention of land artists. Although different hypotheses have been put forward for the reasons for the construction of the Nazca lines, the most important point of similarity with Land Art is the interaction of art and nature. The connections of nature-human interaction with art; on the plains of large lands, on hills, on sloping areas, over seas and lakes, artists have produced many works for the potential of nature. This study, which examines both the formality and conceptual structures of these produced works, is also considered important in terms of revealing the connections between geoglyphs and Land Art. The aim of this research is to reveal the intellectual foundations of the geoglyphs and to assess the eclectic structure of these forms with the Land Art that emerged after 1960. In this study; Mentioning the similar and different aspects of Robert Smithson's 'Spiral Jetty' (1970) and Robert Morris's 'Observatory' (1971-77), which are among the important representatives of Land Art, with geoglyphs, an evaluation has been made of the conceptual structure of Land Art. The information and documents used in the research were reached by literature review.

**Keywords:** Geoglyph, Art, Land Art, Conceptualism.

Received Date: 17.10.2022

Accepted Date: 19.01.2023

Article Types: Research Article

\*Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Painting Department, mehmetusuz@yahoo.com.tr,  
ORCID: 0000-0002-6318-5036

\*\*Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Graphic Department, mkiniutf@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-7280-8370

## 1. GİRİŞ

Milattan önceki dönemlerde insanlar, doğanın birçok potansiyelinden faydalanmışlardır. Sanatın kökenine yönelik değerlendirmeler yapıldığında, başlangıç noktası olarak referans alınan göstergeler; jeoglifler (yeryüzü çizgileri), petroglifler (taşların ya da kayaların üzerindeki işaretler) ve mağara duvarlarındaki çizimler olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla M.Ö. 40.000'lere kadar geriye giden bir tarihsel süreç karşımıza çıkar. Fakat, özellikle sanatın başlangıcına yönelik referans gösterilen bu çizimlerin sanatçı ya da sanatçılar tarafından üretilen sanat eserleri olup/olmadıklarına yönelik tartışma günümüzde de devam etmektedir. Jeogliflerin ve Arazi Sanatının biçimsel olarak birbiri ile olan benzerliğine yönelik değerlendirmelerin yapıldığı bu araştırmada, Nazca çizgileri ile Arazi Sanatı (Land Art) bağlamında eser üreten sanatçıların ortaya koydukları eserlerin hem biçimsel hem de düşünsel temellerinin birbirleriyle olan benzerliklerine ve farklılıklarına yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Jeoglifler için yapılan anlamlandırma süreçleri sosyokültürel yapının en önemli dinamiği olan inanç sistemleri bağlamında konumlandırılmıştır. Jeogliflerin yapılış gerekçelerini ifade eden kesin bilgilere rastlanamamaktadır. 'Jeogliflerden Arazi Sanatına: Arazi Sanatının Kavramsal Yapısına Yönelik Bir Değerlendirme' başlıklı bu araştırmanın hedeflenen amacına ulaşılabilmesinde; 1. Jeoglifler sanat eseri midir? 2. Jeogliflerin ve Arazi Sanatının düşünsel temelleri nelerdir? 3. Jeogliflerin Arazi Sanatı ile ilişkisi var mıdır? 4. Jeoglifler ile Arazi Sanatının benzer ve farklı yönleri nelerdir? sorularının incelenmesi önem arz eder.

Doğa her zaman sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Sanatçı üreteceği sanat eserini biçimlendirirken doğanın yapısından faydalanmıştır. Geniş araziler üzerinde büyük

boyutlu şekiller olarak ifade edilen 'jeoglif' olgusunu sanat kavramı ile ilişkilendiren bazı kaynaklara rastlanmaktadır. Özellikle, Arazi Sanatının beslendiği kaynak olarak gösterilen jeogliflerin sanat ile olan etkileşimine değindiğimiz bu çalışmada, jeogliflerin ve Arazi Sanatının oluşumuna etki eden kavramsal süreçler irdelenmiştir.

## 2. JOEGLİFLERİN KAVRAMSAL ALT YAPISI

Peru'nun güneyinde Nazca ve Palpa yakınlarında yer alan bazı tepelerin yüzey ve yamaçlarına işlenmiş/kazılmış şekiller ve figürleri tanımlamak için jeoglif terimi kullanılmıştır. Palpa ve Nazca şehirleri arasında yer alan pampalarda (çölleşmiş ovalar), birbirinden farklı boyutlarda çeşitli geometrik motiflerin yanısıra hayvan ve bitki formları da görülür. Jeoglifleri yapan kişilerin kim oldukları bilinmese de hangi topluma ait oldukları günümüzde bilinmektedir (Klokoenik vd., 2002: 13-15). Mailland'a göre, bir sanat biçimi olan manzara çizimi, çok eski dönemlerden beri farklı yüzeylere uygulanmıştır. Yapılan çizimler doğa ile insanın etkileşimini ortaya koyar. Tarih öncesi dönemlerde insanlar, bazen yamaçlarda hatta tüm manzaraların tasarım sürecinde yer almışlardır. Eski dönemlerde yaşayan insanlar geniş arazilere havadan net bir şekilde görülebilen büyük boyutlu figürler (şekiller) çizmişlerdir. Bu figür ya da şekillerin boyutlarına ve oranlarına bakıldığında, çizimleri yapan kişi ya da kişilerin matematik bilgisine sahip oldukları düşünülmektedir. "Tarih öncesinde jeoglif çiziminin önemi tam olarak anlaşılamamıştır, ancak Amerika ve Avustralya'daki modern Yerlilerin inançlarının ve dini fikirlerinin, tarih öncesi insanların inançlarıyla belirli bir şekilde ilişkili olabileceğini iddia edebiliriz". Bu bakış açısı, jeogliflerin yapılış sürecine yönelik değerlendirmelerin yapılabilmesinde ve bu formların temelinde yatan kavramsal boyutların algılanabilmesinde önemlidir.

Günümüze kadar ki süreçte, jeogliflerin çizilme gerekçeleri noktasında fikir birliğine varılamasa da jeogliflerin çizilme gerekçeleri olarak bazı varsayımlar ortaya atılmıştır (Mailland, 2012: 150-153).

Jeoglifler, yeryüzünde taş ve toprağın çıkarılarak ya da eklenerek insan eliyle oluşturulan biçimsel formlardır. Yeryüzünde farklı biçimselliklerle karşımıza çıkan jeogliflerin en tanınmışları arasında Peru'daki Nazca çizgileri gösterilir. Jeoglifler, arazilerde geniş alana yayılan büyük boyutlu tasarımlardır. Yer şekillerinin konumuna (düz ve yamaç alanlar) göre tasarlanmışlardır. Eğimli/yamaç alanlarda yer alan jeoglifler bakış açısından kaynaklı olarak uzak mesafeden görülebilirken, düz alanlarda yer alan jeogliflerin yakın mesafeden algılanması zordur. Düz arazilerde bulunan büyük boyutlu jeoglifler yüksek bir yerden algılanabilme özelliğine sahiptir (Valenzuela ve Clarkson, 2018: 1-2). Curry'e göre, Nazca çizgileri ilk olarak 1920'lerin sonlarında arkeologlar tarafından incelenmeye başlanmıştır. Yaklaşık on yıl sonra, Amerikalı Paul Kosok, eski kültürlerdeki sulama sistemlerini incelerken Nazca çizgilerini araştırdı. Kosok'un ölümünden sonra asistanı olan Maria Reiche Nazca çizgileri ile ilgili çalışmaları sürdürerek, bu çizgilerin yapılış gerekçelerine yönelik teoriler ortaya koymuştur. "Maria Reiche, çizgilerin güneşin ve yıldızların takip edilmesine yardımcı olan eski gözlemleri olduğu teorisini savunmuştur" (Curry, 2007: 446). Nazca çizgileriyle ilgili Maria Reiche şu ifadeleri kullanmıştır:

"Figürler kahverengi bir yüzey üzerinde beyazımsı bir renktedir. Bu kahverengi yüzey, tüm bölgeye özel kahverengimsi etkisini veren oksidasyon sürecine maruz kalan, yaklaşık 10 cm'lik koyu renkli bir taştan ince bir kaplamadır. Aşırı sıcaklıklar nedeniyle küçük parçalara ayrılmış kaya ve And Dağları'ndan gelen kuvvetli rüzgarlar tarafından uçup giden kil karışımından

oluşan toprağın altı hala beyazımsı, kahverengi değil. Burada son derece kuvvetli rüzgarlar, hatta kum fırtınaları var, ama kum asla çizimlerin üzerine birikmez. Tam tersine, rüzgârın tüm gevşek malzemeleri alıp götüren bir temizleyici etkisi vardır. Bu şekilde çizimler binlerce yıldır korunur. Aynı zamanda dünyanın en kurak yerlerinden biridir, Sahrâdan daha kurudur. İki yılda bir yarım saat yağmur yağar!... Figürler, çizimler, derinliği 30 cm'yi geçmeyen çok yüzeysel oluklardır ve çok sığdır. Bu nedenle rüzgar, onları çevreleyen yüzeyden tahlil gibi küçük koyu çakıl taşları ile doldurarak havadan tespit edilmesini zorlaştırarak onları gizlemiştir" (Akt. Sparavigna, 2013: 48-49).

Dünyanın en gizemli formlarından biri olan Peru'daki Nazca çizgileri, günümüze kadar jeoglifler üzerinde yapılan araştırmalar/analizler neticesinde, bu çizimlerin yapılış amacını ortaya koyan ikna edici bir açıklamaya ulaşılammıştır. Jeogliflerle alakalı çok sayıda hipotez, araştırmacıların farklı bakış açılarıyla ortaya konulmuştur. Bu hipotezler şu kategorilerde toplanabilir: "(a) güneş, yıldız veya ay takvimi ve astronomi, (b) yer altı suları, sulama ve tarım için göstergeler, (c) tören uygulamaları, dağ veya doğurganlık kültü, şamanizm, (d) geometri ve sanatsal ifade, (e) hareket, ulaşım, iletişim" (Grün vd., 2000: 53). Bu hipotezleri destekler nitelikte olan farklı araştırmacıların ortaya koyduğu teorilere değinmek, jeogliflerin kökenine yönelik sosyokültürel süreçlerin algılanabilmesi açısından önemlidir.

"Genel olarak, Nazca jeogliflerine uygulanan astronomik hipotezin iki çeşidi vardır: Birincisi, çizgilerin ufuktaki efemeris/gök günlüğü gözlemleri için işaretler barındırır. İkincisi, çizimlerin pampalarda üretilmiş bir Nazca burcunun figüratif temsilleri olduğu savunulur (...) Astronomik teorisinin savunucuları, karanlık gecelerde çizgilerin aydınlatılabileceğini açıklıyor. Destekleyici kanıt olarak, bir çizgi ile ilişkili

kömürleşmiş odun parçaları sunarlar. Muhtemel bir açıklama olabilir, ancak bu kanıt daha çok olası bir tarih öncesi aydınlatma sisteminin bir göstergesi gibi görünüyor” (Klokoenk vd., 2002: 17-18).

Nazca çizgilerinin bulunduğu bölgenin kurak bir bölge olması, bu bölgede yaşayan insanların tarım aktivitelerini zorlaştırmıştır. Suyun bu bölge için önemi, Jeogliflerin yapılaş amaçları arasında ‘su’ hipotezini ön plana çıkarır. Maria Reich’e göre, “... Geometrik çizimler, gök cisimlerinin yükselişini ve ayarını gösteren ufuk noktalarına yöneliktir ve büyük olasılıkla ekim ve hasat zamanını ve yılın kurak döneminde gıda dağıtımını işaretlemeye hizmet eder”. Bu bölgede nehirlerin sularla dolduğu ay Aralık ayıdır. Bu ayda gerçekleşen yağışlar, o bölgede yaşamını sürdüren insanlar tarafından bilinirdi. Bu bilgi, tarımsal faaliyetleri sürdürebilmeleri ve bu bağlamda önlem almaları açısından önemlidir. Nazca çizgilerinin bulunduğu bölgede suyun depolanması için açılan spiral formlarda kuyulara rastlanır. “Yıllar önce, suyun gelişine hazırlanmak için tarlalarda oluklar açan insanlar görülebilirdi. Eski zamanlarda bu işe ne zaman başlayacaklarını biliyorlardı ...” (Akt. Sparavigna, 2013: 49-50). “Jeoglifler, zaman içinde faaliyetlerin veya inançların bir kanıtı olarak sürebilir. Formunu tanımlayabilsek de ek bilgi olmadan işlevlerini bilmek mümkün değildir” (Valenzuela ve Clarkson, 2018: 1). “...güç, hızlı koşma, sıçrama, keskin görme, iştme, koku alma duyusu, hızlı refleksler” gibi hayvanlara özgü özellikler çizimlerin bir parçası olarak düşünülmüş olabilir. “Hayvan figürü kabilenin totemi olabilirdi ve bu figür bir jeoglif ile temsil edilebilirdi. Totem, halkı veya kabileyi koruyan her ikisinin de değerine sahip olabilir ve bu kabilenin topraklarının işareti olabilir” (Mailland, 2012: 153). Jeogliflerin günümüzde sanat eseri olarak görüldüğü kaynaklara rastlanmaktadır. Fakat bu biçimselliklerin yapıldığı dönemde sanat bağlamında yapıp-yapılmadığına yönelik net bir bilgiye rastlanmadığı söylenebilir. Tıpkı mağara duvarlarına yapılan resimlerde olduğu gibi.

### 3. BULGULAR VE YORUM

#### 3.1. Arazi Sanatının Kavramsal Temelleri

1960’ların sonunda ve 70’li yılların başlarında arkeolojik alanlarda çağdaş sanat formlarına referans olabilecek sanat eserleri bulunmuştur. Bu eserler, bilindik sanat eserlerinden farklı alışılmışın dışında malzeme kullanımı ve dış mekân uygulamalarının ön planda olduğu Arazi Sanatının yansımasıdır. 1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanatı (Land Art) ile karşılaştırılan (benzerlik kurulan) formlar, “... tarih öncesi kalıntılar arasında, Avrupa’da ve Orta Doğu ile Asya’nın bazı bölgelerinde bulunan megalitik yapılar (taş daireler, dolmenler ve menhirler gibi), Amerika Birleşik Devletleri’nin orta doğusuna dağılmış Hopewell ve Adena höyükleri ile Peru’daki Nazca çizgileri bulunur”. 1960’ların sonlarında ortaya çıkan sanat eğilimleri arasında yer alan Arazi Sanatı (Land Art), sanata yeni kavramlar dâhil ederek uluslararası bir potansiyele sahip olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir (Amizlev, 1999: 1). Mcdonough’a göre 1960’ların ortalarında sanatçılar, estetik kavramının potansiyeline yönelik farklı arayışlara girmişlerdir. Bu arayışların temelinde resim ve heykel estetiğinin kapsam alanını genişletme ve sanatı kamusal alanlara taşıma düşüncesi yer alır. Özellikle galeri ve müzelerin sanat eserlerinin sergilenme mekânı olarak sınırlandırıcı yapısına karşın sanat sokaklara, parklara, vb. kamusal alanlara taşındı. “Jackson Pollock gibi Soyut Dışavurumcu ressamlar 1950’lerde psikolojik peyzajın iç kısmını ifade etmek için tuvali kullanmışlardır. Çevreci sanatçılar da 1960’ların ortalarında ve 1970’lerin başlarında yapıtları ve doğal manzarayı dış veya kültürel bir tuval olarak kullandılar” (McDonough, 1983: 235).

Meehan’a göre, 1960’larda ‘Arazi Sanatı’ (Land Art/Earth Art) olarak bilinen sanat hareketiyle birlikte sanatın yapısında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişikliklerin temelinde Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Nancy Holt ve Richard Long gibi sanatçıların toprak ve farklı organik malzemeleri kullanarak oluşturdukları sanatsal formlar yer alır.



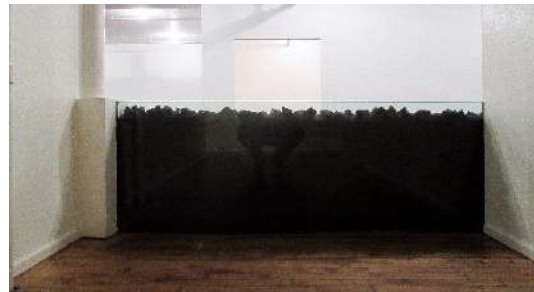
“...Arazi Sanatı, sanatsal nesnenin çevresinden görünürdeki izolasyonunu kırarak, yerleşik peyzaj sanatı tarihinden daha da uzaklaştı. Sanatçılar, ‘toprak işleri’ inşa ederken, mevcut bir dış mekân alanına büyük ölçekli müdahalelerde bulundular”. Bu çalışmaların önemli örnekleri arasında; De Maria’nın New Mexico’daki ‘Lightning Field-1977’, Heizer’ın Nevada’daki ‘Double Negative-1969’ ve Smithson’ın Utah’daki ‘Spiral Jetty-1970’ gösterilebilir. Bu eserlerin biçimsel formlarına bakıldığında sanatçıların doğanın potansiyelinden beslenerek doğa-sanat etkileşimini sağladıkları görülür (Meehan, 1971; Akt. Nisbet, 2017: 304). Arazi Sanatının ilk örnekleri arasında Walter De Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim ve Robert Smithson gibi sanatçıların eserleri yer alır. Bu sanatçıların çalışmalarının biçimselliği, sanat eserlerinin sergileme alanı olan galeri ve müzelerin yapılarına yönelik eleştirel bir yapıyı ortaya koyar. De Maria, Heizer, Oppenheim ve Smithson eserlerinde arazinin güçlü potansiyelini kullanırlar. “Çalışmaları Minimalizm’den doğar, ancak stilistik olarak, bu eğilimin Soyut Dışavurumculuk ile birleşmesi olduğu söylenebilir” (Rosenthal, 1983: 62). Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson ve Robert Morris’in çalışmalarında “...ışık, hava durumu ve mevsimlerin bir sanat eseri algımız üzerindeki etkileri...” gibi konulara yer verilmiştir (Beardsley, 1982: 226). Bu ifadeler, Arazi Sanatının ilk örneklerinin sanatın bilindik kalıplarının dışına çıkmaya yönelik bir motivasyon ortaya koyduğunu gösterir. Arazi Sanatı ile ilgili ortaya konulan bilimsel

çalışmalara bakıldığında, bu sanat hareketinin çıkış noktasına yönelik farklı bakış açılarına rastlanır. Bu bakış açıları arasında özellikle, sanatın alışıla gelmiş yapısına yönelik eleştirel söylemlerle temellendirilen estetik kavramının potansiyelinin sanatçı motivasyonu ile doğanın doğal yapısı üzerindeki tasarım süreçleri yer alır. Diğer bir bakış açısı ise, arazi sanatçılarının doğanın doğal malzemelerini kullanarak oluşturduğu estetik formların doğal ya da insan etkisiyle ortaya çıkan çevresel değişimlere (doğanın tahribatı, ekolojik dengenin bozulması, vb.) dikkat çekmek için eleştirel bir tavır olarak değerlendirilir. Fakat incelenen eserler bağlamında Arazi Sanatının ilk çıkış noktasının; doğada yaşanan tahribatlara yönelik eleştirel bir söylemden ziyade, sanatın geleneksel yapısına ve ‘sanatçı-sanat eseri ve izleyici’ arasındaki etkileşimin geleneksel boyutlarına yönelik eleştirel bir tavır olduğu söylenebilir.

Arazi Sanatının potansiyelini güçlü bir bağlamda ortaya koyan Walter de Maria, ‘The New York Earth Room’ (Görsel 1-2), adlı enstalasyon (Yerleştirme) çalışmasını 1977’de 141 Wooster Caddesi’nde Heiner Freidrich’in SoHo’daki galerisinin ikinci katında gerçekleştirmiştir. Çalışma, 335 metrekarelik (3.600 ft) galeri alanının tamamına yakını diz yüksekliğinde verimli toprakla doldurulmuştur. İzleyici ile toprak arasında bir cam bariyer bulunur. Bu bariyer toprağın izleyici ile olan etkileşimini engeller. Galeri mekânının duvarları beyaz renktedir (Akt. Fitzgerald, 2017: 33).



**Görsel 1.** Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: Trevor Patt.



**Görsel 2.** Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: Trevor Patt.

‘The New York Earth Room’ (Görsel 1,2) “... sanatın konumlandırılması ve yerleştirilmesi kurallarına meydan okumayı hatırlatır”. Bu çalışmada, “... nesnenin sürekliliğe geri dönmesi, yaşamın ontolojisinin ve döngüsünün gerçek kritik ağırlığı vardı, ...” (Grande, 2018: 59). ‘The New York Earth Room’ (Görsel 1,2); sanatın metalaşmasına, kalıcılığına, mekân nesne etkileşimine, geleneksel sergileme yöntemlerine, sanatın finansallaşmasına, vb. söylemlere eleştirel bağlamda yaklaşılmasına zemin hazırlar. Çalışmaya bakıldığında, gerçek yaşamda toprak ile sürekli etkileşimde olan insanların bu eserle kısıtlandığı (cam bariyer) görülür. Çalışmanın bütünde eserin okunmasını sağlayacak zıtlıklar (toprak-taş, iç mekân-dış mekân, açık-koyu, doğal-yapay, izleyicinin aktifliği-izleyicinin pasifliği, vb.) karşımıza çıkar. Doğal bir malzeme olan toprağın yapay bir mekânda uzun süre kalabilmesi zordur. Bu bağlamda düşünüldüğünde eserin vermek istediği önemli mesajlar arasında, doğanın doğal yapısına yönelik yapılan yapay müdahalelerin çevresel açıdan olumsuz süreçlere neden olabileceği vurgusu ön plandadır. Bu eser, gündelik yaşamın bir parçası olan yapay ya da doğal malzemelerin sanata dâhil edilerek sanat nesnesi statüsüne çıkartıldığı çağdaş sanatın stratejilerine gönderme yapar.

Sanat yaşamı boyunca farklı sanatsal süreçler içerisinde bulunan Michael Heizer 1967 öncesi resim alanında çalışmaları olan bir sanatçıdır. Adının yaygın şekilde duyulmasını

sağlayan ise, çöllerde ve geniş arazilerde yapmış olduğu sanatsal uygulamalardır. Heizer, atölye ortamından geniş arazilere yönelerek doğanın potansiyelini kullanarak büyük boyutlu eserler üretmiştir. Bu eserlerin biçimlendirildiği yerler, izleyicilerin rahatlıkla gidip göreceği yerler değildi. Uzak arazilerde oluşturulan bu sanatsal formların izleyicilere ya da topluma ulaştırılması sürecinde, bu alanda çalışma yapan araştırmacıların yayınları, yapılan incelemeler, video ve fotoğraf gibi teknolojik araçlar Heizer’ın çalışmaları hakkında bilgi edinme kaynaklarıdır (Hall, 1983: 26). ‘Double Negative’ (Görsel 3, 4), Michael Heizer tarafından Nevada çölünde doğal malzeme olan topraktan yapılan heykel çalışmasıdır. “Her biri kırk fit derinliğinde ve yüz fit uzunluğunda, iki düz tepenin üzerine oyulmuş, karşılıklı olarak yerleştirilmiş ve derin bir vadi ile ayrılmış iki yarıktan oluşur” (Krauss, 1997: 280). ‘Double Negative’ (1969) Heizer’ın doğa-sanat etkileşimi bağlamında değerlendirilmesi gereken önemli eserleri arasındadır.

“Seksenlerin ortalarında Heizer, nesne heykel sorununu ilk kez ele almaya başladı ve hareket noktası olarak neolitik ve diğer erken kültürlerden basit eserleri seçti” (Cooke, 1994: 648). ‘Double Negative’, büyük bir alana yayılan, doğanın doğal yapısına yoğun müdahalelerle oluşturulan karşılıklı iki çukurun varlığı söz konusudur. Arazinin kuş bakışı çekimlerine bakıldığında, toprak kaymasının yaşanmasından



**Görsel 3.** Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner.



**Görsel 4.** Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner

kaynaklı oluşan bölünme göze çarpar. Heizer'ın eseri günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Doğal bir alana uygulanan yapay müdahalelerle ortaya çıkan bu eserin, zaman geçtikçe bulunduğu doğa ile etkileşimini güçlendirdiği söylenebilir. Eserin kavramsal açıdan değerlendirilmesi dönemsel açıdan değişkenlik gösterebilir. 1969'da üretilen eser, dönemin ve günümüzün kültürel değerleri bağlamında ele alınarak farklı açılardan anlamlandırılabilir. Bu eser açısından düşünüldüğünde, temsili resmin gerçeklik bağlamına çekilmesi, iç mekân düzenlemelerinin dış mekâna uyarlanması, eserin üretim sürecinde sanatçının merkezi rolünün yoğun olarak tasarım ve fikir bağlamında kalması, eserin dolaşımına (alınıp satılmasına) tepki, vb. söylemler güçlü kodlamaları barındırır.

Arazi Sanatının ilk uygulayıcıları galeri ve sergi salonlarının dışına çıkarak uygulamalarını karaya/yeryüzüne farklı biçimselliklerde uygulamışlardır. Dennis Oppenheim bu sanatçılar arasında yer alır. "Beden ve toprak arasındaki ilişki, Oppenheim'in sanat vizyonunun temel unsurlarından biridir. Oppenheim için, ilk çalışmalar daha spesifik olarak sanatı galeriden çıkarmakla bağlantılıydı, bu da biraz bastırılmış minimalist estetiğe bir meydan okumaydı". Tabiat olaylarının doğada bıraktığı etkiyi sanatının



**Görsel 5.** Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968, *On Litografi Portfolyüsünden Bir Tanesi*, 76,3 x 56,8 cm.



**Görsel 6.** Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968, 45m x 61m, ABD ile Kanada Arasındaki Sınır.

bir bileşeni olarak kullanan sanatçı doğa-insan etkileşimi ekseninde performatif uygulamalar gerçekleştirmiştir (Grande, 2018: 59-67). Çağdaş sanatın farklı alanlarında (Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Performans Sanatı, vb.) eserler üreten Oppenheim insan, doğa ve nesne etkileşimini ön planda tutmuştur. Sanatçının 'Annual Rings' (1968) çalışması (Görsel 5, 6) kış mevsiminde iki karayı (ABD ile Kanada arasındaki sınır) birbirinden ayıran akan bir nehrin sağ ve sol tarafına uygulanmıştır. Birbirine yakın dairesel formlarda, minimal düzende şeritler çizilmiştir ya da toprağın üzerindeki kar kazınmış/süpürülmüştür. Bu çalışmanın kavramsal yapısında kültürel değerlerin olduğu söylenebilir. İki farklı devletin benzer kültürel değerlerine vurgu yapan Oppenheim'in büyük boyutlu bu çalışması, Arazi Sanatının farklı bir biçimlendirilme sürecine işaret eder. Bu eserin kalıcılığı kısa sürelidir. Bu süreyi belirleyen tabiat olaylarının değişimidir. Doğanın doğallığına sanatçının yapay müdahaleleri ile biçimlendirilen bu çalışma sanatın finansallaşmasına, kalıcılığına, metalaşmasına, galeri ve müze konseptine eleştirel bir bakış olarak değerlendirilebilir.

Oakley'e göre; Arazi Sanatının evrensel bağlamda değerlendirilme potansiyeli, bu sanat hareketinin sadece 1960'lardaki varoluş sürecinin Avrupa'daki sanatçıların çalışmaları ile tanımlanmaması gerekir. Arazi Sanatına evrensel değerleri kodlayan en önemli bağlamın doğa-insan etkileşimi olduğu söylenebilir. 1960'larda ve 1970'lerde doğayı biçimlendirmek ve değiştirmek

amacıyla eserlerinde nesnelere yer veren arazi sanatçıları, bu nesnelere yeniden düzenleyerek sanatsal formlarını üretmişlerdir. Bu süreçte İngiliz sanatçı Richard Long'un kavramsal temelli toprak işleri, Amerikalı sanatçılar Robert Smithson ve Walter De Maria'nın geniş arazilerde gerçekleştirdikleri çalışmalar ile Arazi Sanatı ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar ile doğanın potansiyeli sanat nesnesi olarak karşımıza çıkar. Manzaranın stüdyo çalışmalarının dış mekâna açılımı, sanat eseri-mekân ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. Dünyanın farklı bölgelerinde Arazi Sanatının farklı versiyonları ortaya çıksa da 1960'lardan çok daha önce bu biçimselliklerin başka savunucuları da vardı (Oakley, 2016: 159).

1960-70'lerin Arazi Sanatının düşünsel temellerinde "...geleneksel sanatın nesnellik, metalaştırma ve kalıcılık kavramlarına..." karşı tepkisel bir strateji benimser (England, 2017: 336). Arazi Sanatının ortaya çıkış süreci ile gelişim süreci arasında sanatçıların değişen algıları ve üretilen eserlerin değişen biçimsel yapıları sanat kuramcıları tarafından yeniden konumlandırılmaya çalışılmıştır. Bu süreci doğada yaşanan, ekolojik dengeyi bozan değişimlerin tetiklediği söylenebilir. Sanatçının doğaya olan bağlılığı, ürettiği sanat formlarının hem biçimselliğinin hem de kavramsal kodlarının güncellenmesine zemin hazırlamıştır. Doğanın tahribatı ve ekolojik dengenin bozulmasına yönelik eleştirel söylemlerin ön planda olduğu 'insan-doğa ve sanat' etkileşiminden beslenen yeni sanat hareketleri (Çevresel Sanat ve Ekolojik Sanat) ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketlerinin Arazi Sanatı ile bu noktada ayrıştığı söylenebilir. Kuşkusuz bu sanat hareketlerinin var olmasını sağlayan da Arazi Sanatının düşünsel temelleridir.

Arazi Sanatı (Land Art/Earth Art) bağlamında üretilen eserler hem biçimsellikleri hem de doğa ile olan etkileşimleri açısından farklı süreçlere vurgu yaparlar. Sanatın bilinen yöntem ve

tekniklerinden farklı stratejiler ile oluşturulan bu eserlerin kavramsal temellerini; 'galeri ve sergi salonlarına eleştirel bakış, geleneksel malzeme ve biçimden farklılık, kalıcılık/geçicilik, sanatın metalaşmasına tepki, vb.' söylemler oluşturur.

### 3.1.1 Galeri ve Sergi Salonlarına Eleştirel Bakış

20. yüzyılın başında sanatta yaşanan köklü değişimlerin önemli gerekçeleri arasında sanat eserinin bilindik sergileme alanlarına yönelik eleştirel bir bakış yer alır. Sanat eserlerinin sadece geleneksel kurallarla üretilmesine ve izleyiciye bilindik sergileme yöntemleriyle sunulmasına yönelik eleştirel söylemler, 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinin kavramsal temellerini oluşturmuştur. Arazi Sanatı, eser-mekân etkileşimini farklı bir boyuta taşımıştır. Yeryüzünün tüm alanları sanatçılar için mekân potansiyeli görmüştür. Çoğu arazi sanatçısı eserlerini doğanın geniş arazilerinde biçimlendirmiştir. Büyük boyutlu bu eserlerde mekân doğanın kendisidir. Fakat, bazı arazi sanatçıları eserlerini geleneksel sergileme alanları olan sergi salonlarında izleyiciyle buluşturmuştur. Bu sanatçılar arasında Richard Long ön plana çıkar. Phillipot'a göre, "Richard Long'un heykeli iki kategoriye ayrılır: Şehir dışı yerlerde açık havada yapılan işler ile müzeler ve galerilerde yürütülen eserler. Long bize uzaktan yapılan çalışmalardan bahsetmek için üç yöntem kullanır: fotoğraflar, metinler ve haritalar". Long, müze ve galeri mekanlarında oluşturduğu çalışmalarda iç mekânın biçimselliğini/yapısını göz ardı etmez. Tıpkı minimal eserlerin mekân ile olan bütünleşmelerindeki uyuma gönderme yapan bir etkileşimi karşımıza çıkartır. Sanatçının mekân içerisindeki kurulumlarına bakıldığında etkileyici bir kurgu içerisinde sunulsa da doğada var olan malzemelerin donuk yapısı göze çarpar. Long'un uzak bölgelerde yapmış olduğu çalışmaların izleyiciye ulaştırılma sürecinde ise farklı materyalleri kullanmıştır.



Eserin temsilinin bir müzede sergilenmesi şu eleştirel bakış açısını ortaya çıkartır; "... çerçevenmiş fotoğraflar uzaktaki heykele pencere görevi görmez, daha çok perspektif olarak çarpıtılmış daireler ve çizgilerle düz bir resimsel kompozisyondaki olaylar olarak grafik çalışmalarına benzer" (Phillpot, 1987: 125). Bu eleştirel yaklaşımın, geleneksel sanatın temsili özelliğine vurgu yaptığı söylenebilir. Çünkü Arazi Sanatının yapısı; doğa ile sanatı, doğa ile insanı ve doğa-sanat-insan bileşenlerinin gerçeklik bağlamında sunulmasını ve yaşam-sanat etkileşimini güçlü bir bağlamda vurgulamayı amaçlar. Arazi Sanatının birçok formunu sanat izleyicisinin gidip yerinde inceleme imkânına sahip olamayacağı düşünüldüğünde ve bu bağlamda yapılacak olan bilimsel çalışmalara bir kaynak niteliği oluşturması açısından yazınsal ve görsel materyallerin varlığı olumlu anlamda değerlendirilebilir. Fakat, izleyici-sanat etkileşimi bağlamında eserlerin üretildikleri arazilerdeki potansiyellerinin temsillerinden çok daha etkili oldukları bir gerçektir. Jeoglifler, farklı amaçlar bağlamında yapılmış olsa da şekillerin mekân olarak seçilen arazilerdeki konumlarının Arazi Sanatı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

### 3. 1. 2 Kalıcılık/Geçicilik

Yüzyıllar öncesinden kalma çok sayıda sanat eseri günümüzde de izleyiciler/sanat alımlayıcıları tarafından galeri, müze, vb. mekanlarda görülebilmek potansiyeline sahiptir. Zamanın eserler üzerinde yarattığı deformasyon, yapılan onarımlar/restorasyonlar sayesinde kalıcılıkları sağlanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat hareketlerinin çoğunda sanat eserinin bu 'kalıcılık' özelliğine eleştirel bir bakış söz konusudur. Amaç, eserin biçimselliğinin ötesinde izleyicilere/sanatın alımlayıcılarına iletilmek istenen mesajdır. Arazi Sanatı da bu amaç doğrultusunda kendini var etse de ortaya çıkan bazı eserlerin 'kalıcılık' özellikleri ön plandadır. Arazi Sanatının kökenine yönelik

yapılan araştırmalarda karşımıza jeoglifler çıkmaktadır. "MÖ 200-MS 600 yılları arasında yapıldıkları ifade edilen jeogliflerin" bazılarının günümüzde de varlıklarını sürdürmeleri 'kalıcılık' özelliğine vurgu yapar. Arazi Sanatında sanatçıların kullandıkları malzemeler doğanın potansiyelinden elde edilir. Zamanla bu malzemelerin tabiat olaylarından kaynaklı olarak gerek renklerinde gerekse biçimselliklerinde deformasyonlara rastlansa da uzun süre varlıklarını sürdürürler. Bazı eserler ise zamanla varlıklarını kaybederler. Bu durum Arazi Sanatında 'geçicilik' özelliğini bize hatırlatır.

### 3. 1. 3 Sanatın Metalaşmasına Tepki

Elmaleh'e göre, Arazi Sanatında kullanılan malzemeler ve biçimsellikler bu sanat hareketinin "... ticari olmayan bir yöneliminin..." olduğu izlenimini verir. Bu eserlerin belirli bir alana bağlı (eserde kullanılan malzemeler ile mekân etkileşimi) olması ve izleyicilerin esere erişiminin zor olması Arazi Sanatına özgü durumlardır. Eserlerin izleyiciyle buluşturulma sürecinde, "... üretimleri, büyük ölçüde destekler karşılığında, genellikle bütün bir editoryal çalışmanın eşlik ettiği fotoğraf sayesinde eserleri geniş çapta tanıtan müzeler ve galeriler tarafından sağlanan önemli finansal desteğe duyuyordu".

Arazi Sanatında toprak da bir tüketim nesnesi olarak anlam kazandı. Sanat eserlerinin alınıp satılan nesnelere dönüşmesine (sanatın metalaşmasına), müze ve galeri mekanlarının bilindik potansiyellerine eleştirel bakış açısı ortaya koyan sanatçıların, eserlerin üretim ve sunum aşamalarında farklı motivasyonları ortaya koydukları görülür. Bu tezatlığı Elmaleh şu şekilde ifade eder; "Müze kurumuna karşı ortak bir isyan arzusu, sanatçıları kurumun geleneksel ağlarını ve sanat piyasasını atlatmak için paralel yollar denemeye ve yeni alternatif alanların keşfi yoluyla yeni plastik araştırmalar yapmaya yöneltti" (Elmaleh, 2002: 72-74). Arazi Sanatının kavramsal yapısının ortaya konulmaya çalışıldığı

bu araştırmada, jeoglifler ile Arazi Sanatı etkileşiminin varlığına yönelik kesin bulguların olmamasına rağmen, özellikle arazi sanatçılarının ortaya koydukları sanatsal formların jeoglifler ile biçimsel açıdan benzerlik gösterdiği söylenebilir.

#### 4. JEOLİFLER İLE ARAZİ SANATI ARASINDAKİ BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR

Bu araştırmada, 'Jeoglifler ile Arazi Sanatı (Land Art) arasında bir etkileşim var mıdır?' sorusuna yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)', (1970) ve Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)', (1971-77) isimli eserleri üzerinden ortaya konulmuştur.

##### 4. 1. Robert Smithson (1938-1973), Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran), 1970

Chianese'in ifadesiyle Robert Smithson, 1970'te Tuz Gölünün Kuzeydoğusunda yapmış olduğu büyük ölçekli 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) çalışması ile Arazi Sanatı (Land Art) bağlamında önemli bir eser ortaya koymuştur. Bu eser, "15 fit genişliğinde ve göl kenarına yakın 1500 fit boyunca kıvrılıyor. Birçok Dünya Sanatı gibi, Spiral Jetty de konseptten gerçek ürüne giden sanatçının cesaretine ve hayal gücüne bir övgüdür". Smithson'un doğa-sanat etkileşimi bağlamında minimal formlarda ürettiği bu eser, kara ile tuz gölünü birbirine bağlayan iskele görünümündedir. Eserin spiral formuna bakıldığında, matematiksel ölçümler dikkat çeker. "Bir adam, düzensiz, dağınık doğayı mükemmel bir aritmetik figürle geçersiz kılmaya çalışır. Spiralin eğrileri arasındaki boşluk sabit tutulur... Smithson, temel mühendisliği kullanarak spirali bayraklarla izledi ve yerel toprak ve siyah bazalt kayalarla..." işaretli alanlar doldurularak spiral form tamamlandı (Chianese, 2013: 20-21). Smithson'un eseri mekân ile etkileşime giren imza formunda bir biçimselliği ortaya koyar (Rosenthal, 1983: 70). Robert Smithson çalışmalarında yoğun olarak bazalt taşını kullanmıştır. Bu taşın volkanik patlamalardan kaynaklı oluşması sert ve dayanıklılığına işaret

eder. Bu dayanıklılık doğada uzun süre kalıcı olmasını sağlar. 'Spiral Jetty' bazalt taşları kullanılarak yapılmıştır. Sanatçı doğadan sağladığı malzemeler ile oluşturduğu bu çalışma, doğal malzemelerin kullanıldığı, sanatçının tasarımı sonucu ortaya konan yapay formların eklektik yapısını karşımıza çıkarır. Sanatçı eserini tamamladığında 'Spiral Jetty', tuz gölü ile karayı birbirine bağlayan bir görev üstlenmiştir. 'Spiral Jetty' günümüzde suyun çekilmesinden kaynaklı olarak kara ile bütünleşen bir görüntüyü ortaya koyar. Bu eserin günümüze kadar çok sayıda fotoğrafik görsel karşımıza çıkar. Bu görsellerin bazılarında 'Spiral Jetty'nin etrafındaki suyun renginin gölün renginden farklı bir tonda olduğu görülür. Bu durum, bazalt taşına çarpan dalgaların suda bıraktığı etki olarak ifade edilebilir. Aslında bu durum 'süreç' olgusuna işaret eder. Yani sanatçı eserini oluşturduktan sonra kullandığı doğal malzemelerin (toprak, taş, vb.) zaman bağlamında oluşacak olan tabiat olaylarından kaynaklı olarak gerçekleşecek olan aşınmalar, yıpranmalar ve deformasyonlar doğal formlarla oluşturulan yapay bir formun süreç itibarıyla doğa ile uyumunu ortaya koyar.

Campagnolo'ya göre, "1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başında, aralarında Walter De Maria, Michael Heizer ve Robert Smithson'un da bulunduğu bir dizi sanatçı, Batı Amerika'nın uzak manzaralarında büyük ölçekli sanat projeleri yaratmaya başladı".



Görsel 7. Nasca Lines – Spiral Formu, MÖ 200-MS 600, Peru.

Smithson'un 'Spiral Jetty' projesi Arazi Sanatının çoğu insan tarafından algılanabilmesi açısından önemli bir çalışma olarak görülür. Bu eserin farklı kültür ve coğrafyalarda yaşayan geniş halk kitlesine ulaşmasını sağlayan video ve



fotoğraf gibi iletişim araçlarıdır. Bu eserin başlangıcından bitişine kadar geçen süreci fotoğraflar ile belgeleyen, "... Smithsonian çalışmalarını kültürel hafızamıza kaydetmeyi zekice başardı; fotoğraf, Spiral Jetty'nin zevk almaya başladığı ikonik statüyü oluşturmada kritik ve yeterince incelenmemiş bir rol oynadı". Bu araçların varlığı, geniş arazilerde oluşturulan büyük boyutlu çalışmaların tanınırlığını ve Arazi Sanatının potansiyelinin algılanabilmesi açısından önemlidir (Campagnolo, 2008: 18). 'Spiral Jetty'nin Arazi Sanatının önemli ilk örneklerinden biri olması, bu eserin jeoglifler ile olan bağlantısının sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Öncelikle Robert Smithson'un sanat pratiklerinin düşünsel temellerinin kesin olarak jeogliflere dayandırılmasına yönelik herhangi bir bilimsel kaynağa ulaşılammıştır. Fakat özellikle 'Spiral Jetty' (Görsel 8) büyük boyutlu bir projenin ürünüdür. Tıpkı devasa büyüklüklerde oluşturulan jeogliflerin biçimselliklerinde olduğu gibi. İlk bakışta bu formlar arasında benzerlik kuruluyor olsa da jeogliflerin ve Arazi Sanatının düşünsel temellerinin farklı sosyokültürel bileşenlerden beslenerek ortaya çıktığı söylenebilir.

Peru'nun Nazca bölgesinin yakınlarında bulunan spiral formundaki su kemerleri (Görsel 9), geçmiş dönemlerde yaşayan insanların bölgelerindeki aşırı kuraklıktan kaynaklı olarak geliştirdikleri bir çözüm yöntemi olduğu söylenebilir. Bu kuyular, Nazca kültüründe suya verilen değeri ön plana çıkartır. Bir bakıma toprağın ihtiyacı olan suyun muhafaza edilip toprakla buluşmasını sağlamaya yönelik bir çaba olarak karşımıza çıkan su

kemerleri ekolojik dengeyi sağlama noktasında bir çaba olarak değerlendirilebilir. Görsel 7'deki spiral formundaki biçimsellik Smithson'un 'Spiral Jetty' (Görsel 8) ile benzerlik gösterir. Nazca kültüründe spiral form Görsel 9'daki su kemerlerinde de görülmektedir. Spiral form Nazca kültüründe yaygın şekilde 'su' kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Robert Smithson'un 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) isimli çalışması ile 'Nazca çizgileri-Spiral' arasındaki benzerliklere ve farklılıklara yönelik Tablo 1'de şu değerlendirmeler yapılmıştır:

Nazca halkının yaşamış olduğu kuraklıktan kaynaklı olarak ortaya çıkan kıtlıktan kurtulabilmek için suyu depolamak amacıyla spiral formlarda kuyular inşa etmişlerdir. Bu durumun, Nazca çizgilerinin varlığına yönelik ortaya atılan 'su temelli hipotez'i güçlendirdiği söylenebilir. Bir bakıma Nazca kültüründe insanlar yaşamlarını sürdürebilmeleri için su kemerlerini inşa ederek bozulan ekolojik dengeyi düzeltmeye çalıştıklarını ifade etmek doğru olacaktır. Tıpkı Nazca çizgilerinde olduğu gibi Robert Smithson'un 'Spiral Jetty' isimli çalışmasında da insanın doğa ile olan etkileşimi ön plandadır. Doğanın iyileştirilmesi, ekolojik dengenin sağlanması noktasında bir aktör olarak sanatçının misyonuna işaret eden bir eser olarak 'Spiral Jetty' karşımıza çıkar. Bu perspektiften bakıldığında Nazca çizgileriyle Robert Smithson'un 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) isimli çalışması arasında bir benzerlik kurulabilir. Smithson'un, Nazca çizgilerinin hem biçimsel hem



**Görsel 8.** Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah Fotoğraf: Elizabeth Haslam.



**Görsel 9.** Cantayo Aqueduct (Cantayo Su Kemerleri), MÖ 200-MS 600, Peru.

de düşünsel potansiyelinden etkilendiği/ilham aldığı söylenebilir. Fakat bu bağlamda bilimsel bilgilerin olmaması, bu biçimsellikler arasındaki benzerliklerin etkileşim sonucu mu? Yoksa rastlantısal mı? Ortaya çıktığına yönelik net ifadelerin kullanılmasını zorlaştırmaktadır.

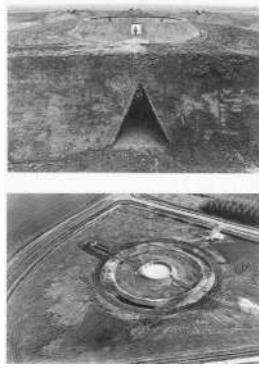
#### 4. 2. Robert Morris (1931-2018), Observatory (Gözlemevi), 1971-77

“1965’te Morris, amacı güneş olaylarını (kış ve yaz gündönümlerini, uzun ve bahar ekinokslarını) izlemek olan Stonehenge’den etkilenen bir yapı, bir dış mekân ‘Gözlemevi’ yapmayı düşünmeye başladı” (Paice, 1994: 238).

“...1970’lerin başlarında Morris, tarih öncesi toplumlarda gün dönümünü okumak/anlamak için hem yapılan (Stonehenge gibi) hem de bulunan (mağaralar gibi) dikmeler hakkında düşünmeye başlamıştı”. Bu düşüncesini eserlerine yansıtma sürecinde olan Morris, güneşin hareketlerini yeryüzünde devasa şekillerle ifade etmeye çalışan Nazca çizgilerini incelemiştir (Krauss, 1994: 12-13). “Hollandada Santpoort-Velsen yakınlarındaki bir düzlükte inşa edilen ‘Gözlemevi’ projesi (Görsel 11), Morris’in 1971’de Arnhem kasabası tarafından düzenlenen uluslararası bir heykel sergisi olan Sonsbeek’71’e katkısıydı” (Berger, 1988: 187).

**Tablo 1.** ‘Nazca Çizgileri-Spiral’ ile ‘Spiral Jetty’ (Sarmal Dalgakıran) Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar.

	Nasca Lines (Nazca Çizgileri) – Spiral Formu MÖ 200-MS 600 (Görsel 7)	Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran), 1970 (Görsel 8)
<b>Benzerlikler</b>	Spiral formunun oluşturulmasında, plan ve projenin gerçekleştirilmesinde matematiksel hesaplamalar kullanılmıştır.	Spiral formunun oluşturulmasında, plan ve projenin gerçekleştirilmesinde matematiksel hesaplamalar kullanılmıştır.
	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemeler kullanılmıştır.	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemeler kullanılmıştır.
	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.
	Çalışmanın felsefi temelinde ‘ekolojik denge’ yatar. Görsel 9’daki Cantayo Aqueduct (Cantayo Su Kemerli) biçimsellikleriyle olan benzerliklerden kaynaklı olarak bu değerlendirme yapılabilir.	Çalışmanın felsefi temelinde ‘ekolojik denge’ yatar. Eserin yapıldığı gölün dönemsel olarak su seviyesinde yaşanan değişimler ile çalışma görünür hale gelir.
	Çalışmanın özünde ‘insan ve doğa’ etkileşimi ön plandadır.	Çalışmanın özünde ‘insan ve doğa’ etkileşimi ön plandadır.
	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Nazca çizgilerinin geniş arazilerde ve büyük boyutlarda olması, birden çok kişi tarafından yapıldığı olasılığını güçlendirir).	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Ede edilen görsel materyallerden bu yargıya varılmıştır).
	Çalışmanın biçimsel potansiyeline bakıldığında ‘zanaat’ kavramı ve beden gücü dikkat çeker.	Çalışmanın biçimsel potansiyeline bakıldığında ‘zanaat’ kavramı ve beden gücü dikkat çeker. (Ayrıca iş makineleri kullanılmıştır)
<b>Farklılıklar</b>	Çalışma, geniş ve düz arazide toprak üzerinde gerçekleştirilmiştir.	Çalışma, gölün içerisinde gerçekleştirilmiştir. Kara ile gölü birbirine bağlar.
	Çalışmanın oluşturulmasında ilkel araç-gereçlerin kullanıldığı söylenebilir.	Çalışmanın oluşturulmasında teknolojik araç-gereçler kullanılmıştır. (Gölün doldurulma sürecinde iş makineleri kullanılmıştır)
	Çalışmanın üretiliş amacı net bir şekilde ifade edilememiş olsa da sanat bağlamından ziyade toplumsal temelli (su, yaşam, doğa, vb.) süreçlerden kaynaklı üretildiğine yönelik kanı ön plandadır.	Çalışma sanat eseri bağlamında üretilmiştir. (Doğa-sanat etkileşimi ön plandadır)



**Görsel 10.** Robert Morris, *The Observatory*, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda.



**Görsel 11.** Robert Morris, *Observatory*, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda, Fotoğraf: Retis.



**Görsel 12.** Nazca Çizgileri, (Yıldız Formu), MÖ 200-MS 600, Peru.



**Görsel 13.** Robert Morris, *The Observatory*, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda.

“Ortaya çıkan çalışma olan ‘Gözlemevi’nin toplam çapı 233 fit olan bir çift yükseltilmiş eş merkezli halka biçiminde toprak, kereste, granit bloklar ve çelikten oluşan devasa bir yapıdır. İç halka bir kapı ve üç yarık pencere ile delinmiştir ve dikey ahşap kalaslarla kaplı çim duvarları vardır. Yine dört açıklıkla kesintiye uğrayan dış halka, iç halkadan hendek benzeri bir genişlikle ayrılan bir tür set veya setti. Üçgen şekilli bir geçit ve kanal benzeri bir yarık, bendi doğu/batı eksenini boyunca keserek yayı ve uzun ekinoksları eklemiyor. Kanalin kendisi, çalışmanın çevresinden dışarı çıkıyor ve iki adet dokuz fit karelik çelik levhadan oluşan açık bir V ile son bulur. Granit levhalardan oluşan diğer iki V, ‘Gözlemevi’nin iç kutsal alanında kalan iki pencere ile bir eksen üzerinde bendin yükseltilmiş tümseğine sıkıştırıldı, bunlar yaz ve kış gündönümlerinin yörüngesini işaret eder. Edward Fry’ın belirttiği gibi, ‘Gözlemevi’ iki zıt zaman türünü özetler. Biri, insanlık tarihinin dışında, gezegensel hareketle işaretlenir ve fiziksel ve astronomik koşulların bir yansımasıdır. (...) Morris Gözlemevi için model olarak tarih öncesi insanların mevsimleri işaretlemek için tasarladıkları benzer yapıları seçti” (Paice, 1994: 238).

“... Morris, Gözlemevinin dış çemberinde, ekinokslarda ışık ışınlarının geçtiği yerleri üçgen şeklinde dört açıklık vasıtasıyla işaretler. Bununla, net Neolitik hatıralara sahip dairesel alan, sonsuz ve tekrarlayan güneş döngüsü ile işaretlenir. Uzay ve zaman bu nedenle burada, sonsuz bir değişmezlik ile özünde ilişkili olarak kalır” (Raquejo, 2008: 39).

Görsel 12’deki Nazca çizgilerinde yıldız imgesi mandala formuna benzeyen bir yapının merkezinde konumlandırıldığı görülmektedir. “Mandala formunun astronomik hesaplamalarda kullanıldığı” düşünüldüğünde, bu çizgilerin yapılaş amacının gezegenlerin hareketlerinin yeryüzünden takip edildiği ve bu amaç doğrultusunda dönemin toplumları tarafından çalışmalarına yansıtıldığı söylenebilir.

Robert Morris'in 'Observatory'(Gözlemevi) (Görsel 10, 11, 13) isimli çalışması ile Nazca çizgileri arasındaki benzerliklere ve farklılıklara yönelik Tablo 2'de şu değerlendirmeler yapılmıştır:

**Tablo 2.** Nazca Çizgileri ile 'Observatory'(Gözlemevi) Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar.

	<b>Nasca Lines (Nazca Çizgileri)- Yıldız Formu, MÖ 200-MS 600 (Görsel 12)</b>	<b>'Observatory' (Gözlemevi), 1971-1977 (Görsel 10,11,13)</b>
<b>Benzerlikler</b>	<i>Nasca çizgilerinin, (Yıldız Formu) oluşturulması sürecinde matematiksel hesaplamalar dikkat çeker.</i>	'Gözlemevi' projenin gerçekleştirilmesinde matematiksel hesaplamalar dikkat çeker.
	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.
	Çalışmanın sosyokültürel temelinde 'ekolojik denge'nin ve güneşin hareketlerini takip etmek için yapılan 'astronomi' temelli hipotezin yattığı söylenebilir.	Çalışmanın sosyokültürel temelinde 'ekolojik denge' yatar. Güneş hareketlerini gözlemlemek için yapılan 'Observatory'(Gözlemevi) tarih öncesi dönemlerdeki astronomi bağlamında yapılan çalışmalar ile benzerlik gösterir.
	<i>Nasca çizgilerinin, (Yıldız Formu) özünde 'insan, doğa ve yaşam' etkileşimi ön plandadır.</i>	'Observatory'(Gözlemevi) özünde 'insan, doğa ve yaşam' etkileşimi ön plandadır.
	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Nazca çizgilerinin geniş arazilerde ve büyük boyutlarda olmaları, birden çok kişi tarafından yapıldığı olasılığını güçlendirir).	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Kullanılan malzemelerin boyutları, eserin biçimsel formu ve üretiliş yöntemi göz önünde bulundurulduğunda bu eserin birden çok kişi tarafından yapıldığı söylenebilir).
	<i>Nasca Çizgilerinin</i> biçimsel potansiyellerine bakıldığında 'zanaat' kavramı ve beden gücü dikkat çeker.	'Observatory' (Gözlemevi)'nin biçimsel potansiyeline bakıldığında 'zanaat' kavramı ve beden gücü dikkat çeker.
	<i>Nasca çizgilerinin, (Yıldız Formu), geniş ve düz arazide toprak üzerinde gerçekleştirilmiştir.</i>	'Observatory' (Gözlemevi), geniş ve düz arazide toprak üzerinde gerçekleştirilmiştir.
<b>Farklılıklar</b>	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemeler kullanılmıştır.	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemelerin yanı sıra özü doğada var olan granit ve çelik gibi işlenen malzemeler de kullanılmıştır.
	Çalışmanın üretiliş amacı net bir şekilde ifade edilememiş olsa da sanat bağlamından ziyade toplumsal temelli (inanç, yaşam, doğa, vb.) süreçlerden kaynaklı üretildiğine yönelik kanı ön plandadır.	Çalışma sanat eseri bağlamında üretilmiştir. Özünde doğa-sanat etkileşiminin olduğu söylenebilir.



Arazi Sanatının önemli temsilcileri arasında gösterilen Robert Smithson ve Robert Morris'in birer eserinin ele alınarak incelendiği bu araştırmada, eserlerin hem kavramsal yapılarına hem de jeoglifler ile olan benzer ve farklı yönlerine değinilmiştir. Bu örneklerin, Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik değerlendirmelerin yapılmasına ve jeoglifler ile Arazi Sanatı arasındaki ilişkiyi ortaya çıkartılmasına katkı sağlayacağı söylenebilir. Robert Morris'in 1975 yılında 'Art Forum' dergisinde yayımlanan makalesinde<sup>1</sup> Peru'ya yapmış olduğu ziyarette Nazca çizgilerine yönelik edindiği gözlemler bağlamında değerlendirmeler yapmıştır. Bu makalede; bölgenin yapısına, Nazca çizgilerinin yapısına ve yapılış amaçlarına yönelik hipotezlere değinilmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Robert Morris'in 'Observatory' (Gözlemevi) (Görsel 10, 11, 13) isimli çalışmasının 1977 yılında tamamlanması, bu çalışmanın Nazca çizgilerinin potansiyelinden beslenerek oluşturulduğu izlenimini vermektedir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Arazi Sanatının (Land Art) 1960'ların doğa-sanat etkileşimi bağlamında gerçekleştirilen sanat motivasyonları ile başladığı belirtilmiş olsa da her sanat akımının ya da hareketinin varoluş sürecini tetikleyen farklı sosyokültürel somut ve soyut değerlerin varlığı bulunmaktadır. Sanat ve doğa bileşenlerinin insanlık tarihiyle başladığı ve 'beğeni' kavramı çerçevesinde değişik toplumsal değerler bağlamında şekillendiği söylenebilir. Tıpkı mağara duvarlarına yapılan çizimler, taşların üzerine uygulanan çizgi, harf, şekil, vb. izler (petroglif) ve devasa boyutlardaki arazilerin üzerine büyük ebatlarda yapılan şekiller (jeoglif) sanat bağlamından ziyade farklı toplumsal paradigmalardan kaynaklanmaktadır. Jeogliflerin biçimsel özellikleri, sonraki süreçte sanat eseri üretme çabası ile çalışmalarını biçimlendiren sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkar. Bu benzerlikler, ortaya çıkan sanat akımlarının ya da hareketlerinin kavramsal

yapılarının değerlendirilme sürecinde değinilmesi gereken noktaları bize gösterir. Dolayısıyla Arazi Sanatının tarihsel başlangıç noktası 1960'ları bize işaret etse de hem 'insan, doğa ve sanat' bağlamında hem de biçimsellik bağlamında jeogliflerle olan benzerlikleri dikkat çeker. Jeogliflerin kavramsal yapılarına bakıldığında, yapıldıkları dönemlerde içinde yaşanan sosyokültürel yapının etkisiyle biçimlendirildikleri görülmektedir. Bu araştırmada, Nazca çizgilerine yönelik araştırma yapan bilim insanlarının ulaştıkları veriler kullanılmıştır. Bu verilerin, jeogliflerin kavramsal yapılarına yönelik önemli değerlendirmelerin yapılabilmesine katkı sağladığı söylenebilir.

Arazi Sanatı (Land Art), kavram olarak sanatçının doğa ile olan etkileşimine işaret eder. Fakat bu sanat hareketinin kavramsal yapısına yönelik farklı bakış açıları ortaya konulmuştur. Bu bakış açıları iki açıdan değerlendirilir. Birincisi, doğanın sağladığı olanakların (potansiyelin) sanatçı/sanatçılar tarafından kullanılarak estetik formların oluşturulması şeklindedir. İkincisi ise doğanın yapısında meydana gelen tahribatlara ya da çevresel sorunlara dikkat çekmek için sanatçı/sanatçılar tarafından doğanın potansiyelini kullanarak gerçekleştirilen çalışmalardır. Fakat, Arazi Sanatının ilk örnekleri incelendiğinde sanatçıların gösterdikleri reaksiyonun, çoğunlukla doğada yaşanan sorunlara ya da doğanın tahribatına yönelik olmadığı görülmektedir. Bu söylemi güçlendiren en önemli kanıt, eser üretim sürecinde doğanın yapısına yönelik uygulanan ağır ve onarılması zor olan müdahalelerin yapılması gösterilebilir.

Fakat, sonraki dönemlerde artan çevre kirliliği, doğal afetler, doğanın tahribatı, vb. durumlar yeni ortaya çıkan sanat hareketlerinin (Çevresel Sanat ve Ekolojik Sanat) kavramsal içeriğine dâhil edilmiştir. Bu süreçte, doğanın korunması, tahrip olan alanların onarılması, vb. durumların gerçekleştirilmesinde sanatçılar ile birlikte toplum

<sup>1</sup>Robert Morris, (1975), "Aligned With Nazca", October 1975, Vol. 14, No. 2, (Kaynak: <https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062> Erişim Tarihi: 13.04.2022)

bireylerinin de sorumluluk bilinciyle çoğu eserin üretimine katkı sağladıkları görülür.

Arazi sanatçılarının mekân kavramının kapsam alanını yeryüzünün potansiyelini kullanarak genişletme çabaları, sanatta farklı algısal durumları karşımıza çıkartmıştır. Arazi Sanatının düşünsel yapısında mekânın sınırlarına yönelik ortaya konulan perspektif, bazı sanatçıların çalışmalarında farklı bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda Walter de Maria ve Richard Long'un iç mekânın yapısı ile doğayı bütünleştirmeye çalıştığı uygulamalar, iç mekânın sınırlarını sorgulayan Arazi Sanatına eleştirel bir bağlam oluşturduğu söylenebilir. Sanatçılar, doğanın var olan potansiyelinden yola çıkarak, doğal malzemeleri kullanarak eserlerini biçimlendirmişlerdir. Bu eserlerin bazılarında tabiat olaylarının ortaya koyduğu hareketlilik, bazılarında ise doğanın geniş arazilerinde taş, toprak, vb. malzemeleri kullanarak oluşturulan biçimsellikler göze çarpar. Ortaya çıkan eserler bilindik sanat eserlerinin biçim, form ve içeriğinden farklı değerleri karşımıza çıkartır.

Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik yapılacak olan değerlendirmelerde jeogliflerin potansiyelinin de göz önünde bulundurulması önem arz eder. Bu araştırmada, Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)' isimli çalışması ile Nazca çizgilerinin benzer ve farklı yönleri tablo 1'de değerlendirilmiştir. İki form arasında biçimsellikler bağlamında yoğun benzerlikler görülmektedir. Bu biçimselliklerin oluşturulmasında kullanılan malzemeler doğanın potansiyelinden faydalanılarak elde edilmiştir. Sanat ekseninde bu iki form değerlendirildiğinde, özellikle jeogliflerin oluşum sürecine yönelik araştırmacıların elde ettiği veriler farklı hipotezleri karşımıza çıkartmaktadır. Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)' (Görsel 8) isimli çalışması 1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanatı bağlamında üretilmiştir. Bu çalışma sanat eseri olarak değerlendirilmektedir.

Sanatçı eserini oluştururken doğanın potansiyelini göz önünde bulundurmuştur.

Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)' (Görsel 10,11,13) isimli çalışması ile Nazca çizgilerinin benzer ve farklı yönleri Tablo 2'de değerlendirilmiştir. İki formun en önemli benzerlikleri arasında geniş arazide büyük boyutlu olmaları ve doğanın potansiyelinden faydalanılarak oluşturulmaları gösterilebilir. Diğer önemli benzerlik ise, Görsel 12'deki Nazca çizgilerinin ve Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)' isimli çalışmasının kavramsal temelinde 'astronomi temelli hipotez' yatmaktadır. Hem Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)' hem de Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)' isimli eserlerine bakıldığında ortaya çıkan benzerlikler, sanatçıların bu eserleri oluştururken jeogliflerin potansiyellerine yönelik araştırma ve inceleme yaptıkları izlenimini uyandırır. Sonuç olarak, Arazi Sanatının düşünsel temellerinde jeogliflerin etkilerinin olduğu söylenebilir.



**KAYNAKLAR**

- Amizlev, Iris. (1999). *Land Art: Layers of Memory the Use of Prehistoric References in Land Art*, Université de Montréal Département d'Anthropologie Faculté des Arts et des Sciences, Philosophiae Doctor (Ph. D), Canada.
- Beardsley, John. (1982). *Traditional Aspects of New Land Art*, *Art Journal*, Autumn, 1982, Vol. 42, No. 3, *Earthworks: Past and Present*, s. 226-232. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/776583> Erişim Tarihi: 20.02.2022).
- Berger, Maurice. (1988). *The Politics of Experience: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Ph.D., Graduate Center, City University of New York. (Kaynak: [https://academicworks.cuny.edu/gc\\_etds/1646](https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1646) Erişim Tarihi: 16.09.2022).
- Campagnolo, Kathleen Merrill. (2008). *Spiral Jetty Through the Camera's Eye*, *Archives of American Art Journal*, 2008, Vol. 47, No. 1/2, s. 16-23. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/25435144> Erişim Tarihi: 16.03.2022).
- Chianese, Robert Louis. (2013). *How Green is Earth Art?: Spiral Jetty*, *American Scientist*, January-February 2013, Vol. 101, No. 1, s. 20-21. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/43707665> Erişim Tarihi: 14.03.2022).
- Cooke, Lynne. (1994). *Michael Heizer*. *New York, The Burlington Magazine*, Sep., 1994, Vol. 136, No. 1098, s. 648. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/886192> Erişim Tarihi: 20.03.2022).
- Curry, Andrew. (2007). *Digging into a Desert Mystery*, *American Association for the Advancement of Science, New Series*, Vol. 317, No. 5837, s. 446-447. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/20037425> Erişim Tarihi: 14.03.2022).
- Elmaleh, Éliane. (2002). *La terre comme substance ou le "Land Art"*, *Revue française d'études américaines*, Septembre 2002, No. 93, s. 65-77. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/20874860> Erişim Tarihi: 21.03.2022).
- England, Elizabeth. (2017). *The Archive of Place and Land Art as Archive: A Case Study of "Spiral Jetty"*, *The American Archivist*, Vol. 80, No. 2, s. 336-354. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/44784344> Erişim Tarihi: 21.03.2022).
- Fitzgerald, Farrar. (2017). *Nature Versus Culture: Lower Manhattan Land Art by Charles Simonds, Walter De Maria, and Alan Sonfist*, Master of Arts of the City College of the City University of New York. (Kaynak: [https://academicworks.cuny.edu/cc\\_etds\\_theses/689/](https://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/689/) Erişim Tarihi: 07.05.2022).
- Grande, John K. (2018). *Dennis Oppenheim-Ecstasy ... Body, Land, Art ...*, *CSPA Quarterly*, No. 20, SELF-CARE, s. 59-69. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/90023983> Erişim Tarihi: 21.03.2022).
- Grün, Armin; Bär, Simon; Beutner, Sabine. (2000). *Signals in the Sand: 3-D Recording and Visualization of the Nasca Geoglyphs*, *Int. Arch. of Photogrammetry and Remote Sensing*, Vol. 33, Part 5/1, s. 53-61. (Kaynak: <https://doi.org/10.3929/ethz-a-005717579>, <https://www.research-collection.ethz.ch/handle/20.500.11850/150854> Erişim Tarihi: 06.04.2022).
- Hall, Carol. (1983). *Environmental Artists: Sources and Directions*, s. 8-59, *Art in the Land-A Critical Anthology of Environmental Art*, Ed. Alan Sonfist. E.P. Dutton Inc., New York.
- Klokoenik, Jaroslav; Vitek, Frantisek; Klokoenikova, Zuzana; Rodriguez R., Aurelio. (2002). *Los Geoglifos De Nazca, Perú*, *BIRA 29 (Lima)*: 13-29. Kaynak: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/114041/9916-Texto%20del%20art%C3%ADculo-39247-1-10-20140802.pdf?sequence=2&isAllowed=y> Erişim Tarihi: 17.02.2022).
- Krauss, Rosalind E.. (1997). *Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press New York.
- Krauss, Rosalind. (1994). *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*, s. 2-17, *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho January-April 1994, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Mailland, Federico. (2012). *Geoglyphs: Origin and Meaning*, *Colloquio UISPP – CISNEP, Capo di Ponte, Valcamonica*, 22-24 June 2012, s. 149-154, *The Intellectual and Spiritual Expressions of Non-Literate Peoples*, (Kaynak: [https://www.academia.edu/10341277/Geoglyphs\\_origin\\_and\\_meaning](https://www.academia.edu/10341277/Geoglyphs_origin_and_meaning) Erişim Tarihi: 17.04.2022).
- Mcdonough, Michael. (1983). *Architecture's Unnoticed Avant-Garde (Taking a Second Look at Art in the Environment)*, s. 233-252, *Art in the Land-A Critical Anthology Of Environmental Art*, Ed. Alan Sonfist. E.P. Dutton Inc., New York.
- Nisbet, James. (2017). *Contemporary Environmental Art*, s. 301-312, *The Routledge Companion To The Environmental Humanities*, Ed.: Ursula K. Heise, Jon Christensen, and Michelle Niemann, Routledge: New York.
- Oakley, Ruth. (2016). *One Gigantic Gallery: Land Art In Australia*, *The Gardens Trust, Garden History*, Vol. 44, No. 2, s. 159-170. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/44987899> Erişim Tarihi: 14.04.2022).
- Paice, Kimberly. (1994). *Catalogue*, s. 89-301, *Observatory, 1971-77, Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho January-April 1994, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Phillpot, Clive. (1987). *Richard Long's Books & The Transmission Of Sculptural Images*, *The Print Collector's Newsletter*, September-October 1987, Vol. 18, No. 4, s. 125-128. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/24553315> Erişim Tarihi: 21.04.2022).

Raquejo, Tonia. (2008). *Land Art, Madrid, Nerea*.

Rosenthal, Mark. (1983). *Some Attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration*, s. 60-72, *Art in the Land-A Critical Anthology Of Environmental Art*, Ed. Alan Sonfist. E.P. Dutton Inc., New York.

Sparavigna, Amelia Carolina. (2013). *Maria Reiche's Line to Archaeoastronomy, Archaeoastronomy and Ancient Technologies*, 1(2), s. 48-54. (Kaynak: <http://aaatec.org/documents/article/sak2.pdf> Erişim Tarihi: 05.06.2022).

Valenzuela, Daniela ve Clarkson, Persis B. (2018). *Geoglyphs, Encyclopedia of Global Archaeology, 2nd Edition*, pp.1-13, Publisher: Springer, DOI: 10.1007/978-3-319-51726-1\_1625-2 (Kaynak: [https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-3-319-51726-1\\_1625-2](https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007%2F978-3-319-51726-1_1625-2) Erişim Tarihi: 08.04.2022).

## İnternet Kaynakları

*http 1: Robert Morris, (1975), "Aligned With Nazca", October 1975, Vol. 14, No. 2, (Kaynak: <https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062> Erişim Tarihi: 13.04.2022)*

## Görsel Kaynakları

Görsel 1: Walter De Maria, *The New York Earth Room, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: trevor.patt, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/trevor patt/11517966145/in/photostream/> Erişim Tarihi: 12.12.2022).*

Görsel 2: Walter De Maria, *The New York Earth Room, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: trevor.patt, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/trevor patt/11517973204/in/photostream/> Erişim Tarihi: 12.12.2022).*

Görsel 3: Michael Heizer, *Double Negative, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/36480591@N07/36831489672> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 4: Michael Heizer, *Double Negative, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/philipp75/36194259433/in/photostream/> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 5: Dennis Oppenheim, *Annual Rings, 1968, On litografi portföyünden bir tanesi, 76,3 x 56,8 cm, (Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/166088> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 6: Dennis Oppenheim, *Annual Rings, 1968, 45m x 61m, (Kaynak: <https://landartresources.wordpress.com/2012/03/18/dennis-oppenheim/> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 7: *Nasca Lines – Spiral Formu, Peru, Fotoğraf: Jordi Fernández, (Kaynak: [https://www.mundo-geo.es/conocimiento/desvelando-misterio-enormes-lineas-nazca-en-peru\\_248136\\_102.html](https://www.mundo-geo.es/conocimiento/desvelando-misterio-enormes-lineas-nazca-en-peru_248136_102.html) Erişim Tarihi: 14.05.2022).*

Görsel 8: Robert Smithson, *Spiral Jetty, 1970, Fotoğraf: Elizabeth Haslam, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/lizhaslam/13987130528> Erişim Tarihi: 18.03.2022).*

Görsel 9: *Cantayo Aqueduct (Cantayo Su Kemer), (Kaynak: <http://www.latinamericanstudies.org/nazca/nazca-aqueduct-2.jpg> Erişim Tarihi: 13.02.2022).*

Görsel 10: Robert Morris, *The Observatory, 1971-1977. (Kaynak: <https://books.openedition.org/enseditions/3810> Erişim Tarihi: 20.03.2022).*

Görsel 11: Robert Morris, *Observatory, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda, Fotoğraf: Retis, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/85264217@N04/8020889957> Erişim Tarihi: 26.04.2022).*

Görsel 12: *Nazca Çizgileri, (Yıldız Formu), Peru, (Kaynak: <https://www.theancientconnection.com/ancient-rock-art/the-palpa-geoglyphs/> Erişim Tarihi: 25.04.2022).*

Görsel 13: Robert Morris, *The Observatory, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda. (Kaynak: <https://www.landartflevoland.nl/en/land-art/robert-morris-observatorium/> Erişim Tarihi: 21.04.2022).*

Tablo 1: 'Nazca çizgileri-Spiral' ile 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) arasındaki benzerlikler ve farklılıklar

Tablo 2: Nazca çizgileri ile 'Observatory'(Gözlemevi) arasındaki benzerlikler ve farklılıklar

## SERAMİK SANATINDA KULLANILAN ÜÇ BOYUTLU SERAMİK YAZICILARDA PROCESSİNG KOD YAZILIMIYLA YAPAY ZEKANIN UYUMU

Öğr. Gör. Ekrem COŞKUN\*  
Öğr. Gör. Dr. Melike NÜKTE DİNÇER\*\*

### ÖZET

Yapay zeka, son yıllarda sanat alanında çarpıcı örnekler vermekte ve konuyla ilgili yazılmış makaleler ile sıkça gündeme gelmektedir. Bu araştırmada, yapay zeka ile makine öğreniminin nasıl gerçekleştiği, sistematik olarak üretim aşamalarının mühendislik kısmını açıklamaktan ziyade, ortaya konulan uygulamaların literatüre ne şekilde geçtiği ve izleyici tarafından nasıl karşılandığı incelenmektedir. Ayrıca çalışma, güncel sanatta örnekler üzerinden yapay zekanın kullanım alanlarını irdelemektedir. Seramik sanatının teknolojiyle uyumlu araçlarından biri olan üç boyutlu seramik yazıcılar yapay zeka öğrenimine uygun görülmüş, özellikle harç yığıma yöntemiyle çalışan üç boyutlu yazıcılarda processing kod yazılımıyla yapay zekanın uyum gösterebileceği saptanmıştır. Processing kod yazılımıyla seslerin kodlanması ve kodlanan seslerin yazıcılarla seramik form haline getirilmesiyle makine öğreniminin seramik sanatı için elverişli olduğu fikri ortaya çıkmıştır. Processing yazılımında kodlar yazılımcılar tarafından yazılıp programlanmaktadır. Buna bağlı olarak yapay zeka algoritmalarında makine öğrenimi, varolan kodları yapay zekanın tanınması ve özgün seçimler yapmasıyla gerçekleşmektedir. Yazılımcılar tarafından oluşturulan kodlar yapay zekanın tanıyacağı ve yorumlayacağı, özgün seçimler yapabileceği hale getirildiği takdirde, processing kod yazılımı ile yapay zekanın seramik form üretimi mümkün hale gelecektir. Çalışmada üç boyutlu seramik yazıcıların çalışma prensibine değinilmiş, processing kod ve yapay zekanın entegre çalışma olanağı açıklanmıştır. Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden gelişim araştırmaları modeli esas alınarak yürütülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Yapay zeka, Seramik, Üç boyutlu yazıcı, Sanat, Processing kod.

Geliş Tarihi: 17.10.2022

Kabul Tarihi: 13.06.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, ekrem.coskun@erbaka.edu.tr,  
ORCID: 0000-0001-7527-3220

\*\*Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü, mlknukte@gmail.com,  
ORCID: 0000-0001-5004-0359

## HARMONY OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE WITH PROCESSING CODE SOFTWARE IN THREE DIMENSIONAL CERAMIC PRINTERS USED IN CERAMIC ART

Lec. Ekrem COŞKUN\*  
Lec. Dr. Melike NÜKTE DİNÇER\*\*

### ABSTRACT

Artificial intelligence has been giving striking examples in the field of art in recent years and is frequently on the agenda with articles written on the subject. In this research, it is examined how artificial intelligence and machine learning are realized, how the applications put forward in the literature and whether they are accepted by the audience rather than explaining the engineering part of the production stages systematically. In addition, the study examines the usage areas of artificial intelligence through examples in contemporary art. Three-dimensional ceramic printers, one of the technology-compatible tools of ceramic art, were deemed suitable for artificial intelligence learning, and it was determined that processing code software and artificial intelligence could be compatible especially in three-dimensional printers working with fused deposition modeling. The concept that machine learning is suitable for ceramic art emerged by coding sounds with Processing code software and transforming the coded sounds into ceramic forms with printers. In the processing software, the codes are written and programmed by the programmers. Accordingly, machine learning in artificial intelligence algorithms is realized by artificial intelligence recognizing existing codes and making original choices. If the codes created by the software are made so that artificial intelligence can recognize and interpret them and make original choices, ceramic form production of artificial intelligence will be possible with the processing code software. In the study, the working principle of three-dimensional ceramic printers is mentioned, the processing code and the integrated working possibility of artificial intelligence are explained. This research was conducted on the basis of the developmental research model, one of the qualitative research methods.

**Keywords:** Artificial intelligence, Ceramics, 3D printer, Art, Processing code.

Received Date: 17.10.2022

Accepted Date: 13.06.2023

Article Types: Research Article

\*Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Ceramics Department, ekrem.cosku@erbaka.edu.tr,  
ORCID: 0000-0001-7527-3220

\*\*Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Ceramics Department, mlknukte@gmail.com,  
ORCID: 0000-0001-5004-0359

## 1. GİRİŞ

Seramik sanatı dünyada geniş bir yelpazede boy göstermektedir. Geleneksel ve çağdaş yorumlamalarda bulunan sanatçılar, değişen dünyayla birlikte özgün eserler ortaya çıkarmak için yeni bir soluk aramaktadır. Sanat ve teknolojinin birlikte kullanımına üç boyutlu yazıcılar örnek gösterilebilir. Üç boyutlu seramik yazıcılar seramik obje üretiminde sanatçıya ve üreticiye kolaylık sağlamaktadır. Yazıcılarla birlikte seramik form anlayışı genel hatlarıyla zengin bir görünüme kavuşmuştur. Sanat ve teknolojinin birlikte kullanımına üç boyutlu yazıcılar örnek gösterilebilir. Bilgisayar kodların mekanik seramik yazıcılar tarafından form haline getirilmesi ve bunun sonucunda istenilen objenin ortaya çıkması, insanın teknoloji ve sanatla neler yapabileceğinin küçük bir göstergesidir.

Yapay zekayla desteklenmiş seramik yazıcılar düşüncesi ise seramik sanatının çağın teknolojik gelişmelerine açık olduğu gerçeğinden ortaya çıkmaktadır. “Yapay zeka; insansı davranışlar gösterme, sayısal olarak mantık sağlama, hareket, konuşma ve ses algılama gibi pek çok yeteneği beraberinde taşır. Bu sayede yazılım ve donanım sistemleri bünyesinde barındırır. Yapay zeka, canlı bir organizmadan yararlanmadan, tümüyle yapay araçlar ile oluşturulmakta ve insana özgü davranışlar ve hareketler göstererek makinelerin çalışma sistemiyle çalışan teknolojik bir özelliktir” (Sucu ve Ataman, 2020: 41). Yapay zeka ile desteklenmiş üç boyutlu yazıcıların kullanımı ve seramik sanatında bu pratiğin yer edinmesi sanatçıyı sürecin dışında kalmış gibi gösterebilir. Ancak yapay zeka yoktan var olmuş bir kavram değildir. İnsan bütün kavramların başlangıcı ve geliştiricisidir. Dolayısıyla mekanik ve elektronik ortamda geliştirilen zeka unsurunda insanın yönlendirici rolü apaçık ortadadır. Bu yönlendirme, yapay zekanın öğrenmesinin hedeflendiği uygulamalar bütünüdür. Yani yapay zekaya aktif olması istenilen alan ile alakalı kodlar aktarılır ya da yapay zekanın bağlı olduğu mekaniğin özelliğine göre görseller tanıtılır.

Mekanik sistemde kamera mevcut ise yapay zeka bu öğrenme işlemini görselleri direkt tarayarak ve işlemcisine ileterek gerçekleştirir. Bu işlemde insanın rolü, yapay zekaya gelişmesini istediği alana göre doneler tanıtmaktır. Dolayısıyla yapay zekanın bir eğiticiye ihtiyacı vardır ve hep olacaktır. Yapay zeka düşüncesi bilim tarihinde uzun yıllar üzerinde çalışmalar yapılmış, hipotezler oluşturulmuş ve teoriler ile desteklenmiş bir konudur.

Bu araştırmada öncelikle yapay zekanın tarihsel gelişimi özet olarak incelenmiş, yapay zekanın sanat üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Sanatın birçok disiplninde yapay zeka üretimi gerçekleşmiş ve eserler ortaya çıkmıştır. Ancak henüz seramik sanatı alanında yapay zeka ile üretilmiş bir form mevcut değildir. Makalede kıyaslamalar yapılarak ve önermeler sunularak seramik sanatının yapay zeka ile üretim yapmaya elverişli olduğu konusu üzerinde durulmuştur. Özellikle harç yığıma yöntemiyle çalışan üç boyutlu seramik yazıcılarda üretimin gerçekleşmesini sağlayan processing kod yazılımı, kodların makineye iletilmesi ve kodları algılayan makinenin kod direktifi doğrultusunda formu oluşturması yazılım ve üretim birlikteliği için ilgi çekicidir. Araştırma şu iki soru üzerinden ortaya çıkmaktadır: Processing kod yazılım programına kodlar yazılımcı ve sanatçı iş birliğiyle tanıtılırsa, yapay zeka bu kodlardan özgün seçimler yaparak üretim yapabilir mi? Kodlar aracılığıyla makinenin yapay zekayla karar vermesi ve özgün sanat eseri ortaya çıkarması ne kadar mümkündür? Ayrıca konunun literatür taraması yapıp yazınsal eksikliğini tespit edilmesi, araştırmanın literatüre olan katkısı açısından önemini ortaya çıkarmaktadır.

## 2. YAPAY ZEKANIN TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİ

Günümüzde birçok alanda adından sıklıkla bahsedilen yapay zeka yeni bir kavram gibi görünse de temelleri 1763 yılında atılmıştır (http1). Özellikle matematik bilimi ile uğraşan bilim adamları matematiksel hesaplamaların



evrendeki birçok sorunun cevabı olacağı konusunda araştırmalar yapmışlardır. Bu bağlamda, 1763 yılında Thomas Bayes bilimsel gelişmelerin ışığında kurulan hipotezlerin farklı varyasyonlarını hesaplamak adına olasılık işlemleri kullanmıştır (Bellhouse, 2004: 20). Bu işlemler makine öğreniminde önemli bir yaklaşım olarak değerlendirilmiş ve günümüzde yapay zekanın tarihsel gelişim sürecinde en eski kilometre taşlarından birisi olarak kabul edilmiştir. 19. yüzyıla gelindiğinde, 1842'de İngiliz matematikçi Ada Lovelace, Charles Babbage'ın ilk genel amaçlı mekanik bilgisayar için oluşturmaya çalıştığı algoritmasını yayınlamasına yardım etmiştir. Sadece algoritmayla ilgili kalmayan Lovelace, matematiğin ötesinde fırsatlar görmüştür. Yalnız sayıları değil, aynı zamanda her türlü karmaşıklığı çözebilecek bir bilgisayar hayal etmiştir (Anderson, 2020: 4). O zamanlar makinelerin saf hesaplamının ötesinde uygulamalara sahip olması devrim niteliğindedir.

Yapay zeka ile makine öğrenimi ilerleyen yıllarda hep merak konusu olmuştur ve birçok bilim adamı bu konu üzerine eğilim göstermiştir. 1942 yılına gelindiğinde ünlü bilim insanı Alan Turing II. Dünya Savaşı sırasında kod kırıcı (kriptograf) olarak çalışmış ve böylece milyonlarca insanın hayatının kurtulmasını sağlamıştır. Alan Turing, aynı zamanda günümüzde en çok kullanılan makinalardan biri olan bilgisayarların temelini oluşturacak ilk fikirleri geliştirmiştir. Kendisini hiçbir zaman bir filozof olarak tanımlamasa da, 1950 yılında yayınlanan makalesi "Makinaların İşleyişi ve Zeka", modern felsefe tarihinde en çok alıntı yapılan makalelerden birisi olmuştur. Onun zamanında var olmayan makinaların, insansı zekalarını test edebilmemizi sağlayacak Turing Testi'ni geliştirmiştir (Topal, 2017: 1345).

Yapay zekanın her alanda kendini gösterdiği söylenebilir. 1997 yılında IBM firması satranç oyunu için 'Deep Blue' adında bir makine geliştirmiş ve bu makine yapay zeka öğrenimi ile desteklenmiştir. Yapay zeka ile desteklenen

bu yazılım, dönemin satranç şampiyonu Garry Kasparov ile bir maç yapmış (Görsel 1) ve galip gelmiştir. O dönem için makinenin bu galibiyeti yapay zekanın olgunlaşmasının göstergesi olarak kabul edilmiştir (http5).



**Görsel 1.** Garry Kasparov, Deep Blue satranç maçı, 1997, New York.

Yapay zekanın günümüzdeki halini alması için birçok bilim insanı çalışmalarda bulunmuş, sanatçılar da bu gelişimleri takip ederek sanatta teknolojiyle yeni soluklar aramışlardır. Bu arayış içerisinde makine öğrenimini ele alan yapay zekayla birlikte sanat eseri üretimi bir hayli geniş bir alana yayılmıştır. Üniversitelerde yeni medya adında dersler müfredatta yerini almış, hatta yapay zeka mühendisliği adı altında bölümler açılmıştır.

Bu gelişmeler ışığında yapay zeka ve sanat ilişkisi özelinde ülkemiz Türkiye'den ve dünyadan örnek sanatçılardan bahsetmek gerekmektedir. Dolayısıyla yapay zekanın plastik sanatlarla olan ilişkisini anlayabilir, böylelikle seramik sanatında teknolojiden en sık faydalanılan üç boyutlu yazıcılar ile yapay zekanın uyumu üzerine önermelerde bulunabilir.

### 3. YAPAY ZEKA SANATI (AIART)

Yapay zeka ve sanatın kullanımı çağımızda sıklıkla karşılaştığımız ve çoğu zaman izleyiciyi hayrete düşüren bir pratiktir. Sanat, incelendiğinde insanlığın varlığından bu yana uzun bir yolculuk yaşamıştır. Tarihsel gelişim sürecinde farklı konular edinmiş, farklı malzemeler ile var olmuş ve hayatın her alanına entegre olarak varlığını sürdürmüştür. Plastik



sanatlarda uygulama yapılacak alana göre malzeme farklılıkları mevcuttur. Örneğin resim sanatı için boyalar, heykel sanatı için mermer, metal, kil, seramik sanatı için kil, alçı, sır gibi farklı malzemeler kullanılmaktadır. Günümüzde yapay zekayla eser üreten sanatçılar, yapay zekayı ve makine öğrenimini sanatsal pratiklerinde kullandıkları bir araç olarak yorumlamaktadır.

Makalede, yapay zekayla üretilen çalışmalardan bahsederken, yapay zeka ile yapılmış uygulamaların sanat olup olmadığı sorgulanmamaktadır. Literatürde yer alan, yapay zeka ile sanat alanında uygulama yapmış bazı sanatçıları ve yapay zekanın gelişim evrelerini ele alıp seramik sanatıyla yapay zeka uyumluluğu üzerine önermelerde bulunmak amaçlanmaktadır.

### 3.1. Yapay Zekayla Üretim Yapan Sanatçılar ve Eserleri

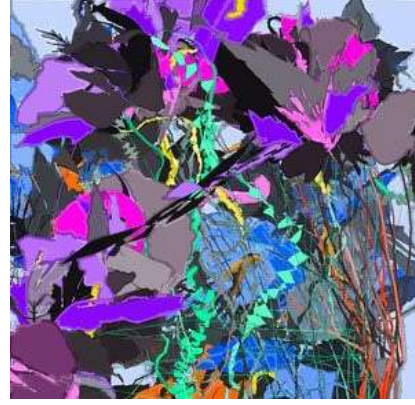
Yapay zeka ile üretim yapan sanatçılar kimi zaman makineyi veya bilgisayarı direkt üretim yapabilecek şekilde programlamışlardır. Bazı sanatçılar ise yapay zekayla birlikte ortak bir tarz ve tavır yakalamaya çalışmışlardır. Yapay zekayla birlikte üretim yapan sanatçılardan Heral Cohen, 1973'ten 2016'ya kadar AARON adlı bir programla çalışmalarını gerçekleştirmiştir (Görsel 2-3) (Cohen, 2017: 64).



Görsel 2. Heral Cohen, *Performans*, 2007, San Diego.

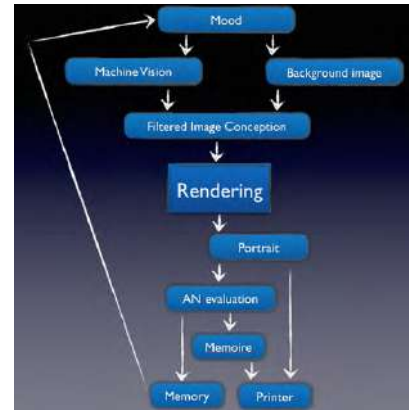
AARON, onlarca yıldır otonom olarak fotoğraf çekebilmektedir; Cohen, 1980'lerde kendi

ölümünden sonra yaratılan yeni eserlerinden oluşan bir sergiye sahip olabilecek tek sanatçı olduğunu esprili bir açıklamayla yapmıştır (http4).



Görsel 3. Heral Cohen, "040601", 2004, Kağıt üzerine pigment, Bilgisayar üretimi, 117×147 cm.

Yapay zeka ile makine öğreniminin desteklenmesi ve bunun sonucunda farklı denemelere yönelen sanatçıların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. 2013 yılında Simon Colton tarafından geliştirilen "resim aptalı" (Görsel 4) makine zekasının oldukça hızlı gelişip olgunlaşmasına örnek olarak gösterilebilir.



Görsel 4. Simon Colton, *Resim Aptalı Şeması*, 2013.

Resim aptalı, Londra Goldsmiths College'da hesaplamalı yaratıcılık profesörü olan Simon Colton'un ürettiği ve programların yapay zeka ile uyumlu sayılması için Turing testinden farklı bir şeyi geçmeleri gerektiğini öne sürdüğü bir programdır. Turing'in önerdiği gibi, yalnızca

ikna edici bir şekilde veya insani bir şekilde sohbet edebilmek yerine, yapay zekaya sahip bir sanatçının "yetenekli", "takdir edici" ve "hayal gücü yüksek" şekillerde davranması gerektiğini öne sürmektedir (Colton, 2015: 5). Program bir sergide, Afganistan'daki savaşla ilgili bir makaleyi taradı, "NATO", "askerler" ve "İngiliz" gibi anahtar kelimeleri ele aldı ve bunlarla bağlantılı görüntüler buldu (Görsel 5).



**Görsel 5.** Simon Colton, "Afganistan Kolajı", 2013, Yapay Zeka.

Daha sonra bunları bir araya getirerek gazete makalesinin "içeriği ve ruh halini" yansıtan birleşik bir görüntü oluşturdu (http4). Böylece yapay zekanın algoritması ve ona verilen verilerden en çarpıcı olanları ayıklayıp kullandığı gözlemlenmiştir. Yapay zekaya direkt olarak görseller tanıtılmamış, onun yerine bir makale tanıtılmış ve alakalı görsellere yapay zeka kendisi ulaşmıştır. Bu durum, yapay zekanın yorumlama kabiliyetine sahip olduğunun göstergesi olduğu ifade edilebilir.

Yapay zekanın ona sunulan bilimsel verilere göre bağlantı kurma, ilişkilendirme kabiliyeti açıkça görülmektedir. Bununla da kalmayıp bu görselleri belirli bir kompozisyonla bir araya getirmesi ve kolaj gibi bir resim elde etmesi makinenin belirli bir kompozisyonla sanat eseri üretebileceğinin göstergesi olabilir. Bu durumun sanat felsefesi ve estetik bilimince değerlendirmesi çok geniş kapsamlı olmakla birlikte, şu an elimizdeki

doneler yapay zekanın sanat alanında gelişerek ilerlediği yönündedir.

Bir makine artık hayatta olmayan Pablo Picasso'nun eserlerini üretmeye devam edebilir mi? Bu soru, yapay zekanın sanatsal potansiyelinden etkilenen Paris merkezli sanatçı kolektifi Obvious tarafından ilgi odağı haline getirilmiştir. Bu soru aslında sanat tarihinde yer edinmiş eserlerin yapay zekaya tanıtılması ve makine öğrenimini özgün bir üretime sevk etmek için sorulmuştur. Yapay zeka, farklı zaman dilimlerinden 15.000 portre görüntüsünü taramış ve bariz bir algoritma ile beslenmiştir. Algoritma, insan yapımı olarak kabul edilebilecek orijinal eserler oluşturmaya çalışarak kendi portrelerini oluşturmuştur. Edmond Belamy'nin Portresi isimli tablo (Görsel 6), Ekim 2018'de Christie's müzayede evinde 432.500 dolara satılarak yapay zeka sanatının dünya müzayedesine giriş yaptığının sinyalini vermiştir (http6).



**Görsel 6.** Obvious, "Edmond Belamy'nin Portresi", Tuval üzerine baskı, Yapay zeka, Paris.

Yapay zekayla eser üreten sanatçılardan bir diğeri de Refik Anadol'dur. Ünü dünyaya yayılmış olan sanatçı her geçen sene bir adım daha öteye giderek yapay zeka ve makine öğrenimin sınırlarını zorlamaktadır. Refik Anadol yaptığı işi yorumlarken data heykelleri oluşturduğundan bahsetmekte ve görünmeyeni görünür kılma hedefinde olduğunu belirtmektedir (Bleeker, vd., 2020: 8).

Sanatçının mottosuna uygun bir data heykeli örneği San Francisco'da bulunan 350 Missions



**Görsel 7.** Refik Anadol "Virtual Depictions", 2015, Yapay zeka, San Francisco.

Bulding binasında yer almaktadır (Görsel 7). Bu data heykeli Virtual Depictions (Sanal Terimler) projesi kapsamında sanatçı Anadol ve ekibi tarafından uygulanmıştır. Eserde hareket halinde olan parçalardan oluşan bir duvar panosu yerleşimi etkisi görülmektedir. Sanatçı çalışmasını şu sözlerle ifade etmektedir: "Bu kamusal sanat eserini yaratırken amacım, yaşayan bir kentsel alanı deneyimlemenin yeni bir yolunu yaratmak için medya sanatlarını mimariye yerleştirerek görünmezi görünür kılmaktır. Proje aynı zamanda 21. yüzyılda medya sanatları ve mimarisinin melez bir karışımını önererek çağdaş kamusal sanat söylemine katkıda bulunmayı amaçlıyor" (http7).

Kendisinden medya mimarı diye de bahsedilen sanatçı, gerçek mimari ve dijital veri heykelini bütünleştirerek mekânsal bir bütünlük sağlamıştır. Genellikle çalışmaları çok büyük alanlarda ve alanların bütün yüzeyleri değerlendirilerek sergilenmektedir. Bu sayede izleyici kendisini sergilenen çalışmanın tam içerisinde bulmaktadır. Bu durum sanatçı tarafından bilinçli olarak tasarlanmıştır.

Refik Anadol özellikle Amerika'da çok fazla sergi düzenlemiş, büyük sponsorlar ile çalışma fırsatı bulmuş ve eserleri yapay zekanın sanat alanında kullanılmasına verecek en belirgin örnekler arasına girmiştir. Sanatçının pratiğinin teknik

olarak veri heykelciliği olarak tanımlanması, çalışmamızın önermesi ile örtüşmektedir. Heykel ve seramik sanatının üretim evreleri birçok aşamada benzerlik göstermekte ve bu iki alan teknik olarak birbirinden beslenmektedir. Dolayısıyla sanatçının üretim tekniği, makine öğrenimine kazandırdığı özgün algoritması detaylı incelendiği takdirde, seramik sanatı ve yapay zeka sanatının interdisipliner çalışma olanağı için yol gösterici olabilmektedir.

Yapay zeka sanatı; rekor kıran müzayedeler, sanatsal tartışmalar ve yaratıcılığın doğası hakkında tartışmalar ile sürekli mercek altına alınmaktadır. Süregelen bu tartışmalarla birlikte makine öğrenimi üzerine çalışan sanatçılar, her geçen yıl ilgi çekiciliği artan uygulamalarla gündeme gelmektedir. Her bir sanatçı bağımsız algoritmalar içeren programlar sayesinde uygulamalarını gerçekleştirmektedir. Yapay zekayla çalışan sanatçılardan resim alanında uygulama yapanların sayısı gün geçtikçe artmaktadır. Ancak üç boyutlu üretim yapan sanatçıların henüz bu alanda çok etkin olmadıkları görülmektedir.

Seramik sanatında üç boyutlu yazıcılar, sanatçının kod yazılımları aracılığıyla verdiği komutlarla üretim yapabilmektedir. Ancak yapay zeka ile makine öğrenimi gerçekleşmediğinden dolayı, yapay zeka sanatında seramik obje üretimi

henüz sağlanamamaktadır.

Bununla birlikte son yıllarda heykel sanatı alanında bir atılım yapılmış ve yapay zeka algoritması özgün bir heykel üretebilmiştir. Amerikalı sanatçı Ben Snell'in geliştirmiş olduğu yapay zeka algoritmasını kullanan makine, aralarında Miro'nun Diskobolos çalışması, Michelangelo'nun Davut heykeli gibi heykeller bulunan 1000 adet klasik heykeli görsel data olarak taramıştır. Bu işlem sonrasında Ben Snell makineye bu formlardan öğrendikleri ile bir heykel formu şekillendirmesi yönünde komut vermiştir. Sanatçının Dio adını koyduğu yapay zeka ile uyumlu makine, özgün bir heykel formu uygulamıştır (Görsel 8). Ben Snell Dio adını koyduğu yapay zeka ile çalışan makinesi hakkında şöyle diyor; "Benim rolüm, Dio'nun davranışını tanıdık bir şekilde iletmek ve bağlamsallaştırmak. Süreçlerinin bizimkine çok benzediğine inanıyorum. Temelde farklı ama çarpıcı biçimde benzemektedir. Amacım Dio'yu daha insan yapmak değil; kendimizi hesaplamalı olarak tanımamıza yardımcı olmaktır" (http8).



**Görsel 8.** Ben Snell, "Dio", 2018, Yapay zeka, New York.

Snell, üç boyutlu modeli oluşturmayı bitirdikten sonra, bilgisayarı parçalarına ayırıp, toz haline getirip özel olarak tasarlanmış kapalı bir kutu içinde saklamıştır. Daha sonra heykelin kalıbını üç boyutlu olarak yazdırıp, bilgisayarın

toz kalıntılarını kullanarak heykeli bu kalıba dökmüştür (http8).

Bu uygulamanın gerçekleşmesi seramik sanatında üç boyutlu yazıcılar ile yapay zekanın uyumlu çalışabileceğinin bir göstergesidir. SLS ve FDM gibi üç boyutlu üretim yapan yazıcılarda aynı yöntemler izlenebilir. Toz bağlama yöntemi ile çalışan SLS (Selective Laser System) yazıcı Ben Snell'in uygulamış olduğu tekniğe daha uygun olduğu söylenebilir. Heykel ve seramik üretimi birbirine çok benzer aşamalardan oluşmaktadır. Dolayısı ile yapay zeka öğrenimine sahip bir makine elde ettiği verileri yazıcı yardımıyla indirekt veya direkt üretim şeklinde üretebilir.

Ben Snell, Dio adlı heykeli SLS tip yazıcıyla toz bağlama yöntemi ile üretmiştir. Bu yazıcı seramik form üretmek için gayet elverişlidir. Bununla birlikte FDM (Fused Deposition Modeling) yazıcılar harç yığıma tekniği ile çalışmakta ve birçok seramik sanatçısı bu yazıcılar ile üretim yapmaktadır. Türkiye'de ve Dünya'da harç yığıma yöntemi ile çalışan yazıcılar sanatçılar tarafından deneysel çalışmalar yapmaya imkan vermektedir. Örneğin; sanatçı Jonathan Keep ses dalgalarının seramik form üzerindeki etkisi üzerine çalışmış ve sound surface adlı bir seramik serisi oluşturmuştur.

Bu uygulama seramik sanatında yazıcılar ile üretime farklı bir soluk getirmiştir. Seramik sanatında üç boyutlu yazıcılarla çalışan sanatçıların sayısı arttıkça farklı yönelimler de çoğalmıştır. Dijital sanat uygulamaları teknolojik gelişmeler ile doğru orantılı gelişimini sürdürdüğünden dolayı bu gelişme ve değişme kaçınılmazdır. Seramik sanatında bu alanda üretimler ve yazılı kaynaklar arttıkça, sanatçıların ufku genişlemekte ve çok yönlü düşünmeye, üretmeye yönelmektedir.

Seramik sanatı ve yapay zekanın uyumu, yapay zekanın seramik sanatında kullanılabilirliğinden bahsederken bu alanın teknolojik kısmına değinmek kaçınılmazdır. Günümüz şartlarında



seramik sanatında teknolojiyle uyum sağlamış olan tekniklerden bir tanesi, üç boyutlu yazıcılar ile yapılan üretim tekniğidir. O halde belirli bir algoritmayla üretime imkan veren bu teknik, yapay zekayla uyumlu bir şekilde çalışabilir mi? Resim ve heykel alanında örnekleri bulunan yapay zeka sanatının seramik alanında bir örneği olmaması kayıp olarak görülmesi bile teknoloji ile bu denli uyumlu olan alanda neden bir çalışma yapılmadığını düşündürmektedir.

#### 4. ÜÇ BOYUTLU SERAMİK YAZICILAR VE YAPAY ZEKA UYUMU

Yazılım ve mekanik içerikli teknolojik cihaz sayesinde üç boyutlu yazıcılarla (3D Printing) bilgisayar ve farklı malzemelerle üretim yapabilmek mümkündür. Geliştirilen bu teknoloji seramik, plastik, metal gibi üretim malzemeleri kullanarak üç boyutlu seramik obje üretimine olanak sağlamaktadır.

Üç boyutlu yazıcılar ilk olarak 1970 tarihinde ortaya çıkmıştır. Charles Hull adlı Amerikalı bir mühendis, 1986 yılında ilk üç boyutlu yazıcı cihazının patentini almıştır. 1998 yılından sonra seramik malzemeyle çalışan yazıcılar üzerine yapılan çalışmalar hızla devam etmiştir. O günden bugüne üretilen ilk seramik yazıcı teknolojisi doğru orantılı olarak gelişimine devam etmektedir. Üç boyutlu yazıcılar (3D Printing) elle üretilmesi, şekillendirilmesi olanaksız ya da bir hayli zaman alan karmaşık objelerin üretimine olanak sağlamaktadır. Bu bakımdan birçok üretim alanında tercih edilmektedir. Moda tasarımı, biyoteknoloji, otomotiv, mimari, seramik, inşaat, endüstriyel tasarım kullanım alanlarından bazılarıdır (Hull, 2015: 25-29).

Yazılım ve kodlama sisteminin sanat eseri üretiminde kullanıma elverişli hale gelmesiyle birlikte seramik sanatı için üç boyutlu yazıcıların önemi artmıştır. Üç boyutlu yazıcılar çalışma prensiplerine göre kil, plastik ve metal gibi toz malzemeleri kullanabilmektedir. Üç boyutlu

yazıcılarla seramik üretim aşamasında harç yığıma ve toz bağlama yöntemi öne çıkmaktadır. Harç yığıma tekniğinde (Fused Deposition Modeling) genellikle delta tipi yazıcılar kullanılmaktadır. Seramik sanatçısı Jonathan Keep'in bireysel kullanıma kazandırmış olduğu "JK Delta 3D Ceramic Printer" üç boyutlu seramik yazıcı ile üretim yapan sanatçılar tarafından tercih edilmektedir (Özgüven, 2015: 174). Toz bağlama tekniği (Selective Laser System) artistik seramik üretiminin yanı sıra ergonomiye dayalı üretim için sağlıklı sonuçlar vermektedir. Çalışma prensibi bakımından aynı temel ilkeyi baz alan iki teknik, üretim aşamasında birbirinden ayrılmaktadır.

2010 yılından itibaren yaygınlaşan katman üretim teknolojileri (Layer Manufacturing Technologies) seramik üretim alanında hem artistik hem de endüstriyel olarak büyük kolaylıklar sağlamıştır. Üretilmek istenen yapı ne kadar karmaşık olursa olsun, üç boyutlu objeler katman yapıya sahip üretim tekniğiyle üretilebilir hale gelmiştir (Klocke, 2003: 447).

Günümüzde teknolojinin ilerlemesi ile gelişimine devam eden üç boyutlu yazıcılardan bir tanesi olan delta modeli (JK Delta 3D Ceramic Printer) yazıcılar, seramik sanatında üç boyutlu obje üretimi için gayet elverişli durumdadır (Özgüven, 2015: 6). Jonathan Keep adlı seramik sanatçısı yazıcılar ile ürettiği sanat eserlerine kavramsal bazı ilkeler kazandırmış, bununla birlikte mevcut FDM tipi yazıcıyı güncelleyerek üretimde oluşabilecek hataları en aza indirmeye çalışmıştır. Yani sanatçı yazıcıyla üretim yaparken sadece sanat ve estetik ile ilgili kalmamış, mühendislik alanında atılımlar kazanmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda sanat ve bilimin uyumlu birlikteliği görünür hale gelmektedir.

Seramik yazıcılardan FDM tip yazıcılar sanatçılar tarafından daha fazla tercih edildiği söylenebilir. Özellikle workshoplarda canlı performans sergileyen sanatçılara rahat taşınabilir olması nedeniyle büyük kolaylık sağlamaktadır. Üretim

aşamaları da SLS tipi yazıcılara nazaran daha fazladır. Özellikle seramik sanatında harç yığıma tekniği (FDM) için “Processing Kod” kullanılan yazılımlardan bir tanesidir. Bu kod yazılımı sayesinde elde edilen kodlar yazıcıya aktarılmaktadır. Bu işlem sonrasında direkt üretim gerçekleşmektedir. SLS yazıcılarda ise toz bağlama yöntemi kullanıldığından dolayı yazıcının oluşturulan tasarımı yazma-basma işlemi sonlandığında ürün görülebilmektedir. Harç yığıma tekniğiyle çalışan delta tipi yazıcılarda ise üretim aşaması izleyiciye açıktır ve üretimin her aşamasına izleyici tanıklık edebilmektedir.

Harç yığıma yöntemiyle çalışan delta model yazıcıların tercih edilmesinin bir diğer nedeni, geliştiricisi olan Jonathan Keep tarafından yazıcının mekanik elemanlarının paylaşılmasıdır. Ayrıca bu mekanik elemanlar elde edilip kurulumu yapıldıktan sonra processing koduna ne olduğu, nasıl çalıştığıyla ilgili sanatçıdan bilgi edinmek mümkündür. Ülkemizde üç boyutlu FDM tip yazıcılarda çalışmalarını sürdüren Sanver Özgüven, Keep ile kişisel görüşmeler sağlamış ve gerek processing kod çalışma prensibi ile ilgili, gerekse daha da ileri giderek ses dalgalarının seramik yüzeye yazılım sayesinde aktarılmasıyla ilgili bilgiler almıştır. Bu bilgiler dahilinde seramik sanatçısı Özgüven, delta model yazıcının üretim elemanlarına ve şemasına erişmiş, kendi yazıcısını üretmiş ve processing kod ile özgün seramik objeler elde etmiştir.

Bu zamana kadar yapılan uygulamalarda processing kod programına sanatçılar kod yazarak üretim için komut vermişler ve seramik formun üretim aşamasına bu şekilde dahil olmuşlardır. Burada akıllara yapay zeka ile üretim yapan makinelerdeki gibi processing kod yazılımı sayesinde yazılan kodlardan makinenin seçim yapabilme yetisi gelişebilir mi? sorusu gelmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan sanatçılardan

Ben Snell’in, Dio adını verdiği makinesi özgün bir heykel formu elde etmiştir. Bu üretim SLS tipi yazıcıyla gerçekleştirilmiştir. Tam zamanlı üretim olarak aynı sistem processing kod yazılımı ile yapılabilir mi? Bu sorunun sorulma nedeni seramik sanatında yazıcılar aracılığıyla yapılan üretimin, görsel açıdan çok doyurucu sonuçlar vermesi ve seramik sanatının ya da seramik malzemenin çok köklü bir tarihe sahip olmasıdır. Yani Snell’in yaptığı gibi antik dönem seramik formları, çanak, çömlek gibi günümüze kadar gelen çağdaş yorumlamalar belirli bir algoritmayla makineye tanıtılıp özgün bir form elde edilebilir. Diğer sanat dallarında yapılmış doneler mevcuttur ve edinilen doneler doğrultusunda seramik sanatının yapay zeka ile sanat üretimi için elverişli olduğu düşünülmektedir.

Özellikle Keep’in geliştirmiş olduğu Delta model FDM yazıcılar yapay zekayla desteklenirse yapay zekayla destekli bir makinenin tam zamanlı üretimi elde edilebilir. Çalışma prensibi açısından yazıcılara kod yazılımı harici bir bellek ile aktarılması gerekir ve bu eylem bir insan tarafından yapılmaktadır. Ancak bu durum gelişen teknolojiyle birlikte processing kodun bilgisayar aracılığıyla direkt olarak makineye bağlanması ile son bulabilir. Bu varsayımlar doğrultusunda amaç insan gücünü ya da yetkinliğini ortadan kaldırmak değil, aksine özgürleşmiş ve donanımı yükseltilmiş bir makine elde etmektir. Böylelikle kişi yapay zekaya sahip bir makinenin öğrenimine tanıklık edecek ve onu geliştirme imkanını kendinde bulabilecektir.

Yazılımlar ve kodlar insan gücünü azaltırken üretim kaygısını ve özgünlüğü yakalamaya çalışmaktadır. Teknolojinin sanata olan hizmetinde sanatçının rolü çok önemlidir. Şayet sanatçı belirli estetik kaygılara sahip değilse, teknolojiden istifade ederek gerçekleştirdiği üretime sadece bilimsel olarak yaklaşacağı ve ortaya çıkan ürünlerin sanatsal değerinin



azalacağı söylenebilir. Sanatçıların sıklıkla kullandığı FDM tipi üç boyutlu yazıcılarla (Görsel 9) farklı denemeler yapmak mümkündür.



**Görsel 9.** Harç yığıma(FDM), Baskı süreci.

Bunun en güzel örneği adına sıklıkla yer verdiğimiz ve bu araştırmaya referans olan seramik sanatçısı Jonathan Keep'dir. Sanatçı ses dalgalarını Processing programı vasıtası ile kodlara dönüştürmüş ve seramik yüzey üzerine ses dalgalarının bıraktığı somut izleri gözlemlenmesine olanak sağlamıştır (Görsel 10).

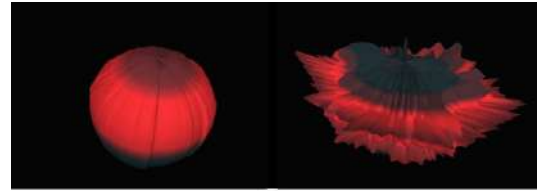


**Görsel 10.** Jonathan Keep "Sound Surface" 2014, 3 Boyutlu yazıcı.

Processing kod sayesinde verilen komutlar dijital ortamda üç boyutlu görünüm olarak ve daha sonra üç boyutlu yazıcılara iletilerek üretim safhasına geçilmektedir. Örneğin küre formu elde etmek istendiğinde komut satırına sadece "sphere()" yazmak yeterli olmaktadır. Ancak bu aşamada Özgüven, küreyi oluşturan her bir noktaya ses dalgalarıyla müdahale edebilmek için belirli bir formülasyon kullanmıştır.

Küre oluşturulduktan sonra, istenilen herhangi

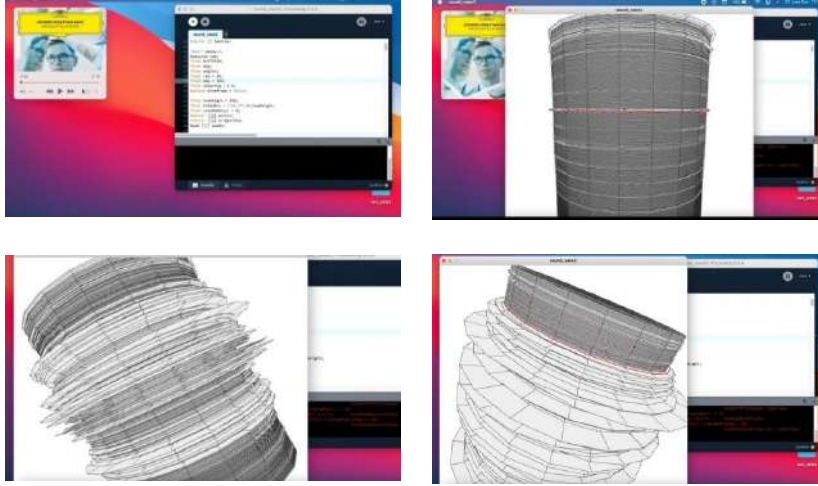
bir ses kaydı processing'de yürütüldüğünde, düzgün bir yapıda olan kürenin Görsel 11' de görüldüğü gibi deforme olmaya başladığı görülmektedir. Bu deformasyon küreyi oluşturan her bir noktanın, ses frekanslarına göre verdiği tepkilerle meydana gelmektedir. Yazılım içerisinde oynatılan ses dosyasının uzunluğuna ve frekanslarına bağlı olarak üç boyutlu yapıda değişimler olmaktadır.



**Görsel 11.** Ses dalgalarının etkileri sonucunda deforme olan küre.

Sanatçı ses dalgalarının form yüzeyindeki etkilerini gördükten sonra bu konuyla alakalı yeni fikirler edinmiş ve ses dalgalarının notalar halinde processing'e iletilmesi konusunda çalışmalara başlamıştır. Sanatçı son uygulamasında geleneksel torna yönteminde başlangıç formu olan silindirin yüzeyine klasik müziğin duayenlerinden Johan Sebastian Bach'ın, Concerto in D Minor, BWV 974-2 eserinin piyanist Vikungur Olafsson tarafından tekrar yorumlanmış (cover) halini aktarmış ve yazıcı vasıtası ile üretilmeye uygun, özgün bir form datası elde etmiştir (Görsel 12).

Özgüven'le konuyla alakalı kişisel görüşme sağlanmış ve yapay zekayla seramik sanatı birlikteliğiyle ilgili önermelere ulaşılmıştır. Bu önermeler doğrultusunda ses dalgalarının seramik form yüzeyine aktarılması uygulamalarında, yapay zekanın yeri araştırılmış ve ilgi çekici varsayımlarla karşılaşılmıştır.



**Görsel 12.** J.S. Bach'ın eser melodilerinin seramik form üzerindeki iz düşümleri.

Özgüven'le konuyla alakalı kişisel görüşme sağlanmış ve yapay zekayla seramik sanatı birlikteliğiyle ilgili önermelere ulaşılmıştır. Bu önermeler doğrultusunda ses dalgalarının seramik form yüzeyine aktarılması uygulamalarında, yapay zekanın yeri araştırılmış ve ilgi çekici varsayımlarla karşılaşılmıştır.

Son yıllarda ses dalgaları ve seramik objenin dijital birlikteliği adına bazı sanatçılar yeni önermeler üzerinde durmuşlardır. Bu bağlamda öne çıkan bir diğer sanatçı Jenny Flipett'dir. Breath Vessels adını verdiği çalışmalarında, izleyiciler deniz kabuğu benzeri seramik bir form içerisine üfleterek, farklı üç boyutlu nesnelere oluşturmaktadır. Seramik kabuğun içerisine

yerleştirilen bir sensör, ses dalgalarını üç boyutlu nesnelere dönüştürmekte ve bu objeler üç boyutlu seramik yazıcılar vasıtasıyla üretilmektedir (Görsel 13-14).

Bir sanatçı olarak, içinde yaşadığımız sistemleri ve sanatçıyı nasıl etkilediğini anlamaya çalıştığını ifade eden Filipetti bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Bu küçük veriler, ya da unutulmuş veriler, çatlaklardan düşen veya hiç görülmeyen parçalar olarak adlandırılabilir. Bu önemsiz görülen verilerden bir tanesi ise nefes. Havanın bileşimi, sesi ve onun dokusu, ona dokunabilmek, bu olgular beni cezbediyor” (http2).

Processing altyapısını kullanıldığı bu yöntemde, izleyicilerin nefesleri bir ivme ölçer ve



**Görsel 13.** Breath Vessel serisinin tasarım süreci.



**Görsel 14.** Breath Vessels ses dalgalarıyla bilgisayar ortamında oluşturulan formlar.

anemometre yardımı ile transfer edilmektedir. Processing yazılımındaki algoritmanın yardımıyla bu veriler, gerçek zamanlı olarak üç boyutlu nesnelere dönüştürülmektedir.

Filipetti'nin ifadesiyle Breath Vessels projesi, nefes almak gibi yaşamı sürdürmenin fiziksel ritüeline dikkati çekmektedir (http3). Soyut bir yapıda olan sözcüklerin, somut etkilerinin olabileceğini göstermekle birlikte, nefesimiz hem biyolojik hem de duygusal hayatımıza derinden bağlıdır ve bu yüzden kendimiz ve dünyamızla ilgili gerçek etkilere sahiptir.

Kod yazılım programları sayesinde dijital ortamda sesin kodlara dönüştürülmesi mümkündür. Filipetti'nin uygulamaları, dijital ortamda gözle görebildiğimiz ses dalgalarına dokunma imkanı da sağlamaktadır. İlerleyen zamanlarda yazılım programları geliştikçe bu uygulamada makine sesleri sınıflandırabilir ve yapay zeka yardımıyla özgün bir yorumlama yapılabilir. Bu bakımdan teknoloji, günümüzde mümkün olması zor görüneni gelecekte bir umut olarak saklamaktadır.

## SONUÇ

Çağımızda teknoloji artan bir ivme ile gelişim sürecine devam etmektedir. Teknolojik gelişmeler her alanda boy göstermektedir. Dijital çağ diye kabul edilen bu çağda artık insanoğlu robotlarla, robotik tasarımlarla uyumlu bir birliktelik içerisindeyiz. Günlük hayatımızda kullandığımız birçok makine akıllı olarak nitelendirilmekte, gerçekleştirmek istediğimiz eylemlerde bize sorular yönelmektedir. Mesela bir makineyi kapatmak istediğimizde bize emin misin diye uyarıda bulunmaktadır ve tekrar düşünmemizi önermektedir. Tabii bu durum makinenin kendi edindiği bir yeti değildir. Bir makineyi veya robotu tasarlamak onu geliştirmek insanın elindedir. Yapay zeka geliştirilebilir ancak bunu kendi başına yapamaz, bir öğreticiye ihtiyacı vardır ve bu öğretici insandır.

Bu makalede ulaşılan veriler, yapay zekanın birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da

önemli bir yer edindiğini göstermektedir. Özellikle resim sanatında yapay zeka destekli ve makine öğrenimiyle yapılan uygulamalara 1970'li yıllardan bu yana karşılaşılmaktadır. O yıllardan günümüze kadar makine öğrenimi sanat alanında hep ilgi odağı olmuş, günümüze kadar plastik sanatların hemen hemen her alanında varlığını sürdürmüştür. Çalışma prensibi olarak aynı temel ilkeye dayanan yapay zekayla makine öğrenimi, günümüz şartlarında dijital sanatlarda çığır açmış ve yapay zeka sanatı (Aıart) adı altında yeni bir alanın oluşmasına sebep olmuştur. Dijital dünya çok geniş bir yelpazede boy göstermekte ve interdisipliner, multidisipliner eylemlere olanak sağlamaktadır. Örneğin dijital veriler toplanarak oluşturulan datalar sanatçı yönlendirmesiyle yapay zeka tarafından yorumlanmış ve ortaya data heykelciliği kavramı çıkmıştır. Data heykelleri mekanlarda kalıcı ya da zamanlı olarak sergilenme imkanı bulmuştur.

Üç boyutlu seramik yazıcılar günümüzde kod yazılım programları aracılığıyla seramik form üretebilmektedir. Bu yazılımlardan bir tanesi processingdir. Üretim aşamalarında sanatçı veya tasarımcı processing kodlar yazarak ve makineye talimatlar vererek üretimde sanatçı ve tasarımcı yetkinliğini korumaktadır. Bununla birlikte processing yazılımına kodlar seramik formun genel hatlarıyla alakalı olarak tanıtılırsa (küre, çanak, çömlek vb.) makine öğrenimi gerçekleşecek ve zamanla her formun bir karşılığı olacaktır. Ayrıca processing kod yazılım programının açık tabanlı ve geliştirilebilir olduğu düşünüldüğünde, Uluslararası düzeyde sanatçı ve yazılımcı katkılarıyla özgün formların kodları processinge tanıtılabilir. Bu durum kültürel zenginliği sağlamış olur ve makinenin gelişim evresinde özgün formlar üretebilmesine olanak sağlar. Burada unutulmaması gereken durum şudur, üç boyutlu yazıcılarda processing yazılımının kodlar vasıtasıyla yapay zeka öğrenimi bir süreçtir ve zamana ihtiyacı vardır. Resim, heykel ya da grafik alanında yazılan

uygulamalar algoritmaya görseller tanıtılarak gerçekleştirildiğinden dolayı süreç biraz daha hızlı işleyebilir. Processing kod yazılımı vasıtasıyla seramik sanatındaki geleneksel ve çağdaş yorumlamaları kodlara dönüştürüp makineye tanıtma görevi yazılımcı ve sanatçılardadır. Dolayısıyla bu alana ilgi ne kadar artarsa seramik sanatında yapay zeka ile üretim olanağı bu ölçüde mümkün hale geleceği söylenebilir. Diğer sanat dallarında da sanatçının yapay zeka ve makine öğrenimi konusunda belirli rolleri vardır. Hatta bazı sanatçılar yapay zeka sanatında işbirlikçi olarak adlandırılmış ve yapay zekayla uyumlu eserler üretmeye çalışmışlardır. Yapay zeka sanatı dijital bir kirliliğe de yol açabilir. Bu sebeple araştırma kapsamında gösterilen örnekler, literatürde kabul görmüş, plastik sanatlar ilkeleriyle uyumlu çalışmalardır.

Seramik sanatı için yapay zekayla makine öğrenimi, plastik sanatların bir bütün olarak ele alınması ve ilerleyişini birbirinden beslenerek devam ettirmesi bakımından kaçınılmazdır. Ulaşılan veriler doğrultusunda, data heykeli olarak betimlenen dijital veri heykelleri yazıcılar aracılığıyla yazılmış ve dokunulabilir bir somutlukta üretilmiştir. Seramik sanatında, yapay zeka ve üç boyutlu yazıcılarla eser üretebilir ancak bunun için mühendislik çalışmalarının yürütülmesi ve ar-ge ekiplerinin kurulması gerekmektedir. Henüz yapay zeka yardımıyla processing kodlama dışında üretilmiş seramik bir eser bulunmamakla birlikte ilerleyen yıllarda bu üretimin gerçekleşeceği ön görülmektedir. Araştırma kapsamında yapay zeka ve seramik sanatının uyumu processing kodlar ile sağlanabileceği ve seramik yazıcıların bu üretim çalışma prensiplerine oldukça elverişli olduğu sonucuna varılmıştır.

## KAYNAKLAR

- Anderson, C.S. (2020). *Ada Lovelace: A Simple Solution to a Lengthy Controversy*. *Patterns*. 7 (1), 1-3.
- Bleeker, V.D. (2020). *Sensing Data: Encountering Data Sonifications, Materializations, And Interactives As Knowledge, Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 20(10), 1-20.
- Cohen, P. (2017). *Harold Cohen and AARON*. *AI Magazine*, 37(4), 63-66.
- Colton, S., Cook, M., Ferrer, B.P., Gouldstone, I., Halskov, J., Ventra, D., (2015). *The Painting Fool Sees! New Projects with the Automated Painter*. *International Conference on Computational Creativity*'de sunulan bildiri. [https://www.researchgate.net/publication/282656282\\_The\\_Painting\\_Fool\\_Sees\\_New\\_Projects\\_with\\_the\\_Automated\\_Painter#fullTextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/282656282_The_Painting_Fool_Sees_New_Projects_with_the_Automated_Painter#fullTextFileContent). (Erişim Tarihi: 02.04.2021)
- Hull, C. W. (2015). *The Birth of 3D Printing*. *Research-Technology Management*. 58(6), 25-30.
- Kulkarni, V. (2013). *Looking Back: Alan Turing-The Father of Computer Science*. *CSI Communications*. [https://www.researchgate.net/publication/272354803\\_Looking\\_Back\\_Alán\\_Turing-The\\_Father\\_of\\_Computer\\_Science/stats](https://www.researchgate.net/publication/272354803_Looking_Back_Alán_Turing-The_Father_of_Computer_Science/stats). (Erişim Tarihi: 02.04.2021)
- Özgüven, S. (2018). *Seramik Tasarımında Yeni Bir Biçimlendirme Yöntemi Olarak Ses Dalgalarının Kullanılması, IV Uluslararası Seramik Cam Emaye Sır ve Boya Kongresi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi*.
- Stone, V. J. (2013). *Bayes' Rule A Tutorial Introduction to Bayesian Analysis*. *Birleşik Krallık: Sebtel Yayınevi*
- Sucu, İ., Ataman, E., (2020). *Dijital Evrenin Yeni Dünyası Olarak Yapay Zeka Ve Her Filmi Üzerine Bir Çalışma, Yeni Medya Elektronik Dergi*, 4 (1), 40-52.
- Topal, Ç. (2017). *Alan Turing'in Toplum bilimsel düşüni: Toplumsal Bir Düş Olarak Yapay Zekâ*, *DTFC dergisi*, 57 (2), 1340-1364.
- Yıldırım, A. (1999). *Nitel Araştırma Yöntemlerinin Temel Özellikleri ve Eğitim Araştırmalarındaki Yeri ve Önemi*. *Eğitim ve Bilim Dergisi*, 112(23), 7-17.

## İnternet Kaynakları

- http 1. Lewis. T. (2014). *A Brief History of Artificial Intelligence*. Erişim Tarihi: 10.05.2021 <https://www.livescience.com/49007-history-of-artificial-intelligence.html>
- http 2. Herpt, O. (2013). *3D Printing Ceramics*. Erişim Tarihi: 13.05.2021, <https://oliviervanherpt.com/3d-printing-ceramics/>
- http 3. Halterman, T. (2015). *Artist Jenny Filipetti Brings Together Breathing& Clay 3D Printing in "Breath Vessels"*. Erişim Tarihi: 17.05.2021, <https://3dprint.com/68778/clay-3d-printed-breath-vessels/>
- http 4. *Timeline of AI Art*. (2021). Erişim Tarihi: 18.05.2021, <https://aiartists.org/ai-timeline-art>
- http 5. Walles, H. (2011). *How computers win chess*. Erişim Tarihi: 19.05.2021, <https://www.stuff.co.nz/technology/digital-living/5651135/How-computers-win-chess>
- http 6. E-skop. (2018). *Christie's Müzayede Evinde Satılan Yapay Zeka Eserinin Perde Arkası*. Erişim Tarihi: 18.05.2021, <https://www.e-skop.com/skopbulten/christies-muzayede-evinde-satilan-yapay-zek%C3%A2-eserinin-perde-arkasi/4032>
- http 7. *Sanal Tasvirler: San Francisco*, <https://refikanadol.com/works/virtual-depictions-san-francisco/>
- http 8. Vincent, J., (2019). *This AI-generated sculpture is made from the shredded remains of the computer that desinged it*. Erişim Tarihi: 20.05.2021, <https://www.theverge.com/tldr/2019/4/12/18306090/ai-generated-sculpture-shredded-remains-ben-snell-dio>

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. <https://theconversation.com/twenty-years-on-from-deep-blue-vs-kasparov-how-a-chess-match-started-the-big-data-revolution-76882> (Erişim Tarihi: 04.05.2021).
- Görsel 2. <https://creativefuture.co/artificial-intelligence-machine-learning-in-creative-fields-creative-ai/> (Erişim Tarihi: 04.05.2021).
- Görsel 3. <http://newmedia.rocks/courses/> (Erişim Tarihi: 08.05.2021).
- Görsel 4. <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Painting-Fool-Sees!-New-Projects-with-the-Colton> (Erişim Tarihi: 09.05.2021).
- Görsel 5. <https://culturadigital.blog.gencat.cat/2017/03/23/algorithmes-amb-anima-de-pintor/> (Erişim: 05.05.2021).
- Görsel 6. <https://anamedblog.com/post/181451706493/> (Erişim: 11.05.2021).
- Görsel 7. <https://refikanadol.com/works/virtual-depictions-san-francisco/> (Erişim Tarihi: 15.05.2021).

Görsel 8. <https://aiartists.org/ben-snell> (Erişim Tarihi: 18.05.2021).

Görsel 9. <https://www.preciseceramic.com/blog>, (Erişim Tarihi: 19.05.2021).

Görsel 10. [http://www.keep-art.co.uk/digital\\_sound.html](http://www.keep-art.co.uk/digital_sound.html), (Erişim Tarihi: 20.05.2021).

Görsel 11. Sanver Özgüven Kişisel Arşivi

Görsel 12. Sanver Özgüven Kişisel Arşivi

Görsel 13. Sanver Özgüven Kişisel Arşivi

Görsel 14. Sanver Özgüven Kişisel Arşivi



## DİEGETİK İSTİLA: 20. YÜZYIL TİYATROSUNDA MİMETİK TEMSİLİN DEFORMASYONU

Dr. Öğr. Üyesi Melike Saba AKIM\*

### ÖZET

1980'li yılların önde gelen tiyatro akademisyenleri, tiyatronun Antik Yunan'dan beridir *diegesis* ile karşılıklı oluşturulan *mimesis* aracılığıyla biçimlendiğini, buna karşılık sahnenin diegetik bir evrenle çerçvelendiğini öne sürerler. Burada metnin tiyatrodaki hâkim konumu ve tiyatronun "söz söyleme"ye dayalı logosmerkezci yapılanması vurgulanır. *Diegesis* ve *mimesis* kavramları bu noktada Aristotelesçi bir bağlamda, geniş anlamlarıyla kullanılır. Öte yandan terimler günümüzde daha çok anlatıbiliminin dolayına soktuğu dar anlamlarıyla, anlatının kipleri düzeyinde ele alınmaktadır.

Bu makalede, terimler anlatıbiliminin tayin ettiği dar anlamlarıyla ve 20. yüzyılın tiyatro akademisince sürdürülen tartışmanın aksine bir yerden kullanıldığında karşılaşılan tabloyu değerlendirmek amaçlanmaktadır. Bu noktadan hareketle, çalışmada öncelikle *diegesis* ve *mimesis* terimlerinin dar ve geniş anlamlarıyla kullanımından doğan terminolojik karmaşa serimlenmiştir. Çalışmanın temel odağı olan 20. yüzyıl tiyatrosunda mimetik sahnenin *diegesis* yoluyla istilaya uğrayışı ise oyunları "anlatma" moduyla karakterize olan Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleriyle açıklanmıştır. Son olarak, 20. yüzyılda *diegesis*in baskın bir unsur olarak öne çıkışının yapısal sonuçları değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Diegesis, Mimesis, Tiyatro, Gertrude Stein, Heiner Müller.

Geliş Tarihi: 18.10.2022

Kabul Tarihi: 17.03.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Anasanat Dalı, melike.saba@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2275-237X

## THE IRRUPTION OF DIEGESIS: DEFORMATION OF MIMETIC REPRESENTATION IN 20th CENTURY THEATRE

Asst. Prof. Dr. Melike Saba AKIM\*

### ABSTRACT

Leading theatre scholars of the 1980's argue that the idea of theatre since Ancient Greece is framed by a diegetic universe, even though it has been shaped by *mimesis*, which is normally contrasted with *diegesis*. This view emphasises the dominant status of the text in the theatre and the logocentric structure of the theatre based on speech. At this point, the terms *diegesis* and *mimesis* are used with their broad meanings in an Aristotelian sense. On the other hand, these terms are used today with their narrow meanings in narratology as telling and showing modes of the narrative.

This article aims to evaluate the terminological confusion when the terms are used in theatre with their narrow meanings in narratology, as opposed to the debate carried out in the theatre academy of the 20th century. From this starting point, the article first exposes the terminological confusion arising from using the terms *diegesis* and *mimesis* with their narrow and broad meanings. Second, the irruption of *diegesis* in the mimetic scene is explored by concentrating on the "telling" mode in the plays of Gertrude Stein and Heiner Müller. Lastly, the structural results of *diegesis* standing out as a dominant element in 20th century theatre are evaluated.

**Keywords:** Diegesis, Mimesis, Theatre, Gertrude Stein, Heiner Müller.

Received Date: 18.10.2022

Accepted Date: 17.03.2023

Article Types: Research Article

\*Istanbul Medeniyet University, Faculty of Art, Design and Architecture, Performing Arts Department, Dramatic Writing and Dramaturgy Sub-Department, melike.saba@medeniyet.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2275-237X

## 1. GİRİŞ

Hans-Thies Lehmann, 20. yüzyıl tiyatro estetiğini serimlediği ünlü kitabı *Postdramatik Tiyatro'da*, Batılı anlamda geleneksel tiyatro fikrinin normalde *diegesis* ile karşıtlık oluşturan *mimesis* aracılığıyla üretilmiş olduğuna, buna rağmen sahnenin esasen kapalı bir kurgusal kozmosla, *'diegetik bir evrenle'* çevrelendiğine dikkat çeker (Lehmann, 2006: 99-100). Lehmann burada “kapalı bir kurgusal kozmos / *diegetik evren*” derken, Batılı anlamda tiyatronun sözmerkezli [*logocentric*] doğasına ve dolayısıyla tiyatroya doğum anından beri eşlik eden dramatik metne gönderme yapmaktadır. Nitekim, 20. yüzyıl tiyatrosunun sahnedeki illüzyonu üreten mimetik temsili kırma arzusuyla karakterize olduğu görülmektedir; ve tam da bu yüzden, geçtiğimiz yüzyılda tiyatro, mimetik temsile kaynaklık eden kapalı-kurgusal-diegetik evreni, yani dramatik metni sahneden silme girişimleriyle şekillenmiştir. Elinor Fuchs, Hans-Thies Lehmann gibi 1980’li yılların önde gelen tiyatro akademisyenleri, tiyatroya özgü *mimetik* temsilin *diegetik* anlatıya, yani dramatik metine dayalı doğasını, tiyatronun başından bu yana logos ekseninde biçimlendiği savıyla (Derrida) destekleyerek kuramsal bir zeminde tartışmaya açarlar.<sup>1</sup> Tiyatro akademisi bu noktada *diegesis* ve *mimesis* kavramlarını Aristotelesçi bir kavrayışla ve geniş anlamlarıyla ele alır. Konu tiyatro olduğunda, söz konusu kavramların Aristotelesçi bir rotada ve daha ziyade geniş anlamlarıyla dolayına girmesi olağan görünmektedir.<sup>2</sup> Öte yandan *diegesis* ve *mimesis*, Antik Yunan’da halihazırda kullanılan sözcüklerdir; konuya ilişkin ilk saptamalar Sokrates’e aittir. Bilindiği gibi Sokrates’in görüşlerini kayda geçiren isim Platon’dur ve Platon’un *Devlet*’inde esasen Sokrates’in fikriyatı aktarılmıştır. Dolayısıyla, terimleri Aristoteles’ten önce ilk kez dar anlamlarıyla, yani “proto-anlatıbilimsel niyetlerle,

ikili bir çift olarak bir arada kullanan” (Halliwell, 2014: 327) isim Platon olur ve terimlerin kökleri soruşturulduğunda karşımıza bu sebeple iki temel referans noktası çıkar: Sokrates’i aktaran/ yorumlayan Platon ve Aristoteles.

Platon ve Aristoteles’in terimlere yüklediği anlamlar temel düzeyde ortaklıklar içeriyor olmakla birlikte, kimi yönlerden birbirinden ayırır. Günümüzde anlatıbilim [*narratology*] alanı *diegesis* ve *mimesis* kavramlarını dar anlamlarıyla, doğrudan ‘anlatının kipleri’ düzeyinde ele alır ve kurgusal anlatılarda hangi kipi devrede olduğu esasına yoğunlaşarak dilbilimsel çalışmalar yürütür. Makalenin birinci bölümünde, *diegesis* ve *mimesis* üzerindeki terminolojik karmaşayı ortaya koymak amaçlanmıştır. Burada söz konusu karmaşanın, kavramların hem Aristotelesçi yaklaşıma dayalı geniş anlamlarıyla, hem de anlatıbilim alanına özgü dar anlamlarıyla, kip düzeyinde kullanılmasından kaynaklandığı savıyla hareket edilmiştir. Bu aşamada, söz konusu karmaşaya ilişkin açık ve nesnel bir değerlendirme sunan Stephen Halliwell’in “*Diegesis-Mimesis*” isimli makalesi dayanak kabul edilmiştir (Halliwell, 2014; Halliwell, 2022). İkinci bölümdeyse Aristotelesçi gelenekten saparak, anlatıbilim alanına özgü bir soruşturmaya yönelmek hedeflenmiştir. Zira *diegesis* ve *mimesis* kip düzeyinde ele alındığında, özellikle *diegesis*in Fuchs’un ve Lehmann’ın kullanımlarıyla çelişen bir zemine denk düştüğü görülmektedir.

## 2. İHTİLAFLI BİR ZEMİNDE: MİMESİS / DİGESİS

*Diegesis* teriminin kökü yol göstermek, açıklamak, anlatmak anlamlarında kullanılan *diegeisthai* fiiline dayanır ve M.Ö. 5. yüzyılın Yunan dünyasında *diegesis*, sözle anlatmak anlamında kullanılan yaygın bir terimdir (Halliwell, 2022: 314). *Mimesis* teriminin etimolojik köklerinde<sup>3</sup> ise oyuncu ya da

<sup>1</sup> İsmi anılan akademisyenlerin konuyla ilgili öncü makaleleri için bkz. (Fuchs, 1985: 163-173); (Lehmann, 1997: 55-60).

<sup>2</sup> *Mimesis* ve *diegesis* kavramlarının Aristotelesçi konvansiyona özgü geniş anlamlarıyla ele alındığı ve 20. yüzyıl tiyatrosunun Elinor Fuchs’un ve Hans-Thies Lehmann’ın görüşleri doğrultusunda değerlendirildiği bir çalışma için bkz. (Akım, 2022).

<sup>3</sup> *Mimesis* teriminin Platon öncesi kullanımlarına odaklanan çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bunlardan öne çıkanlar (Gerard, 1958; Sörbom, 1966; Golden, 1975; Halliwell, 1998; Halliwell, 2002) olarak anılabilir. Konu üzerine Türkçe bir makale için bkz. (Mutlu, 2017).

oyunculuk etkinliği anlamlarını veren *mîmos* sözcüğü vardır;<sup>4</sup> *mîmostan* “taklit, temsil ya da portre etkinliğini gerçekleştirmek” anlamını veren *mîmeîsthai* fiili ve bu fiilden de *mîmēsis* sözcüğü türer.<sup>5</sup> Sözcükler ilk kez Platon’la (ve sonrasında Aristoteles’le) birlikte birer “terim” olarak kullanılır. Bu bölümde inceleyeceğimiz üzere, bu kullanımlarda terimler her durumda “ikili karşıtlık” olarak konumlanmamaktadır. Dahası, terimler kimi metinlerde dar kimi metinlerde geniş anlamlarıyla kullanılmakta, bu da Antik Yunan’dan günümüze dek sürecek bir anlam karmaşasına sebep olmaktadır.

Örneğin, anlatıbilim alanında bugün *diegesis* ve *mimesis* terimlerinin karşılığı oldukça açık ve basittir: *diegesis* ise anlatma [telling], *mimesis* gösterme [showing] olarak kullanılır. Anlatıbilim alanı, 1900’lü yılların ilk çeyreğinde Amerikalı yazar Henry James’in *diegesis* ve *mimesis* terimlerine karşılık olarak öne sürdüğü bu sadeleştirilmiş isimlendirmeyi referans alır ve Percy Lubbock, Gérard Genette gibi önde gelen anlatıbilimciler ‘anlatının kipleri’ olarak bu dikotomiye sahiplenirler (Rapaport, 2011: 73). Bu kullanım hem Platon hem Aristoteles’in *diegesis* ve *mimesis* sınıflandırmasına dayanmaktadır; fakat Platon ve Aristoteles’in bu terimleri hem dar anlamlarıyla —kip düzeyinde ve proto-anlatıbilimsel niyetlerle— hem de geniş anlamlarıyla kullanımları arasında ilk bakışta birtakım ortaklıklar bulunmakla birlikte, açık bir uzlaşım olduğu kesinlikle söylenemez.

Platon’un *Devlet*’inde *diegesis*, her şeyden önce, geniş anlamıyla “anlatı” [narrative/narration] olarak kullanılmaktadır. Stephen Halliwell’e göre bu kullanımda *diegesis*, “zamansal bir çerçeveye (‘geçmişte, ‘şimdide’ ya da ‘gelecekteki’ olaylar, *Devlet* 392d) uyumlu bilgiyi ileten, daha geniş kapsamlı bir söylem anlamında anlatı” şeklinde

karşımıza çıkar (Halliwell, 2014: 316). Bu genel tanımın yanında, Platon *Devlet*’te *diegesis* üzerine teknik bir tartışma sürdürür ve kavramları dar anlamlarıyla, kip düzeyinde ele alır: bir anlatıda olayların nasıl aktarıldığı (*lexis*) esasından hareketle *diegesise*, yani söze dayalı anlatının kendisine, üç alt kategori getirir:

1- *Haple diegesis*: yalın *diegesis* olarak tercüme edilebilecek bu ilk kategori, birinci tekil şahıs anlatısıdır, “yani şairin (yazarın, hikaye anlatıcısının, bkz. *Devlet*, 392d) sesinden anlatı” (Halliwell, 2014: 327).

2- *Diegesis dia mimeseos*: *mimesis* aracılığıyla *diegesis*, ya da *mimesis* aracılığıyla anlatı olarak Türkçeleştirilebilecek bu kategori “bir öyküdeki tekil karakterlerin sesleriyle, doğrudan konuşma” (Halliwell, 2014: 327) olarak düşünülebilir. Kanımca tiyatroyu ilgilendirdiği halde üzerinde çokça durulmamış en kritik alt kategori budur. Zira burada hem dramatik metin hem de oyuncunun sahne üzerinde bir karakteri canlandırarak, onun sesiyle konuşması kastedilir (bkz. *Devlet*, 394b–c); ve genel olarak tiyatro aktivitesine işaret edilir.

3- *Diegesis di’ amphoteron*: bileşik anlatı olarak çevirebileceğimiz bu son kategori ise destan türüne işaret eder: tıpkı “Homeros destanlarındaki gibi, bu iki türü bir arada ya da karma olarak kullanan bileşik anlatı” (Halliwell, 2014: 327).<sup>6</sup>

Platon’un *Devlet*’i *diegesis* altında kip düzeyindeki bu üç alt kategoriyi açarken, görülebileceği üzere esasen *mimesisi diegesisin* karşıtı olarak ikili bir yapıda konumlandırılmaz. Konuyla ilgili olarak Halliwell şöyle yazmaktadır:

“[Platon’un *Devlet*’i 3. Kitap göz önünde bulundurulduğunda] Sokrates tarafından çizilen

<sup>4</sup> Görün Sörbom’a göre bir fiil olarak *mimos*, “rol yapmak”, “bir aktör gibi davranmak”, “insanların rol yaparmış gibi davranması” anlamlarında kullanılır (Sörbom, 1966: 37). Fakat Sörbom’a göre bu pasajlarda geçen “rol yapma” anlamı sanatsal ve/veya teknik bir kullanımla sınırlı değildir; burada çok daha geniş ve serbest bir kullanım bulunmaktadır (Sörbom, 1966’dan aktaran Mutlu, 2017: 16).

<sup>5</sup> *Mimeisthai* fiili “taklit, temsil ya da portre etkinliğini gerçekleştirmektir”, “*mimos* ve *mimesis* bu etkinliği gerçekleştiren kişilerdir” (*mimos* oyunculuk aktivitesine de işaret edilmektedir), “*mimesis* taklit etkinliğini belirten isimdir” (Sörbom, 1966’dan aktaran Mutlu, 2017: 14).

<sup>6</sup> Platon, *Devlet*, 194c: “[...] Demek şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: Biri, dediğin gibi tragedya ve komedyadaki taklit yolu, öteki, şairin olan biteni kendi anlatması. Bu çeşit de dithyrambos’larda görülür sanırım. Her iki çeşidin de bir araya geldiği olur, destanlarda ve başka şiirlerde olduğu gibi.” (Platon, 2010: 85).

temel ayrımın standart modern kullanımındaki gibi tümüyle “anlatmak” ve “göstermek” arasında olmadığını belirtmek gerekir. Sokrates’te *diegesis/mimesis*, “anlatma”nın [*diegesis*] iki farklı kipi olarak bulunmaktadır ve “anlatma” burada *diegesis* Yunancadan kötü bir tercümesi değildir, [...] Bu iki farklı kip, anlatıcı yazarın sesinden anlatmak ve eyleyenlerin sesinden anlatmak şeklindedir (bkz. 193b). Yani hem şairin karakterlerin konuşmalarını aktarması hem de bu konuşmalar arasındaki bölümler *diegestir*; ve böylelikle *mimesis* *diegesis*in karşıtı olmadığı, bir alt türü olduğu temel ilkesi vurgulanır” (Halliwell, 2014: 330).

Öte yandan *Devlet* 3. Kitap’ta görülen *diegesis/mimesis* terminolojisinin Platon metinlerinde başka hiçbir yerde tekrarlanmadığı, üstelik benzer durumlardan söz edilen kimi istisnalarda bu terminolojinin değiştiği ve dahası, Platon metinlerinde pek çok yerde *mimesis*in ‘karakterin doğrudan konuşması’ bağlamından ayrı olarak, daha geniş anlamda sanatsal temsil olarak kullanıldığı (bkz. *Devlet*, 2.373b) görülmektedir (Halliwell, 2014: 332).

Dolayısıyla, *mimesis* söz konusu olduğunda zemin yine ihtilaflıdır. Terim *Devlet* 3. Kitap 392d’de kullanılmadan önce (yukarıda sözü edilen üçlü sınıflandırmanın bulunduğu kısım), *Devlet*’in 2.373b kısmında geçer; burada görsel sanatlardan drama, şiirden müziğe sanatla uğraşan herkes için aynı kökten gelen *mimetas* (*mimesis* üreten/uygulayan) sözcüğü kullanılmaktadır. Halliwell’e göre, burada *mimesis* 3. Kitap’taki dar kullanımından çok daha geniş anlamda bir (sanatsal/kültürel) temsile tekabül eder ve dahası, *Devlet* 10. Kitap’ta bu geniş anlamdaki kullanıma (595c, “bir bütün olarak *mimesis*”) geri dönmüştür (Halliwell, 2014: 333). Devamında şöyle der:

“Esasında, M.Ö. 6. yüzyılın sonlarından itibaren *mimesis* vokabüleri hem geniş hem dar anlamlarıyla kullanılıyordu: geniş anlamıyla,

çeşitli (görsel, müzikal ve şiirsel) ortamlarda temsil, betimleme, ifade; dar anlamıyla, dramatik canlandırma (özellikle bkz. Aristophanes *Thesmophoriazusae* 156, burada *mimesis*, dramatik bir rol yaratmanın/oynayanın yaratıcı-teatral sürecini ifade eder). Dolayısıyla, *Devlet* 3. Kitap’taki “*mimesis* aracılığıyla *diegesis*” kategorisi, ne kapsamlı bir Platoncu *mimesis* kuramına ne de başka bir şeye tabi değildir” (Halliwell, 2022: 319-320).

Yukarıdaki alıntıdan hareketle, Platon’un yalnızca *Devlet* 3. Kitap’ta terimleri anlatılabilm alanına olduğu gibi dar anlamıyla/kip düzeyinde kullandığını, öte yandan başka pek çok metninde, *Devlet* 10. Kitap’ta yaptığı gibi daha geniş anlamıyla kullandığını söyleyebiliriz. Dikkat çeken bir diğer husus ise Platon’un *Devlet* 3. Kitap’ta yaptığı —kip düzeyindeki— sınıflandırmanın, anlatılabilm alanındaki gibi ikili bir yapıda ve açık bir dikotomiye dayalı olarak değil (anlatmak/göstermek), her bir kipin *diegesis*in alt kategorisi olduğu üçlü bir yapıda sunulmuş olmasıdır.

Aristoteles’te de esasen durum çok farklı değildir. Hem dar anlamıyla kip düzeyinde kullanım hem de geniş anlamda kullanım sürmektedir. Fakat Aristoteles’teki kullanımlar Platon’dan belirli noktalarda ayrışır. Her şeyden önce *mimesis Poetika*’da “temsili sanat-formlarının temel kavramı” (Halliwell, 2022: 320) olarak geniş anlamda kullanılır ve tüm sanatların taklitle dayalı olduğu temel esası vurgulanır. Aristoteles’in bu kullanımı, Platon’un *Devlet* 10. Kitap’taki genel anlamda *mimesis* kullanımıyla uyumluluk içindedir (595c, “bir bütün olarak *mimesis*”). Edebiyattan plastik sanatlara varıncaya dek Aristotelesçi konvansiyon, tüm sanatların temsil esasına dayandığı temel ilkesinden hareketle *mimesis* kavramını öncelikle geniş anlamıyla benimsemiştir. Terimlerin dar anlamıyla kip düzeyindeki kullanımında ise Aristoteles’in ilk bakışta Platon’un *Devlet* 3. Kitap’taki kullanımını



takip ettiği görülür; fakat şiir sanatı<sup>7</sup> söz konusu olduğunda Halliwell'e göre Aristoteles'in "kip" sınıflandırması birtakım karmaşık sözdizimleri ve metinsel bozukluklar sebebiyle açık değildir. *Poetika*'nın 3. bölümünde yer alan bu sınıflandırmanın (1448a) iki farklı şekilde yorumlanabileceğini belirten Halliwell'e göre ilk yorum, üçüncü şahıs anlatı ile tümüyle dramatik temsil arasında temel bir ayrıma gitmektir ve bu kullanım Aristoteles'in modern anlatıbilimcilerin kullandığı türden temel bir ayrımda ısrar ettiği şeklinde okunur (2014: 334-335). Bu ilk yoruma göre *diegesis* ve *mimesis* burada birbirinin karşıtı iki ayrı kip olarak konumlandırılmaktadır; üstelik şayet durum böyleyse *diegesis* burada salt üçüncü şahıs anlatıya (Platon'daki yalın *diegesis*); *mimesis* ise dramatik canlandırmaya indirgenmektedir. Öyleyse bu yorumda Aristoteles, Platon'daki *mimesis* aracılığıyla *diegesis* kategorisini topyekûn *mimesis* olarak ele almaktadır ve Platon'daki bu kategorinin 'metinsel düzlem' ve 'metnin sahne üzerindeki oyuncunun sesinden doğrudan temsili' şeklindeki iki katmanlı yapıyı tek bir katmana, doğrudan temsil katmanına indirgenmektedir. Bu da bizi *diegesis* ve *mimesis* kip düzeyinde kabul gören Aristotelesçi tanımına çıkarır: *diegesis* konuşmanın dolaylı yolla temsili, *mimesis* konuşmanın doğrudan takdimi. Halliwell'e göre bu yorumda Aristoteles her kipin diğerinin "içinde" kullanılabilirliğini bilmesine rağmen, kiplerin eser özelindeki kullanımlarına odaklanır ve konularını birbirinden keskin bir çizgiyle ayırır (Halliwell, 2022: 321). Yine bu yoruma göre, *diegesis* ve *mimesis* şeklinde kurulan bu ikili yapıya ilaveten, Aristoteles bir de tıpkı destanlardaki gibi her iki kipin birlikte kullanıldığı bir bileşik kip kategorisi ekler.

Aristoteles'in "kip" sınıflandırmasının (*Poetika*, 1448a) ikinci yorumu ise bu pasajda geçen üç farklı kipin Platon'daki üçlü şemayla neredeyse uyumlu olduğudur: "karakterin doğrudan konuşmasıyla değişen üçüncü şahıs anlatının Homerik kiple bileşimi, kesintisiz üçüncü şahıs anlatısı, tümüyle dramatik temsil" (Halliwell,

2022: 320). Halliwell esasen her iki yoruma da tereddütle yaklaşır. Buna sebep olarak ise Aristoteles'in söz konusu pasajda (*Poetika*, 1448a) bu ayrımı ortaya koyarken hiçbir şekilde *diegesis* vokabülerini kullanmayışını, bunun yerine üçüncü tekil şahıs anlatıyı tariflerken "ilişkilendirmek/raporlamak" anlamına gelen *apangellein* fiiliyle anlatıyı yalnızca işaret etmesini gösterir (2022: 320). *Diegesis* vokabüleri *Poetika*'nın 23. ve 24. bölümlerinde, Aristoteles destan üzerine görüşlerini aktarırken kullanılmıştır ve bu bölümler gözetildiğinde Halliwell Aristoteles'in tam olarak nerede durduğunu saptamanın iyice güçleştiğini söyler (2022: 321).

Bir diğer mesele ise Platon'un yalın *diegesis* kategorisinde tariflediği üçüncü tekil şahıs anlatıyı, yazarın anlatıcı olarak kendini göstermesi gerekçesiyle doğrudan ve taklitsiz bir ifade ediş olarak görmesi, *mimesis* aracılığıyla *diegesis* kategorisinde tariflediği dram kategorisinde karakterin doğrudan konuşuyor oluşunu ise tabiatında taklit unsuru barındırdığı için dolaylı bir ifade ediş olarak görmesidir. Aristoteles ise bu noktada öncelikle tüm sanatların taklit esasına dayandığını (geniş anlamıyla *mimesis*) öne sürerek Platon'dan ayrılır. Yani sıra, sanatları birbirinden ayırırken aracılı/aracısız gibi Platon'un kullanmadığı türden kategorik bir ayrıma gider ve bu noktada yazarın devrede oluşu (üçüncü şahıs anlatı/*diegesis*) ya da yazarın kendini gizlemesi (dram türünde sözü oyuncunun doğrudan canlandırması/*mimesis*) esasından hareketle Platon'un aksine ilk kategoriye dolaylı, ikinci kategoriye ise doğrudan olarak ele alır (Rapaport, 2011'den aktaran Akım, 2022: 24).

Özetle, *mimesis/diegesis* terimlerinin Platon ve Aristoteles kullanımları incelendiğinde ortaya ziyadesiyle karışık bir tablo çıkmaktadır. Terimlerin kullanımları çeşitlilik göstermektedir. Yine de temel bir kullanım haritası çıkarmak mümkün görünüyor. Buna göre iki saptama yapılabilir:

<sup>7</sup> Aristoteles *Poetika*'da şiir sanatına dâhil ettiği türleri şöyle sıralar: "epos, tragedya, komedyâ, dithrambos şiiri ile flüt, kitarâ sanatlarının büyük bir kısmı" (Aristoteles, 1987: 12).

1- Hem Platon hem Aristoteles metinlerinde terimler her durumda keskin bir karşıtlık içerecek biçimde kullanılmamaktadır.

2- Her iki terim de Platon ve Aristoteles'te hem geniş hem dar anlamlarıyla kullanılmıştır.

Dar anlamda kullanıma odaklanıldığında, iki Antik düşünür arasında uyumsuzluklar bulunsa da bu kullanımın proto-anlatıbilimsel bir ilk sınıflandırma olduğu açıktır. 20. yüzyıl anlatıbilimi esasen bu uyumsuzlukları göz ardı ederek, indirgemeci bir yaklaşımla fakat pratikte işlevsel olacak bir kullanıma yönelmiştir ve terimlerin dolayındaki modern kullanımları *mimesis*: gösterme/*diegesis*: anlatma şeklinde kabul görmektedir. Geniş anlamdaki kullanımsa esasen her iki düşünürde de paraleldir; fakat Aristoteles'in *Poetika*'sı kurucu ilke olarak sanat mefhumunun kendisini tümünden bir *mimesis* kabul ederek biçimlendiğinden, geniş anlamda kullanım daha ziyade Aristoteles'le ilişkilendirilmektedir. Geniş anlamda kullanım gözetildiğinde *diegesis* ise her iki düşünürde de "anlatı" olarak öne çıkmaktadır: söze ve yazıya dayalı tüm sanatlar *diegesis* kategorisindedir.

Şu hâlde, giriş bölümünde alıntılanan Hans-Thies Lehmann *diegesis* derken terimi geniş anlamıyla kullanmakta ve tiyatronun sözmerkezli doğasına vurgu yapmaktadır. Geçtiğimiz yüzyıl, tiyatronun mimetik temsile ve dramatik metne dayalı doğasının çözülme sürecidir; bu anlamda, sahnede konvansiyonel anlamda bir anlatı kurmaya/dramatik metne dayalı tiyatro, Lehmann'ın sözleriyle söylersek, kendi 'kapalı kurgusal kozmosunu/*diegetik* evrenini' parçalamaktadır. Makalenin devamında *diegesis*'in bu kullanımından saparak, anlatıbilim alanının esaslarıyla aynı süreci ele almak amaçlanıyor. Zira mimetik temsilin sorunsallaşması ve sahne anlatısının temel belirleyeni olarak dramatik metnin/*diegesis*'in erozyonu izleği, şayet *diegesis* kip düzeyinde ele alınarak düşünülürse, dramatik metnin çözülmesi esnasında gösterme kipi yerine anlatma kipinin nasıl bir rol oynadığına

bakmayı gerektiriyor. Bu noktada gösterme kipine dayalı kurulan dramatik temsilin (*mimesis*, veya Platon'un gözden kaçan sınıflandırmasıyla söylersek *diegesis dia mimeseos*, yani 'mimesis aracılığıyla *diegesis*'), anlatma kipi olarak *diegesis*'in 'artan kullanımıyla' çözüldüğü şeklinde bir izlek karşımıza çıkıyor.

### 3. DIEGETİK İSTİLA: MİMETİK TEMSİLİN 'ANLATMA' KİPİYLE YARILMASI

#### 3.1. Anlatı Kipi Olarak *Diegesis*: Konvansiyonel Tiyatroda Anlatıcı

Anlatıbilim alanında herhangi bir kurgusal metin incelenirken metne yöneltilen ilk soru "kim konuşuyor?" olur (Aczel, 1998: 467). Metinde kim konuşmaktadır, duyulan (veya okunan) kimin sesidir? Diyaloğa dayalı yapısıyla dramatik metnin konumu bu noktada özü itibarıyla ikirciklidir. Her şeyden önce ortada sahneye konmak üzere yazılmış bir metin vardır ve bu metin yapısı itibarıyla hem oyun kişilerinin karşılıklı konuşmalarını (diyalog) hem de *didaskali* dediğimiz sahne yönergelerini içerir. Metin sahneye konduğunda hem diyalog hem *didaskali* sahnede canlanır: görünür hale gelir. Sahneleme, metin okunduğunda zihinde canlanan dünyayı somut bir uzama taşır ve fizikselleştirir; dolayısıyla sahnede canlanan 'görülebilir' ve fiziksel dünyanın ardında elbette o sırada görülemeyen bir metin vardır. Platon, *diegesis dia mimeseos* (*mimesis* aracılığıyla *diegesis*) derken dramatik metnin bu ikircikli haline dikkat çekmektedir ve çağdaş tiyatro araştırmacıları dramatik metnin bu dikotomik doğasından hareketle "kim konuşuyor" sorusunun esas cevabının "yazar" olduğuna, Batı tiyatrosunda sahnenin her daim *logosla* çevrelendiğine (Derrida) dikkat çekerler.<sup>8</sup> Bu bölümde, tartışma, sözünü ettiğim bu temel olgu bir kenara bırakılarak sürdürülecektir.

Anlatıbilim alanının kip düzeyindeki kategorizasyonu (*mimesis*—gösterme ve *diegesis*—anlatma) gözetildiğinde, tiyatro,

<sup>8</sup> Bkz. (Fuchs, 1985: 163-173); (Lehmann, 1997: 55-60).

göstermeye/eylemeye/doğrudan temsile dayalı mimetik niteliğiyle öne çıkar. Anlatma kipi *diegesis* ise tiyatrodaki mimetik temsilin tersine çalışır: *diegesis*, mimetik temsilin sahnede kurduğu gerçekliği yarmakta, illüzyonu bozmaktadır. *Mimesis* sahnedeki diyalogtur; oyun kişileri sahnenin kurgusal gerçekliği içinde, birbirleriyle doğrudan ilişki içindedir ve seyirci yokmuş gibi ‘eylemi canlandırmaya’ devam ederler. Anlatma kipi *diegesis* ise bu kapalı kurgusal ve mimetik evrenin dengesini bozar; en azından geçtiğimiz yüzyıla kadar Batılı tiyatro konvansiyonunun genel çalışma prensibi, temel ön kabulü bu şekilde olmuştur. Anlatıcı örneğin, bu ön kabulden hareketle, mimetik evreni yarar, sahnedeki illüzyona dayalı kurgusal gerçekliği dalgalandırır, paralyze eder. Betimlemeye çalıştığım bu prensibe en açık biçimde dikkat çeken ilk isim Bertolt Brecht olacaktır; ve tam da bu prensipten hareketle, illüzyona dayalı mimetik temsili epizotlarla bölme ve epizotlar arasında anlatıcı kullanma yoluna gidecek, tiyatro anlayışını karşı-teatrallığe dayalı bu formül üzerinden estetize edecektir. Librettosunu yazdığı Kurt Weill operası *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* için tuttuğu ve 1931’de yayımlanan notlarında, epik tiyatroyu dramatik tiyatrodan ayıran niteliklerin bir listesini yapar. Not ettiği ilk madde çok açıktır: dramatik tiyatrodaki sahnede bir olay “canlandırılır”; epik tiyatrodaysa olay anlatılır (Brecht, 1938’den aktaran Szondi, 1987: 70).

Öte yandan, mimetik temsile dayalı tiyatro konvansiyonunun, anlatıcılığı baştan beridir çeşitli —ve çoğunlukla benzer— biçimlerde, kimi zaman koro kimi zaman haberci olarak, mimetik temsile hizmet edecek biçimde kullanıldığını gözden kaçırmamak gerekiyor.

Yukarıda değinilen sebeplerle, doğası gereği mimetik illüzyonu bozan anlatıcı, sahnedeki mimetik eyleme destek verecek biçimde yapının içine gizlenir. Tragedya, kanlı eylemlerin sahnede canlandırılmasına izin vermediğinden haberci formülünü devreye sokar örneğin: eylem, sahne

dışından gelen ve olaylara şahit habercinin yaşanılanları betimleyerek anlatmasıyla verilir. Koro, uzak geçmişte yaşanılan ibretlik olayları betimleyerek anlatır. Kimi zaman karakter, geçmişte olan bitenin bilgisini uzunca bir tirada yedirerek, yine anlatır. Sahnenin şimdiki geçmişe açıyorsa, ki büyük çoğunlukla açılmak zorundadır, mimetik modun içine diegetik mod gizlenir. Bu gizlilik —veya iç içelik, tiyatroya özgü *diegesis dia mimeseos*’un alameti farikasıdır ve Antik Yunan’dan Elizabeth Çağı’na, Ibsen’e, Çehov’a hep oradadır. Brecht, Aristotelesçi tiyatroya özgü bu iç içeliğin farkında olarak, *mimesis* ve *diegesis*’in *mimesisten* yana baskın uyumunu bozmak ister ve anlatıcılığı diyaloglu yapıdan ayırıştırırmayı, öne çıkarmayı tercih eder. Böylelikle, *diegesis dia mimeseos*’un bütünlüklü birlikteliğinde, *diegesis* ile *mimesis* arasındaki mesafe açılmaya başlar. İşte, 20. yüzyılın tiyatrosunda bu mesafe gittikçe büyümüş ve bir yarığa dönüşmüştür.

20. yüzyıl tiyatrosuna gelmezden evvel, tiyatroya içkin diegetik kipin çoğu zaman *ekphrasis* mantığıyla çalıştığına da değinmek gerekiyor; çünkü bu saptama 20. yüzyıl tiyatrosunda Gertrude Stein’in öne sürdüğü *landscape* [peyzaj/manzara] fikrini anlamak —ve örneğin bu fikrin bir uzantısı olarak Bonnie Marranca’nın “imgeler tiyatrosu” dediği 1980’li yılların teatral yönelimlerini kavrayabilmek— bakımından önemli.

*Ekphrasis*, Eski Yunan dilinde ‘ortaya çıkarmak’ anlamına gelen ek ve ‘söz söylemek’ anlamına gelen *phrasis* sözcüklerinin bileşiminden ortaya çıkmış bir terim. “Hem kurmaca bir eserde görsellik içeren bir olay veya nesnenin kelimeler yoluyla yaratılmasını hem de mevcut bir görsel sanat eseri hakkında yazılan düz yazı veya şiiri” işaret eden bir kullanımı var (Toksoy Çeber, 2017: 1098). Patrice Pavis’in sözleriyle, klasik retorikten ödünç alınan *ekphrasis* kavramı, “görsel bir imgenin kelimelerle temsil edilmesi anlamında kullanılıyor” (2016: 62);

Orhan Pamuk ise “dar ve ilk anlamıyla *ekphrasis* görsel sanat eserlerini, resimleri-heykelleri şiirlerde tasvir etme işidir” diye yazıyor *Saf ve Düşünceli Romancı*’da. Klasik anlamda bilinen ilk *ekphrasis* örneğinin *İlyada*’nın 18. sahnesinde Homeros’un ayrıntılarıyla betimlediği Akhilleus’un yeni kalkanı olduğunu anımsattıktan sonra şöyle devam ediyor Pamuk: “Homeros bu kalkanın üzerine işlenen yıldızları, güneşi, şehirleri, insanları öyle bir anlatır ki, bu tasvir bütün bir alemin kelimelerle çizilmiş resmine, hatta kalkanın kendisinden daha önemli edebi bir metne dönüşür. (2011: 78).

Tiyatro sahnesinde ‘anlatma hali’ne tekabül eden *diegesis* kipinin, çoğunlukla sahnede canlandırılmayacak olanın betimlenmesi, görsel imgenin (veya tiyatro içinden düşünürsek sahnede canlandırılmayan olayın) seyircinin zihninde canlanması amacına hizmet ettiğini söylemiştik. Pamuk’un ifadesiyle söylersek, *diegesis* sahnedeki “kelimelerle çizilmiş resim”dir:

“HABERCİ: [...] Ardından kendine geldi, zavallı kız, korkunç bir çığlık attı,  
Vücutunda sanki iki bela birden savaşıyorlardı:  
Birincisi, Başındaki altın taç birden ateş aldı.  
Garip, kasıp kavuran alevler sardı; öte yandan o güzel giysi  
Çocuklarının ona verdikleri, ah zavallı, zavallı kız, o sey,  
Yiyordu taze etini. Sandalyeden sıçradı kalktı  
Alevler içinde ve koştu sallayarak başını, o uzun saçlarını  
Bir o yana, bir bu yana, fırlatıp atmaya çalışıyordu tacı.  
Altından halka çıkmıyordu, sımsıkı oturmuştu;  
Salladıkça kafasını, daha beter alev alıyordu saçları.  
En sonunda yorgun düşüp umutsuzluktan, yığıldı yere Babası dışında hiç kimse, tanıyamazdı onu.  
Ürkütücü bir biçimde çarpılmıştı yüzü, gözleri;  
Başından aşağı alevlerle birlikte kanlar iniyordu, eti Görünmeyen etkisiyle zehirin, eriyordu,

Çam ağacının kabuğundan süzülen sakız gibiydi, kemikleri görünüyordu,  
Korkunç bir haldeydi. Aramızdan hiç kimse cesaret edemedi dokunmaya  
Onun vücuduna. Gördüklerimiz, yeteri kadar ders olmuştu hepimize” (Euripides, 2006: 53).

Euripides’in *Medea*’sından alıntılanan bu sahnede, Haberci Medea’ya Prenses’in dehşetli ölümünü anlatıyor ve sahneyi tıpkı bir tabloyu betimler gibi seyircinin imgeleminde canlanacak biçimde tasvir ediyor. Böylece, Homeros’un Akhilleus’un yeni kalkanını betimleyişinde olduğu gibi, imge —bu kez seyircinin zihninde— canlanmış oluyor. Şu halde, “görsel imgenin sözel olarak temsili” fikrine dayanan *ekphrasis*in tiyatro sahnesinde anlatma kipi *diegesis*le birlikte çalıştığını, dahası neredeyse üst üste bindiğini söylemek mümkün. Patrice Pavis, (tiyatrodaki gibi) görsel ile sözel olanın keşiştiği ve görüntünün tarifsiz olduğu kabul edilen durumlarda dahi, görüntünün dillendiği *ekphrasis*in (neredeyse bir kurtarıcı olarak) devreye girdiğine dikkat çekiyor (2016: 62). Toksoy Çeber ise tiyatrodaki “özellikle metin ile sahneleme arasındaki ilişki bakımından *ekphrasis*in dikkat çekici bir yerde durduğunu”, çünkü “hem görsellikle hem de sözcüklerle işleyen bir sanat” olarak tiyatrodaki *ekphrasis*in “görüntülerin anlamı” ve “görüntülerin sözelleşmesi” arasında gidip gelen bir salınımına denk düştüğünü yazıyor (2017: 1998). Böyle düşünüldüğünde, 18. yüzyılda Diderot’un tiyatro sahnesini seyredilmek üzere tasarlanmış bir tablo gibi düşünmesinin bir tesadüf olmadığı anlaşılabilir. Bilindiği üzere Diderot, sahnenin gerçekliği yansıtacak biçimde tasarlanması düşüncesini ya da daha genel anlamda söylersek doğanın temsili esasını daha iyi betimleyebilmek adına tiyatro ve resim arasında bir benzeşim kurar ve tiyatro sahnesini tabloya benzetir: “Karakterler sahnede öylesine doğal ve hakiki bir biçimde düzenlenmelidir ki, bir ressam

tarafından aslına sadık bir biçimde tuvale boyanmış gibi haz versin” (Diderot, 1969’dan aktaran Carlson, 2007: 160).<sup>9</sup>

Başa dönersek, konvansiyonel tiyatrodaki *diegesis* kipi eyleme/canlandırmaya dayalı *mimesis* kipinin gerçekliği yansıtma idealini kesintiye uğrattığından, bu yönüyle bir handikap olarak karşımıza çıkıyor. Tam da bu sebeple *diegesis*/anlatıcı formülünün sözünü ettiğim bu handikapı aşmak üzere kullanılageldiğini görüyoruz: mimetik olarak sahnede aktarılamayacak, yani oyuncu tarafından canlandırılmayacak olayı anlatıya başvurarak temsil etme ve böylelikle mimetik temsili —tersten giderek— besleme.

İşte, 20. yüzyıl tiyatrosunda, *diegesis* bu konvansiyonel kullanımının dışına taşmaya başlar. Artık söz konusu olan gerçekliği yansıtma, dolayısıyla mimetik olanı desteklemek değildir —ki burada *mimesis* hem geniş hem dar anlamıyla kullanıyorum. Aksine, doğanın temsili ve gerçekliği yansıtma düşüncesi bir olanak olarak sorgulanır haldedir. Terimi geniş anlamıyla kullanırsak, 20. yüzyıl tiyatrosu, dönemin tüm sanat pratiklerinde görüldüğü üzere, Aristotelesçi *mimesis* terk etmenin yollarını araştırmaktadır.

### 3.2. Anlatı Kipi Olarak Diegesis: 20. Yüzyıl Tiyatrosunda Anlatıcı

20. yüzyıl tiyatrosu için ‘sahne *diegesis*in istilası altındadır’ demek sanırım çok abartılı olmaz. Yüzyıl başından itibaren mimetik temsilin farklı formler denenerek deforme edildiği bu dönemde, *diegesis* kimi zaman anlatıcı kimi zaman dış ses kimi zamansa yazının sahne üzerinde görsel bir imge olarak var edildiği farklı kullanımlarla sahne gerçekliğini bükmeye başlar. Bu kullanımların çoğu ekphrastik nitelikleriyle de öne çıkar. 20. yüzyıl tiyatrosunun iki ikonik oyun yazarı, Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleriyle meseleyi somutlaştıralım. Amerikalı Gertrude Stein’in, yaşadığı dönemde çokça

itibar edilmemiş oyunları ve tiyatro anlayışını formüle etmek için önerdiği ‘sürekli şimdiki zaman’ [continuous present], ‘peyzaj’ [landscape] gibi kavramları baştan sona hem *diegesis* hem *ekphrasis* örneği olarak düşünülmelidir. Stein’in mirası 1970’ler sonrasında şekillenen ve günümüz tiyatro estetiğini doğrudan belirleyecek pek çok yeni avangard/deneysel tiyatro için —daha kapsayıcı bir ifadeyle postdramatik tiyatro estetiği için de diyebiliriz— önem arz etmektedir.

‘Sürekli şimdiki zaman’, Gertrude Stein’in *mimesis* esasına dayalı konvansiyonel tiyatroya özgü bir problem olarak gördüğü, dramda olayların peş peşe ve neden sonuç ilişkisi gözetilerek kurulması geleneğini, dolayısıyla oyunun şimdiki zamanının sürekli geçmişe dönerek kesintiye uğramasını bertaraf edebilmek adına türettiği bir formüldür. Stein’a göre ‘olay’, başı ve sonu olmanın ötesinde bir fenomendir; gündelik yaşamda “her zaman ve her şekilde bir şeyler olup bitmektedir; o hâlde hikâyeyi başlangıcı ve sonu olacak şekilde kurmak aslında bir gereklilik değildir” (Akım, 2020: 79). Önerdiği formül, sürekli geçmişe dönmektense şimdikiye ilişkin bir fenomen olarak ‘olay’ mefhumuna odaklanmak ve sahne zamanını sürekli şimdiki tutmaktır. Bunu da şimdiki zamanın tüm dinamiklerini sahne üzerinde tekrar tekrar anlatarak, anlatmaya yeniden başlayarak ve sürekli anlatarak yapar. Stein’in burada türettiği formülün *mimesis* yerine *diegesis* başvurmak ve tüm sahneyi şimdiki zamanda geçen/tekrar eden bir anlatıya dönüştürmek olduğu görülüyor. İlerleyen süreçte önereceği peyzaj [landscape] kavramıysa aslında bu fikrin gelişerek görsel bir imgeye varmasıdır denilebilir. Her ikisinin de seyredilebilir olduğuna dikkat çekerek tiyatro oyunu ve peyzaj arasında bir benzeşim kuran Stein, olaylar dizgesi ve neden-sonuç bağıntısı yerine olay mefhumunun kendisi ve ‘ilişkisellik’ kavramına yoğunlaşır:

<sup>9</sup>Karacabey’in işaret ettiği gibi, “18. yüzyılda teorize edilen sahnelerin tablo niteliği, şiirsel olanla resimsel olanı kaynaştırmak için bir araç olarak kullanılmıştır.” (2006: 226). Lessing, resim ve yazın ilişkisine değindiği bir yazısında, “resmin biçimleri ve renkleri mekanda”, şiirin ise “sesleri zamanda” ifade ettiğini söyler. “Resimde konular ya da kısımları yanyana varolarak bedeni oluştururlar. Şiirde ise konular ya da konu kısımları birbirlerinin ardı sıra düzenlenerek eylemi oluştururlar.” (Kindermann, 1961’den aktaran Karacabey, 2006: 226). Karacabey’e göre, “eylem kavramı drama başat bir unsur olarak geliştirilmiştir ve resmin alıntılanması dramı zenginleştirecek bir oluşum olarak değerlendirilir.” (2006: 226).



“[...] peyzaj hareket etmez fakat her zaman ilişki içindedir, ağaçlar tepelerle, tepeler çayırlarla, ağaçlar birbirleriyle, her bir parça bir diğeriyle ve gökyüzüyle ve her bir detay tüm diğer detaylarla. İster bir hikâye anlatmak ister dinlemek isteyin, hikâyenin önemi her hâlükârda orada bulunan bu ilişkidir, ilişki de zaten oradadır. İşte bu ilişkiyen bir oyun yapmak istedim ve yaptım, çok sayıda oyun yazdım” (Stein, 1990’dan aktaran Akım, 2020: 84).

Peyzaj formülü, ‘olay’ fenomenini sahnenin şimdisinde takip etmek fikrine dayanır. Sahne uzamındaki canlı ve cansız her bir varlık birbiriyle olan ilişkisi içinde ele alınır ve eylem, kişilerarası düzlemde bertaraf edilerek her şeyin her şeyle ilişkisi düzlemine aktarılır.<sup>10</sup>

Buradaki ilişkisellik mimetik olarak temsil edilebilir nitelikte değildir; dolayısıyla sahnede bildiğimiz anlamda dramatik eylem yoktur. Peyzaj, sahnede anlatma kipiyle inşa edilir. Eyleme özgü hareket ise anlatma kipine, diegetik sese aktarılır. Anlatı (hem metnin kendisi hem de sahnelemedeki diegetik ses/anlatıcı) kolaylıkla takip edilebilecek lineer bir öykü sunmaz; çünkü maksat anlatıyı ‘şimdi’ye özgü ilişkisellikten doğan devinimle kurmaktır ve burada hareket, şimdiki zaman içinde, seyircinin gözü önünde yer değiştirip duran bu ilişkisellikte takip edilir. Stein, konvansiyonel tiyatrunun sabit çerçeve düzeni ve tablo mantığı yerine şimdinin takip edilmesi güç deviniminden yeni bir teatral düzen önerisi sunmaktadır (Akım, 2020: 90). Bu tasarım, sahnenin mimetik ‘canlandırma’ kipini iflas ettirir. Sahne, ‘sürekli-şimdiki-zamanda durmaksızın tekrarlanan ekphrastik bir anlatıyla sarmalanarak dinamik bir resim tasvirine dönüşür.

Heiner Müller’in 1984 tarihli *Resim Tasviri* [Bildbeschreibung] oyunu, eyleme dayalı dramdan olay örgüsünü kaldıran Gertrude

Stein’in peyzaj [landscape] tasarımının çarpıcı bir reproduksiyonu olarak düşünülebilir. Müller’in oyunu, baştan sona *ekphrasis* fikriyle çalışır ve dramatik yapının neredeyse tüm başat öğeleri dramdan tasfiye edilir. Oyunda ne karakter ne diyolog ne de bilinen anlamda bir öykü bulunmaktadır. Bunun yerini bir resmin/tablonun tasviri edimi almıştır: “Metin, manzarayı değil, manzaranın tasvir edilmesini konu edinerek manzaranın tasvir edilmesinin icrasını gerçekleştirir” (Toksoy Çeber, 2017: 1103). Stein oyunlarına benzer biçimde, “gerçeküstücü otomatik yazımın özelliklerini akla getiren bu yazma biçimi, ‘düzyazı şiir’, ‘saf düzyazı metin’, ve ‘ lirik düzyazı’ olarak nitelenmiştir” (Marx, 1998’den aktaran Karacabey, 2006: 224). Oyun üzerine Süreyya Karacabey şöyle söylemektedir:

“Bir tablonun tasvirine yönelen metin, otomatik yazım, tableau vivant, beş bölümlük dramdan arta kalanları gösteren bir kalıntı metin ya da sadece sözel bir biçimde ortaya çıkışıyla, dram öncesi tiyatro kültürüne eklenen bir oluşum gibi çeşitli yorumları birleştirir. Metin sadece gördüklerini betimleyip-yorumlayan bir sesin varlığını—hatta yokluğunu referans aldığı için, uzun süredir sorunsallaşan gerçek-kurmaca ilişkisini paradoksal bir noktaya yerleştirir” (Karacabey, 2006: 224).

Sekiz sayfa boyunca hiç noktalanmadan kesintisiz ilerleyen, virgüllerle devam eden bir metin olan *Resim Tasviri*, biçimsel olarak klasik dramatik unsurlar içermediğinden mimetik sahneleme olanağını da içermez. “Kendi başına, kendi araçlarıyla konuşan bir sahne fikrinin yerini, hareketsiz ve dilsiz bir tablo almıştır ve bu tablo-sahne- kendine ait bir kurmaca düzleminden tümüyle yoksundur” (Karacabey, 2006: 225). Anlatının konusu sözel hiçbir unsur barındırmayan statik bir imgedir; fakat anlatının çalışma prensibi sessiz/sözsüz bu

<sup>10</sup>Günümüz tiyatrosundaki ekodramaturji açılımlarının izini Stein’in peyzaj kavramında sürebiliyoruz. Buradaki ‘ilişkisellik’ vurgusu sahne uzamı ve peyzaj analojisyle birlikte düşünüldüğünde, Stein’in tiyatro sahnesini tiyatro uzamı olarak düşündüğü ve sahnedeki Antroposen Çağ’a özgü hakim insan figürü yerine, uzamda her şeyle eşit ve ancak her şeyle ilişkisi kadar var olan bir ‘şey’ olarak insan fikrini öne sürdüğü görülebilir. Konuyla ilgili temel kaynak için bkz. (Marranca, 2012).

imgeyi 'betimlemek' fikrine dayanır. Mimetik canlandırmanın yerini ekphrastik 'betimleme' ve diegetik 'anlatma' almıştır. Sahnelemeyse, gördüklerini yorumlayarak aktaran diegetik bir ses olarak tasarlanmıştır.

"[...] kadın dizlerine kadar hiçlikte duruyor, resmin kenarı bacaklarını kesmiş, yoksa adamın evden çıktığı gibi o da yerden mi bitiyor ve gözden mi kayboluyor yerin içinde, adamın evin içine girip gözden kaybolduğu gibi, ta ki hiç bitmeyen bir hareket başlayıp çerçeveyi patlatana dek, uçuş, köklerin itici gücü toprak parçaları ve kaynak suyu yağdırıyor, bakış ile bakış arasında görülebiliyor, göz HER ŞEYİ GÖREREK kırpışa kırpışa resmin üzerine kapandığında, ağaç ile kadın arasındaki tek büyük pencere ardına kadar açık, perde dışarıya uçuşuyor, evin içinde kopuyor gibi fırtına, ağaçlarda rüzgardan eser yok, yoksa kadın mı çekiyor fırtınayı, [...]" (Müller, 2018: 300-301).

Tıpkı Stein'in peyzajında olduğu gibi Müller'in oyununda da tasvir edilen resim, sahnede anlatma kipiyle inşa edilir. Farksa, Stein'in referans imgesi olan peyzajın sürekli hareket halinde ve devingen olması; buna karşılık Müller'in referans imgesinin hareketsiz bir tablo oluşudur. Bu belirgin ayrıma rağmen, her iki ismin de anlatıyı benzer türden bir belirsizlik stratejisi gözeterek kurduğu görülüyor. Yukarıdaki alıntıda görülebileceği gibi, Müller'in oyununda ses, tabloyu sürekli bir belirsizlik düzleminde betimler ve cümle asla tam olarak kapanmaz. Tablonun tüm unsurları ses tarafından betimlenmesine rağmen, bu unsurlar muğlak bir zeminde sürekli yer değiştiriyor gibidir. Burada herhangi bir kesinlik noktası bulunmaz, anlam sabitlemez. Anlatıyı resmin statik düzleminde çekerek kesinlik noktasını yok saymak (veya resim analogisiyle düşünecek olursak, doğrusal perspektife özgü kaçış noktasını tekil değil çoğul kabul etmek), anlatıya hareket katar. Burada, dramatik yapıya özgü eylemin/

hareketin mimetik canlandırmadan diegetik anlatıya taşınarak verilmesi, dolayısıyla sahne üzerinde diegetik bir hareket oluşturma gayesi söz konusudur. Diğer taraftan, geniş anlamıyla *mimesise* özgü olan 'doğanın aslına uygun olarak tasviri' idealinin bir olanak olarak mümkün olmadığı varsayımı, 20. yüzyıla özgü bir sav olarak, betimlemenin bir kesinlik noktası kurmasına müsaade etmez. Müller'in oyunun sonuna eklediği notta belirttiği gibi, "metin ölümün ötesindeki bir manzarayı tasvir etmektedir. Olay her türlü gelişebilir, çünkü sonuçlar geride kalmıştır, yok olmuş bir dramatik yapıda bir anının patlamasıdır" (Müller, 2018: 307). Toksoy Çeber, oyunun finalindeki notta geçen 'patlama' metaforunun dramatik yapının çöküşünün ötesinde, *mimesisin* çöküşüne gönderme yaptığına dikkat çeker:

"Patlama, karakter, diyalog ve eylem gibi dramatik öğelerin patlamasını ima ederken, aynı zamanda ekphrasis açısından, Antik Yunan perspektifli sahne tasarımından beri kurulmuş olan görsel olan ile sözel olan arasındaki bütünlüklü poetik temsil mantığının patlamasına da gönderme yapar" (Toksoy Çeber, 2017: 1103).

Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri, 20. yüzyıl tiyatrosunun özellikle son 30 yılında belirginleşecek görsel bir imge ekseninde şekillenen teatral estetiğin sacayakları olması bakımından öne çıkıyor. Fakat 20. yüzyıl tiyatrosunda diegetik anlatma modunun kademeli olarak artışı sadece bu örneklenen düzlemlerle sınırlı değil. Makalenin son bölümünde, öne çıkan diğer kullanımlara kısaca değinilmiştir.

### 3.3. Genel Bir Bakış

19. yüzyılın sonlarından itibaren modern dramda *diegesis*in baskın bir unsur olarak öne çıkışına ilk dikkat çeken isimlerden biri *Theory of the Modern Drama* [Modern Dram Kuramı] isimli öncü çalışmasında yürüttüğü tartışmayla Peter Szondi olmuştur. Szondi, anlatıcının Brecht

oyunlarındaki konvansiyon-dışı kullanımı üzerinde durur ve bu oyunlardaki epik öznenin eylemden/hareketten özgürleştiğine, konvansiyonel drama özgü zaman çerçevesinin dışına taşıdığına ve böylece oyun zamanının kronolojisini manipüle ettiğine dikkat çeker (Bigliuzzi, 2016: 19). Daha önce de değinildiği gibi, Brecht'in diegetik anlatıcısından sonra 20. yüzyıl tiyatrosu hem geniş hem dar anlamıyla karşı-mimetik bir çaba içinde olmuştur. Makalede bu çabayı varılabilecek en uç noktaya taşıyan iki öncü isim, Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri üzerinden açtık. Öte yandan 20. yüzyıl tiyatrosunda *diegesis*in artan kullanımının her koşulda geniş anlamıyla karşı-mimetik bir temsil stratejisi içermediğini vurgulamak gerekiyor. Bu noktada çok basitçe, diegetik anlatıcının baskın olarak kullanıldığı oyunları mimetik ve karşı-mimetik olarak iki ayrı kümede değerlendirmek mümkün.

Örneğin, mimetik kümede ele alınabilecek oyunlar içinde kanımca Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* önemli bir yerde duruyor. Çünkü, oyunda parantez içlerinde verilen sahne direktifleri öykü ve romanlarda rastlanılacak türden derinlikli ve detaylı betimlemeler içerir ve yönetmenler çoğunlukla metindeki didaskali kısımlarını sahnelemeye dış ses veya somut bir anlatıcı olarak dahil etme eğilimindedir.

“(Baba Giles üstüne de birkaç söz etmeliyiz: Ne de olsa yaman bir yazgısı, başkalarından çok ayrı bir yazgısı oldu bu adamın. O günlerde seksenine giriyordu ve bu öykünün en gürültücü kahramanıydı. Hiç kimsenin adı onunki kadar kötüye çıkmamıştır. Köyde bir inek kaybolursa, ilk iş, Corey'nin evinden yana bir göz atmak olurdu. Hakkında şunun bunun verdiği hükümlere kulak astığı yoktu. Yalnız son yıllarda, Martha ile evlendikten sonra, kilise ile pek kaygılanmaya başladı. Karısı yüzünden duasını bir türlü bitiremediği doğru olabilir; ama, şunu söylemeyi unutuyor ki, bu duaları daha yeni öğrenmiş ve

okurken sık sık bir yerde takıldığı olmuştur. Giles, sağı solu olmayan, belalı, ama aslında temiz, dürüst bir adamdı. Şu fıkra onu iyi anlatır: Mahkemede soruyorlar ona: Sen bir domuz görmüşsün, halindeki tuhafılık seni ürkütmüş, doğru mu? Giles, bunun hayvan kılığına girmiş şeytan olduğundan kuşkusu bulunmadığını söylemiş. Peki, seni ürküten ne oldu, demişler. Giles, bu ürkme sözcüğüne takılarak, hemen reddetmiş: Ben ömrümde böyle bir söz kullandığımı hatırlamıyorum, demiş.” (Miller, 1962: 32).

*Cadı Kazanı* örneğinde, oyun metninde verilen *didaskaliler*in sahne yönergesi olmanın ötesine geçtiği ve tanrı-yazar tonunda konuşan 3. tekil şahıs anlatıcı gibi formüle edildiği görülüyor. *Didaskalinin* sahnelemeye diegetik bir dış ses veya doğrudan bir anlatıcı olarak dahil edilmesi Brecht'yan bir yönelim içerse bile, son toplamda bu kullanım sahnedeki yanılısımay besler. Anlatıcı, öykünün bütününe ve mimetik temsile destek olmaktadır. Burada sözünü ettiğimiz mimetik küme için örnekleri çoğaltmak mümkün: Eugene O'Neill'in 1920 tarihli *The Emperor Jones* [İmparator Jones] oyununun protagonist ve oyunun anlatıcısı Brutus Jonas, ya da Jean Cocteau'nun *Kral Oidipus*'tan esinlenerek yazdığı 1934 tarihli oyunu *La Machine Infernale*'da [Saatli Bomba] dış ses olarak yer alan “Ses”, akla gelen ilk örnekler.

*Diegesis*in mimetik temsilin tersine bir yönelimle çalışarak sahneyi deyim yerindeyse istila ettiği çok sayıda oyunu ise karşı-mimetik kümede düşünebiliriz. Bu oyunların pek çoğunda postmodern anlatıya özgü tekniklerle dramatik yapının çok-katmanlı ve parçalı kurulduğu, oyun kişilerinin birbiri içine geçtiği, öznenin dağıldığı, belleğin iflas ettiği görülür. Gertrude Stein oyunları ile öncülünen bu kanala Samuel Beckett'in 1970 sonrasında yazdığı ve tamamen diegetik ses üzerinden ilerleyen çok sayıdaki oyununu, Antoine Vitez'in, Heiner Müller'in,

Peter Handke'nin, Michel Vinaver'in, Marguerite Duras'nın, Bernard-Marie Koltès'in, Sarah Kane'in, Richard Foreman'ın oyunlarını dahil edebilir ve çok sayıda yazarı burada anabiliriz.

Sözü edilen oyunlarda yazarlar, modernist oyunlarda görülen ve iletişimsizliği yansıtan diyaloglara “gömülmekte olan konuşmacıların öykünmesini yapmaya artık çalışmazlar” (Pavis, 1999: 94). Karşılıklı diyalog çözülür. Bunun yerini, kişilerin ağızlarından dökülen, çok-sesli, kimi zaman kendi alt benliklerine kimi zaman başkalarına ait olan, uzun, parçalı monologlar alır. Patrice Pavis, tiyatronun okunan metinden ayrıldığı noktanın, “metnin bir yanda zaten söylediklerini gösterebilmesi ya da gizleyebilmesi” olduğunu söyler. Teatral *mimesis* genel olarak “söylenmeyi göstermek” fikriyle çalışır; burada sözünü ettiğimiz oyunlarda ise esas olan “söyleneni göstermemek”tir. Pavis, Antonine Vitez'den alıntılar: “Teatral zevk, seyirci için, söylenenler ile gösterilenler arasındaki ayırımı yatar” (Vitez, 1974'ten aktaran Pavis, 1999: 97). Böylelikle, “metin ile sahne arasındaki diyalektik gerçekten oturtulmuş olur”; “bu tür bir sahneleme, göstermek/gizlemek, metin ve sahne arasında sürekli bir oyun kurar” (Pavis, 1999: 97).

Söylenenle dolup taşan sahnede, söylenen gösterilmez. Böylece hem dar anlamıyla mimetik kip hem de geniş anlamıyla mimetik temsil iptal edilir. Örneğin, baştan sona diegetik kiple ilerleyen 1983 tarihli *Ölüm Hastalığı* oyununun sonuna Duras şöyle bir not düşer:

“[...] Hikâyede sözü edilen şeyler hiçbir zaman temsil edilmeyecektir. Adam genç kadına hitap ettiğinde bile bunu, hikâyesini okuyan adam aracılığıyla yapacaktır. Burada oyun yerini okumaya bırakacaktır. Bir metnin okunmasının yerini, bir metindeki hafıza boşluğunun yerini hiçbir şeyin dolduramayacağına hep inanmışımdır, hiçbir şeyin, hiçbir oyunun. Bu nedenle oyuncular, sanki birbirlerinden kopukmuş gibi, sanki metni ayrı odalarda

yazmaktalarmış gibi konuşmalılar. Metin teatral olarak okunursa iptal olur. [...]” (Duras, 2005: 41-42).

Özetle, tıpkı Heiner Müller'in Resim Tasviri oyununun sonuna eklediği notta belirttiği gibi, yok olmuş bir dramatik yapıda “olay her türlü gelişebilir, çünkü sonuçlar geride kalmıştır” (Müller, 2018: 307) ve 20. yüzyılın tiyatrosunda diegetik kiple kurulan pek çok oyun, bir yanıyla da belleğin iflasına işaret etmektedir. İnsan, ancak “bir söylem taşıyıcısı/değiştokuşçusu, teatral bir durumun gerçeğe yakınlığına boyun eğmeyen bir metin-söyleme-makinası olmuştur” (Pavis, 1999: 103); ve Duras'nın yukarıda alıntıladığımız sözleriyle, bir metindeki hafıza boşluğunun yeri hiçbir şeyle dolmamaktadır. Konumuzun sınırları gereğince, burada daha ziyade teknik bir tartışmayı sürdürerek 20. yüzyıl tiyatrosunda mimetik temsilin tersinlenmesi ve bunun, oyun metinlerinde/sahnede tiyatroya özgü mimetik kipin yerine diegetik kiple formüle edilmesi üzerinde durduk. Öte yandan, bir bellek makinesi olarak da ele alabileceğimiz tiyatrodaki hem dramatik yapının erozyonu hem de anlatma kipinin sahneyi kaplayışı öznenin ve belleğin çöküşü olarak da değerlendirilmektedir, fakat bu ayrı bir çalışmanın konusu olabilir.

## SONUÇ

1970'ler sonrasında Batı tiyatrosunun öne çıkan özellikleri içinde sınırları eritme ve melezleşme nosyonlarının bulunduğu söylenebilir. Dönemin tiyatrosu anlatıbilimsel açıdan ele alındığında, esasen postmodern sürecin karakteristiği olarak düşünmemiz gereken bu nitelikler yine devredeymiş gibidir; örneğin yakın dönem tiyatro araştırmacılarından Zornitsa Dimitrova, postdramatik tiyatrodaki *mimesis* ve *diegesis* modlarının melezleşmeye, iç içe geçmeye başladığını belirtir (Dimitrova, 2016: 223). Dimitrova'ya göre, “postdramatik gelenek, gerçekle diyaloga girmenin bir yolu olarak, mimetik ve diegetik olanın iç içe geçmesiyle

gelişir” (2016: 224); “postdramatik oyunlar, diegetik ve mimetik mod arasındaki ayrımın lüzumsuzluğunu sergiler” (2016: 23). Bu yaklaşımın belirli yönlerden doğru olduğuna katılmakla birlikte, bu “kestirme” saptamanın bizi yüzeysel bir yere sürükleyeceği kanaatindeyim. Örneğin, bu makalede ele alınan Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri düşünüldüğünde de diegetik ve mimetik modların kimi zaman birbirinin yerine geçtiği, birinin diğerini tersinlediği kolaylıkla görülebilir. Fakat, söz konusu bu iç içeliğe/yer değiştirmeye yönelik genelgeçer ve köksüz bir ön kabul, teatral gösterimin bütününde gerçekleşen dönüşümü tayin edebilmemize engel olacaktır. Şayet bu ön kabulde düşünürsek, makale boyunca izini sürdüğümüz arayış anlamsızlaşıyor.

Kanımsa bu iç içeliği salt postdramatik tiyatroya özgü bir nitelik olarak değil, tarihsel avangard dönemle birlikte 20. yüzyıl tiyatrosunun hem mimetik gösterme kipini hem de *mimesise* dayalı temsil anlayışını bozguna uğratmasının bir sonucu olarak ele almak gerekiyor. Aynı sebeple, bu durum basit bir iç içeliğin/yer değiştirmenin ötesinde; dikotominin taraflarından birinin çözülmesiyle ve diğerinin artmasıyla karakterize oluyor.

Çalışmada, bu durumu salt postdramatik tiyatroya özgü bir nitelik olarak ele almaktan kaçınarak, 20. yüzyıl tiyatrosunda diegetik anlatma modunun kademeli olarak arttığı savıyla hareket ettik. *Diegesisin* mimetik temsilin tersine bir yönelimle çalıştığını, sahneyi deyim yerindeyse istila ettiğini ve 20. yüzyıl tiyatrosunun hem geniş hem dar anlamıyla karşı-mimetik bir çaba içinde olduğunu öne sürdük. Bu doğrultuda oyunları “anlatma” moduyla karakterize olan Gertrude Stein ve Heiner Müller örnekleri, ilki tarihsel avangard dönemden bir ilk örnek, ikincisi ise postdramatik bir örnek olarak tercih edildi. Makalenin son bölümünde ise genel anlamda diegetik anlatıcının baskın olarak

kullanıldığı oyunlar mimetik ve karşı-mimetik olarak iki ayrı kümede kısaca değerlendirildi.

Yazıyı, makale boyunca öne sürdüğümüz savı yeniden ortaya koyarak noktalayalım: Sahne anlatısının temel belirleyeni olan dramatik metnin erozyonu, *diegesis* geniş anlamıyla kullanıldığında “anlatı”nın çöküşüne tekabül eder. Oysa ki *diegesis* ve *mimesis* kipleri anlatıbilime özgü dar anlamlarıyla ele alındığında, dramatik metnin erozyonuyla karakterize olan geçtiğimiz yüzyıl tiyatrosunun hem mimetik gösterme kipini hem de *mimesise* dayalı temsil anlayışını bozguna uğrattığı görülür: 20. yüzyıl tiyatrosunda diegetik “anlatma” yoluyla mimetik “anlatı”nın altı oyulmakta, *diegesisin* ‘artan kullanımıyla’ *mimesis* yerinden edilmektedir.



## KAYNAKLAR

- Aczel, R. (1998). "Hearing Voices in Narrative Texts", *New Literary History* 29 (3), s. 467-500.
- Akım, M. S. (2022). *Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Akım, M. S. (2020). "Gertrude Stein Oyunlarında Karşı-Anlatı Stratejileri", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 30, s. 71-97. DOI: 10.26650/jtcd.692767.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*. (İ. Tunalı, Çev.) Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Bigliazzi, S. (2016). "Introduction", *Skenè Journal of Theatre and Drama Studies: Diegesis and Mimesis* 2(2), s. 5-33.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri / Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (E. Buğlalılar, B. Yıldırım, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Dimitrova, Z. (2016). "Transmorphisms in Sarah Kane's *Cleansed* and Laura Wade's *Breathing Corpses*", *Skenè Journal of Theatre and Drama Studies: Diegesis and Mimesis* 2(2), s. 223-243.
- Duras, M. (2005). *Ölüm Hastalığı*. (N. Güngörmüş, H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Else, G. (1958). "'Imitation' in the Fifth Century". *Classical Philology*. 53:2, s. 73-90.
- Euripides. (2006). *Medea*. (M. Balay, Çev.) İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Golden, L. (1975). "Plato's Concept of Mimesis". *British Journal of Aesthetics* 15, s. 118-131.
- Halliwell, S. (1998). *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 109-116.
- Halliwell, S. (2014). "Diegesis-Mimesis", *Handbook of Narratology*. Berlin & Boston: De Gruyter.
- Halliwell, S. (2022). "Diegesis-Mimesis", (M. S. Akım, Çev.) *Arts: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi* 8, s. 314-326. DOI: 10.46372/arts.1109732.
- Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*. Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre*. (K. Jürs-Munby, Çev.) USA & Canada: Routledge.
- Marranca, B. (2012). *Ecologies of Theater*. New York: PAJ Publications.
- Miller, A. (1962). *Cadı Kazanı*. (S. Eyyüboğlu, V. Günyol, Çev.) İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- Mutlu, B. (2017). "Platon'da ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis". *Art-Sanat Dergisi* 8, s. 9-34.
- Müller, H. (2018). "Resim Tasviri", *Hamlet Makinesi*. (Z. A. Yilmazer, Çev.) İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 297-307.
- Pavis, P. (1999). *Sahneleme: Kültürler Kavşağında Tiyatro*. (S. Kamber, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Pavis, P. (2016). *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. (A. Brown, Çev.) London and New York: Routledge.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Platon. (2010). *Devlet*. (S. Eyyüboğlu, M. A. Cimcöz, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rapaport, H. (2011). *The Literary Theory Toolkit: A Compendium of Concepts and Methods*. UK: Wiley-Blackwell.
- Sörbom, G. (1966). *Mimesis and Art: Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm: Svenska Bokförlaget.
- Szondi, P. (1987). *Theory of the Modern Drama*. (M. Hays, Çev.) USA & Canada: University of Minnesota Press.
- Toksoy Çeber, D. (2017). "Ekphrastik Umudun Yıkımı: Heiner Müller "Resim Tasviri"". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 21:3, s. 1097-1108.

## SÜRÜKLEYİCİ SANAT TEKNOLOJİLERİ VE ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARININ KATILIMCI ROLLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Dr. Öğr. Üyesi Atiye GÜNER\*

### ÖZET

Bu çalışmanın amacı Sanal Gerçeklik (VR), Arttırılmış Gerçeklik (AR) ve Karma Gerçeklik (MR) Teknolojilerinden oluşan sürükleyici sanat teknolojilerinin, çağdaş sanat kurumlarının katılımçılık fonksiyonlarına etkisini ortaya çıkarmaktır. Günümüzde çağdaş sanat kurumları, katılımçılık, demokratikleştiricilik, çok seslilik, kapsayıcılık, şeffaflık gibi değerler içermektedir. Bu değerler, çağdaş sanat kurumlarına toplum faydası gözeten, toplumla iç içe olmayı gerektiren bir misyon yüklemiştir. Bu nedenle çağdaş sanat kurumlarının dijital teknolojiyle çok yakından ilişkili oldukları görülür. Çünkü bilgi/verinin dijitalleşmesi, manipüle edilebilmesi, kayıt altına alınabilmesi, çoğaltılması, kısacası dijital teknolojinin tüm özellikleri çağdaş sanat kurumlarının günümüzde birincil işlevleri sayılabilecek iletişim işlevlerini öne çıkarmıştır. Dijital teknolojinin AR, VR, MR gibi etkileşimlilik ve daldırma özelliği taşıyan ve sürükleyici teknoloji olarak adlandırılan formları, gerçeklik algılarını dönüştürmektedir. İzleyicinin içine daldırıldığı sürükleyici sanat projeleri bu dönüşümün gerçekleşmesine öncülük etmektedir. Çağdaş sanat kurumları izleyici ile birlikte gerçekleştirilen sürükleyici sanat olaylarından ve sergilemelerden katılımçılık bağlamında nasıl etkilenmektedir? Çalışmanın ana problemi budur. Alan yazın taraması ve görüşme analizlerinden elde edilen verilerle olumlu/olumsuz etki ortaya çıkarılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sürükleyici Sanat, Sürükleyici Sanat Teknolojileri, Çağdaş Sanat kurumları, Sanat ve Katılımçılık.

Geliş Tarihi: 19.10.2022

Kabul Tarihi: 22.02.2023

Makale Türü: Derleme Makalesi

\*Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Gaziantep, atiye.gll@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-4984-109X

## AN EVALUATION OF IMMERSIVE ART TECHNOLOGIES AND CONTEMPORARY ART INSTITUTIONS IN TERMS OF PARTICIPATION ROLES

Asst. Prof. Atiye GÜNER\*

### ABSTRACT

The aim of this study is to reveal the effect of immersive art technologies consisting of Virtual Reality (VR), Augmented Reality (AR) and Mixed Reality (MR) Technologies on the participation functions of contemporary art institutions. Today, contemporary art institutions contain values such as participation, democratization, polyphony, inclusiveness and transparency. These values have given contemporary art institutions a mission that takes care of the benefit of society and requires being intertwined with the society. For this reason, it is seen that contemporary art institutions are very closely related to digital technology. Because the digitalization, manipulation, recording, reproduction of information/data, in short, all the features of digital technology have highlighted the communication functions, which can be considered as the primary functions of contemporary art institutions today. Forms of digital technology, such as AR, VR, MR, which have interactive and immersion features and are called immersive technology, transform perceptions of reality. Immersive art projects, in which the audience is immersed, lead to the realization of this transformation. How are contemporary art institutions affected by immersive art events and exhibitions held with the audience in the context of participation? This is the main problem of the study. The positive/negative effect will be revealed with the data obtained from the literature review and an interview analysis.

**Keywords:** Immersive Art, Immersive Art Technologies, Contemporary Art institutions, Art and Participation.

Received Date: 19.10.2022

Accepted Date: 22.02.2023

Article Types: Review Article

\*Hasan Kalyoncu University, Communication Faculty, Visual communication design department, Gaziantep/Turkey, atiye.gll@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4984-109X

## 1. GİRİŞ

Sanatın ilk başlardan bu yana yanılısama özelliği olduğu ve dolayısıyla bir deneyim üzerinden dönüştürücü etkiye sahip olduğu söylenebilir. Sanatın yaşatacağı deneyimin ve sanat olayına katılımın gerekliliği antik çağlarda dahi vurgulanmıştır. Antik Dönemdeki tragedya örnek olarak gösterilebilir. Tragedya Tanrı Dionysos'a atfedilen bahar şenliklerinde, ikili lirik konuşmalardan oluşan sanat formudur (Gezgin, 2008: 74). Aristoteles'e (2008: 22) göre tragedya salt bir öykü değil bir eylemin taklididir. Buradaki mimesis (taklit) izleyicide bir katharsis sağlar ve eğitir (Aristoteles, 2008: 22). Aristoteles, bir sanat deneyiminin yarattığı aura ile bu auraya maruz kalan izleyicide oluşacak katharsis (arınma, dönüşüm) üzerinde durmuştur. Bununla birlikte sanatta deneyimleme ve interaktiviteyi öne çıkaran en önemli unsur teknolojik gelişmelerdir. Çünkü sanat teknolojinin imkanlarıyla giderek daha fazla duyuya hitap edebilmektedir.

Sanayi devriminden sonra üretimin makineleşmesi, fotokopi, fotoğraf makinesi gibi teknolojik aletlerin çoğalışı sanat algısını tamamen bambaşka bir yere çeker. Sanatın yaşamın içinde oluşu ve bir üretim nesnesi haline gelişi eleştirilir. Frankfurt Okulu düşünürlerinden Walter Benjamin "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" isimli makalesinde fotoğraf makinesi, sinema gibi mekanik üretim tekniklerinin sanat algısındaki bütünselliği parçaladığını ileri sürer (Benjamin, 2013: 50-86). Benjamin'e göre mekanik yeniden üretim teknikleri, sanat yapıtlarının algılanmasında sanat yapıtının kült değerini geri plana itmiştir. Sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası sanat yapıtını bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma döndürmektedir. Sanat yapıtının algılanış biçimindeki bu dönüşüm, mekanik yeniden üretim aracılığıyla zaman ve mekan anlayışının zeminini kayganlaştırır. 20. yüzyıl'da bu etkileri

taşıyan ve birbiri ardına ortaya çıkan Dada'dan Fluksus'a, oluşum sanatından (Happening), performans sanatına uzanan geniş bir çizgide katılımcılık ve deneyim kavramı öne çıkar.

Sanatta deneyimlemenin ve katılımın öne çıkışı daha yoğun bir şekilde postmodern dönem ve ardından çağdaş sanatta izlenir. Dijital teknolojideki hızlı ilerlemeler yeni iletişim araçlarına ve ortamına ağ bağlantılılık, sanallık, dijitallik, etkileşimlilik ve hipermetinsel özellikleri katmıştır (Yengin, 2014: 131-139). Dijital teknolojinin zaman ve mekan algısını yok eden karakteri ile deneyimci ve katılımcı sanat olayları da farklı bir biçime dönüşür. Dijitalleşmeye bağlı olarak gelişen her bir yenilik, sanat ve izleyici açısından yeni bir deneyim ortamı yaratmaktadır (Güner, 2022: 41). İzleyici sanat olayının içindedir. Daha da ötesi izleyici, dijital teknolojiyle tüm duyuşsal algıları tamamen değiştirip farklı gerçeklikler deneyimleyen sanat ile karşı karşıyadır.

Sanatta deneyimlemenin ve katılımın ön plana çıkması sanat kurumlarını da bu bağlamda dönüşüme uğratmaktadır. *Çağdaş Sanat Kurumları ve Dijital Teknoloji İlişkisi* isimli bölümde üzerinde durulacağı gibi çağdaş sanat müze tanımlarında; katılımcılık, kapsayıcılık, demokratikleştiricilik, çok seslilik gibi toplumla iletişimin ön planda olması gereken sosyal roller öne çıkar. Bu nedenle günümüzde müzeler tek yönlü bilgi akışı sağlayan kurumlar olmaktan uzak, toplum katılımını ve etkileşimi ön plana alan yöntemler izlemektedirler. Günümüzde sanat galerileri de müzeler gibi işlevlerinde değişiklik göstermiş ve müzelerle benzer sorumlulukları üstlenmiştir. Bu açıdan bakıldığında galerilerde de katılımcılık önemli bir işlev olarak ortaya çıkmaktadır.

Dijital teknolojinin en son geldiği noktada VR, AR, MR gibi sürükleyici (immersive) teknolojiler, sanat ortamı ve/veya sergileme ortamı olarak kullanılmaktadır. Sürükleyici teknolojilerin

çağdaş sanat kurumlarını tüm fonksiyonlarında olduğu gibi katılımcılık bağlamında da olumlu/olumsuz etkilemesi söz konusudur. Bu makalede söz konusu edilecek olan etki, sürükleyici teknolojilerin kullanıldığı sanat olaylarının çağdaş sanat kurumlarına katılımcılık bağlamında etkileridir.

### 1.1. Yöntem

Bu makalenin evrenini çağdaş sanat kurumları oluşturmaktadır. Çağdaş sanat kurumları bu makalede çağdaş sanat müzeleri ve çağdaş sanat galerilerini kapsamaktadır.

Bu makalede AR, VR ve MR gibi sürükleyici (immersive) teknolojilerle gerçekleştirilen veya sergilenen ve izleyicinin içine daldırıldığı sanat olaylarının, çağdaş sanat kurumlarının katılımcılık fonksiyonlarındaki olası etkileri tartışılmıştır. Etkiyi ortaya çıkarmak için nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Önce alan yazın taraması yapıp, kavram olarak sürükleyici sanat, sürükleyici teknolojiler ve dijital teknolojinin çağdaş sanat kurumları ile ilişkisi açıklanmıştır. Alan yazından ve İnternet ortamından sürükleyici sanat sergilemeleri örnek

gösterilmiştir.

Bu çalışmada *Dijitalleşme'nin Çağdaş Sanat Müzeleri ve Galerilere Etkileri* Başlıklı doktora çalışması kapsamında, Türkiye'deki çağdaş sanat müzeleri ve galerilerden oluşan 15 kurum yetkilisi ile yaptığı görüşmelerden bir bölüm, veri olarak kullanılmıştır. Müze ve Galeriler ve yetkililerin görev tanımlamaları Tablo 1'de gösterilmiştir (Güner, 2022: 11).

Makale, 1.Giriş bölümü dahil olmak üzere dört ana bölümde incelenmiştir.

2. *Çağdaş Sanat Kurumları ve Dijital Teknoloji İlişkisi* isimli bölümde, günümüzde çağdaş sanat kurumlarının edindikleri rollere ve bu rollerin dijital teknoloji ile ilişkisine değinilecektir. Çağdaş sanat müzeleri ve galerilerde dijitalleşme ile dijitalleşen sergileme tasarımlarından kısaca bahsedilmiştir.

3. *Sürükleyici Sanat ve Sürükleyici Sanat Sergilemeleri* İsimli bölümde sürükleyici (immersive) teknolojilerin kullanımı ile oluşan kavramlar üzerinde durulmuştur ve sürükleyici teknolojiler; VR, AR ve MR kısaca tanıtılmıştır.

**Tablo 1.** Görüşme Yapılan Kurumlar ve Kurum Yetkililerinin Kodları.

Kurum Adı	Görevi	Kod
Akbank Sanat	Yönetici, Küratör	ZA
Art On	Kurucu, Genel Yönetici	OD
Arter Kültür Sanat Merkezi	Medya, Pazarlama Sorumlusu	FŞ
Arter Kültür Sanat Merkezi	Koleksiyon Yöneticisi	BB
Baksı Müzesi	Kurucu, Genel Yönetici	HK
BCSM	Genel Yönetici	KE
Elgiz Müzesi	Yönetim Kurulu Üyesi ve Genel Yönetici	AG
Empire Project	Kurucu, Genel Yönetici	KG
IMOGA	Yönetim Kurulu Üyesi	ET
İstanbul Modern Müzesi	Dijital İçerik ve Uluslararası Medya Yöneticisi	DK
Kasa Galeri	Genel Yönetici	DY
MRSB	Galeri Yöneticisi	M.ET
MRSB	Fotoğraf ve Web Tasarımı	EG
Pera Müzesi	Genel Yönetici	ÖB
Pi Artworks	Galeri Yöneticisi	ED
SSM	Dijital Koruma Müdürü	OSK
Zilberman	Kurucu, Genel Yönetici	MZ



Sürükleyici sanat sergileri iki türe ayrılabilir:

- Geleneksel sanat eserlerinin sergilenmesinde sürükleyici bir atmosfer yaratmak amacıyla sürükleyici teknolojilerin kullanılışı
- Sürükleyici teknolojilerle üretilen sanat olayları

Bu bölümde geleneksel sanat eserlerinde sürükleyici bir deneyim yaratmak için gerekli dijital teknolojiler kullanılan sanat sergilemeleri ve sürükleyici sanat teknolojileri ile gerçekleştirilen sanat yapıtlarından örnekler verilecektir.

4. *Çağdaş Sanat Kurumları Yöneticilerinin Görüşleri* isimli bölümde görüşme yapılan kurum yetkililerinin görüşlerine yer verilip analiz edilecektir. Alan yazından elde edilen sonuçlar ve görüşme verilerine göre sonuca gidilecektir.

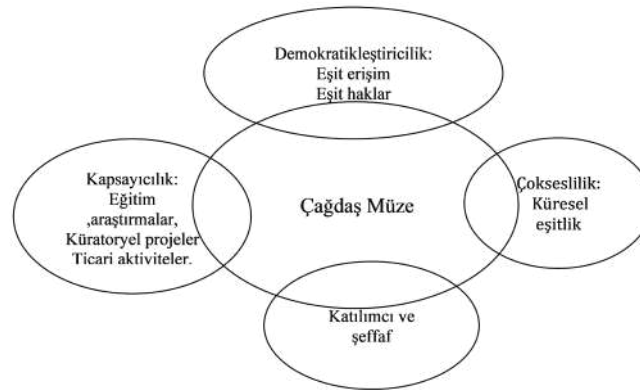
## 2. ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARI VE DİJİTAL TEKNOLOJİ İLİŞKİSİ

İçinde olduğumuz çağ, *bilişim çağı* ya da “*information age*” olarak adlandırılmaktadır. 1980’lerde başladığı düşünülen ve sayısal devrim olarak da ifade edilen dijital devrim ile birlikte analog, mekanik ve elektriksel sistemler yerlerini, sayısal sistemlere bırakmıştır. Dijital mantık devrelerinin, seri üretimi ve yaygın kullanımı bunların yan ürünleri olan bilgisayar, cep telefonu, mobil

tablet gibi araçların artan kullanımı dijital devrimin çekirdeğini oluşturmuştur (Erbay, 2018: 213). Dijital devrimin önemli sonuçlarından biri bilgi/verinin dijitalleşmesi iletiminin hızlanması böylece zaman-mekan anlayışlarında değişikliklere neden olmuştur. Dijitalleşme ile hızla iletilen, paylaşılan, değiştirilebilen, saklanabilen bilgi ve getirdiği değişim kültürden, ekonomiye yaşamın her alanını etkilemiştir. Kültürel bilgiyi araştıran, yayan, koruyan kuruluşlar olarak sanat kurumlarının bu değişimden en çok etkilenen kurumlar olması kaçınılmazdır.

Çağdaş sanat kurumları 1970’lerden itibaren tek yönlü bilgi akış sağlayan kurumlar olmaktan çıkıp, yaşamın içinde, güncel sanat olaylarına yer veren, eğitime, toplum iletişimine önem veren kurumlar olmuştur. Bu yeni anlayışta dijitalleşen iletişim teknolojileri oldukça önemli rol oynarlar (Güner, 2022: 185). Çağdaş sanat kurumlarının uluslararası ölçekte kabul edilen işlevleri dijital teknoloji ile yakından ilişkilidir.

Dijitalleşme teknik olarak dijitalleştirme işleminin gerekli olduğu uzun bir sosyal süreçtir ve dijital teknoloji kullanımının temel olduğu bu süreç çağdaş sanat kurumlarının işlevlerini de dönüştürmüştür. Çağdaş müze tanımlarında yer alan çok seslilik, katılımcılık ve şeffaflık, demokratikleştiricilik, kamu yararı, kapsayıcılık



Şekil 1. Çağdaş Müze Tanımı

(http 1) gibi kavramlar (Şekil 1), çağdaş müzelerin iletişim işlevlerine vurgu yapmaktadır. İletişim işlevi de büyük ölçüde izleyici katılımını gerektirir.

Moulin'in (1986: 383) vurguladığı gibi günümüzde reklam ve iletişim, küresel çapta küratöryel sergiler, eğitim ve araştırma programları vb. nedenleri ile sanat piyasasını oluşturan kurumlar ittifak içindedir. Bu ittifak göz önüne alınırsa galerilerin de sanat eserlerinin sergilendiği, ziyaretçiyle bulunduğu, arşivlendiği, sektörel bellek oluşumunun sağlandığı ve toplum faydası sağlayan kuruluşlar olarak müzelerle benzer işlevlere sahip olduğu söylenebilir. Güner'in (2022: 72) vurguladığı gibi, günümüzde sanat galerileri, ticari kar elde etme misyonları yanı sıra yarattıkları sanatsal değeri toplumun sosyo-kültürel yapısına katmayı amaç edinmişlerdir. Dolayısıyla galerilerin de kendi içinde ve toplumla kuracakları iletişim işlevleri ve katılımcılık rolleri öne çıkmaktadır. Günümüzde çağdaş sanat kurumlarının kültürel/egitimsel konularının yanı sıra bir gösteri merkezi olarak genişleyen rolleri ve küresel ortamda daha çok görünür olabilmeleri toplum katılımını gerektiren ve ön plana çıkaran bir unsurdur.

Çağdaş sanat kurumlarının hizmet alanlarının çeşitlenmesinde ve artan sosyal sorumluluklarının yerine getirilmesinde ve buna bağlı olarak toplum katılımının sağlanmasında dijital teknoloji kullanımının önemli olduğu söylenebilir. Değişen ve dijitalleşen teknoloji müze ve galerilerde yeni sergileme sistemlerini ortaya çıkarmıştır. Boyraz (2019: 558), Avrupa Müzelerinde sergilemede kullanılan teknoloji ile ilgili araştırma makalesinde 1980 sonrası Avrupa müzelerinin nitelikli sergiler yapabilmek için teknolojik araçlardan daha çok faydalandığı ve daha çok dijital cihazları kullanma girişiminde buldukları tespitinde bulunur. Hedef kitlelerin ihtiyaçları doğrultusunda; tabletler, kiosklar, yüksek çözünürlüklü dijital ekranlar, holografi ekipmanları ve oyun konsolları, sanal gerçeklik gözlükleri, simülörleri ve haptik cihazları

da müzelerin demirbaşları arasına girmiştir. 2010 sonrasında sanal müze uygulamaları, müzelerde VR ve artırılmış gerçeklik teknolojileri yaygınlaşmıştır. Üç boyutlu teknoloji ile oluşturulan sanal ortamlar, sergileme tasarımında etkin biçimde kullanılmaktadır (Yaman, 2018: 151-152). Sanal gerçeklik (VR), üç boyutlu (3B) görüntüleme, hareket algılayıcı donanımlar, çeşitli giriş aygıtları, yazılımlar ve geliştirme araçları gibi farklı teknolojilerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. İzleyici bu teknolojilerle yaratılan bir simülasyon ortamındadır.

### 3.SÜRÜKLEYİCİ SANAT VE SÜRÜKLEYİCİ SANAT SERGİLEMELERİ

Dijital sanatların çıkış noktasının mikro elektronikteki gelişmelerle birlikte 20. yüzyılın ikinci yarısında olduğu söylenebilir. Bilgisayar, internet ve dijital araçların sanat üretiminde kullanıldığı sanat disiplinlerinin tanımı kesin sınırlarla ayrılamamaktadır. 1960'lı yılların sonunda Bilgisayar Sanatı olarak adlandırılan bu alan 20. yüzyılın sonunda Çoklu Ortam Sanatı (multimedia art) olarak tanımlanır. Multimedia sanatı film, video ses ve çeşitli formlar bulunur. 21. yüzyılda bu alan *Dijital Sanat* olarak adlandırıldığı gibi, *Yeni Medya Sanatı*, *Sanal Sanat* ya da *Zamana Bağlı Sanat* tanımları da kullanılmaktadır (http 2).

Günümüzde AR, VR ve MR teknolojileri ile üretilen veya sunulan medya içeriklerini IM; sürükleyici medya (immersive media) diye betimleme yaklaşımı görülmektedir (http 3). Dolayısıyla bu teknolojilerle gerçekleştirilen sanat sürükleyici sanat (immersive art) olarak betimlenebilmektedir. Sürükleyici sanat ve sürükleyici sanat sergileri dijital teknolojiyi kullanarak insanların görsel, işitsel, dokunsal ve duygusal deneyimlerini bütünleştirir ve içine dalabilecekleri bir ortam yaratır. Sürükleyici teknolojiler birçok kavramla birlikte açıklanmaktadır. En sık karşılaşılanlar; siber uzay, daldırma (immersion), bulunuş (presence), telebulunuş (telepresence), algılama (perception)

olarak sıralanabilir.

*Siber*; bilgi teknolojisi altyapısının birbirine bağlı ağı anlamına gelir. İnternet, telekomünikasyon ağları, bilgisayar sistemleri ve kritik endüstrilerdeki işlemcileri ve denetleyicileri içerir (Kuehl, 2009: 3). Siber uzay ise bilgisayar tabanlı ortamın yarattığı çok boyutlu bir yerdir ve siber ortamın oluşturulduğu alandır. Bu nedenle siber alandaki en temel kavramdır. Siber uzay, aynı anda hem gerçek hem de yapay bir sanal gerçeklik durumunu ifade eder. Bu nedenle fiziksel bir alan değildir. Görme, yazma, inceleme, video izleme, müzik dinleme, konuşma gibi sözel ya da görsel iletişimi sağlar. Bu şekilde siber uzay, fiziksel dünyanın dijital tamamlayıcısı olarak düşünülebilir (Korhan, 2018: 6).

*Immersion*; kavramı ilk olarak 1960'larda ve 1970'lerde ortaya çıkmıştır. Psikoloji alanında bir araştırma nesnesi olarak o dönemde Chicago Üniversitesi'nde psikoloji profesörü olan Mihaly Csikszentmihalyi tarafından önerilen "akış" kavramına tekabül etmektedir (Gao, 2021: 7). İletişim çalışmalarının gelişmesinden sonra, "akış" ile tutarlı olan "daldırma" kavramı daha çok kullanılmaktadır. 1990'da Mihaly Csikszentmihalyi, makalesi *The Concept of Flow: The Psychology of the Best Experience*'da "akış"ı tam bir konsantrasyon veya çekim hali olarak tanımlar (Gao, 2021: 9). Daldırmanın özelliği maksimum konsantrasyon ve katılımdır. Daldırma özelliği taşıyan teknolojiler, başka bir deyimle sürükleyici sanat teknolojileri; sanal ve gerçeklik arasındaki sınırı kırar ve aynı zamanda özne ve bilgi nesnesinin entegrasyonunun algısal atmosferine girmesine izin vermektedir.

*Algılama* (perception); The American Psychological Association (APA), Perception'u 'tanıma, gözlemlenme ve ayırt etme gibi faaliyetleri içeren, duyarlar aracılığıyla nesnelerin, ilişkilerin ve olayların farkına varma süreci veya sonucu olarak tanımlar. Deneyim ne kadar gerçekçi olarak algılanırsa ve kullanıcının beklentisi ile AR, VR ortamlarındaki etkileşim arasında ne

kadar uyum varsa, fiziksel, bilişsel ve duygusal düzeyde "orada olma" algısı da o kadar yüksek olacaktır (Cipresso ve diğerleri, 2018: 4).

*Bulunuş, varlık* (presence); Hem AR hem de VR ortamlarında varlık hissi, davranışların gerçeğe benzemesi açısından önemlidir (Cipresso ve diğerleri, 2018: 4).

*Telebulunuş* (telepresence); Geliştirilen 3 boyutlu sanal gerçeklik ortamında mevcut konumunuzdan farklı bir konumda bulunduğunuzu hissetme olarak ele alınmaktadır. Bir diğer açıdan, el ve kol hareketleri aracılığıyla aynı veya farklı ortamdaki bir nesne ile etkileşime girerek orada olma deneyimi olarak ele alınmaktadır (Narin, 2022: 13).

Sürükleyici ortam, dijital teknoloji kullanılarak yaratılır. Yukarıdaki ana kavramların varlığı görülür. Sürükleyici ortam, insanlara odaklanır, insanların görsel, işitsel, dokunsal ve duygusal deneyimlerini bütünleştirir, sanal ve gerçeklik arasındaki sınırı kırar ve aynı zamanda sanat olayının içine dalmaya imkan tanır. Böylece daldırma (immersion) yaratmak için sürükleyici teknolojinin uygulanması, izleyicinin serginin bir parçası olmasını sağlar. Tan Gao'nun belirttiği gibi, dinamik sanal görüntüleme alanı ve çoklu duysal sunum yöntemi, sahnelerin yapımında sanal gerçeklik teknolojisinin iki özelliğine karşılık gelir. Birincisi, zamana ve mekana hakim olarak gerçekliği simüle edebilmesidir. Diğeri ise bedeni gömerek deneyimi simüle edebilmesidir. İzleyici dijital teknolojinin yarattığı sanal ortama girerek, daldırma duygusu ile karşı karşıya kalır. Etkileşimlilik, deneyim ve farklı algısal gerçeklikler sürükleyici sanatın ortak bileşenleri olarak izleyiciyi sanat olayının bir başka bileşeni durumuna getirir.

### 3.1. Çağdaş Sanat Kurumlarında Sürükleyici Teknoloji Sergilemelerinden Örnekler

Sanal Gerçeklik, Virtual Reality (VR); bir gözlük ekipmanı ve kontrol cihazları aracılığıyla simüle

edilmiş bir ortam ve bu ortamda yaşanan görsel/işitsel/dokunsal bir deneyimi içermektedir. Genellikle oyun motorları ve 3D programlar kullanılarak oluşturulan sanal dünyaların yanı sıra, 360 derece kamera teknolojisiyle çekilmiş, izleyiciyi tüm bakış açılarından küresel bir düzlemde sararak görüntünün içindeymiş gibi hissettiren video ve fotoğraf çalışmalarını da içerir (http 3). Gigante (1993), VR'ı 'Böyle bir ortamın dış gözleminden ziyade sentetik bir ortama katılma yanılması' ve 'sürükleyici bir duyuşal deneyim' olarak tanımlar. VR, 3D, stereoskopik başlık, izleyici ekranlarına, el/vücut ve ses takibini yapan kontrol cihazlarına dayanır.

Louvre Müzesi 24 Ekim 2019-24 Şubat 2020'de Mona Lisa: Beyond the Glass isimli ilk VR projesini sunmuştur. (Görsel 1, 2) HTC ve Vive Arts iş birliği ile gerçekleşen proje, müzede bir VR odasında VR gözlüğü ile deneyimlendiği gibi akıllı telefonlara indirilerek dünyanın dört bir yanından deneyimlenebilmiştir (http 4). Mona Lisa Beyond The Glass VR, Leonardo da Vinci'nin beş yüzüncü ölüm yıldönümü için yapılan serginin bir parçası olarak tasarlanmıştır. Sekiz dakikalık VR deneyimi, sergi küratörleri Louis Frank ve Vincent Delieuvin tarafından, 2020'deki sergiye hazırlık olarak on yıllık bir araştırmadan sonra derlenen bilgilere dayanmaktadır (http 5). VR'da Leonardo Vinci'nin boyama tekniği ayrıntılı bir şekilde görülebilmektedir (Görsel 3) Leonardo da Vinci sergisinin eş küratörü Vincent Delieuvin, VR projesini Mona Lisa tablosuyla kişisel düzeyde ilişki kurmanın, hakkındaki mitleri açığa çıkarmanın bir yolu olarak gördüğünü ifade etmektedir.

Arttırılmış Gerçeklik- Augmented Reality (AR); AR, kullanıcı deneyimi sırasında sanal nesnelerin gerçek dünyaya gerçek zamanlı olarak eklendiği daha yeni bir teknolojik sistem olarak tanımlanabilir. Bir AR sistemi; gerçek ve sanal nesneleri gerçek bir ortamda birleştirir, etkileşimli ve gerçek zamanlı olarak uygulanır. Üç boyutlu hareket özgürlüğü ve üç boyutlu kayıt etme özelliği taşır (Cipresso vd., 2018: 4).



**Görsel 1.** Mona Lisa: Beyond The Glass VR, 24 Ekim 2019-24 Şubat 2020, Louvre Müzesi.



**Görsel 2.** Mona Lisa: Beyond The Glass VR, 24 Ekim 2019-24 Şubat 2020, Louvre Müzesi.



**Görsel 3.** Mona Lisa: Beyond The Glass VR, 24 Ekim 2019-24 Şubat 2020, Louvre Müzesi.





**Görsel 4.** *Stepping on the Tail of a Rainbow'dan bir kesit.*



**Görsel 5.** *QR Kodlarla Deneyimleme.*



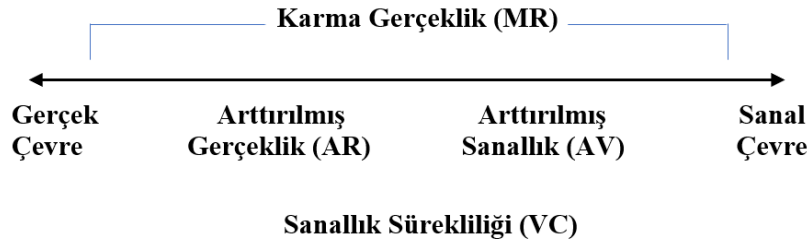
**Görsel 6.** *Stepping on the Tail of a Rainbow'dan Bir Kesit.*

AR deneyimleri ile sanal ortamda üretilen grafik,görsel /işitsel öğeler, gerçek ortama katmanlar olarak eklenmektedir. Broad Müzesinde 21 Mayıs-25 Eylül 2022'de Takashi Murakami'nin Stepping on the Tail of a Rainbow isimli ilk AR deneyimi açılır (http 6). Sergide, In the Land of the Dead (Görsel 4) dahil olmak üzere 12'si Broad'ın kendi koleksiyonundan olan 18 eser ve aynı anda geliştirilen dijital sürükleyici ortamlar bir araya getirilmiştir.

Ziyaretçiler, QR kodlarını tarayabilir (Görsel 5) ve iki animasyonlu AR deneyimi oluştururlar. Instagram uygulaması aracılığıyla Murakami karakterleri fiziksel formlarından çıkıp (Görsel 6), dijital varoluşa adım atar. “Bir AR bileşenine sahip olmanın giriş noktasını

genişleteceğini düşündüm. Bence iletişimin ilk adımı olarak bu harika bir şey” diyen Takashi Murakami (http 7) AR'in izleyiciyi işin içine çekeceğini düşündüğünü ve sergi sonuçlarından memnuniyetini ifade etmektedir.

Karma Gerçeklik, Mixed Reality (MR); Karma gerçeklik, sanal ve artırılmış gerçekliği etkileşimli şekilde birleşiminden oluşur. MR, kullanıcıya daha geniş perspektifte bir yeni gerçeklik ortamı sunar (Aydoğan, 2021: 142).Mixed Reality (Karma Gerçeklik, MR) kavramını ilk kez 1994 yılında A Taxonomy Of Mixed Reality Visual Displays isimli makalelerinde kullanan Milgram ve Kishino (1994: 2) makalelerinde Virtuality Continuum (sanallık sürekliliği) adını verdikleri, tamamen gerçek çevreden tamamen sanal çevreye



**Şekil 2.** *Sanallık Sürekliliği.*



giden bir düzlem oluştururlar.(Şekil 2) Bu düzlem boyunca gerçek çevre, arttırılmış gerçeklik, arttırılmış sanallık ve en sonunda sanal çevre yer alır. Karma Gerçeklik Mixed Reality (MR) ise gerçek çevre ve sanal çevre arasında kalan ve sanal ve arttırılmış gerçekliğin her ikisinin aynı anda deneyimlendiği bir gerçekliğe işaret eder.Serpentine North Galeri, 18 Ocak-27 Şubat 2022'de Kaws: New Fiction isimli Arttırılmış Gerçeklik ve fiziksel gerçeklikten oluşan sanat deneyimi sunar ([http 8](http://8)). (Görsel 7, 8) Kaws adıyla bilinen sanatçı Brian Donnelly (1974) bu çok katmanlı projeyi, VR ve AR prodüksiyon şirketi

Acute Art ve çevrimiçi video oyunu Fortnite ile iş birliği içinde geliştirir. Sanal ve fiziksel dünyalar arasındaki köprü Acute Art tarafından geliştirilen bir mobil uygulama kullanılarak sağlanır. Sergideki tüm resim ve heykellerin yanı sıra tüm gösterinin minyatür bir versiyonu, Acute Art uygulamasında AR çalışmaları olarak bulunur ve izleyiciler tarafından evlerinde izlenebilir. Gösterinin paralel bir dijital versiyonu, Epic Games tarafından geliştirilen bir video oyunu Fortnite'da aynı anda başlar. (Görsel 7) Serginin küratörlüğünü yapan Acute Art'ın sanat yönetmeni Daniel Birnbaum Kaws: New Fiction



**Görsel 7.** Kaws: *New Fiction*, 2018,  
Tuval üzeri Akrilik, 96x288 cm.



**Görsel 8.** Kaws:*New Fictions*.

Projesini paralel dünyalarda yaşanan yeni bir sanat bölümü ve yeni bir çağ olarak değerlendirir. Serpentin Galeri sanat direktörleri Hans Ulrich Obrist ve Bettina Korek bu projeyi Projeyi “Serpentine’in multiverse’e (çoklu evren) nasıl girebileceğinin bir testi olarak ifade ederler (http 9).

#### 4. ÇAĞDAŞ SANAT KURUMLARI YÖNETİCİLERİNİN GÖRÜŞLERİ

Yöntemler kısmında belirtildiği gibi görüşme verileri Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat Müzeleri ve Galerilere Etkileri Başlıklı doktora tezi çalışmasından uyarlanmıştır. Çalışmada, Türkiye’deki 15 sanat kurumu yöneticisine ‘müze ve galerileri katılımcılık, ziyaretçi deneyimleri yönünde olumlu etkileyen dijital teknoloji sergilemeleri ve dijital teknoloji ile gerçekleştirilen sanat olaylarının neler’ olduğu sorulmuştur (Güner, 2022: 176-177). Yanıtsız bırakan bir kurum hariç gelen yanıtlardan Tablo 4 elde edilmiştir.

Alınan yanıtlara göre 15 Kurumdan 6’sı VR teknolojisi kullanımının katılımcılığı ve izleyici sayısını arttırdığı görüşlerini ifade etmişlerdir. VR kullanımının olumlu etkisini vurgulayan 6 kurumdan 5’i AR kullanımının da izleyici sayısını arttırdığı ve katılımcılığı sağladığı görüşündedirler.

ÖB, AR ve VR deneyimlerinin kurumu pandemi döneminde güçlü kıldığını ve izleyici deneyimi açısından çok etkili olduğunu vurgulamıştır.

“2012’de Google Arts & Culture platformunun davetiyle bu uluslararası ağa dahil olmamız, 2019 yılında hayata geçirdiğimiz “Osman Hamdi Bey’in Dünyasına Yolculuk” VR deneyimi ve son 10 yıldır çeşitli sergilerimizde kullandığımız hologram, mapping, game ve VR uygulamaları, bizi, içinde bulunduğumuz bu zor dönemde güçlü ve avantajlı kıldı” (ÖB).

ED, Küresel ölçekte erişim ve bilinirlik açısından sürükleyici teknolojilerin önemini vurgular.

**Tablo 4.** Sanat Kurumu Yetkililerinin katılımcılık konusunda etkili buldukları dijital teknolojiler.

	3D Sanal Turlar	İnternet Sitesi ve Sosyal Medya Etkinlikleri	Arts&Culture,Artsty ,Artland vb çevrimiçi platformlar	VR Teknolojisi	AR Teknolojisi	Dijital Sergi Rehberleri	Project Mapping,Hologram,Gam
ZA		X					
OD							
FŞ	X	X	X			X	
BB	X	X					
HK	X	X					
KE	X	X	X	X	X	X	
AG	X						
KG				X	X		X
ET	X						
DK	X	X	X	X	X	X	
DY				X	X		
M,ET	X						
EG							
ÖB		X	X	X	X		X
ED	X		X	X			
OSK		X		X	X		
MZ	X	X	X				

“İngiltere’de Vortic diye bir dijital platformdayız aynı zamanda. Bu platformda Londra’daki mega ve orta ölçekli galeriler var. Burada VR teknolojisi ile online sergiler hazırlıyorsunuz 3D odanın içine sanatçıların işlerini yerleştiriyoruz. Pi Artworks Vortic platformunda, 2-3 aylık sergiler yapabiliyoruz. Bu sergileme bize müthiş derecede küresel ulaşım sağlıyor (ED)”.

KE, küratörlüğünü Dr Necmi Sönmez’in yaptığı 7 Nisan 2021-28 Ağustos 2022 arasında sergilenen *Düş Suda* Sergisi için hazırlanan *Düş Suda Sergi Rotası* isimli AR uygulamasından bahseder. *Düş Suda* Sergisi’nde Borusan Çağdaş Sanat Koleksiyonu’ndan bir seçki, Edip Cansever’in aynı adlı şiiriyle ilişkilendirerek sergilenir ve *Düş Suda Sergi Rotası* Uygulaması ile sergi Kuruçeşme-Emirgan hattı boyunca görüntülenebilir. KE, AR uygulamasıyla serginin kamusal bir alana taşındığını ve daha görünür olduğunu ifade eder.

“Nisan 2021’de açılan *Düş Suda* sergisi için hazırlanan 360 derece sanal turdan ve AR teknolojisi ile desteklenen ve ücretsiz olarak mobil cihazlara indirilebilen “*Düş Suda Sergi Rotası*” mobil uygulamasından bahsedebiliriz. Uygulama, iOS ve Android uyumlu cihazlara uyumlu olarak tasarlanarak, Kuruçeşme Parkı-Emirgan Korusu arasındaki sahil hattı boyunca toplam 12 lokasyona yerleştirilen tabelalarda yer alan kodlar uygulama aracılığı ile okutulduğunda *Düş Suda* sergisinde yer alan eserlerden bir seçki AR teknolojisi ile deniz üzerinde görüntülenebilmektedir (KE)”.

Görüşülen kurum yetkililerinden OSK ve KG kurumlarda sergileme aracı olarak ve sanatçıların sanat projelerinde sürükleyici teknolojiler kullanmalarının bir nedenselliği olması görüşündeler. Teknolojinin, sadece katılım sağlamak ve izleyici çekmek için değil, yapılan işin doğasına ve amacına uygun seçilmesi gerektiğini vurgulamışlardır.

“Sergilerde kullandığımız dijital teknolojiler

sergiden sergiye değişir. Bu bir galerinin önerisi olamaz. Galerinin sanatçıya, eserini nasıl teşhir edeceğine karışmaması gerekir. Bu sadece sanatçının yönlendirmesiyle olabilir. Sanatçının seçtiği eylem aracıysa VR ve AR kullanılabilir. Empire Project’ de ilk açtığım sergide Hollandalı bir sanatçı bir video game kullandı. Video game motoru ile yapıtını sergiledi. Bu çok hoşumuza gitti. Çünkü bir nedenselliği vardı (KG)”.

“Böyle bir doğrusal bir durum bence yok. Ama zenginleştirdiği, içeriği sunma anlamında farklılaştırdığı kesin. Biz bunun ilk denemesi yapanlardan biriyiz aslında... Müzenin 10. yılı 2012 'de şu an Atlı Köşk içerisinde olan işte kitap sanatları ve hat koleksiyonları ve aile odaları dediğimiz alanı AR teknolojisi ile gösterime açtık. Evet yani oradaki kurguyu tamamen AR üzerine yaptık. Burada önemli olan şudur. Bir sergide sanat izleyicisine ne vermek istiyorsunuz ve bu planı hangi teknoloji sağlayabilir. Bu sanat eserleri için de böyle, mesela bir sanatçı bir fikri var. O fikri en VR ile gösterebildiği için onu uyguluyor ya da işte mesela Refik Anadol en çok gündem yarattığı için ve sanat izleyicisi akın ediyor diye değil, o fikrini o teknoloji ile ortaya koyabildiği için o teknolojiyi kullanıyor. Yoksa o teknoloji bütün dertlerin dermanı olduğu için ya da işte çok sanat izleyici çektiği için değil ... (OSK)”.

DY, AR ve VR teknolojileri izleyiciyi sadece eseri okuyan pasif bir durumdan aktif hale getirdiğini ve izleyicinin sergide daha fazla zaman geçirdiğini ifade etmiştir.

ET sürükleyici teknolojilerin gerçeklik algılarını, zaman ve mekan kavramını dönüştürdüğünü ve sonuç olarak zihinde kurgulanan bir yaşama geçileceğini ve sanatta kullanılan bu teknolojilerin dönüşüme öncülük ettiğini belirtir.

“Sanatın da aslında ilk en büyük işlevselliği insanı bir deneyim üzerinden dönüştürmesidir. Mesela biz Milli Reasürans’ta sergilerimizde şunu

söylüyoruz; kapımızdan içeri giren insanın aynı insan olarak değil, bir deneyim ile dönüşmüş, başka bir boyut kazanmış bir insan olarak çıkması hedefimizdir. Şimdi dijital çağ bunu çok daha etkili bir şekilde yapacak. Çünkü insanın farklı duyularına hitap edecek mesela Virtual Reality gibi bir şeyden bahsediyoruz (ET)”.

Görüşme yapılan 15 kurum yetkilisinin 8’i görüşme sorularına verdikleri cevaplarda sürükleyici sanat ve daha üst bir başlık olarak dijital sanat ile ilgili bazı endişelerini dile getirmişlerdir. Bu endişelerden katılımcılık konusunu ilgilendiren örnekler aşağıda gösterilmiştir.

“Unutulmaması gereken ise her zaman müzede fiziki olarak bulunmanın, sanat yapıtlarıyla etkileşimin, onlarla karşı karşıya kalmanın yerinin ayrı olacağıdır” (DK)”.

“Handikabı şu; birincisi reelini görüp görmediğinizden emin olamıyorsunuz. İkincisi alan espas ve yapıtın boyutunun önemli olduğu gerçeğini gözden geçiriyoruz dijitalde...Mesela Yıldız Moran, yapıtlarını çok küçük boyutta basmış. Yeni gelen baskıcılarımız o işi kocaman poster büyüklüğünde dijitalde basıyorlar. Bu sanat için bir tehdit... (KG)”.

“Bazı medyumlarda üretilen (pentür, yerleştirme vb.) yapıtların fotoğraf veya video ile dijitalleştirilmesi mümkün olmakla beraber, sanat eseri ile fiziki bir ortamda karşı karşıya gelmenin ve o eseri deneyimlemenin yarattığı etki henüz mevcut dijital araçlarla tam olarak elde edilememektedir(KE)”.

“Sergilerimizin üç boyutlu çekimlerini gerçekleştirerek binamızın güncel görünümünü sergilerimiz değiştikçe yeniden kayıt altına alıyoruz. Fiziksel ortamdaki deneyimin yerini tutmadığına inandığımızdan şimdilik kamuyu paylaşmayı tercih etmesek de Matterport’un sunduğu 360 derece sergi deneyimi önemli bir kazanım(FŞ)”.

## SONUÇ

Günümüzde dijital teknolojiler gelişmiş özellikleri ile insan algısını etkileyerek zihinsel boyutta çok farklı deneyimler yaşatmaktadır. Dijital teknoloji gerçeklik algılarını bambaşka bir şekle dönüştürmektedir. İnsan, sanatın öncülüğünde duyuşal ve zihinsel algıları üzerinden kurulan yeni bir gerçeklik tasarımı ile karşı karşıyadır. Sürükleyici sanat sergilemeleri ve projeleri izleyicinin algılarını etkileyip tüm bedeni ile dalacağı bir ortam yaratabilmektedir. Yaşanılan sanat deneyimi sanata dair estetik algıları dönüştürmekte olduğu gibi dijital toplum, ağ toplumu gibi türlü isimlerle tanımlanan yeni toplumun tasarımında öncülük etmektedir.

AR, VR, MR gibi sürükleyici teknolojilerin sanat olaylarını ve sergileme alanlarını değişikliklere uğrattığı görülmektedir. Çağdaş sanat kurumlarında sürükleyici teknolojilerle sergilenen sanat ve bu teknolojilerle gerçekleştirilen sanatsal projeler izleyicinin katılımını büyük ölçüde gerektirmektedir. Bu katılım bizzat sanat deneyiminin içine dalma şeklinde olabildiği gibi yakınsak teknoloji ile de bu sanat olaylarına dahil olunabilmektedir. Günümüzde müzeler ve galeriler AR ve VR serileri ve projeleri için mobil cihazlara indirilen uygulamalar gerçekleştirilmektedir.

Bu araştırmada sanat yapıtlarını oluşturmak ve/veya sergilemek amaçlı kullanılan sürükleyici teknolojilerin çağdaş sanat kurumlarına katılımcılık bağlamında yaptığı etkiyi ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Sonuçları şöyle sıralamak mümkündür:

- Çağdaş sanat müzeleri ve galerilerde sürükleyici teknolojiler farklı mekânsal algılar yaratıp toplumsal katılımı sağlamada aracı olmuştur.
- Sürükleyici teknolojiler ile gerçekleştirilen sanat ve sanat sergilemeleri küresel ölçekte erişimi hızlandırıp kolaylaştırmıştır. Teknolojik yakınsamanın sanal, görüntülü, sesli katılım

olanakları da çağdaş sanat kurumlarının katılımcılık özelliğini arttırmaktadır. Özellikle yakınsak teknolojinin bir uygulama alanı olarak mobil telefonlara indirilen uygulamalarla sürükleyici sanat olayları dünyanın her bölgesinden deneyimlenebilir durumdadır. Herkesin sanat eserlerine ve olaylarına eşit erişiminin sağlanması ve uygulamaların sürükleyici sanat olayına katılımı gerçekmiş gibi sağlayabilmesi, çağdaş sanat kurumlarının demokratikleştiricilik özelliğini güçlendirmektedir ve böylece sürükleyici teknolojiler katılımcılığı arttırmaktadır.

- Sürükleyici teknolojilerinin sanat sergilemelerinde ve projelerinde kullanımı, çağdaş sanat kurumlarını ve sanatı, kurgusal olarak yaratılan yeni dünya tasarımında öncü olma durumuna sokmuştur.
- Sürükleyici sanat ve/veya sürükleyici sanat sergilemelerinin sanat izleyicisinin kendisinde de farklı etkileri olduğu görülmüştür. İlk olarak, sanal ortamda sanat deneyimi ile karşılaşan izleyicide sanata dair oluşan anlam kaymalarıdır. Dijital ortamda değişen zaman, mekân ve değişen gerçeklik algıları ve yapay ışık, sanat izleyicisi ve sanat yapıtının etkileşiminde değişikliklere neden olmuştur. Gerçek ortamda bir sanat yapıtı ile karşılaşmanın, dokunmanın ve hissetmenin sanal ortamda karşılaşma farklıdır. Dijital temsiller, fiziksel sergilemelerdeki doku ve derinliği izleyiciye aktarmakta yeterli olmayabilir.
- Sürükleyici teknolojilerin sanat izleyicisindeki ikinci etkisi, Sürükleyici teknolojilerin izleyiciyi pasif görüntü okuyan durumundan aktif sanat olayını gerçekleştiren durumuna getirmesidir. Sanat izleyicisi, sanat deneyiminin içine dahil olarak sanatı ve sanat anlayışını şekillendirir. Bu da katılımcılığı arttıran bir faktördür.



## KAYNAKLAR

- Aristoteles. (2008). *Poetika*. (Çev: İ. Tunalı). 17. Bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Benjamin, W. (2013). *Tekniğin olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*. (Çev:A. Cemal).Pasajlar.10.bs. İstanbul: Yapıkredi Yayınları
- Boyras. B. (2019). *Avrupa Müzelerinde Kullanılan Güncel Sergileme Teknolojileri Üzerine Bir Araştırma*. Sosyal beşerî ve İdari Bilimler Dergisi. 2(8): 532-562.
- Cipresso, P., Giglioli, I. A. C., Raya, M. A., and Riva, G. (2018). (2018). *The Past, Present, and Future of Virtual and Augmented Reality Research: A Network and Cluster Analysis of the Literature*. *Frontiers in Psychology*.sayı 9 ss 1-20 doi: 10.3389/fpsyg.2018.02086
- Erbay, M. (2018). *Müze ve Sergi Alanlarında Teknolojinin Yeni Formu*. ed. Mustafa İpek. ICUHTA Uluslararası Saatta Yüksek Teknoloji Kullanımı Kongresi Bildiri Kitabı. İstanbul Gelişim Üniversitesi İGÜ Yayınları: 211-217.
- Gao J. (2022). *The Transition of Art Exhibition in the Age of Immersive Media*. 2021 International Conference on Education, Language and Art (ICELA 2021). *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 637 ss5-10.
- Gezgin, İ. (2008). *Sanatın Mitolojisi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gigante, M. A. (1993). *Virtual reality: definitions, history and applications*. *Virtual Real. Syst.* 3–14. doi: 10.1016/B978-0-12-227748-1.50009-3
- Güner, A. (2022). *Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat Müzeleri ve Galerilere Etkileri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Korhan, S. (2018). *Siber Uzayda Uluslararası İlişkilerin Değişen Parametreleri*.Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuehl, D. T. (2009). *From Cyberspace to Cyberpower: Defining the Problem*. (Ed.), F. D. Kramer, S. Starr, L. K. Wentz, In *Cyberpower and National Security*. Washington DC: National Defense University Press. <http://ctnsp.dodlive.mil/files/2014/03/Cyberpower-I-Chap-02.pdf>
- Milgram, P, Kishino F.(1994). *Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays*, *IECE Trans. on Information and Systems*, (Special Issue on Networked Reality), vol. E77-D, no. 12: 1321-1329.
- Moulin, R. (1986). *Le Marche Et Le Musee La Constitution des Valeurs Artistiques Contemporaines*. *Revue Française De Sociologie*. c. 27 s. 3: 369-395.
- Narin, H. (2022). *Tarih Öğretimine Yönelik Sanal Gerçeklik Uygulamasının Geliştirilmesi ve Değerlendirilmesi*.Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Fakültesi
- Yaman, H. (2018). *Sanal Gerçeklik Teknolojisi ve Enstalasyon Sanatı Bağlamında Sanat Eserlerinin Sergilemesinde Yeni Ortamlar*. ed. Mustafa İpek. ICUHTA Uluslararası Saatta Yüksek Teknoloji Kullanımı Kongresi Bildiri Kitabı. İstanbul Gelişim Üniversitesi İGÜ Yayınları: 149- 157.
- Yengin, D. (2014). *Yeni Medya ve Dokunmatik Toplum*. 2.bs. İstanbul: Der Kitabevi.

## İnternet Kaynakları

- http 1: ICOM Definition, <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Erişim Tarihi 20.08 2022).
- http 2: Yücel, D (2014). *Yeni Medya Sanatı Direncin Kurumsallaşması Ya da Esnek Alanlar Yaratabilmek*. *Artam*. s. 26. [https://www.academia.edu/9099350/Yeni\\_Medya\\_Sanati](https://www.academia.edu/9099350/Yeni_Medya_Sanati), (Erişim Tarihi 21.01.2022).
- http 3: Yürür, M D. (2021). *Immersive Media: Yeni Çağda Yeni Bir Medya*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/immersive-medya-yeni-cagda-yeni-bir-medya/6083>, (Erişim Tarihi 21.01.2022).
- http 4: Vive Arts. *Mona Lisa: Beyond the Glass*. <https://www.vivearts.com/projects/mona-lisa-beyond-the-glass> (Erişim Tarihi 20.08.2022).
- http 5: Louvre. <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/from-the-mona-lisa-to-the-wedding-feast-at-cana> (Erişim Tarihi 23.08.2022).
- http 6: *The Broad*. <https://www.thebroad.org/art/special-exhibitions/takashi-murakami-stepping-tail-rainbow> (Erişim Tarihi 20.05.2022).

http 7: The Art Newspaper. <https://www.theartnewspaper.com/2022/06/02/murakami-the-broad> (Erişim Tarihi 20. 09.2022).

http 8: Serpentine Galleries. <https://www.serpentinegalleries.org> (Erişim Tarihi 20. 09.2022).

http 9: Luke, B. (20.06.2022). KAWS: New Fiction at Serpentine Gallery review - just unspeakably awful. What were they thinking?. Evening Standart. <https://www.standard.co.uk/culture/exhibitions/kaws-new-fiction-serpentine-gallery-review-london-b977518.html> (Erişim Tarihi 20. 09.2022).

## Görsel Kaynakları

Görsel 1, 2: Louvre. *The Mona Lisa in virtual reality in your own home.*

<https://www.louvre.fr/en/what-s-on/life-at-the-museum/the-mona-lisa-in-virtual-reality-in-your-own-home> (Erişim Tarihi 20.08.2022)

Görsel 3: *Interact with a virtual Mona Lisa at the Louvre's new Da Vinci Exhibition.* Lonely Planet. <https://www.lonelyplanet.com/news/mona-lisa-virtual-reality-da-vinci-louvre> Erişim Tarihi 20.08.2022)

Görsel 4, 5, 6: *The Broad.* <https://www.thebroad.org/art/special-exhibitions/takashi-murakami-stepping-tail-rainbow> (Erişim Tarihi 20.08.2022).

Görsel 7, 8: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/acute-art-presents-kaws-new-fiction/#images> (Erişim Tarihi 20.08.2022)

Tablo 1: Görüşme Yapılan Kurumlar ve Kurum Yetkililerinin Kodları

Tablo 2: *Çağdaş Müze Tanımı.* Güner, A. (2022). *Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat Müzeleri ve Galerilere Etkileri.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tablo 3: *Sanallık Sürekliliği.* Milgram, P, Kishino F.(1994). *Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays, IECE Trans. on Information and Systems, (Special Issue on Networked Reality), vol. E77-D, no. 12: 1321-1329.*

Tablo 4: *Sanat Kurumu Yetkililerinin Katılımcılık Konusunda Etkili Buldukları Dijital Teknolojiler.* Güner, A (2022) *Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat Müzeleri ve Galerilere Etkileri.* Yayınlanmamış Doktora Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## KALİGRAFI ve LEKECİLİK: KALİGRAFİDE LEKECİ YORUMLAMALAR

Doç. Banu BULDUK TÜRKMEN\*

### ÖZET

Kaligrafi, doğası gereği deneysel malzemelerin kullanımına izin veren, sanat değeri yüksek bir yazı sanatıdır. Aynı zamanda yazının temel öğelerinden olan harflere, güzel biçimler vermek ve düzenlemektir. Kaligrafi, yazının sanatçının üslubuna bağlı olarak değişebilen ve dönüşebilen biçimsel yorumlanması olarak da tanımlanmaktadır. Bu araştırma makalesinde, Lekecilik akımının kaligrafi sanatı ile ilişkisi üzerinde durulmakta, lekesel tavrın gerek resim sanatında gerek kaligrafi sanatında kullanılmasının biçimsel yorumlaması değerlendirilmektedir. Okutma kaygısı olmaksızın kullanılan kaligrafinin, resim sanatından Lekecilik yaklaşımı ile benzerliği, bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Sanatçı duyarlılığı ve özgün yorumlama dili ile farklılaşan kaligrafide, farklı kültürlerden kaligrafi sanatçıları ve eserleri belirlenmiştir. Sanatçı değerlendirmelerinde izlenen yöntem, gözleme dayalı nitel araştırma yöntemi olup; kaligrafide deneysel malzeme kullanımının eserlere etkisi, biçimsel etkinin leke ile ilişkisi ve kaligrafi ile metin düzenlemelerinin yerine kaligrafi ile biçim düzenlemelerinin leke ağırlıklı kullanılmasının değerlendirilmesidir. Kaligrafide deneysel yorumlamalar ve deneysel çözümlerin incelenmesi ile hem kaligrafinin günümüzde farklılaşan kullanım alanlarına değinilmekte hem de kaligrafinin Lekecilik üslubuyla ilişkisi yorumlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Kaligrafi, Lekecilik, Soyut kaligrafi, Soyut dışavurumculuk, Deneysel kaligrafi.

## CALLIGRAPHY AND TACHISM: TACHISM INTERPRETATIONS IN CALLIGRAPHY

Assoc. Prof. Banu BULDUK TÜRKMEN\*

### ABSTRACT

Calligraphy is a writing art with high artistic value, which by its nature allows the use of experimental materials. At the same time, it can be described as giving beautiful shapes to letters, which are the basic elements of writing and arranging them. Another definition of calligraphy is the formal interpretation of writing, which can vary and change depending on the artist's style. In this research article, the relationship between the Tachism movement and the art of calligraphy is emphasized, and the formal interpretation of the application of the tachism attitude in both the art of painting and the art of calligraphy is evaluated. This study explores the similarities between the Tachism technique employed in painting and calligraphy, both characterized by a lack of concern for readability. Calligraphers from various cultures and their works have been identified in calligraphy, which is distinguished by the sensitivity of the artists and their creations. The method used to evaluate artists is a qualitative research technique based on observation; the effect of the use of experimental calligraphy materials on the works, the relationship between the stylistic effect and the stain, and the use of stain based style arrangements with calligraphy instead of text arrangements with calligraphy are evaluated. By examining experimental interpretations and experimental solutions in calligraphy, both the different usage areas of calligraphy today are touched upon and the relationship of calligraphy with the Tachism style are interpreted.

**Keywords:** Calligraphy, Tachism, Abstract calligraphy, Abstract expressionism, Experimental calligraphy.

Received Date: 20.10.2022

Accepted Date: 31.01.2023

Article Types: Research Article

\*Hacettepe University Faculty of Fine Arts Department of Graphic Design Beytepe – Ankara, banubulduk@hacettepe.edu.tr,  
ORCID: 0000-0001-7102-9300

## 1. GİRİŞ

Taşizm, tachisme Fransızca kökenli resim sanatında kullanılan lekecilik anlamına gelen bir terimdir. Kübizm akımının geometrik soyutlamacılığından ayrılan lirik soyutçuluk olarak kullanılan Taşizm'de (Antmen, 2010: 151), sanatta biçimden ziyade lekesel ve lirik soyut bir anlayış benimsemeleri, bu dönem sanatçılarının ortak özelliği olmuştur. Kaligrafide ise biçim, harfi temsil etmektedir. Harfin doğru konstrüksiyonları ile yazıya güzel biçim verme, kaligrafinin belirgin özelliği olmuştur. Kaligrafide kullanılan geleneksel malzemelerin deneysel malzemelerle kullanımı sanatçıların teknik yorumlamalarını belirginleştirmektedir. Günümüzde geleneksel malzemelerle anlamlı metin okutma kaygısı olmaksızın eser üreten kaligrafi sanatçıların eserlerinin figürsüzlük ve biçimden ziyade eylem sanatı olan Lekecilik üslubu ile benzeşmesi dikkat çeker. Kaligrafide okutma kaygısı olmaksızın biçim kullanma eylemi, içeriği temsilen leke biçimi ile olgunlaşmaktadır. Bu araştırma makalesinde, kaligrafik biçim ve leke yorumlamaları Lekecilik (Taşizm) kavramı ile ilişkilendirilerek yorumlanmaktadır. Öncelikle Soyut Dışavurumculuk ve Lekecilik akımlarında kullanılan malzemeler ile kaligrafinin belirgin benzerliği örnekler üzerinde değerlendirilmekte, Taşizm'de kaligrafinin etkisi lekesel anlatım dili ile sınırlandırılarak detaylandırılmaktadır. Kaligrafide deneysel yorumlamalar bölümünde ise Lekecilik akımı ile bütüncül eserler üreten kaligrafi sanatçıların eserleri lekesel tavırları ön planda tutularak değerlendirilmektedir. Her iki alandan da seçilen eserlerin birbirlerini karşılaştırdıkları gözle görülmektedir. Öte yandan kaligrafide kullanılan farklı tekniklerin ve yöntemlerin de işlenmesi ile anlatımında mürekkebi yoğun kullanan sanatçılar seçilerek bölüm tamamlanmaktadır.

## 2. YÖNTEM

Bu araştırma makalesinde nitel araştırma yönteminden gözlem ve doküman analizi veri toplama yöntemlerinden hareketle; kaligrafi ve modern sanat akımlarından Lekecilik (Taşizm) etkileşimi üzerine örnekler kullanılmakta ve gözlemeleme tekniği olan betimleyici bir inceleme metodu ile eserler değerlendirilmektedir. Eserin kaligrafisi ve Lekecilik üslubu ile etkileşimi, inceleme yönteminin sınırlılığını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Soyut Dışavurumculuk akımında öncü sanatçıların eserlerinden kaligrafisi ile ilişkilendirilebilen eserler ele alınmıştır. Kaligrafide lekeci yorumlamalar bölümünde ise kaligrafide Lekecilik etkisini deneyimleyen sanatçıların eserleri betimlenmekte ve leke ile kaligrafi ilişkisi ele alınmaktadır. Bir diğer yandan da kaligrafi sanatından deneysel yeni teknikler ve uygulamalar değerlendirilmekte, yer verilen örnekler Lekecilik üslubuyla ilişkili olarak işlenmektedir. Sanatçı değerlendirmelerinde gözleme dayalı nitel araştırma yöntemi izlenmekte, kaligrafide deneysel malzeme kullanımının eserlere etkisi incelenmekte, kaligrafi ile biçim düzenlemelerinin leke ağırlıklı kullanılması sanatçı eserlerinin belirlenmesinde belirleyici olmaktadır.

## 3. SOYUT DIŞAVURUMCULUK ÜZERİNE LEKECİLİKTE KALİGRAFI ETKİSİ

Resim sanatına getirdiği yeni üslupla Fransa'da temsilcileri Vasarely, Dewasne, Dyrolle ve Mortensen olan Konstrüktivizme bir tepki olarak Lekecilik (Taşizm) anlayışı ortaya çıkmıştır. Sanat eleştirmeni Seuphor tarafından "Tachisme" olarak adlandırılan bu üslubun gelişmesi ile lekeci anlayış ilk olarak Mark Tobey ile görülmüştür (Turani, 2000: 625). Tobey, 1890 yılı doğumlu Amerikalı bir ressamdır. Asya kaligrafisinden etkilendiği hem fikir hem de biçim yönünden resmin akışını destekleyen





**Görsel 1.** (a) Mark Tobey, 1957, *Uzay Ritüeli No. 1 / Space Ritual No. 1*. Kâğıt üzerine sumi mürekkebi, 74,3 x 95,1 cm. Artsy (solda), (b) Mark Tobey, 1957, *İsimsiz / Untitled*. Kâğıt üzerine mürekkep, 33,7 x 24,4 cm. The Met Museum (ortada), (c) Mark Tobey, 1957, *Sumi / Sumi*. Kâğıt üzerine Çini mürekkebi, 22,44 x 17,32.

yoğun kompozisyonları ile Tobey, Avrupa geleneklerinden de ayrılmaktadır. Tobey'in raslantısal fırça darbeleri ve kaligrafik vuruşları ile Lekecilik akımının temsiliyeti hissedilir. Tobey'in 1922 yılında Doğu Asyalı bir koloni ile karşılaşması ve Reng Kwei isimli Çinli bir sanatçı ile tanışması, Doğu Asya fırça kullanma tekniğini öğrenmesine sebep olmuştur. Eserlerinde sert fırça vuruşları tasarlanmış yoğun anlatımlı kompozisyonlarında kaligrafik izlenimler hissedilmektedir (Görsel 1). Tobey, Uzakdoğu düşüncesi ve yazısından esinlenerek soyut ve şiirsel resimler yapmış, fırçası ile yazı türü çizgiler oluşturmuş ve beyaz yüzeylere siyah boyalar ya da siyah yüzeylere beyaz boyalar akıtarak figüratif resim anlayışından ayrılmıştır (Yılmaz, 2006: 160). Hem perspektif hem de üç boyutlu gerçekliği reddetmiş, Batı kaligrafisinin klasik biçim, işlevsel olma ve okunabilirlik gibi en temel kavramlarına meydan okumuştur (Gaur, 1994: 216).

1940'ların son yıllarında ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), "...Kandinsky'nin Ekspresyonist soyut çalışmalarından, Mondrian'ın biçimsel soyutlamalarından, Matisse'in öncülük ettiği renk kullanımından ve Sürrealistler tarafından ileri sürülen psikolojik otomatizmden"

etkilenen ve eleştirmenler tarafından çeşitli kişisel üslubu kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Hollingsworth, 2009: 471). Farklı yaratıcı yorumlamaların kullanıldığı bu üslup ile sanatçı artık zihinsel bir imgeyi olduğu gibi resmetmemekte, resim yapma ve üretme eylemi sanatın öznesi haline gelmektedir.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğuyla ilgili olarak Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg, "artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil, bir olaydır" yorumu ile dışavurumcu soyut resimlerin özgürlük eylemini ifade ettiğini vurgulamıştır (Antmen, 2010: 144). Gombrich'e göre (2004: 602) "...herhangi başka amaç gözetmeden sadece boyayı kullanım şekline odaklanmak" ve "fırçanın bıraktığı iz ya da lekeyi öne çıkararak" Lekecilik (Taşizm) anlayışının önde gelen isimlerinden Jackson Pollock, geliştirdiği yeni tekniği ile soyut çalışmalar üretmektedir.

Jackson Pollock, 1912 yılı doğumlu, soyut dışavurumcu akımının önemli bir figürü olarak bilinen ve yoğun lekeci anlatımlı eserler üreten Amerikalı bir diğer ressamdır. Büyük boyutlu resimlerinde boya akan fırçası ile tuval üzerine sıçratma etkileri 1940 yılından sonra yaptığı soyut eserlerinde görülür. Pollock, resim yaparken bedenini yaratıcılığın akışına bırakmakta, geleneksel fırça ve palet malzemelerini terk



**Görsel 2.** (a) Jackson Pollock, 1950, *İsimsiz / Untitled*. Kâğıt üzerine mürekkep, 44,5 x 56,6 cm. MoMA (solda), (b) Jackson Pollock, 1951, *İsimsiz / Untitled*. Dut kağıdına siyah ve sepya mürekkep, 63,5 x 98,4 cm. Artsy (ortada), (c) Jackson Pollock, *Atölyesinde Çalışırken*. Indigo Dergisi (sağda).

ederek tuval yüzeyi üzerinde sıçratma, damlatma etkileri ve eylemleri gerçekleştirmektedir (Hollingsworth, 2009: 472). Görsel 2'de yer alan eserlerinde olduğu gibi Pollock, sıçrama etkisiyle lekesele tavrını deneysel malzemelerle geliştirmekte, modern sanatçıların yeni teknikler ile dönemin üslubunu şekillendirmede etken olduklarından söz etmektedir. Eserlerinde, sanatçısının anlatım yeteneğinin ön planda tutulduğu soyut dışavurumculuk ile figürsüz ve dış gerçekten bağımsız bir anlatım tercih edilmektedir.

Almanya'nın Leipzig kentinde doğan Hans Hartung, soyut üslubuyla tanınan Alman-Fransız bir ressamdır. Hartung'un eserlerinde Arap kaligrafisini yansıtan etkiler görülmektedir. Hartung'un kendine özgü çizgisi, ifade biçimi,

malzeme kullanımı ve teknik denemeleri -kazıma ve silme, karalama ve tarama- resimlerinde biçimsel sınırlamalardan uzak bir yorumlama olarak değerlendirilmektedir. Görsel 3'te yer alan eserlerinde Hans Hartung'un, kâğıt üzerinde mürekkep ile yaptığı kompozisyonlarında siyah ağırlıklı bir düzenleme yaptığı görülmektedir. Eserlerinde grafik anlatımını, resimsel bir ifade ile soyutlaştırmaktadır. Hartung'un, tek renkli çalışmaları, ritmik fırça hareketleri, bilek kıvraklığı ile bütünleştirilen etkin lekesele uzantıları hem kişisel tarzını belirlemekte hem de kaligrafide kullanılan bedensel hareketin kâğıda yansımaları ile benzerlik taşımaktadır.

Soyut Dışavurumculuk akımının sanatçılarından Amerikalı ressam Franz Kline, 1940 ve 1950'lerde eserlerinde farklı bir duygu barındıran ve



**Görsel 3.** (a) Hans Hartung, 1973, *L-58-1973*. Litografi Baskı, 32,5 x 22,5 cm. Sangallo Fine Art (solda), (b) Hans Hartung, 1961, *İsimsiz / Untitled*. Gravür Baskı, 32,5 x 22,5 cm. Mchampetier (ortada) (c) Hans Hartung, 1956, *İsimsiz / Untitled*. Kâğıt üzerine mürekkep, 38 x 28 cm. Artam (sağda).



**Görsel 4.** (a) Franz Kline, 1950, *Şef / Chief*. Tuval üzerine Yağlıboya, 148,3 x 186, 7 cm, Artwizard (solda), (b) Franz Kline, 1956, *Mahoning*. Artwizard (ortada), (c) Franz Kline, 1950s, *Franz Kline ve Eseri*, Arte Moderna. (sağda).

üslubunu ortaya koyan fırça darbelerindeki basitleştirilmiş anlatım gücü ile kişisel çizim tarzını belirginleştirmiştir. Eserleri, Uzakdoğu kaligrafisinden esinlendiği izleri taşımaktadır (Görsel 4). Yoğun lekeci anlatımı ile resimlerinde ruhsal etki boyutu hissedilmektedir. Yazı, “biçim olarak anlamın yanı sıra tarifsiz bir ruhu da bünyesinde barındırır, duyguyu somutlaştırır” (Uçar, 2022: 8). Öyle ki Kline’nın eserlerindeki anlamın temsilleri, öznenin aidiyetine değil, anlamına gönderme yapmaktadır. Devasa büyüklükteki yüzey ve tuvallerdeki kararlı fırça vuruşları, siyah üzerinde yoğunlaştığı kadar beyaz boşlukları da tasarlayıp boyamasıyla, beyazın da siyah kadar önemli olduğuna işaret etmesiyle anlaşılmaktadır.

Değerlendirilen eserlerden de yola çıkılarak, dönemine ait birçok sanatçının kişisel üslubunu geliştiren, yoğun lekeci anlayışı benimsediği görülürken, duygusal aktarımı yüzey üzerinde siyah leke ile sağlamaktadır. Kaligrafi sanatı ile uyumu bu noktada örtüşmekte, lekesel bir anlatım yöntemi tercih edilmektedir.

#### 4. KALİGRAFİDE LEKECİ YORUMLAMALAR

Kaligrafiyi tüm sanat ve el sanatları arasında en kolay erişilebilen bir sanat olarak tanımlayan Patricia Lovett, başlamak için çok az temel ögeye ihtiyaç olduğunu ifade eder. Yazacak bir şey ve üzerine yazacak bir şey (Brown ve Lovett, 2015: 7).

Çok az öge ile temsili çok anlamlı birçok uygulama yapılabilmesi, kaligrafinin sanatsal yönden sınırlandırılmaksızın icra edilebilmesini olanaklı kılar.

Kaligrafide çağdaş yorumlamalar, olabildiğince sanatsal yorumlamalar temelinde ele alınabilir. Kaligrafi sanatçıları, geleneksel yazı malzemelerini ve kullanılan görsel öğeleri, dönüştürmek, deneysel etkiler oluşturmak adına farklı malzemelerle yeni biçimler oluşturmada cesur olmuşlardır. Yazının bir sanat nesnesi olması, William Morris’in harflerin şekillerini boyayan ve onları bir lonca ile yapabilen sanatçı olarak, el yapımı eserlerinde sanat-ve-zanaat canlandırmasına ivme kazandırması ile başlamıştır. Harf biçimlerinin hem sanat hem de günlük kullanıma yönelik modern harflerin tasarlanabiliyor olması, bir dizi harf tasarımının üretilmesine ve yeni metotların geliştirilmesine zemin hazırlamıştır. Tasarımlarda yazı ögesinin dikkat çekiciliğinin arttığı dönem sonrası, faydalı güzellik ideali ile kaligrafi, grafik tasarım eğitimi için iyi bir temel oluşturmuş olsa da kendi başına bir sanat olması, Edward Johnston ve Avrupalı meslektaşlarının çalışmaları ile açığa çıkmıştır (Jackson, 1981: 156, 157). Johnston, tarihi el yazmalarındaki harf biçimlerini inceleyip yeniden üretebilmeleri için analiz yöntemi de geliştirmiştir. Geliştirdiği yazma yöntemi ile (kalem ucu açısı, harf yüksekliği, harflerin eğilimi ve yazılma hızı vb.) kusursuz elde etme becerisi sağlanmıştır (Lovett, 2020: 53).



Öte yandan 19. yüzyılda, Japonya ve Uzak Doğu ülkelerinde bugün olduğu gibi kaligrafi el sanatından öte güzel bir sanat olarak görülmektedir. Kaligrafi, artık kelimelerle resim yapan, güzel yazma becerisine sahip kişilerce ele alınan, sanatçısının iç dünyasından da izler taşıyan ve ruhsal duyarlılıkla icra edilen bir sanat olarak işlenmektedir. Amerikalı kaligrafi sanatçısı Brody Neuschwander, kaligrafiyi ve yazmayı evrensel bir eylem olarak tanımlanmakta, dünya kültürlerinin de tarih boyunca kendine özgü yollarla kaligrafiyi uyguladıklarını ifade etmektedir (Neuschwander, 2020: 16). Etkisel özgünlük bu bağlamda farklı yorumlamalarla işlenmektedir.

Kaligrafi sanatında, soyut anlamlı etki yaratmak için soyut kaligrafi, okuyucunun yorumuna bırakılan anlamı olmayan ve okunamayan yazı ile asemik kaligrafi, grafik ile kaligrafi sanatının iş birliği ile geliştirilen kaligrafite ve ifadeci kaligrafi gibi lekesel etkisi ile duyguya yoğunlaşan yorumlamalar yapılmaktadır. Soyut kaligrafi ile soyut resim sanatçılarının boya ve fırça kullanma teknikleri benzerlik taşımakta, Franz Kline'nin Doğu Asya kaligrafisi ile özdeşleştirdiği soyut resimleri, söz konusu iki sanat dalı ile etkileşime örnek verilebilmektedir. Soyut kaligrafi ile dışavurumculuğunun etkileşiminin değerlendirilmesinde, duyguların dışavurumunun bedensel ifadesi, soyut dışavurumculuğun temelini niteler. Kaligrafi sanatındaki yenilenme 20. yüzyıl ortası ile bir dönüm noktası olmuştur. Arap alfabesi kullanan İslam kaligrafistleri hem geleneksel hem de yaratıcı bir şekilde kendilerini ifade etmekte cesur davranmış, birçok sanatçı da kendi çalışmalarında Doğu kaligrafi tekniklerini kullanmaya başlamıştır (Gaur, 1994: 216). Öte yandan kaligrafinin anlamsal dönüşümde kelimelerle oluşturulan kaligrafik resimler olan kaligramlar, duyguların görsel ifadesi ile kaligrafi arasında bir bağ kurmuştur. Doğu kültüründeki hat sanatçıının soyut sanata yönelik eserler üretmeye başlaması, Batılı kaligrafistlerin harf

biçimleri, renkler, malzemeler ve çeşitli yazma gereçleri ile deneysel ağırlıklı görsel imgeler yaratmalarına etki etmiştir. Böylelikle geleneksel yazının sınırlarını kıran Soyut Dışavurumcu kaligrafinin etkileri uyanma sağlamıştır. Kaligrafi, artık görsel olarak da iletişim kuran bir konuma gelmektedir. Bu bölümde eserlerinde lekesel ağırlıklı bir üslup geliştiren ve ifadeci yaklaşım ile kaligrafi ağırlıklı eserler üreten sanatçılar ele alınmaktadır. Geliştirdikleri özgün sanat dili ile eserlerinde kullandıkları güncel teknolojiler detaylandırılmaktadır.

1969 İran Tahran doğumlu Korosh Ghazimorad, hem kaligrafi sanatçısı hem de grafik tasarımcı olarak çalışmaktadır. Harfleri lekesel bir üslupla bir biçime dönüştürme yaklaşımı, sanatçının kişisel sanat tarzını oluşturmaktadır. Ghazimorad, ahşap ve kâğıt endüstrisi eğitimi almış, İranlı Hattatlar Derneği mezunudur. Sanatçı, 2015 yılında, Sarir adında yeni bir hat sanatı üslubu geliştirmiştir. Sanat üretim sürecinde kullandığı boya ve çizim malzemelerini, kişiselleştirerek farklı teknik ve yorumlama ile deneyimlemekte, geliştirdiği hat sanatı üslubunu öğrencileri ile paylaşmaktadır. Dikkat çekici ve lekeci yorumu, kendine özgü sanat tarzını biçimlendirmiştir. Leke ile gerek harf yorumlaması gerek biçim bulma kaygısı, sanatçının eserlerinde görülmektedir (Görsel 5). İfadeci bir yaklaşım ile eserin izleyici üzerindeki etkisini arttırmaktadır. Belçika doğumlu kaligrafi sanatçısı Yves Leterme, kaligrafide, içerik ve biçimsel yönden kelimelerle uğraşarak iletilmek istenen mesajın sanatçının aklı ve kalbinden gelmesi sebebiyle özneliği yönünden benzersiz olduğunu ifade etmektedir (2022: 10). Bu sebeple özgün bir dil geliştiren kaligrafi sanatçıının eserlerinin biçimsel farklılığının tekrarlanamayacak nitelikte olduğu söylenebilir.

Kaligrafi ile grafiti sanatını eserlerinde birleştirerek özgün bir dil geliştiren bir diğer sanatçı 1979 yılı Amsterdam doğumlu Niels Shoe Meulman'dır. Meulman, Soyut Dışavurumculuğun öncü sanatçılarından



**Görsel 5.** (a) Korosh Ghazimorad, 2018, Patoglif Koleksiyonları / Pathoglyphics Collections, Karton Üzerine Akrilik, 70x100 (solda), (b) Korosh Ghazimorad, 2019, Beyaz Üzerine Beyaz Seri / White on White Series, Kanvas Üzerine Karışık Teknik, 70x100 (ortada), (c) Korosh Ghazimorad, 2020, Kökler ve Ağaçlar Koleksiyonu / Roots and Trees Collections, Karton Üzerine Akrilik, 20x29,5 (sağda).

etkilenecek grafiti öncülüğü ile tanınmış bir kaligrafi yorumcusudur. Geliştirdiği dinamik vuruşları ile karakteristik bir stil geliştirmiş, sıçratmalı boya kullanımı ile kompozisyonlarının lekesele etkisini özgünleştirmiştir (Görsel 6). Eserlerinin etkisi yazının resimsel biçimlenmesi ile gelişmektedir. Meulman, metinsel iletişimi görsel yolla ifade eden yöntemi benimsemiştir. Lekeci tavrı ile kompozisyonlarında etkiyi arttırmaktadır.

Taşizm ile süregelen lekeci yaklaşım, modern sanat akımlarında yazı ögesinin kullanımında farklı uygulamaları geliştirmiştir. İşlevi ön planda olmayan yazı kullanımı ile kompozisyonlarında deneysel düzenlemeler elde edilmiştir. Lekeci tavrı ile Taşizm döneminde ön çıkan birçok

sanatçı vardır. Bunlardan biri, Henri Michaux'tur. Kendine özgü bir dil geliştirerek 1940'larda ve 1950'lerde Taşizm hareketiyle öne çıkan görsel yorum gücü yüksek bir sanatçı olmuştur. 1899 yılı Belçika doğumlu Fransız bir şair, yazar ve ressamdır. Eserleri, çoğunlukla asemik kaligrafi ile ilişkilendirilebilen dikkat çekici vuruşları içermekte, kompozisyonlarında lekenin dinamizminin elde edildiği soyut dışavurumcu etkiler görülmektedir; yazıya benzeyen formlar kullanmakta, mürekkep lekeleri ile harf biçimlerini andıran kompozisyon dengeleri kurmaktadır (Görsel 7).

Michaux eserlerinde, yazıya benzeyen siyah lekelerde beyaz boşluklar elde etmektedir. Kağıt üzerindeki mürekkep lekelerinde, belirli bir



**Görsel 6.** (a) Niels Shoe Meulman, Anniversary Piece, Single Stroke, Kâğıt Üzerine Mürekkep (solda), (b) Niels Shoe Meulman, The Moment, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 125x125x3 cm (ortada), (c) Niels Shoe Meulman, Ununsigned, 2019, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 50x70 cm (sağda).





**Görsel 7.** (a) Henri Michaux, *Sans Titre*, 1960, Kâğıt Üzerine Hint Mürekkebi, 75x108 cm (solda), (b) Henri Michaux, *Sans Titre*, 1952, Kâğıt Üzerine Hint Mürekkebi (ortada), (c) Henri Michaux, *Sans Titre*, 1960, Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 74x55 cm (sağda).

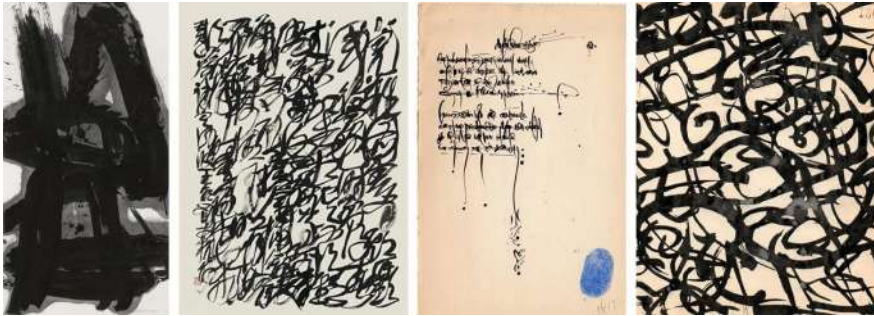
kompozisyon anlayışıyla sınırlandırılmaksızın tekrar eden lekeler ve biçimlerde, kaligrafinin etkisi gözle görülür niteliktedir.

Eserlerinde Taşizm etkisi hissedilen ve özellikle soyut dışavurumcu akımının öncüsü Franz Kline'in (Görsel 4) eserleriyle kompozisyon ağırlığı noktasında benzeşim gösteren sanatçı Wang Dongling, Çin kaligrafisinde modernist bir kaligrafi sanatçısıdır. Deneysel mürekkep lekeleri, bedensel hareketlerinin yüzey üzerinde bıraktığı izlerden oluşmaktadır. Eserleri ile fiziksel etkileşimi, sanatçının vurgusu yüksek kompozisyonlarına yansımaktadır. Güçlü mürekkep darbeleri ve fırça hareketleri ve sıçratmalar, resimlerinde boşluk kavramını da belirginleştirir (Görsel 8, (a)). Sanat ve beden etkileşimi, Dongling'in sanat üretme yöntemini belirler. Yazma eylemi esnasında beden ile sanat eserinin arasındaki ilişkiden esinlenerek eser üretmektedir. Birçok çalışmasını halka açık sanat performansı ile gerçekleştirmektedir. Bu bağlamda sanat pratiği fırça, beden ve mürekkep koordinasyonlu deneysel yorumlamalara açıktır. Fiziksel hareketlerinin eserlerinin üretmede

etkenliği, özgün tarzını belirginleştirmektedir (Görsel 8, (b)).

1970'li yıllardan bu yana asemik kaligrafi üzerine çalışmalar yapan Cecil Touchon, eserlerinde sessizlik ve okunaksızlık temalarından hareketle bir süreç deneyimlemiştir. Yazmak yerine, temsili harf ve örüntülerle yazı ögesinden faydalanmaktadır (Görsel 8, (c)). Touchon asemik eserleri ile kelimelerin ötesinde bir anlatıma yönelmekte, sezgisel bir farkındalık hissi üzerinde durmaktadır. Tipografik soyutlamaları da bulunan sanatçı, eserlerinde zamansızlık duygusu yaratmakta, asemik yazı ile yeniden yapılandırma biçimini benimsemektedir. Touchon, harfleri anlam taşıyıcı yükleri olmayan ögeler olarak kullanmakta, yaptığı soyutlamalarında tipografik izler bulunmaktadır (Görsel 8, (d)).

Yazıyı kültürel söylemlerin birleştiği bir yorumlama biçimi olarak kullanan Meksikalı sanatçı Said Dokins, mekanlara özgü tasarladığı grafiti performanslarıyla kaligrafiyi birleştirmiştir. Çalışmalarında grafiti, geleneksel yöntemler



**Görsel 8.** (a) Wang Dongling, *Without Form*, 2013, Xuan Kâğıt Üzerine Mürekkep, Asemik Kaligrafi (solda). (b) Wang Dongling, *The Modest Garden Cannot Expect Clouds and Rain*, Suluboya Kâğıdı Üzerine Mürekkep, 76,5x57 cm (ortada solda), (c) Cecil Touchon, *Asemik Kaligrafi*, Kâğıt Üzerine Mürekkep (ortada sağda), (d) Cecil Touchon, *Asemik Kaligrafi*, Kâğıt Üzerine Mürekkep (sağda).



**Görsel 9.** (a) Said Dokins & Monkey Bird. *The Secrets of Mind*, 2016, Duvar Üzerine Kaligrafisi, Fransa (solda), (b) Said Dokins, Duvar Üzerine Kaligrafisi uygularken (ortada, solda), (c) eL Seed, Kaligrafisi, Duvar Üzerine Kaligrafisi, Dubai (ortada, sağda), (d) eL Seed, Kaligrafisi, Duvar Üzerine Kaligrafisi uygularken (sağda).

ve yeni teknolojilerin birleştiği lekesel kaligrafi sanatı hissedilir. Duvar resimleri ve enstalasyonlarında mekâna özgü metinsel içeriğin kullanıldığı kaligrafiler vardır. Batı kaligrafisi eğitiminin yanı sıra Japon kaligrafisi konusunda da çalışmalar yapmakta, eserleri ulusal ve uluslararası birçok kentin duvarlarında yer almaktadır (Görsel 9, (a)). Sokak Sanatı ve kaligrafi arasındaki kesişme, eserlerinin ortak özelliklerindedir; lekesel boşluk ve doluluk ilişkisi, harf formlarının temelinde şekillense de lekesel ağırlıkları belirgindir. Bu nedenle çalışmalarında lekesel üslup, harfin ötesine geçen biçimlerin vurgusu ile hissedilir.

Dokins gibi grafiti sanatını kaligrafi ile yorumlayan ve uygulayan bir diğer sanatçı Fransız-Tunuslu hat sanatçısı eL Seed'dir. eL Seed, çalışmalarında esin kaynağı Arap kaligrafisi olan çağdaş, stilize bir tarz geliştirmiştir. Eserleri ile dünyada farklı kültürlerdeki insanlar arasında bir bağ kurmayı hedeflemekte, birçok yazar, şair ve filozofun dili ile kitlesel mesajlar iletmektedir (Görsel 9, (c)). eL Seed, adeta şehir kimliğine müdahale eden mekânsal performanslar gerçekleştirmekte, yapıya özgü kaligrafisi uygulamaları ile kamuya ait alanları özgünleştirmektedir. Arap harflerinin kıvrak hareketli uzantıları ile kendine özgü geliştirdiği biçimsel tavır, siyah ağırlıklı lekesel en kalınlıklarıyla biçimlenmektedir.

Aynı zamanda sınırlı sayıdaki renk paletiyle lekesel tavrını olgunlaştırmaktadır. eL Seed, eserlerinin özünün mesaj yazmak olduğunu, konuşma dili Arapça olan insanların bile çalışmalarını deşifre edebilmede olabildiğince odaklanmaları gerektiğini ifade etmektedir. Yazılan parçayı hissetmek için anlamın bilinmesine gerek olmadığını, Arap yazısının insanların gözüne ulaşmadan önce ruhuna ulaşmasını savunur (<http1>).

Leke ile yazıyı bütünleştirip, kaligrafiyi anlamından uzaklaştırma yöntemini geliştiren bir diğer sanatçı olan Kerri Pullo, asemik yazar, görsel şair ve psikologdur. Eserlerinde, asemik yazıda anlamsız yazılı sanat formlarında yaratma ve algılamının psikolojik boyutunu işlemektedir (Görsel 10). Kerri Pullo'nun minimal düzeyde asemik çalışmaları da mevcuttur. Sanatçı, kaligrafik lekeleri kâğıda aktarırken, okutma kaygısı taşımaz, rastlantısal bir düzenleme ile kaligrafi etkisini hissettirir. Sanatçının kompozisyonlarındaki lekeci yaklaşımı, yazı ögesinin harfe benzemeksizin kompozisyonlarda tasarıma etki eden bir öge olarak kullanılmasıyla sağlanmaktadır.

Soyut Kaligrafi sanatçısı ve heykeltıraş olan Brenha Heim, sanatını icra etmenin kişinin kendini en iyi ifade edebileceği yol olduğuna inanır. Heim, sanatı her türlü alana entegre etme fikri ile çalışmalar yapar. Eserlerinde,



**Görsel 10.** (a) Kerri Pullo, *Fin, Asemik Yazı* (solda), (b) Kerri Pullo, *Tags, Asemik Yazı* (ortada), (c) Kerri Pullo, *Asemik Yazı* (sağda).

görsel öykü anlatıcı olarak vurgu hakimdir ve anlatım net ama bir o kadar da belirsizdir (Görsel 11). Lekeseli yönden güçlü belirsiz biçim yaklaşımı ile kaligrafinin siyah beyaz ağırlıklı harf oluşturma kaygısı vardır. Aynı zamanda lekese anlatım gücü belirgindir ve bedensel hareketin, ruhsal doyumun etkileşimi ile duygu aktarımı hissedilir. Özgür devasa fırça darbelerinin, sanatta kendiliğinden kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Heim'in lekese formlarındaki biçimsel uzanımları, duyguların soyut dışavurumu olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda kullandığı Sumi mürekkebi ve kendine özgü geliştirdiği boyama gereçleri ile tarzını özgünleştirmiştir. Heim'in boya vuruşlarıyla içsel duyguların anlatımını soyutlaştırması, eserlerinin Lekecilik resim anlayışı ile yakınlaştırmaktadır.

Sanat eserlerini üretirken Taşızım (Lekecilik) akımının kendisine özgürlük kattığını ifade eden değerli ressam, güzel yazı sanatçısı ve gazeteci Etem Çalışkan da kaligrafide lekeci yaklaşımıyla eser üreten bir diğer sanatçıdır. Tarsus doğumlu sanatçı, üretken ve yaratıcı kişiliği ile birçok resim yapmakta ve yazı ögesini tasarımlarının önemli bir parçası olarak işlemektedir. Çalışkan'ın resim ve yazı ağırlıklı eser yelpazesinde, Atatürk portre ressamlığı, Atatürk'ün stilize ettiği imzası, el yazması Kur'an-ı Kerim ve el yazması Atatürk'ün Nutku önemli değer olarak bulunmaktadır. Sanatçının eserleri lekeci anlayış ile değerlendirildiğinde, sanatçı resimlerinde yazıdan ilham almakta ve yazı ile resimlerinin yakınlığını yazıyı sanat olarak kullandığını ifade ederek anlatmaktadır. Çalışkan'ın resimlerinin



**Görsel 11.** (a) Brenha Heim, *Chop Wood Carry Water, 56x63 cm, Soyut Kaligrafi, Ham Tuval Üzerine Mürekkep ve Akrilik* (solda), (b) Brenha Heim, *Zen Like Water, 51x71 cm, Soyut Kaligrafi, Tuval Üzerine Sumi Mürekkebi ve Akrilik, ctcalligraphy.art* (ortada), (c) Brenha Heim, *Haiku Practice, 8x11 cm, Soyut Kaligrafi, Suluboya Kâğıdı Üzerine Üzerine Sumi* (sağda).



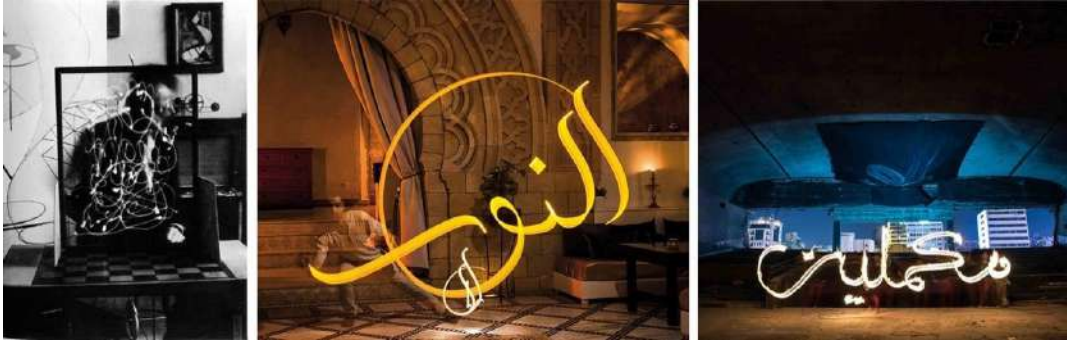


**Görsel 12.** (a) Etem Çalışkan, Hurdacı, 50x70 cm, Soyut Kaligrafi, Kâğıt Üzerine Akrilik (solda), (b) Etem Çalışkan, Mai Ses, 50x70 cm, Soyut Kaligrafi, Tuval Üzerine Akrilik (ortada), (c) Etem Çalışkan, AAA, 60x60 cm, Soyut Kaligrafi, Tuval Üzerine Akrilik (sağda, üst sıra). (d) Etem Çalışkan, Van Gogh 66x88 cm, Soyut Kaligrafi, Tuval Üzerine Akrilik (solda), (e) Etem Çalışkan, Dokunmalar, 50x70 cm, Soyut Kaligrafi, Kâğıt Üzerine Akrilik (ortada), (f) Etem Çalışkan, Kültür, 70x100 cm, Soyut Kaligrafi, Tuval Üzerine Akrilik (sağda, alt sıra).

başlangıcı yazıdır ve her bir resmini yine yazı olarak niteler. Kurallar içerisinde kuralsızlığı, özgürce kullandığı deneysel boyası ve fırça vuruşları ile yansıtır (Görsel 12 (a, b, d)). Leke ağırlıklı eserlerinde, yer yer okunur metinler yer almakta, metinlerin yan yana gelerek oluşturduğu lekesel örüntüler ile kaligrafi ağırlıklı resimsel üslubu ayırt edici olmaktadır (Görsel 12 (b ve f)). Çalışkan'a göre sanatçı düşüncelerinde de çalışmalarında da özgür olabilmelidir. Özgürlüğü sanatçıya verenin yine sanat olduğunu savunan Çalışkan, eserlerinde kullandığı renklerden, lekesel biçimlere ve metinsel öğelere değin sınırsız bir görsel betimleyicisi ve yaşayan değerli bir sanatçıdır. Sanatçı, kaligrafi alanında 2021 yılı Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük ödülünü almıştır.

Çalışmalarında, deneysel bir yaklaşımla geleneksel boya ve kaligrafi malzemelerini iki boyutlu yüzey üzerinde buluşturan bir diğer sanatçı ise Mehtap Uygungöz'dür. Akademisyen, sanatçı ve tasarımcı yönü ile eserlerini izleyiciler

ile buluşturan Uygungöz, kaligrafik resim ile özgünleştirdiği leke ağırlıklı resimsel üslubunu etkili bir şekilde çalışmalarında işlemektedir. Uygungöz, eserlerinde yazıdan hareketle asemik kompozisyonlar oluşturmakta, okutma kaygısı olmaksızın şiirsel bir dille duygusal etkiler yaratmaktadır (Görsel 13). Eserlerinde, tasarımın el verdiği belirli yerlerde kimi zaman raslantısal lekeler, kimi zaman ise kendine özgü geliştirdiği transfer baskı aracılığı ile eklediği okunur metinlere rastlanmaktadır. Çalışmalarında tasarlanmış alanları lekesel vurgular ile betimlemekte ve görsel öge olarak kullandığı lekesel formları dikkat çekici niteliktedir. Fırça ve kesik uçlu kalem kullanma yetkinliği, eserlerinde ritmik sıçrayış ile ruh bulurken, etkili resimsel kompozisyonları ve lekeci yaklaşımı ile izleyicileri deneysel ağırlıklı içsel bir yolculuğa davet etmektedir. Sanatçının kullandığı renk ögesinin tasarımlarındaki cesur aktarımı, sanatçının tarzını da ayırt edici kılmaktadır (Görsel 13(a)).



**Görsel 14.** (a) Man Ray, Space Writing, Işık Kaligrafisi (solda), (b) Julien Breton, Arapça Işık Kaligrafi Performansı, Işıkla Boyama (ortada), (c) Karim Jabbari, Işıkla Kaligrafi Performansı, Işıkla Boyama (sağda).

Sanatçı aynı zamanda Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmakta ve eser üretmeye devam etmektedir.

Kaligrafide yeni teknolojik gelişmelerin uygulandığı çalışmalardan biri de ışık kaligrafisidir. 1890 yılı doğumlu Amerikalı görsel sanatçı ise Man Ray, modern sanat ve fotoğrafta geliştirdiği yeni teknikler ile kaligrafide ışık ögesini etkinleştirmiştir. Işıkla boyama olarak adlandırılan ışık kaligrafisinde, fotoğraf üzerinde ışık kalem ile rastgele boyama yapan Ray, 1935 yılında kendi portresi üzerinde çalışarak tekniğe ilk örneği kazandırmıştır (Görsel 14, (a)). Julien Breton, Karim Jabbari ve Jahanzeb Aamir'de ışık kaligrafisinde eser üreten, lekesele anlatımı görsel öge ile bütünleştiren deneysel yorumlamalar

yapan sanatçılardır. Işık kaligrafisinde eser üreten bir diğer isim Julien Breton'dur. Arap kaligrafisi ile görsel fotoğraf ögesinin yeni teknoloji ile bütünleştirilerek ışığı fırça, havayı ise yüzey olarak kullanılmaktadır (Görsel 14, (b)).

Çeşitli ışık kaynaklarını kullanarak havaya ışıkla Arap kaligrafisi yazan Breton, mekânda lekeyi biçimsel bir ifade ile eşleştirir. Işığı, kaligrafi ile işleyen bir diğer sanatçı Karim Jabbari, hat ve ışık sanatçısı olarak bilinen bir kaligrafisttir. Jabbari, kültürlerarası bağ kurmada aracı olarak kullandığı malzemesini Arap kaligrafisi olarak tanımlar. Modern tasarım teknikleri ile kültür etkileşimi sağlar ve ışıkla boyamada bu unsurları açığa çıkarır (Görsel 14, (c)). Böylelikle mekânın dikkat çekici unsurları ile fotoğrafın esere dahil edildiği çok katmanlı bir çalışma üretilir.



**Görsel 13.** (a) Mehtap Uygungöz, 34x48 cm, Deneysel Kaligrafi, Kâğıt Üzerine Ekolin, Çini Mürekkebi, Trilin, 2020 (solda), (b) Mehtap Uygungöz, 21x28 cm, Deneysel Kaligrafi, Çini Mürekkebi, Tarama ucu, Kaligrafi Kalemi, Kursif Yazı, Transfer Baskı, 2019 (ortada), (c) Mehtap Uygungöz, 21x28 cm, Deneysel Kaligrafi, Kâğıt Üzerine Üzerine Akrilik, Matbaa Mürekkebi, Kaba Fırça, 2020 (sağda).



Birbirlerinden farklı kültürlerle ait sanatçıların eserleri değerlendirildiğinde, leke ağırlıklı ifadeci yaklaşımın kaligrafi sanatı ile ilişkisi görülmekte, kaligrafi temelinde sanatçıların güncel teknoloji deneyimlerinin geleneksel sanata eklenmesi ile kaligrafinin üretim ve kullanım alanının genişlediği görülmektedir.

Tüm metinde yapılan değerlendirmeler ile, kaligrafinin soyut ifadeci anlayışından güncel yorumlama tekniklerine ve uygulamalarına evirilen bir kesit işlenmektedir. Kaligrafide Lekecilik anlayışının, Lekecilikte de kaligrafik yansımaların karşılıklı ele alındığı bir örneklem sunulmuştur.

## SONUÇ

Kaligrafide gün geçtikçe farklılaşan ve gelişen malzemelerle yeni teknikler denenmekte ve çeşitlenen yüzeyler üzerine deneysel uygulamalar yapılmaktadır. Kaligrafinin Lekecilik anlayışı ile etkileşimi ve benzerliği üzerine odaklanan bu makale ile kaligrafide deneysel yorumlamalar eserlerin biçimsel etkisinin Lekecilik kavramı ekseninde işlenmesiyle ele alınmaktadır. Özgün ve deneysel yorumlamalar kapsamında kaligrafide Lekecilik üslubunun etkisi, okutma işlevi olmaksızın harf formlarının yalnızca temsilinin anlamını taşıyabilen biçimler oluşturmasıyla irdelenmiş ve örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Bu makale kapsamında kaligrafi sanatındaki deneysel malzemelerle dil oluşturma yaklaşımı; resim sanatıyla etkileşimi bağlamında soyut resim ve Lekecilik ekseninde işlenmiştir. Soyut Dışavurumculuk ve Lekecilik anlayışı ile kaligrafi etkileşimi, teması, biçimi ve lekeci anlayışı yönünden belirlenen örnekler üzerinden değerlendirilmiştir. Kaligrafide harflere güzel biçimler verme yaklaşımından öte okutma kaygısı olmaksızın kullanılan yüzey ve fırça deneyimi, kaligrafiyi Lekecilik anlayışı ile yakınlaştırmaktadır. Bu yakınlık, farklı disiplinlerin özünde taşıdıkları anlamın benzeşimden kaynaklanmaktadır. Seçilen farklı

kültürlerden sanatçıların özgün yaklaşımları ve teknikleri, eserlerin kaligrafik metinden öte biçim düzenlemeleriyle sınırlandırılmıştır. Lekecilik akımının belli başlı sanatçılarındaki kaligrafi sanatının etkilerine rastlanırken, leke ağırlıklı kaligrafik kompozisyonlarda Lekecilik anlayışının izleri görülmüştür. Birbirleriyle farklı konuyu benzer yöntemle ele alan iki sanatın ortak benzerliği, makalenin ana problemi olmuştur. Elde edilen uygulama ve eser değerlendirmelerinde de görüldüğü üzere, temsilin biçiminden öte anlamını taşıma kaygısı, her iki sanat için ortak nokta olmuştur.

Kaligrafi sanatının doğası gereği birçok teknik denenmekte, yeni uygulama alanlarına aktarımı geleneksel malzemelerin teknolojiye aktarımı ile sağlanmaktadır. Kaligrafide, soyut kaligrafi, asemik kaligrafi, ifadeci kaligrafi, kaligrafiti ve ışık kaligrafisi söz konusu yeni uygulama alanları olarak sıralanabilmektedir. Kullanılan malzemelerin kültürlerle göre farklılaşması, özgün düzenlemelerin lekesel yönden farklılıklarını beraberinde getirmektedir. Doğu kültürlerinde kaligrafinin fırça ile gerçekleştirilmesi, batı kaligrafisinde ise yazma gereçleri ile yazma eyleminin gerçekleştirilmesi bu duruma örnek verilebilir. Anlamın biçimi dönüştürebildiği resim sanatında olduğu gibi kaligrafide de metinsel anlamın biçimlendirilmesi mümkün olmuştur. Bu benzeşim ile kaligrafinin anlamlı metinleri anlamından kopmadan ve metin olmaksızın işlemesi Lekecilik anlayışı ile benzeşimini sağlamıştır. Her iki alanda da sanatçısının içsel yoğunluğu ve duygu aktarımı eserlerine yansırken, lekeci yaklaşım kimi zaman siyah olurken, kimi zaman ise renk ile işlenerek söz konusu etkileşimin sağlandığı görülmüştür.

## KAYNAKLAR

- Antmen, A. (2010). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamaları 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (3. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Brown, M. P. ve Lovett, P. (2015). *The Historical Source Book for Scribes*. London: University of Toronto Press.
- Gaur, A. (1994). *A History of Calligraphy*. New York: Cross River Press.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*. (4. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Jackson, D. (1981). *The Story of Writing*. London: The Parker Pen Company.
- Leterme, Y. (2022). *Kaligrafi Sanatçısı. Kaligrafist Uluslararası Yazı Kültürü Sergisi*, s. 10.
- Lovett, P. (2020). *The Art & History of Calligraphy*. London: The British Library Board.
- Neuenschwander, B. (2020). *Yazı Nereye Gidiyor?. II. Uluslararası Kaligrafi Sergisi Kaligrafinin Çağrısı: Tin*, s. 16.
- Turani, A. (2000). *Dünya Sanat Tarihi*. (8. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uçar, T. F. (2022). *Fikrimizin izi-Yazı. Kaligrafist Uluslararası Yazı Kültürü Sergisi*, s. 8.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

## İnternet Kaynakları

- http1. Mitchellcenterforarts. (2022). Erişim Tarihi: 03.10.2022. <http://www.mitchellcenterforarts.org/el-seed/>

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. (a) Mark Tobey, 1957, *Uzay Ritüeli No. 1 / Space Ritual No. 1*. Kâğıt üzerine sumi mürekkebi, 74,3 x 95,1 cm. Artsy. Erişim: 11.06.2021. <https://www.artsy.net/artwork/mark-tobey-space-ritual-no-1> (solda), (b) Mark Tobey, 1957, *İsimsiz / Untitled*. Kâğıt üzerine mürekkep, 33,7 x 24,4 cm. The Met Museum. Erişim: 11.06.2021. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/482364> (ortada), (c) Mark Tobey, 1957, *Sumi / Sumi*. Kâğıt üzerine Çin mürekkebi, 22,44 x 17,32 cm. Jeanne Bucher Jaeger. Erişim: 11.06.2021. <https://jeannebucherjaeger.com/mark-tobey-threading-light-2/> (sağda).
- Görsel 2. (a) Jackson Pollock, 1950, *İsimsiz / Untitled*. Kâğıt üzerine mürekkep, 44,5 x 56,6 cm. MoMA. Erişim: 11.06.2021. <https://www.moma.org/collection/works/36965> (solda), (b) Jackson Pollock, 1951, *İsimsiz / Untitled*. Dut kağıdına siyah ve sepya mürekkep, 63,5 x 98,4 cm. Artsy. Erişim: 11.06.2021. <https://www.artsy.net/artwork/jackson-pollock-untitled-35> (ortada). (c) Jackson Pollock, *Atölyesinde Çalışırken*. Indigo Dergisi. Erişim: 11.06.2021. <https://indigodergisi.com/2016/10/jackson-pollock-amerikan-soyut-disavurumculuk/> (sağda).
- Görsel 3. (a) Hans Hartung, 1973, *L-58-1973*. Litografi Baskı, 32,5 x 22,5 cm. Sangallo Fine Art. Erişim: 11.06.2021. <https://www.sangallofineart.it/en/artworks/hans-hartung-l-58-1973/> (solda), (b) Hans Hartung, 1961, *İsimsiz / Untitled*. Gravür Baskı, 32,5 x 22,5 cm. Mchampetier. Erişim: 11.06.2021. <https://www.mchampetier.com/Woodcut-Hans-Hartung-88013-work.html> (ortada), (c) Hans Hartung, 1956, *İsimsiz / Untitled*. Kâğıt üzerine mürekkep, 38 x 28 cm. Artam. Erişim: 11.06.2021. <https://artam.com/muzayede/305-muzayede-cagdas-sanat-eserleri-2/hans-hartung-1904-1989-untitled-235> (sağda).
- Görsel 4. (a) Franz Kline, 1950, *Şef / Chief*. Tuval üzerine Yağlıboya, 148,3 x 186, 7 cm, Artwizard. Erişim: 15.06.2021. <https://artwizard.eu/black-and-white-with-franz-kline-ar-59> (solda), (b) Franz Kline, 1956, *Mahoning*. Artwizard. Erişim: 15.06.2021. <https://artwizard.eu/black-and-white-with-franz-kline-ar-59.html> (ortada), (c) Franz Kline, 1950s, *Franz Kline ve Eseri*, *Arte Moderna*. Erişim: 15.06.2021. <https://www.amartemoderna.com/en/artista/franz-kline/> (sağda).
- Görsel 5. (a) Korosh Ghazimorad, 2018, *Patoglif Koleksiyonları / Pathoglyphics Collections*, Karton Üzerine Akrilik, 70x100, Erişim: 11.09.2022. <https://ghazimorad.com/en/portfolio/path-ghazi-615-w/> (solda), (b) Korosh Ghazimorad, 2019, *Beyaz Üzerine Beyaz Seri / White on White Series*, Kanvas Üzerine Karışık Teknik, 70x100, Erişim: 11.09.2022. <https://ghazimorad.com/en/portfolio/wh-ghazi-0305-w/> (ortada), (c) Korosh Ghazimorad, 2020, *Kökler ve Ağaçlar Koleksiyonu / Roots and Trees Collections*, Karton Üzerine Akrilik, 20x29,5, Erişim: 11.09.2022. <https://ghazimorad.com/en/portfolio/ac-on-paper-ghazi-430-w/> (sağda).
- Görsel 6. (a) Niels Shoe Meulman, *Anniversary Piece, Single Stroke*, Kâğıt Üzerine Mürekkep, Erişim: 19.09.2022. <https://www.nielshoemeulman.com/calligraffiti/page/4.html> (solda), (b) Niels Shoe Meulman, *The Moment*, Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 125x125x3 cm, Erişim: 19.09.2022. <https://www.widewalls.ch/artwork/niels-shoe-meulman/the-moment-m260> (ortada), (c) Niels Shoe Meulman, *Unsigned*, 2019, Kâğıt Üzerine Mürekkep, 50x70 cm, Erişim: 19.09.2022. <https://www.artsy.net/artwork/niels-shoe-meulman-unsigned> (sağda).

- Görsel 7. (a) Henri Michaux, Sans Titre, 1960, Kâğıt Üzerine Hint Mürekkebi, 75x108 cm, Erişim: 19.09.2022. <https://www.fondation-maeght.com/sans-titre-henri-michaux/> (solda), (b) Henri Michaux, Sans Titre, 1952, Kâğıt Üzerine Hint Mürekkebi, Erişim: 19.09.2022. <http://www.baudoine-lebon.com/galerie/artistes/oeuvres/1271/henri-michaux> (ortada), (c) Henri Michaux, Sans Titre, 1960, Kâğıt Üzerine Guaj Boya, 74x55 cm, Erişim: 19.09.2022. <https://www.anticstore.art/77758P> (sağda).
- Görsel 8. (a) Wang Dongling, Without Form, 2013, Xuan Kâğıt Üzerine Mürekkep, Asemik Kaligrafi, Erişim: 19.09.2022. <https://www.inkstudio.com.cn/artists/57-wang-dongling/> (solda), (b) Wang Dongling, The Modest Garden Cannot Expect Clouds and Rain, Suluboya Kâğıdı Üzerine Mürekkep, 76,5x57 cm, Erişim: 19.09.2022. <https://www.inkstudio.com.cn/artists/57-wang-dongling/> (ortada solda), (c) Cecil Touchon, Asemik Kaligrafi, Kâğıt Üzerine Mürekkep, Erişim: 19.09.2022. <https://ceciltouchon.com/asemic-writing/> (ortada sağda), (d) Cecil Touchon, Asemik Kaligrafi, Kâğıt Üzerine Mürekkep, Erişim: 19.09.2022. <https://ceciltouchon.com/asemic-writing/> (sağda).
- Görsel 9. (a) Said Dokins & Monkey Bird. The Secrets of Mind, 2016, Duvar Üzerine Kaligrafiti, Fransa. Erişim: 19.09.2022. <https://www.artistaday.com/?p=27056> (solda), (b) Said Dokins, Duvar Üzerine Kaligrafiti uygularken, Erişim: 03.10.2022. <https://saidokins.com/?v=267d696eab9e> (ortada, solda), (c) eL Seed, Kaligrafiti, Duvar Üzerine Kaligrafiti, Dubai. Erişim: 19.09.2022. <https://elseed-art.com/wp-content/uploads/2019/01/Zayed-Dubai.jpg> (ortada, sağda), (d) eL Seed, Kaligrafiti, Duvar Üzerine Kaligrafiti uygularken. Erişim: 19.09.2022. <http://www.coneyartwalls.com/current-murals/el-seed> (sağda).
- Görsel 10. (a) Kerri Pullo, Fin, Asemik Yazı, Erişim: 19.09.2022. <https://womenasemicwriters.intuitiveartists.com/kerri-pollo/> (solda), (b) Kerri Pullo, Tags, Asemik Yazı, Erişim: 19.09.2022. <https://womenasemicwriters.intuitiveartists.com/untitled-by-kerri-pullo/> (ortada), (c) Kerri Pullo, Asemik Yazı, Erişim: 19.09.2022. <https://minxuslynxus2.files.wordpress.com/2015/04/kerri-4-1911.jpg> (sağda).
- Görsel 11. (a) Brenha Heim, Chop Wood Carry Water, 56x63 cm, Soyut Kaligrafi, Ham Tuval Üzerine Mürekkep ve Akrilik, Erişim: 19.09.2022. <https://www.abstractcalligraphy.art> (solda), (b) Brenha Heim, Zen Like Water, 51x71 cm, Soyut Kaligrafi, Tuval Üzerine Sumi Mürekkebi ve Akrilik, Erişim: 19.09.2022. <https://www.abstractcalligraphy.art> (ortada), (c) Brenha Heim, Haiku Practice, 8x11 cm, Soyut Kaligrafi, Suluboya Kâğıdı Üzerine Üzerine Sumi Mürekkebi ve Akrilik, Erişim: 19.09.2022. <https://www.abstractcalligraphy.art> (sağda).
- Görsel 12. (a) Etem Çalışkan, Hurdacı, 50x70 cm, Kâğıt Üzerine Akrilik, Erişim: 27.01.2023. <https://docplayer.biz.tr/7003967-Ismek-in-ustalari-sanata-adanmis-bir-omur-etem-caliskan-etem-caliskan-kaligrafi-sergisi.html> (solda), (b) Etem Çalışkan, Mai Ses, 50x70 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Erişim: 27.01.2023. <https://www.fatih.bel.tr/tr/main/read/dosyalar/?file=b7343dbfbf4041a5b02db59c0430ef06.pdf> (ortada), (c) Etem Çalışkan, AAA, 60x60 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Erişim: 27.01.2023. <https://www.fatih.bel.tr/tr/main/read/dosyalar/?file=b7343dbfbf4041a5b02db59c0430ef06.pdf> (sağda, üst sıra).
- (d) Etem Çalışkan, Van Gogh 66x88 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Erişim: 27.01.2023. <https://www.fatih.bel.tr/tr/main/read/dosyalar/?file=b7343dbfbf4041a5b02db59c0430ef06.pdf> (solda), (e) Etem Çalışkan, Dokunmalar, 50x70 cm, Kâğıt Üzerine Akrilik, Erişim: 27.01.2023. <https://www.fatih.bel.tr/tr/main/read/dosyalar/?file=b7343dbfbf4041a5b02db59c0430ef06.pdf> (ortada), (f) Etem Çalışkan, Kültür, 70x100 cm, Tuval Üzerine Akrilik, Erişim: 27.01.2023. <https://www.fatih.bel.tr/tr/main/read/dosyalar/?file=b7343dbfbf4041a5b02db59c0430ef06.pdf> (sağda, alt sıra).
- Görsel 13. (a) Mehtap Uygungöz, 34x48 cm, Deneysel Kaligrafi, Kağıt Üzerine Ekinin, Çini Mürekkebi, Trilin, 2020, <https://www.alifart.com/mehtap-uygungoz-1965-277797/> (solda), (b) Mehtap Uygungöz, 21x28 cm, Deneysel Kaligrafi, Çini Mürekkebi, Tarama ucu, Kaligrafi Kalem, Kursif Yazı, Transfer Baskı, 2019, <https://www.alifart.com/mehtap-uygungoz-1965-277748/> (ortada), (c) Mehtap Uygungöz, 21x28 cm, Deneysel Kaligrafi, Kâğıt Üzerine Üzerine Akrilik, Matbaa Mürekkebi, Kaba Fırça, 2020, <https://www.alifart.com/mehtap-uygungoz-1965-277759/> (sağda).
- Görsel 14. (a) Man Ray, Space Writing, Işık Kaligrafisi, Erişim: 19.09.2022. <https://lightpaintingphotography.com/light-painting-history/> (solda), (b) Julien Breton, Arapça Işık Kaligrafisi Performansı, Işıkla Boyama, Erişim: 19.09.2022. [https://www.abouthether.com/sites/default/files/2018/10/08/main\\_-\\_inoor.jpg](https://www.abouthether.com/sites/default/files/2018/10/08/main_-_inoor.jpg) (ortada), (c) Karim Jabbari, Işıkla Kaligrafisi Performansı, Işıkla Boyama, Erişim: 19.09.2022. <https://www.karimjabbari.com/light-painting?lightbox=dataItem-kg6zaz4m> (sağda).

## KOLOGRAFİ TEKNİĞİNDE ALTERNATİF YAKLAŞIMLAR: DENEYSSEL BİR ARAŞTIRMA\*

Doç.Dr. Berna Coşkun ONAN\*\*  
Prof. Sezin Türk KAYA\*\*\*

### ÖZET

Geleneksel özgün baskıresim tekniklerine alternatif olarak kolografi tekniği, 1940'lı yıllardan itibaren daha geniş bir uygulama alanı bulan deneysel bir tür olarak açıklanmaktadır. Bu araştırmanın amacı, baskıresim atölyesinde kolografi tekniğiyle gerçekleştirilecek bir dizi deney yoluyla, baskı sanatlarında yaygın biçimde kullanılan zararlı kimyasallara alternatif olarak günlük yaşamdan malzemelerin baskıresmin içinde nasıl yer aldığını ve farklı etkilerin nasıl oluşturulabileceğini ortaya koymaktır. Bu amaca ilişkin olarak, 5 farklı malzeme ve 4 farklı kağıt tipinden oluşan 5 deney planlanmış ve 6 ay süren deneysel bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın veri toplama sürecinde gözlemler yapılmış ve bu gözlemlerde kullanılmak üzere geliştirilen formlarda; baskıresmin temel prensipleri olan *boya transferi*, *ton değerleri*, *kağıtta deformasyon*, *kalıpta deformasyon*, *edisyon takibi* bağımlı değişkenlerinin esas alındığı derecelendirme ölçeği kullanılmıştır. Analiz sürecinde, bağımlı değişkenlerin gözlemlendiği deneylerde, kolografi tekniğinde özgün baskıresmin temel niteliklerine dair değerlerin değişimleri kaydedilmiştir. Araştırmanın bulgularında, analizlerde esas olan bağımlı değişkenlerin kağıt ve kalıplara göre dikkat çeken verileri grafiklerle sunulmuş ve elde edilen sonuçlar amaçlarla ilişkilendirilerek yazılmıştır. Buna göre; *boya transferi*, tüm deneylerde ve kağıt tiplerinde yüksek derecede olumlu sonuç vermiştir. İncelenen kağıt türlerinin tümünün baskıresim çalışması için elverişli olduğu gözlemlenmiştir. Genel olarak deneylerde *kalıpta deformasyon* görülmemiş ve kalıp tiplerinin tümünde *edisyon takibi* yapılabilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Baskıresim, Kağıt, Baskı kalıbı, Deneysel baskıresim, Kolografi

Geliş Tarihi: 20.10.2022

Kabul Tarihi: 15.02.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Çalışma, Bursa Uludağ Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi Tarafından Desteklenen Araştırma Projesinden üretilmiştir. Proje No: SGA-2021-497

\*\*Bursa Uludağ Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, onanberna@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5218-5452

\*\*\*Bursa Uludağ Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, turkkaya@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1570-3169

## **ALTERNATIVE APPROACHES in COLLAGRAPHY TECHNIQUE: An EXPERIMENTAL RESEARCH \***

Assoc. Prof. Dr. Berna Coşkun ONAN\*\*  
Prof. Sezin Türk KAYA\*\*\*

### **ABSTRACT**

As an alternative to traditional printmaking techniques, the collagraphy technique is described as an experimental genre that has found a wider application area since the 1940s. The aim of this research is to reveal how materials from daily life can be used in printmaking as an alternative to the harmful chemicals commonly used in printmaking and how different effects can be created through a series of experiments with the collagraphy technique in the printmaking workshop. For this purpose, five experiments consisting of five different materials and four different paper types were planned and an experimental research was carried out for six months. In the data collection process of the research, observations were made and in the forms developed to be used in these observations; a rating scale based on the dependent variables of paint transfer, tone values, paper deformation, mold deformation, edition tracking, which are the basic principles of printmaking, was used. In the process of analysis, in the experiments in which the dependent variables were observed, the changes in the values of the basic qualities of the printmaking in the collagraphy technique were recorded. In the findings of the research, the remarkable data of the dependent variables, which were the basis of the analysis, according to papers and patterns were presented in graphs and the results obtained were written by associating them with the objectives. Accordingly, Dye Transfer gave highly positive results in all experiments and paper types. All of the paper types examined were observed to be suitable for printmaking. In general, no deformation of the mold was observed in the experiments and all mold types could make edition tracking.

**Keywords:** Printmaking, Paper, Printing block, Experimental printmaking, Collagraphy.

Received Date: 20.10.2022

Accepted Date: 15.02.2023

Article Types: Research Article

\*The study was produced from the Research Project supported by Bursa Uludağ University Scientific Research Projects Unit.

Project No: SGA-2021-497

\*\*Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, onanberna@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5218-5452

\*\*\*Bursa Uludağ University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Design, turkkaya@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1570-3169



## 1. GİRİŞ

Baskıresim sanatında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan ekonomik krizler nedeniyle, sıklıkla kullanılmaya başlanan alternatif yöntemler, bu sanatın seyrini değiştirmiştir. Sanatçılar, bulamadıkları malzemelerin yerine, alternatifler geliştirmek zorunda kalmışlardır. Kolografi tekniği 1940'lı yıllardan itibaren daha sık uygulama alanı bulunan deneysel bir baskıresim yöntemine dönüşmüştür (Türk Kaya, 2011: 1). Alternatifler yaklaşımlar olarak ortaya çıkan yeni denemeler, 1945 sonrası sanatsal arayışlar ile birleşerek günümüzdeki yeni yöntem ve tekniklerin doğmasına sebep olmuştur. Bunlara ek olarak, 1960 yılında Viyana'da yapılan "Uluslararası Güzel Sanatlar Kongresinde" özgün baskıresim ile ilgili alınan kararlar, bu tekniğin bir sanat türü olarak tüm dünyada kabul görmesi anlamında büyük bir kırılmanın göstergesi olarak kabul edilmektedir. Aşağıda sıralanan bu kararlar, bu araştırma için temel ölçütler sayılmaktadır:

- *Özgün baskılar yapan sanatçının bakır kazıma, taş baskı ve diğerleri gibi çeşitli tekniklerle yaptığı eserlerinin her birinin ve toplam baskı sayısını saptamak hakkı ve görevidir.*
- *Bir baskının özgün sayılabilmesi için üzerinde sanatçının imzasından başka toplam baskı sayısı ve her yaprağın kaçmıcı baskı olduğunu gösteren sayının imzalanmış olması gerekir.*
- *Yukarıda belirtilen ilkeler, özgün kalıbı sanatçısı tarafından tahta taş ve diğerleri gibi tekniğe uygun malzemeyi işleyerek yapılmış eserlerin baskıları için gereklidir. Bu ilkelere uymadan yapılan baskıresimler röprodüksiyon sayılır (Ashler ve Özsezgin, 1989: 137).*

Kongre kapsamında alınan bu kararlar, özgün baskıresmin temel ölçütlerinin belirlenmesine ek olarak, bu bilgi alanının kurumsallaşmasının da yolunu açmıştır. Sanatçıların bireysel kullanımlarının yanı sıra, sanat eğitimi alanlarında eğitim sürecinin bir parçası olarak

kabul görmeye başlamıştır. Yükseköğretimde güzel sanatlar fakültelerinde, eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde zorunlu ve seçmeli özgünbaskı dersleri bulunmaktadır (Kurt, 2019: 3). Bu ders kapsamında yürütülen atölye çalışmaları, teknik altyapı gerektirmektedir. Pek çok kurumda maddi imkansızlıklar ve fiziksel şartlardaki uygunsuzluklar nedeniyle, özgün baskıresim atölye uygulamaları yüzeysel olarak yürütülmekte ve baskıresim makinesi gibi araçlar olmadan yapılan baskı yöntemleri uygulanmaktadır. Baskıresimde teknik, malzeme ve fiziksel şartların iyileştirilmesi, tekniğin sanatsal kullanımında yerel ve evrensel bağlamda varlık gösterebilmenin önemli yollarından sadece biridir. Özgün baskıresim doğası gereği, tüm yaratıcı sanatsal teknik kullanımlarına, malzemenin çeşitliliğine ve baskı süreçlerindeki özgün araç geliştirme çabalarına imkan tanıyan bir yapıdadır. Bu yapı, melez baskı, deneysel baskı ve mutfakta litografi gibi bir çok alt tekniğin doğmasına neden olmuştur. Bu alternatif tekniklerden biri olarak bilinen kolografi baskıresim tekniği, atölye donanım eksiklikleri, fiziksel yetersizlikler gibi olumsuzlukların yarattığı boşluğu, yaşamdan sınırsız malzeme kullanımına imkan tanımak suretiyle doldurmaktadır.

Alan yazında kolografi baskıresim tekniği, farklı dillerden yapılan tercümelemler sebebiyle, çeşitli isimlendirmelerle görülebilir: kolagrafi, kolograf vb. "Kolagrafi: daha önce hazırlanan farklı malzemeli ve farklı dokulu parçalar, bir metal plaka üzerine gerek sabitlenerek gerek sabitlenmeden yerleştirilip bütünleştirilebilir. Parçalar bağımsız olursa her baskıda yer değiştirme özelliği gösterebilir; ayrıca farklı renk verilerek basılabilir. Bu parçaların yüzeyleri, gerekirse sertleşebilen bir vernikle sabitleştirilebilir; bundan sonra kazıma, oyma işlemleri yapılabilir. Diğer intaglio kalıpları gibi baskısı alınır (Tüfekçi, 2001: 13).

Bir baskının özgün baskiresim olarak kabul görmesi için bir takım özellikleri taşıması gerekir. Baskiresmin ortaya çıkması çeşitli aşamalardan oluşur. Bu aşamalar her tekniğe göre değişkenlikler göstermekle birlikte ortak noktalar da barındırmaktadır. Desenin tümünün ve baskı kalıbının sanatçı tarafından oluşturulması; kalıp hazırlığının tekniğin doğasına göre gerçekleştirilmesi gereklidir. Hazırlanan kalıptan alınan baskı orijinal çalışma olarak kabul görür. Baskının el presinde veya elle basılmış olması, mürekkepleme işleminin tampon veya baskı merdanesi ile yapılması önemli bir aşamadır. Sanatçı tarafından kullanılan kağıt, baskı türüne göre özellikli seçilmelidir ve sanatçının biten baskıyı imzalaması gereklidir (Brunner, 2001: 172).

Araştırma kapsamında birer parametre değeri olarak yer verilen; *boya transferi, ton değerleri, kağıtta deformasyon, kalıpta deformasyon, edisyon takibi (çoğaltma)* bağımlı değişkenleri, baskiresmin genel kabul şartları içinde önemli bir yere sahiptir. Deneyler sırasında baskı yapılan yüzeylerde, bu değişkenler açısından beş derecelendirme ölçeği dikkate alınarak bir değerlendirme yapılmıştır. Bu parametreler özgün baskiresmin temel nitelikleri olduğundan, araştırmaya tümüyle yön vermiştir.

Anadolu Üniversitesi ve Balıkesir Üniversitesi'nde lisans ve lisansüstü düzeyde ayrı bir bölüm olarak baskı sanatları eğitimi verilmektedir. Türkiye'nin pek çok üniversitesinde bu üniversitelerden mezun olan akademisyenler baskiresim atölye derslerini yürütmektedir. Bu okullar dışındaki Yükseköğretim kurumlarında baskiresim atölye dersleri, Resim veya Grafik Tasarımı Eğitimi alanlarından mezun olan ve lisansüstü çalışmalarında baskı sanatlarıyla ilgili akademik çalışmalar yapan öğretim elemanları tarafından yürütülmektedir. Bununla birlikte baskiresim teknikleriyle ilgili bilgi ve deneyim eksiklikleri bulunmaktadır. Bunun en önemli sebebi, baskiresim konusunda yaşanan kaynak ve altyapı eksikliğidir. Havalandırma ve çeker sistemleri

yetersiz olan pek çok baskiresim atölyesinde, kapalı ve kalabalık ortamlarda havaya zehirli gazlar çıkarmayan kolografi tekniği ile zengin çalışma imkanları sunmaktadır.

Özgün baskiresim tekniklerinin sanat eğitimi kurumlarında yer alması ile birlikte üzerinde durulması gereken diğer bir konu ise araştırmalara ne kadar konu olduğudur. Türkiye'de kolografi yöntem ve tekniklerini araştıran ilk lisansüstü tez çalışması 2011 yılında yapılmıştır (Türk Kaya, 2011). Bu tarihten sonra, kolografi tekniğini içeren Türkçe kaynaklar oluşmaya başlamıştır. Bununla birlikte tarihsel süreç içinde kolografi tekniğini detaylı olarak inceleyen Türkçe yazılmış bir kaynak kitap henüz yayınlanmamıştır. Baskiresim ile ilgili Türkçe literatürde kolografinin başka tekniklerin yanında veya altında incelendiği görülmektedir. Yabancı dilde yazılmış, ana araştırma konusu kolografi olan Collagraphs and Mixed-Media Printmaking (Hartill ve Clarke, 2005) ve Making Collagraph Prints (MacKenzie, 2019) isimli kitaplar bulunmaktadır. Bu kaynakların yanında özgünbaskı teknikleri hakkında yazılmış pek çok kitaba ulaşılabilmektedir. Var olan kitapların çoğu, geleneksel baskiresim yöntem ve teknikleri üzerinde durmaktadır. Bu kısa değerlendirme, bu tekniğin detaylarıyla açıklanmaya ve görsel örnekleriyle sunularak alan yazına kazandırılmaya muhtaç bir teknik olduğunu göstermektedir.

Bu çalışmada baskiresim atölyesinde gerçekleştirilen bir dizi deney yoluyla, baskı sanatlarında yaygın olarak kullanılan zararlı kimyasallara alternatif olarak günlük yaşamdan malzemelerin baskiresim alanı içinde nasıl kullanıldığını kolografi tekniğiyle gösterebilmek; metal baskı, ağaç baskı, taş baskı ve ipek baskı ile elde edilen dokusal etkilere alternatif olabilecek çeşitli etkileri araştırmak ve sunmak amaçlanmıştır.

Bu araştırma kapsamında kolografi tekniği ile gerçekleştirilen deneylerde bağımlı değişken

olarak belirlenen farklı kağıt ve kalıp türlerinin hangi sonuçları verdiğini gözlemek için aşağıdaki sorular sorulmuştur:

1. *Boya transferi bağımlı değişkeni, farklı kağıt türlerinde hangi sonuçları vermektedir?*
2. *Tonal değerler bağımlı değişkeni, farklı kağıt türlerinde hangi sonuçları vermektedir?*
3. *Kağıtta deformasyon bağımlı değişkeni, farklı kağıt türlerinde hangi sonuçları vermektedir?*
4. *Kalıpta deformasyon bağımlı değişkeni, farklı kağıt türlerinde hangi sonuçları vermektedir?*
5. *Edisyon takibi bağımlı değişkeni, farklı kağıt türlerinde hangi sonuçları vermektedir?*

## 2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma, deneysel bir araştırmadır. “*Deney, düzenlenmiş ve denetim altındaki bir ortamda bağımsız değişkenin bağımlı değişken üzerindeki etkisini saptama süreci ve bu sürecin sonunda elde edilen dirik bilgi olarak tanımlanabilir*” (Sönmez ve Gülderen Alacapınar, 2019: 52).

Bu araştırmada, sanat atölyesi bir deney ortamı olarak kullanılmıştır. Bu ortam ve çalışma gereçleri denetim altında kullanılmış ve süreç atölye gözlemleri ile eşzamanlı olarak planlanmıştır.

### 2.1. Deney Ortamı-Veri Toplama Ortamı

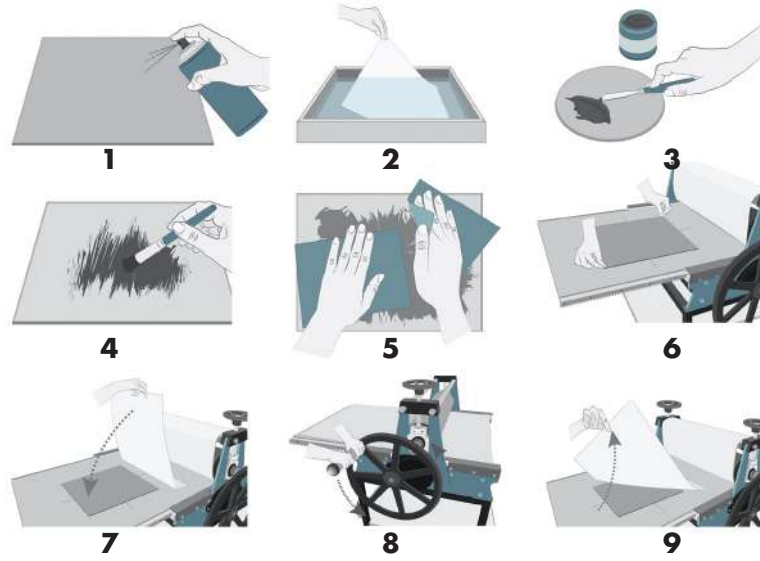
Deneysel yöntemde dikkat edilmesi gereken birçok husus vardır. Deney ortamlarında çeşitli materyal ve gereçlerle çalışılan bu tip araştırmalarda, bağımsız değişken/lerin bağımlı değişken/ler üzerindeki etkisi incelenirken ortam ve deneye müdahalesi olacak tüm etkenlerin önüne geçilmelidir. Bu araştırmada, deneyin koşullarının beklenmedik değişimlere uğramasının önüne geçilebilmek için çeşitli tedbirler alınmıştır. Bu tedbirler; atölye ortamının ısı, ışık ve havalandırma gibi fiziki koşullarının dikkatle sabit tutulması ve materyallerin ve kullanım koşullarının temizliğine dikkat

edilmesi gibi hususlardır. Gerçekleştirilen tüm kolografi baskıresim deneylerinde, sanat atölyelerinde yaygın biçimde tanınan ve kullanılan baskı boyası, tek tip boya olarak kullanılmıştır. Bu şekilde, baskı denemeleri sırasında boya farklılıkları nedeniyle oluşabilecek farklı değişkenlerin devreye girmesi ve renk ve yoğunluk açısından sonucu etkilemesinin önüne geçilmiştir.

### 2.1. Deney Uygulama- Veri Toplama Süreci

Bu araştırma, 5 ayrı deneyin gerçekleştirilmesi ve eşzamanlı olarak veri toplanması süreçlerini içermektedir. Bu deneysel süreçlerde, baskı sanatlarında yaygın olarak kullanılan zararlı kimyasallara alternatif olarak günlük yaşamdan malzemelerin kolografi tekniğinde nasıl kullanıldığını gösterebilmek amacıyla uygulayıcı-yürütücü tarafından bir deney seti hazırlanmıştır. Yaygın olarak kullanılan geleneksel yöntemlerde görülen dokusal etkilere alternatif olabilecek çeşitli etkileri araştırmak için uygulayıcı-yürütücü tarafından hazırlanan deney seti atölye ortamında uygulamaya alınmıştır. Uygulayıcı-yürütücü tarafından gerçekleştirilen deneysel uygulama süreci, alandan 3 uzman araştırmacı tarafından gözlemlenerek elde edilen veriler deneysel gözlem formlarına kaydedilmiştir. Gözlem formlarında derecelendirme ölçeği ile işe koşulan maddeler/bağımlı değişkenler, giriş kısmında araştırma kapsamı başlığı içinde analize yön veren temel parametreler olarak belirlenmiş, sıralanmış ve tüm detaylarıyla açıklanmıştır. Analiz süreci sonrasında elde edilen veriler, bulgularda yukarıda sözü edilen temel parametreler/bağımlı değişkenler temelinde değerlendirilerek sunulmuştur.

Hazırlanan kolografi kalıpları otosprey boyası ile cilalanmış ve baskıya uygun hale getirilmiştir. Deneyler sırasında kolografi kalıbı çukur baskı yöntemine uygun olarak basılmıştır. Basma işlemi Görsel 1’de gösterilmektedir.



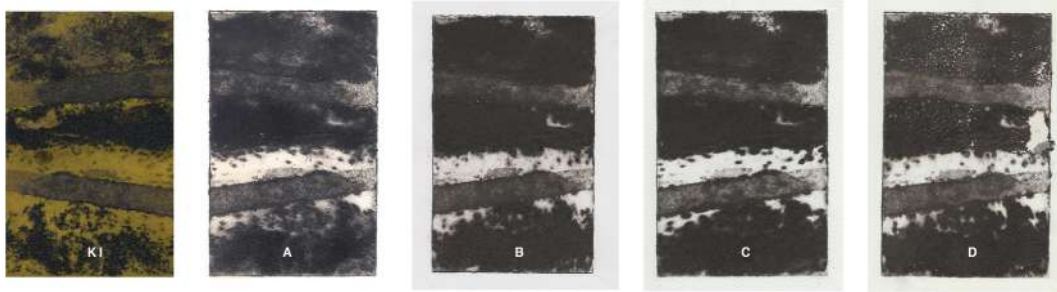
**Görsel 1.** Kolografi Kalıplı Baskı Süreci. 1: Biten kalıbın otosprey boyası ile cilalanması. 2: Baskı kağıdının suda bekletilmesi. 3: Baskı mürekkebinin tezgaha açılması. 4: Fırça ile kalıbın mürekkeplenmesi. 5: Mürekkebin kağıttan silinmesi. 6: Silinmiş kalıbın baskı makinasına yerleştirilmesi. 7: Kalıbın üzerine nemli kağıdın yerleştirilmesi. 8: Baskı makinasından kağıt ve kalıbın birlikte geçirilmesi ve basma işlemi. 9: Basma işlemi sonrası kalıbın üzerinden kağıdın alınması. İllüstrasyon: Betül Rahim.

Bu süreçlerin tümünde aynı mekânsal koşullar gözetilmiş ve boya farklılıklarının baskı niteliklerinde değişime neden olmasının önüne geçebilmek amacıyla, tek tip baskı boyası kullanılmıştır. Deneyler, ayrıntılarıyla aşağıda sunulmaktadır:

### 2.2.1. Deney I: Kumlu zeminin kolografi baskıdaki etkileri

Bu deneyin amacı, kumlu zemin kalıbıyla (K-I) uygulanan kolografi baskı tekniğiyle çeşitli doku etkilerinin farklı kağıtlar üzerinde beş farklı bağımlı değişkene göre gözlemlenmesi ve kaydedilmesidir. Bu işlem, mukavva üzerine

önce tutkal sürüp daha sonra belirlenen alanlara sırasıyla ince, orta, kalın ölçekli kumları serpmek suretiyle başlatılmıştır. Aynı zemin üzerine çeşitli kalınlıklarda kum serpilerek hazırlanan kumlu zemin bir kalıp olarak K-I *boya transferi*, *ton değerleri*, *kağıtta deformasyon*, *kalıpta deformasyon ve edisyon takibini* (çoğaltılabilirlik) gözlemek üzere çeşitli türlerdeki (A, B, C, D) kağıtlar üzerine basılmıştır (Görsel 2). Bu deneyde uygulayıcı-yürütücünün yanı sıra üç alan uzmanı araştırmacının da kullandıkları formlardan bir örnek (D-I, Form-1), veri toplama araçları başlığı altında sunulmaktadır.



**Görsel 2.** K-I Kumlu Zemin Kalıbı, A 300 gr asitsiz gravür kağıdı, B 200 gr desen kağıdı, C 300 gr suluboya kağıdı, D 300 gr bristol kağıdı.





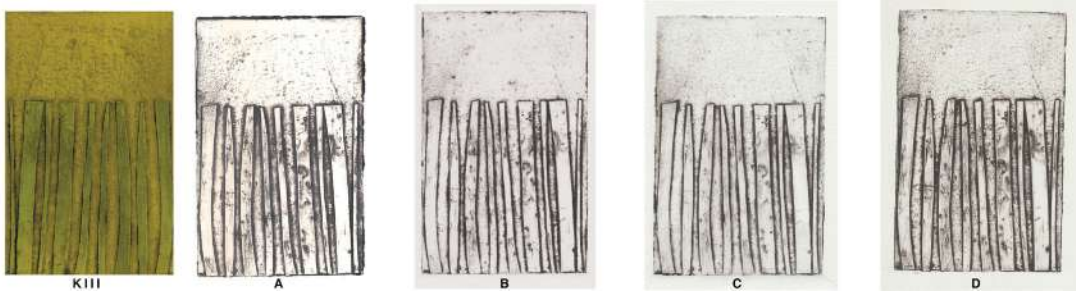
**Görsel 3.** K-II Akrilik Pasta Zemin Kalıbı, A 300 gr asitsiz gravür kağıdı, B 200 gr desen kağıdı, C 300 gr suluboya kağıdı, D 300 gr bristol kağıdı.

### 2.2.2. Deney II: Akrilik pasta zeminin kolografi baskıdaki etkileri

Bu deneyin amacı, akrilik pasta zemin kalıbıyla (K-II) uygulanan kolografi baskı tekniğiyle çeşitli doku etkilerinin farklı kağıtlar üzerinde 5 farklı bağımlı değişkene göre gözlemlenmesi ve kaydedilmesidir. Akrilik pasta spatula ile mukavva üzerine uygulanmıştır. Akrilik pasta yoğun kıvamlı bir malzemedir, spatula yardımı ile mukavva üzerine sürülür ve doku oluşturulur. K-II akrilik pastalı zemin, *boya transferi, ton değerleri, kağıtta deformasyon, kalıpta deformasyon ve edisyon takibini* (çoğaltılabilirlik) gözlemlenmek üzere çeşitli türlerdeki (A, B, C, D) kâğıtlar üzerine basılmıştır (Görsel 2). Bu deneyde uygulayıcı-yürütücünün yanı sıra üç alan uzmanı araştırmacının da kullandıkları formlardan bir örnek (D-I, Form-1), veri toplama araçları başlığı altında sunulmaktadır.

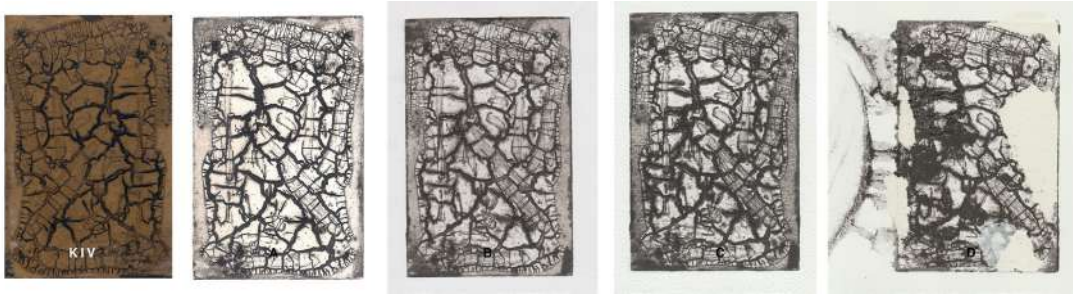
### 2.2.3. Deney III: Asetat zeminin kolografi baskıdaki etkileri

Bu deneyin amacı, asetat zemin kalıbıyla (K-III) uygulanan kolografi baskı tekniğiyle çeşitli doku etkilerinin farklı kağıtlar üzerinde 5 farklı bağımlı değişkene göre gözlemlenmesi ve kaydedilmesidir. Bu deneyde farklı biçimlerdeki asetat, mukavva zemin üzerine tutkal kullanılarak yapıştırılmıştır. Tutkal kurduktan sonra üzerine otosprey boyası sıkılmış ve kalıp baskıya uygun hale getirilmiştir. Asetat zeminli kalıp K-III *boya transferi, ton değerleri, kağıtta deformasyon, kalıpta deformasyon ve edisyon takibini* (çoğaltılabilirlik) gözlemlenmek üzere çeşitli türlerdeki (A, B, C, D) kâğıtlar üzerine basılmıştır (Görsel 3). Bu deneyde uygulayıcı-yürütücünün yanı sıra üç alan uzmanı araştırmacının da kullandıkları formlardan bir örnek (D-I, Form-1), veri toplama araçları başlığı altında sunulmaktadır.



**Görsel 4.** K-III Asetat Zemin Kalıbı, A 300 gr asitsiz gravür kağıdı, B 200 gr desen kağıdı, C 300 gr suluboya kağıdı, D 300 gr bristol kağıdı.





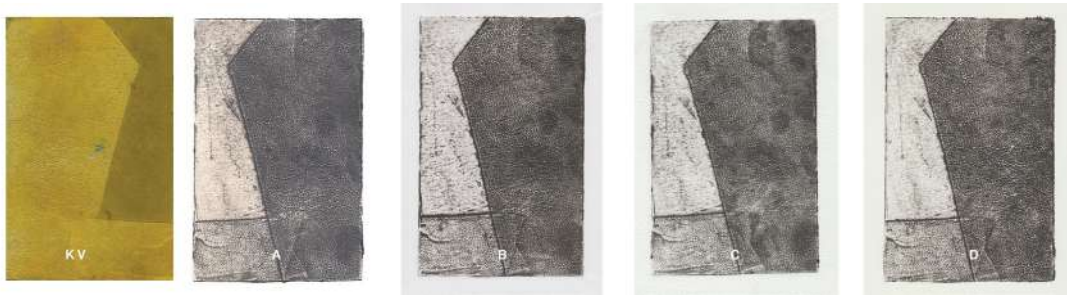
**Görsel 5.** K-IV Çatlatılmış Zemin Kalıbı, A 300 gr asitsiz gravür kağıdı, B 200 gr desen kağıdı, C 300 gr suluboya kağıdı, D 300 gr bristol kağıdı.

#### 2.2.4. Deney IV: Çatlatma zeminin kolografi baskıdaki etkileri

Bu deneyin amacı, çatlatılmış zemin kalıbıyla (K-VI) uygulanan kolografi baskı tekniğiyle çeşitli doku etkilerinin farklı kağıtlar üzerinde 5 farklı bağımlı değişkene göre gözlemlenmesi ve kaydedilmesidir. Bu işlem, mukavva üzerine çatlatma malzemesinin uygulanması ile başlamıştır. Desen fırça yardımı ile çizilmiştir. K-VI çatlatma zeminli kalıp, *boya transferi, ton değerleri, kağıtta deformasyon, kalıpta deformasyon ve edisyon takibini* (çoğaltılabilirlik) gözlemlenmek üzere çeşitli türlerdeki (A, B, C, D) kâğıtlar üzerine basılmıştır (Görsel 4). Bu deneyde uygulayıcı-yürütücünün yanı sıra üç alan uzmanı araştırmacının da kullandıkları formlardan bir örnek (D-I, Form-1), veri toplama araçları başlığı altında sunulmaktadır.

#### 2.2.5. Deney V: Derici kâğıt zeminin kolografi baskıdaki etkileri

Bu deneyin amacı, derici kağıt zemin kalıbıyla (K-V) uygulanan kolografi baskı tekniğiyle çeşitli doku etkilerinin farklı kağıtlar üzerinde 5 farklı bağımlı değişkene göre gözlemlenmesi ve kaydedilmesidir. Bu işlem, mukavva üzerine önce tutkal sürüp daha sonra derici kağıdının mukavva zemine yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Derici kağıt zemin K-V kalıp olarak *boya transferi, ton değerleri, kağıtta deformasyon, kalıpta deformasyon ve edisyon takibini* (çoğaltılabilirlik) gözlemlenmek üzere çeşitli türlerdeki (A, B, C, D) kâğıtlar üzerine basılmıştır (Görsel 5). Bu deneyde uygulayıcı-yürütücünün yanı sıra üç alan uzmanı araştırmacının da kullandıkları formlardan bir örnek (D-I, Form-1), veri toplama araçları başlığı altında sunulmaktadır.



**Görsel 6.** K-V Derici Kağıt Zemin Kalıbı, A 300 gr asitsiz gravür kağıdı, B 200 gr desen kağıdı, C 300 gr suluboya kağıdı, D 300 gr bristol kağıdı.

### 2.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırma kapsamında deneysel modelle yapılandırılan süreç, gözlem esaslı bir veri toplama anlayışına dayanmaktadır. Bu gözlemler sırasında, eşzamanlı olarak uygulayıcı-yürütücü ve üç alan uzmanının kullandığı formlar, yürütücü tarafından hazırlanmıştır. Bu formlar (Form-1,2,3,4), her gözlemci için aynı içerikte, ayrı ayrı hazırlanmış ve kullanıma sunulmuştur. Formlarda, araştırmacıların gözlemlerini dereceli olarak kaydettikleri alanlar yer almaktadır. Bu kayıtlar, bu araştırmanın analiz sürecinde derecelendirilen sayısal veriler olarak esas alınmıştır. Aşağıda her deneysel aşama için hazırlanmış formlardan bir örnek sunulmaktadır (Tablo 1).

### 2.4. Veri Analizi Süreci

Araştırmanın veri analizi sürecinde gerçekleştirilen deneyler esnasında deney gözlem formlarında belirtilen bağımlı değişkenlerin tüm bağımsız değişkenlerle ilişkisi kurulmuştur. Her bir formda birer parametre değeri olarak yer verilen 5 temel bağımlı değişken, bağımsız değişken grubundaki tüm değişkenler (örneğin K-1 ve A kağıdı) açısından ayrı ayrı değerlendirilmiştir.

Bu araştırmanın temel amacına uygun olarak gerçekleştirilen analiz yöntemi aşağıda örneklendirilmiş ve görsellerle gösterilmiştir.

- Kağıt ve kalıp özellikleri dikkate alınarak elde edilen derecelendirilmiş toplam sayısal

**Tablo 1. Form I Deney Gözlem Formu.**

Deney I (DI): Kumlu Zeminin Kolografi Baskudaki Etkileri							
Deneyin Amacı: Bu deneysel aşamanın amacı, kumlu zeminde elde edilen çeşitli doku etkilerinin farklı kağıtlar üzerinde gözlemlenmesidir.							
Gözlemci 1							
Tarih:			Derecelendirme				
Deney Değişkenleri			1	2	3	4	5
Bağımsız Değişkenler		Bağımlı Değişken					
Kalıp I Kumlu Zemin	A 300 Gr Asitsiz Gravür Kağıdı	Boya Transferi					
		Ton Değerleri					
		Kağıtta Deformasyon					
		Kalıpta Deformasyon					
		Edisyon Takibi (Çoğlatılabilirlik)					
Kalıp I Kumlu Zemin	B 200 Gr Desen Kağıdı	Boya Transferi					
		Tonal Değerler					
		Kağıtta Deformasyon					
		Kalıpta Deformasyon					
Kalıp I Kumlu Zemin	C 300 Gr Suluboya Kağıdı	Edisyon Takibi					
		Boya Transferi					
		Tonal Değerler					
		Kağıtta Deformasyon					
Kalıp I Kumlu Zemin	D 300 Gr Bristol Kağıdı	Kalıpta Deformasyon					
		Edisyon Takibi					
		Boya Transferi					
		Tonal Değerler					

değerler tespit edilir. Örn: (K-1, A)\*1. Bağımlı Değişken=X (1.gözlem) Y (2.gözlem), Z (3.gözlem), W(4.gözlem)

- Tespit edilen her bir sayısal değer aritmetik ortalaması alınarak, gereken ortalama değer bulunur. Böylece dört alan uzmanının gözlem değerlerinin geçerli ortalaması elde edilmiştir. Örn:  $X+Y+Z+W / 4 = (K-1, A)*1$ . Bağımlı Değişken Art. Ort.

- Tüm bağımlı değişkenler bağımsız değişkenlere göre anlamlandırılır. Örn: 1. Bağımlı Değişken (Boya Transferi)'nin K-1, B ile verdiği sonuç yetersizdir; fakat K-1, D ile verdiği sonuç oldukça iyidir.

### 3. BULGULAR

#### 3.1. Bağımlı Değişkenlerin Deneylere Göre Bulguları

##### 3.1.1. Boya transferi

Boya transferi bağımlı değişkeninin kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I) A, B, C kâğıtlarında %100, D kâğıdında %85 oranında; akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II) A, B, D kâğıtlarında %95, C kâğıdında %100 oranında; asetat zeminde (Kalıp III- Deney III) A kâğıdında %85, B kâğıdında %100, C kâğıdında %95 ve D kâğıdında %90 oranında; çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) A, D kâğıtlarında %100, B kâğıdında %95, C kâğıdında %90 oranında; derici kâğıt zeminde (Kalıp V- Deney V) A, D kâğıtlarında %95, B, C kâğıtlarında %100 oranında etkili olduğu görülmüştür (Tablo 2).

**Tablo 2. Grafik 1 Boya Transferi Ortalama Değerleri.**



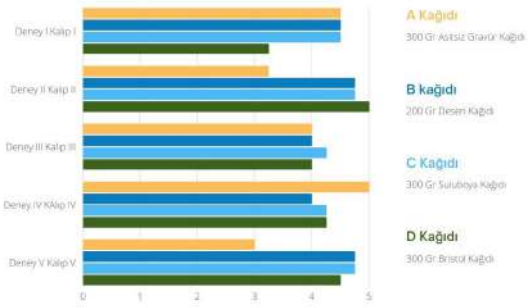
0-1 Kumlu Zemin, Kalıp I; Akrilik Pasta Zemin, Kalıp II; Asetat Zemin, Kalıp III; Çatlatılmış Zemin, Kalıp IV; Derici Kağıt Zemin  
\*Uzman görüşleri tarafından değerlendirilen değerlerin aritmetik ortalaması alınmıştır.

##### 3.1.2. Tonal değerler

Tonal değerler bağımlı değişkeninin kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I) A, B, C kâğıtlarında %90, D kâğıdında % 65 oranında; akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II) A kâğıdında %65 B ve C kâğıtlarında %95, D kâğıdında %100 oranında; asetat zeminde (Kalıp III- Deney III) A, B, D kâğıtlarında %80, C kâğıdında %85 oranında; çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) B kâğıdında %80, C ve D kâğıtlarında %85, A kâğıdında %100 oranında; derici kâğıt zeminde (Kalıp V- Deney V) B ve C kâğıtlarında %95, A kâğıdında %60, D kâğıdında %90 oranında etkili olduğu görülmüştür (Tablo 3).

**Tablo 3. Grafik 2 Tonal Değerler Ortalama Değerleri.**

##### Bağımlı Değişken/Tonal Değerler Ortalama Değerleri



\*Kalıp I Kumlu Zemin, Kalıp II Akrilik Pasta Zemin, Kalıp III Asetat Zemin, Kalıp IV Çatlatılmış Zemin, Kalıp V Derici Kağıt Zemin  
\*Uzman görüşleri tarafından değerlendirilen değerlerin aritmetik ortalaması alınmıştır.

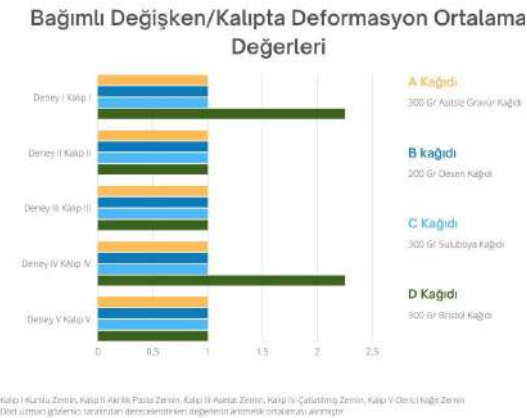
##### 3.1.3. Kağıtta deformasyon

Kağıtta deformasyon bağımlı değişkeninin kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I) A, B, C kâğıtlarında %20 oranında, D kâğıdında % 95 oranında; akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II) A, B, C kâğıtlarında %20, D kâğıdında %45 oranında; asetat zeminde (Kalıp III- Deney III) A, B, C kâğıtlarında %20, D kâğıdında %60 oranında; çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) A kâğıdında %20, B kâğıdında %50, C kâğıdında %40, D kâğıdında %100 oranında; derici kâğıt zeminde (Kalıp V- Deney V) A, B, C kâğıtlarında %20 oranında, D kâğıdında %40 aralığında etkili olduğu görülmüştür (Tablo 4).

**Tablo 4. Grafik 3 Kağıtta Deformasyon Ortalama Değerleri.**

### 3.1.4. Kalıpta deformasyon

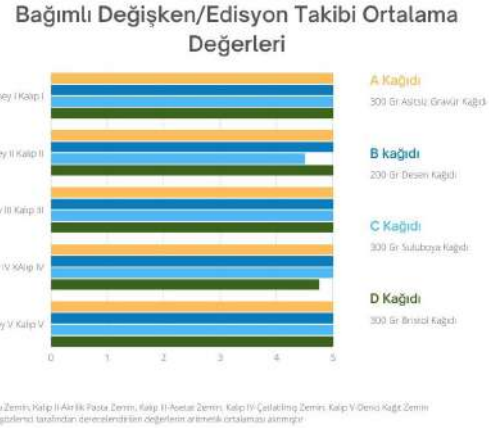
Kalıpta deformasyon bağımlı değişkeninin kumlu zeminden (Kalıp I- Deney I) oluşturulan kalıpta A, B, C kağıtlarında %20 oranında, D kağıdında % 55 oranında; akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II) A, B, C, D kâğıtlarında %20 oranında; asetat zeminde (Kalıp III- Deney III) A, B, C, D kağıtlarında %20 oranında; çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) A, B, C kağıtlarında %20, D kağıdında %55 oranında; derici kağıt zeminde (Kalıp V- Deney V) A, B, C, D kağıtlarında %20 oranında kalıba etkisi olduğu görülmüştür (Tablo 5).

**Tablo 5. Grafik 4 Kalıpta Deformasyon Ortalama Değerleri.**

### 3.1.5. Edisyon takibi (çoğaltılabilirlik)

Edisyon takibi bağımlı değişkeninin kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I) A, B, C, D kâğıtlarında %100 oranında; akrilik pasta

zeminde (Kalıp II- Deney II) A, B, D kâğıtlarında %100, C kağıdında %90 oranında; asetat zeminde (Kalıp III- Deney III) A, B, C, D kağıtlarında %100 oranında; çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) A, B, C kağıtlarında %100, D kağıdında %95 oranında; derici kağıt zeminde (Kalıp V- Deney V) A, B, C, D kağıtlarında %100 oranında etkili olduğu görülmüştür (Tablo 6).

**Tablo 6. Grafik 5 Edisyon Takibi Ortalama Değerleri.**

## SONUÇ

“Kolografi Tekniği ile Alternatif Arayışlar” isimli bu araştırmada, baskıresim atölyesinde, baskı sanatlarında yaygın olarak kullanılan zararlı kimyasallara alternatif olarak günlük yaşamdan malzemelerin kolografi baskı tekniğinde nasıl kullanıldığını gösterebilmek amacıyla bir dizi deney yapılmıştır. Yaygın olarak kullanılan geleneksel yöntemlerde görülen dokusal etkilere alternatif olabilecek çeşitli etkileri araştırmak ve sunmak amacıyla ilişkin olarak, uygulayıcı-yürütücünün kolografi tekniğiyle hazırladığı deney seti atölye ortamında uygulanmış, uzman gözlemciler tarafından deneysel gözlem formları kullanılarak veri seti oluşturulmuştur.

Deneysel gözlem formlarından elde edilen verilerin analizi yapılmıştır. Bu analize göre, bağımlı değişkenlerden *boya transferinin* bütün kalıplarda yüksek değerlerde etkili olduğu görülmüştür. Günlük yaşamdan malzemelerle oluşturulan kumlu zemin, akrilik pasta zemin, asetat zemin, çatlatılmış zemin ve derici kağıt



zemin gibi farklı tiplerdeki kalıplar kolografi tekniğiyle gerçekleştirilen baskı alma işleminde genel olarak boya transferinde olumlu sonuçlar vermiştir.

*Boya transferi* bağımlı değişkenine göre asetat zeminde (Kalıp III- Deney III) A ve kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I) D kağıtlarında %85 oranında en düşük sonuçlar alınmıştır. Bu sonuç gözlemlenen diğer çalışmalara oranla daha düşük olmakla birlikte boya transferi için kabul edilebilir bir düzey olarak değerlendirilmiştir. A ve D kağıtları diğer deneylerde yüksek boya transferi sonuçları vermiştir.

*Tonal değerler* bağımlı değişkeni odağında gerçekleşen gözlemlere göre, B ve C kağıt tiplerinde genel olarak başarılı sonuçlar gözlemlenmiştir. A ve D kağıt tipleri farklı deneylerde değişken sonuçlar göstermiştir. A kağıdı kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I), asetat zeminde (Kalıp III- Deney III), çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) yüksek sonuçlar verirken akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II) ve derici kağıt zeminde (Kalıp V- Deney V) düşük oranda sonuçlarla karşılaşmıştır. D kağıdı ile kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I) yapılan deneyler sonucunda düşük oranda sonuçlara ulaşılmıştır. Bu kağıt diğer kalıp tiplerinde olumlu sonuçlar vermiştir.

*Kağıtta deformasyon* bağımlı değişkenine göre yapılan deneylerde, A, B, C kağıtlarının genel olarak düşük düzeyde etki oranına sahip olduğu görülmüştür. Bu kağıt tiplerinde olumsuz sonuçlarla karşılaşılmamıştır. Çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) gerçekleştirilen deneylerde genel olarak bütün kağıt tiplerinde olumsuz sonuçlar elde edilmiştir.

*Kalıpta deformasyon* bağımlı değişkenine göre yapılan deneylerde genel olarak düşük düzeyde etkiler gözlemlenmiştir. Bütün kalıp tiplerinin baskı sırasında gerçekleşen yüksek basınca karşı dayanıklı olduğu görülmüştür. D kağıdı ile yapılan deneylerde kağıdın özellikle çatlatılmış

zemin (Kalıp IV- Deney IV) kalıba olumsuz etkisi olduğu gözlemlenmiştir.

Bağımlı değişkenlerden edisyon takibini gözlemek için yapılan deneylerde bütün kalıp ve kağıtlarda yüksek sonuçlar elde edilmiştir.

*Boya transferi* bağımlı değişkeninin tüm kalıp tiplerinde; kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I), akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II), asetat zeminde (Kalıp III- Deney III), çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) ve derici kağıt zeminde (Kalıp V- Deney V) B ve C kağıtlarında %90 - %100 aralığında olumlu sonuç verdiği gözlemlenmiştir. Bu sonuç B ve C kağıtlarının kumlu, akrilik pasta, asetat, çatlatılmış ve derici kağıt zeminde boya transfer düzeyinin son derece yüksek olduğunu göstermektedir. Bu deney serisinde %90- %100 aralığında yüksek oranlarda desenin kağıda geçişi gerçekleşmiştir.

*Tonal değerler* bağımlı değişkeninin kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I), akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II), asetat zeminde (Kalıp III- Deney III) ve derici kağıt zeminde (Kalıp V- Deney V) B ve C kağıt tiplerinde %80 - %100 aralığında olumlu sonuç verdiği gözlemlenmiştir. Bu sonuca göre Deney I, II, III ve V'de B ve C kağıt tiplerinde ton değerlerinin, yüksek ve düşük perde arasında değişen değerlere sahip olduğu söylenebilir.

*Kağıtta deformasyon* bağımlı değişkeninin gözlemlendiği deneyler sonucunda; kumlu zemin (Kalıp I- Deney I), akrilik pasta zemin (Kalıp II- Deney II), asetat zemin (Kalıp III- Deney III), çatlatılmış zemin (Kalıp IV- Deney IV) ve derici kağıt zemin (Kalıp V- Deney V) kalıplarıyla gerçekleştirilen deneylerde, uzman gözlemciler tarafından A kağıdının, bütün kalıp tiplerinde %0 - %20 aralığında deformasyonla en düşük oranda gerçekleştiği gözlemlenmiştir. B ve C kağıdı kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I), akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II), asetat zeminde (Kalıp III- Deney III), derici kağıt zeminde (Kalıp V- Deney V) gerçekleştiren



deneylerde %0 - %20 aralığında düşük oranda deformasyon görülmüştür. A, B ve C kâğıtlarının baskı silindirisinin oluşturduğu basınca karşı dayanıklılık özelliklerinin yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır. D kâğıdı, bütün kalıp tipleriyle gerçekleştirilen deneylerde yüksek oranlarda deformasyona uğramıştır. D kâğıdı baskı işleminin gerçekleştiği süreçte, basınca en düşük düzeyde dayanıklı kâğıt tipi olarak gözlemlenmiştir.

Kalıpta deformasyon bağımlı değişkenine göre, kumlu zeminde (Kalıp I- Deney I), akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II), asetat zeminde (Kalıp III- Deney III), çatlatılmış zeminde (Kalıp IV- Deney IV) ve derici kâğıt zeminde (Kalıp V- Deney V) A, B ve C kâğıtlarıyla gerçekleştirilen deneylerde %0 - %20 aralığında düşük oranda kalıpta deformasyon görülmüştür. Bu deney serisinde uygulayıcı-yürütücü tarafından alternatif olarak günlük yaşamdan malzemeler mukavva üzerine yapıştırılıp, oto sprey boyası kullanılarak dayanıklı hale getirilmiştir. Bu uygulamalar sonucunda A, B, ve C kâğıtlarına baskı alma işleminde çalışmanın çoğaltılabilir oluşunu veya edisyon takibini etkileyecek sonuçlar gözlemlenmemiştir. D kâğıdıyla gerçekleştirilen deneylerde, akrilik pasta zeminde (Kalıp II- Deney II), asetat zeminde (Kalıp III- Deney III), derici kâğıt zeminde (Kalıp V- Deney V) %0 - %20 aralığında düşük oranda kalıpta deformasyon görülmüştür. D kâğıdıyla gerçekleştirilen zeminde de baskı işlemini ve çalışmayı olumsuz etkileyecek sonuçlar alınmamıştır. Deneylerde genel olarak düşük oranda kalıpta hasar gözlemlenmiştir.

*Edisyon takibi / çoğaltma* bağımlı değişkenine göre, desenlerden çıkarılan baskılarda çok büyük farklılıklar gözlemlenmemiştir. Kumlu zemin (Kalıp I- Deney I), akrilik pasta zemin (Kalıp II- Deney II), asetat zemin (Kalıp III- Deney III), çatlatılmış zemin (Kalıp IV- Deney IV) ve derici kâğıt zemin (Kalıp V- Deney V) kalıplarıyla gerçekleştirilen deneylerde bütün çalışmaların

%90 - %100 aralığında yüksek oranda çoğaltılabilir olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada farklı özellikteki kâğıt türlerinin suya ve baskı makinasına karşı dirençleri gözlemlenmiştir. Bu gözlemler baskıresmin temel nitelikleri göz önünde bulundurularak değerlendirilmiş ve elde edilen sonuçlar grafikler ile sunulmuştur. Kullanılan kâğıtların, gram bazında ağırlıkları ile suda bekleme sürelerinin birbiri ile ilişkili olduğu ve daha fazla gramaja sahip kâğıtların suda daha uzun süre kalabildikleri ve bu kâğıtlardan alınan baskıların olumlu sonuçlar verdiği tespit edilmiştir.

Kolografi tekniğinin merkeze alındığı bu çalışmada, eğitim kurumlarındaki baskıresim atölyelerinde var olan havalandırma sorunları ve malzeme problemlerine su bazlı malzemeler ile ucuz, kolay ulaşılan ve kolay taşınabilen araçlar kullanarak çözüm önerileri getirilmiştir.

Yapılan araştırma, Türk sanatında henüz çok fazla değinilmemiş ve yayınlarla açıklığa kavuşmamış bir baskıresim tekniğinin, çeşitli alternatif kalıplar hazırlanarak farklı kâğıt türlerindeki etkilerini değerlendiren kapsamlı bir bütün sunmaktadır. Araştırma, yöntem yazımı ve gözlemlere dayalı bilimsel verileri ile sanatsal araştırma yapacaklar için özgün bir deneysel örnek içermektedir. Bu nedenle yapılan değerlendirmelerin sonraki çalışmalara referans olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Asher, M., Özsezgin, K. (1989). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (Cilt 4)*. İstanbul, Türkiye: Tıglat Yayınları.
- Brunner, F. (2001). *Gravürün El Kitabı*. (F. Yaman, Çev.) İstanbul, Türkiye: Karşı Sanat.
- Hartill, B., Clarke, R. (2005). *Collagraphs and Mixed-Media Printmaking*. A&C Black .
- Kurt, İ. (2019). *Yükseköğretimde Özgün Baskı Atölyelerinde Baskıresim Teknikleriyle Deneysel Arayışlar*. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- MacKenzie, S. (2019). *Making Collagraph Prints (Cilt 1)*. Crowood Press.
- Sönmez, V., Gülderen Alacapınar, F. (2019). *Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: Anı Yayıncılık.
- Tüfekçi, F. (2001). *Gravür Sanatı, Başlağıçtan Bu Güne Türkiye'de Gravür*. İstanbul: Karşı Sanat Çalışmaları.
- Türk Kaya, S. (2011). *Gelişim Sürecinde Kolografi ve Deneysel Baskıreme Etkileri*. Resim Anasanat Dalı. Eskişehir: Anadolu Üniveritesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tahsin, H. (2021, Ekim 15). *Sanatsal Görünüm*, 3(5), 26-35.

## BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ PROPAGANDA AFİŞLERİNDE ALEGORİK KADIN FIGÜRLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Görkem TILIÇ KARAKUŞLU\*

### ÖZET

İletişim teknolojilerinin yaygın bir şekilde kullanıldığı Birinci Dünya Savaşı yıllarında, hükümetler, çok sayıda insanın düşünce ve davranışlarını etkilemek amacıyla, kolay anlaşılabilir ve ucuz olması sebebiyle afişleri propaganda aracı olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu süreçte propaganda afişleri geniş kitleler tarafından kabul görmüş; savaşın sürdürülmesinin ve finanse edilmesinin en önemli çağrıcıları; savaşın temel dayanaklarından olan vatanseverlik duygusunun taşıyıcıları ve yayıcıları olmuşlardır. Birinci Dünya Savaşı propaganda afişlerinde, alegorik figürlerden ve göstergebilimsel yöntemden sıklıkla faydalandığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak, bu çalışmada görsel iletişim alanında *eleştirel toplumsal göstergebilim yaklaşımı* kullanılarak, propaganda afişlerinin nasıl yorumlanabileceği araştırılmıştır.

Tarihsel kapsamı Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) olan bu metnin evreni savaş sürecinde kullanılan Amerika Birleşik Devletleri propaganda afişleri, örnekleme ise bu afişlerde yer alan *Christy Girl*, *Lady Liberty* ve *Miss Columbia* adlı alegorik kadın figürleridir. İncelenen Birinci Dünya Savaşı ABD propaganda afişlerinde, görsel iletişim analizini düz anlam (*denotation*) ve yan anlam (*connotation*) olmak üzere iki düzleme ayıran *Barthes*'in yaklaşımı yol gösterici olmuştur. Böylece, afişlerdeki görsellerin sözcük anlamları ve objektif olarak temsil ettiklerinin (düz anlam) ötesine geçerek, ulusun her kesiminden vatandaşların vatanseverlik, cesaret, dayanışma, fedakârlık gibi duygularını harekete geçirecek, kültürel kodlarla desteklenmiş sembolik ve ideolojik temsiller olduğu (yan anlam) görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Birinci Dünya Savaşı, Propaganda Afişleri, Alegori, Göstergebilim, Roland Barthes.

## ALLEGORICAL FEMALE FIGURES IN WORLD WAR I U.S. PROPAGANDA POSTERS

Asst. Prof. Görkem TILIÇ KARAKUŞLU\*

### ABSTRACT

In the World War I era, communication technologies were widely utilized for the furthering of the war effort, among these, propaganda posters were commonly used by governments as a propaganda tool to influence the thoughts and behaviors of many people, as they were cheap and easy to understand. As such, they became the most important tools in the call for the continuation and financing of the war; carriers and spreaders of patriotism, one of the main pillars of war. Allegorical figures and the semiotic method were frequently utilized in the propaganda posters of World War I. Thus, this study focuses on how propaganda posters can be interpreted in the field of visual communication, through the critical social semiotics approach.

The historical scope of the study is World War I (1914-1918), with a singular focus on the United States propaganda posters that depict the allegorical female figure, such as *Christy Girl*, *Lady Liberty*, and *Miss Columbia*. The concepts of connotation and denotation, the two planes that Barthes divides visual communication analysis into, are used as a guide to read these US propaganda posters. This reading indicates that the visuals on the posters are symbolic and ideological representations (connotation) supported by cultural codes. It goes beyond the lexical meanings and what they represent objectively (denotation), aiming to trigger and fan feelings of patriotism, courage, solidarity, and self-sacrifice in citizens from all parts of the US.

**Keywords:** World War I, Propaganda Posters, Allegory, Semiotics, Roland Barthes.

Received Date: 21.10.2022

Accepted Date: 09.02.2023

Article Types: Research Article

\*Başkent University Communication Faculty, Communication and Design Department, gorkemtilic@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0522-4690.

## 1. GİRİŞ

Göstergebilimin en önemli temsilcilerinden biri olan Roland Barthes, görsel iletişim analizini düz anlam (*denotation*) ve yan anlam (*connotation*) olmak üzere iki düzleme ayırır. Düz anlam, görselin sözcük anlamı ve objektif olarak temsil ettiği ile ilgiliyken; yan anlam kültürel kodlarda gizli olan sembolik ve ideolojik temsille ilgilidir. Anlamlar sabit olarak değil, değişen kültürel kodların bir parçası olarak görülmelidir. Dolayısıyla aynı veya benzer düz anlamsal (*denotative*) anlamlar, tarihsel ve kültürel içeriklere bağlı olarak farklı yan anlamsal (*connotative*) anlamlarla ilişkilendirilebilirler. Bu anlamda alegoriler, görece sabit anlamları olması sebebiyle ilginçtir ve “bir düşünce, kavram ya da sanat dışı herhangi bir gerçekliğin figüratif bir simge halinde betimlenişi” (Sözen ve Tanyeli, 2015: 21) olarak tanımlanabilirler.

Tarihsel kapsamı Birinci Dünya Savaşı (1914-1918) olan bu metnin evreni savaş sürecinde kullanılan Amerika Birleşik Devletleri propaganda afişleri, örnekleme ise bu afişlerde yer alan *Christy Girl*, *Lady Liberty* ve *Miss Columbia* adlı alegorik kadın figürleridir. Amerika Birleşik Devletleri'nin, 1914'de başlayan savaşa 1917 yılında girmesine rağmen, sahip olduğu ekonomik güç ve baskı teknolojileri sayesinde diğer ülkelerden daha fazla afiş üretip bastığı bilinmektedir. Bunun önemli bir nedeni de Nisan 1917'de kurulan Kamu Bilgilendirme Komitesi (*The Committee on Public Information, CPI*) isimli resmi propaganda ajansının varlığıdır.

Hükümetin, kamu ile savaş konusunda siyasi etkileşimde bulunmak için oluşturduğu bu ajans; sinema, radyo ve afişler gibi iletişim araçlarını, propaganda adına etkili biçimde kullanmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirmek amacıyla kurulmuş ve 1919 yılında kapatılana dek bu misyonu sürdürmüştür (Manning, 2004: 65'den aktaran: Boyraz ve Cantürk, 2014).

Birinci Dünya Savaşı propaganda afişlerinde, alegorik figürlerden ve göstergebilimsel

yöntemden sıklıkla faydalandığı görülmektedir. Buradan yola çıkarak, bu metinde görsel iletişim alanında *eleştirel toplumsal göstergebilim yaklaşımı* kullanılarak, görsellerin (bu çalışma özelinde afişlerin) nasıl yorumlanabileceği üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, Barthes'in düz anlam ve yan anlam kavramları arasında kurduğu farklılıktan ilham alan Jewitt ve Oyama (2001: 136)'nın çalışması yol gösterici olmuştur: “Semiyotik kaynaklar görsel ve diğer mesajların üretim ve yorumunda anlam yaratmak için kullandığımız bilişsel kaynakların ve aynı anda kültürel tarihlerin ürünleridir.”

Toplumsal göstergebilim, görsel ürünleri bir bağlamda kavramsallaştırmakta kullanılan eleştirel yaklaşımdır. Görsel metinler (afişler), belli bir kültürde özel anlamları olmasına karşın, aynı zamanda kültürlerarası iletişim becerilerine de sahiptir. Bu da afişlerin yapıçözümünü ilginç kılmaktadır. Üreticiler ve onlara bakan tüketiciler farklı anlam/anlamlandırma/anlama potansiyeline sahiptir. Algılanan anlamlar bu çerçevede değişse de hâlâ belli bir ölçüde afişlerin üreticisine bağlıdır. Başka akademisyenlerle birlikte Jewitt ve Oyama'ya da göndermede bulunan Aiello (2006: 91); “Metodolojik açıdan, toplumsal göstergebilimciler üç ana metafonksiyona göre görüntüleri analiz ederler; bu da onların metinleri üç ana anlam türüne dönüştürmelerini sağlar. Bunlar; *temsil*, *etkileşim* ya da *yönlendirme*, *kompozisyon* ya da *organizasyondur*” demektedir.

Bu metinde düz anlam (*denotation*) afişlerin nesnel temsili ve tasarımı oluşturan öğelerin kendi içerisindeki düzeni yani kompozisyon; yan anlam (*connotation*) ise tasarımda verilmek istenen mesaj olarak ele alınmıştır.

## 2. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI SIRASINDA AFİŞLERİN KULLANIMI

Birinci Dünya Savaşı (1914-1918), dünya savaşlarının birincisi olduğu kadar bütünüyle modern savaşların da ilkidir. Bu savaşta, endüstrileşmiş toplumlar; makineli tüfekler,



toplar, denizaltılar, uçaklar ve tanklar kullanarak ilk kez karşı karşıya gelmişlerdir. Öte yandan, kadının toplumdaki yeri ve ev dışına çıkarak çalışma hayatına katılımı açısından da Birinci Dünya Savaşı önemli bir tarihsel eşiktir. Eli silah tutan erkeklerin hemen hemen tümünün cepheye gitmesi, kadınların ilk kez ve kitlesel olarak çalışma hayatına katılmasını zorunlu kılmıştır.

Bir savaşın sürdürülmesi ve başarıya ulaştırılması, özellikle de uzun süreli bir savaşa, cephenin sürekli cephe gerisinden beslenmesini gerektirmektedir. Birinci Dünya Savaşı bu gereksinimin şiddetle hissedildiği bir savaş olmuştur. Bu süreçte günlük gazeteler savaştan haberler verirken, fotoğraf ve film gibi zamanın modern iletişim teknolojileri savaşın belgelenmesinde ve geniş kitlelere aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Bu anlamıyla Birinci Dünya Savaşı, yalnızca cephedeki askerlerin değil, kadınların ve çocukların da buldukları yerlerden, evden, katıldıkları ilk topyekün savaş olmuştur (James, 2009: xvi).

Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmaya başladığı bu dönemde gerek kitle iletişim araçları gerekse onun özgün bir formu olan afişler bir propaganda aracı olarak yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Taylor (2003) tarafından, fikirlerin ekilme, filizlenme ve yetiştirilme süreci olarak tanımlanan propaganda, savaş süreçlerinde kullanılmak üzere ulus cephaneliğinde yer alan psikolojik bir araçtır. Adolf Hitler'in *Mein Kampf* (Kavgam) kitabında da propaganda kavramı, halk kitlelerinin duygularını hedef alması gereken rejimin değerli bir silahı olarak nitelendirilmektedir (Öztuna, 2008: 79). Bu kapsamda, Birinci Dünya Savaşı boyunca kitlesel olarak üretilen, büyük boyutlu ve renkli propaganda afişleri hem cephede hem de cephe gerisinde geniş toplum kesimlerinin kendilerini bir ulusun parçası olarak hissetmelerine, ortak bir amaç için varlarını yoklarını bir araya getirmelerine ve savaşı kazanma hedefine kilitlenmelerine katkı sağlamak amacıyla psikolojik bir araç olarak kullanılmıştır.

Afişler sayesinde sivil nüfus da bir ulusal hedef etrafında mobilize edilebilmiştir. Böylece evdekiler, cephedekilerin bir parçası olduklarını duyumsamışlardır (James, 2009: xvi).

Savaş afişlerinde kadınlar, geleneksel ve geleneksel olmayan giysiler içerisinde, bazen nostaljik bir vizyonla anne, eş, sevgili, bazen de savaş koşullarında cephe gerisinde askere destek olan hemşireler, tarım işçileri ve cephane üreticileri olarak gösterilmiştir. Savaş, bu afişler üzerinden, vatandaşları maneviyat, cesaret, fedakârlık, özgürlük, görev bilinci ve kahramanlık gibi değerlere çağırın mesajların da yayıldığı bir alana dönüşmüştür.

Cephe gerisinin bu afişlerle beslenen rızası ve maddi desteği, savaşın ulusların dört yıl gibi uzun süreli bir çatışmayı sürdürebilmelerini mümkün hale getirmiştir. Afişler, o savaş koşullarında, anlaşılması kolay ve aynı zamanda ucuz olmaları sebebiyle geniş kitleler tarafından kabul görmüş ve kitle iletişiminin en önemli enstrümanlarından biri haline dönüşmüşlerdir. Bununla beraber, afişler savaşın sürdürülmesinin ve finanse edilmesinin en önemli çağrıcıları; savaşın temel dayanaklarından olan vatanseverlik duygusunun taşıyıcıları ve yayıcıları olmuşlardır. Russell (1919: 262), bu afişlerin başarıya ulaşmasının temel sebebini afişlerin profesyonel reklamcılar tarafından modern reklam teknikleri ile hazırlanmış olması olarak açıklayarak; hiçbir çekiciliği olmayan ve daha çok resmi duyuruların iletilmesinde kullanılan eski tarz tipografik afişlerle ordu için milyonlarca ifade edilen bir finansal desteğin ve yüzbinlerce gönüllünün toplanmasının mümkün olmayacağını belirtmiştir.

Bütün savaş durumlarında, kitlelerin savaşa ikna edilmesi ve maksimum desteklerinin alınması için reklam ve propagandanın iç içe geçerek yaygın bir şekilde kullanıldığına tanık olunmaktadır. Birinci Dünya Savaşı'nda, ABD'de sanatçılar ve reklam şirketleri, kendi becerilerini ve zamanlarını karşılık beklemezsizin devletin/

ordunun hizmetine sunmaları için hükümetin yoğun baskısına maruz kalmışlardır. Fransa'da, okullarda afiş yarışmaları açılarak bunların savaş için bağış kampanyalarına dönüştürüldüğü görülmüştür. Rusya'da da Ortodoks kilisesi savaşta devleti destekleyen benzer bir role soyunmuştur (http1).

Sonuçta, pek çok ülkede afişlerin birer propaganda ve reklam kampanyası aracı olarak hükümetlerin ihtiyaçlarının kamuoyuna duyurulmasında kullanıldığını görülmektedir. Böylece, savaşan uluslar, cephe gerisinde de savaş yardımcıları ve tahvilleri gibi araçları devreye sokarak, cephe dışındakilerin de bir 'görev' duygusuyla donanmasını amaç edinmişlerdir. Fransızlar, bir alegorik figür olarak *Marianne*'i kullanarak bütün bir ulusu var olma ve demokratik cumhuriyeti savunma görevine çağırmışlardır. Benzer amaçlarla Britanya'daki afişlerle "Onları Savaş Tahvilleriyle Bombalayın", "Siz Savaş Tahvilleri Alın, Gerisini Bize Bırakın" veya "Onu Savaş Tahvilleriyle Eve Getirin" gibi sloganlarla, cephe gerisi cephe için finansal desteğe seferber edilmiştir (http1).

Savaşta cephe gerisinin cepheye katkısını sağlamak açısından afişlerin kullanımı konusunda bir giriş yaptıktan sonra ve bu afişlerde alegorik bir figür olarak kadının kullanımına geçmeden önce, alegori kavramına değinmekte yarar görülmektedir.

### 3. ALEGORİ KAVRAMI

Yunanca *allos* (başka) ve *agoreuein* (söylemek) sözcüklerinin birleşiminden türeyen ve "bir şeyi başka bir şey üzerinden tarif etmek" (Bird, 2016: 75) anlamını taşıyan *allegoria* kavramı tiyatro, resim, sinema ve edebiyat alanlarında sık sık karşımıza çıkmaktadır. Alegoriler, kişilerin din, mitoloji, tarih, edebiyat alanlarına ilişkin köklü bilgi birikimleriyle yorumlayıp okumasını gerektiren gizli anlamlar içermektedir (Little, 2008: 46).

Alegori kavramını Hodge (2014: 204), "bir

hikayenin, içindeki insan ve olaylara sembolik anlamlar yüklenerek betimlenişi"; Turani (2018: 10), "tasavvurların kişileştirilerek doğada olmayan biçimde tasviri"; Wigan (2019: 21) ise "kelimelerle yorumlanmaya elverişli olmayan bir anlatıyı tanımlamak için kullanılan geniş kapsamlı bir metafor biçimi" olarak açıklamaktadır.

Gizli anlamları çözebilmek için, Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nun (1996) bir toplumda gücün transferi ve sınıfsal konum açısından önemli olan, belli bir eğitim ve bilgi birikimine sahip olmayı gerektiren *kültürel sermaye* kavramı da önemlidir. Ancak bu kültürel sermayenin, özellikle savaş koşullarında geniş kitlelerin mobilizasyonu söz konusu olduğunda, ciddi eğitim ürünü bir tür '*yüksek kültür*' değil, geniş kitleleri saracak, onların ortak değerlerini çağırarak daha genel, dini ve ulusal bir eğitimin ve bilgi birikiminin kültürel sermayesi olması gerektiğinin altı çizilmelidir.

### 4. ABD PROPAGANDA AFİŞLERİNDEKİ ALEGORİK KADIN FİGÜRLERİ: *CHRISTY GIRL*, *LADY LIBERTY* VE *MISS COLUMBIA*

Birinci Dünya Savaşı'ndaki afişler, vatandaşları orduya katılmaya ya da savaş tahvili satın almaya teşvik etmek ve aynı zamanda cephe ve cephe gerisindekilerle bağ kurmak amaçlarıyla tasarlanmıştır. Erkeklerden çok kadın figürlerin kullanıldığına tanık olunan bu afişlerde, savaşa destek çağrısının bir erkekten değil de kadından gelmesinin çok daha etkili olduğu söylenebilir. Bütün bu afişlerde kadın; genç askerlere hem sevgiliyi hem de anneyi çağrıştıran bir imge olarak, başta fedakârlık olmak üzere, vatanseverlik ve cesaret gibi duygu, düşünce ve kavramların figüratif bir simge halinde betimlenmesine, dolayısıyla alegorik figürlere dönüşmektedir. İngiltere'de dönemin Savaş Bakanı komutan *Horatio Herbert Kitchener*, ABD'de ise Sam Amca (*Uncle Sam*) eli silah tutan tüm erkekleri ülkeleri için orduya katılmaya

çağırın semboller olurken, ABD afişlerinde Sam Amca dışında *Christy Girl*, *Lady Liberty* ve *Miss Columbia* gibi alegorik figürlerin kullanıldığı görülmektedir. Fransa'da ise, özgürlüğün alegorisi olan *Marianne*, savaş öncesi, savaş sırası ve savaş sonrasında pek çok afişte hakim figür olmaktadır. Bütüne bakıldığında, özünde Fransız özgürlük sembolü olan *Marianne*'in Batı dünyasının özgürlük sembolü haline geldiği de söylenebilir. Bu sebeple, her ne kadar ele alınan konu ABD propaganda savaş afişleri olsa da bir Fransız alegorisi olmasına rağmen *Marianne*'den de kısaca bahsetmek faydalı görülmektedir.

Fransız Romantik ressam *Eugène Delacroix* tarafından tuval üzerine yağlı boya ile resmedilen "28 Temmuz: Halka Önderlik Eden Özgürlük" isimli eserde, kökeninin İkinci Fransız İhtilali'ne (1830 Temmuz Devrimi) gittiği bilinen *Marianne*, sağ elinde bayrak, sol elinde de tüfekte büyük bir erkek grubuna önderlik ederken, çıplak göğsüyle tasvir edilen genç ve kararlı kadın bir lider olarak görülmektedir. Çıplak ayaklarıyla barikata tırmanabilen ve açıktaki göğüsleriyle de erkeklerin bakışını üzerinde toplayan *Marianne*, Fransız özgürlük alegorisinin seksüelleştirilmesinin de bir örneğidir (Cresseveur, 2014) (Görsel 1).



**Görsel 1.** Eugene Delacroix, "Halka Yol Gösteren Özgürlük", 1830, Tuval üzerine yağlıboya, 260x325cm, Louvre Müzesi, Paris.

Seksüelleştirilmiş bir alegori olarak *Marianne*, daha sonra, Birinci Dünya Savaşı afişlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bir alegorik figür olan

Yunan bilgelik ve savaş tanrıçası Athena'dan esinlenilerek ilk olarak 1775'te ortaya çıkan bu kadın figürü, Fransız posta pullarında ve paralarında da kullanılmıştır (http2). Bu sebeple, Birinci Dünya Savaşı'na gelindiğinde, ulusun topyekûn olarak mobilizasyonunda kullanılacak ilk alegorinin Fransızların toplumsal hafızalarında derin yer etmiş olan *Marianne* olması da son derece anlaşılabilir bir şeydir.

*Marianne* figürü, geniş kitlelerce tanınan Amerikalı illüstratör *Howard Chandler Christy*'nin (1873-1952) idealize edilmiş güzel kadın çizimlerini de akla getirmektedir. Örneğin, bir milyondan fazla basılan "Savaş ya da tahvil al" sloganlı afişte, vücudunu saran ipeksi beyaz elbisesiyle, sağ elinde bayrak tutarak kalabalık bir asker grubuna önderlik eden *Christy Girl* (*Christy Kızı*), *Marianne* ile benzeşmektedir. Bu afişteki *Christy Girl*, Amerika'nın özgürlüğünü, demokrasi ve vatanseverlik ideallerini temsil eden alegorik bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Howard Chandler Christy, "Savaş ya da tahvil al!", 1917, Litografi (Taş baskı), 76 x 51 cm.

Afiş tasarımını oluşturan öğelerden biri olan alegorik figürlerin yan anlamsal etkisi kadar; bunların tasarım içerisinde konumlandırılması da oldukça önemlidir. Tasarımcılar, tasarımı oluşturan öğelerin düzenini yani kompozisyonu oluştururken; tasarımın temel ilkeleri olan denge, ritim, görsel devamlılık, bütünlük, vurgu, orantı ve görsel hiyerarşiden yararlanırlar. “Görsel hiyerarşi, tasarım içindeki görsel unsurları vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirme anlamına gelir... Tasarımcı, görsel hiyerarşi yoluyla okuyucunun gözünü tasarım üzerinde yönlendirebilme olanağını bulur” (Becer, 2006: 69-70). *Howard Chandler Christy*'nin halkı ülkesi için savaşmaya ya da ekonomik olarak destek vermeye teşvik eden bu afiş tasarımında da 20. yüzyılın başında ‘Yeni Kadının İdealizmini’ temsil eden alegorik figürün diğer öğelere göre daha büyük ölçülerde afişe yerleştirildiği görülmektedir. Böylece izleyicinin gözleri önce bayrak tutan egemen konumdaki figüre, daha sonra tırnaklı (serifli) ve büyük (majiskül) harflerle yazılmış metne yönelmektedir. Burada, gerek metin-arkaplan ilişkisi gerekse harf boyutları ve harf arasındaki boşluklar göz önüne alındığında tasarımcının okunurluğu yüksek ve dikkat çekici bir tipografik düzenleme yaptığı görülmektedir. Yapılan tipografik düzenlemenin afiş içerisindeki ağırlığı ise yatay simetrik ekseninde, tüfek omuzunda yürüyen kalabalık bir ABD ordusu sahnesiyle dengelenmiştir.

*Christy Girl*'ün tüm gücüyle yukarı kaldırdığı bağımsızlığın simgesi olan ülke bayrağı ile hemen yanında kırmızı renk ve altı çizilerek vurgulanan *FIGHT* (Savaş) sözcüğü arasında algısal bir gruplama yapılmış; metnin yazımı için tercih edilen kırmızı ve mavi renkleriyle ise ABD bayrağı çağrıştırılarak verilmek istenen mesajın etkisi güçlendirilmiştir. Diğer yandan, uyarının rengi olarak bilinen kırmızının insan psikolojisi üzerinde “etkinlik ve cesaret”, mavinin ise “sadakat ve içtenlik” gibi kavramları çağrıştırdığı bilinmektedir (Becer, 2006: 59). Bu bağlamda *BUY BONDS* (Tahvil Al) sloganının yazımında

kullanılan mavi renk, ülkesine sadakatle bağlı olan halkın, orduya büyük bir içtenlikle ekonomik destek vereceğine dönük bir ileti şeklinde yorumlanabilir.

Birinci Dünya Savaşı öncesinde de oldukça popüler olan *Christy Girl*<sup>1</sup> çizimleri, Birinci Dünya Savaşı sırasında özellikle savaşın finansmanı için kitlelerin harekete geçirilmesine gereksinim duyulduğunda akla ilk gelen görseller olmuştur. *Howard Chandler Christy*'nin, erkekleri savaşa, kadınları savaş gerisinden desteğe, Kızıl Haç'ta aktif olarak görev almaya ve bütün ABD vatandaşlarını savaşı finansal olarak desteklemeye çağıran illüstrasyonları son derece etkili olmuştur (Görsel 3 ve Görsel 4).



**Görsel 3.** Howard Chandler Christy, “Amerika'nın Ruhunu”, 1919, Litografi (Taş baskı), 76x51 cm.



**Görsel 4.** Howard Chandler Christy, “Yolu Temizleyin!! Tahviller Alın”, 1918, Litografi (Taş baskı), 76x51 cm.

<sup>1</sup>Tarihçilere göre, ilk *Christy Girl* (Christy Kızı) 1895'te *The Century* dergisinin bir sayısında, 1898 yılında da “*Scribner*” dergisinde “*The Soldier's Dream* (Askerin Rüyası)” başlığı altında görülmüştür. Kimi eleştirmenlere göre, daha sonra savaş afişlerinde boy gösterecek olan ilk *Christy Girl* imajı budur. *Christy Girl*, 1890'ların Amerikan femininitesinin idealize edilmiş bir görüntüsüdür (http4).



Savaş propagandasının en verimli ve ünlü afiş tasarımcısı olarak bilinen *Howard Chandler Christy*'nin afişleri Birinci Dünya Savaşı yıllarında çok sayıda basılmıştır. Bunlar arasında en popülerleri askere alım merkezi için tasarlanan ve 100.000 kopyası basılan *Gee I Wish I Were A Man* (Hey! Bir Erkek Olmayı İsterdim, Donanmaya Katılırdım) başlıklı afiş olmuştur (Gomrad, 2007: 53). Bu afiş tasarımında *Christy Girl* yüzünde samimi ve çekici bir tebessümle donanma üniforması içerisinde resmedilmiştir. Resimlenen *Christy Girl*'ün, cephenin bir kadına uygun görülmemesi sebebiyle donanmaya katılamaması, fakat donanmada yer almak için duyduğu arzu, "Hey! Bir Erkek Olmayı İsterdim, Donanmaya Katılırdım" cümlesiyle aktarılmıştır. Afişin tipografik düzenlemesinde NAVY (donanma) kelimesi diğer tipografik unsurlara göre daha büyük puntolarla ve mavi renk ile yazılarak vurgulanmış, böylece *Christy Girl* aracılığıyla erkekleri donanmaya katılarak destek vermeleri konusunda çağrıda bulunulmuştur (Görsel 5).



**Görsel 5.** Howard Chandler Christy, "Hey! Bir Erkek Olmayı İsterdim, Donanmaya Katılırdım", 1917, Litografi (Taş baskı), 105x68 cm.

*Howard Chandler Christy*'nin *Christy Girl* çizimlerinin yanı sıra farklı tasarımcılar tarafından tasarlanan *Lady Liberty* (Leydi Özgürlük) alegorileri de oldukça önem taşımaktadır. ABD Birinci Dünya Savaşı'na girdiğinde, hükümet, orduyu güçlü bir silah

kuvvetlere dönüştürme ve finanse etme zorluğuyla karşı karşıya kalmış; bu sebeple, Amerika'nın sembolü olarak kullanılan *The Statue of Liberty* (Özgürlük Heykeli)'yi alegorik bir figür olarak propaganda kampanyalarına taşımıştır. Halkın milliyetçilik duygusuna hitap etmek için kullanılan *Lady Liberty* isimli bu alegorik figür, eli silah tutan erkekleri orduya katılmaya teşvik etmek ve cephe gerisinden fon toplamak amacıyla propaganda afişlerinde sıklıkla kullanılmıştır (http3).

1917 yılında, Amerika'nın önde gelen illüstratörlerinden *Joseph Christian Leyendecker* tarafından ABD donanmasına katılımı özendirmek amacıyla tasarlanan *America Calls, Enlist in the Navy* (Amerika Donanmaya Katılmaya Çağırıyor) mesajlı afişte, *Lady Liberty* üniformalı genç bir denizciyle el sıkışmaktadır. Denizcinin yüz ifadesindeki cesur ve kararlı ifade göreve hazır olduğunun mesajını taşımaktadır. *Lady Liberty*'nin sol eliyle genç denizcinin omzunu kavrayan içten dokunuşu ve denizciye yönelttiği güven dolu bakışları resimlemenin dikkat çeken bir diğer noktasıdır. Figürlerin daire içerisinde konumlandırılmış olması ise sevgi ve güvenle oluşturulmuş bir tür koruyuculuk çemberi yan anlamıyla ilişkilendirilebilir (Görsel 6).

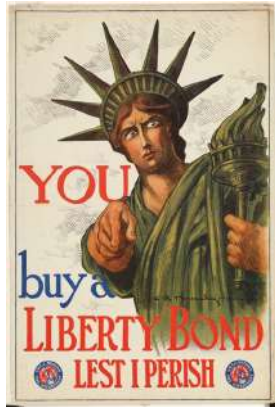


**Görsel 6.** Joseph Christian Leyendecker, "Amerika Donanmaya Katılmaya Çağırıyor", 1917, Litografi (Taş baskı), 104x71cm.



1. Dünya Savaşı'nın o dönemin değerleriyle İtilâf Devletleri'ne 145,4 milyar, İttifak Devletlerine 63 milyar ve hatta savaşa girmeyerek tarafsız kalan ülkelere bile 1,8 milyon Amerikan Doları harcamaya malolduğu belgelenmiştir (Şenyapılı, 2008: 57). Savaşların finanse edilmesinde vergileri yükseltmek, borç almak ve para basmak hükümetlerin başlıca çözüm yolları olarak görülmekteydi. Fakat o yılların ABD Hazine Bakanı *William Gibbs McAdoo*, enflasyona sebep olmamak için para basımına karşı çıkmış; onun yerine, halkı tahvil almaya teşvik etmek eden *Liberty Bond* (Özgürlük Tahvili) kampanyası başlatılmasına ön ayak olmuştur. Bu kapsamda *Charles Raymond Macauley* tarafından 1917'de tasarlanan propaganda afişinde savaşın finansmanı için tahvil satışında alegorik figür olarak *Lady Liberty*'nin kullanıldığını görülmektedir (http3).

Kaşlarını çatmış kızgın bir yüz ifadesiyle resmedilen *Lady Liberty*, tıpkı *Uncle Sam* (Sam Amca) gibi işaret parmağını tehditkar bir biçimde halka doğrultmakta ve onları savaş tahvili alma konusunda sertçe uyarmaktadır. Bu görsel uyarı biçiminin afişin tipografik düzenlemesinde de devam ettiği görülmektedir. Bu kapsamda, *YOU (SEN)* kelimesinin kırmızı büyük harflerle yazılıp figürün tehditkar parmağının üzerinde konumlandırılmasıyla algısal bir gruptama yapılmış, mesajın kime ve hangi tonda söylenildiği açıkça belirtilmiştir (Görsel 7).



**Görsel 7.** Charles Raymond Macauley, "Sen, Bir Özgürlük Bonosu Al", 1917, Litografi (Taş baskı), 102x76 cm.

*Z.P. Nikolaki*'nin 1918 yılında tasarladığı afişte ise *Lady Liberty* modern saç kesimi, beyaz elbisesi ve göz alıcı altın renkli tacıyla görülmektedir. Tek renk arka plan kullanılarak figürün odak noktası haline getirildiği bu afişte, özgürlüğün alegorisi *Lady Liberty* telefonda konuşarak orduya destek için milyarlarca doların gerekli olduğunu bildirmektedir. Bu gerekliliğin 'hemen, şimdi' yerine getirilmek zorunda olduğunun zamansal vurgusu ise *NOW* (ŞİMDİ) kelimesinin diğer tipografik öğelerden daha büyük bir biçimde yazılıp altının çizilmesiyle yapılmıştır. Özgürlük alegorisinin bu son görüntüsü, merhametli ve bir kadının göreceli olarak çağdaş bir temsili olması nedeniyle, diğer *Lady Liberty* çizimlerinden keskin bir şekilde ayrılmaktadır. Bu tür bir temsil, filmlerin de dahil olduğu popüler afiş kültüründen ve, bazılarının iddiasına göre, parodilerden etkilenmiştir (Banta, 1987: 576'den aktaran: Coventry, 2007: 107) (Görsel 8).



**Görsel 8.** Z. P. Nikolaki, "Merhaba! Özgürlük Konuşuyor", 1918, Litografi (Taş baskı), 30.5 x 22.5 cm.

Propaganda afişlerinde kullanılan bir diğer alegorik kadın figürü de *Miss Columbia*'dır. 1916 yılında *Vincent Aderente*'nin resmettiği ve *Frances Adams Halsted*'in tasarladığı *Columbia Calls* (Columbia Çağırıyor) iletisini taşıyan afişte *Miss Columbia*, Kuzey Amerika kıtasını gösteren bir dünya küresinin üzerinde, ciddi bir yüz ifadesiyle sağ elinde adalet kılıcını, sol elinde ise ABD bayrağını taşırken, vücudunu saran beyaz elbisesiyle kafasında yumuşak konik bir başlıkla resmedilmiştir. Bu konik başlık, tarihte

*Frig* ya da *Frigya* şapkası olarak adlandırılmakta olup bağımsızlık ve özgürlük arayışı anlamlarıyla ilişkilendirilmektedir (Dikmen, 2022). Bu sembolik yan anlam doğrultusunda, özgürlük başlığını takarak halka önderlik eden *Miss Columbia* vatansever erkekleri özgürlüğün peşinden koşmaları için orduya katılmaya davet etmektedir. Afişin sağ alt köşesinde, mavi bir çizgiyle çerçevelenen alanda ise afişin tasarımcısı *Halsted'e* ait bir şiir yer almaktadır. Bu şiirde, kahramanca savaşılıp ülkenin bayrağına ve özgürlüğüne sahip çıkılması gerektiğine vurgu yapılarak görsel tasarımın vermek istediği etki yazınsal olarak güçlendirilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Frances Adams Halsted ve Vincent Aderente, "Columbia Çağırıyor", 1916 Litografi (Taş baskı), 102.3 x 75.4 cm.

## SONUÇ

İncelenen Birinci Dünya Savaşı ABD propaganda afişlerinde, görsel iletişim analizini düz anlam (*denotation*) ve yan anlam (*connotation*) olmak üzere iki düzleme ayıran Barthes'in yaklaşımı yol gösterici olmuştur. Böylece, afişlerdeki görsellerin sözcük anlamları ve objektif olarak temsil ettiklerinin (düz anlam) ötesine geçerek, ulusun her kesiminden vatandaşların vatanseverlik, cesaret, dayanışma, fedakârlık gibi duygularını harekete geçirecek, kültürel kodlarla desteklenmiş sembolik ve ideolojik temsiller olduğu (yan anlam) görülmüştür. Bu çerçevede, kadın

figürleri yan anlamın vurgulandığı sembolik ve ideolojik temsilin alegorik sembolleri olarak öne çıkmaktadır.

Toplumsal göstergebilimin, görsel ürünleri bir bağlamda kavramsallaştırmakta kullanılan eleştirel yaklaşım olduğu ve görsel metinlerin (afişlerin) belli bir kültürde özel anlamları olmasına karşın, aynı zamanda kültürlerarası iletişim becerilerine de sahip oldukları belirtilmişti. Bu çerçevede, ele alınan afişlerin yapı-sökümü yapılırken, Fransa'ya ait özel kültürel anlamı olan *Marianne* figürünün ABD ve hatta bütün Batı toplumu açısından da benzer anlamlar ifade eden bir sembole dönüştüğü görülmüştür. Bu makalede kapsamında ABD propaganda afişleri üzerine yoğunlaşmış olsa da; Fransız, İngiliz ve ABD afişlerinde verilen mesajlarda, farklı anlam potansiyelleriyle afişleri farklı algılayabilecek tüketiciler olmasına karşın, anlamın hala belli bir ölçüde afişlerin üreticisine bağlı olduğu da görülmüştür.

Aiello'nun (2006) yaklaşımı kullanılarak; afişlerin 'temsil, etkileşim ya da yönlendirme, kompozisyon ya da organizasyon' olarak üç ana metafonksiyonu incelendiğinde, teknik özellikleriyle de Birinci Dünya Savaşı'nın bu yaygın iletişim araçlarının cephe gerisini savaşa dahil etmekteki gücü netleşmiştir.

Özellikle Birinci Dünya Savaşı sırasında yaygın olarak kullanılan afişler, yalnızca bu metnin ele aldığı örneklerle sınırlı olarak değil, tarih boyunca ve farklı ülkelerde etkili bir iletişim aracı olarak fazlaca kullanılmaktadır. Çünkü savaş sırasında, yeniden üretim kolaylığına sahip olan afişler, bilginin geniş kitlelere yayılmasına büyük katkı sağlamaktadır.

Savaş günleri sıradan gereksinimlerin karşılanması için bile bir ölüm kalım meselesi olduğu zamanlardır. Orduların birbirlerini yok etmek üzere karşı karşıya geldiği savaşlarda da uluslar, o savaşın kaybedeni olmamak için, bütün

imkânlarını seferber etmektedir. Savaş, yalnızca cephede savaşımlarla kazanılmamaktadır. Bütün bir ulusun tüm imkânlarını seferber ederek ordunun ve askerlerin desteğine sunması bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle, cephede en kanlı çarpışmalar cereyan ederken, cephe gerisinde de o çarpışmaların lojistiğini sağlamak üzere seferber olunmaktadır. Bu seferberlikte kitle iletişim araçlarının kimi zaman propaganda, kimi zaman reklam, kimi zaman da kara propaganda teknikleri kullanılarak devreye sokulduğu görülmektedir.

Birinci Dünya Savaşı bu anlamda kitle iletişim araçlarının da en etkin kullanıldığı ilk büyük savaş olmuştur. Bütün bir ulusun savaşa ikna edilmesi ve cepheye desteğin sürekli kılınabilmesi için en etkili iletişim yöntemlerinin neler olduğu düşünülmüş ve onlar kullanılmıştır. Gerek genç erkeklerin orduya katılımını özendirmek, gerekse orduların savaş gücünü canlı ve diri tutabilmek için iletişim araçlarının gücünden yararlanılmıştır. 1900'lerin başındaki iletişim teknolojileri göz önüne alındığında, afişler bu amaçla kullanılan yaygın araçlar olarak dikkati çekmektedir.

Alegorik anlatımlar, savaşın 'bir ölüm kalım meselesi' olduğu durumda çok daha yaygın olarak benimsenen bir tarz olmaktadır. Çünkü mesajların, savaşın kazanılmasında bir toplumun bütün olarak harekete geçirilebilmesi için, her eğitim düzeyinden insanın gözü önünde canlandırıp kolaylıkla anlayabileceği şekilde verilmesi gerekmektedir. Bunun en etkili yollarından biri de alegorilerdir. Burada ele alınan örnekler, Birinci Dünya Savaşı afişlerinde alegorik anlatımın gücünden yararlanılırken kadın figürlerinin nasıl kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Kadın imajları Birinci Dünya Savaşı'nın pek çok ülkesinde, özellikle de Amerikan ve Fransız savaş afişlerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Kadın figürlerinin bu kadar yaygın kullanımının cinselliğin etkisi ve savaş afişlerinin reklam geleneği içerisinde çıkmasıyla açıklanabilecek

bir boyutu olabilir. Ancak tek başına bu açıklama aşırı basitleştirilmiş bir açıklama olacaktır.

Kadının savaşamayan bir birey olduğu ön kabulü mevcutken, alegorik ve kimi zaman maskulinize edilmiş kadın imajlarının bütün bir ulusu birliğe ve vatanın özgürlüğü için savaşıma çağırması iletişim açısından son derece etkili olmaktadır. Kadın figürünün öne çıktığı afişler, bir savaşın kazanılması için kadını geleneksel görevlerini yerine getirirken bir adım daha öne çıkıp yeni alanlarda yer almaya da çağırılmaktadır.

1900'lerin başındaki Avrupa ve özellikle ABD'de geleneksel aile ve o aile içerisindeki kadının rolü çok net çizgilerle çizilmiştir. Pek çok dönem filmi, bizlere, Amerikan erkeğinin sabah evden çıkıp işe gittiğini, kadının ise evde kalarak çocuklara baktığını, yemek yaptığını ve temizlikle uğraştığını göstermektedir. Birinci Dünya Savaşı yıllarının ve hatta İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa ve Amerikan ailesinde kadının rolü budur.

Birinci Dünya Savaşı afişlerinde kadının geleneksel görev alanlarının da dışına çıkması, evin dışında aktif olması, benzer afişlerin İkinci Dünya Savaşı'nda da karşımıza çıkması, kadının ev dışında da bir hayatı olmasına giden yolun taşlarını döşemiş ve kadın özgürlük hareketine katkıda bulunmuştur. Bu, o afişlerin ve afişlerde kullanılan alegorik kadın figürlerinin, savaşa katkısı yanında, savaş sonrasında da kadının toplumsal hayatta ev dışı roller üstlenmesinin önünü açan bir etkisi olduğu anlamına gelmektedir.

## KAYNAKLAR

- Aiello, G. (2016). *Theoretical Advances in Critical Visual Analysis: Perception, Ideology, Mythologies, and Social Semiotics*. *Journal of Visual Literacy*. 26(2). s. 89-102.
- Becer, E. (2006). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. (Deniz Öztok Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement and of Taste*. 8th Edition, (Richard Nice Çev.), Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Boyraz, B.; Cantürk, A. (2014). *Amerika Birleşik Devletleri Örneğinde İkinci Dünya Savaşı Dönemi Savaş Bonusu Posterleri*. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*. 3(4). s: 855-869.
- Coventry, M. T. (2007). "Editorials at a Glance": *Cultural Policy, Gender, and Modernity in the World War I Bureau of Cartoons*. *RPR (Review of Policy Research)*, 24(2). s. 97-117. <https://doi.org/10.1111/j.1541-1338.2007.00271.x>
- Cresseveur, J. (2014). *Objectified Liberty: The Sexualization of an Allegory in French and American World War I Propaganda*. *Popular Culture Association/American Culture Association Annual Conference, Marriott Chicago (Chicago, IL)*.
- Dikmen, B. (2022). *Frigya Başlığı: Geçmişten Günümüze Süregelen Evrensel Bir Sembol. Geçmişten Geleceğe Küçük Asya-Anadolu*. (Editörler: Mustafa Aça ve Mehmet Ali Yolcu). *Çanakkale: Paradigma Akademi*. s. 213-248.
- Gomrad, M. E. (2007). *Visual And Verbal Rhetoric In Howard Chandler Christy's War-related Posters Of Women During The World War I Era: A Feminist*. Master Tezi: University of Central Florida. <https://stars.library.ucf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4177&context=etd> (Erişim Tarihi: 10.09.2022).
- Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri (Emre Gözgülü Çev.)*. İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- James, P. (ed.) (2009). *Picture This, World War I Posters and Visual Culture*. E-kitap. Nebraska Press.
- Jewitt, C.; Oyama, R. (2001). *Visual Meaning: a Social Semiotic Approach*. Theo Van Leeuwen ve Carey Jewitt, (der.) *Handbook of Visual Analysis*. s.134-156. SAGE Publications.
- Little, S. (2008). *İzmler: Sanatı Anlamak*. (Derya Nüket Özer Çev.). 2. Baskı, İstanbul: Yem Yayınları.
- Öztuna, H. Y. (2008). *Nazi Propaganda Stratejisi ve Afiş Tasarımları (1933-1945)*. *Görsel İletişim Kültürü Dergisi*. Aralık 2008, Sayı: 27, s. 76- 81.
- Russell, T. (1919). *Commercial advertising: six lectures at the London School of Economics and Political Science (University of London)*, London ve NY., <https://archive.org/details/commercialadvert00russrich/page/262/mode/2up> (Erişim Tarihi: 04.09.2022).
- Sözen, M.; Tanyeli, U. (2015). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. 14. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şenyapılı, Ö. (2008). *Afişlerde Birinci Dünya Savaşı*. *Görsel İletişim Kültürü Dergisi*. Temmuz 2008, Sayı: 22, s. 52- 59.
- Taylor, M. P. (2003). *Munitions of the Mind: A history of propaganda from the ancient world to the present era*. Third. Edition. Manchester University Press.
- Turani, A. (2018). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. 17. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wigan, M. (2019). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. (Mehmet Emir Uslu Çev.). 2. Baskı. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

## İnternet Kaynakları

- [http1:](http://) Aulich, J. (Son güncellenme: 2017). *Graphic Arts and Advertising as War Propaganda*. 1914-1918-online. *International Encyclopedia of the First World War*. DOI: 10.15463/ie1418.10463. Berlin: Freie Universität [https://encyclopedia.1914-1918-online.net/pdf/1914-1918-Online-graphic\\_arts\\_and\\_advertising\\_as\\_war\\_propaganda-2014-10-08.pdf](https://encyclopedia.1914-1918-online.net/pdf/1914-1918-Online-graphic_arts_and_advertising_as_war_propaganda-2014-10-08.pdf) (Erişim Tarihi: 03.09.2022).
- [http2:](http://) *International Vintage Posters Association*. (2012). *Marianne in the World War One Poster*. <https://vepca.wordpress.com/tag/marianne-allegory/> (Erişim Tarihi: 03.09.2022).
- [http3:](http://) *National Park Service*. (Son güncellenme: 18.08.2017). *The Statue of Liberty in Recruitment and War Bonds Posters*. <https://www.nps.gov/articles/statue-of-liberty-and-war-bonds.htm> (Erişim Tarihi: 18.10.2022).
- [http4:](http://) *Scottish Rite Masonic Museum & Library Blog*. (2012). *The Christy Girl in World War I Posters*. [https://nationalheritagemuseum.typepad.com/library\\_and\\_archives/women-and-war/](https://nationalheritagemuseum.typepad.com/library_and_archives/women-and-war/) (Erişim Tarihi: 01.10.2022).

## Görsel Kaynaklar

Görsel 1: <https://artincontext.org/liberty-leading-the-people-by-eugene-delacroix/> (Erişim Tarihi: 01.10.2022).

Görsel 2: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc325/> (Erişim Tarihi: 01.10.2022).

Görsel 3: <https://docsouth.unc.edu/wwi/41898/50.html> (Erişim Tarihi: 01.10.2022).

Görsel 4: <https://www.loc.gov/pictures/item/92510151/> (Erişim Tarihi: 01.10.2022).

Görsel 5: <https://www.loc.gov/item/2002712088/> (Erişim Tarihi: 01.10.2022).

Görsel 6: <http://www.loc.gov/pictures/item/2002712075/> (Erişim Tarihi: 02.10.2022).

Görsel 7: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:ft848v575> (Erişim Tarihi: 02.10.2022).

Görsel 8: <https://www.loc.gov/item/93502270/> (Erişim Tarihi: 02.10.2022).

Görsel 9: <https://www.loc.gov/pictures/item/95506508/> (Erişim Tarihi: 02.10.2022).



## SERVET-İ FÜNUN DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA BATILILAŞMANIN SEMBOLÜ OLARAK PİYANO\*

Ahmet ALUMUR\*\*  
Doç. Dr. Şevki Özer AKÇAY\*\*\*

### ÖZET

Bu çalışma, Osmanlı İmparatorluğundan başlayarak günümüze kadar etkileri ulaşan, Batılılaşma hareketlerinin, Türk edebiyatına en çok yansdığı dönem olan Servet-i Fünun döneminde yazılmış romanlarda, piyanonun Batılılaşma sembolü olarak nasıl kullanıldığını tespit etmeyi amaçlamıştır. Bu doğrultuda araştırmanın problemi “Servet-i Fünun romanında Batılılaşmanın sembolü olarak piyanonun yeri nedir?” şeklinde belirlenmiştir.

Bu çalışma, betimsel araştırma yaklaşımı kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Servet-i Fünun dönemi Türk romanları incelenerek bu romanlarda piyanonun ne şekilde kullanıldığı dört başlık altında değerlendirilmiştir. Çalışma, Servet-i Fünun döneminde yazılmış ve tamamlanmış olan romanlar ile sınırlandırılmıştır. Çalışma kapsamında Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Safveti Ziya, Safvet Nezihi ve Hüseyin Cahit Yalçın'ın toplam 29 romanı incelenmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen Servet-i Fünun dönemi Türk romanlarında Batılılaşmanın sembollerinden biri olarak piyanonun yoğun şekilde kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalışmanın bütün alt başlıklarında incelenen unsurların hepsinde piyanonun Batılı bir yaşam stiline bir yansıtıcısı olduğu görülmüştür.

Araştırmanın sonuçları, piyanonun Batılı tarzda bir eğitimi tercih eden ailelerin, çocuklarının eğitimi için önem verdikleri bir enstrüman olduğunu; eğlence ortamlarında Batılı tarzda bir eğlence aracı olarak kullanıldığını; Batılı tarzda düşünen insanların evlerinin vazgeçilmez bir dekor unsuru olduğunu ve piyanonun kişiye bir sosyal statü kazandırdığını göstermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Müzik sosyolojisi, Edebiyat, Müzikte batılılaşma.

Geliş Tarihi: 25.10.2022

Kabul Tarihi: 20.02.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Bu çalışma, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalında, Doç. Dr. Şevki Özer AKÇAY danışmanlığında Ahmet ALUMUR tarafından yapılan “Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Batılılaşmanın Sembolü Olarak Piyano” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

\*\*Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, ahmetalumur@icloud.com, ORCID: 0000-0002-9617-4755

\*\*\*Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, soakcay@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0493-9897

## PIANO AS A SYMBOL OF WESTERNIZATION IN SERVET-I FÜNUN PERIOD TURKISH NOVEL \*

Ahmet ALUMUR\*\*  
Assoc. Prof. Şevki Özer AKÇAY\*\*\*

### ABSTRACT

This study aimed to determine how the piano was used as a symbol of Westernization in the novels written in the period of Servet-i Fünun, the period in which the Westernization movements were most reflected in Turkish literature, starting from the Ottoman Empire to the present day. In this direction, the problem of the research is “What is the place of the piano as a symbol of Westernization in Servet-i Fünun novel?” determined as. This study was carried out using a descriptive research approach. The Turkish novels of the Servet-i Fünun period were examined and how the piano was used in these novels was evaluated under four headings. The study is limited to the novels written and completed during the Servet-i Fünun period. Within the scope of the study, a total of 29 novels by Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Safveti Ziya, Safvet Nezihî and Hüseyin Cahit Yalçın.

In the Turkish novels of the Servet-i Fünun period, which were examined within the scope of the study, it was determined that the piano was used extensively as one of the symbols of Westernization. The piano has been observed to reflect a Western lifestyle in all the elements examined across the sub-headings of the study. The results of the research show that the piano is an important instrument for the education of their children by the families who prefer a western style education; it is used as a western style entertainment tool in entertainment environments; it shows that the houses of people who think in a western style are an indispensable decor element and that the piano gives the person a social status.

**Keywords:** Music, Sociology of music, Literature, Westernization in music.

Received Date: 25.10.2022

Accepted Date: 20.02.2023

Article Types: Research Article

\*This study is derived from the master's thesis titled 'The Piano as a Symbol of Westernization in the Turkish Novel of the Servet-i Fünun Period,' conducted by Ahmet ALUMUR under the supervision of Assoc. Prof. Dr. Şevki Özer AKÇAY in the Department of Music Sciences at Atatürk University Institute of Fine Arts.

\*\*Atatürk University Fine Arts Institute Music Sciences Department, ahmetalumur@icloud.com, ORCID: 0000-0002-9617-4755

\*\*\*Atatürk University Fine Arts Faculty Music Sciences Department, soakcay@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0493-9897

## 1. GİRİŞ

Batılılaşma tabiri genel anlamıyla Batı ülkeleri dışında kalan toplumların, Batılı ülkelerin gelişmişlik seviyesine erişebilmek için uyguladıkları siyasi, sosyal ve kültürel değişiklikleri ifade etmektedir (Hanioglu, 1992: 148). Sezer'e (2012: 14) göre Batılılaşma, Batı'nın çağdaş uygarlığın temsilcisi olduğu düşüncesiyle bu uygarlık dışındaki ülkelerin, bu uygarlığa yetişme çabasıdır. Batılılaşma tabiri ülkemiz üzerinden ele alındığında önce askeri, sonra yönetim, ekonomi, bilim, kültür-egitim alanlarında Avrupa ülkeleri örnek alınarak gerçekleştirilen değişiklikler ve düzeltmeler yaparak eski kurumların yenileştirilme çabaları şeklinde ifade edilebilir (bk. http1). Batılılaşma, Osmanlı Devleti'nden başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanmış olan, Avrupa'nın toplumsal ve fıkırsel yapısına erişilmeyi hedefleyen bir yaklaşımdır (Özer, 2005: 21). Osmanlı Devleti'nin Batı'ya yönelmesinin temelinde askeri yenilgileri vardır. Sürüp giden askeri yenilgiler ve toprak kayıpları Osmanlı Devlet adamlarını Batı'nın askeri üstünlüğünün altında yatan sebepleri aramaya itmiştir (Mardin, 2004: 462). Batılılaşma süreci, devletin artık eski gücünde olmayışının farkına varılması sonucunda başlamıştır. Avrupa ülkelerinin hızlı bir atılımla Osmanlı karşısında üstünlük sağlamaya başlaması üzerine, Avrupa yöntemlerini kullanarak yeniden güçlenme düşüncesi, Osmanlı devlet adamlarının aklında yer etmeye başlamıştır.

Avrupa'ya karşı koyabilmenin en iyi yolunun onların silah ve yöntemlerini kullanmak olduğuna karar veren III. Selim, her alanda ıslahat hareketleri başlatmıştır. Sadece askeri alanda değil; Avrupanın bilimsel, teknolojik ve toplumsal hayatta gerçekleştirmiş olduğu hamleleri kendisi de gerçekleştirmek istemiştir. Lale Devri ile yüzünü batıya dönmeye başlayan Osmanlı Devleti, bu yolda köklü değişikliklere III. Selim döneminde başlamıştır (Engin, 2013:

12). III. Selim tahta çıktığı vakit, imparatorluğun varlığını korumak ve kuralları daha iyi temellere dayandırarak yeni bir düzen oluşturmak istemiştir (Karal, 2011: 13). Ancak III. Selim'in gerçekleştirmek istediği yenilikler yeniçerilerin karşısında durarak propaganda yapması nedeniyle, halkın ve devlet adamlarının çoğunun Nizam-ı Cedit düşmanı haline gelmesiyle sonuçlanmıştır (Engin, 2013: 13-14).

III. Selim'in gerçekleştirmek istediği ancak bedelini ölümlerle ödemiş olduğu uygulamaları, sonraki dönemde II. Mahmut hayata geçirmiştir. II. Mahmut, Osmanlı Devleti'nde genel anlamda Batılılaşma hususunda çığır açmış, kurumlarda, kılık kıyafette, müzikte ve daha birçok alanda gerçekleştirilen köklü yeniliklerin öncüsü olmuştur (Sakaoğlu, 2005: 462). Batılılaşma hareketinin temelinde Osmanlı Devleti'nin başta askeri olmak üzere bir çok alanda Avrupa ülkelerinin gerisinde kalması yatmaktadır. Zaten Batılılaşma taraftarı olan II. Mahmut da Batılı güçlerin sempati ve güvenini kazanabilmek için Osmanlı Devleti'nin modernleşmesini gerekli gören reformcu diplomatların tavsiyelerine kulak vermiştir. Bu tavsiyelere uygun olarak Batılılaşma yolunda idari ve içtimâi reformlar başlatmıştır. Bunlar; devlet dairelerinin, başbakan ve bakanlar kurulunun teşkili, askeri ve sivil reformlar için iki yüksek meclisin tesisi, devlet memurlarının belirli bir maaşla istihdamı, posta servisi, din dışı yüksek okulların kuruluşu, devlet protokolünde ve kıyafette modernleşme gibi maddelerdir. Fakat II. Mahmut'un en önemli başarısı, vilayetlerde ve bütün idari kısımlarda sultanın gücünü yenileyerek eski haline getirmesidir (İnalçık, 2013: 59-60).

### 1.1. Türk Edebiyatında (Romanında) Batılılaşmanın Yeri/İşlenişi

Osmanlı İmparatorluğu'nda, III. Selim ile başlayıp, II. Mahmut ile devam eden Batılılaşma süreci Tanzimat ile birlikte en yoğun haline almıştır. Osmanlı Devleti'nin Batı karşısında

gerileyişini durdurabilmek için başlatılan Batılılaşma sürecini gerekli görenlerden birisi olan Mustafa Reşit Paşa, Dışişleri Bakanlığını yürütürken “Gülhane Hatt-ı Hümayunu” diye bilinen Tanzimat Fermanı'nın metnini hazırlamıştır. Dönemin padişahı Abdülmecit'e kabul ettirerek bu fermanı 3 Kasım 1839 tarihinde ilan ettirmiştir (Çetin, 2016: 5).

Tanzimat ile birlikte yeni bir hayat başlamıştır. Kıyafetler, yaşam tarzı, adetler değişmeye yüz tutmuştur. Hayatın her alanında ve diğer sosyal kurumlarda kendini gösteren Batılılaşmanın edebiyata da yansımaları kaçınılmazdır. Edebiyat toplumun bir aynası olduğu için de elbette bu yeni devrin yaşantı ve duygularına kayıtsız kalınmamıştır (Budak, 2008: 549). Tanzimat Edebiyatı, Avrupaî Türk Edebiyatı'nın ilk devresidir ve 1860-1896 yıllarını kapsamaktadır. Tanzimat, siyasi anlamda Tanzimat Fermanı (1839) ile ortaya çıkmıştır. Edebi açıdan Tanzimat ise 1860 yılında çıkarılan *Tercüman-ı Ahvâl* gazetesi ile başlamıştır (Tuncer, 1992a: 14). Edebi olarak Batı'ya yönelik Tanzimat ile başlamıştır. Divan edebiyatına karşı bir tepki olarak başlamış olan Tanzimat edebiyatında, eskinin reddi ve yeninin yaratılması düşüncesi görülmektedir (Ercilasun, 2018: 35). Tanzimat dönemi Batılılaşmasında genellikle Fransız Rasyonalist Aydınlanma Felsefesi ve onun pozitivizmi örnek alınmıştır. Bu anlayışın başlıca ilkeleri deney, gözlem ve objektiflik olup ilk temsilcisi Beşir Fuad'dır (Çetin, 2016: 12).

## 1.2. Servet-i Fünun Döneminde Batılılaşma (1896-1901)

Osmanlı Devleti'nde III. Selim ile başlayan Batılılaşma çabaları Tanzimat'tan sonra büyük hız kazanmış; kültür, sanat ve edebiyat alanlarında ise en üst noktaya Servet-i Fünun döneminde ulaşmıştır. Öyle ki bu dönem hemen her anlamda kapıların Avrupa'ya sonuna kadar açıldığı ve her konuda Avrupa'nın örnek alındığı bir dönemdir (Kavcar, 2016: 5).

Servet-i Fünuncular Stendhal, Flaubert, Balzac, Goncourt, Bourget gibi romancıları okuyup etkilenmişlerdir. Edebiyatı Batılı algılayarak bu modern anlayışı edebiyatımıza yerleştirmek için çaba sarf etmiş ve Batı'nın bütün edebi türlerini tekniğine uygun olarak edebiyatımıza mal etme başarısını göstermişlerdir (Tuncer, 1992b: 5). Türk milletinin Batılılaşma sürecinin en önemli devresinde yetişmiş olan Servet-i Fünuncular Batı'yı hemen hemen bütün yönleriyle tanımış ve Batı'nın özellikle olumlu buldukları yönlerini kullanmaya çalışmışlardır. Çünkü Servet-i Fünuncular bu ülkenin kadınıyla erkeğiyle modernleşip çağdaşlaşmasını isteyen; sanata, bilime ve fenne büyük ilgisi ve düşkünlüğü olan kişilerdir (Çıkla, 2004: 72). Servet-i Fünun döneminin önde gelen romancıları olan Halit Ziya Uşaklıgil, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit Yalçın ve Safveti Ziya'nın, çoğunlukla düzenli eğitim görmüş, en az bir yabancı dil öğrenmiş, bilime ve modernleşmeye açık, Avrupa'yı gezmiş ya da oradaki gelişmeleri devamlı olarak takip etmiş, güzel sanatlara düşkün olmaları ve hepsinin gazete ya da dergi ocağında yetişmiş olmaları, bu yazarların romanlarındaki belli başlı kişileri de bilinçli ya da farkında olmadan kendileri gibi göstermelerine neden olmuştur. Kitap, kütüphane, tiyatro, müzik, okul ve Fransızca gibi unsurlar, Servet-i Fünuncular için kız erkek fark etmeksizin her Türk gencinin ilgilenmesi öğrenmesi gereken unsurlar olarak öne çıkar (Çıkla, 2004: 72). Servet-i Fünun romanlarının, belli bir kesimin hayatını anlattığı yönünde bazı düşünceler varsa bile, Servet-i Fünun yazarları günlük hayatın izlerini eserlerine taşıma konusunda başarı sağlamışlardır ve bu romanlarda görülen olay, mekân, düşünce gibi bir çok unsurun o dönemki günlük hayatın içinde de var olduğu dikkat çekmektedir (Çıkla, 2004: 45).

## 1.3. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Yer Alan Müziksel Öğeler

İnce ruhlu sanatçılar olan Servet-i Fünuncuların eserlerinde güzel sanatlardan en çok müziğe yer

verdikleri görülmektedir. Müzik hem şiirde hem de düz yazıda oldukça fazla yer tutmaktadır. Servet-i Fünun romanlarında bir çok müziksel öğeye raslamakla birlikte farklı müzik aletlerini de görmek mümkündür. Piyano bu romanlarda en başta gelen enstrüman olarak dikkat çekmektedir. Alafranga yaşama önem veren yüksek kültürlü ve zengin Türk evlerinde dikkat çeken unsurlardan biri de piyanodur. Klasik Batı müziğinin en temel çalgılarından olan piyano, Tanzimat'dan sonra yavaş yavaş Türk evlerine girmeye başlamış, Batılı tarzda yaşayan ailelerin elzem bir enstrümanı ve mobilyası haline almıştır. Neredeyse her konakta, yalıda, köşkte ve evde piyanoya rastlamak olasıdır. Öyle ki piyano Batı müziği zevki ile yetişmiş olan bazı roman kahramanlarının arasında duygusal bir yakınlık kurması bakımından da önem arz etmektedir (Kavcar, 2016: 203).

Tanzimattan sonra çocukları için Batılı bir eğitim aldirmek isteyen anne babalar çoğalır ve çoğunlukla yabancı öğretmen tutarlar. Piyano, varlıklı ailelerin evinde olmazsa olmaz bir enstrüman, aynı zamanda da bir mobilyadır. Önceleri kanun, ud gibi enstrümanları çalan kızlar artık piyano çalmaya başlamaktadır. Piyano ile birlikte Batı müziği de Servet-i Fünun dönemi romanlarında kendisine oldukça fazla yer bulur. Batı müziğine olan düşkünlük, bu dönemin romanlarında tam bir moda haline almıştır. Batı müziğini bilmenin, bu konu hakkında konuşabilmenin hem bir sosyete terbiyesi hem de kültür göstergesi olduğu görülür. Mehmet Rauf, bilhassa çay ve balo gibi eğlencelerde mutlaka bir yerini getirip kadın ve erkek kahramanlarına uzun uzun müzik sohbetleri yaptırmaktadır (Kavcar, 2016: 137). Servet-i Fünun dönemi romanlarında ele alınan karakterler, Batılı yaşama ve Batı kültürüne ilgi duyan kişilerdir. Elbette Batı kültürünün içine Batı müziğini de almak gerekir. Romanlarda Batı kültürüne ve Batı müziğine ilgi duyan bu karakterler arasında Batı müziğine

dair sohbetler geçmektedir. Romanlarda Mozart, Chopin, Gluck, Haydn, Beethoven, Schumann, Schubert, Tchaikovsky, Brahms, Wagner gibi Batı müziğinin ünlü bestecilerden söz edilir (Baş, 2010: 354).

#### 1.4. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Türk müzik kültüründe Batılılaşma sürecinin piyano çalgısı üzerinden değerlendirilmesidir. Bu amaç doğrultusunda, edebiyat alanında Batılılaşma kavramının işlendiği roman türü eserlerde piyanonun nasıl yer aldığı incelenerek, Türk müziğinde Batılılaşmanın sembolü olarak piyanonun yeri ve önemi açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, araştırma “Servet-i Fünun romanında Batılılaşmanın sembolü olarak piyanonun yeri nedir?” sorusuna cevap aramaya odaklanmıştır. Odaklanılan sorunun çözülmesinde şu alt problemlerin aydınlatılması önemlidir:

- Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyano eğitim aracı olarak ne şekilde yer almıştır?
- Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyano eğlence aracı olarak ne şekilde yer almıştır?
- Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyano dekor olarak ne şekilde yer almıştır?
- Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyano sosyal statü göstergesi olarak ne şekilde yer almıştır?

Bu araştırma; müzikte Batılılaşma olgusunun, müzik dışı alanlarda nasıl algılandığının, Batılılaşma düşüncesi ve uygulamaları içinde ne şekilde yer aldığına detaylıca anlatılabilmesine ışık tutabilecek bir çalışma olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda piyano çalgısı özelinden hareketle, müzikte Batılılaşma olgusunun Türk romanlarında yer alışı şeklinin müzik sosyolojisi penceresinden incelenmesi ile birlikte, ilgili literatürde önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir. Bu açıdan bakıldığında bu araştırma, öncü araştırmalar arasında yer alabilir.



**Tablo 1.** Araştırma Kapsamında İncelenen Servet-i Fünun Dönemi Romanları.

Yazar	Eser	İlk Yayınlanma Yılı	Yıl	Yayınevi
Halit Ziya	Sefile	1887	2006	Özgür
	Nemide	1889	2005	Özgür
	Bir Ölü'nün Defteri	1892	2005	Özgür
	Ferdi ve Şürekâsı	1894	2011	Özgür
	Mai ve Siyah	1897	1994	İnkılap
	Aşk-ı Memnu	1901	1993	İnkılap
Uşaklıgil	Nesli-i Ahîr	1909	1990	İnkılap
	Kırık Hayatlar	1923	2017	Everest
	Eylül	1901	2021	Bilge
	Serap	1909	2019	Koç Üniversitesi
	Bir Zambak Hikayesi	1910	2021	Sel
	Ferdâ-yı Garâm	1897	2021	Türkiye İş Bankası
Mehmet Rauf	Genç Kız Kalbi	1925	2020	Kapar
	Bir Aşkın Tarihi	1915	2018	Puslu
	Menekşe	1915	2012	Palet
	Karanfil ve Yasemin	1924	2021	Can
	Böğürten	1926	2021	Kapra
	Son Yıldız	1927	2021	İletişim
	Define	1927	2022	Türkiye İş Bankası
	Harabeler	1927	2018	Akçağ
	Kan Damlası	1928	2018	Puslu
	Kâbus	1928	2017	Koç Üniversitesi
	Halas	1929	2021	Türkiye İş Bankası
	Hüseyin Cahit Yalçın	Hayal İçinde	1901	2021
Ahmet Hikmet Müftüoğlu	Gönül Hamm	1920	1987	Kültür ve Turizm Bakanlığı
Safvet Nezihi	Zavallı Necdet	1898	2012	Bilge
	Kadın Kalbi	1901	2020	Ötügen
	Kadınlar Arasında	1909	2018	Gece
Safveti Ziya	Salon Köşelerinde	1912	2019	Türkiye İş Bankası

## 2. YÖNTEM

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma betimsel bir araştırma olarak tasarlanmaktadır. Betimsel araştırmalar, verilen bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlar (Büyüköztürk vd., 2017: 24). “Betimleme, olayları, obje ve problemleri anlama ve anlatmada ilk aşamayı oluşturur. Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” (Kaptan, 1998: 59). Bu çalışma aynı zamanda nitel araştırmalardan durum çalışması araştırması özelliği de taşımaktadır. Glesne’e (2013: 30) göre durum çalışması, farklı disiplinlerde farklı şeyleri ifade etmek için kullanılır.

### 2.2. Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın verileri, ilgili literatür taranarak, Servet-i Fünun dönemine ait romanlar incelenerek elde edilmiştir. Araştırma kapsamında incelenen romanlar için doküman

analizi ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. İçerik analizi, genel olarak sembolik ve çok anlamlı bir söylemin altında gizlenen anlamı çıkartmayı amaçlar (Bilgin, 2006:14). Neumar’a (2014: 466) göre içerik analizi metin içeriğini toplama ve analiz etme tekniğidir. Kurtuluş’a (2010: 51) göre içerik analizi, içerikte gizlenmiş, ilk bakışta görülmeyen birçok farklı yapının anlaşılmasını amaçlamaktadır. İçerik analizinde incelenen dokümanın içeriğinde bulunan birimlerin (sözcük, ses, renk, marka vb.) bulunup bulunmaması, bulunuyorsa hangi sıklıkla tekrarlandığının incelendiği çalışmalardır. Kıral’a (2020: 173) göre doküman analizi; araştırılan konu ile ilgili dokümanların bilimsel esaslara uygun olarak incelenmesi anlamına gelmektedir. Araştırma kapsamında incelenen romanlarda piyanonun kullanım sayısı analiz edilerek sayısal olarak bulgular bölümünde belirtilmiştir. Servet-i Fünun döneminde yazılmış olan ancak ulaşılamayan romanlar bu çalışma kapsamında incelenememiştir. Bunlar; Safvet Nezihi’nin “Hemzad”, Mehmet Rauf’un

**Tablo 2.** *Piyanonun Eğitim Aracı Olarak Kullanıldığı Romanlar.*

Yazar	Eser
Halit Ziya Uşaklıgil	Aşk-ı Memnu Nesl-i Ahir Ferdi ve Şürekası
Mehmet Rauf	Halas Harabeler Genç Kız Kalbi Define
Ahmet Hikmet Müftüoğlu	Gönül Hanım
Safvet Nezihi	Zavallı Necdet Kadın Kalbi

“Garâm-ı Şerâb” ve Hüseyin Cahit Yalçın’ın “Nadide” isimli romanlarıdır. Araştırma kapsamında incelenen romanlar Tablo 1’de gösterildiği gibidir. Araştırmaya konu olan eserler, Servet-i Fünun grubu içinde tanımlanan sanatçıların kaleme aldığı romanlardır. Servet-i Fünun döneminde bağımsız olarak eser vermiş yazarların romanları bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Ayrıca Servet-i Fünun dönemi yazarlarının tamamlanamamış eserleri de çalışmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Araştırma kapsamında 6 yazarın 29 romanı incelenmiştir.

### 3. BULGULAR

Batılılaşmanın bir zihniyet veya ideoloji olarak baskın güç kazandığı bu dönemde Batıya ait olana dönük talep ziyadesiyle artmıştır. Bu talep içerisinde kendine karşılık bulan unsurlardan biri de piyanodur. Piyano çalmanın, dinlemenin veya piyanonun evde bir dekor olarak bulundurulmasının ilgili bireyler açısından taşıdığı önem, bu çalışmaya konu olan 29 roman üzerinden irdelenmiştir. İncelenen romanların 18’inde piyano sözcüğünün geçtiği ve piyanoyla ilişkilendirilebilecek durumların anlatıldığı görülmüştür. 11’inde ise piyano sözcüğüne rastlanmamıştır.

#### 3.1. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Piyanonun Eğitim Aracı Olarak Kullanımına İlişkin Bulgular

Yapılan incelemelerde ilk adım, Batılılaşmanın göstergelerinden biri olarak, piyanonun “eğitim aracı olma” özelliğine odaklanmak olmuştur. Piyanonun eğitim aracı olarak kullanıldığı romanların yer aldığı Tablo 2’de görüldüğü üzere, Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyanonun eğitim aracı olarak kullanıldığı 9 adet roman tespit edilmiştir. Piyanoyu eğitim aracı olarak en çok kullanan yazar Halit Ziya Uşaklıgil’dir. İncelenen romanlarda piyanonun toplam 16 kere eğitim aracı olarak kullanıldığı saptanmıştır. Bu kullanımların 9’u Halit Ziya Uşaklıgil’in, 4’ü Mehmet Rauf’un, 2’si Safvet Nezihi’nin, 1’i Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun romanlarındadır.

Mehmet Rauf’un *Genç Kız Kalbi* (1925/2020: 25, 79) adlı romanında, toplam iki yerde piyanonun eğitim aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Söz konusu pasajlarda piyano, salt bir eğitim aracı olarak kullanılmanın ötesinde bireylere emsalleri arasında daha seçkin bir statü ve rol kazandırma vasıtası olarak da ele alınmaktadır. Bireyin muhatap üzerinde görgü, bilgi ve donanım bakımından daha baskın olduğunu ortaya koymak amacıyla kullanılan bir unsur olduğu da söylenebilir. Bir diğer ifadeyle piyanoya dönük eğitim alınmasında veya alınan eğitimin fark oluşturmak adına ortaya konulmasında piyano ve piyano bilgisinin eğitim görüntüsü altında diğer beklentilere hizmet ettiği

kanaatine ulaşılabilir. Mehmet Rauf'un *Menekşe* (1915/2012: 27, 28) adlı eserinde öncelikli olarak karşımıza meşhur bestekârlardan Wagner ve Liszt çıkmaktadır. Bunun yanında "opera, libretto, partiyon, uvertür, potpuri, parafraz" gibi müzik terimlerine de yer verildiği görülmektedir. Bu kullanımlarda amaç yetkin bir piyano ve Batı müziği konusunda saygın bir duruşa sahip olan Matmazel Violet üzerinden bir bestekârın veya mûsikîşinasın hakkıyla tanınmasında, ilgili şahsa ait sınırlı sayıda ürünün dinlenmesinin veya icra edilmesinin yeterli olmayacağı, maksadın tam anlamıyla gerçekleşmesi adına ilgili şahsın tüm verimleriyle tetkik edilmesinin büyük önem taşıdığı hususu, Batılı müzik bilgisine merak duyan genç kıza nakledilmektedir. Bu anlamda karşımıza çıkan kullanımların hedefi muhatabın eğitilmesidir. Mehmet Rauf'un *Harabeler* (1927/2018: 250, 252) adlı romanında, piyano beş farklı yerde kullanılmış ve bunlardan üçü romanın karakterlerinden biri olan Süheyla Hanım'ın, eğitim hayatının bir parçası olarak yer bulmuştur. Süheyla Hanım, küçük yaştan itibaren babasının yoğun ısrarı ve isteği sonucunda piyano eğitimi almaya başlamış, en ünlü hocalardan piyano dersi almıştır. Süheyla Hanım'ın babası, bir müzik aletini iyi derecede çalabilmenin yegâne yolunun nota eşliğinde yoğun bir metot ve etüt çalışmasından geçtiğini vurgulamaktadır. Anne ve babanın çocukları için piyano eğitimini bu denli önemsemelerinin altında kendilerinin de müzik aleti çalmaları ve çocuklarının büyüüp enstrümanında belli bir seviyeye geldikten sonra onlara bir saz arkadaşı olmasını istemeleri yatmaktadır. Mehmet Rauf'un son eseri olan *Halas* (1929/2021: 43) romanında on beş yerde piyano geçmektedir. Bu romanda, İtalyan bir annenin ve çok zengin görünen İngiliz bir babanın kızı olan Beatrice neşeli şen şakrak bir kızdır. Beatrice'in eğitiminin bir parçası da piyanodur. Beatrice her gün sabahları öğleye kadar piyano etüdü çalmaktadır. Mehmet Rauf'un *Define* (1927/2022: 2, 3) isimli romanında piyano geçmese bile, Abdulsamet

Paşa'nın kızının iyi bir eğitim sahibi olması için kızı için piyanist tuttuğu görülmektedir. Abdülhamit'in paşalarından olan ve bakanlık, valilik gibi üst düzey görevleri yürütmüş devlet adamı Abdulsamet Paşa, kızının iyi bir eğitim alarak tam bir kadın olabilmesi için konağına mürebbiyeler, öğretmenler ve piyanistler getirtmiştir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in en ünlü ve en büyük romanlarından olan *Aşk-ı Memnu*'da (1901/1993: 67, 72, 73, 100, 101, 166) piyano on dokuz kez kullanılmıştır. *Aşk-ı Memnu* adlı romanda piyano önemli bir eğitim aracıdır. Varlıklı ve Batılı yaşama özen gösteren Adnan Bey'in kızı Nihal, piyano eğitiminde o kadar ileri gitmiştir ki hocası Matmazel de Courton'un bile seslendirmekte zorlanacağı eserleri rahatlıkla ve kısa sürede çalabilecek hale gelmektedir. Nihal, Batılı ünlü bestekârlardan olan Carl Czerny, Muzio Clementi, Giuseppe Donizetti, Gioacchino Rossini eserlerini öğrenmiştir. Nihal piyanoda o kadar ustalaşmıştır ki mürebbiyesi Matmazel de Courton, Nihal'in parmaklarının ruhunu Polonyalı büyük piyanist Artur Rubinstein'dan aldığını söylemektedir. Bir pasajda, annesi Firdevs hanımın çocukları üzerinde herhangi dikkat ve özen göstermediği halde Bihter'in kendi kendini geliştirdiği vurgulanmaktadır. Bihter kendi çabasıyla Türkçe, Fransızca ve Rumca öğrenmiştir. Bunlara ek olarak piyano ile valsler, kadriller, romanslar çalıp kendi söylediği şarkılara udla eşlik etmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahîr* (1909/1990: 32, 33) romanında da İrfan karakteri piyano dersi almaya başlamıştır. Piyano çok seven İrfan piyano eğitimini daha da ileriye götürmek için Avrupa'da konservatuvar okumak istemektedir ve bu hayalini Fransa'da gerçekleştirecektir. *Nesl-i Ahîr*'de Süleyman Nüzhet, kızı Azra'ya piyano dersi vermesi için İrfan'ı konağına çağırarak kızına ders verdimeye başlamıştır. Azra ilk başlarda piyanoya çok meraklı olmadığı halde sonraları piyanosuna bağlanmaya başlamış ve her

gün iki saatini piyano çalışmalarına ayırmıştır (s. 345, 374, 388). Halit Ziya Uşaklıgil'in bir başka romanı olan Ferdi ve Şürekâsı (1894/2011: 167, 168) incelemeye aldığımız romanlar arasında piyanonun eğitim aracı olma rolü üstlendiği örneklerden bir diğeridir. Ferdi Bey'in kızı olan Hacer, her isteği yerine getirilen, iyi eğitim almış bir kızdır. Hacer'in piyano çaldığına dair net bir bilgi olmamakla birlikte günlük rutininde müzik derslerinin yer aldığı görülmektedir. Bir pasajda Hacer'in piyano çaldığı, müziğe tutkunluğunu ifade ettiği, hatta babasının onu piyanodan zorla kaldırdığını, sabah kalkar kalkmaz piyano çalmaya başladığını görmek mümkündür.

Saffet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* (1898/2012: 21, 22) isimli romanı piyanonun eğitim aracı olarak kullanıldığı bir başka romandır. Romanda piyano yirmi sekiz kez kullanılmıştır. Romanın karakterlerinden olan Meliha, iyi eğitimli bir kızdır ve piyano çalmaktadır. Romanın baş karakteri olan Necdet, Meliha hakkındaki düşüncelerini hayalinde tasavvur ederken Meliha'nın çok iyi bir eğitim görmüş olabileceğini ön görmektedir. Meliha piyanoyu, Mozart'ın valsini büyük bir maharetle, mükemmel bir şekilde çalmaktadır. Bir kadının yüksek eğitim almış olması ve piyanonun bu eğitime dahil edilmiş olması dikkate değerdir. Piyanonun eğitim aracı olarak kullanımına rastladığımız bir diğer roman da Safvet Nezihî'nin *Kadın Kalbi* (1901/2020: 124) adlı romanıdır. Bu romanda

piyano yirmi sekiz kez kullanılmıştır. Romanın karakterlerinden olan Cavidan, iyi eğitimli bir kadındır. Cavidan küçükken Baha Bey ile oynamak istediğini söyleyince mürebbiyesi buna müsaade etmemekte, bunun sonucunda Cavidan hırçınlaşıp ağlamaya başlamaktadır. Bunun üzerine annesi yanına gelip piyano dersinin sonraya ertelenebileceğini ve kızının istediğinin yapılmasını istemektedir. Görüldüğü gibi bu romanda da iyi eğitim almış büyük ölçüde görgüye sahip bir kadının eğitim hayatının göz ardı edilemez bir unsuru yine piyanodur.

Son olarak Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* (1920/1987: 6) isimli eserinde; birden çok lisan bilen, sahip olduğu yüksek eğitimle dikkat çeken romanın karakterlerinden *Gönül Hanım*'ın piyano dersi aldığından söz edilir.

### 3.2. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Piyanonun Eğlence Aracı Olarak Kullanımına İlişkin Bulgular

Yapılan incelemelerde ikinci adım, Batılılaşmanın göstergelerinden biri olarak, piyanonun "eğlence aracı olma" özelliğine odaklanmak olmuştur. Piyanonun eğlence aracı olarak kullanıldığı romanlar Tablo 3'te verilmiştir. Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyanonun eğlence aracı olarak kullanıldığı 10 adet roman tespit edilmiştir. Tablo 3'te görüldüğü üzere, piyanoyu eğlence aracı olarak en çok kullanan yazar Mehmet Rauf'tur. İncelenen romanlarda

**Tablo 3.** Piyanonun Eğlence Aracı Olarak Kullanıldığı Romanlar.

Yazar	Eser
Halit Ziya Uşaklıgil	Aşk-ı Memnu
	Nesl-i Ahir
	Ferdi ve Şürekâsı
Mehmet Rauf	Eylül
	Son Yıldız
	Genç Kız Kalbi
	Karanfil ve Yasemin
Safveti Ziya	Salon Köşelerinde
Safvet Nezihî	Zavallı Necdet
	Kadın Kalbi

piyanonun toplam 28 kere eğitim aracı olarak kullanıldığı saptanmıştır. Bu kullanımların 11'i Halit Ziya Uşaklıgil'in, 13'ü Mehmet Rauf'un, 1'i Safvet Nezihî'nin, 3'ü Safveti Ziya'nın romanlarındadır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in *Ferdi ve Şürekası* (1894/2011: 54, 55) isimli romanında Hacer, Ferdi Bey'in kızıdır. Romanda Hacer mavi kaplı defterine, 5 Mayıs 1300 tarihinde yazdığı düşüncelerinde; babası Ferdi Bey'in iş yerine gitmesini yasaklaması üzerine, yazıhaneye gidip Tayfur'u göremeyeceğinden dolayı üzgün olduğunu ifade etmektedir. Hacer tüm gün evin içinde sıkıldığından, kitaplarının ve piyanosunun kendisini eğlendirmeye yetmediğinden bahsetmektedir. *Ferdi ve Şürekası* romanında piyano, Hacer'i eğlendirmeye yarayan simgelerden biridir. Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı romanında Tayfur ve Hacer'in eğlenceli ve mutlu vakit geçirdikleri zamanlarda piyano da onları eğlendiren unsurlardan biri olarak göze çarpmaktadır (s. 232, 233).

Eğlence aracı olarak piyano başlığı altında incelenen eserlerden ikincisi Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahir* (1909/1990: 59, 63, 89, 151, 155) isimli romanıdır. Toplamda 27 kez piyanonun kullanılmış olduğu romanda Süleyman Nüzhet'in kızı Azra piyano çalmaktadır. Romanda Azra'nın hayalini kurduğu evden bahsedilmektedir. Hayalini kurduğu evde hiç sıkılmayacaktır ve buna yardım edecek nesnelere birisi de piyano olacaktır. Bu bağlamda piyanonun burada eğlence aracı olarak kullanıldığı yargısına varmak olasıdır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesl-i Ahir* romanından başka bir pasajda ise İrfan karakterinin piyano ile vakit geçirmesinden bahsedilmektedir. Belirli bir programa ve çalışma unsuruna bağlı kalmadan içinden geldiği gibi piyano çalarak oyalanması, piyanonun İrfan için bir eğlence aracı olduğu şeklinde yorumlanabilir. Romanın başka bir pasajında ise İrfan'ın piyano çalacak olması

Süleyman Nüzhet ve Şakir'i memnun etmiş olması piyanonun eğlence aracı olmasına bir örnek teşkil etmektedir. Aynı romanın başka bir bölümünden yola çıkarak, bir eğlence ortamında piyanonun varlığından ve piyanonun da bu eğlenceye araç olduğundan söz edilebilir. Halit Ziya'nın piyanoyu eğlence aracı olarak kullandığı bir başka romanı *Aşk-ı Memnu*'dur (1901/1993: 224, 225, 260). Piyano, romanda iki farklı yerde eğlence unsuru olma özelliğini taşımaktadır. Romanda aileden ve yakın akrabalarından oluşan eğlencede farklı müzik aletleri yer almaktadır. Bunlar: ud, tef, kanun ve piyanodur. Ayrıca roman karakterlerinden olan Nihal'in Behlül'ü eğlendirmek için piyano çalmak istemesi, piyanonun eğlence aracı olduğu yönünde yorumlanmasını mümkün kılmaktadır.

Romanlarında piyanoyu eğlence aracı olarak kullanan bir diğer yazar Mehmet Rauf'tur. Mehmet Rauf *Eylül* (1901/2021: 26, 27) romanında piyanoya 18 kez yer vermiştir. Mehmet Rauf'un edebiyatımız için büyük önem arz eden, Türk edebiyatının ilk psikolojik romanı olma özelliğini taşıyan *Eylül*'den bir pasajda, Süreyya'nın eşi Suad, Süreyya'nın halasının oğlu Necip'i eğlendirmek için piyano çalmak istemektedir. Suat'ın Necip'i eğlendirmek için piyanoya başvurması piyanonun eğlence aracı olarak kullanımı için örnek teşkil etmektedir. Mehmet Rauf'un piyanoyu eğlence unsuru olarak kullandığı bir başka romanı da *Genç Kız Kalbi*'dir (1925/2020: 52). Pervin, İstanbul'da amcasının evinde kalmaktadır. Amcasının eşi Hediye Hanım ve Pervin yemekten sonra piyano çalmaktadır. Hediye Hanım'ın neşelenerek piyano çalmak istemesi, burada piyanonun eğlence aracı olarak yer aldığı düşüncesi doğrultusunda değerlendirilebilir. Mehmet Rauf'un piyanoya eğlence aracı olarak sıklıkla yer verdiği başka bir eseri de *Karanfil ve Yasemin*'dir (1924/2021: 99, 12, 130). Eserde çay davetlerinde ve dans edilen davetlerde piyano yer almaktadır. Piyano eğlence aracı olarak kullanılmıştır. Bu



eğlence esnasında piyano ile Fransız kökenli bir Barok dansı olan gigue ve yine Fransız dansı olan gavot çalınmakta, piyano dansa hayat vermektedir. *Karanfil ve Yasemin* romanından başka bir pasajda ise, davetteki misafirler dışarı çıkıp gezmek istemesine rağmen hava şartları buna el vermediği için içeride kalıp eğlenceye devam etmekte, piyano çalılıp, dans edip, şarkı söylemektedirler. Mehmet Rauf'un ilgili romanlarında eğlencenin oldukça yüksek olduğu dikkat çekmektedir. Sazlar çoğu davetlinin yüksek ilgisine mazhar olmuştur. Kalabalığın olduğu odada gazeller söylenmekte ve şarkılara eşlik edilmektedir. Piyano çalmaya başladıkça dans edilmektedir. İlgili alıntıda da piyanonun eğlence aracı olarak yer aldığı görülmektedir. Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* (1927/2021: 87) romanında, piyanonun kemana eşlik ederek bir konserde yer alması bu eserde de piyanonun eğlence aracı olarak kullanılmış olması yorumunu getirmeyi mümkün kılmaktadır.

Servet-i Fünun dönemi romanlarda piyanonun eğlence aracı olarak yer aldığı son roman Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* (1912/2019: 38, 95) romanıdır. Roman, Batılılaşma konusunu ele alan romanlardan olup Batılı yaşama dair unsurlar barındırmaktadır. Bunlardan biri de Batılı danslardır ve romanda bu danslara sıklıkla piyano eşlik etmektedir.

### 3.3. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Piyanonun Dekor Olarak Kullanımına İlişkin Bulgular

Yapılan incelemelerde üçüncü adım, Batılılaşmanın göstergelerinden biri olarak, piyanonun "dekor aracı olma" özelliğine odaklanmak olmuştur. Piyanonun dekor aracı olarak kullanıldığı romanlar Tablo 4'te verilmiştir. Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyanonun dekor aracı olarak kullanıldığı 10 adet roman tespit edilmiştir. Tablo 4'te görüldüğü üzere, piyanoyu eğlence aracı olarak en çok kullanan yazar Mehmet Rauf'tur. İncelenen romanlarda piyanonun toplam 15 kere dekor aracı olarak kullanıldığı saptanmıştır. Bu kullanımların 3'ü Halit Ziya Uşaklıgil'in, 9'u Mehmet Rauf'un, 1'i Safvet Nezihi'nin, 2'si Safveti Ziya'nın romanlarındadır.

Üçüncü alt problem doğrultusunda ele alınan eserlerden ilki Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesli-i Ahir* (1909/1990: 158, 441, 454) romanıdır. Romanda piyano, bir mekânın tasvir edilmesinde kullanılan mekân hakkında daha belirgin bir düşünce uyandırabilmek için dekor (mobilya) olarak kullanılmıştır.

Piyanonun olayın mekânının tasviri için kullanımına başka bir örnek de Mehmet Rauf'un *Ferdâ-yı Garâm* (1897/2021: 65, 66) romanıdır. Mehmet Rauf'un ilgili romanında da piyanonun

**Tablo 4.** Piyanonun Dekor Aracı Olarak Kullanıldığı Romanlar.

Yazar	Eser
Halit Ziya Uşaklıgil	Nesli-i Ahir
Mehmet Rauf	Ferdâ-yı Garam Harabeler Genç Kız Kalbi Menekşe Karanfil ve Yasemin Halas
Safveti Ziya	Salon Köşelerinde
Safvet Nezihi	Zavalı Necdet Kadın Kalbi

mekânın bir parçası olarak yer aldığı, mekânın anlatımında piyanonun varlığından söz edilmesini piyanonun dekor aracı olarak kullanıldığı yorumunu yaparak değerlendirmek mümkündür. Buna benzer başka bir kullanım da aynı yazarın *Genç Kız Kalbi* (1925/2020) romanının 69. sayfasında görmek mümkündür. Mehmet Rauf'un *Menekşe* (1915/2021: 20) isimli romanı da önceki kullanımlara benzer bir örnek teşkil etmektedir. Romanda dikkat çeken başka bir unsur da mekândaki insanların Batılı tarzda hareket etmesidir. Romanın karakterlerinden Bülent'in, orada bulunan diğer kişilerle Avrupai tarzda selamlaşması ve bu salonda piyanonun varlığına vurgu yapılması piyanonun dekor aracı olarak vurgulanmak istenildiği şeklinde yorumlanmasına açıktır. Mehmet Rauf'un piyanoyu dekor olarak kullandığı başka bir romanı da *Karanfil ve Yasemin*'dir (1924/2021: 182, 204, 205). Romanda piyano sıklıkla dekor aracı olarak yer almaktadır. Romanda betimlenen odada, piyanoyla birlikte Batı müziğinin ünlü isimleri Mozart ve Beethoven'in heykelleri de bulunmaktadır. Ayrıca eserin aynı sayfasında mutfakta İsveç usulü tarzında yiyeceklerin varlığı ve girdikleri odadaki okuma köşesinde bulunan Fransızca ve İngilizce yüzlerce kitabın varlığı da dikkate değerdir. Bu hususta piyanonun enstrüman olmak dışında Batılı yaşam tarzının benimsendiği bir evde dekorasyonunun olmazsa olmaz bir parçası (diğer Batılı unsurların tamamlayıcısı) olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Romanda dikkat çeken başka bir unsur da Avrupa mobilyalarıdır. Romanın karakterinin hayalini kurduğu ev tam anlamıyla Batılı yaşamı yansıtmaktadır. Romanda evin yemek odasında İngiliz tarzında bir dekorasyon istenmektedir. Bunun yanına XVII. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan mobilya olan *gueridon* gibi mobilyalar da dikkat çekmektedir. Piyano o kadar önemli bir dekor aracıdır ki evin geri kalanı piyanonun rengine göre dekore edilecektir. Piyano seçiminde de Alman piyano

markaları olan Carl Bechstein, Rudolf Ibach Sohn ve Julius Blüthner arasından Blüthner tercih edilmektedir. Piyanonun dekor olarak yer aldığı Mehmet Rauf'un bir başka romanı da *Harabeler*'dir (1927/2018: 252). İstanbul'un alafranga yaşantısından izler bulmanın mümkün olduğu, Mehmet Rauf'un *Harabeler* romanında bir pasajda varlıklı bir ev tasvir edilmektedir. Batı müziğine hayran olunan evin duvarlarını Batı müziğinin ünlü isimlerinin resimleri süslemektedir ve evde Alman yapımı bir kuyruklu piyano tüm ihtişamıyla müzik odasını süslemektedir. Mehmet Rauf'un piyanoyu dekor aracı olarak kullandığı son romanı olan *Halas* (1929/2021: 43), varlıklı bir evin içindeki eşyalar arasında piyano tasvirine rastlanılan romanlardandır.

Romanında piyanoya dekor unsuru olarak yer veren başka bir yazar da Safvet Nezihî'dir. Nezihî'nin *Zavallı Necdet* (1898/2012: 112) adlı romanın karakterlerinden Necdet'in eniştesinin adadaki konağında piyano vardır. Konak oldukça süslü ve gösterişlidir. O dönemin yaşantısında ve romanlarında olduğu gibi lüksün ve gösterişin getirilerinden birisi olarak piyano, bahsi geçen evde de varlığını sürdürmektedir.

Araştırmanın bu problemine dair incelenmiş olan son roman Safveti Ziya'nın kaleme aldığı *Salon Köşelerinde* (1912/2019: 35, 42, 57) romanıdır. Yine burada da Batılı yaşam tarzının olmazsa olmaz unsurlarından biri de piyanodur. Alafranga yaşamı benimsemiş insanların evlerinde ve eğlence ortamlarında olmazsa olmazlardan biri piyanodur. Piyanonun, dekor olarak yer aldığı romanların yanında bir mekânın tasvir edilmesinde piyanonun sıklıkla kullanıldığı dikkate değer noktalardan biridir.

### 3.4. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Piyanonun Sosyal Statü Göstergesi Olarak Kullanımına İlişkin Bulgular

Yapılan incelemelerde dördüncü adım, Batılılaşmanın göstergelerinden biri olarak, piyanonun “sosyal statünün göstergesi olma” özelliğine odaklanmak olmuştur. Piyanonun sosyal statü göstergesi olarak kullanıldığı romanlar Tablo 5’te verilmiştir. Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyanonun sosyal statü göstergesi olarak kullanıldığı 10 adet roman tespit edilmiştir. Tablo 5’te görüldüğü üzere, incelenen romanlarda piyanonun toplam 13 kere sosyal statü göstergesi olarak kullanıldığı saptanmıştır. Bu kullanımların 2’si Halit Ziya Uşaklıgil’in, 4’ü Mehmet Rauf’un, 6’sı Safvet Nezihi’nin, 1’i Ahmet Hikmet Müftüoğlu’nun romanlarıdır.

Piyanonun, sosyal statü göstergesi olarak kullanıldığı romanlardan biri Halit Ziya Uşaklıgil’in *Nesl-i Ahir* (1909/1990: 414) romanıdır. Romanın kahramanlarından İrfan’ın, evine piyano alamaması eksiklik olarak okuyucuya aktarılmaktadır. İrfan, piyano kiralamayı bile düşünmektedir ancak oturduğu evin durumundan dolayı eve bir piyano almayı layık görmemektedir. Piyanonun sosyal statü göstergesi olarak zengin ve varlıklı insanların lüks konaklarında, köşklerinde var olabileceği düşüncesi burada da yansıtılmaktadır. Halit Ziya Uşaklıgil’in piyanonun sosyal statü göstergesi olarak işlendiği diğer romanı da *Aşk-ı Memnu*’dur (1901/1993: 19). *Aşk-ı Memnu* romanında bir

pasajda Firdevs Hanım’ın evi anlatılmaktadır. Tanınan bir aile olan Firdevs Hanım ve ailesi sosyal statü olarak diğer insanlardan ayrılmaktadır. Firdevs Hanım’ın kızı Bihter piyano çalmaktadır. Verilen alıntıda yalılar anlatılırken piyanonun da kendine yer bulmuş olması, piyanonun bir statü göstergesi olması doğrultusunda değerlendirmeye açıktır. Aynı romanda zengin ve Batılı yaşama önem veren Adnan Bey ve ailesinin yaşadığı yalıda da piyano önemli bir detay olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mehmet Rauf’un *Ferdâ-yı Garâm* (1897/2021: 72) isimli romanı piyanonun statü göstergesi olarak kullanıldığı bir diğer romandır. Romanın baş karakterlerinden olan Sermet’in güzel piyano yorumu neticesinde bulunduğu ortamda takdir görmesi sonucunda, onu diğer insanlardan ayırarak sosyal statüsünün farklılaştığı yönünde bir yorum getirmek mümkündür. Dinleyenlerden birisinin onun şimdiye kadar dinlediği piyanistlerden daha başarılı olduğunu söylemesi Sermet’i yücelterek ona sosyal bir statü kazandırmaktadır. Mehmet Rauf’un *Böğürtlen* (1926/2021: 70) isimli romanında ise Süheyla Hanım’ın piyanoda usta oluşu, bütün klasik eserleri ezberden çalma kabiliyetine sahip olması gibi özellikler ona bir sosyal statü kazandırarak diğer insanların beğenisini kazanmasını sağlamıştır. Piyanonun sosyal statü göstergesi

**Tablo 5.** *Piyanonun Sosyal Statü Göstergesi Olarak Kullanıldığı Romanlar.*

Yazar	Eser
Halit Ziya Uşaklıgil	Nesl-i Ahir Aşk-ı Memnu
Mehmet Rauf	Ferdâ-yı Garam Böğürtlen Son Yıldız Halas
Ahmet Hikmet Müftüoğlu	Gönül Hanım
Safveti Ziya	Salon Köşelerinde
Safvet Nezihi	Zavallı Necdet Kadın Kalbi

olarak değerlendirilebileceği bir başka roman da Mehmet Rauf'un *Son Yıldız* (1927/2021) romanıdır. Romanın 87. sayfasında odada piyano refakatinde keman konseri başladığı bilgisi vardır. Bahsi geçen müzik salonunda paranın ve iptilanın alabileceği en iyi müzik aletleri mevcuttur. On iki müzik aleti bulunan odada enstrümanlardan birinin de piyano olması, böylesine zengin bir mekânda vazgeçilmez bir enstrüman olması sebebiyle piyanonun sosyal statü aracı olarak kullanımına bir örnektir. Mehmet Rauf'un araştırmanın bu bölümünde yer alan son romanı *Halas* (1929/2021: 643) romanıdır. Mehmet Rauf'un bu romanında Beatrice isimli karakter zengin bir babanın kızıdır ve piyano çalmaktadır. Beatrice gibi varlıklı bir ailenin kızının piyano çalmasını yanı sıra evlerinin tasvirinde de piyanoyu yine görmekteyiz. Bu bağlamda piyanonun sosyal statü göstergesi olduğu yönünde yorum yapmak mümkündür.

Piyanonun sosyal statü göstergesi olarak kullanımın değerlendirilebileceği bir başka roman da Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* (1920/1987: 9) romanıdır. Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun belirtilen romanında, *Gönül Hanım*'ın bazı meziyetleri verilmektedir. *Gönül Hanım*'ın sahip olduğu yabancı dil bilgisi ve okuduğu kitapları güzel ifade etme becerisi onu diğer insanlardan ayırarak kendisine bir sosyal statü kazandırmaktadır. *Gönül Hanım*'ın bu becerilerine piyano dersi alması da eklenmiştir. Piyano hem eğitim aracı hem de iyi eğitimin sonucunda kazanılmış sosyal statünün yüksekliğinin bir göstergesi olarak kullanılmıştır denilebilir.

Piyanonun sosyal statü aracı olarak kullanıldığı önemli romanlardan biri de Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* (1898/2012: 20-22) isimli eseridir. Eserde toplum içinde sahip olduğu özelliklerle toplumun geri kalanından ayrılan Meliha karakterinin iyi seviyede piyano çalması dikkate değerdir. Piyanonun toplam yirmi sekiz kez

geçtiği Safvet Nezihî'nin *Zavallı Necdet* isimli romanından verilen alıntıda Meliha'nın sahip olduğu özellikler dikkat çekmektedir. Meliha, köşkte yaşayan, çok güzel piyano çalan bir kızdır. Meliha'nın ve annesinin nazik olması, güzelliği ve çok güzel piyano çalması onu sosyal yapı içinde farklı bir yere konumlandırmaktadır. Safvet Nezihî'nin aynı romanında Meliha'nın sahip olduğu, onu diğer insanlardan ve kadınlardan ayıran özellikleri görülmektedir. Meliha isimli karakterin piyanoda bu denli iyi olması sonucunda, Necdet onu Türk kadınlarından sosyal statü olarak yukarıda tutmaktadır. Bu denli müzik sanatına sahip olmasının yanında çok iyi bir eğitim ve terbiye gördüğünü düşünmesi ve Meliha'nın sahip olduğu, onu yücelten becerilerinden birinin piyano olması, *Zavallı Necdet* romanında piyanonun sosyal statü göstergesi olarak nasıl kullanıldığını ortaya koymaktadır. Safvet Nezihî'nin bir diğer romanı olan *Kadın Kalbi* de (1901/2020: 70, 72, 172) piyanonun sosyal statü simgesi olduğu Servet-i Fünun dönemi romanlardan biridir. Kadın Kalbi'nde; şık, zarif, hassas olan, toplumun geri kalanından sosyal statü olarak yukarıda yer alan bir kadın imgelenirken piyano çalıyor olması detayı da buna dahil edilmektedir. Bunun yanında "piyano bile çalmayı bilmemek" bu durumun tam tersini, sosyal statünün düşük olduğunu ifade etmektedir. Aynı romanda sosyal statü sahibi bir karakter olan Cavidan'ın da küçük yaştan itibaren piyano çalması dikkat çekmektedir. Piyanonun bir insanın sosyal statüsü hakkında rol oynaması, kişinin küçük yaşlardan itibaren etkili olmaktadır.

## SONUÇ

Araştırmanın birinci alt problemine yönelik yapılan analizler sonucunda, Servet-i Fünun dönemi Türk romanında piyanonun önemli bir eğitim aracı olduğu, çocuklarının eğitimine büyük önem gösteren ailelerin çocuklarına muhakkak piyano dersi aldıkları görülmüştür. Batılı tarzda yaşayan ailelerin çocuklarının iyi seviyede piyano çalmaları, Batı müziğine ve Batı müzik kültürüne hâkim olmaları, Batı

ideolojisinin eğitim yoluyla aktarılmasının bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Piyano, dönemin en sevilen enstrümanı olmuş, piyanoyla birlikte Batı müziği bilgisi de romanlarda işlenerek Batı müziğinin önemli temsilcileriyle ilgili bilgilere yer verilmiştir. Romanlarda Batı müziği ve piyano bilgisi yüksek olan karakterler, çoğunlukla toplum içinde ayrılmış, yüksek eğitim düzeyine sahip olduğu için toplum bazında saygı duyulan insanlar olarak tasvir edilmiştir. Eğitim ve öğretim süreci insanın varoluşu ile eş zamanlıdır ve insan için temel gereksinimlerden biridir. Bireyin yaşadığı toplumda yeteneğini, tutumlarını ve olumlu değerlerdeki diğer davranış biçimlerini geliştirdiği süreçler toplamı (Tezcan, 1985: 4) olarak eğitim, bireyin temel yaşam yeterliliklerini kazanmasına yardım ettiği gibi ona içerisinde yaşadığı sosyal çevrede bir fark oluşturmak suretiyle bir statü de verir. Bu anlamda bireyin hayata bakışı veya hayattan beklentisi ile uyumlu olarak müracaat edilen eğitim araçlarının türü ve niteliği de göreceli olarak değişkenlik gösterebilir. Toplumu oluşturan hemen her bireyin de eğitim aracılığıyla varmak istediği birden fazla hedefinin olduğu söylenebilir. İçinde bulunulan toplumun yapısını, davranış biçimlerini, gelenek ve göreneklerini öğrenmek suretiyle topluma uyum sağlamak, bilgi ve becerisini geliştirmek suretiyle üretken bir birey olmak, güç elde etmek, saygınlık kazanmak ve toplumu etkileyebilmek bu hedeflerden bazılarıdır. Ancak birçok kişi için en önemli hedef eğitim aracılığıyla maddi bir güce erişmek ve toplum içinde saygın bir yer elde etmektir (Altın, 2020: 182). İçerisinde yaşanılan toplumda, görgü, bilgi ve tecrübe sahibi olmakla daha saygın bir konum elde etme adına eğitimin daima devrede olduğu görülmektedir. İnsanı, bahsi geçen artıları elde etme adına eğitimi bir vasıta olarak kullanmaya sevk eden de işte bu türden beklentilerdir. Beklentiler, bağlama göre değişkenlik göstermekle görecelidir. Bir diğer ifadeyle her devrin veya dönemin kendine özgü

bir rengi vardır. Bu anlamda eğitimin statik olmaktan oldukça uzak olduğu dinamik bir yapıya sahip olmakla bağlama göre şekillendiği görülebilir. Bu durum eğitimin zamana ve şartlara göre moda bir davranışa evrilmesine de neden olabilmektedir. Bu durumun en güzel örneklerinden birini bu çalışma kapsamında ele alınan Servet-i Fünun döneminde görmek mümkündür. Servet-i Fünun dönemine ait başka romanlarda da Batılı eğitime vurgu yapıldığı, çocuklarına Batılı tarzda eğitim aldırarak için ailelerin Avrupa'dan mürebbiyeler ve çeşitli eğitimciler buldukları görülmektedir. Ördem'in (2015: 726) de belirttiği gibi, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın yaşadığı dönem içerisinde, Osmanlı ailelerinin Batılılaşma isteği sebebiyle, çocuklarının eğitimi hakkında sözde Fransız öğretmenlerin nasıl eğitim verdiklerini düşünmeden Avrupa'dan gelen mürebbiyelere çocuklarını teslim ettiklerini Mürebbiye romanında ele almış olması bu duruma iyi bir örnek olarak düşünülebilir. O dönem romanlarında Batılı eğitimin prestij göstergesi olmasının yanı sıra geleneksel İslami ilim ve sanatların yanında Batılı eğitimin de ikincil bir unsur olabileceği savunulmaktadır (Turhan, 2010: 58). Ancak o dönemde Avrupalı eğitimcilerin özellikle de mürebbiyelerin millî bilincin ve Osmanlı değerlerinin yozlaşmasına neden olmalarına rağmen batılı yaşam ve eğitim için tercih edildiği bilinmektedir (Çıkla, 2004: 72).

Araştırmanın ikinci alt problemine yönelik analizler sonucunda, piyanonun eğlence aracı olarak Batılı ideolojiyi yansıttığı görülmüştür. Piyano ile eğlenilen ortamlar Batı fikrine göre dekore edilmiş ya da Batı tarzı eğlencelerin geçtiği mekânlardır. Batı kültürünün şarkıları, dansları, oyunları piyanonun bir eğlence simgesi olarak Batılı ideolojinin bir aracı olduğu tespit edilmiştir. Eğlence, neşeli ve hoş vakit geçirmeye yarayan; oyun, yarış, müzik, dans gibi unsurları içine alan genel bir kavramdır. Müzik eğlencenin ayrılmaz bir parçasıdır ve eğlence denilince akla



ilk önce müzik gelir. Bununla birlikte müzik aletleri, eğlencenin ötesinde dinî ritüellerde de kullanılır (Bozkurt, 1994: 483). Bunların yanında eğlence araçlarından olan dans da müzikten ayrı düşünülemez. Müzik eşliğinde gerçekleştirilen dans da Servet-i Fünun dönemi romanlarında sıklıkla görülmektedir. Romanlarda görülen danslar Batılı danslardır ve bunlara Batı müziği eşlik eder. Piyano da bu hususta eğlence aracı olarak romanlarda yer almıştır.

Araştırmanın üçüncü alt problemine yönelik analiz sonucunda, piyanonun varlıklı ailelerin evlerinde vazgeçilmez bir dekoratif öğe olduğu kanaatine varılmıştır. Zengin, Batılı ve iyi eğitim görmüş ailelerin bulunduğu her ev, piyanoya ev sahipliği yapmaktadır. Zenginliğin yanında aynı zamanda Batılı yaşam tarzının bir simgesi, değişen sosyal yaşamın simgesi ve müzikal değişimin en önemli simgesi olarak piyano karşımıza çıkmıştır. Genellikle köşkların, konakların ve yalıların içinde bulunan, aynı zamanda içinde bulunduğu ortamın gösterişine de katkı sağlayan piyanoların, dekoratif anlamda önemli bir rol üstlenmiş olduğu tespit edilmiştir. Ülkemizde piyanonun dekor olarak önem kazanmaya başlaması, Osmanlı İmparatorluğunun Batı'ya yönelmesi ve bunu takiben Batı müziğinin en önemli enstrümanlarından biri olan piyanonun saraya girmesiyle başlamıştır. Eğitime verilen önemin artması da bu süreci hızlandırmıştır. Şehzadelere evlenme ve kendi evlerinde yaşama izni verilmesiyle birlikte eğitimlerini saraya girmeden kendi evlerinde devam ettirme imkânına erişen şehzadeler, kendi çocuklarına da saraya göndermeden eğitim aldırarak istemiş ve bu eğitimin sürdürülebilmesi için evlere piyano da girmeye başlamıştır. Bu durum sadece hanedan üyeleriyle sınırlı kalmayıp, dönemin varlıklı aileleri de çocukları için yabancı dil bilen öğretmenlerden dil ve piyano dersleri aldırılmıştır (Güzel, 2020: 13). Piyanonun evlerde bulunması, piyanonun bir müzik enstrümanı

olmasının yanında aynı zamanda kültür taşıyıcı obje olması sonucuyla bağlantılıdır. Batılı yaşam tarzını benimseyen her ailenin evinde piyanonun bulunması, değişen müzik tarzı ve zevkinin yansıtıcısı olmakla birlikte aynı zamanda değişen sosyal yaşamın bir sembolü ve zenginlik göstergesidir. Toplumun bir aynası olarak dönemin romanlarında piyano bu nedenlerle bir dekor unsuru olarak da kullanılmıştır.

Araştırmanın dördüncü alt problemine yönelik analizler sonucunda, Servet-i Fünun dönemi romanlarında piyanonun, piyanoyu icra eden ya da piyanoya sahip olan birinin sosyal statüsünü yükselten bir unsur olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Romanlarda yüksek vasıflı insanların aldıkları akademik eğitimin yanında muhakkak piyano eğitimi de aldıkları görülmektedir. Piyano çalan insan yüksek meziyetliken, piyano çal(a)mayan insanın daha düşük bir sosyal statüye sahip olduğu varsayımına bile rastlanmıştır. Bireyin toplum içinde sosyal statü kazanabilmesi kendisinin eğitim düzeyi, ailesi veya sahip oldukları, diğer insanlardan farklılaşmalıdır. Yüksek düzeyde eğitim almak, asil ve soylu bir ailenin ferdi olmak veya zengin ve varlıklı olmak kişiye sosyal bir statü kazandırarak onu diğer insanlardan olumlu anlamda farklılaştırır.

Bu çalışmada odaklanılan temel soru çerçevesinde, piyano eğitimi almak/almış olmak yüksek eğitim düzeyini, bireylerin evlerinin dekorasyonunda piyano gibi gösterişli bir objenin bulunması ve piyano (hatta genel olarak Batı müziği) hakkında sohbetlerde bulunma, iyi düzeyde piyano icra edebilme gibi meziyetler de asaletin, soyluluğun, zenginliğin ve varlıklı oluşun dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Servet-i Fünun dönemi Türk romanında, o yılların toplumsal yaşamının olduğu gibi yansıtılmasının yanı sıra, ideal olarak tasavvur edilen toplumsal yapının da okuyucuya anlatılması ve/veya okuyucunun bu ideale ikna edilmeye çalışılması bağlamında, piyanonun önemli bir kültür taşıyıcısı, anlatılmak

istenenlerin somut bir sembolü olduğu söylenebilir. Bu noktada, bu çalışma kapsamında ele alınmamış olsa da diğer Batı müziği algıları ya da başka müzik aletleri değil de piyanoya böyle bir anlam/misyon yüklenmiş olması, diğer çalgıların (örneğin keman, viyolonsel, klarnet vb. Batı kökenli yaylı, telli ve üflemeli algılar) Türk müziği de çalmaya elverişli olmalarından dolayı Batılılaşmanın tam olarak yansıtılmasına uygun olmayacağı şeklinde yorumlanabilir. Piyano, Batı müziğinin tampere ses sitemine göre akortlu, çok sesliliğe müsait ve hem sözlü hem algısal müziğe eşlik etmeye elverişli bir çalgı olmasından dolayı da Batı müziğinin tüm unsurlarını tek başına temsil etme gücüne sahip olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle de Servet-i Fünun dönemi yazarları romanlarında, Batılılığı gösteren önemli bir sembol olarak piyanoyu seçmiş olabilirler.

## KAYNAKLAR

- Altın, M. (2020). Türkiye'de eğitim, statü, ve sosyal hareketlilik. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 180-196. <https://doi.org/10.32579/mecmua.789249>
- Baş, S. (2010). Batı'ya hayran bir neslin romanı: *Servet-i Fünun romanı*. *Turkish Studies*(5/2), 313-362. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.1301>
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi: teknikler ve örnek çalışmalar*. Ankara: Siyasal.
- Bozkurt, N. (1994). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi* (10. Cilt). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Budak, A. (2008). *Batılılaşma ve Türk edebiyatı Lale Devrinden Tanzimata yenileşme*. İstanbul: Bilge.
- Büyükköztürk, Ş., Kılıç-Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2017). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (23. baskı). Ankara: Pegem.
- Çetin, N. (2016). *Tanzimat dönemi Türk edebiyatı*. Ankara: Nobel.
- Çıkla, S. (2004). *Roman ve gerçeklik bağlamında kültür değişimleri ve Servet-i Fünun romanı*. Ankara: Akçağ.
- Engin, V. (2013). *Türk modernleşmesinin ilk safhaları: Türk modernleşmesi* (Arif Kolay, Ed.). İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
- Ercilasun, B. (2018). *Servet-i Fünunda edebi tenkit* (4. Basım). Ankara: Akçağ.
- Glesne, C. (2013). *Nitel araştırmaya giriş* (A. Ersoy & P. Yalçınoğlu, Çev. Ed.). Ankara: Anı. (Çalışmanın orijinali 1992'de yayımlanmıştır).
- Güzel, A. (2020). *XIX. yüzyılda sultanın mülkünde piyano*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Balıkesir: Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hanıoğlu, M. Ş. (1992). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi* (5. Cilt). İstanbul: TDV Yayınları.
- İnalçık, H. (2013). *Osmanlı ve modern Türkiye*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kaptan, S. (1998). *Bilimsel araştırma ve istatistik teknikleri*. Ankara: Bilimsel.
- Karal, E. Z. (2011). *Osmanlı tarihi Nizam-ı Cedid ve Tanzimat Devrileri* V. Cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kavcar, C. (2016). *Batılılaşma açısından Servet-i Fünun romanı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kıral, B. (2020). *Nitel bir veri analizi yöntemi olarak döküman analizi*. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (15), 170-189.
- Kurtuluş, K. (2010). *Araştırma yöntemleri*. İstanbul: Türkmen.
- Mardin, Ş. (2004). *Yeni Osmanlı düşüncesinin doğuşu*. İstanbul: İletişim.
- Neumar, W. L. (2014). *Toplumsal araştırma yöntemleri nitel ve nicel yaklaşımlar* (S. Özge, Çev. Ed.). Ankara: Yayıncı.
- Nezihî, S. (2012). *Zavallı Necdet*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat. (Eserin orijinali 1898'de yayımlanmıştır.)
- Nezihî, S. (2020). *Kadın kalbi*. İstanbul: Ötüken. (Eserin orijinali 1901'de yayımlanmıştır.)
- Ördem, Ö. (2015). *Servet-i Fünun dönemi romanında mürebbiyeler: yabancı ve yabancılaşma*. *Turkish Studies* (10/10), 719-732. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8604>
- Özer, İ. (2005). *Avrupa yolunda Batılılaşma ya da Batılılaşma İstanbul'da sosyal değişimler*. İstanbul: Truva.
- Rauf, M. (2012). *Menekşe*. Konya Palet. (Eserin orijinali 1915'te yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2018). *Harabeler*. Ankara: Akçağ. (Eserin orijinali 1927'de yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2020). *Genç kız kalbi*. İstanbul: Kapra. (Eserin orijinali 1925'te yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2021). *Böğürtlen*. İstanbul: Kapra. (Eserin orijinali 1926'da yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2021). *Eylül*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat. (Eserin orijinali 1901'de yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2021). *Ferdâ-yı Gâram*. İstanbul: Türkiye İş Bankası. (Eserin orijinali 1897'de yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2021). *Halas*. İstanbul: Türkiye İş Bankası. (Eserin orijinali 1929'da yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2021). *Son yıldız*. İstanbul: İletişim. (Eserin orijinali 1927'de yayımlanmıştır.)
- Rauf, M. (2022). *Defne*. İstanbul: Türkiye İş Bankası. (Eserin orijinali 1927'de yayımlanmıştır.)

- Sakaoğlu, N. (2005). *Bu mülkün sultanları 36 Osmanlı padişahı*. İstanbul: Oğlak.
- Sezer, B. (2012). *Batılılaşma seminer notları*. (E. Eğribel & U. Özcan, Ed.) *Türkiye'de modernleşme Batılılaşmanın yerine küreselleşmenin ikamesi içinde* (s.9-43). İstanbul: Doğu.
- Tezcan, M. (1985). *Eğitim sosyolojisi*. Ankara: Ankara üniversitesi eğitim bilimleri fakültesi yayımları.
- Tuncer, H. (1992a). *Tanzimat edebiyatı*. İzmir: Akademi.
- Tuncer, H. (1992b). *Servet-i Fünun edebiyatı*. İzmir: Akademi.
- Turhan, Ö. (2010). *Otorite krizi döneminde Osmanlı-Türk romanları (1850-1900)*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul. İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uşaklıgil, H. Z. (1990). *Nesl-i Ahir*. İstanbul: İnkılap. (Eserin orijinali 1909'da yayımlanmıştır.)
- Uşaklıgil, H. Z. (1993). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: İnkılap. (Eserin orijinali 1901'de yayımlanmıştır.)
- Uşaklıgil, H. Z. (1994). *Mai ve Siyah*. İstanbul: İnkılap. (Eserin orijinali 1897'de yayımlanmıştır.)
- Uşaklıgil, H. Z. (2011). *Ferdi ve Şürekâsi*. İstanbul: Özgür. (Eserin orijinali 1894'te yayımlanmıştır.)
- Ziya, S. (2019). *Salon köşelerinde*. İstanbul: Türkiye İş Bankası. (Eserin orijinali 1912'de yayımlanmıştır.)

## İnternet Kaynakları

http1. <https://www.turkedebiyati.org/batililasma-nedir/> (Erişim Tarihi: 23.04.2022).

## YAZININ AMACINDA AYKIRI BİR ÜSLUP: ASEMİK YAZI\*

Deniz ERTEN\*\*

Dr. Öğr. Üyesi Mehtap UYGUNGÖZ\*\*\*

### ÖZET

Yazı, tarih boyunca çeşitli kültürlerden geçerek gelişmiş ve günümüzde kullanılan hallerine kavuşmuştur. Bunların bazıları görsel imgelerden oluşurken, bazıları da belli bir alfabeyle dayalı harf ve/veya benzeri imgeler sistemi ile çözümlenmiştir. Harfler, sadece bilginin görselleştirilerek okutulmasının ötesinde resimsel biçimler haline de getirilmiştir.

Tarihteki bu yolculuğunda yazı, kimi zaman sesin harf görünümünden sıyrılarak sanatçılara ilham kaynağı olmuş, kimi zamansa kendi doğasına aykırı olarak okunamayan boyutta deneysellik ve özgünlük içeren şekillere dönüşmüştür. Asemik yazı, anlamsızlıktan öte, işaretin yokluğunu vurgulayan bir tür 'açık' anlamlı yazıyı ifade eder. Gizlediği özellik, yapım aşamasında olan ama içerdiği anlamı asla çözülemeyen bir dilmiş gibi görünen saf estetik formlar ile ortaya çıkmaktadır. Asemik yazı ile yazı normunun dışına çıkan sanatçı, konuşulan dil ve kullanılan alfabe fark etmeksizin, her izleyiciye ulaşabildiği eserler üretebilmektedir. Bu sayede sağlanan kültürlerarası akışkanlık ile Asemik yazı küresel olarak yaygınlaşmaya devam etmektedir.

Bu araştırma kapsamında Asemik yazının tarihçesi, geçirdiği evrim, amacı ve temelleri ele alınmakta, modern sanat akımlarındaki tipografik yaklaşımlar çerçevesindeki Asemik yazı anlatımları sorgulanmaktadır. Asemik yazı türünde eserler üreten çağdaş sanatçılardan da örnekler verilerek, bu sanat anlayışına dikkat çekilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Asemik yazı, Asemik kaligrafi, Soyut kaligrafi, Sözsüz yazı.

Geliş Tarihi: 26.10.2022

Kabul Tarihi: 19.04.2023

Makale Türü: Derleme Makalesi

\*Çalışma, Yazının Amacında Aykırı Bir Sıçrama: Asemik Yazı isimli yüksek lisans tezinden faydalanılıp, eklemeler yapılarak üretilmiştir.

\*\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Grafik Anasanat Dalı, denizatasu@gmail.com, ORCID 0000-0001-7834-3239

\*\*\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Sanatlar Bölümü, muyungoz@anadolu.edu.tr, ORCID 0000-0003-0716-6372



## A STYLE AGAINST THE FUNCTION OF WRITING: ASEMIC WRITING \*

Deniz ERTEN\*\*

Asst. Prof. Dr. Mehtap UYGUNGÖZ\*\*\*

### ABSTRACT

Throughout history, writing has developed through various cultures and has reached its forms used today. While some of these are composed of visual images, others are analyzed with a system of letters and/or similar images based on a certain alphabet. Letters have become pictorial forms beyond the visualization of information. In its journey through history, writing has sometimes become a source of inspiration for artists by losing its status as a pictorial representation of sounds, sometimes it has been transformed into shapes that contain experimentation and originality in an unreadable dimension contrary to its own nature. Asemic writing refers to an 'open' meaning that emphasizes the absence of a sign, rather than meaninglessness. The feature that it hides is revealed by pure aesthetic forms that look like a language that is under construction but the meaning it contains can never be solved. The artist who explores beyond the norms of writing with Asemic writing can produce artworks that can reach out every audience, regardless of language and alphabet. Within the scope of the research, the history, evolution, purpose and foundations of Asemic writing are discussed, and Asemic writing expressions within the framework of typographic approaches in modern art movements are questioned. By giving examples of contemporary artists who produce works in the Asemic writing genre, attention is drawn to this understanding of art.

**Keywords:** Asemic writing, Asemic calligraphy, Abstract calligraphy, Wordless writing.

Received Date: 26.10.2022

Accepted Date: 19.04.2023

Article Types: Review Article

\*This study was produced within the scope of the master's thesis named "A Leap Against the Function of Writing: Asemic Writing" with some additions.

\*\*Anadolu University, Post Graduate School of Fine Arts, Department of Graphic Arts, denizatasu@gmail.com, ORCID 0000-0001-7834-3239

\*\*\*Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphic Arts, muyungoz@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0716-6372

## 1. GİRİŞ

Yazı tarihlerin, kültürlerin, deneyimlerin, bilgilerin, düşünce ve duyguların, gelecek nesillere aktarılabilmesini sağlayan bir icattır ve tüm bunların çağlar boyunca saklanmasını kesinleştiren en somut iletişim aracıdır. Yazmak ise toplumsal hafızayı arttıran, toplumların ilerlemelerini kaydeden ve koruyan bir eylemdir. Yazının icadı ise bilinen tarihin başlangıcı olarak kabul edilir. Doğası gereği sosyal bir varlık olan insan, henüz yazının icat edilmediği dönemlerde iletişim kurmak, yaşanmışlıkları-bilgileri paylaşmak, nesilden nesile aktarmak adına, bilgi birikimlerini mağara duvarlarına, çeşitli göstergeler ve resimsel öğeler gibi yöntemlerle kaydetmiştir. Yazma, insanların şehir devletleri ve imparatorlukları kurmasıyla doğan kentleşmeyle birlikte zorunlu bir ihtiyaç haline gelmiş ve sosyal örgütlenme biçimini oluşturan bir teknolojiye dönüşmüştür.

## 2. YAZININ AMACI VE FARKLI KÜLTÜRLERDEKİ YOLCULUĞU

İnsanlık, yazının geçen zamanın unutturduğu anı kaydetme isteğinden ve gerekliliğinden doğduğunu kabul ederken, bu bağlamda en anlamlı buluş olduğunu da savunmaktadır. Tarihin ilerleyen dönemlerinde yazı, insanın ihtiyaçları ve gelişimiyle paralel olarak evrimleşmiş, günümüzdeki hallerine ulaşmıştır. Anlatılmak istenen nesnenin basit bir çizimi ile oluşturulan piktografik el yazıları, bilinen en eski sistematik yazı türüdür (Cleminson vd., 2006: 7) (Görsel 1). Ardından, önce kavram ve anlamların biçimselleştirilmesiyle oluşturulan ideogramlara, son olarak da konuşurken çıkan sesi temsil eden sembollere, yani fonogramlara evrilmiştir (Becer, 2015: 197).

Bilinen ilk yazının Sümerler tarafından Mezopotamya'da İÖ.3000'de icat edildiği kabul edilmektedir (Acar, 2013: 107). Mezopotamya uygarlığının yayıldığı coğrafyada, hece sisteminde



**Görsel 1.** İÖ 4000 Yılından Kalma Piktografik El Yazması, Çin (Cleminson vd., 2006: 267). D 300 gr bristol kağıdı.

olan çivi yazısı kil tabletlere kazınmıştır ve ilk yazı sistemi olarak tarihe geçmiştir (Görsel 2). Yazının tarihi bir bütün olarak ele alındığında, Mezopotamya'da Sümerlerin çivi yazısından başlayarak Mısır hiyerogliflerine, İslam kaligrafisinde Hat Sanatı'ndan, Ortaçağın kaligrafi ve el yazması çalışmalarına ve Çin'in düşünce yazılarına kadar uzanan bir serüven yaşamıştır (Jean, 2001: 225).



**Görsel 2.** Görsel 2. İÖ 4000, Uruk Tableti, Mezopotamya, Irak Müzesi, Bağdat (Jean, 2012: 13).

Mezopotamya bölgesinde yaygınlaşan çivi yazısının yanı sıra, dünyanın çeşitli bölgelerindeki kültürlerde de birbirinden farklı

yazılar icat edilip kullanılmıştır. Mısır kültüründe kullanılan bir yazı türü olan hiyeroglif sisteminin de Mezopotamya medeniyetinden öğrenildiği düşünülmektedir. Fakat iki yazı türü arasında bulunan farklılıklar, Mısır Uygarlığının, hazır sistemi doğrudan kullanmak yerine kendi stillerini geliştirdiğini göstermektedir (Sivas, 2016: 57). Çivi yazısı gibi, hiyeroglifler de piktogram temelli yazı türleridir (Görsel 3) (Ambrose ve Harris, 2012: 12). Günümüzde kullanılan Avrupa ve Orta Doğu Alfabelerinin atası olarak tanımlanan Fenike Alfabesi ise (Görsel 4) hiyerogliflerden evrilmiştir (Cleminson vd., 2006: 8).



**Görsel 3.** VI. Ramses'in mezarı, Ölüler Kitabı'nın Hiyeroglifli metni, Tebai, Karnak (Jean, 2012: 27).



**Görsel 4.** Fenike Alfabesi (Faulmann, 2001: 38).

Fenikelilerin ticari işler sırasında yazılması gereken bilgi ve dökümanların hızla yazıya aktarılabilmesi amacı ile hiyeroglifleri yazı göstergelerine dönüştürdükleri görülmektedir. Bu sayede yazmak, diğer kültürler için de daha kolay ve erişilebilir hale gelmiştir. Tamamıyla sessiz harfler ile oluşturulan Fenike Alfabesi, içerisine eklenen sesli harfler ile Latin Alfabelerinin kaynağı olan Yunan Alfabetinin ve Arami dillerinin alfabelerinin oluşturulmasına temel hazırlamıştır (Barthes, 2007: 29). Bu yazıların İÖ.700-600 yıllarında yaygınlaşması ile çivi yazısının kullanımı son bulmaktadır (Ambrose ve Harris, 2012: 11).

Diğer kültürlere ithal edilen ilk yazı sistemleri, zamanla bu kültürlerin yazı dillerine evrilmiş, böylece Yunanca, Latince, İbranice, Arapça gibi dillerle Avrupa yazısının alt yapısını oluşturan alfabelerin bulunmasına hizmet etmiştir.

### 3. ASEMİK YAZI VE FARKLI KÜLTÜRLERDEN ERKEN DÖNEM ÖRNEKLERİ

Yazı, bilginin olduğu gibi aktarılabilmesi ve depolanabilmesi temellerinden doğmuş bir amaca sahip olsa da tarihte, okunurluğun gözetilmediği, yazınsallaştırılmış bir üslup olarak da değer bulmaktadır. Günümüzde ise Asemik yazı adıyla soyut sanat ile ilişkilendirilen küresel bir sanat biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (http 1). Asemik yazı için bir yandan açık anlamlı yazı türü tanımlaması yapılırken, diğer yandan da harf ya da kelimelerden oluşmadığı için, sadece yazıyı andıran formlar olarak değerlendirilmektedir. Yazının evrim sürecine bakıldığında, İS 7. yüzyıldan itibaren tarihin çeşitli dönemleriyle ilişkilendirilebildiği için ilk ortaya çıkış tarihi tam olarak netleştirilememektedir. Ancak, 1997 yılında, görsel şairler Tim Gaze ve Jim Leftwich, *Asemic* kelimesini ilk olarak yarı kaligrafik yazı hareketlerini adlandırmak için kullanmışlardır. Yazarlar, bu yazma biçimleri ile metinsel asemiyi araştırmıştır. Asemik yazı akımının öncülerinden



**Görsel 5.** Tim Gaze, "Information" kitapçığından bir sayfa, 2009 (http 3).



**Görsel 6.** Michael Jacobson, "Action Figures" kitabından bir sayfa, 2009 (http 4).

olan Gaze (2013: 5), "okunaksız" sıfatı yerine, "asemik" teriminin kendisini bir sıfat olarak kullanmayı tercih etmektedir. Gaze, Asemik yazı eserlerinde, çizgi ve lekelerden oluşan formları ya da harf yapılarını deforme ederek yüzeye aktarma yöntemini kullanmaktadır. Bununla birlikte, sanatçı ve şair Niko Vassilakis'in "Asemik Yazının Öncüsü Tim Gaze ile Bir Röportaj" başlıklı, yazısında Gaze, kendi çalışmaları ile ilgili şu tanımları yapmaktadır:

"Gözde bir yalpalama, harf fikri, arızalı bir dil, kusur şeritleri, değiştirilmiş ve dönüştürülmüş alfabe, semboji kaynaklı rastlantı, uluslararası görünümler, aksaklık odaklı mantık, parçalanma, çağrışımsal leke, görsel şaşırtma, sabote edilmiş metin, bozuk ve yanlış yazılmış, çarpıtılmış işaretler." ... "okunamayan manifestolar", "ilahi karalamalar", "dini karalamalar", "işaretlerden türetilen işaretler", "çıplak anlam", "şablonlar", "grafik bombalar", "gelecekteki dil olayı", "dönüştürülmüş işaret", "zorunlu karalama" ve "teşhis edilemez bir kaligrafi"... (http 2)

Akımın bir diğer öncüsü Michael Jacobson'un ise içeriği tamamen Asemik yazıdan oluşan ve piktografik üsluba yer verdiği kitapları mevcuttur. Görsel 5 ve 6'da Gaze ve Jacobson'dan birer Asemik örnek gösterilmektedir.

Asemik yazı, okuyucunun doldurması ve yorumlaması için bırakılan bir anlam boşluğunu ortaya çıkartır. Onun kendisine soyut sanat gelenekleri arasında ayırdığı yer,

Asemik yazarın jestsel kısıtlamayı kullanması ve yazının, çizgilerin ve sembollerin, fiziksel özelliklerinden yararlanılması ilkesi ile vücut bulur. Yani Asemik yazı, metin ve görüntüyü bir bütünlük içinde kaynaştıran ve sonra onu keyfi öznel yorumlara özgür bırakan melez bir sanat biçimidir. Asemik terimi Yunanca, işaretin yokluğunu ifade eden "asemos" (Asemik) (http 5) kelimesinden türetilmiştir ve Asemik yazı, dil işaretlerini hatırlatan biçimlerin grafik temsiline bağlı deneyimler önerirken sözdizimi ve fonetik yapıların yokluğundan dolayı anlamı asla çözülemeyen, gelişmekte olan bir dili ima eden saf estetik formlarla oluşturulur. Bu nedenle, terimin etimolojisine odaklanmak yerine, göstergenin ve anlamının kodunu çözmenin imkansızlığına yol açan derin kavramına odaklanmak önemlidir.

Asemik yazıdaki ucu açıklık, kişinin elinde tuttuğu nesneye yüklediği değer olarak bir anlam ifade edebileceği gibi, kişinin an içerisinde hissettiği anlamlılığı nesneye yüklemesiyle de yorumlanabilir. Dolayısıyla yazı, okunduğunda bir anlam ifade edecek biçimde tasarlanabileceği gibi, içerisinde bulunulan anın getirdiği hislerin, kelimelerle anlatılamayacak boyuta geçerek anlam içermeyen metinler oluşturabilmesiyle de mümkündür. Bu anlayışta ortaya çıkan eserler, Asemik bir metnin nasıl tercüme edileceğine karar vermeyi okuyucuya bırakırken, aynı zamanda okuyucuyu çalışmanın doğal yollardan ortak yaratıcısı kabul eder. Adeta resim

sanatı ve soyut resim sanatı arasındaki görsel/ anlamsal benzerlik/farklılık gibi, okunabilir yazı, tanımlanabilir görüntüyle eşdeğer düşünülürse, Asemik yazı da soyut görüntüyle denk tutulabilir (Güngör, 2016: 21). Buna karşılık Asemik yazı, anlamsız yazı demek değildir; yani Asemik yazı çokanlamlı olabilir, birbirinden değişik sonsuz anlamlara sahip olabilir, hiç bir anlama sahip olmayabilir veya anlamı zamanla gelişebilir. Açık anlamlı yazı tanımlamasında anlatılmak istenen, anlam aktarılırken belirli işaretlerden yoksun fakat görsel-düşünsel olarak özgür bırakılma durumudur. Okuryazarlığın geleneksel biçimlerinden kopmayı gerektiren bir yazma bilincini talep eden anlayış, herkesçe bilinen harf ya da sembollerin kullanılmadığı, izleyicinin görüşüne bırakılan bir anlam düzeneğinin cevabını verirken, soyut bir sanat eserinden anlam çıkarma yöntemine de benzetilebilir. Geleneksel bakışı reddeden bu yenilikçi yazma biçiminin anahtarı, "okunamaz" olmasına rağmen, yine de okuyucunun gözünde güçlü ve çekici bir görüntü oluştururken okuma hissi uyandırmasındadır.

Çeşitli Asemik yazıların biçimleri, bazen piktogramları veya ideogramları çağrıştırırken, bazen de yazıya benzeyen, ancak okunabilen kelimelerden kaçınan, soyut dışavurumcu bir karalama olarak da uygulanabilir. Zaman zaman geleneksel yazı uygulamalarının bir anlayışı veya gölgesi olarak da varlık bulur; çerçevelenmiş alanı içerisinde, okuyucuyu okuma ve bakma arasında bir durumda gezdirmeye çalışır. Bunu yaparken sözlü anlam barındırmayan metinsel kurgular meydana getirir. Yine de daima bu türün temel çıkış formu harftir-yazıdır. Genellikle kaligrafik formlardan esinlenerek yazı sistemleri bilgisini kullanır ve estetik sezgi yoluyla izleyicisinin duyularına seslenir. Gerçek Asemik yazı yaratıcısı, kendi yazdığını okuyamadığında başarıya ulaşmaktadır.

Asemik yazının gelişiminde Doğu geleneklerinin

etkisi de oldukça büyüktür. Tarih boyunca karşılaşılan açık anlamlı yazılar, İslam kültüründe Meşk etmek olarak adlandırılan alıştırma yönteminde görülmektedir (Alparslan, 1999: 203). Hat sanatında Hattat, sabit bir düşüncüyü iletmek için sadece kelimeler yazmaz; kalemi veya fırçayı tüm vücudun ve ruhun bir uzantısı olarak kullanır. Bu noktada yazılan yazı, fiziksel olduğu kadar ruhani bir ifade de barındırır. Ruh, birleşik bir jestle hareket etmesi gereken bedene haber verirken, hem beden hem de ruhun enerjisini kola, ele, kaleme ve son olarak da işarete aktarır. Rastgele yazılmış bu kaligrafi örnekleri ile (Görsel 7) Asemik yazı ile aralarında bir analogi kurulabilir.

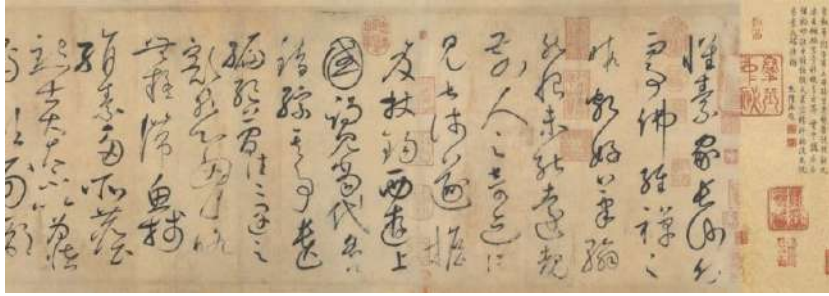


**Görsel 7.** Taluk Karalama, 16 cm x 26 cm, 18. Yüzyıl, Özel Koleksiyon, İstanbul (Edgü, 2000).

Uzak Doğu kültürüne bakıldığında ise 5. Yüzyıla kadar sanatçıların zanaatkar, kaligrafların ise gerçek sanatçı kabul edildiği Çin kaligrafisinde temel ölçüt, imgelerin kendi içindeki dengeli düzeni ve aralarındaki boşlukların dengesinde aranmaktadır. Aynı zamanda Çince, temel amacı iletişim olmak dışında, bağımsız bir görsel sanat dalı olarak tanımlanabilecek bir dildir (Li, 2009: 16).

Asemik yazı terimi, ilk olarak 1997 yılında ortaya çıkmış olsa da bugün devam eden Asemik hareketin tarihi, iki Çinli hattattın, yazının okutma amacına aykırı formlardan





**Görsel 8.** Huai Su "Autobiography" Elyazması, Kağıt üzerine mürekkep, M.S. 777, 28.3 x 775 cm, National Palace Museum, Taipei (http 6).

oluşan eserlerine dayanmaktadır. Ruhunun derinliklerindeki hisleri soyut dışı vurum olarak kağıda aktaran Çinli kaligraf "Crazy" Zhang Xu, enerjik yapılı, serbest soyut kaligrafisi türünde bir el yazısı geliştirmiştir. Sarhoşken yazdığı bu el yazmalarını çoğunlukla kendisi dahi okuyamamaktadır. Zhang Xu'ya eşdeğer bir örnek olarak "Mad Monk" Huai Su'nun da kendi Asemik el yazısını geliştirdiği görülmektedir (Gaze ve Jacobson, 2013: 5) (Görsel 8).

Asemik yazının tarihteki en önemli örneklerinden biri 16. yüzyılda yazıldığı düşünülen ve hayali bir dille yazılmış yazılar ile gerçeküstü illüstrasyonlar içeren, Voynich el-yazması botanik kitabıdır (Güngör, 2016: 21) (Görsel 9).



**Görsel 9.** Voynich Elyazmaları, 16.YY. Yale Üniversitesi Kütüphanesi (http 7).

Yakın tarihe bakıldığında da benzer bir örneğe rastlamak mümkündür. 1976-1978 yıllarında Luigi Serafini'nin yazdığı Codex

Seraphinianus'un da (Görsel 10), yine hayali bir dille yazıldığı ve sürreal illüstrasyonlarla resimlendirildiği görülmektedir. Sanatçı, kitabın dil bakımından yoksun olduğunu kendisi de belirtirken (Stanley, 2010'dan aktaran Alsobrook, 2017:7) amacının, okuyucuyu henüz dilin kalıplarını ve sembollerini bilmediği okul öncesi çocukluğuna götürerek hayal gücünün sınırlarının bulunmadığı bu dönemlerdeki şaşkınlık ve büyülenmişlik hislerini yeniden duyandırmak olduğunu vurgulamaktadır.



**Görsel 10.** Luigi Serafini, Codex Seraphinianus 1976-1978 (Stanley, 2010).

#### 4. MODERN SANAT AKIMLARINDA ASEMIK YAZI ESİNTİLERİ

Modern sanat akımlarına bakıldığında, sanayi devriminin getirdiği dinamizmin de etkileriyle, genel olarak düzene karşı bir baş kaldırı görülmektedir. Bu başkaldırı metinsel içerikli öğelerde de kendini belli etmektedir. Dadaizm, Kübizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Fütürizm

ve Letrizm akımları ele alındığında, sistematik yazı formlarından ziyade, düzensiz, kalıp dışı ve okunması mümkün olmayan deneysel yazı formları kullanımına rastlanmaktadır. Bu akımların bazıları harf yapısını bozmadan anlamsızlığa ulaşırken, bir kısmı ise harfin kendi yapısını da bozarak tamamen özgür ve uç noktalara varmış, deneyselğin de boyut atlamasına olanak tanımıştır.

Geleneksel sanata karşı devrimci bir hareket olarak ortaya çıkan Fütürizm, akımının öncüsü ve Fütürist Manifesto'nun yazarı Filippo Marinetti, dönemin şartlarında patlamaya tanıklık ederken, dilbilgisinin kalıplaşmış mahkumiyetinden sıyrılıp, kelimeleri savurarak kağıda aktardığı bir üslup ile tanımlanmaktadır (Meggs ve Purvis, 2011: 259-261).

Fütürist Manifesto, modernizmin getirdiği mekanikleşme, gürültü ve hızın sanata aktarımını olumlamakta ve "Özgür Tipografi" olarak adlandırılan, kendine has ve dinamik yapıları görsel öğelerle desteklenmektedir (Becer, 2015: 101-102). Görsel 11'de verilen örnek afiş bu bakış açısını yansıtmaktadır.



**Görsel 11.** F.T. Marinetti, Fütürist "Özgür Sözcükler" 1919 (Becer, 2007: 61).

Fütürizm'i takip eden yıllarda ise yine geleneksel sanata aykırı yapısıyla tamamen özgürlük arayışı içerisinde ortaya çıkan Dadaizm akımının kurucusu olan Tristan

Tzara'nın görüşü de 'yeni bir gerçeklik' olarak tanımlanmakta ve rastlantısallık ile absürtlük temellerini baz almaktadır (Little, 2008: 110-111). Tzara'ya göre Dada, "bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir; mantığın yerle bir edilmesidir; belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..." (Antmen, 2008: 122). Dada akımında, deneysellikte rastgele oluşturulmuş tipografik öğeler bir araya getirilirken, o zamana kadar savunulan kalıpların dışına çıkmayı hedefleyen eserler görülmektedir (Görsel 12-13). Bu sayede Fütürizm'in tipografik anlayışını bir adım ileriye taşıyarak görüntü gramerinin imkanlarını da genişletmeye çalışır (Becer, 2007: 85).



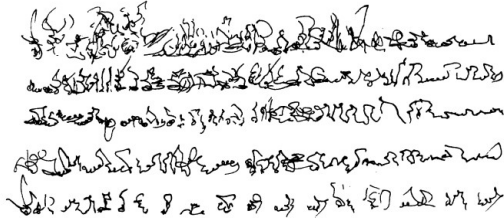
**Görsel 12.** Theo van Doesburg ve Kurt Schwitters, "Kleine Dada Soirée" Poster tasarımı, 1922 (Meggs and Purvis, 2011: 316).



**Görsel 13.** Tristan Tzara, Tipografik şiir, 1916 (Becer, 2007: 89).



Görsel 14. Man Ray "Paris, mai 1924" (http 8).



Görsel 15. Henri Michaux "Anlatı", 1927 (http 9).

Okunmak için yazılmayan ve anlamsal bir içeriği doğrudan işaret etmeyen, okumanın atlanmasını amaçlayan Asemik yazı, sanatçının kendi diliyle iletişim kurmaya çalışmaktadır. Bu anlayışı benimseyen sanatçılardan Man Ray da 1920'lerde, Dada Hareketinden etkilenerek, tamamen tirelerden oluşan *Paris, Mai 1924* (Görsel 14) adlı şiirinde, sözsüz bir yazı çalışması yapmıştır. Ardından Henri Michaux, yine aynı yıllarda, Asya kaligrafisi ve Sürrealizm gibi sanatlardan etkilenerek, *Alfabe* (1925) ve *Anlatı* (1927) (Görsel 15) isimleriyle, "iç hareketler" olarak tanımladığı sözsüz kaligrafik çalışmalarında Sürrealizm modellerini deneyerek, Asemik yazının mihenk taşlarından biri olmuştur.

Köklerini Dada akımına dayandıran Letrim'de ise eserler, sözlü-görsel şiir olarak tanımlanmaktadır. Letrizm (Harfçilik) (http 10) kurallı yazın sistemine aykırı bir edebiyat akımıdır (http 11) ve Asemik yazıda olduğu gibi, duyguyu yazarken görselleştirmektedir. Bunu yaparken tanımlanmış sembollere ihtiyaç duymayarak; harfe indirgenmiş soyut görsel

biçimler kullanmakta ve izleyicinin yorumuna açık bir sözlü-görsel şiir oluşturmaktadır. Görsel 16'da bu şiir türünün Isidore Isou tarafından hazırlanmış bir örneği görülmektedir. Asemik yazıya gidilen yolda Letrism akımı, yazının temel ögesi olan harf ile uğraştığından önemli bir rol oynamaktadır; çünkü bu dönemde Asemik yazı akımına örnek oluşturabilecek nitelikteki ilk eserlere rastlanmaktadır.



Görsel 16. Isidore Isou, Asemik yazı çalışması (Gaze, Jacobson, 2013: 95).

## 5. GÜNÜMÜZ ASEMİK YAZI SANATÇILARINDAN ÖRNEKLER

Asemik yazı çalışmaları yapan sanatçılar, genellikle çeşitli birçok alan üzerinde uzmanlaşmış ve farklı disiplinleri sanatları ile buluşturan kişilerdir. Bu bölümde kaligrafinin alt başlığında ele alınan Asemik yazı üzerine çalışan sanatçılar örneklendirilmektedir.

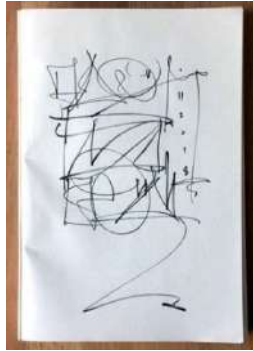
**Greg Papagrigoriou:** Atina doğumlu grafik sanatçısı Greg Papagrigoriou'nun çalışmalarının büyük bir kısmında Asemik yazıyı benimsediği görülmektedir. Sanatçı, Asemik yazı olarak imzaladığı ve isimlendirdiği eserlerinde, deneysel yazı formlarını, çeşitli malzemelerle farklı yüzeylere aktarırken, kimi zaman belirli düzen ve dizgide eserler üretmekte, kimi zaman da aykırılığa işaret eden, düzensiz çalışmalar yapmaktadır (http 12) (Görsel 17, 18).



**Görsel 17.** Greg Papagrigoriou, "Writing exmeriments 2", 21cm x 14cm, 2013 (http 13).



**Görsel 20.** Tom Kemp, Porselen Vazo üzeri Asemik yazı (http 17).



**Görsel 18.** Greg Papagrigoriou, Eskiz defterinden bir Asemik yazı çalışması, 2018, kişisel arşiv (http 14).

**Tom Kemp:** Kendi kendini yetiştirmiş olan İngiliz seramik sanatçısı, Yazının evrenselliğini, modern bir yaklaşım olan Asemik yazı ile seramik kaplar üzerinde ve seramik formlarda kullanan, çağdaş sanatçılardandır (http 15) (Görsel 19, 20).



**Görsel 19.** Tom Kemp, Çaydanlık üzeri Asemik yazı çalışması (http 16).

**Kerri Pullo:** ABD Chicago doğumlu sanatçı, dokuları ve renkleri birleştirerek ürettiği ritmik sembollere duygularını aktarırken, eserlerine kendi zihninin enerjisini işlediğini ve izleyicide de benzer duyguların canlanmasını sağlamaya çalıştığını vurgulamaktadır. Kaygan fotoğraf kâğıdını matlaştırdıktan sonra, eski kitaplardan yırttığı kâğıtları üzerine yapıştırarak, fırçalar, kalemler, renkli boyalar ve çeşitli mürekkepler kullanarak kendine özgü bir çalışma üslubu yaratmıştır. Çalışırken hip hop müzik eşliğinde, herhangi bir planlama sürecine girmeden tamamen içgüdüleri ve dürtüleri ile çizimler yaptığını söylemektedir (http 18) (Görsel 21).



**Görsel 21.** Kerri Pullo, "İsimsiz" Asemik kaligrafi, 2017 (http 19).





**Görsel 22.** Wang Dongling, "Li Bai-Her Envious Beauty", 180cmx288 cm, Özel kağıt üzerine mürekkep, 2015 (<http> 22).

**Wang Dongling:** Asemik yazı alanında sıradışı yenilikler sunmayı hedefleyen Çinli sanatçı Wang Dongling, yeni yazı biçimleri keşfederek oluşturduğu formları sistemleştirmek istemekte, ve bunların yeni bir iletişim yöntemi yaratabileceğine inanmaktadır. Eserlerinde, geleneksel ve okunaklı Çin kaligrafisi metinleri yasmak yerine izleyicinin duygularına dokunan estetik formlar oluşturmaya ilgilidir (Görsel 22). Dongling'in eserleri İngiliz Müzesi, New York Metropolitan müzesi de dahil olmak üzere dünyadaki birçok kurumda sergilenmektedir (<http> 20, <http> 21).

**Cecil Touchon:** ABD'nin Teksas eyaletinde doğan Touchon, eserlerin üzerinde çalışırken söz ile ifade edemediği kelimeleri meditatif bir konsantrasyon ile, harf içermeyen işaretleme sistemlerine dönüştürmektedir. Çizimlerinde konuşulması zor, hatta kelimelerle anlatılamayacak konuları ele alma fırsatı bulabilmektedir. Sanatçı, kendi iç dünyasının ve düşüncelerinin aktarımını *dilin sızdırması* olarak görmekte, fakat Asemik yazı sayesinde ifadenin tam bir konsantrasyon sonucu yüzeye yansımaları nedeniyle daha bilinçli bir aktarım olduğunu düşünmektedir (<http> 23).



**Görsel 23.** Cecil Touchon, Asemik Kaligrafisi, Eski defteri üzerine fırça ve mürekkeple çizim (<http>24).



## SONUÇ

Güncel duruma bakıldığında Asemik yazı terimi, kitap ve araştırmalarda yeni yeni yer almaya başlasa da geçmişten günümüze tarihteki birçok sanat akımında temellerinin atıldığı görülmektedir ancak her yazıya benzeyen, fakat okunamayan form Asemik yazı değildir. Asemik yazıya benzeyen her çizim, sanatsal içerik olarak nitelendirilmemektedir; çünkü insanlar yazı yazmayı öğrenirken, not alırken, yeni bir kalem test ederken belirli bir anlama sahip olmayan karalamalar yapmaktadır. Bu metinlerin Asemik yazı olarak değerlendirilebilmesi için estetik kaygular taşınması, görsel çekiciliğinin olması, derin duygulara kapı açması ve sanatçının niyeti gibi niteliklere sahip olmasını gerektirir. Bazı sanatçılar yazacağı metni en ince ayrıntısına kadar planlarken, bazıları da anlık duygu atmosferine uygun, spontan çalışmayı gerektirdiği için kesin bir üsluptan söz etmek mümkün değildir. Asemik yazıların üretim süreci ve tekniği tamamen o anda yapılan iş özelindedir ve sanatçıya göre çeşitlilik gösterir. Bu sebepten Asemik yazının alabileceği biçimler oldukça fazladır. Ruhunda olduğu düşünülen “aykırılık” ise tarihinde de çoğu zaman içinde barındırdığı ve eserin üretiminde bir kamçı görevi üstlenmiş olan sıradışılık, yenilikçilik, devrimcilik, düzen karşıtlığı, kalıp dışılık vb. sıfatlardan yola çıkılarak yorumlanmıştır. Ancak ana özelliği, belirli semantik yapıyı, sözdizimini, iletişimi ve geleneksel yöntemleri terk etmesiyle ortaya çıkması ve sözlü ifadeyle değil, estetik sezgi yoluyla anlam sunmasıdır. Kimi zaman soyut bir kaligrafi olarak veya yazıya benzeyen ama sözcüklerden kaçınan bir çizim olarak görünmekte veya sözcükleri varsa, genellikle okunaklılık bakımından zarara uğratılmış halleri kullanmaktadır. Asemik yazılı bir işi deneyimlemenin ana duygularından birisi de okunamaz ama yine de göze çekici geliyor olmasında yatmaktadır. Yani Asemik yazı kelime belirteçleri olmaksızın yazardan, sanatçıdan veya okuyucunun orijinal dilinden

bağımsız olarak tüm kelimeler, renkler ve hatta müzikle ilişki kurabilir; duyguların kelimelerle ifade edilemez olma durumunda ise bu boşluğu doldurmayı başarabilir. Asemik bir eserin verdiği sonuç yoruma dayandığı için tartışmalı olsa da, ifade edebildiği duygu yoğunluğu ve görsel çekiciliği, okuyucu-izleyici tarafından değerlendirilmektedir. Asemik yazı üslubu sayesinde akıma dahil olan her sanatçı, her eser özelinde tamamen eşsiz bir dil oluşturmakta, oluşan her eser ise izleyicisi için ayrı ve eşsiz anlamlar ifade edebilmektedir; bu yazı türü okunamamanın verdiği gizemden yararlanarak izleyiciyle arasında bağ kurarken, sanatçı tarafından kurulan düzen ile izleyiciye yol göstermektedir. Sonucunda ise Asemik yazının varlığı, izleyiciyi eseri okumaya teşvik etmektedir. Buradaki iletişim, kelimelerin bir araya gelerek oluşturduğu anlam üzerinden değil, yazının plastik dili ya da okunmazlığıyla oluşturulan düzen üzerinden kurulmaktadır.

Bu çalışmanın sonucunda, Asemik yazının geçmişle doğrudan bağlantı kurabilecek temellere dayandığı kanısına varılmaktadır. Ayrıca Asemik yazının geleneksel yazının bir gölgesi, izlenimi ve soyutlaması olduğu kanaatine varılabilir. Asemik yazıları çevreleyen bu kültür hareketi uluslararasıdır; çünkü Asemik eserler dil ve alfabe fark etmeksizin tüm dünyadan sanatçılarca yaratılmaktadır. Konuştuğu dilden bağımsız olarak herkesle konuşabilen, bir şeyler anlatabilen, farklı görüşleri ve tartışma konusunu sanatsal içerikli iletişim diline döndürebilme becerisine aracılık eden bu yazı türü, çağın gelişimi, sanatçıların farklılık arayışları, duygusal dönüşümler, sosyal-kültürel değişimler, globalleşme, erişim kolaylıkları gibi pek çok faktör sayesinde çeşitlilik kazanmış, zenginleşmiş ve ilgi duyan sanatçı kitlesinde de artışa yol açmıştır.

Asemik yazının açık anlamlı evrensel dilinin, gelecek süreçte daha da değerlendirilen, yaygın bir sanat anlayışı olacağı görüşüne varmak mümkündür.

## KAYNAKLAR

- Acar, M.Ş. (2013). *Osmanlı'dan Bugüne Gözümüzden Kaçanlar*. İstanbul: Yem Yayın.
- Alparşlan, A. (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alsobrook, L. (2017). *On Asemic Writing and Absence of Meaning*. *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, 4(2), 5-13.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2012). *Tipografinin Temelleri*. (Çev: B.Bayrak). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Barthes, R. (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler, Metnin Hazza*. (2. baskı). (Çev: Ş.Demirkol). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Becer, E. (2015). *İletişim ve Grafik Tasarım*. (10. baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cleminson, R., Graham-Flynn, F., Mckinnon, C., Austin, C., Charatan, G., Mansour, N., Lei, Q.L., Takenami, Y. (2006). *The Complete Guide To Calligraphy*. Canada: Firefly Books.
- Gaze, T. and Jacobson, M. (2013). *An Anthology of Asemic Handwriting*. Lahey: Uitgeverji.
- Güngör, A. (2016). *Yazıda Anlam Arayışına Direniş: Asemik Yazı*. *Mürekkepbalığı Dergisi*, 5-6, 18-22.
- Li, W. (2009). *Chinese Writing and Calligraphy*, University of Hawai'i Press.
- Little, S. (2008). *...İzmler, Sanatı Anlamak*. (2. baskı). (Çev: D.N.Özer). İstanbul: Yem Yayın.
- Meggs, P.B. ve Purvis, A.W. (2011). *Meggs' History of Graphic Design* (5. baskı). New Jersey: John Wiley & Sons.
- Sivas, H. (2016). *Eski Mezopotamya Tarihi ve Uygarlığı, Eski Mısır Tarihi ve Uygarlığı*. T. Sivas (Ed). *Uygarlık Tarihi* (5. baskı) içinde (s.38) (s.57-58). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Stanley, J.C. (2010). *To Read Images Not Words: Computer Aided Analysis of the Handwriting in the Codex Seraphinianus*. *Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi*. North Carolina: Graduate Faculty of North Carolina State University, Computer Science.

## İnternet Kaynakları

- (http 1): <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/asemic> (Erişim tarihi: 16.03.2023)
- (http 2): <https://www.samwoolfe.com/2023/01/interview-tim-gaze-asemic-writing.html> (Erişim tarihi: 12.03.2023)
- (http 3): <https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi: 26.02.2019)
- (http 4): <https://tr.scribd.com/document/30488056/The-First-Asemic-Exhibit-in-Russia-2010> (Erişim tarihi: 26.02.2019)
- (http 5): <https://nouveau testament.github.io/lemme/%E1%BC%84%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%BF%CF%82.html> (Erişim tarihi: 16.03.2023)
- (http 6): <https://www.comuseum.com/?s=huai+su> (Erişim tarihi: 27.04.2019).
- (http 7): <https://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/voynich-manuscript> (Erişim tarihi: 10.05.2022).
- (http 8): <https://lareviewofbooks.org/article/much-poetry-matter-matter/> (Erişim tarihi: 28.05.2022).
- (http 9): <https://crab.wordpress.com/2008/07/02/free-writing/> (Erişim tarihi: 28.05.2022).
- (http 10): <https://www.turkedebiyati.org/letrizm-harfçilik/>
- (http 11): [https://www.turkedebiyati.org/edebiyat\\_akimlari/letrizm.html](https://www.turkedebiyati.org/edebiyat_akimlari/letrizm.html) (Erişim tarihi: 12.04.2019)
- (http 12): <https://prints.in.com/product-category/gregpapagrigoriou-simek/>
- (http 13): [https://www.flickr.com/photos/greg\\_papagrigoriou/17063923533/](https://www.flickr.com/photos/greg_papagrigoriou/17063923533/) (Erişim tarihi:13.12.2022).
- (http 14): [https://www.instagram.com/p/BsqA\\_k-nCNi/](https://www.instagram.com/p/BsqA_k-nCNi/) (Erişim tarihi: 12.12.2022).
- (http 15): <https://tomkemp.com/about>
- (http 16): <https://www.instagram.com/p/BpHGcMXHQIc/> (Erişim tarihi: 11.05.2019).
- (http 17): <https://tomkemp.com/> (Erişim tarihi: 11.05.2019).

- (http 18): <http://lemonhound.com/2014/06/13/alex-porco-in-conversation-with-kerri-pullo-loopholes-to-avoid-dying/> (Erişim tarihi: 10.02.2018)
- (http 19): <https://asemicfront.wordpress.com/2017/06/05/kerri-pullo-unplugged-featuring-recent-minimalist-piecestucson-arizona-usa/> (Erişim tarihi: 10.02.2018)
- (http 20): <https://www.artforum.com/diary/id=60248> (Erişim tarihi: 10.02.2018)
- (http 21): <http://www.chambersfineart.com/artists/wang-dongling/biography1> (Erişim tarihi: 11.02.2018)
- (http 22): <http://www.chambersfineart.com/exhibitions/new-works?view=slider> (Erişim tarihi: 11.02.2018).
- (http 23): <http://asemics.com/index2.html> (Erişim tarihi: 11.02.2018)
- (http 24): <http://asemics.com/Asemic.Calligraphy.Sketch.Book.html> (Erişim tarihi: 11.02.2018).

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Cleminson, R., Graham-Flynn, Fiona., Mckinnon, C., Austin, C., Charatan, G., Mansour, N., Lei, Q.L., Takenami, Y. (2006). *The Complete Guide To Calligraphy*. Canada: Firefly Books.
- Görsel 2,3: Jean, G. (2012). *Yazı İnsanlığın Belleği*. (7.bs.) (Çev: N.Başer). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Görsel 4: Faulman, C. (2001). *Yazı Kitabı: Tüm Yerkürenin, Tüm Zamanların Yazı Göstergeleri ve Alfabeleri*. (Çev: I.Arda). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Görsel 7: Edgü, F. (2000). *Turkish Calligraphic Art (Karalama/Meşk)*. İzmir: Ada Yayınları.
- Görsel 10: Stanley, J.C. (2010). *To Read Images Not Words: Computer Aided Analysis of the Handwriting in the Codex Seraphinianus*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. North Carolina: Graduate Faculty of North Carolina State University, Computer Science.

## SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞINDA GÖRSEL HİKÂYE ANLATIMI

Doç. Atila IŞIK\*

### ÖZET

Teknolojinin ilerlemesi ile hikâye anlatımı, radyo veya televizyon gibi iletişim araçlarından çevrimiçi sanatsal ve sosyal ağlara taşınmıştır. Bu ilerlemenin en fazla çeşitlendirdiği ve zenginleştirdiği anlatım dillerinden biri fotoğraf olmuştur. Sokak fotoğrafçılığı ise uygulanabilirliği ve sosyal medyada kolay paylaşılabilirliği nedeniyle bu ilerlemeden fotoğraf dalları arasında en fazla faydalananlardan biridir. Fotoğraf sanatında hikâye anlatımı, seri olarak çekilmiş çoklu görüntülerin aynı konuyu anlatması şeklinde kullanılmaktadır. Bu çalışmanın amacı bu görsel dilin sokak fotoğrafçılığı ve hikâye anlatımı bağlamında nasıl icra edildiğinin fotoğraf sanatının geçmişindeki izini sürmek, çağdaş uygulamalarını anlatmak ve örneklendirmektir. Mobil aygıtların popülerleşmesi ile yaşamın bir parçası haline gelen fotoğraf çekme eyleminin sıradanlaşmaması ve anlamını yitirmemesi için çalışmada fotoğrafçıların hikâye anlatıcı yaklaşım kapsamında nasıl özgün uygulamalar yapabileceğine değinilmiş ve bu uygulamalar geçmiş ve çağdaş sanatçıların eserleri ile örneklendirilmiştir. Çalışmanın kuramsal boyutu yanında fotoğraflarla hikâye anlatımını daha iyi uygulayabilmek için ise konum, yerleşim, noksanlık, karakterler gibi çekim teknikleri açısından fotoğrafta anlatımı destekleyici unsurlar ele alınmıştır. Çalışmaya derinlik katması amacı ile sokak fotoğrafları ile hikâye anlatımını geçmişte icra etmiş veya günümüzde icra eden William Eugene Smith, John Free, Clarissa Bonet gibi önde gelen sanatçıların eserleri incelenmiştir. Çalışmanın fotoğrafçılara, sanatçılara ve görsel sanat ve tasarım literatürüne katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğrafçılık, Sokak fotoğrafçılığı, Belgesel, Görsel hikâye anlatımı.

Geliş Tarihi: 08.11.2022

Kabul Tarihi: 30.03.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, Türkiye, atila\_isik@hotmail.com,  
ORCID: 0000-0002-9888-9762

## VISUAL STORYTELLING IN STREET PHOTOGRAPHY

Assoc. Prof. Atila IŞIK\*

### ABSTRACT

With the advancement of technology, storytelling has moved from communication tools such as radio or television to online artistic and social networks. One of the languages of expression that this progress diversified and enriched the most is photography. Street photography, on the other hand, is one of the photography branches that benefits the most from this progress due to its applicability and easy sharing on social media. In the art of photography, storytelling is used as multiple images taken in series to tell the same subject. The purpose of this study is to trace the history, describe contemporary implementations, and present examples of how this visual language is performed in the context of street photography and storytelling. In order for the act of taking photographs, which has become a part of life with the popularization of mobile devices, not to become ordinary and lose its meaning, it is mentioned in the study how photographers can make original applications within the scope of storytelling approach while these applications are exemplified with works of past and contemporary artists. In addition to the theoretical aspect of the study, with the objective to better apply storytelling with photographs, the determining factors in the photographic composition in terms of shooting techniques such as location, placement, deficiency, and characters are discussed. Towards adding depth to the study, the works of prominent artists such as William Eugene Smith, John Free, and Clarissa Bonet, who performed street photography with storytelling in the past and are performing it today, are examined. The study is expected to contribute to photographers, artists, and the literature in visual arts and design.

**Keywords:** Photography, Street photography, Documentary, Visual storytelling.

Received Date: 08.11.2022

Accepted Date: 30.03.2023

Article Types: Research Article

\*Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Department of Graphics, Turkey, atila\_isik@hotmail.com,  
ORCID: 0000-0002-9888-9762



## 1. GİRİŞ

Hikâye anlatımının tarihçesi insanlık tarihi gibi çok eskiye dayanmaktadır (Yılmaz ve Ciğerci, 2018: 2). İlk örnekleri mağara duvarlarında görülmüştür. Hikâyenin anlatıldığı iletişim aracı kadar anlatım dili de çeşitlenmiştir. Dünya çapında pek çok kaynakta roman, resim, müzik, şiir ve benzeri pek çok hikâye bulunmaktadır. Bu anlatım dillerinden biri de fotoğraf olmuştur. Görselliğin ve dijitalliğin ön planda olduğu günümüz anlatılarında ise hikâyenin, anlatıcının ve dinleyicinin yeni formlara büründüğü görülmektedir (İspir ve Kucur, 2019: 163). Görsel imgeler bazen kelimelerden daha fazla anlam ifade edebildiği için özellikle fotoğraf etkili bir hikâye anlatımı ve öyküleme dili olarak kullanılmaktadır.

...Fotoğraf sözcüğü, eski Yunanca ve Latince'de aynı kökten gelen photos (ışık) ve graphis (çizim, yazı) sözcüklerinin birleşiminden oluşmuştur ve 'ışıkla çizmek', 'ışıkla yazmak' anlamına gelir. Yani, fotoğrafın temel malzemesi ışıktır. Bu nedenle, fotoğraf ile bir mesaj iletmeye çalışan kişinin ışığı iyi tanınması gerekir. Fotoğrafçı dediğimiz bu kişi, fotoğrafı oluşturmak için bazı teknikleri bilmek ve teknik malzemeleri kullanmak zorundadır. Fotoğraf makinesi, objektif, film, filtre, flaş, tripod gibi malzemeleri kullanmak zorunda olan fotoğrafçı, hem teknik bilgiye, hem de estetik ve kültürel bazı değerlere sahip olmalıdır. Bütün bu birikimlerin ortak paydası olarak, ortaya çıkan izlenmeye değer yapıtlara 'fotoğraf' diyoruz (İkizler, 2007: 7).

Fotoğraf sanatında hikâye anlatımını, kısaca aynı konuyu seri olarak çekilmiş çoklu görüntülerin sergilenmesi ile oluşturulan bir anlatım biçimi olarak tanımlamak mümkündür. Hikâye anlatımı gerçek hayatı veya kurguyu konu alan foto muhabirlik, belgeselcilik, gezi fotoğrafçılığı, sokak fotoğrafçılığı gibi değişik yaklaşımlarla icra edilebilmektedir. Bu çalışmanın amacı görsel hikâye anlatımını sokak fotoğrafçılığı ekseninden

inceleyerek öncelikle fotoğrafçılara ilham kaynağı olmaktır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kapsamında literatür incelemesi yapılmıştır. İnceleme, araştırılması hedeflenen olgu ve olgular hakkında bilgi içeren yazılı ve görsel materyallerin analizini kapsamaktadır. Elde edilen bulgular sonucunda, görsel imgeler ve metinsel veriler değerlendirilip konu bütünlüğü sağlayacak şekilde çalışmanın içeriğine dâhil edilmiştir.

Sokak fotoğrafı kamuya açık alanda (sokak, park, müze, postane, toplu taşıma vb.) çekilen ve çekildiği yerdeki yaşamı belgeleyen çağdaş bir fotoğraf dalıdır (Gibson, 2014: 8). Sokak fotoğrafçılığının doğuşu, 19. yüzyılın sonlarında küreselleşme sürecinin başlaması ile aynı döneme denk gelmektedir. Bu yıllarda endüstriyel gelişmeler ve şehirleşme, teknolojik ilerlemeleri yönlendirerek çoğaltılabilir sanatsal tekniklere ve fikirlere ivme kazandırmıştır. Bu şartlar da sokak fotoğrafçılığının yaygın olarak icra edilmesine olanak sağlamıştır. Sokak fotoğrafçılığı literatürünün diğer alanlara göre göreceli olarak daha genç olması ve evrimine son hızla devam etmesi nedeniyle hangi karelerin sokak fotoğrafı kategorisine girdiği, hangi çekimlerin belgesel ya da gezi fotoğrafı olarak kabul edilebileceği süregiden bir tartışma konusudur.

Gilles Mora, sokak fotoğrafçıları modellerini rastgele gelen geçen veya sistematik gözlemci gibi açıkça veya gizlice fotoğraflayarak kısa anları takip eder (1998: 186) sözleriyle sokak fotoğrafçılığını belgesel fotoğrafçılığının altında değerlendirir. Bilim ve Sanat Vakfı'nın bülteninde Özcan Yurdalan her fotoğrafın bir belge değeri taşıdığına ancak bir fotoğrafın "belgesel fotoğraf" olması için belli şartları haiz olması gerektiğine dikkat çeker. Öncelikle belgesel fotoğrafın tek bir kare fotoğraftan ibaret olmadığını vurgular. Yurdalan'a göre bir anlatım aracı olarak belgesel fotoğraf, sıradan bir fotokopiden ya da kayıttan farklı olmak, bir

hikâye barındırmak, öznellik taşımak zorundadır (2011: 40).

Gezi fotoğrafı ise daha çok turistik tanıtım amacı ile çekilir. Gezi fotoğraflarındaki yaklaşım şehirdeki yaşamı göstermekten çok şehrin mimarisini, tarihi yapılarını, sosyal kültürünü, yaşam tarzını aktarmak ve turistlerin orayı ziyaret etme isteğini artırmaktır. Albers ve James'e göre posta kartlarının, turizm dergilerinin, broşürlerin, şehir tanıtım kitaplarının içindeki fotoğraflar gezi fotoğrafçılığının kapsamına girer (1988: 135).

Fotoğrafın çok disiplinli bir alan olması nedeniyle literatürde yapılan araştırmalar sonucunda yukarıda verilen görüşlerden de anlaşılacağı gibi belgeselcilik türünü sınıflandırma ve sokak fotoğrafını tanımlama konusunda kesin bir çıkarım yapmak güçtür. Scott, iki tür arasındaki farkları "Belgeselci, bulgunun kanıtı dönüşebildiği retorik bir bütünlük peşindedir; sokak fotoğrafçısı tekrarlanan olasılığı ister. Belgeselcinin insan aracılığından çok bireyler tarafından yaratılmış ya da onlarla yansıtılmış şartlarla ilgili olduğunu iddia edebiliriz. Sokak fotoğrafçısı altta yatan ahlaki soyutlamalardan ziyade faaliyetteki davranışsal karakteristikleri kovalar (2011: 82) sözleriyle açıklamıştır.

Görsel kültürü oluşturan güncel eserlere ve sanatçılara geniş açıdan bakıldığında günümüzde belgesel fotoğrafçılar daha çok toplumsal olayları, sosyal eşitsizlikleri, olumlu ve olumsuz haber değeri taşıyan anları fotoğraflama çabasında iken, sokak fotoğrafçıları benzer bir yaklaşımla belgeselciliği reddetmeyerek daha çok gündelik yaşamda fark edilemeyen bireylerin gerçeküstü duygusal anlarını fotoğraflamayı amaçlar denebilir.

Orhan'a göre sokak fotoğrafçılığının işlevi ve önemi, sokaktaki yaşamı belgelemek ve yansıtmaktan çok o fotoğraflar aracılığıyla toplumsal değişimin görsel kodlarını içermek ve gelecek zamana aktarmaktan gelmektedir (2020:

51). İşlevi diğer türlerle yakın bir ilişki içerisinde olan sokak fotoğrafçılığının uygulama açısından klasik yaklaşımı, kurallara sahip olmamaktır. Sokak fotoğrafı, sanatçının kişisel bakış açısını ve gelişigüzel, ilginç, tuhaf, gülünç anları öne çıkardığı için sürrealist bir bakış açısına sahip olabilmektedir. Bu sürrealist yaklaşım, pek çok kaynakta "Flâneur / Flâneuse" kavramı ile açıklanmaktadır (Raser, 2015: 4) Flâneur olarak adlandırılan bazı sokak fotoğrafçıları, şehri gezerken gözlerini dört açarak etraftaki ilginç bulunduğu önemli anları yakalar. Susan Sontag sokak fotoğrafçısını "...yalnız başına yürüyerek, kent cehenneminde keşfe çıkmış gibi dolanan, merakını çelen her köşeye sezdirmeden sokulan ve aklına esen yerlere girip çıkan kişilerin, keza şehri şehvet dolu aşırılıkların yaşandığı bir manzaraymış gibi keşfeden dikizci gezginin silahlı versiyonu" sözleriyle anlatarak Charles Pierre Baudelaire'in "flâneur" veya "gezgin" kavramı ile bağlantı kurmuştur (2005: 67). Tandaçgüneşe göre ise flâneur amaçsızca, rastgele yürüyerek dolaşan ve kendini çevresinin etkisine bırakıp 'anın izini süren kişi' olarak tanımlanabilir (2012: 106). Orhan'a göre flâneur karakterinin, görsel belgeleme aracı elinde olan versiyonu olarak nitelendirilecek sokak fotoğrafçısı, adeta bir tarihçi gibi, modern kentin ve toplumun dönüşümünü yakından izleyen ve belgeleyen bireyi durumundadır (2020: 52).

Sokak fotoğraflarının uygulama biçimlerinden biri de "candid photography" (gizli çekim) olarak adlandırılır (Brett, 2020: 295-309). Sanatçı, dış dünyayı bütün gerçekliği ile aktarmayı amaçlarken gizli çekim tekniğinden yararlanabilir. Bu tekniğin seçilmesinin en büyük sebebi insanların fotoğraflarının çekildiğini anladıklarında doğal davranmamaları, farklı davranmalarındır. Gizli çekim tekniği ile gerçekten de yalın ve doğal görüntüler yakalamak mümkündür ancak bu eylemin özel hayatın gizliliği ile çelişmemesi için kamuya açık, diğer insanların da kendini özgür hissederek fotoğraf çektiği ortak alanlarda icra edilmesi sosyal hayata



**Görsel 1.** Henri Cartier-Bresson, "Salerno", 1933, Analog fotoğraf, Moma, New York.

saygı açısından bir gerekliliktir. Kawasaki'ye (http-1) göre en iyi sokak fotoğrafçıları -fotoğrafa konu olan nesnelere ya da insanlara fotoğraflandıklarının farkında olmasalar bile- konularına belirgin bir saygı duymalıdır. Bu konu ülkemiz özelinde Doç. Dr. Armağan Ebru Bozkurt Yüksel'in "Sokak Fotoğrafçılığı ve Kişisel Verilerin Korunması" adlı (2020: 525-566) makalesinde (geliştirilerek sonradan kitap olarak basılmıştır) hukuki bağlamda ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Özellikle bilimsel ve sanatsal amaçla çekilen fotoğraflarla ilgili bir başlığın da bulunduğu bu çalışmanın bütün fotoğrafçılar tarafından dikkatle incelenmesi önerilir. Sanat dalına yıllarını vermiş öncü fotoğrafçıların eserleri incelendiğinde gündelik yaşamda fark edilemeyen, sıradan ve önemsiz gibi görünen anların onlar için belirgin bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Sokak fotoğrafçıları çoğunlukla başkalarının baktıkları fakat göremedikleri "özel an"ları kaydedip belgelemeyi amaçlamışlardır (Görsel 1).

Sokak fotoğrafçılığının en önde gelen ismi Cartier-Bresson tarafından dile getirilen ünlü "Karar anı"nın (Cartier-Bresson, 2006: 11-32) yorumuna göre bu özel an, genellikle tesadüfen çekilen rastlantısal kareler ile yakalanır.

Henri Cartier-Bresson'a göre fotoğraf, gerçekliğin içindeki yüzeylerin, çizgilerin ya da değerlerin

ritmini keşfeder. Göz konuyu ayıklar ve makinenin görevi, gözün verdiği kararı filme aktarmaktır. Bir fotoğraf bütünlüğü içinde görülür, kompozisyon görsel öğelerin organik birlikteliği, eş zamanlı bir birlik oluşturmuş tablo gibidir. Bu birliktelik boş yere değil, bir gereklilik sonucu oluşur ve arka plan biçimden ayrılmaz (2006: 22-23).

Başlangıcında ağırlıklı olarak savaş döneminde icra edilen türün diğer öncü ustaları Robert Frank, Helen Levitt, Garry Winogrand, Elliot Erwitt gibi fotoğrafçılardır. Sonraki dönemler olan 1950'ler ve 1960'larda ise, sokak fotoğrafçıları sanayileşmenin emekçi insanların hayatına etkilerini ele almıştır. Örneğin 1950'li yıllarda Ara Güler İstanbul'daki zorlu yaşamı, Roger Mayne Londra'da işçi sınıfının yaşadığı bölgelerdeki hayatı fotoğraflamıştır. 1960'lar sonrası sosyal sorunlar yeniden fotoğrafçıların ana konusunu oluşturmuş, sokak fotoğrafçıları toplumun gerçekliklerine tanıklık ederek insanları uyarmayı görev edinmişlerdir. Örneğin siyahi bir fotoğrafçı olan Robert Cole, Güney Afrika'daki ırkçılığı ve siyahilerin zor hayat şartlarını fotoğraflamış, bunları 1967 yılında "House of Bondage" (Esaret Evi) adlı kitabında yayınlamıştır.

1980'lere gelindiğinde fotoğraf makineleri küçülmüş, filmler ucuzlamış ve fotoğrafçılık

daha da yaygınlaşmıştır. 1988 yılında Amerikalı mucit George Eastman Kodak marka kameranın pazarlama reklamlarında, bir kutuyu tutabilen ve düğmeye basabilecek yeterliliğe sahip her kadın, erkek ve çocuğun fotoğraf çekebileceğine dair geliştirdiği fikir ile fotoğrafçılığı üç kolay adıma indirgemıştır (Tucker, 2012: 11). Bu dönemde Kodak, Agfa, Polaroid gibi markalar süpermarketlerde filmlerin yanında tek kullanımlık fotoğraf makineleri satmış, teknoloji son kullanıcıya ulaşarak fotoğrafın halkın diğer kesimlerince uygulanmasına olanak sağlamıştır.

90'lerden sonraki döneme ve yakın geçmişimizde baktığımızda, mobil telefonlara fotoğraf çekebilme özelliğinin eklenmesi ve sosyal medyanın ortaya çıkması ile dünya çapında fotoğrafla ilgilenen kişi ve paylaşılan kare sayısında büyük bir artış olmuştur.

Dijitalin gelişi ile fiziksel medyadan elektronik ortamdaki medyaya geçiş, fotoğrafın sadece anlamını değil fotografik eserlerin niteliğini, gösterimini ve dağıtımını için kullanılan yöntemleri de değiştirmiştir. Bu değişimin kilit noktası, fotoğraflama cihazlarının, bilgisayarların ve internetin özellikle sosyal paylaşım sitelerinde birleşmesi olmuştur. Dijital fotoğraflar çeken cep telefonlarının gelişi ile birlikte kameralar, yaygınlaşarak özel günlerde aile üyeleri arasında fotoğraf çekmek için kullanılan değerli bir nesneden, kişisel ve sürekli bir görsel yaratım nesnesine dönüşmüştür (Cruz ve Meyer, 2012: 212).

2000'lerin dijital çağı, bireysel fotoğrafçılığın yükselişini devam ettirirken, sokak fotoğrafçılarında da yeni platformlar sağlamıştır. Sosyal medyanın yanı sıra İnternet sitelerinde topluluklar kurulmuştur.

Howarth ve McLaren'e göre 2000'li yılların başında dijital SLR teknolojisindeki devrimin yanı sıra popüler kullanım için internetin yükselişi ile sokak fotoğrafçılığı yeniden canlandı. Flickr, yaklaşık yarım milyon üyesi olan 400'den fazla

özel sokak fotoğrafçılığı grubuna ev sahipliği yapıyordu. Kendisini "sokak fotoğrafçılığının evi" olarak adlandıran, "In-public", fotoğrafçıların işlettiği web sitesi, ayda 40.000-100.000 izlenmeye ulaşıyor (2011: 15).

Sokak fotoğrafçılığının tanımının, geçmişinin, kavramsal çerçevesinin ve fotoğraf dünyasında beraberinde getirdiği tartışmaların ele alındığı bu bölümden sonra hikâye anlatımını daha iyi kavrayabilmek amacıyla sıradaki bölümünde uygulamaya yönelik görsel anlatımı destekleyici öğelere yer verilmiştir.

## 2. SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞININ TANIMI VE KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Berger ve Mohr'a göre hikâyenin otoritesi karakterlerinde, dinleyicisinin geçmişe dair deneyimlerinde ve anlatıcısının kelimelerindedir (2007: 277). Bu bağlamda fotoğraf alanında doğru sözcükleri seçebilmek ve dile getirebilmek için sokak fotoğraflarının çekiminin planlanması sırasında bazı hususlara dikkat etmek gerekmektedir: Hikâye ne hakkındadır? Nerede gerçekleşmektedir? Ana aktör kimdir? Diğer insanlar bir arka plan mı yoksa anlatının bir parçası mıdır? Fotoğrafçı bu ve benzeri pek çok değişkeni hesaba katmak zorundadır. Bu bölümde anlatımı destekleyici öğelerden bazılarını değinilmiştir.

### 2.1. Konum

Sheringam'a göre şehrin sokakları, gerçeküstücü maceranın yaşanabildiği gerçek mekânlardır (2006: 72). Sokak fotoğrafçılığı, iç ve dış mekân kamusal alanlarda gerçekleştirilen bir fotoğrafçılık türüdür ve diğer fotoğraf dalları gibi öncelikle gözlem gücüne dayanmaktadır. Görsel iletişim açısından etkili fotoğraflar çekebilmek için kişinin görsel algısını eğitmesi gereklidir. Mekânlara daha önce giderek keşif ve gözlem yapmak, sokakları iyi tanımak, seçilen yer arka planı oluşturduğu için oldukça önemlidir. Konumun gözlemlenmesi sırasında alanın



**Görsel 2.** Elliott Erwitt, "Umbrella Lump", Paris, 1989 (Magnum Photos koleksiyonu), Analog fotoğraf.

incelenmesi, seçilen konuda en iyi görüntünün hangi açıdan alınabileceği, bu kareyi daha etkili hale getirmek için hangi nesnelere dâhil edilmesi veya çıkarılması gerektiği, hikâye anlatımında etkin bir rol oynayabilir.

İnsanların içinde gezip hareket ettiği, dolaştığı ve yaşadığı kentsel mekânların, tıpkı insanların kendileri gibi bir yaşamışlığa ve geçmişe sahip olduğu gerçeği, mekân seçiminde dikkate alınmalıdır. Bütün şehirlerde bulunan otopark, yaya geçidi vb. kimliksiz yerlerde çekim yapmak çalışmanın sıradanlaşmasına yol açabilir. Belirli bir mimari kimliği olan binalar, tarihi yapılar, banliyöler, sosyal alanlar, toplu ulaşım istasyonları gibi yerler anlatımı güçlendirmesi açısından tercih edilebilir. Elliott Erwitt tarafından çekilen dünya sanat tarihinin en ünlü sokak fotoğraflarından birinin arka planında Eiffel kulesinin bulunması tesadüf değildir (Görsel 2).

## 2.2. Yerleşim

Fotoğraf çekimi için belirlenen yerde dağılan ışığın, gölgelerin, yağmurun, aydınlık veya karanlığın farkında olarak ve bu etki kullanılarak yapılan çekim, hikâyenin mesajının altını çizmeye yardımcı olacak özel bir atmosfer yaratabilir. Fotoğrafta dikkat dağıtıcı unsurları gizlemek için onları geride bırakarak ana konuya odaklanmanın çeşitli yolları vardır. Bunlardan bir tanesi diyaframı açmaktır, bu şekilde arka plan bulanıklaşır ve izleyici öncelikle fotoğraftaki ana kahramanı algılar (Görsel 3). Aynı teknik tam ters biçimde uygulanarak uzağa odaklanıp ön plandaki nesnelere ikinci plana alınabilir. Bununla birlikte, arka plan bir fon görevi görecektir veya hikâyeyi anlatmaya yardımcı olacaksa, diyafram aşırı açılmamalıdır.

Bir başka yöntem olarak bulanıklaştırma efektiyle de yukarıdakine benzer bir yanılısma elde



**Görsel 3.** Henri Cartier-Bresson, "Roman Amphitheater", Valensiya, İspanya, 1933, Analog fotoğraf.



edilebilir. Deklanşör hızı, çevredeki hareket eden nesnelere veya karakterleri bulanıklaştıracak veya odak dışında bırakacak şekilde yavaş ayarlanırsa, sabit duran veya yavaş hareket eden öğeler ilgi odağı haline gelebilir (Görsel 4).



**Görsel 4.** Alexey Titarenko "Begging Woman", St. Petersburg, 1999, Analog fotoğraf.

Yukarıda anlatılan uygulamalar ile fotoğrafın ana öğeleri dışında oluşan ön-arka plan ilişkisi ve nesnelere etkileşimde giren dokular da anlatımda etkilidir.

Görüntülerin anlamı onların yüzeylerinde yatmaktadır. İlk bakışta algılanabilir. Ancak bu aşamada ele geçirilen anlam yüzeyseldir. Eğer söz konusu anlamın derinliklerine inmek istiyorsak, bakışımızı görüntü yüzeyinde gezdirmemiz ve soyutlanmış boyutları tekrar biraraya getirmemiz gerekecektir. Gözlerin görüntü yüzeyindeki bu hareketine "tarama" denir. (Flusser, 1991: 11).

### 2.3. Noksanlık

Her hikâyenin sonuna kadar anlatılması gerekmez ve hikâye bütün soruları cevaplamak zorunda değildir, pek çok soruyu cevapsız bırakabilir. Anlatının ilerlemesi için herhangi bir şeyin kaybolması veya eksik olması gerekir. Her şey yerli yerinde olduğu zaman anlatılacak hikâye

de kalmazdı (Eagleton, 1990: 206). Noksanlık, yani hikâyenin tamamlanmamış olması ve devam etmesi gerginlik yaratarak izleyiciyi düşünmeye, yorumlamaya ve tartışmaya teşvik edebilir.



**Görsel 5.** Ara Güler, Hindistan, 1988, Analog fotoğraf.

David Lynch'in filmlerinde etkisinin kolaylıkla gözlemlenebildiği bu kavram (Chinita, 2013: 9), fotoğrafçılıkta da aynı etkiyi yaratabilmektedir. Fotoğraftaki belirsizlikler, izleyicinin fotoğraf hakkındaki düşünce yoğunluğunu etkilemektedir (Görsel 5). Bu tekniğin uygulaması zorlayıcı değildir. Bazı öğeleri kadraj dışında bırakmak veya ana karakteri yandan veya arkadan çekmek izleyicinin kaçınılmaz olarak karakteri neyin sevindirdiğini, korkuttuğunu veya karakterin nereye baktığını merak etmesini sağlayabilecektir.

### 2.4. Karakterler

Arthur Sasse'nin çektiği 72. doğum gününde dilini çıkarmış Albert Einstein karesinden (1951), Steve McCurry'nin "Afgan Kızı" fotoğrafına (1984), her hikâyenin izleyici ile ilişki kurabileceği bir başrol karakteri vardır. İlginç, renkli veya tuhaf insanlar her fotoğrafı ve fotoğraf serisini zenginleştirir. Sokak fotoğrafçısının çekim yapacağı yerde her zaman ilk aradığı bu tür ilginç karakterlerdir. Karizmatik insanlar nadirdir ve dikkat çekicidir, bu özellikleri fotoğrafları da ilgi uyandırıcı kılar. Bu tarif kulağa ne kadar sıradan gelse de fotoğrafları sıradanlıktan kurtarma açısından işe yarayabilmektedir. Şehir



Görsel 6. Jeff Mermelstein, New York City, 1993, Dijital Fotoğraf.

merkezlerinde çoğu zaman her yaştan ilginç karakterler bulunur (Görsel 6).

Karakterin insan olması elbette ki gerekli değildir, bir hayvan, manzaradaki yalnız bir ağaç veya ilginç konumdaki bir sokak lambası bile başkarakter olabilir.

### 3. SOKAK FOTOĞRAFÇILIĞINDA HİKÂYE

İnsan zihninin zamanı algılama yöntemi anıları bellekte biriktirerek daha sonra anlamlandırma üzerinedir. Fotoğraflar asıl gücünü bu anlamlardan almaktadır. Bir görsel aktarım biçimi olarak ele aldığımızda tek bir kare fotoğraf kısa bir anı temsil ettiği için bir hikâye anlatımı dili olarak öncesi, sonrası gibi başka ipuçlarına ihtiyaç duymaktadır. Uygulama açısından sokak fotoğrafçılığının katı kuralları olmamasından, esnek ve yoruma açık olmasından ilham alan sanatçılar bu sınırlayıcılığı aşmak için sokak fotoğrafı temelinde bir seri oluşturulurken foto-makale, foto-hikâye, foto-montaj gibi özelleşmiş teknikler geliştirmişlerdir. Bu durum ünlü yönetmen Goddard'ın "Eğer bir belgesel yapmak istiyorsanız, kendiliğinden hayal ürünü olan hikâyelere yönelmelisiniz ve eğer hayal ürünü olan hikâyenizi geliştirmek istiyorsanız, gerçekliğe geri dönmelisiniz (MacKenzie, 2014:

445)" sözleriyle de açıklanabilir.

Bu çalışmanın amaçlarından biri de özgünlük arayışında olan sokak fotoğrafçılarına farklı bakış açıları kazandırmak olduğundan bu bölümde geçmişte yaşamış ve çağdaş sanatçıların görsel hikâye anlatımının örneklerle incelemesi yapılmıştır.

#### 3.1. William Eugene Smith

W. Eugene Smith 1918-1978 yılları arasında yaşamış bir belgesel fotoğrafçıdır. Wichita, Kansas'ta doğup büyüyen Smith, ilk kez on dört yaşında fotoğrafçılığa ilgi duymuş, üç yıl sonra yerel gazeteler için fotoğraf çekmeye başlamıştır. Üniversite eğitimi sonrası profesyonel hayata atılan Smith, 1943-1945 arasında İkinci Dünya Savaşı Pasifik cephesinin ön saflarında Life dergisi için fotoğraf çekmiştir (Albers, 1980: 8).

Foto muhabiri Smith 1948'de sadece 30 yaşındayken, Life dergisi için "Country Doctor (Köy Doktoru)" adlı çalışmasını üretmiştir. Sanatçı, Colorado'daki küçük Kremmling topluluğundaki 2.000 kişinin tıbbi ihtiyaçlarını karşılayarak tüm gün çalışan bir pratisyen hekim olan Dr. Ernest Ceriani'nin çalışmalarını izlemiş ve fotoğraflamıştır. Siyah beyaz kareler seri halinde dergide yayınlanırken sunum olay örgüsüne uygun metinlerle desteklenmiş,



**Görsel 7.** Life Dergisinde basılan "Country Doctor" serisi sayfalarından hazırlanmış bir kolaj.

fotoğraflar aracılığı ile yeni bir anlatı türü ortaya çıkmıştır (Görsel 7).

Sanatçı bu çalışmanın önceki bölümlerinde söz edilen hikâye anlatımını güçlendirici öğeler arasında en önemlilerinden biri olan karizmatik bir başrol karakteri seçmiş, imgelemini onun etrafındaki dünyadaki olayları aktaran izlenimci bir yaklaşım ile oluşturmuştur. "Country Doctor" o dönemde sosyal açıdan ülkedeki doktor eksikliğini ve bunun kırsal nüfus üzerindeki etkisini vurgulamak için önemli olsa da, fotoğraf dünyasında çığır açan ilk foto deneme olması açısından daha önemlidir. Fotoğrafçılığın tutarlı bir hikâyenin büyük bir bölümünü fotoğraflarla anlatmaya yönelik ilk girişimidir. Smith sayısız savaşı, toplumsal ve sosyal olayları belgelemiş bunu yaparken hayatını tehlikeye atarak 1945'te Okinawa'da yaralanmış bir fotoğrafçıdır. "Nurse Midwife", "Minamata", "Pittsburgh", "Albert Schweitzer - a Man of Mercy", "Labyrinthian Walk." gibi başka foto denemeler de üreten sanatçı sadece estetik değere sahip fotoğraflar çekmekle yetinmemiş, fotoğraflarının izleyicide duygusal bir yankı uyandırmasını ve belirli bir hikâyeyi tekrar canlandırmasını hedeflemiştir.

### 3.2. John Free

John Free, kendini sosyal belgeselci ve sokak fotoğrafçısı olarak tanıtan, Los Angeles'ta yaşayan güncel dönem fotoğrafçılardan biridir (http-

2). Sanatçı, Kuzey New York Sleepy Hollow kasabasında doğmuş, Connecticut şehrinde büyümüştür. 1960'larda fotoğraf çekmeye başlayan Free, Nikon F3 analog kamerası ile hikâye anlatımını seri fotoğraflar aracılığıyla gerçekleştiren, güncel dönemin tanınmış sokak fotoğrafçılarından biridir.

Henri Cartier-Bresson, Robert Frank and W. Eugene Smith gibi öncü sanatçılardan ilham aldığını sık sık dile getiren sanatçının "End of the Line" serisi siyah beyaz filmlere tam çerçeve (full frame) fotoğraf makinesi ile çekilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Sanatçı, on yıl boyunca hayatını tren raylarında dolaşırken her yerden yük trenleriyle Los Angeles'a gelen serserilerle konuşup onların yaşamını belgelemek üzerine kurmuştur (Görsel 8).



**Görsel 8.** Life Force Magazine internet sitesinden alınan görsellerden oluşturulmuş bir kolaj.

Fotoğraflar, Los Angeles şehrinde artık kullanılmayan tren raylarındaki vagonlarda yaşayan evsizlerin dramatik durumunu anlatır. Bu nadir tarihi görüntüler, artık var olmayan bir kültürü belgelemektedir.

John Free on yılını bu serserileri çekerek, onlarla konuşarak, hikâyelerini dinleyerek geçirdi. İlişkilerinin dağılması, alkol ve içki sevgisi, zarar görmüş, işkence edilmiş ordu gazilerinin hepsinin hikâyeleri geriye dönmek üzere (metaforik veya fiziksel) geceye doğru gözden kayboldu (<http://>).

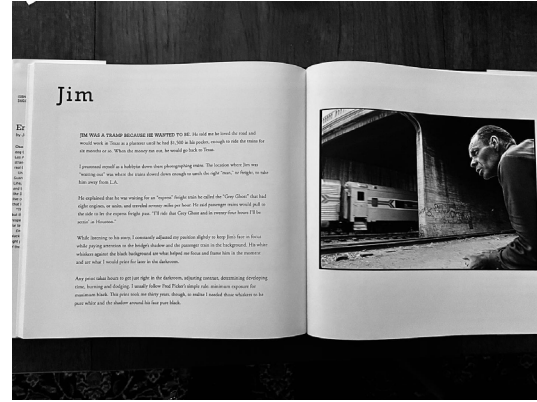
Sanatçı, eserlerinde hikâye anlatımını destekleyici öğelerden konum ve yerleşime önem vererek bu öğeleri ustalıklı kullanmıştır. Sokak sohbetleri sırasında spontane yaptığı çekimlerinde normalde 50 mm objektif kullanmasına rağmen arka planı karelerine dahil etmek istediği için bu projesinde 28 mm daha geniş açılı bir objektif kullanmayı tercih etmiştir. Zemindeki tren raylarının oluşturduğu çizgilerin perspektif kaçışlarını arka plana alarak özellikle karakterlerin kimsesizliğini, yalnızlığını ve yolcu olmalarını vurgulamıştır. Sanatçı, foto deneme yöntemi ile bu seri fotoğrafları sergilediği kitabında, imgelemine karakterlerin kısa yaşam öyküleriyle desteklemiştir (Görsel 9, Görsel 10, Görsel 11).

Sanatçının Youtube platformunda bu çalışmadaki motivasyonu, uyguladığı teknikler ve karakterlerin hikâyelerinin yer aldığı bir video belgeseli de bulunmaktadır (<http://>).



**Görsel 9.** John Free, "End of the Line" Serisi: 27 yıl sonra, 1973-1983, Sayfa 121.

Free, ilerlemiş yaşına rağmen, atölyeleri, YouTube videoları, fotoğraf dersleri ve internet güncesi aracılığıyla yeni nesil fotoğrafçılara ilham vermek için günümüzde fotoğraf öğretisi ile ilgilenmeye devam etmektedir.



**Görsel 10.** John Free, "End of the Line" Serisi: Jim, 1973-1983, Sayfa 93.



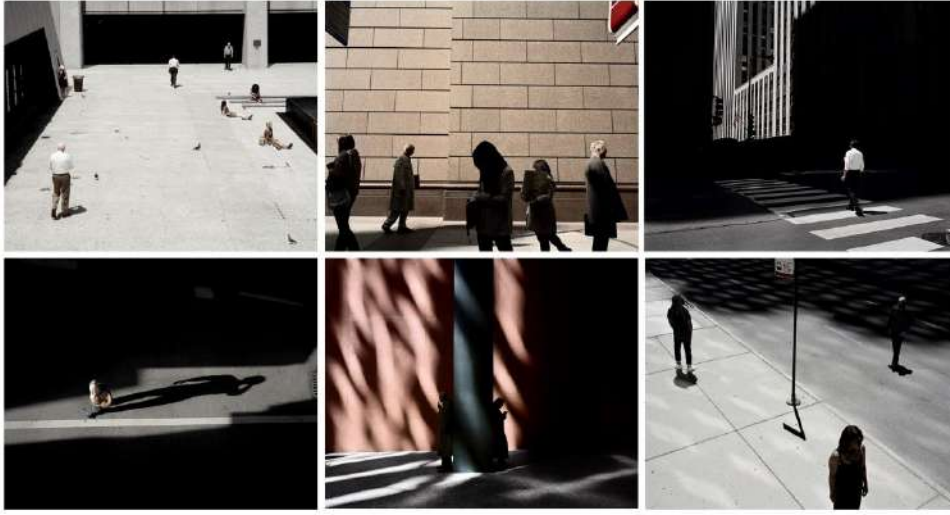
**Görsel 11.** John Free, "End of the Line" Serisi: Issac Kado, 1973-1983, Sayfa 117.

### 3.3. Clarissa Bonet

Görgülü'ye göre (2018: 560) fotoğrafçı görüleni ve sahneyi kültürel olarak kendi çalışma biçimine göre düzenleyebilir veya yeniden yaratabilir. Bazı fotoğrafçılar anlattıkları hikâyenin görsel imgelemine (kısmen veya tamamen) kurgulama yoluna da giderler.

Kurgusal fotoğraf, enstantane fotoğraftan farklı olarak tasarım aşaması içeren bir türün genel adıdır. Bu tür, eserin ön tasarım aşamasından içeriğine, yapım aşamasından sunum biçimine kadar, fotoğrafın her detayına fotoğrafçının karar vermesiyle biçimlenir (Uysal, 2017: 1523).





**Görsel 12.** Dodho Magazine internet sitesinden alınan eser görsellerden oluşturulmuş bir kolaj.

Kurgulanmış fotoğraflarla yapılan imgelemin hala sokak fotoğrafçılığı olup olmadığı sorusunun geçmişte pek çok kaynakta yeterince tartışıldığı (Scott, 2011: 19) düşünüldüğünden bu çalışmada aynı konuya tekrar değinilmemiştir.

Antmen bu konuda "Fotoğrafçıları iki kampa ayıran ve kabaca "belgeselci-deneyselci" ya da "an yakalayan-an kurgulayan" gibi tanımlarla gündeme gelen ayırmadan söz etmeye başladığımız noktada, fotoğraf ile sanatın hem bulunduğu hem de birbirini sinirle ittiği bir başka alana girmiş oluyoruz" der (Aydemir, 2009: 174).

Fotoğraflar aracılığı ile hikâye anlatımını kurgulanmış bir mekânda oluşturan yaklaşıma sanatçı Clarissa Bonet'in Chicago sokaklarındaki anları sonradan tekrar oluşturarak fotoğraflaması örnek teşkil edebilir (<http-5>). Bonet, güzel sanatların fotoğraf alanında lisans eğitimini aldığı Chicago şehrinde yaşamaktadır. Sanatçı "City Spaces" sergisinde kentsel alanın özelliklerini hem fiziksel hem de psikolojik bağlamda araştırmayı amaçlamıştır. Bu kurgulanmış fotoğraf serisi (2011-2016) için Chicago şehir merkezinin sokaklarında yabancılar arasında tanık olduğu tesadüfi karşılaşmaları

ve etkileşimleri gözlemleyip not alan sanatçı, başlangıçta eskiz olarak iPhone telefonu ile etkileşimleri kaydedip, daha sonra anları mekân, ışık ve modelleri dikkatlice kurgulayarak yeniden oluşturmuştur. Bonet fotoğraflarında, hikâye anlatımını destekleyici öğelerden noksanlığı sıkça kullanarak kurgusal bir estetik ile yalnızlığa, çağın meselelerine ve hassasiyetlerine dokunmaya çalışmıştır. Figürlerin bakış yönlerinin kompozisyon dışına doğru olması, mesajın çok belirli ve keskin olmamasını, bu noksanlık da izleyicinin bu mesaja kendi yorumlarını katabilmesini sağlamaktadır. Ortaya çıkan fotografik imgeler, bireylerin anonim ve tek başına labirenti andıran bir kentsel alanda gezinmesiyle ortaya çıkan tecrübelerini dramatik olarak tasvir etmektedir (Görsel 12).

## SONUÇ

İçinde bulunduğumuz yıllarda fotoğrafçılık İnternet öncesi dönemden oldukça farklıdır çünkü fotoğraf; deneyimleri paylaşmada, günlük yaşamda ve yaşamın kendisine dair hikâyeler anlatmada popüler ve kullanışlı medyalardan biri olmuştur. Sokak fotoğrafçılığında görsel hikâye anlatımı deneyimi, iletişim alanında gelişen



teknoloji dolayısıyla, geçmişte olduğundan daha hızlı ve kolay yöntemlerle konularının kaynağını gerçek hayattan, toplumdaki bireylerden almaya devam etmektedir. Kulüpler, dernekler, sanat inisiyatifleri, akademiler gibi pek çok platform üzerinde hakkında en sert eleştirilerin yazıldığı ve ateşli tartışmaların yaşandığı sokak fotoğrafçılığının, herhangi bir somut kurala bağlı olmaması, serbest ve özgür olması nedeniyle kolay bir alan gibi görünse de, kitlenin sürekli genişlemesi, denenmemiş çok az şeyin kalması, özgünlük arayışının sürekli devam etmesi gibi nedenlerle yaratıcılık açısından zorlayıcı olduğu düşünülmektedir. Bu zorlu mecrada başarılı olmanın yolunun yaratıcılıktan, yaratıcılığın yolunun da yeni bakış açılarından geçtiğinin ortaya çıktığı bu metinde fotoğraf alanındaki sanatçılara yeni fikirler kazandırmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın bulgu ve sonuçları değerlendirildiğinde,

- 21. yüzyılda fotoğraf sanatının uygulama açısından teknoloji ve gelişmiş aygıtlar etrafında şekillenerek sanatsal üretim pratiklerinin önemli yapı taşlarından biri olduğu,
- Uygulama açısından özgün çalışmalar ortaya çıkarabilmek için görsel kültür bağlamında fotoğrafın geçmişini incelenmesi ve özümsemesinin önem taşıdığı,
- Farklı ifade biçimlerinin araştırılmasının ve deneyselliğin sanatçının özgür biçimde üretim yapabilmesini sağlayan unsurlar olduğu düşünüldüğünden hem belgeselci hem kurgusal örneklerin dikkatlice incelenmesi gerektiği,
- Hikâye anlatımında ilgili bölümde çeşitli örnekleri verilen, teknik açıdan uygulanabilecek anlatımı destekleyici öğelerin yaratıcılığı beslediği ve benzer yaklaşımdaki farklı tekniklerle fotoğraf uygulamasını zenginleştirebileceği,
- Bir görsel aktarım biçimi olarak tek bir kare fotoğraf kısa bir anı temsil etmesinin

sınırlayıcılığını aşmak için sokak fotoğrafı temelinde bir seri oluşturulurken foto-makale, foto-hikâye, foto-montaj gibi özelleşmiş tekniklerin kullanılabileceği,

- Görsel iletişim açısından hikâye anlatıcı yaklaşımın fotoğraf sanatçısının kendini geliştirmesine ve hayata dair yeni bakış açıları edinmesine yardımcı olabileceği, söylenebilir.

Sonuç olarak Henry Cartier-Bresson ile parlayan sokak fotoğrafçılığı, William Eugene Smith, John Free gibi fotoğrafçıların hikâye anlatıcı çalışmaları ile zenginleşmiş ve Clarissa Bonet gibi genç sanatçıların deneysel fotoğraf uygulamaları içinde yer alan çeşitli teknik deneyler ile evrimini sürdürmektedir. Bu süreçler gelecekte fotoğraf sanatı açısından anlam ve çözüm üretmede özgün yaklaşımların devam edeceğinin de güçlü bir göstergesidir. Bu çalışmada vurgulanmak istendiği gibi önemli olan, yukarıda altı çizilen fikir, kavram ve uygulamalarla akılda kalıcı, etkili ve hatırlanacak görüntüler oluşturacak, görsel kültürümüze katkı sağlayacak özgün görsel hikâye anlatımlarının sokak fotoğrafçılığı yöntemi ile ortaya koyulabilmesidir.

## KAYNAKLAR

- Albers, P. C. ve James, W.R. (1988). *Travel photography. Annals of Tourism Research*. 15(1), 134-158.
- Aydemir, C. (2009). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Bir Başka Biçimi*. (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bozkurt Yüksel, A.E. (2020). *Sokak Fotoğrafçılığı ve Kişisel Verilerin Korunması. Türkiye Adalet Akademisi Dergisi*, 1 (42) , s. 525-566.
- Brett, D. W. (2020). *On the street: Photography and The City*. (Ed: J. Ross) *Routledge Handbook of Street Culture* içinde s. 295-309. Londra: Routledge.
- Cartier Bresson, H. (2006). *Karar anı*. (Çev: İ. Maga). İstanbul: YGS Yayınları.
- Chinita, F. (2013). *O Metacinema Norte-Americano e o Storytelling: De Orson Welles a David Lynch*. *Escola Superior de Teatro e Cinema*, s. 1-20.
- Cruz, E. G. ve Meyer, E. T. (2012). *Creation and Control in the Photographic Process: Iphones and the Emerging Fifth Moment of Photography*. *Photographies*, 5(2), s. 203-221.
- Eagleton, T. (1990). *Edebiyat Kuramı*. (Çev: E. Tarım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Flusser, V. (1991) *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*. (Çev: İ. Derman). İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Gibson, D. (2014). *The Street Photographer's Manual*. Londra: Thames&Hudson.
- Görgülü, E. (2018). *Fotoğrafta Zaman Algısının Yeniden Yorumlanması: Günden Geceye*. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11 (60), s. 554-561.
- Howarth, S. ve McLaren, S. (2011). *Street Photography Now*. Londra: Thames & Hudson.
- İkizler, E. (2007). *Filmden Dijitale Fotoğraf*. İstanbul: Say Yayınları.
- İspir, N. ve Kucur, A. (2019). *Yakınsama Kültürü Ve Transmedya Hikâye Anlatıcılığı*. *Kurgu*, 27 (2) , s. 161-171.
- MacKenzie, S. (2014). *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Los Angeles: University of California Press.
- Mora, G. (1998). *Photo Speak: A Guide to the ideas, Movements, and Techniques of Photography 1939 to the Present*. New York: Abbeville Press.
- Raser, T. (2015). *Baudelaire and Photography: Finding the Painter of Modern Life*. New York: Routledge.
- Orhan, S. (2020). *Toplumsal Değişimin Görsel Estetik Belgesi Olarak Sokak Fotoğrafçılığı*. *Sanat Dergisi*, (35), s. 49-64.
- Scott, C. (2011). *Sokak Fotoğrafçılığı*. (Çev: H. Yılmaz). İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.
- Sheringham, M. (2006). *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to Present*. New York: Oxford.
- Sontag, S. (2005). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev: O. Akınhay ). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Uysal, T. (2017). *Çağdaş Fotoğraf Sanatında Gerçekliğin Yeniden İnşası: Kurgusal Fotoğraf*, *Ulakbilge*, 5 (15) s. 1521-1540.
- Tandaçgüneş, N. (2012). *Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: "Gözlemleyen Özne" Olarak Flâneur'ü Yeniden Okumak*. (Der. H. Çetinkaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tucker, J. (2012). *Eye on the Street Photography in Urban Public Spaces*. *Radical History Review*, (114), s. 7-18.
- Yılmaz, R. ve Çiğerci, M. F.(2018). *A Brief History of Storytelling: From Primitive Dance to Digital Narration*. *Handbook of Research on Transmedia Storytelling and Narrative Strategies*. USA: IGI Global, s. 1-14.
- Yurdalan Ö. (2011). *Belgesel Fotoğraf Üzerine*. *Bilim ve Sanat Vakfı Bülteni*. Sayı:75, s. 39-41.

## İnternet Kaynakları

- [http-1: Kawasaki A. \(2013\). Street Photography On Your Smartphone.](http://www.dpreview.com/articles/4754462108/street-photography-tips-forsmartphone)  
<https://www.dpreview.com/articles/4754462108/street-photography-tips-forsmartphone> (Erişim tarihi: 11.10.2022).
- [http-2: John Free photography](https://johnfreephoto.com/)  
<https://johnfreephoto.com/> (Erişim tarihi: 11.10.2022).

- http-3: Burns, S. (2017). *John Free: Los Angeles Railhead And The Legendary Street Photographer Of Sleepy Hollow*.  
<https://streetphotography.com/john-free-los-angeles-railhead-and-the-legendary-street-photographer-of-sleepy-hollow/>  
(Erişim tarihi: 23.10.2022).
- http-4: Youtube: *Photographing Tramps in the Los Angeles Freight Yards*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=bUAbGV7RA0Q> (Erişim tarihi: 11.10.2022).
- http-5: Clarissa Bonet Photography  
<http://www.clarissabonet.com/about> (Erişim tarihi: 11.10.2022).

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: <https://www.moma.org/collection/works/50059>  
(Erişim tarihi: 10.10.2022).
- Görsel 2: <https://www.magnumphotos.com/shop/collections/elliott-erwitt/umbrella-jump-in-paris-france-1989/>  
(Erişim tarihi: 8.02.2023).
- Görsel 3: <https://www.jacksonfineart.com/artists/84-henri-cartier-bresson/works/42096/>  
(Erişim tarihi: 8.02.2023).
- Görsel 4: <http://www.alexeytitarenko.com/essay>  
(Erişim tarihi: 08.02.2023).
- Görsel 5: <https://www.araguler.com.tr/tr/aragulerworldphotos2.html>  
(Erişim tarihi: 08.02.2023).
- Görsel 6: <https://www.icp.org/browse/archive/objects/new-york-city-9>  
(Erişim tarihi: 08.02.2023).
- Görsel 7: <https://fotogasteiz.com/blog/fotografos/w-eugene-smith-vida-obra-biografia/>  
(Erişim tarihi: 08.02.2023).
- Görsel 8: [http://www.lifeformemagazine.com/sept2011/index\\_16.htm](http://www.lifeformemagazine.com/sept2011/index_16.htm)  
(Erişim tarihi: 08.02.2023).
- Görsel 9: Free, J. (2021). *End of the Line: Railroad Tramps of the Los Angeles Freight Yards*. Primedia eLaunch LLC. s. 121.
- Görsel 10: Free, J. (2021). *End of the Line: Railroad Tramps of the Los Angeles Freight Yards*. Primedia eLaunch LLC. s. 93.
- Görsel 11: Free, J. (2021). *End of the Line: Railroad Tramps of the Los Angeles Freight Yards*. Primedia eLaunch LLC. s. 117.
- Görsel 12: <https://www.dodho.com/city-space-by-clarissa-bonet/>  
(Erişim tarihi: 08.02.2023).

## MODERN VE ÇAĞDAŞ SANATIN ORTA DOĞU'DA GELİŞİMİ VE TOPLUMSAL ALGISI\*

Dr. Oytun DOĞAN\*\*

### ÖZET

Modern ve çağdaş sanat, Batı modernliğinin görsel kültürel üretimini yansıtan önemli göstergelerdir. Batı sanat geleneği bu açıdan gelişimini lineer bir ilerleme modeli ile Avrupa içinde yaşanan dönüşümlerin hakikat olarak algılanmasını sağlamıştır. Sanat bilgisi Batı dışına bu eksenle bir Batı hakikati olarak yayılmıştır. Modern sanat emperyalist ülkelerin çevreye yayılmasıyla eş olarak gelişmiştir.

Araştırmada, modern ve çağdaş sanatın Orta Doğu toplumu için önemi incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken sanatçı ve eserler, siyasi ve toplumsal gelişmeler açısından değerlendirilmiştir. Sanat, Orta Doğu'da modernliğe ulaşmak isteyen yerel iktidarın aracı olduğu gibi emperyalist iktidarların göstergesi de olmuştur. Bu durum, modern ve çağdaş sanat algısının gelişiminde gerginliklere sebep olmuştur. Modern ve çağdaş sanatı ilerleme aracı olarak gören topluluk ile buna karşı çıkan muhafazakâr topluluk bu gerilimin iki ucunu oluşturmuştur. Araştırmada beğeni kavramının oluşumu ve sanatsal beğeni düşüncesinin Batı dışına yayılımını incelenmiştir. Bu yayılımın gerçekleştiği bir merkez olarak Orta Doğu'da sanat üretimlerinin bölge iktidarları açısından önemi ortaya çıkarılmıştır. Emperyalizm karşıtı hareket olarak cisimleşen postkolonyal düşüncenin bölgede oynadığı direniş rolü, modern ve çağdaş sanat açısından incelenmiştir. Son olarak küresel dönemde sanatın dünya vatandaşlığına ilişkin olarak belirginleşen rolünün Orta Doğudaki izdüşümü araştırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Orta Doğu, Modern sanat, Çağdaş sanat, Küreselleşme, Postkolonyalizm.

Geliş Tarihi: 18.11.2022

Kabul Tarihi: 22.02.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Bu çalışma, Marmara Üniversitesi, Orta Doğu ve İslam Ülkeleri Araştırmaları Enstitüsü, Ortadoğu Sosyolojisi ve Antropolojisi Bölümü, Doç. Dr. Şeyda Barlas Bozkuş danışmanlığında üretilen "Orta Doğu'da Küreselleşme ve Kimlik Ekseninde Müzecilik: Katar İslam Sanatları Müzesi ve Modern Arap Sanatları Müzesi örnekleri" adlı doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

\*\*Marmara Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı, Göztepe, Kadıköy/İstanbul, oytun.dogan@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4180-5708

## THE DEVELOPMENT AND SOCIAL PERCEPTION OF MODERN AND CONTEMPORARY ART IN THE MIDDLE EAST\*

Dr. Oytun DOĞAN\*\*

### ABSTRACT

Modern and contemporary art are important indicators that reflect the visual cultural production of Western modernity. In this respect, the Western art tradition has provided its development with a linear progression model and the perception of the transformations in Europe as truth. Art knowledge has spread outside the West as a Western truth. Modern art developed in parallel with the expansion of imperialist countries.

In the research, the importance of modern and contemporary art for the Middle East society has been examined. While making this study, artists and works were evaluated with political and social developments. Art has been the indicator of imperialist powers as well as the tool of the local power that wants to reach modernity in the Middle East. This has caused tensions in the development of the perception of modern and contemporary art. The community, which sees modern and contemporary art as a means of progress, and the conservative community, which oppose it, formed the two ends of this tension. In the research, the formation of the concept of taste and the spread of the idea of artistic taste outside the West were examined. The importance of art productions in the Middle East for regional powers was revealed as a center where this spread took place. The role of resistance played by postcolonial thought, embodied as an anti-imperialist movement, in the region has been examined in terms of modern and contemporary art. Finally, the projection of the prominent role of art regarding world citizenship in the global period in the Middle East has been investigated.

**Keywords:** Middle East, Modern art, Contemporary art, Globalization, Postcolonialism.

Received Date: 18.11.2022

Accepted Date: 22.02.2023

Article Types: Research Article

\*This study, Marmara University, Middle East and Islamic Countries, Department of Middle East Sociology and Anthropology, was produced from a part of the doctoral thesis titled "Museum Studies on the Axis of Globalization and Identity in the Middle East: Examples of the Qatar Islamic Arts Museum and the Modern Arab Arts Museum" produced under the consultancy of Assoc. Prof. Dr. Şeyda Barlas Bozkuş

\*\*Marmara University, Department of Library and Documentation, Göztepe, Kadıköy/İstanbul, oytun.dogan@marmara.edu.tr, ORCID:0000-0002-4180-5708



## 1. GİRİŞ

Beğeni kavramının hakikati olarak sanat üretimi ve dönüşümü Avrupadan başlayarak dünya üzerinde Batılı temsillerin sınırlarını çizmesiyle oluşmuştur. Modernliği gösteren modelin kopya edilmesi sanat bilgisinin de kopya edilmesini gerektirmiştir. *Sanatsal nesnenin* önemi ortak bir beğeni oluşturması ve toplum için uyandırdığı çağrışımların anlam kazanmasıdır. Anlamlandırma süreci, “*korunması gereken nesne*” fikrini ortaya çıkarmıştır. Bu fikir çeşitli toplumlarda farklı şekillerde tezahür edilmiştir. Örneğin; bu imge Pasifik toplumlarında *adı anılan ama gösterilmeyen* iken başka toplumlarda *ritüellere konu* olan olmuştur. Sanatın toplum için önemi, beğeniyle ilgili olarak zaman içinde “güzel sanatlar” tanımını doğurmuştur. Beğeni referanslı yorumlar beğeniye oluşturan Batı hakikati temel alınarak oluşturulmuştur. Bu süreç, Batılı tahakkümün dünya üzerindeki etkisini de göstermiştir. “*Görüş ve bakış*” üzerine kurulan hâkimiyet insanın dünyayı algılamasını sağlamıştır. Emperyalizm ile sanat bilgisinin yayılımı paralel ilerlemiş ve Batı dışı toplumlardaki bireyin sanata bakışı Batılı ile aynılaşmıştır. Sanat, bu noktada yerellik açısından öteki olmuş ve yerellik modern sanat üretiminde kendine yer bulamamıştır. Bölgedeki yerel üretimlerin güzel sanatlar olarak değil zanaat olarak değerlendirilmesi bunun sonucudur.

Modern sanat bilgisinin Orta Doğu’ya yayılmasında Batılılaşma temel enstrüman olmuştur. Modern sanat üretimlerinin, Batı ile etkileşimi yüksek olan bölgelerde olması bunu göstermektedir. Örneğin, Osmanlı’da büyük liman kentleri olan Beyrut, İzmir ve İstanbul modern sanatın gelişim gösterdiği yerler olmuştur. Bu durum günümüzde de bölgenin küresel entegrasyonu en yüksek olan merkezlerinde devam etmiştir. Araştırma, bu açıdan modernlik tasavvurunun algılanışına ilişkin olarak toplumun modernliği ile ilgili

gelişimi incelemektedir. İlk aşama, beğeni oluşumunda Batı etkisinin incelenmesi ve hakikat olarak kabul edilen bilginin düşünüşü nasıl etkilediğinin araştırılmasıdır. İkinci aşama sanatın postkolonyal açıdan direniş hareketleri çerçevesinde araştırılmasıdır. Bu, kurucu mit olan sanat bilgisinin yerellik açısından incelenmesi ve bilgi hakikati olarak kullanılan sanat tarihi yazımının camera obscura edilmesidir. Örneğin, resimde modern teknikler ile yapılan folklorik temalar melezliği sağlamıştır. Bu durum, bir yandan yerellik ile ilgi oluşmuşken diğer açıdan emperyalist bakışa yönelik oluşturulmuştur. Bu, küreselleşme ile ilgili olarak verilen alt başlık altında araştırmayı gerektirmiştir. Küresel hareketler ile ilgili olarak çağdaş sanatın bölgede yaşadığı dönüşüm incelenmiştir. Bunda sanatın bir meta ürün olarak bölgedeki dönüşümü ve bienal organizasyonlarının çağdaş sanatta Batı hegemonyasının devam edip etmediğine yönelik değerlendirilmesi sağlanmıştır. Araştırma, Orta Doğu müzeciliği hakkında yapılan bir doktora tezine dayanmıştır. Literatür taraması bölge üzerine yapılmış kültürel araştırmalara ilişkin nitel bir incelemedir. İnceleme, tarihsel bakış ile modern sanat bilgisinin evrimsel gelişimi ve çağdaş sanatın oluşumunun bölgedeki yansımalarının ortaya çıkarılmasına yönelik olmuştur. Çağdaş sanat manifestolarının yerel sanatçılarda yarattığı etkinin değerlendirilmesinde sosyolojik incelemelerden yararlanılmıştır. Orta Doğu’nun toplumsal incelemesinde İslam’dan referans alan ülkelerin yaşadıkları toplumsal dönüşümler sanatçı ve üretimleri üzerinden incelenmiştir. Modern ve çağdaş sanat ayrımı araştırma içinde İkinci Dünya Savaşı sonrası postmodern hareketler ile ilgili olarak 1960’lar sonrasındaki sanatsal hareketlerin çağdaş sanat olarak öncesinin ise modern sanat olarak belirginleştirmektedir (Smith, 2010: 371). Modern sanat bu açıdan emperyalizm ile ilgili olmuşken çağdaş sanat postkolonyal ve küresel sanat hareketlerine ilişkin incelenmiştir.

## 2. SANAT BEĞENİSİNİN MODERN VE ÇAĞDAŞ SANAT EKSENİNDE DÖNÜŞÜMÜ

Orta Doğu kültür hareketlerinin yakın dönem dönüşümünde II. Meşrutiyet'in etkisi kent kültürü ve kimlik bilincinin belirginleşmesinde önemli rol oynamıştır. Bunda yayıncılık ve basının görece özgürleşmesi ve toplumun kulüpler, kiraathaneler gibi sosyalleşme alanlarındaki bilgi alışverişi etkilidir (Watenpaugh, 2006: 65). Sanat, toplum için kültürel sembollerin inşa edilmesinde kullanılmış ve kültürel göstergeleri oluşturmuştur. Örneğin, ressamlar yerelliğin yüksek kültürel değerler içinde birleşimini sağlamıştır. Böylece eğitilmiş topluluğun bu değerlerle bütünleşmesi amaçlanmıştır (Leoussi, 2004: 144-148).

Postkolonyal açıdan modernleşme, emperyalist ülkeler tarafından Batı dışı toplumlar üzerinde hegemonyanın inşa edilme sürecidir. Orta Doğu toplumları bu sürecin öznesi olmaktan ziyade nesnesi olmuştur. Modern sanat, Batı modernliğinin simgesi olarak bölgeye modernleşmenin bir parçası olarak girmiştir. Fakat bölgenin Batı sanatı ile tanışması 18. yüzyılda açılan Hristiyan okullarına kadar uzanmaktadır. Bu olgu, plastik sanatın toplum açısından algısını belirleyerek resim sanatı özelinde, kültüre yabancı plastik bir öge olarak görülmesine sebep olmuştur. Ressam Kamel Telmisany 1930'larda bu argümana karşı "*Antik Mısır resmi Meksika ya da Amerika'dan mı etkilenmişti ya da karagöz oyunları ve masallar bizim kültürümüzden değil midir? Sürrealizm denilen şeyi aslında kuşaklar öncesinden bulup ifade etmekteyiz. Mısır Müzesi'ni ziyaret eden biri eserlerin başka bir ülkenin eserleri olduğunu mu düşünmelidir? Aslında bu gösteriyor ki yabancı olarak görülen sanat bize o kadar da yabancı değildir*" (Telmisany, 2018: 102) diye ifade etmiştir. Sanatçının, Batı tarihi içinde evrimleşerek tek başına modernizm doğasını

yansıtan kişi imgesine (Araeen, 2011: 522) yerel sanatçıların yakınlık göstermesine karşın yerel topluluk olumlu bakmamıştır. Bunu toplumun nesnelere verdiği tepkiler üzerinden açıklamak sürecin arka planının anlaşılmasını sağlayacaktır. Örneğin, 19. yüzyılda Nerval'ın Doğu seyahatinde Beyrut'ta yola yakın bir masada şarap içerken kendisine tepki gösterilmemesi için şarap şişesini masanın altına koyması gerektiği söylenmiş fakat Nerval anasonlu sert içkinin (*raki*) herkesin gözü önünde içilebildiğini belirterek bunun garipliğini dile getirmiştir (Nerval, 2012: 393). Bu düşünce, toplumun şaraba yüklediği anlam ile değerlendirildiğinde resim sanatının Müslüman çoğunluk için başlangıçta kiliselerde olan ve kendisine ait olmayan bir nesne olarak görülmesiyle benzerleştirilebilir. Ayrıca figürün yasaklı bir alan olarak görülmesi bu üretimleri yabancılaştırmıştır. Fakat 19. yüzyılda emperyalizm etkisi ile yerel yöneticiler Avrupa estetik değerleri ile ilişki kurmuştur. Bu, Mısır'da Mehmet Ali Paşa tarafından açılan teknik okul (1805), yabancı eğitimci ve yurtdışına gönderilmiş öğrenciler üzerinden izlenebilir (Ali, 2001: 364). Paşa, Avrupa'nın Yunan kültürü ile kurmuş olduğu ilişkiyi Antik Mısır ile kurmayı amaçlamıştır. Örneğin; Bustani, Avrupa resim bilgisinin Antik Mısır'da da bulunduğunu, kiliseler ve Hristiyan evlerinde görülen resimlerin ise güzel sanat okullarının açılması ile topluma yayılacağını belirtmiştir (al-Bustani, 2018: 37).

## 3. SANATIN MODERNLEŞMESİ AÇISINDAN TOPLUMSAL ALGISI

Modernleşme süreci, 20. yüzyılda milli devlet inşasında önemli bir katalizör olmuştur. Modernleşme sadece ulusun büyük anlatısı değil bireylerin yaşantısını da değiştirmiştir. Örneğin, Orta Doğu'da bu dönüşüm, Osmanlı'nın günlük yaşantısında izlenebilmektedir. Batılı seyyah Castellan 1797 yılında İstanbul'a yapmış olduğu gezide insan figürü yasak olmasına rağmen duvar resimlerinde insan silüetlerinin

olduğunu belirtmiştir. Sürecin doruk noktası ise II. Mahmu'tun kendi portresini yaptırmasıyla başlayarak resimlerin kitaptan çıkarılıp duvara asılmasıdır (Renda, 1977: 23-25). Bu durumun genele yayıldığı iddia edilmese de üst sınıfın Batı ile benzeştiği belirtilmelidir. Süreci anlamlandırmak için ayanların Osmanlı yaşantısındaki rolü örnek verilebilir. 18. yüzyıldan sonra güç kazanan ayanların mimari ve sanatsal yönelimleri merkez ile aynışmıştır (Renda, 1977: 196-197). Modern yaşama ulaşma ideali olarak bu süreç "modernleştirmek" kavramı ile açıklanabilir. Fiilin ardındaki özne modernleştirici elit olmuşken hedef, modernlik anlayışına uygun davranışların inşasıdır (Keyder, 1998: 41).

Modernleşmenin sanat hareketlerinde Batı ekolleri üzerine inşa edilmesi, çeşitli sorunları beraberinde getirmiştir. Çünkü inşa edilen bilgi gelişim sancıları/problemleri yaşanmadan kurulmuştur. Bu bağlamda sanatsal bilgiye ulaşmanın gecikme ile ilerlediği belirtilmelidir. Bu sürecin Batı dışı toplumlar açısından incelenmesi moda metaforu ile yapılabilir. Moda, takip edilerek izlenmesi gereken bir model olmuştur. Örneğin, Osmanlı izlenimci resim geleneği 20. yüzyılın başlarında gelişmişken Fransa'da 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlamıştır (Tansuğ, 1997: 26). Simmel'in moda kuramı açısından süreç incelendiğinde moda, üst sınıfın estetik beğenisine göre oluşturulmuş alt sınıf üst sınıf tarafından oluşturulan bu imgeyle özdeşleşmiştir (Simmel, 1957: 545). Prometheus'un cezası olarak da belirtilebilecek bu döngü çevreden merkeze öykünmeye yani Batı merkezli düşünceye ulaşma idealinde cisimleşmiştir. Modernleşmenin toplum yaşantısına bozucu etkileri olduğu üzerine tartışmalar, çevrenin kendisine yararı olmayan bir modernlik düşüncesine neden destek vermesi gerektiğini ortaya çıkarmıştır. Bu açıdan modernleşmede toplumun gelişimi önemli

bir problem olmuş ve yerel iktidarlar taşraya sanat beğenisini kazandırmayı önemli bir hedef haline getirmiştir. Görsel üretim ile sanatın gelişimi yansıtan gücünün toplumun az gelişmiş çoğunluğu üzerinde kullanılması amaçlanmıştır (Barlas, 2007: 63). Örneğin, sanat bu yörüngede Türk modernleşmesi için önemli bir araç olmuştur. Dönemin edebiyat çevirileri bu bilinçle gerçekleştirilmiştir. "Beyaz Zambaklar Ülkesinde" eserinin çevirisiyle yerelin cemaatten çıkıp cemiyet olma dönüşümü buna örnek verilebilir (Emin, 1981: 235).

Sanat enstitülerinin varlığı Orta Doğu'da Avrupalı devletler ile etkileşimi en yüksek olan topluluktan başlamak üzere bölgenin geneline yayılmıştır. Osmanlı'da 1883'de kurulan Güzel Sanatlar Akademisi bölgenin ilk sanat eğitimi veren kurumudur. Arap dünyasında ilk sanat okulu Kahire'de Prens Kemal'in himayesinde Heykeltıraş Guillaume Laplagne tarafından açılmıştır. İranda bu süreç görece geç bir tarihte 1940 yılında Tahran'da Andre Godard başkanlığında başlamıştır (Shabout, 2017: 490). Güzel sanat okullarının açılması görsel sanatların toplumun görünür kimliği olarak mimariden belleğe oluşturduğu bilgi hakikattir.

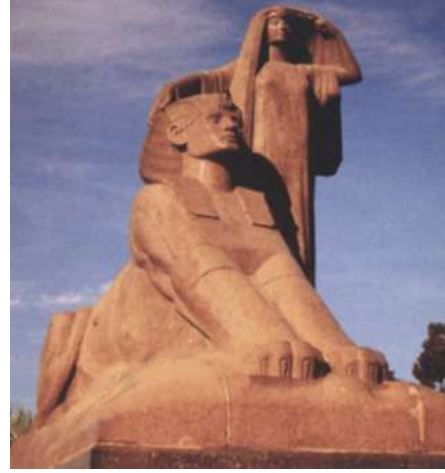
Yerel değerlerle sanatın büyük anlatısının küresel bilgiye uyum sağlayacağı düşünülerek modernliğin yakalanması hedeflenmiştir. Buna Madiha Umar'ın Arap yazı geleneğinin soyut sanatı (Görsel 2) aslında yüzlerce yıldır kullanıldığı söylemi örnek verilebilir. "Benim için bu üretim ve sanatsal olarak sınırlara bağlı kalmayacak olmamam sonucunu ortaya çıkardı" (Umar, 2018: 141) demiştir. Bu görüş eleştirel olarak toplumun ortodoks düşüncesine karşı bir argüman olmuştur. Sanatçı, yerel sanat bilgisine getirdiği bakışla toplumun beğeni dünyasını değiştirmeyi amaçlamıştır. Orta Doğu genelinde bu olgu değişim gösterir çünkü Orta Doğu'yu oluşturan topluluk yekpare bir bütünü oluşturmamaktadır. Örneğin, Şii topluluğun

yoğun olduğu İranda resim geleneği bölge genelinden farklılaşmıştır. Bunda minyatürün süsleme unsuru olarak kamusal alanda temsilinin olumlu karşılanması etkilidir. Örneğin, 2008'de Tahran'da kamusal bir alana Miraç, duvar resmi olarak uygulanabilmiştir (Gruber, 2013: 28).

19. yüzyıl Orta Doğu'da düşünsel, önemli kırılmaların yaşandığı bir dönem olmuştur. Bunun nedeni yabancı uzmanlar ve yurt dışından modernlik fikriyle dönen yerel topluluktur. Bu süreç Orta Doğu kültür yapısına eşitlik ve bağımsızlık gibi söylemlerin yerleşmesini sağlamıştır (Asad, 2016: 258). Müslüman çoğunluk, Batı ideolojisi ve getirdiği kurumları öteki olarak görmekte iken Avrupada eğitim almış aydınlar Batı kurumlarını daha kolay özümseyebilmiştir. Bu nedenle heykel ve resim gibi modern sanat bilgisinin inşası Batı öykünmeciler toplulukları arasında daha rahat yayılmıştır. Bölgeden Osman Hamdi, Yusuf Kamil, Mahmut Muhtar, Cevat Selim gibi öncüler buna örnektir (Shabout, 2017: 491). Bu kişiler içinde yer aldığı topluluktan bağımsız "iyi örnek" olarak gördükleri toplum yapısını benimsemeyi amaç edinmiştir.

Bir modern sanat eserini anlamak için kültürel sermaye sahip olmak bir yana eserin Batı ile doğal bağlantısı esere bakan Batılı ve Batı dışındaki kişinin deneyimini farklılaştırmıştır. Örneğin, 1920'lerde Mısırlı gazeteci Mazini'nin yorumu günceli de yansıtması bakımından önemli bir örnek olmuştur. Mazini, Muhtar'ın "Mısır'ın Uyanışı" adlı eserini (Görsel 1) alaya almış ve eserin bağlamını değiştirerek yorumlamıştır. Muhtar, ayakta başındaki örtüyü kaldırır pozisyonda kadın ve sfenks ile bir kompozisyon oluşturmuştur. Mazini "sanattan pek anlamadığımı ama kadının orada olmasının bir anlam ifade etmediğini" belirterek "Uyanan Eski Mısır mı yoksa Yeni Mısır mı?" diyerek (Mazini, 2018: 60-63) üretimi bozmuş/grileştirmiştir. Muhtar, Mısır'ın antik geçmişi

yansıtan sfenkslerin binlerce yıldır bu topraklarda olduğunu ve bir başka kültürü değil Mısır'ı temsil ettiğini belirtmiştir (Muhtar, 2018: 65).



**Görsel 1.** Mahmud Muhtar, "Mısır'ın Uyanışı", 1928, Granit, Kahire.



**Görsel 2.** Madiha Umar, "Kaligrafi", 30x40 cm, 1969, Resim, Irak

Modern sanatın bölgedeki algısı Mazini ve Muhtar arasında geçen tartışma ekseninde ilerleyerek sanat bilgisinin Batılı beğeni bilgisi olduğu ve üst düzey bilgiyi oluşturduğu düşünülmüştür. Sanat tarihi yazımının da bu açıdan 18. yüzyıldan beri bağımsızlık hareketlerine karşı kültürel kimliğin oluşmasını engellediği belirtilmelidir (Grant ve Price, 2020: 11). Bunun temel sebebi hakkında yazılanın yazarın metnine tabii olmasıdır. Bu eksikliğin



kapatılması için 20. yüzyıl önemli girişimlere sahne olmuştur. Türk Sanatçı Organizasyonu (1921), Türk Güzel Sanatlar Birliği (1926), Güzel Sanatlar Birliği (1929) ve D grubu buna örnek gösterilebilir. Mısır'da “Sanat ve Özgürlük Topluluğu”, İran'da “Saqqakhaneh Okulu”, Irak “Bağdat Modern Sanat Grubu” (Görsel 3) (Shabout, 2017: 492) yine bu bağlamda oluşmuştur. Sanat hareketlerin hepsi temelde toplumsal beğeniyi geliştirme amacı taşımıştır. Gelişmekte olan toplumlar sanat aracılığıyla görgüsüzlük ve cahilliği yenecekleri bunun yanında ulus inşa sürecinde çalışkan ve ilerici insanların içinde yer alacakları düşünülmüştür (Cemayel, 2018: 108).

Mısır Çağdaş Sanat Grubunun (1946) bildirisinde entelektüel gelişmenin altı çizilerek “*Bizim idealizmimiz sanat ve entelektüel düşünce arasındaki güçlü ilişkinin resim, heykel ve edebiyat aracılığıyla yeni entelektüel değerlerin inşasını sağlamak, toplumun doğası ve ilişkilerine boyut katmaktır*” (Amin, 2018: 114) denmiştir. Bu durum, bölgeden Avrupa'ya özellikle dönemin kültür başkenti Paris'e giden sanatçılar üzerinden bir terakki isteğini yansıtır (Porter, 2006: 15-16). Ayrıca, Orta Doğu veya Batı dışından sanatçılar yeni zevk anlayışları göstermek istediklerinde folklorik unsurları eserlerine yansıtip eserin toplum için önemini ortaya çıkarmıştır. Türkiye'de bu, Türki halklar ile Anadolu



**Görsel 3.** “Bağdat Modern Sanat Grubu Açılışı Gömleklî Cevat Selim (Ayakta)”, 1951, Bağdat.

medeniyetlerine intisap etme (Özpinar, 2016: 8); Arap coğrafyasında İslam'ın doğuş zamanı ve antik medeniyetler üzerine bina edilmiştir. Görsel sanatlar Avrupa aydınlanması etkisiyle yerel aydınların bu ideale öykünmesine neden olmuştur. Öykünme başlarda mimesis olarak kurgulanırken bir aşama sonra direniş aracı olarak gelişmiştir.

### 3.1. Sanatın Direniş Aracı Olarak İnşası

Sanatın görsel kültürü cisimleştirmedeki rolü, iktidar açısından sanatın önemini artırmıştır. Orta Doğu'nun kolonileşme sürecinde hakim söylem arkeoloji, sanat tarihi ve müzecilik üzerinden inşa edilmiştir. Güzel sanatların Avrupa aydınlanması ve modernleşmesiyle gerçekleştiği bu açıdan Batı dışı toplumların sanat eserleri etnografya olarak konumlandığı görülmektedir (Grant ve Price, 2020: 11-12). Toptancı bu görüş postkolonyal ve postmodern dönemde eleştirilmiştir. Bundan dolayı Batı ile bağlantılı kurumlar kültüre dıştan eklenen plastik öğeler olarak algılanmıştır. Bu olgu ayrıca hakikatin ne olması gerektiği ile de ilgili tartışmalara yol açmıştır. Örneğin, edebiyat ve sanat tartışmalarında hakikatin Batı üzerine kurulmuş olması özümseme ve temsil bağlamında krize sebep olmuştur (Karatani, 2011: 28-213). Sürecin inşa edilen taraftan görünümü böyle iken inşa eden taraf açısından



**Görsel 4.** “Hüseyin Yusuf Amin (ortada beyaz gömleklî) ve Mısır Çağdaş Sanatlar Grubu Üyeleri”, 1947, Kahire.



farklılaşmıştır. Avrupa toplumu ilerlemiş/ gelişmiş kabul edilerek yaptığı yenilikler ve değişimler doğal bir süreci gösterdiği iddia edilmiştir. Bu iddia, Avrupa dışı bölgelere getirdiği kalkınma ile bölgenin zenginliğinin Avrupalılara geçişinin doğallaştırılmasını sağlamıştır (Bıçak, 2013: 53). Görsel kültür üzerinde hakimiyet savaşı tam bu noktada devreye girmiştir. İspanyolların Endülüsten İslam'ı çıkarma çabaları ile Güney Amerika'da yerli idolleri zorla değiştirme süreci benzer bir arka planı oluşturmuştur. Bu durum ilhak edilen toplumların doğal olarak Batı'nın dünya üzerinde görsel koloni kurmasını sağlamıştır (Belting, 2011: 34-36). Bu süreç, 2. Dünya Savaşı ve savaş sonrasında postkolonyal hareketler bağlamında eleştirilmiştir. Eleştiri büyük modernist söyleme karşı yerele referans veren folklorik söylem üzerine olmuştur (Kapur, 2000: 272-276). Ayrıca yerel topluluğun burjuvalaşma sürecinde görsel sanatlar, sekülerleşmeyi ifade ederek ortodoks kültüre karşı bir direniş unsuru oluşturmuştur. Çağdaş yaşamın kültürel ve seküler sembolleri mitolojik öğeler ile birleşerek ortodoks söylemde yumuşama sağlamıştır (Kapur, 2000: 368). Örneğin, Bağdat Modern Sanat Grubu'nun evrensel uygarlık ve uluslararası vatandaşlık kavramının sanatsal bilginin sınırları olmadan gerçekleşeceği söylemi (Baghdad Group for Modern Art, 2018: 151) önemlidir.

Bireyselleşme ve insanların modern devlet aygıtı tarafından hegemonya söylemine maruz kalması direniş ya da kaçış olarak gündelik hayatta karşılık bulmuştur (Bennett, 2013: 119). İlerleme ve modernleşme mefhumu ile bağlantılı merkezlerden alınan (Batı Avrupa) bilgi bu çerçevede yerelin inşasında kullanılmıştır. Sanatın 19. yüzyıl toplumu için önemi insanlığın ilerleme izini göstermesidir. Toplumsal bir ifade biçimi olarak sanat, yolu ve bilinmeyen göstermiştir. Bu süreç, sanatçıdan çok ondan yararlanmayı uman siyasi erk tarafından seküler bir kült haline sokulmuştur. Sanatın dönüşümü kapitalizm tarafından özümsemiş ve tüketim

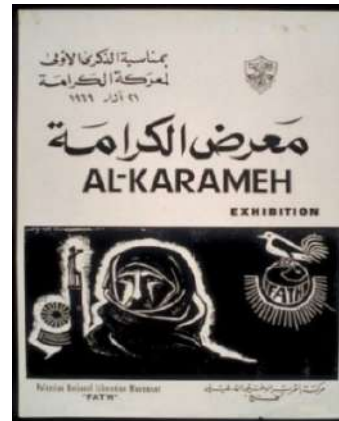
kültürünün nesnesi olmuştur. Ekonomi kültürü, nesnenin kullanım değerinden çok estetik değerini öne çıkarmıştır (Bürger, 2004: 11-26). Fakat sürecin gelişimi Orta Doğu'da farklılaşmıştır. Bu, ilk olarak bölgenin *ortodoks kültürüne* karşıyken; sonrasında bölgenin *siyasi kültürüne* karşı oluşmuştur. Sanatın Avrupa avangart hareketiyle yapı söküme uğratılması, Orta Doğu ölçeğinde farklılaşmıştır. Çünkü Orta Doğulu sanatçılar toplumun hakim kültürüne karşı Avrupalı sanatçıların yüzyıllardır arkasında biriktirdiği kültürel bellekten mahrumdur. Modern sanatın inşasında burjuva ve orta sınıfın bölgede yeterince güçlü olmaması sürecin iktidarla kurulmasını gerektirmiştir. Modern sanatın gelişimi başlangıçta yerel elitlere yönelik oluşturulmuştur. Bunun en önemli nedeni sanat bilgisinin üst sınıfa yönelik olmasıdır. Ulusal hareketlerin önem kazanması sanat eğitiminin ülke gençlerine yönelik olmasını da sağlamıştır. Bu, ayrıca kadın hakları ile bağlantılı olarak kadınların toplum içinde bireysel özgürlükleriyle de ilişkilendirilmiştir (Shabout, 2007: 20-21). Bölgede kadının toplum içindeki temsili, modern sanatın ve mimarinin görsel olarak gelişmişlik göstermesi açısından benzeşmiştir.

20. yüzyıl Sovyet ve Amerika arasında iki kutuplu bir dünya ortaya çıkarmıştır. Orta Doğu bu iki gücün çatışma ve mücadele sahası olmuştur. Modern sanat 2. Dünya Savaşı ertesinde Amerika tarafından ideolojik bir aygıt (Saunders, 2000: 116) ve faşist ideolojinin yükseliş döneminde sol eleştirel düşünce üzerinden kendisini tanımlamıştır. Andre Breton'un Avangart manifestosu ile Diego Rivera ve Trotsky'nin "*Devrimci Sanat Bildirisi*" Mısır entelektüel çevresinde totaliter rejimlere karşı "*Sanat ve Özgürlük Hareketi*" etrafında toplanılmasına yol açmıştır (Lenssen vd., 2018: 87). Modern sanat, Batı uygarlığının bir ürünü olarak görülmesine karşın 20. yüzyıl ile birlikte müzik ve şiir gibi dünyanın gerçekliğine ait üretimler olarak kabul edilmiştir (Younan, 2018: 89). Fakat bu yönelim çoğunlukla bölgenin yerel elitlerine etki

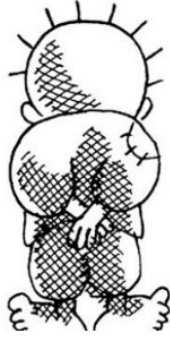
etmiştir. Yerel burjuvaların konutlarında sanat ürünleri görülmesine karşın Müslüman ahalinin evlerinde nesnel folklorik ürünler olmuştur (Shabout, 2007: 40). Modern sanatın Avrupa etkileşimli entelektüel ve sanatçılar tarafından sahiplenilmesi sanatın toplumu değiştirme aracı olarak kullanılması sonucunu doğurmuştur. Bu yörüngede sanatçılar yerel iktidara karşı sanatı kullanarak direniş sağlamıştır. Buna Al-Gazzar'ın "Açlık" eseri (Görsel 8) yüzünden 1949'da hocası Hüseyin Yusuf Amin ile kısa bir süre hapsedilmesi örnek gösterilebilir (Kane, 2010: 102-103). Al Gazzar, toplumun sorunlarına sistemin dışında kalan grupların temsilcisi olan Müslüman Kardeşlere yakınlık kurarak destek vermiştir. Sanatçılar, 1960'larda bölge iktidarının çarpıklıklarını göstermiş bu sebepten dolayı tutuklanmış ve hatta bazıları öldürülmüştür (Kane, 2010: 106-113). Bu gelişim içinde Arap Modern Sanatı figüratif ve soyut olarak bölünmüştür. Birinci grup, ulusal ve mitolojik öğeler; ikinci grup ise geometrik özellikler gösteren tema ve yazı örnekleriyle temsil edilmiştir (Shabout, 2007: 36).

2. Dünya Savaşı sonrası Amerika ve Sovyetler arasındaki mücadelenin izdüşümü Orta Doğu'nun güncel politik hareketlerinde önemli rol oynamıştır. Amerika'nın Filistin sorununa bakışı Batılı emperyalist geleneğin devamı olarak algılanmıştır. Bunun neticesinde bölgeden aktörler Soğuk Savaş sırasında Sovyetlere yakınlaşmıştır. Kurulan ilişkilerde ortak eğitim politikaları önemli olmuştur. Bu, sanatsal üretimi etkilemiş ve sanata bakışı değiştirmiştir. Sanat, sol ve toplumsal gerçekçi ekole yakınlaşmıştır (Kunitsin, 1976: 138). Postkolonyal hareket bağlamında kolonyal tecrübeyi yaşayan Üçüncü Dünya Ülkeleri sanatın eleştirel gücünü iktidar söylemine karşı oluşturmuştur. Buna Diego Rivera tarafından ifade edilen "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" manifesto (Breton vd., 2015: 231-234) örnek verilebilir. Hüseyin Yusuf Amin ve öğrencileri "Kahire Çağdaş Sanat

Grubunu" (1944) oluşturarak toplumun günlük yaşantısını merkeze almış ve güncel problemler hakkında görüşlerini ifade etmişlerdir (Lensen, Rogers ve Shabout, 2018: 113). Bu yörüngede Filistin Kurtuluş Örgütü 1960'lardan sonra sanatı direniş aracı olarak sosyalist gerçekçilik ve folklorik temalarla inşa etmiştir (Rabbat, 2018: 161-162). Bu sürecin bir diğer örneği, Irak'ta 1958 devrimi ile Sovyetlere yakın iktidarın Baas Partisi'nin yönetimi devralana kadar uyguladığı politikalarıdır. Sovyet sanatçılar "Devrim Sergisi" adı altında eserlerini sergileyerek yerel halkın toplumsal gerçekçi ekol ile tanışmasını sağlamıştır. Iraklı sanatçılar postkolonyal ve ulusal kültür ekseninde çalışmalarına yönelmiştir. Toplumun güncel ve politik problemleri sanat ile temsil edilerek ulusal kimlik inşa edilmiştir. Bu, koloni yönetimi altında yaşamış bir halkın ayağa kalkma süreci olarak da görülmüştür. 1962'de 6. Dünya Genç Öğrenciler Festivali'nde Arap gençlerinin yaptığı sanat eserleri sergilenmiştir. Baas iktidarında gerileyen ilişkiler 1971 yılında Moskova Oryantal Sanat Müzesi'nde Iraklı sanatçıların açmış olduğu sergiyle tekrardan toparlanmıştır (http 1). İrand'a da benzer bir yönelim gözlenmiştir. Direniş, 2. Dünya Savaşı sonrasında Tudeh Partisi ve Musadık'ın politikaları ekseninde gelişmiştir. Bu süreç postkolonyal mücadelenin görüldüğü



Görsel 5. Mustafa al-Hallaj, "Al-Karameh Sergisi", 1969, Poster, Filistin.



**Görsel 6.** Naci al-Ali, "Hanzala", 1969, Karikatür, Lübnan.

diğer ülkelerde olduğu gibi kültürel milliyetçi bir yörüngede ilerlemiştir. Orta Doğu'da buna ayrıca İslamcı ideoloji de eklenmiştir. İslamcı ideoloji toplumun alt tabakası üzerinde etki göstermekteyken kültürel milliyetçilik ise burjuva ideolojisi olmuştur (Dabashi, 2016: 84). İrandaki postkolonyal mücadele Musadık'ın devrilmesiyle etkisini yitirmiştir. Musadık döneminde sosyal hareketlilik ve sanatsal üretim milliyetçilik temelinde oluşmuştur (http 2).

Sovyet sanat ekolü 1930'lu yıllarda Türkiye'nin sanat yaşamında da etkisini göstermiştir. Ülkü dergisi bu bağlamda yayınlar yapmıştır. Sovyet sanatının sosyalist gerçekçi formu Avrupa kültürü karşısında toplumsal konuları öne çıkarmıştır. Bu sayede kadın, işçi ve köylü temalarının cumhuriyet değerleri ile bütünleşmesi amaçlanmıştır. Bu durum, elitler için olduğu iddia edilen kübizm ve izlenimcilik akımları karşısında Sovyet modelinin toplumun sanat beğenisi ile ilişkisini daha kuvvetlendireceği üzerinedir. Kadro yazarlarından Burhan Asaf, Ankara Halk Evi'nin düzenlediği resim sergisini (1933) "sanat sanat içindir" teması nedeniyle eleştirmiştir. Kültürel gelişimin sosyo-ekonomik gelişim tamamlanmadan inşa edilemeyeceğinden dolayı Batı etkisinden sıyrılarak yerel değerlerin öne çıkarılmasıyla sanatsal beğenin yerele ulaşacağını savunmuştur (Köksal, 2004: 106-115).

Orta Doğu'da görsel kültürün direniş aracı olarak kullanımı farklılaşmıştır. Örneğin, bu Türkiye'de emperyalizm karşısında yerel kültürü sahiplenme

iken Arapça konuşulan ülkelerde bağımsızlık ve postkolonyal hareketlere ilişkin olmuştur. Postkolonyal hareketlerin 1950'ler sonrası Üçüncü Dünya Ülkeleri arasında "küresel" bir hareket olarak inşası Kübadan Cezayir ve Filistin sorununa kadar ortak bir temel üzerine gerçekleşmiştir. Bu durum, postkolonyal ulus inşası ve gerilla mücadelesinin ortaklaşması olarak görülebilir. Mustafa al-Hallaj'ın 1969'da el-Fetih için yapmış olduğu başında kefiye giymiş "yerel bir figür" (Görsel 5) direniş sembolü olmuştur. Filistin Kurtuluş Örgütü'nün görsel olarak oluşturduğu imge; geleneksel, köylü, modern kadın ve fabrika işçisi gibi büyük anlatıya başkaldıran yerellik üzerinden oluşturulmuştur (Maasri, 2020: 168-186). Arap toplumu için İsrail ile yapılan savaşta alınan yenilgi ve 1980'lere kadar Beyrut'un sunmuş olduğu kültürel özgürlük ortamı savaş sonrası bozulmuştur. Direniş; Kahire, Bağdat ve Tunus gibi ülkelerde müze, üniversite ve tiyatro gibi kültürel kurumlarla toplumsal tabana yayılmıştır.

Iraklı sanatçı Dia al-Azzawi sanat hayatına başlarken üslubunu oluşturan Sümer sembol ve maddi kültüründen güncel politik gelişmelere yönelmiştir. Üretimleri yaşadığı toprağa ilişkin 1950'lerde Bağdat Modern Sanat Grubuna yakınlaşması ile sanatı bir direniş aracı olarak kullanmaya başlamıştır (Görsel 7).



**Görsel 7.** Dia Al Azzawi "Görülmiyoruz Sadece Cesetlerimiz", 1983, Gravür ve Litografi, 100x70, Katar.



**Görsel 8.** Al-Gazzar, "Açlık", 1954, Resim, Kahire.

İsrail karşısında alınan 1967 yenilgisi Arap sanatçıların birçoğunda benzer bir yönelime sebep olmuştur (Maasri, 2020: 198-209). Filistin sanatçıları için folklorik tema direnişin boyutunu göstermesi bakımından önemlidir. Bundan dolayı eserlerinde yerel öğeleri sıklıkla kullanmışlardır. Direniş, Birinci İntifada (1987) İsrail mallarını boykota uzanmış ve boya alamayan sanatçılar yerel malzemelerle boya yapmışlardır. Sanatçılar bu çerçevede bağımsızlık için çizerken ayrıca kendi toplum ve liderlerini de eleştiren çalışmalar ortaya çıkarmıştır (González, 2009: 205-207). Bu minvalde Naci al-Ali ve sanatçının kendisi kadar ünlü olan karikatürü "Hanzala" (Görsel 6) bir çocuk olarak büyüklerin dünyasının kötülüğünü açığa çıkartan bir figür olmuştur (Haugbolle, 2013: 242).

Kültürel olarak yaşanan direniş yerel topluluğun gücünü elinde bulunduran iktidara karşı postkolonyal mücadeleyle birleşmiştir. Filistinlilerin İsrail'e verdiği tepki Fas ve Cezayir gibi 2. Dünya Savaşı sonrası özgürleşen devletlerde de benzer olmuştur. Bağımsızlık sonrası toplumun özgürleşme bilinci, görsel kültür ve temsili müzeler üzerinden gerçekleşmiştir (Pieprzak, 2010: xxiii). Bunun yanında özellikle 1980 sonrası Soğuk Savaşın bitmesi ile liberal dönem toplumların yaşantısı üzerinde etkili olarak günlük yaşantıyı değiştirmiş ve dönüştürmüştür.

### 3.2. Küreselleşme Sürecinde Sanatın Yeri

Sanat, küresel dönemde egemen sınıfın,



**Görsel 9.** "Arap Bienali Kuveyt Pavyonu", 1974, Bağdat.

toplum üstüne kurduğu ve kodlar aracılığıyla sürdürdüğü gösterişe yönelik bir değerdir (Baudrillard, 2009: 134). Batı dışında bu süreç iki ayaklı olarak inşa edilmiştir. İlki, küresel söylem içinde sanatın iktidar kültürü ile bağlantılıyken diğeri küresel okuryazarlık içinde ortak değerlere sahip olmasına ilişkindir. Orta Doğu'da sanatın bu açıdan gelişimi 2. Dünya Savaşı ertesi gerçekleşmiştir. Yerel iktidarın modernleşme aracı olarak kullandığı müzeler bu dönem turizmde, şirketlerin küresel dünyaya kabulünü sağlamada ve en önemlisi yerel iktidarın sanat ile hakikati kabul ettirmesinde etkili olmuştur. Bu dönemde dünya ikiye ayrılmış bir tarafta Amerika diğer tarafta Sovyet hegemonyası gözlenmiş ve kültür önemli bir yayılım aracı olmuştur (Pullin, 2013: 52).

1980'ler sonrası küreselleşen dünyada sanat ekonomisinin merkezleri çoğalmıştır. İngiltere, Amerika, Çin, Hindistan, Rusya ve Orta Doğu'dan önemli kentler bu merkezler arasına girmiştir (McAndrew, 2010: 3-7). Fakat Orta Doğu'da bu yönelimin Batı'dan farklılaştığı görülmüştür. Sanat üretiminde Batı hakimiyeti dünya üzerinde evrensel bir hegemonya kurmuşken Orta Doğu'da Arap ülkeleri tarafından düzenlenen bienaller postkolonyal hareket açısından düzenlenmiştir. Bu düşünce, Batı'nın Arap kültürünü silmeye çalıştığı ve Arap plastik sanatının buna karşılık vereceği ideasına dayanmıştır (Shammout, 2018: 377-379). Fakat bu süreç Faslı Sanatçı Mohammed



Chebaa tarafından Batı'nın küresel söylemine destek olduğu nedeniyle eleştirilmiştir. Etkinliğin adının Batı'dan direkt alınmış olması nedeniyle Arap toplumunun kültürel hakikatini oluşturmayacağı bunun yerine Batılı küresel değerlerin kabulü olacağı tenkitinde bulunmuştur (Chebaa, 2018: 381). Bağdat'ta yapılan ilk bienalden (Görsel 9) sonra (1968) ikinci bienal Rabat'ta yapılmıştır. Bu bienalin temel hedefi sanatın postkolonyal süreçte kullanılması olmuştur (Bellamine, 1978: 411). Bağdat ve Rabat Bienallerinin birinci ve ikinci olarak anılması Batılı bienal organizasyonlarıyla benzerliğindedir. Oysa ilk bienal 1955'te İskenderiy'e'de Akdeniz Ülkeleri Sanat Bienali adı altında yapılmıştır (Alsaden, 2019: 141).

Orta Doğu bienalleri, Amerika veya Avrupa örneklerinde olduğu gibi ticari kaygılardan ziyade toplumun sosyal dönüşümünü gerçekleştirmeyi amaç edinmiştir. Bu durum, küresel sanat ağına bağlanmayı, küresel dünyanın içine entegre olmayı ve modernleşme isteğini yansıtmıştır (Harris, 2011: 263). Beyrut, Kahire, Ramallah, Dubai ve Şarika bienalleri modern sanatın bölgeye yayılmasında etkili olmuştur (Hourani, 2011: 436). Süreç içinde iki özellik öne çıkmıştır. İlki, ülkelerin ekonomik bakımdan gelişmiş olarak algılanması; ikinci ise çağdaş sanatın özgür düşüncüyü göstermesidir (Bull, 2011: 277-278). Petrol gelirleri ile zenginlik kazanmış Körfez ülkeleri bunu küresel dünyada itibar kazanma aracı olarak kullanmıştır. Örneğin, Birleşik Arap Emirlikleri 1980'de Emirlikler Güzel Sanatlar Cemiyetini kurmuş ve Şarika'da ilk bienal (1993) düzenlenmiştir. Bienaller çoğunlukla ülkede yer alan bir sanat müzesi vasıtasıyla yapılmasına karşın Birleşik Arap Emirliklerinde bunun tersi gözlenmiş başta bienal yapılmış sonrasında Şarika Sanat Müzesi (1995) inşa edilmiştir.

2. Dünya Savaşı sonrası dönemde Batılı güçler kolonyal dönem hegemonyasını yerel iktidarlar aracılığıyla sürdürmüştür. Amerika'nın İran üzerinde kurmuş olduğu hegemonya buna örnek verilebilir. Musaddık'ın 1953'te devrilmesi ve yaşanan dönüşüm sonrası İslam Devrimi birbirini

etkileyen toplumsal dönüşümlerin sonucudur (Abrahamian, 2008: 132). Bölgenin modernleşme süreci 20. yüzyılın başlarında Avrupa'ya giden öğrenciler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Görsel kültürün gelişimi de buna paralel ilerlemiştir. 1953 Devrimi sonrası yönetimi ele geçiren Muhammed Rıza Şah, İslami öğeler dışında İran'ın milli değerlerini öne çıkararak bunu destekleyen politikalara ağırlık vermiştir (Keshmirshekan, 2007: 336). Bu dönemde uluslararası arenaya çıkan İranlı sanatçılar Şii inancı ve yerel kültürel değerleri *Saqqakhane* (Görsel 10) topluluğu altında birleşmiştir (http 3).



**Görsel 10.** "Siah Armajani, "Gömlek #1", 1958, Tekstil-Boyama, İran

Bu süreç İslam Devrimiyle sekteye uğramış ve görsel kültürel üretimin dünya ile entegrasyonu kesilmiştir. 1997'de Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı seçimlerini kazanmasıyla süreç tekrardan başlamıştır (Abrahamian, 2008: 244-246). Tahran Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde devrimden önce Şah tarafından toplanmış olan eserler tekrardan ortaya çıkarılmıştır. Müzede ayrıca İngiliz Heykel Sergisi (2004) ve Çağdaş Japon Sanatları Sergisi (2005) gerçekleşmiştir. Bununla beraber küreselleşmenin kültürel dinamikleri ve ulusal kimliğin uluslararası bir role kavuşması amaçlanmıştır. Ancak bu durum, küresel kültürün yerellik bağlamında İranlı kimliğine etkisinin gereksiz olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir (Keshmirshekan, 2007: 342-353). 1990'larda İran'ın küresel dünya içine entegre olma isteği sanatçıların kamusal alanda iş üretmesini görece kolaylaştırmış fakat kamu ve uluslararası fonlardan destek alamamış olmaları



sınırlı bir gelişime yol açmıştır (Bozkuş, 2012: 314). Bu, çağdaş sanatın dış güçlerin bir aracı olarak görülmesindedir. İranda gözlenen seküler ve dindar çatışması Orta Doğu genelinde modern ve çağdaş sanatın toplumsal gerilimine örnek oluşturmuştur.

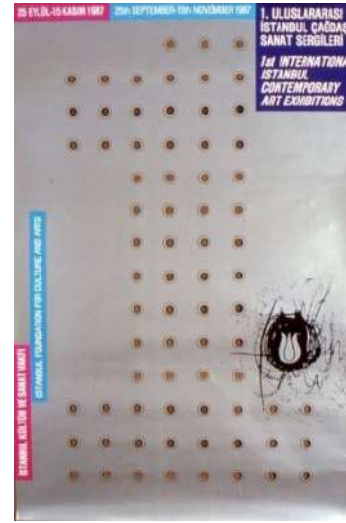
Dünya ölçeğinde gerçekleşen küreselleşme süreci Avrupa/Amerika hegemonyası üzerine kurulmuştur. Bunda iletişim araçlarının hâkimiyeti, eğitimcilerin Batı'dan diğer bölgelere yayılması ve Batı dışından öğrencilerin Batı eğitimine yönelimi etkilidir (Waters, 2001: 172). Bunun neticesinde Batı'nın hegemonyası artmış ve Batı dışı toplumlar Batı'ya yakınlaşmıştır (Bhabha, 2016: 113). Örneğin, Lübnan'da 1995'te Ashkal Alwan adı ile kurulan Lübnan Plastik Sanatlar topluluğunun Sanayeh Bahçesi'nde yayımlanan çağdaş sanat bildirisi bölge için önemli bir sanat tarihi olayı olmuştur. Hazır üretim nesnelerin sergilenmesinden video sanata kadar birçok farklı yöntemle üretim yapılmıştır (Gasparian, 2021: 170-171). Bu süreç küresel akışla ilgili olarak sanatın etkileşimini de göstermiştir.



**Görsel 11.** "Edge of Arabia İstanbul", 2010, Broşür, İstanbul.

1980'ler sonrası Türkiye, devlet temelli ekonomiden liberal ekonomik programa geçişle küresel ekonomik düzenin içine girmiştir (Lorasdağı, 2010: 106). Askeri darbeden sonra yönetime geçen Turgut Özal küreselleşme dönemine entegrasyonu hızlandırmıştır. 1987 yılında Avrupa Topluluğu'na başvurulması

yine aynı yıl Amerika'da Muhteşem Süleyman Sergisi'nin açılması bu amaçlardır (Timur, 2004: 59-60). Bu dönem hükümet politikaları ile güç kazanan özel sektör dünyaya uyum sağlamak için çağdaş sanatı kullanmıştır. Batı örneklerinde olduğu gibi Türk finans kurumları (İş Bankası, Ziraat Bankası, Ak Bank) önemli sanat koleksiyonlarına sahip olmuştur (Bozkuş, 2012: 229). Bienaller tüm dünya üzerinde küresel dönemin önemli organizasyonları olarak Türkiye'de 1980 sonrası ortaya çıkmıştır. Bienal organizasyonları ülkelerin küreselleşmeye en yakın şehirlerinde düzenlenmiştir. Türkiye'de bu merkez tartışmasız olarak İstanbul olmuştur. İlk bienal (Görsel 12) 1987 yılında özel sektör aracılığıyla düzenlenmiştir (Azman, 2012: 194-196).



**Görsel 12.** İlhami Turhan, "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri", 1987, Afiş, İstanbul.

Türk Çağdaş sanatı Orta Doğu'nun diğer ülkelerinden farklı bir gelişim izlemiştir. Küreselleşme açısından diğer ülkelere kıyasla entegrasyonunun güçlü olması bunda etkilidir. Bu süreç, küresel özellik gösterirken ayrıca postmodern çerçeveden yerellik değeri de taşımıştır (Bozkuş, 2012: 318). Bunda postmodern dönemde büyük anlatıya karşı bireyin toplumun farklılıklarını sahiplenmedeki

isteği önemli olmuştur. Örneğin, Siyah Amerikalıların Afrika orijinlerine dayandırdıkları rasta kültürü Polonya'da ve Polenazyada benzerlik göstermiştir (Gilroy, 1987: 157). Bu sayede alt kültürler toplumun kültürel beğenilerini etkileme fırsatına sahip olmuştur. Fakat bu durum, Batılı devletlerin hegemonik üstünlüklerinin kaybı anlamına gelmemiştir.

2. Dünya Savaşı ertesi teknolojiadaki gelişim özgür ortam oluşturmak yerine Güney ve Doğu'nun sömürülmesine neden olmuştur (Bourriaud, 2005: 18). Küresel söylemin yarattığı etki yerel toplum ve iktidar tarafından tedirginlikle karşılanmıştır. Örneğin, Mısır'da Al Nitaq festivali üzerine gerçekleşen tartışmalar bu tedirginlik sonucu ortaya çıkmıştır. Mısır'da 1970'lerde açılan ilk özel galeri olan Mashrabia sanatın kamu erki dışında temsil edildiği tek yer olmuştur (Mohamed, 2021: 256-257). Bunun en önemli sebebi bu mekanların yerellik ile bağının kopuk görülmesidir. Bu açıdan Mısır iktidarının 1980'lerden beri düzenlediği Kahire Bienali'nin sanatın çağdaş söylemi için yeterli olduğu bunun dışındaki girişimlerin ise (Al Nitaq) kültürlerini bozacağı düşünülmüştür.

Bienaller, uluslararası açıdan önemli sanat olayları olmuştur. İstanbul Bienali'nin kurucu kadrosundan Nejat Eczacıbaşı bunu artistik beğenin gelişimi, yükselişi ve Batı idealinde cisimleşmesi olarak belirtmiştir. Orta Doğu modern ve çağdaş sanatı üzerinde gözlenen seküler ve gelenek çatışması İstanbul Bienali'nin oluşum aşamasında da gözlenmiştir. Bienalin oluşumunda özel sektör, kamu desteğini almamaya özen göstererek bağımsız hareket edebilmiştir (Bozkuş, 2012: 350-351). Bu durum küreselleşme ile dünya üzerinde yaşanan engelsiz hareketlilik ve tüketim kültürüne karşılık gelmektedir. Bienal yönetici ve küratörlerinin çoğunlukla etkinliğin düzenlendiği ülkenin vatandaşı olmaması bienalin küreselliğinin önemli bir göstergesi olmuştur. Ayrıca mekan olarak müzeler ve galeriler dışında düzenlenen

sergiler şehrin en merkezi konumunda yer almıştır (Bozkuş, 2013: 86). Küresel dünyaya entegre olma amacı taşıyan bienal, sanatı toplumun geneline yaymaktan ziyade kültürel sermayeye sahip kişi ve gruplara yönelik düzenlenmiştir. Küresel kültür, grupların beğenisini değiştirdiği gibi sanatın üretim biçimini de değiştirmiştir.

Sosyal sermayeye sahip olmak bu çerçevede önemli olmuştur. Bu sayede beğeniye belirli sermaye sahiplerince ulaşılmıştır (Field, 2006: 25). Ayrıca öykünmeciler olan diğer gruplar da bu etkinliklere katılabilmştir. Küreselleşme ve bienal söylemi birliktelik kazanmış ve bu söylem kültürel merkezlerden çevreye doğru yayılmıştır (Duve, 2007: 682-683). Örneğin, Suudi sanatçılar tarafından düzenlenen "edge of arabia" bunu gösterir. Fakat bu noktada Faisal Samra'nın "edge of arabia" sergisi hakkındaki yorumu önemlidir. Serginin Suudi sanatçılar tarafından düzenlenmesi bu serginin *İslam Sanat* tarihi içinde değerlendirilmesine neden olmuştur (Determann, 2009: 174). Bu durum küresel teklifin aslında Batılı teklif olarak geliştiğini gösteren önemli bir örnektir. Orta Doğu'daki sanatçılar küresel gelişimi yansıtan Batı metropolleri ve bölgenin kültürel başkentlerinde (Körfez, Kahire, İstanbul, Tahran gibi) yaşamıştır (Babaie, 2011: 135-143). Bu sanatçıların eserleri yerellik gösteren ve Batılı gözle yapılan üretimler olarak ikiye ayrılmıştır. Ayrıca Batı merkezlerine giden sanatçılar yeni bir yerli olma durumunu ortaya çıkarmıştır. Buna karşın sanatın yerelleşmeyle kendini göstermesi, yerel kimliğin ise küresel bilgi karşısında kendini konumlandırmasını getirmiştir (Duve, 2007: 687-688). Buna Beyrut'ta önemli Arap fotoğraf sanatçılarının koleksiyonlarına dayanarak kurulan Arap Görüntü Vakfı (The Arab Image Foundation) örneği verilebilir. Vakıf 20. yüzyıl başlarında oluşturulmuş fotoğraf koleksiyonlarıyla Arap coğrafyasının görsel belleğine dayanarak inşa edilmiştir (Arida ve Mokaiesh, 2012: 95-97).

## SONUÇ ve DEĞERLENDİRME

Sanat, toplumlara ait kültürel üretimlerinin izini temsil etmiştir. Bu, kimi zaman bir idol iken kimi zaman bir resim olmuştur. Sanat tarihi yazımı bu noktada “*sanat*” olarak belirlenen imgeyi oluşturmuştur. Modern beğeni, Batı kültürel havzasında oluşturularak “*Batılı kültürel kodlara*” dayanmıştır. Batı dışı üretimler bu açıdan antropoloji ve etnolojinin konusu olmuştur. Bu da beğeniye saflaştırmış ve “*ötekilerin*” üretimini ilkel olarak sınıflandırmıştır.

Araştırmada, Türkçe akademik yazınında gözlenen postkolonyal eleştirel sanat tarihi ve müzecilik araştırmalardaki eksikliğin giderilmesi amaçlanmıştır. Araştırmaların İngilizce olarak Batılı merkezlerde yazılması bakış ve beğeni hakikatinin aynılaşmasına sebebiyet vermiştir. Bu açıdan müzecilik, sanat tarihi ve kültürel araştırmaların Türkçedeki yazınında beğeni ve doğal olarak kabul edilen doğruların arka planın ortaya çıkarılmasıyla önemli bir açığın kapatılacağı düşünülmüştür. Araştırma oryantalist bir inceleme olarak Orta Doğu’ya toptancı bir bakış yapma amacı taşımamaktadır. Her ülkenin ve bölgenin kendine özgü şartları kabul edilse bile inceleme emperyalizm ile başlayan modern sanat bilgisinin ve sonrasında çağdaş sanatın gelişiminin benzer bir model ile ilerlediği bunun da temelde moda olanı takip etmeye yönelik olduğu görülmüştür. Buna yönelik olarak gözlenen tepkiler sanatın kendisinden çok sanatın geldiği merkezlerin ideolojisine yönelik oluşmuştur. Bu durum, bölgenin kendi içinde yaşadığı politik tartışmaların sanat üzerinde de benzer kutuplardan referans alınarak devam ettiğini göstermektedir.

Orta Doğu’da modern ve çağdaş sanatın oluşum süreci “*Batılı beğeni*” temelinde tanımlanmıştır. Ayrıca bu sürecin tüm Batı dışı toplumları etkilediği de belirtilmelidir. Klasik olarak kabul edilen sanat tarihi kitaplarında Batı dışı üretimler genel sanat tarihi yazımı içinde “*ötekiler*” olarak belirlenen imgeyi temsil etmiştir. Batı sanatı

bu açıdan gelişimi ve ilerlemeyi göstermiştir. Bu durum Batı’nın teknolojisi ve sanayisi gibi öykünülmesi gereken bir imgeye karşılık gelmiştir. Modern ve çağdaş sanatın Orta Doğu’da gelişimi bu çerçevede ilerlemiştir. Modern sanat bölgeye emperyalist hareket ile girerek beğeniye yön göstermiştir. Ayrıca modern sanatın bölgede var olmasında Batı etkileşimli topluluklar etkili olmuştur. Süreç içerisinde modern ve çağdaş sanat bölge için bir gelişim unsuru göstermiş ayrıca postkolonyal açıdan bir direniş aracı olarak da kullanılmıştır. Bu, sanatın toplum içinde popülerliğini artıran bir olgu olmuştur. Modern ve çağdaş sanatın önemli unsurlarından biri tek bir bölgeye ait olmayan küresel özellik gösteren üretimler olması ve bu üretimlerin dünya vatandaşlığıyla ilişkilendirilmesidir. Bu süreç beğenin Batı merkezlerine yakınlaşmasına sebep olmuştur. Orta Doğu’da modern ve çağdaş sanat algısı bu açıdan ilerlemeyi temsil eden bir beğeni olması ve bunun yanında toplumun kültürel yapısına yabancı bir plastik öge olarak düalist görünümüne sebep olmuştur.

**KAYNAKLAR**

- Abrahamian, E. (2008). *Modern İran Tarihi*. (Çev: D. Şendil), İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- al-Bustani, B. (2018). *Taswir, Peinture, Painting*. (Trans: K. Halls), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 36-37). New York: Museum of Modern Art.
- Ali, W. (2001). *Modern Painting in the Mashriq*. Sherifa Zuhur (Ed.), In: *Colors of Enchantment Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East*. (pp. 363-387). Cairo: The American University in Cairo Press.
- Alsaden, A. (2019). *Baghdad's Arab Biennial*. *Third Text*, 33(1), 122-150.
- Amin, H. (2018). *Contemporary Art Group, First Declaration*. (Trans: S. Dorman), Anneka Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 114-116). New York: Museum of Modern Art.
- Araeen, R. (2011). *Art and Postcolonial Society*. Jonathan Harris (Ed.), In: *Globalization and Contemporary Art*. (pp. 365-374). West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Arida, Z. Ve Mokaiesh, R. (2012). *The Arab Image Foundation: Collecting, Studying and Preserving Photographs From The Middle East and North Africa*. *International Journal of Heritage in the Digital Era*, 1(1), 95-99.
- Asad, T. (2016). *Sekülerliğin Biçimleri, Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*. (Çev: F. B. Aydar), İstanbul: Metis Yayınları.
- Azman, A. (2012). *Oryantalistlerin İstanbul'undan Bienalin İstanbul'una*. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3(24), 183-207.
- Babaie, S. (2011). *Voices of Authority Locating the "Modern" in "Islamic" Arts*. *Getty Research Journal*, 3, 133-149.
- Baghdad Group for Modern Art, (2018). *Manifesto*. (Trans: D. el Husseiny), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 150-151). New York: Museum of Modern Art.
- Barlas, Ş. (2007). *Vision of Aesthetics and Culture in Yeni Adam: Republic of Fine Arts (1934-1950)*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*. (Çev: O. Adanır ve A. Bilgin), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Bellamine, F. (2018). *Interview with Fouad Bellamine*. (Trans: T. V. Igracio), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 410-411). New York: Museum of Modern Art.
- Belting, H. (2011) *An Anthropology of Images Picture, Medium, Body*. (Trans: T. Dunlap), Princeton University Press.
- Bennett A. (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (Çev: N. Tokdoğan), Ankara: Phoenix.
- Bhabha, H. K. (2016). *Kültürel Konumlanış*. (Çev: T. Uluç), İstanbul: İnsan Yayınları.
- Bıçak, A. (2013). *Tarih Düşüncesi*. *Cogito Tarihyazıcılığı*, 73, 36-60.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev: S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bozkuş, Ş. B. (2012). *Turkey In Global Art Scene: Representing Dynamics of Art and Culture in International Exhibitions After the 1980s*. Berlin: Lambert Academic.
- Bozkuş, Ş. B. (2013). *Çağdaş Sanatın Kentle Buluşması:1980 Sonrası Türkiye'de Çağdaş Sanatın Mekânsal Dönüşümü*. *Marmara İletişim Dergisi*, 20, 80-97.
- Bull, M. (2011). *The Two Economies of World Art*. Jonathan Harris (Ed.), In: *Globalization and Contemporary Art*. (pp. 179-190). West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Burger, P. (2004). *Avangard Kuramı*. (Çev: E. Özbek), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cemayel, C. (2018). *The Painter*. (Trans: M. McClure), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 107-108). New York: Museum of Modern Art.
- Chebaa, M. (2018). *Discussion Forum the First Arab Biennial*. (Trans: D. el Husseiny), A. Lenssen (Edt), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 384-385). New York: Museum of Modern Art.
- Dabashi, H. (2016). *Iran Without Borders Towards a Critique of the Postcolonial Nation*. London: Verso.
- Determann, J. M. (2009). *Edge of Arabia: Contemporary Art from Saudi Arabia*. *Middle East Journal of Culture and Communication*, 2, 171-175.
- Duve, T. (2007). *The Glocal and the Singuniversal Reflections on Art and Culture in the Global World*. *Third Text*, 21(6), 681-688.
- Emin, M. (1981). *Beyaz Zambaklar Memleketinde*. M. Kaplan (Ed.), *Atatürk Devri Fikir Hayatı I İçinde*. (ss. 232-235). Ankara: Başbakanlık Basımevi.

- Field, J. (2006). *Sosyal Sermaye*. (Çev: B. Bilgen), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Gasparian, N. (2021). *The First Sanayeh Plastic Arts Meeting, Ashkal Alwan Beirut 1995*. Octavian Esanu (Ed.), In: *Contemporary Art and Capitalist Modernization*. (pp. 304-318). New York: Routledge.
- Gilroy, P. (1987). *There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of 'Race' and Nation*. Londra: Hutchinson.
- González, O. (2009). *Culture and Politics in the Visual Arts of the Occupied Palestinian Territories*. *Macalester International*, 23(16), 204-216.
- Grant, C. ve Price, D. (2020). *Decolonizing Art History*. *Journal of the Association for Art History*, 43(1), 9-66.
- Gruber, C. (2013). *Images of the Prophet Muhammad In and Out of Modernity: The Curious Case of a 2008 Mural in Tehran*. C. Gruber and S. Haugbolle (Eds.), In: *Visual Culture in the Modern Middle East*. (pp. 3-31). Bloomington: Indiana University Press.
- Harris, J. (2011). *Globalization and Contemporary Art*, West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Haugbolle, S. (2013). *Naji al-Ali and the Iconography of Arab Secularism*. C. Gruber (Ed.), In: *Visual Culture in the Modern Middle East*. (pp. 231-260). Bloomington: Indiana University Press.
- Hourani, K. (2011). *Globalization Questions and Contemporary Art's Answers Art in Palestine*. Jonathan Harris (Ed.), In: *Globalization and Contemporary Art*. (pp. 297-306). West Sussex: Wiley- Blackwell.
- Kane, P. (2010). *Art Education and the Emergence of Radical Art Movements in Egypt: The Surrealists and the Contemporary Arts Group 1938-1951*. *The Journal of Aesthetic Education*, 44(4), 95-119.
- Kapur, G. (2000). *When Was Modernism Essays on Contemporary Cultural Practise in India*. New Delhi: Tulika Books.
- Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*. (Çev: D. Ç. Güven ve İ. Öner), İstanbul: Metis.
- Keshmirshakan, H. (2007). *Contemporary Iranian Art: The Emergence of New Artistic Discourses*. *Iranian Studies*, 40(3), 335-366.
- Keyder, Ç. (1998). *1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu*. (Çev: N. Elhüseyni), S. Bozdoğan (Ed.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik içinde*. (ss. 39-53). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Köksal, D. (2004). *Art and Power in Turkey: Culture, Aesthetics and Nationalism During the Single Party Era*. *New Perspectives on Turkey*, 31, 91-119.
- Kunitzin, G. (1976). *Sanatta Sosyalist Gerçekçilik içinde*, (Çev: S. Cılızoğlu), (ss. 114-146). Ankara: Yeni Dünya Yayınları.
- Lenssen A., Rogers S. ve Shabout N. (2018). *Modern Art in the Arab World*. New York: Museum of Modern Art.
- Leoussi, A. S. (2004). *The Ethno-Cultural Roots of National Art*. *Nations and Nationalism*, 10(1/2), 143-159.
- Lorasdağı, B. K. (2010). *The Relationship Between Islam and Globalization in Turkey in the Post-1990 Period: The Case of MÜSİAD*. *Bilig*, 52, 105-128.
- Maasri, Z. (2020). *Cosmopolitan Radicalism The Visual Politics of Beirut's Global Sixties*. Cambridge University Press.
- McAndrew, C. (2010). *An Introduction to Art and Finance*. C. McAndrew (Ed.), In: *Fine Art and High Finance*. (pp. 1-30). New York: Bloomberg Press.
- Mazini, I. (2018). *The Spinks and Mokhtar's Statue*. (Trans: K. Halls), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 58-67.) New York: Museum of Modern Art.
- Mohamed, D. A. (2021). *Al-Nitaq Festival of Art, Cairo, 2000 and 2001*. Octavian Esanu (Ed.), In: *Contemporary Art and Capitalist Modernization*. (pp. 256-267). New York: Routledge.
- Muhtar, M. (2018). *The Response of Sculptor Mokhtar to Mr. Al-Mazini*. (Trans: K. Halls), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 63-67). New York: Museum of Modern Art.
- Nerval, G. (2012). *Doğu'ya Seyahat*. (Çev: S. Hilav). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özpinar, C. (2016). *Türkiye'de Sanat Tarihi Yazımı (1970-2010)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Pieprzak, K. (2010). *Imagined Museum Art and Modernity Postcolonial Morocco*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Porter, V. (2006). *Word Into Art Artists of the Modern Middle East*. London: The British Museum Press Publishing.
- Pullin, E. (2013). *The Culture of Funding Culture*. C. R. Moran (Ed.), In: *Intelligence Studies in Britain and the US: Historiography Since 1945* (pp. 47-64). Edinburg University Press.
- Rabbat, N. (2018). *The Nakba and Arab Culture*, In: *Modern Art in the Arab World*. A. Lenssen (Edt), (pp. 161-162). New York: Museum of Modern Art.



- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*. Ankara: Hacettepe Yayınları.
- Saunders, F. S. (2000). *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta Books.
- Shabout, N. (2017). *Modernism and the Visual Arts in the Middle East and North Africa*. S. Ross and A. C. Lindgren (Eds.), In: *The Modernist World*. (pp. 488-498). New York: Routledge.
- Shabout, N.(2007). *Modern Arab Art Formation of Arab Aesthetics*. University Press of Florida.
- Shammout, I. (2018). *Discussion Forum the First Arab Biennial*. (Trans: D. el Husseiny), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*, (pp. 376-383). New York: The Museum of Modern Art.
- Smith, T. (2010). *The State of Art History: Contemporary Art*. *The Art Bulletin*, 92(4), 366-383
- Simmel, G. (1957). *Fashion*. *The American Journal of Sociology*, 62(6), 541-558.
- Tansuğ, S. (1997). *Çağdaş Türk Sanatında Temel Yaklaşımlar*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Telmisany, K. (2008). *On Degenerate Art*. (Trans: M. McClure), A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 101-103). New York: Museum of Modern Art.
- Timur, T. (2004). *Türkiye Nasıl Küreselleşti*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Troçki, L. ve Breton A. (2015). *Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin*. (Çev: K. Özsezgin), A. Artun (Ed.), *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş içinde*. (ss. 231-238). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Umar, M. (2018). *Arabic Calligraphy: An Inspiring Element in Abstract Art*. A. Lenssen (Ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 139-141). New York: Museum of Modern Art.
- Watenpaugh, K. D. (2006). *Being Modern in the Middle East: Revolution*. K. D. Watenpaugh (Ed.), In: *Nationalism, Colonialism, and the Arab Middle Class*. (pp. 55-67). Princeton University Press.
- Waters, M. (2001). *Globalization*. Londra: Routledge.
- Younan, R. (2018). *The Objective of the Contemporary Artist*. (Trans: M. McClure), A. Lenssen (ed.), In: *Modern Art in the Arab World*. (pp. 88-93). New York: Museum of Modern Art.

## İnternet Kaynakları

- http 1. Nefedova, O. (2019). *Art and Artists Crossing Borders Untold Stories of the First Iraqi Art Exhibition in the USSR*. <https://stedelijkstudies.nl/wp-content/uploads/2019/11/Stedelijk-Studies-9-Art-and-Artists-Crossing-Borders-Nefedova.pdf> (Erişim Tarihi: 15.9.2022).
- http 2. Nahidi, K. (2019). *Cubism in Iran Jalil Ziapour and the Fighting Rooster Association*. <https://stedelijkstudies.nl/wp-content/uploads/2019/12/Stedelijk-Studies-9-Cubism-in-Iran-Nahidi.pdf> (Erişim Tarihi: 15.9.2022).
- http 3. Ekhtiar M. ve Rooney, J. (2014). *Artists of the Saqqakhana Movement (1950s-60s)*. [https://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd\\_saqq.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/saqq/hd_saqq.htm) (Erişim Tarihi: 11.10.2022).

## Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Shabout N. (2017). *Modern Arab Art Formation of Arab Aesthetics*. Gainesville: University Press of Florida, 22.
- Görsel 2. <https://artsandculture.google.com/asset/calligraphy/oAEBOZ6EPAXpOg> (Erişim Tarihi 10.02.2023).
- Görsel 3. Lenssen A., Rogers S. ve Shabout N. (2018). *Modern Art in the Arab World*. New York: Museum of Modern Art, 151.
- Görsel 4. Hüseyin Yusuf Amin, *Contemporary Art Group, Second Declaration*. In: *Modern Art in the Arab World*, New York: Museum of Modern Art, 115.
- Görsel 5. [https://www.palestineposterproject.org/sites/default/files/0042\\_pppa.jpg](https://www.palestineposterproject.org/sites/default/files/0042_pppa.jpg) (Erişim Tarihi 1.11.2022).
- Görsel 6. <https://www.bl.uk/events/naji-al-ali-a-tribute-27-october> (Erişim Tarihi: 10.02.2023).
- Görsel 7. <http://www.encyclopedia.mathaf.org.qa/en/bios/Pages/Dia-Azzawi.aspx> (Erişim Tarihi 1.5.2022).
- Görsel 8. Fatenn Mostafa Kanaşani, *The Permanenet Revolution: From Cairo to Paris with the Egyptian Surrealists*. <https://www.madamasc.com/en/contributor/fatenn-mostafa-kanaşani/> (Erişim Tarihi: 10.02.2023).
- Görsel 9. Lenssen A. Rogers S. ve Shabout N. (2018). *Modern Art in the Arab World*. New York: Museum of Modern Art, 377.

Görsel 10. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/457780> (Erişim Tarihi:10.02.2023).

Görsel 11. <http://edgeofarabia.com/about/about>. (Erişim Tarihi 1.08.2022).

Görsel 12. <https://www.iksv.org/tr/haber/gecmisten-gunumuze-iksv-afisleri#music/3> (Erişim Tarihi: 10.02.2023).

## JOSEPH BEUYS'UN ÇALIŞMALARINDA KENDİLİK PRATİKLERİ VE ÖZNELEŞME SÜRECİ

Arş. Gör. Hilal BALCI\*

### ÖZET

1960'lı yıllarda avangart hareket olarak ortaya çıkan, Fluxus'un içinde yer almış Alman asıllı Joseph Beuys'un, sanat yaşantısı birçok açıdan değerlendirilmiştir. Çalışmalarında dilsel arketipleri ve okültizmi kullanan sanatçıyı, mitleştirip mesih konumuna getirenler kadar; piyasaya angaje olduğunu düşünüp eleştirenler de olmuştur. Bu makalede Beuys'un çalışmaları, kendisinin üretmiş olduğu *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramlarının yanında Michel Foucault' un aynı dönemlerde özne ve iktidar ilişkisini etik üzerinden ele aldığı "kendilik pratikleri" kavramı ile ilişkilendirilmektedir. İnsanın kendi içinde eylemle birlikte dönüşmesini amaçlayan bu kavramlar, kendisine, başkalarına ve dünyaya karşı yeni bir tutum oluşturmayı; etik bir alan açmayı hedeflemektedir. Çalışmada hayatını ve bedenini sanatının hem öznesi hem de nesnesi haline getiren sanatçının performanslarına odaklanılarak eylemin temelinde yer alan özne konusu tartışılmıştır. Beuys'un şaman ritüellerinden siyasete kadar uzanan sanat pratiklerinde kullandığı sembollerin ve dışavurumcu tavırla özneleşme sürecinin çağdaş sanattaki etkisine değinilmiştir. Bu durumun günümüz sanatında ortaya konan politik eylemlerin toplumsal muhalefet bağlamında nasıl bir direnç oluşturduğunun anlaşılması hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Sanat, Politika, Özneleşme, Etik, Sosyal Heykel.

Geliş Tarihi: 01.12.2022

Kabul Tarihi: 07.03.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Sakarya/Türkiye, hilalbalci@sakarya.edu.tr,  
ORCID: 0000-0002-2403-9298

## SELF PRACTICES AND SUBJECTIVATION PROCESS IN THE WORKS OF JOSEPH BEUYS

Res. Asst. Hilal BALCI\*

### ABSTRACT

The German-born Joseph Beuys, who was involved in Fluxus, which emerged as an avant-garde movement in the 1960s, has been judged in many ways through his art life to this day. There are those who criticize the artist who uses linguistic archetypes and occultism in his works, as well as those who mythologize him and make him the Messiah. In this article, Beuys' works, the concepts of Expanded Art and Social Sculpture that he suggested, and the concept of "self-practices" in which Foucault handled the relationship between subject and power through ethics in the same periods are associated. These concepts, which aim to transform the human being together with the action within his inner world, intend to create a new attitude towards himself, others, and the world, and to open an ethical field. In the study, the subject at the basis of his action will discuss by focusing on the performances of the artist who makes his life and body both the subject and the object of his art. The influence of the symbols Beuys used in his artistic practices ranging from shamanic rituals to politics and the process of subjectivization with an expressionist attitude on contemporary art will be discussed. It is aimed to understand how the political actions put forward in today's art constitute resistance in the context of social opposition.

**Keywords:** Art, Politics, Subjectivation, Ethic, Social Sculpture.

Received Date: 01.12.2022

Accepted Date: 07.03.2023

Article Types: Research Article

\*Sakarya Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, Sakarya/Türkiye, hilalbalci@sakarya.edu.tr,  
ORCID: 0000-0002-2403-9298

## 1. GİRİŞ

11960-70'li yıllar; Fluxus, Performans, Happening gibi neo-avangard sanat hareketleriyle, kurumların eleştirildiği politik işler barındıran bir dönemi ifade etmekteydi. Bu dönemde amaç sanatı yıkmak değil, sanatın alanını genişletmekti. Joseph Beuys da 1962 yılında Fluxus Hareketinin içinde yer alan ve *genişletilmiş sanat* yöntemini kullanan sanatçılardan biriydi. Beuys, akımdan ziyade yöntem olarak ortaya çıkan, yaşam ve ölüm mevzusunu merkeze alan Fluxus'a sıcak bakmış ancak bazı noktalarda bu hareketten ayrılmıştı. Ayrıldığı noktalardan biri, diğer sanatçıların tersine sanatı oldukça önemsemesiydi. Ayrıca "sanatın sadece kendi varlık sorunsalı üzerine eğilmesi gerektiğini iddia eden sanatçı ve kuramcılardan da ayrılıyordu. Ona göre sanat açıklayıcı değil, aslında biçim verici-değiştirici- bir güçtü" (Yılmaz, 2006: 271).

Beuys 1970'lerde dünyanın değişmekte olduğunu ve bununla birlikte dünyada; politika, toplum, demokrasi, sosyal beraberlik, sanat, sanat ortamı ve sanat tanımının da değişeceğini düşünmüştür. Sanatın daha katılımcı, süreç odaklı, toplumsal ve politik olması gerektiğini belirten sanatçı, *Sosyal Heykel* adını verdiği kavramı öne sürmüştür. Herkesin sanatçı olabileceğini iddia eden bu kavramda toplum bir sanat eseri, toplumun içindeki herkes de, yaratılışa katkı sağlayabileceği, bu organizmanın bir parçası olabileceği için sanatçıdır (http-1).

1970'li yıllarda Beuys tek tek bireylerin büyük sanat yapıtında (toplumsal hayat) etkili olduğunu söylerken; Foucault da 1980'li yıllarda kendilik etiği ile öznelin kendi kendisini oluşturabilmesini ve bununla birlikte bireylerin kendi yaşamını birer sanat eserine dönüştürebileceği yaşam sanatına odaklanır. Beuys kendi eylemlerimize; düşüncelerimize, konuşmamıza, içinde yaşadığımız dünyaya yaratıcı biçim vermenin içsel deneyimle, dönüşümle mümkün olabileceğini söylerken;

Foucault da *kendilik pratikleri* adını verdiği kavramla öznenin öznel deneyimini incelemektedir. Her ikisi de öznenin kendi özgür iradesine ve düşüncesine kavuşabilmesi için öznel, içsel deneyim pratiklerinden bahsetmektedir.

Foucault'un düşünce yolculuğu yorumcular tarafından genelde *arkeoloji*, *soy bilimi* ve *etik* olarak üç büyük çözümleme alanı içinde incelenir. Düşünür, 1960'lı yıllardaki çalışmalarında, bilgi sistemlerini *arkeoloji*, 1970'li yıllara gelindiğinde iktidar biçimlerini *soy bilimi* ve 1976 yılında Cinselliğin Tarihi kitabının 1. cildinde kendilik ilişkisini *etik* olarak adlandırdığı yöntemle yapar. *Arkeoloji* yöntemi aracılığıyla söylemlerin düzeyini, varoluşlarını ve dönüşümlerini inceler, bunların gerçekleşmesine ilişkin kuralları ortaya koymaya çalışır. Soy kütük yönteminde ise bu söylemsel pratiklere uygun olan iktidar güçlerini ve ilişkilerini araştırır. Kendilik ilişkisi olarak adlandırdığı etiği iktidar ve bilgi ilişkisi içinde öznenin oluşumunu merkeze alarak inceler. Ancak bu sefer dışsal ve zorlayıcı bir iktidar nosyonu yerine, bireyin kendisini kendi iradesiyle ahlaki özne haline getirme süreci ve teknikleri üzerine yoğunlaşır (Urhan, 2013: 19-21). Foucault kuralcı ahlak anlayışının yerine özünde estetiğin olduğu etik anlayıştan bahseder. Etik, düşünürü göre: "(1) Nasıl özne olmalıyız? (2) Kendi kendimizi nasıl yönetmeliyiz? sorularına cevap verir"(Urhan, 2013: 356).

Foucault genellikle 1980 sonrası etik döneminde politik kaygılardan uzaklaştığı, estetikçi bir bakış açısına düştüğü ve bununla birlikte bireyciliğe kapıldığı düşüncesiyle eleştirilmektedir (http-2). Beuys da geçmişten günümüze kadar hakkında çok fazla yorum yapılan ve eleştirilen sanatçılardan biridir. Bazı düşünürler sanatçının kendisini bu dünya ve başka dünyalara vakıf olan ruhani bir önder olarak şamanlaştırdığı ve çalışmalarında izleyici üzerinde otorite ve



iktidar kurduğu gerekçesiyle eleştirmektedir. Siyasi fikirlerini muhafazakâr hatta gerici olarak değerlendirenler de olmuştur.

Bu makalede Beuys'un bazı çalışmaları ikonografik yöntemle ürettiği temsil ilişkileriyle birlikte incelenmiştir. Ancak işlerin içerdiği sembol ve ikonografik detaylardan ayrı olarak eylemin kendisine odaklanılmış ve Barış Acar'ın belirttiği gibi performansların temelindeki öznellik meselesine ulaşılması amaçlanmıştır (Acar, 2016: 27). Beuys'un çalışmaları kendi yöntemi olan; ezoterik bilim ve felsefe, sanat ve politika arasındaki bağlantılar kurularak, diyalektik çalışma metoduyla ele alınmıştır. Sanatçıyı mitleştirip mesih konumuna getirmekten ya da popüler kültür ikonu eleştirisi yapmaktan kaçınılarak, Beuys'un *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramları ile Foucault'un *kendilik pratikleri* arasında bir bağlantı kurulmuş, bu kavramların politik anlamda öznenin kendisini inşası ve direniş biçimlerine etkisi üzerinde durulmuştur.

## 2. JOSEPH BEUYS'UN SANAT ANLAYIŞI

Beuys'un sanatını anahtar kelimelerle özetleyecek olursak bunlardan *ilki plastik sanat teorisi*; ikincisi *genişletilmiş sanat tanımı*; üçüncüsü *sosyal heykel kavramı*; dördüncüsü ise özgeçmişidir. Beuys 1960'lı yıllarda plastik sanat teorisine geçmeden önce (anıtsal) heykel eğitimi almış ve daha sonra sanatı bu bağlam üzerinden soyut olarak biçimlendirme düşüncesine dönüştürmüştür. Plastik sanat teorisini kuramsal ve teknik açıdan Form nedir? Form nasıl meydana gelir? gibi sorular üzerinden açıklamaktadır. Farz edelim ki elimizde belirsiz bir topak kil var; Beuys bunu kaotik kütle olarak adlandırır. Kaotik halde bulunan malzeme hareket ettirildiği zaman, enerji harcanır ve ısı ortaya çıkar. Sonuç olarak hareketle kaotik kütleyle form verilmiş olur. Sanatçı bu bağlamda hareketi ve kaosu yağ, bal vb. bazı organik malzemelerle göstermeye

başlar. Yağ ve bal kaotik belli bir biçimi olmayan kütlelerdir. Isıtıldığında harekete geçmeye ve dışarıdan gelen müdahalelere göre şekil almaya başlarlar. İkisinde de enerji bulunmakta, ısı olarak ve mekanik olarak dönüştürülebilmektedirler.

Sanatçının *genişletilmiş sanat* teorisi ise somut olarak şekillendirmenin ötesinde düşünce, fikir, enerji, ilham, niyet, iradenin şekil almasıdır. *Genişletilmiş sanat* tanımının topluma uygulanmasını *Sosyal Heykel* olarak adlandırmaktadır. Beuys'un sanatının önemli bir diğer parçası da özgeçmişidir. Sanatçının bilindik hayat hikayesine göre 1921 yılında Almanya'nın batı kıyısındaki kırsal bir bölgede büyümüştür. II. Dünya savaşında bir savaş uçağında telsizci olarak görev yaparken Kırım semalarında kendisinin de içinde bulunduğu uçak düşmüş ve pilot ölmüştür. Beuys ise ağır yaralanmıştır. Alman askerleri Beuys'u bulmuş, tedavi etmiş ve sanatçı 3 hafta sonunda iyileşmiştir. Beuys'un eser geçmişinde anlattığına göre ise, uçak düştükten sonra yaralı ve donmak üzereyken Kırım'lı Tatarlar tarafından bulunmuş, şifa amacı ile vücuduna içyağı sürülmüş ve keçeye sarılmıştır ve bu sayede ölümden kurtarılmıştır. Sanatçı çalışmalarında kullandığı malzemelerin önemini kendi yarattığı bu mit ile anlatmaktadır. Yaratıcı gücünü kullanarak oluşturduğu mit ile ürettiği çalışmaların arasında bir fark olmadığını göstermektedir (http-3).

Orta sınıf tüccar bir ailenin çocuğu olan sanatçı, çocukluğundan itibaren müzik, biyoloji, edebiyat, coğrafya, felsefe, din, şamanizm gibi birçok alanla ilgilenmiş ve bu geniş kültürel mirasın etkilerini sanatına da yansıtmıştır. Goethe, James Joyce, Leonardo Da Vinci gibi devrimci ve özgür düşünceye sahip kişilerden de oldukça etkilenmiştir. Sanat felsefesinde romantik dünya görüşüne sahip olan, Novalis ve Schiller' den okumalar yapmıştır. Sanatçının geniş spektruma yayılan işlerinde ilgi alanlarının etkileri oldukça önemli bir yere sahiptir. Romantizmdeki

özgünlük, yaratıcılık kavramlarının etkisinde kalan Beuys aynı dönemde Rudolf Steiner'in antropozofi kavramıyla da ilgilenmeye başlamıştır. Bu dönemde hem romantizm hem de antropozofi kavramı Beuys'un sanat felsefesi için çok önemli bir yere sahip olmuştur. Steiner *The Philosophy of Freedom- Felsefenin Özgürlüğü* adlı kitabında, özgür irade ve iç deneyimler sayesinde yaratıcı bireylere dönüşmekten bahseden düşünür, hayal gücü, ilham ve sezgi üzerinde durmaktadır.

Steiner'in üzerinde durduğu bu kavramlar, özellikle özgür irade ve özgür düşünce, Beuys'un temel kavramları olmuştur (http-1). Dolayısıyla Beuys'un çalışmalarının temelinde yer alan antropozofi ve sosyal felsefe<sup>1</sup> kavramları onun için oldukça önemlidir. Bu kavramlarla birlikte değerlendirildiğinde sanatçının aydınlanmayla gelen modernist rasyonelliğe karşı muhalif bir alanda durduğu söylenebilir. Sanatçı, dünyanın sadece verili ölçütlerden oluşmadığını, farklı ve görünmeyen ancak hayatımızı etkileyen başka boyutların da var olabileceğini düşünen geniş bir bakış açısına sahiptir. Böyle bir geniş bakış açısına ise ancak yaratıcılık sayesinde ulaşabileceğimizi düşünmektedir. Yaratıcı olabilmemiz için özgür olmamız gerektiğini savunur. Beuys özgür irademizin gelişebilmesi için izleyiciye hangi yöntemlerden yararlandığını çalışmalarında göstermektedir (Merdaner, 2016: 34-36). Sanatçı, performanslarında bu yöntemleri eğitimi ve iyileştirmeyi dikte ederek değil, etik bir alan açarak dolaylı bir şekilde gösterir. Dolayısıyla her izleyici çalışmalarda kullanılan sembolik dili, bireysel anlamda düşünerek kendi içinde dönüştürmeye başlarsa ve kendisinin sorumluluğunu alırsa; iyileşme, özgürleşme ve yaratım süreci başlayabilir. Barış

Acar'ın da belirttiği gibi “şamanın iyileştirici gücü iksirinde, elbisesine taktığı sembollerde ya da dansında değildir; topluluğun, şamanın tekilliğinde kendi bir araya gelişini görmesinde gizlidir” (Acar, 2016: 31). Bu duruma bağlı olarak Beuys'un bireysel özgürlüğüne kavuşmuş “her insan bir sanatçıdır” (Mesch, 2021: 96) düşüncesi, aynı zamanda sanatın yaşadığımız dünyayı şekillendirebilen bir işleve sahip olduğunun da altını çizer niteliktedir.

### 3. BEUYS'UN SANATINDA KENDİLİK PRATIĞI

#### 3.1. Foucault'nun Kendilik Pratiği

Foucault'ya göre kendilik, bir ilişkidir. Bir gerçeklik ya da başlangıçta verili olan, yapılanmış bir şey değildir. Kendilik, kişinin kendi üzerinde bir sanat yapıtı gibi sürekli çalışması ve itinayla yaratması gereken kendi varlığıdır (Foucault, 2020: 140).

İnsanın kendisini biçimlendirmek için yaptığı çalışmalara ise *kendilik pratikleri* adını verir. Çalışmalarında kendilik pratiklerini; Fransızca'da *asetik*, *asketik* ya da *askesis* terimleri olarak da adlandırır ancak tüm kavramlar aynı şeye gönderme yapmaktadır (Foucault, 2017: 135). Bu kavramlar çile, çileci, çilecilik anlamına gelmektedir. Ancak düşünür bu kavramları Hıristiyanlığın kendisinden vazgeçmesini gerektiren ahlaki çileci mantığının aksine, insanın kendi kendisini değiştirmesi, geliştirmesi ve belli bir oluş tavrına ulaşma kaygısıyla kendi kendisinin üzerinde çalışması anlamında kullanmaktadır (Foucault, 2020: 80-83).

Kendilik pratiklerinin amacı sadece öznenin zihinsel düşüncesini “hakikate ulaşabilecek şekilde eğitmesi”, dönüştürmesi değil, sonrasında

<sup>1</sup>Avusturyalı bilim insanı ve filozof Rudolf Steiner'in 20.yy başında kurduğu antropozofi kavramı, mistizm, Hristiyanlık ve bilimi birleştirerek, fizikötesi fenomenleri inceleyen “spiritüel bilim” hareketidir. Ahmet Cevizci'nin felsefe sözlüğünde antropozofi kavramı “bilgeliliğin ve evrene ilişkin doğru bir kavrayışın anahtarının insanın kendisinde bulunduğunu savunan öğretidir. İnsan zihninin tinsel âlemle ilişki kurabilme yeteneği taşıdığı savunan felsefe” olarak tanımlanmakta ve bu kavramın “saf düşünce tarafından kavranabilen ve bütün insanlarda gizil durumda bulunan bilgi yetileri ile ortaya çıkarılabilen tinsel bir âlemin var olduğu varsayımına” dayandığı belirtilmektedir (Cevizci, 2005: 128). Cevizci sosyal felsefeyi “... hem metodolojik ve hem de ontolojik boyutu olan, yani sosyal bilimlerin toplumsal dünya ile ilgili bilgi üretme iddialarını ve yöntemlerini olduğu kadar, bu disiplinlerin varlığını öne sürdüğü kendilik, yapı ve özellikleri de ele alıp tartışan, bu gerçekliklerin, insanlarla ve sosyal dünya ile ilgili sağduyuya dayalı bildik dünya görüşümüzle ne ölçüde uyumlu olduğunu tartışan bir felsefe” türü olduğunu söylemiştir (Cevizci, 2005: 1526).

eğittiği düşüncesini, eylemlerine nasıl aktaracağını da öğrenmesidir. Dolayısıyla sadece zihinsel olmayan bu süreç bireyi arkadaşlık, aile, şehir-devlet gibi faaliyet biçimlerinden uzaklaştırmamakta; hayatın, sevmeye, yeme, içme, uyuma, yazma, susma, dinleme, doğru söyleme gibi daha da genişletilebilir bir alanını kapsamaktadır. Foucault' a göre yoğun çalışma gerektiren hakikat süreci insanın kendisiyle olan etik ilişkisini belirlemektedir. Zorlu olan bu sürecin bir yandan da estetik bir boyutu olduğunu ve “yaşam sanatı” nı oluşturduğunu düşünmektedir (Foucault, 2015: xiv). Foucault için insanın eylemlerinde kendi davranışlarını yapılandırabilmesi, şekillendirebilmesi ve yönetebilmesi, etik, ethostur, özgürlük pratiğidir ve bir varoluş estetiğidir (Foucault, 2005: 23).

Etiğin yaşam sanatı ve öznel oluşumu ile ilişkisini kuran düşünür, insanın yaşamını sanat eseri olarak kurabilme özgürlüğüne ise etik öznelin sağlanması ile mümkün olabileceğini düşünür. Ancak toplumda sanatın birey ve yaşamı değil daha çok nesnelere ilgilendiren bir şey haline geldiğini düşünür ve şu şekilde devam eder: “Tamam sanat, tek uzmanları sanatçılar olan bir özel şeydir diyelim. Ama niye her birimiz kendi hayatından bir sanat eseri çıkarmasın ortaya? Neden bu lamba ya da şu bina bir sanat eseri olabilsin de, benim yaşamım olmasın?” (Foucault, 1987: 19-20).

Foucault kendilik pratikleriyle, özne olarak kendisini oluşturan insanın kendisiyle kurduğu ilişkiyi çözümlenme yöntemlerini incelerken, sadece tarihsel ontolojisini değil aynı zamanda kendisini özne olarak kuran insanın hakikat oyunlarına nasıl girdiğini ve öznenin öznel deneyiminin oluşumunu da araştırmaktadır (Foucault, 2005: 13). İnsanın kendi eylemlerinin ahlaki öznesi olarak nasıl kuracağını ise kendilikle ilişkisinin belirlediğinden bahseder ve bu ilişkinin dört temel boyutu olduğunu söyler.

Bunlardan birincisi Hristiyanlıkta şehvet, Kant'ta niyet olan Foucault'un töz olarak adlandırdığı, kendiliğin ahlaki davranışla ilgili tarafıdır. İkinci boyutunun “tabi kılma kipi” yani “insanların kendilerine dayatılmış ahlaki yükümlülükleri tanıma kipi” olduğunu belirtir. Üçüncüsü normal özneler haline gelebilmek için insanın kendini hangi araçlar sayesinde dönüştürmekte olduğudur. Dördüncüsü ise ahlaki davranışımızın hangi amaçlarla yapıldığıdır. Her farklı amaç beraberinde kendisine uygun olarak farklı kendilik teknikleri gerektirmektedir (Foucault, 2005: 207). Dolayısıyla etiğe özgü olan bu çeşitli pratikler ve teknikler yoluyla insan kendisini ahlaki özne olarak kurmuş olacaktır.

Foucault kendilik tekniklerini analiz etmek için Yunan ve Roma kültürünü başlangıç noktası olarak alır ve kendilik kaygısı (*epimeleia heatou*) ile kendini bil (*gnothi seauton*) ilkeleri arasındaki gerilimden bahseder. Kendilik kaygısı Yunan ve Romada yaklaşık bin yıl boyunca yaşam sanatının ana kurallarından, etik ilkelerinden biriydi. Ancak zamanla kendilik kaygısı Sokrates'in kendini bil ilkesi ve Hristiyan inancının kendinden vazgeçmeyi gerektiren çileci mantığı tarafından üstü örtülmüş gibi gözükmektedir. Kendini bil düsturuna gereğinden fazla değer verildiğini belirten Foucault, aslında antik kültürde bu kuralın *kendilik kaygısıyla* bağlantılı olduğunu, kendini bilmenin kendine ihtimam göstermenin bir yolu olduğunun unutulmaması gerektiğini söyler (Foucault, 2020: 82). Aynı zamanda *kendilik kaygısının* içinde yer alan kendilik bilgisinin sürekli aynı biçim ve işlevi taşımayan, değişim içinde olan tarihsel bir unsur olarak gören düşünür, *kendilik kaygısına* bağlı olarak geliştirilen düşünme biçimleri ile öznenin kendisini değiştirebileceğini söyler (Foucault, 2015: xvi). Bu sebeple Foucault'nun etik anlayışı evrensel nitelik taşımamaktadır. Çünkü insanın kendisiyle kurduğu her ilişki biçimi farklılık gösterebilir ve bu ilişki biçimleri herkes için ideal

ölçüde olamaz (Foucault, 2005: 24). Dolayısıyla kendilik pratiği olarak bahsedilen şey tarihselliği olan, evrensel özelliği olmayan, kendilik bilgisi ve *kendilik kaybısının* birlikteliğidir.

### 3.2. Beuys'un Pratiklerinde Özneleşme Süreci

Anıtsal heykelden yola çıkan, sanata ve malzemelere bir dönüşüm aracı olarak yaklaşan sanatçı, ilk olarak somut malzemelere (keçe, yağ, vb.) aşkın nitelikler yüklemiştir. Nesnelere tıpkı bir şaman gibi enerjisini ve yaşam deneyimini anlamaya çalışmış, bunun için de malzemelerle fiziksel ve psikolojik temasa geçmiştir. Nesnelere bu bağlamda yaklaşarak heykel kavramının alanını genişletmeye çalışan Beuys, sonrasında *genişletilmiş sanat* teorisini topluma uygulamış ve *Sosyal Heykel* kavramını ortaya atmıştır.

Beuys tarafından 1970'lerde geliştirilen *Sosyal Heykel* kavramı, hayatın her alanına yaratıcı bir şekilde yaklaşılabilmesi ve bunun sonucunda herkesin sanatçı potansiyeline sahip olabileceği anlayışından ortaya çıkan bir teoridir (http-4). Bu kavramın ana malzemesi düşüncenin araçları olan dil ve eylem; amacı ise düşüncüyü estetik pratiklerle birleştirerek bir ütopya inşa etmektir. *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramlarını sanatçının çalışmaları üzerinden incelemek hem sanatçının düşünce yapısını hem de Foucault ile bağlantısını anlamamıza olanak sağlayacaktır. Erken dönem işlerinden olan "Küvet" isimli çalışmasının düşünce, ilham, niyet

gibi soyut kavramları şekillendiren *Genişletilmiş Sanat* kavramına ve *Sosyal Heykel*'deki zihinsel süreçlerin somut dolayım biçimlerine örnek oluşturduğu söylenebilir (Görsel 1).

Sanatçının çalışmalarında genellikle kullandığı nesnelere süreç içinde değişim gösteren malzemelerdir. Sanatçının çalışmalarında kullandığı malzemelerinin doğası gereği, kimyasal reaksiyon, fermantasyonlarla renk değiştirmeye, kurumaya ve çürümeye başlar. Dolayısıyla sabit ve bitmiş değildir. *Küvet* isimli çalışmaya bakıldığında, 1920'lerden kalma, tasarımında Art Nouveau'nun hafif izleri olan bir endüstriyel ürün, ev eşyası olduğu görülür. Beuys'un 1950 yılında yapmış olduğu çizimle birlikte değerlendirildiğinde "Küvet" isimli çalışmanın kendi belleğinden yola çıkarak gerçekleştirdiği çalışmalardan biri olduğu söylenebilir (Görsel 2).

Aynı zamanda Beuys da Caroline Tisdall ile yaptığı bir röportajda "Küvet" isimli çalışması ile kendi yaşamını, çocukluğundaki duygusunu ve deneyimini hatırladığını söylemiştir. Ancak bu otobiyografik mesele sanatçı için sadece dış dünyadan, somut bir nesnenin manevi bir doğa enerjisi ile donatılmış haline dikkat çekmesi, nesnenin geleneksel estetik anlayışından ziyade onun geçirmiş olduğu dönüşümle ilgilenmesi için bir anahtar işlevi görmüştür. Hacimli sert bir nesne olan küvette ilk olarak bütünü yara karakterini gördüğünü belirten sanatçı, yapışkan



**Görsel 1.** Joseph Beuys, "Badewanne- Küvet", 1960, Beyaz Emaye, Yapışkan Sıva, Yapışkan Bant, Gazlı Bez, Gres, Yağlı Boya, Bakır Tel, Küvetin Alt Rafında Kurşun Kalemle "Joseph Beuys 1960" Yazısı, Lothar Schirmer Koleksiyonu, Münih.

sıvalar ve gazlı bezle bu nesnenin diri, canlı ama yaralı olduğu izlenimini verdiğini söyler. Ancak aynı zamanda çocuk küveti olduğu için doğum ve yaşam ile de bağlantısını kurduğunu belirtir. Küvetin içine yerleştirdiği bir başka nesne ise yağdır. Dışardan tepkimelerle şekil değiştirebilen organik nesne olan yağ ise dünyayı şekillendiren bir el gibi oraya yerleştirmiştir. Temizlenme aracı olarak kullanılan küvetin içine aynı zamanda elektriği iletmede kullanılan bakır teli yerleştirerek yaşamla duygusal anlamda tezatlık oluşturduğunu ve ölüm meselesini de nesneye yüklediğini anlatır. Bu çalışmayı gören izleyicilerden genellikle “Beuys sanırım çok sıcak suda yıkanmış” şeklinde yorumlar aldığını, aslında bu tür söylemlerin çalışmanın derin köklerine ve bazı bilinçsiz gerçeklerine işaret ettiğinden bahseder. Kişisel geçmişini araç olarak kullandığını fakat “*Küvet*” i bir tür kendini yansıtmaya olarak yorumlamanın yanlış olduğunu, bunun hazır yapımla nesneyle de bir ilgisinin olmadığını, asıl vurgunun nesne ile özne ilişkisinin anlamlandırılması olduğunu altını çizer (http-5). Beuys kullandığı malzemelerle izleyiciler arasında tartışma başlatmaya çalıştığını belirtir. Bu malzemeleri gören kişilerin



**Görsel 2.** Joseph Beuys, *Çocuğunu Yıkayan Kadın*, 1950, Bir Davulun Yırtık Kabağundaki Grafite, 58,5 X 29 Cm, Lothar Schirmer Koleksiyonu, Münih.

tepkilerinden bahseder. Bazı izleyicilerin gülmeye, bazılarının sinirlenmeye ve hatta çalışmayı yok etmeye kadar gittiğini anlatır. Bu sebeple Beuys için kullandığı malzemeler, motive edici bir faktör; çalışmalarının sosyal ve ilişkisel bileşeniydi. Sanatın sosyal yanına yaptığı vurgu politik ve ontolojiktir. 1969 yılında Willoughby Sharp ile yaptığı bir röportajda artık nesnelerin onun için çok da önemli olmadığını asıl meselesinin maddenin kökeninde, arkasındaki düşüncede olduğunu belirtir (http-6). Sanatçının 1970’li yıllarda ortaya koyduğu bu düşünme eylemi Foucault’un 1983’te Berkeley California Üniversitesi’nde verdiği konferansında *Kendilik Pratiklerini* analiz etmede kullandığı, Kantçı anlamda düşünmek ile benzerlik göstermektedir.

Foucault düşünce ile sadece felsefe ya da bilimsel bilgiyi değil, insanın “kendi davranışlarına verdikleri anlam, kendi davranışlarını genel stratejilerle nasıl bütünleştirdikleri, farklı pratiklerinde, kurumlarında, modellerinde ya da davranışlarında tanıdıkları, kabul ettikleri rasyonalite” tipini kastetmektedir (Foucault, 2020: 79). Beuys da *Genişletilmiş Sanat ve Sosyal Heykel* kavramında düşüncenin, niyetin, fikrin dönüşümünden, şekil almasından bahseder ve bu yüzden insanın plastik olduğunu düşünür. “Çünkü plastik; ‘biçim alan,’ ‘biçim verilebilen,’ ‘değişebilen’ demektir. Bu bağlamda, bir bütün olarak –düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışıyla- insan plastiktir, yoğrumsaldır.” Düşünme eylemi başladığında değişim ve dönüşüm başlamaktadır (Yılmaz, 2006: 274). Bahsedilen düşünce eylemlerinin kişinin hali hazırdaki kimliğinden çıkıp kendini dönüştürmesi, değiştirmesine olanak sağlayan egzersizler olduğu söylenebilir. Ayrıca her insanın kendisiyle kurduğu ilişkide düşünme eylemi kişiye göre farklılık ve değişim gösterebileceğinden Foucault’nun kendilik pratiklerinde olduğu gibi Beuys’un *Sosyal Heykeli*’nde de, her bireyin kendisiyle ilişkisi herkes için ideal ölçüde olmayacağından felsefi



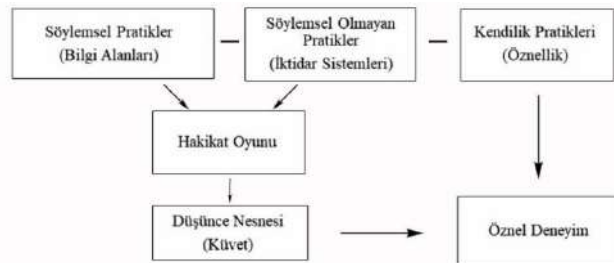
bağlamda evrensel özelliği olmadığı söylenebilir. İnsan düşüncesini ve buna bağlı olarak eylemini değiştirebilir. Düşünme dili etkiler o halde yeni kurulan dil hem bulunduğu alanı hem de diğer insanları etkilediği için Beuys'un 1970'li yıllarda geliştirdiği *Sosyal Heykel* kavramı, sanatın kolektifte nasıl bir etkiye sahip olduğunu da belirtmektedir. Geliştirdiği *Sosyal Heykel* teorisine göre, insanlar düşüncesiyle toplumun şeklini değiştirebiliyorsa o zaman toplum bir heykeldir ve buna katılan herkes sanatçı olma potansiyeline sahiptir. Ayrıca Foucault'un sorusunu da hatırlayacak olursak "Neden bu lamba ya da şu bina bir sanat eseri olabilsin de, benim yaşamım olamasın?" (Foucault, 1987: 19-20).

Beuys'un çalışmasını, yapmış olduğu açıklamaları referans alarak Foucault'un 1970'lerde kullanmaya başladığı sorunsallaştırma kavramıyla incelemek, sanatçının *Küvet*'i düşünce nesnesi haline getirme sürecinin, dolayısıyla özneleşmenin ve özneleşmeyi mümkün kılan öznel deneyimin kurulma sürecinin de anlaşılmasına olanak sağlayacaktır (Şekil 1).

Ferda Keskin "Foucault ve Öznellik" adlı seminerinde, Foucault'ya göre sorunsallaştırmanın bir süreç olduğunu belirtir. Bu sürecin bir şeyin söylemsel (bilgi alanları) ve söylemsel olmayan (iktidar sistemleri) pratikler tarafından alınması ve hakikat oyunlarına dâhil edilmek suretiyle düşünce nesnesine dönüşmesi olduğunu söyler. Hakikat oyunu demenin o şeyin belirli bir söyleme özgü kavramlarla düşünülmesi

ve önermelerin, hükümlerin kurulması anlamına geldiğini belirtir. Düşünce nesnesi haline gelmenin ise o davranış biçiminin artık öznel deneyim haline gelmesi demek olduğunu, öznel deneyimlerin insan davranışından hareketle ve insan davranışının çevresinde; bilgi, iktidar ve öznellik ekseninde kurulduğunu ifade eder. Keskin, öznelliğin Foucault'a göre bilgi ve iktidar eksenleri etrafında insanın kendi varlığı ile bilinç ilişkisi kurması ve kendi varlığını zihninde temsil etmesi anlamına geldiğini vurgular. Kendiliğin, bireysellik ya da kimlik denilen şeyin bu öznel deneyim alanlarında oluştuğuna işaret eder. Foucault'un felsefi kariyeri boyunca ilgilendiği meselenin öznel deneyimlerin tanımlanmış olduğu kimlikler ve bu kimliklerin öznesi konumuna geçmekle insanların kendisine koyduğu sınırlar olduğunu belirtir. Foucault'un düşüncesinde kimliklerin dayatmış olduğu sınırların evrensel, zorunlu, aşılabilir olmadığını aksine çalışmalarında bu kimliklerin tarihsel, olumsal yani zorunlu olmadığını ve aşılabilir olduğunu gösterdiğini vurgular (http-7).

Beuys'un sanat pratiklerine bu açıdan bakıldığında sanatçı izleyiciye sistemin kurmuş olduğu hakikat yerine kendi hakikat oyununu sağlayacak pratiklerin de var olabileceğini düşündürür. Sanatçının "yaşam ve ölüm, özne ile nesne, bilinç ile madde" arasında sanatı koyarak (Acar, 2016: 26) heykel kavramının anlamını genişlettiğini ve çalışmalarıyla bağlantısını kurduğumuz kendilik pratikleri



Şekil 1. Küvet'in Düşünce Nesnesi Haline Gelmesi ve Öznel Deneyimin Kurulma Süreci.

olarak kavramsallaştırılan özneleşme sürecinin bu alanda gerçekleştiği söylenebilir. Dolayısıyla 1960'lı yıllardan itibaren toplumsal ve siyasi içerikli olan sanat anlayışı ve sanat pratiğinin (yerleştirme, performans ve aktivist sanat eylemleri) hepsi işaret ettiği alan üzerinden incelenebilir.



**Görsel 3.** Joseph Beuys, *Ölü Bir Tavşana İmgeler Nasıl Açıklanır?*, 1965, Düsseldorf.

Birçok seyirci ve düşünür tarafından eleştirilen sanatçı, 26 Kasım 1965' de Almanya'nın Düsseldorf şehrindeki Galerie Schmela galerisinde yaptığı "Ölü Tavşana İmgeler Nasıl Anlatılır" adlı eylemini galeri kapılarını içeriden kilitleyerek seyirciden uzak bir şekilde yapmış, izleyiciler üç saat süren eylemi galerinin penceresinden izlemiştir (Görsel 3). Performansı sırasında kullandığı sembolik dili çözümlemek sanatçının düşünce yapısının anlaşılması ve eylemin kendisinin daha rahat çözümlenebilmesi açısından önemlidir.

Rudolf Steiner'in fikirlerine uygun olarak, Beuys insanın içine işaret eden sol ayağının altına keçe, sert ve dışa dönük tarafı temsil eden sağ ayağının altına ise demir yerleştirir. Yalıtım maddesi olan, ısıyı koruyan keçe, enerji depolar. Metal ise depolanan enerjiyi iletir (http-8). Odanın duvarlarında resimler asılmış, yere ölü köknar ağacı serilmiştir. Köknar ağacı çoğu kültürde doğurganlık gücünü içinde barındıran, kutsal ağaçlardan biridir. Altın, güneşin etkisiyle

oluşmuş bir madendir. Bilge kişiler altının olabilecek en temiz kükürtten doğduğunu söyler. Batılı bir simyacı doğaya hiçbir müdahalede bulunulmasaydı doğa, bütün ürünleri ürettiği olarak yazar. Bu müdahale yüzünden doğa yapması gereken şeyleri yapamamış, olgunlaşma sürecini gerçekleştirememiş ve birçok metal üretmek zorunda kalmıştır. Sadece altın olgunlaşma sürecini gerçekleştirdiği için hakiki üretim olmuştur. Bu madenin soyluluğu olgunlaşmış olmasından kaynaklanır. Diğer metaller çığ, sıradandır. Altın, tinsel simgesellikle yüküldür. Ölümsüzlüğü mutlak özgürlüğü temsil eder. Özerkliğin ve egemenliğin simgesi olarak görülür (Eliade, 2003: 53-55). Başındaki bal ise Beuys şu şekilde açıklar: "Kafamdaki bal doğal olarak düşünceyle ilgili bir şeydir. İnsan kapasitesi bal vermek değil, düşünmektir- fikir vermektir. Bu şekilde düşüncenin ölümcül karakteri yeniden yaşatılır. Bal şüphesiz canlı bir maddedir. İnsan düşüncesi de yaşıyor olabilir" (http-8).

Altın olgunlaşma sürecini gerçekleştirmiş bir metalse bal da düşünce ise, Beuys'un burada kendisiyle etik bir ilişki içine girmeye çalıştığı ve olgun düşünce yapısına ulaşmaya çalıştığı yorumu yapılabilir. Kafasını bal ve altın varak ile kaplayan Beuys, kollarında ölü bir tavşanı tutar ve galerideki resimleri tavşana anlatır. Beuys ölü bir tavşanla diyalog halindedir. Sanatçı performansla ilgili vermiş olduğu röportajlarda tavşanın doğumla doğrudan bir ilgisi olduğunu söyler. Sanatçıya göre tavşan "...vücut bulmanın (incarnation) sembolüdür. Tavşan insanın sadece zihinsel olarak yaptığını gerçek dünyada yapar: Kendisini kazar, bir yapı kazar. Dünya içinde kendinde vücut bulur ve bu kendi başına önemlidir." Tavşanın ölü olmasının dil sorunu, insan ve hayvan bilinci ile ilgili kompleks bir yapı oluşturduğunu söyler. Diğer yandan ölü bir hayvanın çoğu insanın katı rasyonel düşüncesinden daha fazla sezgisel güce sahip olduğunu ve insanların bu katı, kısır düşünce yapısının eğitim ve politika gibi birçok alanda da ölümcül sonuçlarının olabileceğini belirtir (Aktaran: Ener Merdaner, 2016: 87-89).

Sanatçının açıklamalarında tıpkı bir şaman gibi insanın başına gelen olayların nedenini ve bunların ne gibi sonuçlara sebep olacağına dair ipuçları yer alır. Beuys'un tüm çalışmaları Donald Kuspit'in "Avangard Sanatçı Kültü"nde yorumladığı gibi izleyicilere yansıttığı şamanist şifa imajı üzerinden okunabilir (http-9). Ancak sanatçı sıkıntılarının önüne geçip insanların acılarını yatıştırmakla yükümlü olan bir şamanın şifacılığını üstlenmemektedir. Dolayısıyla sanatçının sadece dengede olmayan rasyonel düşünce yapısını sanat aracılığıyla işaret ederek gerisini kendiliğinden teşekkülüne bıraktığı söylenebilir.

İkonografik detaylardan uzaklaşarak eylemin kendisi incelendiği zaman Beuys'un sadece yüzünü kimliği belli olmayacak şekilde kapattığı ve ölü bir hayvanla izleyicilerden uzak bir şekilde sohbet ettiği görülür. İlk olarak izleyiciyle arasına mesafe koyması ve çok fazla sembol kullanması sanatçının seyirciler üzerinde iktidar ve otorite kurmaya çalıştığı izlenimini verebilir. Ancak çalışmayı sadece eyleme odaklanarak Foucault'un tarif ettiği kendilik pratikleri ekseninde incelemek sanatçının yerleşik kimliğinden uzaklaşmaya ve kendisiyle kurduğu etik ilişki biçimini göstermeye çalıştığını da düşündürebilir.

Foucault *Öznenin Yorumbilgisi*'nde kişinin kendisiyle ilişkisinin insanı herhangi bir faaliyet biçiminden uzaklaştırmasından ziyade gerçekleştirmiş olduğu bu etkinliklerle onu bu etkinliklerin öznesi olarak kuran şey arasında mesafe oluşturduğundan bahseder (Keskin, 2015: xiv). Dolayısıyla Beuys'un izleyiciyle arasına koyduğu mesafe ile kendisinin arasına koymuş olduğu mesafenin benzer olduğu söylenebilir. Yani sanatçının galeride başını örterek ölü bir hayvanla iletişim kurması, kendi sanatçı kimliğinden uzaklaşmaya, kendini tanımaya, sınımaya, sınırlarını aramaya ve bunları yapmaya çalışırken de başka bir bilinçte var olmaya çalıştığını düşündürür. Ayrıca Beuys'un röportajında insanların yaptığı zihinsel eylemi tavşanın kazı yapmasında, ölü dolayısıyla

hareketsiz olan hayvanda da insanların katı rasyonelliğini gördüğünü belirtmesi Foucault'un özneleşme sürecinde bahsettiği *iç-dış alternatifinin ötesine* geçilerek yapılan sınır-tutum ile benzerlik gösterir. Dünürün sınır-tutum olarak bahsettiği şey yasanın, toplumun, kategorize edilenin tahakkümüyle oluşturulan kimliğin sınırları ile bu sınırları değiştirmek için gösterilen çaba, eleştirel tutumdur (Foucault, 2005: 188). Burada amaç yeni bir düzen kurmak değil, tarihsel olarak koşullandırılan ve kurulan hakikatin getirdiği düşünme, yapma biçimlerinin dışına çıkarak başka birtakım pratiklerin de var olabileceğini göstermektir. Dolayısıyla Foucault'nun sınır tutum olarak bahsettiği eleştirel tutum aracılığıyla Beuys'un sanat pratiği özneliğinin üretimiyle ilişkilendirilebilir.



**Görsel 4.** Joseph Beuys, *Infiltration Homogen für Konzertflügel - Kuyruklu Piyano için Homojen-İnfiltrasyon, En Büyük Çağdaş Besteci Thalidomide Çocuğudur, 1966, Deri, Keçe, Piyano, 152 x 240 cm, Düsseldorf.*

Beuys'un kendi yüzünü göstermekten kaçınarak yüzüne yumruk attığı *Felt TV - Keçe Televizyon* (1971) eylemi ve kafes benzeri bir alanda "Küçük John" isimli kır kurduyla paylaşarak gerçekleştirdiği, *Amerika'yı Seviyorum, Amerika'da Beni Seviyor* (1974) adlı performansının da bu duruma örnek oluşturduğu söylenebilir. Beuys 1966 yılında gerçekleştirdiği *Homojen Sızmış Konser Piyanosu, En Büyük Çağdaş Besteci Contergan Çocuğudur*<sup>2</sup> adlı çalışmasında bu sefer kuyruklu bir piyanoyu keçeyle kaplamıştır (Görsel 4). Sanatçı çalışmasıyla çocukların uzuvuz doğmasına

neden olan, politikayla iş birliği yapan, doktor ve bilim adamları hakkında konuşulması, tartışılması için izleyiciyi tetiklediğini şu ifadelerle belirtir:

“...piyanonun sesi susturulmuştur. Ses üretici bir enstrüman olan piyano çalınmadığında sessizdir ama hâlâ ses çıkarma potansiyeline de sahiptir. Fakat hiçbir ses çıkarma olanağı olmadığına sessizliğe mahkûm edilmiş demektir. Toplumun sessizliğinden ve evrimin bir sonraki adımını atamamasından doğan acil duruma işaret eden kızıl haç, yapıtın insanla ilişkisini kurar. Böylesi bir nesnenin amacı estetik bir ürün olmak değil, tartışma uyarıcı olmaktır. Bize insanlığın konuşmayı yavaş yavaş öğrenmek zorunda olduğunu bildirir. Her şey, olumsuz olan şeylerde, hatta dilin ötesindeki şeyler de ifade edilmelidir” (http-10).

Piyanonun insanın fiziksel olarak gözükmeyen ama içerde olan- tahakkümün, yasanın sesinden ayrı olarak var olan- “salt sesi” imlediği söylenebilir. Gözükmeyen ama insanın içinde bulunan “salt ses” eylem ve yanıt gerektirmekte, yok sayılanı hatta sayılmayanı sayıya getirmeye olanak sağlamaktadır. İdeolojik tahakküm ile özgür öznelliğin birlikte işlediğini düşündüğümüzde kişi salt sese yani “benliğin kendisine mal edemediği yabancı (ses) nüvesine sadakatle” bağlı kalarak, “kendini tanıyamadığı yaderk kırılmanın ta kendisinin peşinden giderek özne haline gelir.” İdeolojik ses, salt sesi tam anlamıyla susturamaz ve içeride olan iki ses arasındaki mesafe siyasa yer açar (Dolar, 2013: 125-126). Sanatçının piyano ile sesi kişileştirdiği, cisimleştirdiği ve suskun sese vücut vermiş olduğu söylenebilir. İzleyicileri suskun ses etrafında (piyano) onun boşluğunda düğümlendiği ve siyasal özneler olarak kendi yaşamlarının sorumluluklarını alabilmeleri için etik bir alan açtığı yorumu yapılabilir. Ancak Beuys’un, Alman Nazi askeri kimliği düşünülerek çalışmaları

değerlendirildiğinde, Benjamin Buchloh’un “Beuys: İdolün Alacakaranlığı” adlı makalesinde belirttiği gibi, sanatçının tarihsel gerçekleri kasıtlı olarak bulanıklaştırdığı ve böylece sorumluluktan kaçındığı yorumu da yapılabilir (http-11).

Beuys’un sanatsal yaklaşımı, geleneksel nesnelere enstalasyonlara ve performanslara ve ardından herkesi bir sanatçı olarak dahil eden *Sosyal Heykel* fikrine doğru gelişmiştir (http-12). Yerleştirme ve eylemlerinde izleyiciyi tetiklemeye çalışan sanatçı daha sonrasında bu yöntemi *Sosyal Heykel* kavramıyla birlikte toplumsal hayata uygulamıştır. Bu kavramla birlikte sanatçı, yaratıcı alanlarda sınırları ortadan kaldırmış, diyalog ve birlikteliği ön plana çıkarmıştır.

Beuys *Sosyal Heykel* kavramı ile herkesin sanatçı olabileceğini fakat bunun herkes tarafından inanılması gereken bir olgudan ziyade kendisinin ürettiği yapıtın bir sonucu olduğunu belirtmiştir (Mesch, 2021: 96). Bu düşüncesinin hayata geçmiş hali 1982 yılında Almanya’nın Kassel şehrinde gerçekleştirmiş olduğu 7000 Meşe projesinde görülmektedir. Sanatçı 7000 Meşe projesiyle endüstrileşme sonucu tahrip olan Kassel’ in ekolojisine dikkat çekmiş ve şehri ağaçlandırmayı amaçlamıştır. Meşenin yanına dikilecek olan 7000 bazalt sütunu Fridericianum müzenin önüne yığılmıştır. Bu durum şehrin bazı sakinleri, siyasi partiler ve şehir yönetimi tarafından hem şehrin görüntüsünü bozduğu için hem de ağaç dikiminin kentteki park yerlerine engel oluşturacağı düşüncesiyle çok fazla tartışma ve çatışmaya neden olmuştur<sup>3</sup>. Tüm tartışmalara rağmen 7000 Meşe projesi gerçekleştirilmiştir. Çünkü sanatçı düşüncesiyle bazı şehir sakinleri ile iletişimi sağlayabilmiş ve bu ilişkiyle ritmik bir davranış biçimi, eylem alanı oluşturabilmiştir.

Politikacılardan şehrin sakinlerine kadar birçok insanın gönüllü olarak katılmış olduğu projenin Kassel şehrine etkisi verilen örnekte görülmektedir (Görsel 5-6). “Tüm eylemlerinin

<sup>2</sup> Çalışma adı bkz: Jonathan Fineberg, 1940’tan Günümüze Sanat-Varlık Stratejileri: 222

<sup>3</sup> <https://www.7000eichen.de/index.php?id=2> ( Erişim Tarihi: 09.11.2022).221).



temel insan enerjileri kavramına dayandığını” belirten sanatçı, düşüncesiyle kentin inşa sürecinde enerji akışını başlatmıştır. Doğal dünyanın yanı sıra, insan ruhunu; gizemli ve anlamlı ilişkilerin yerini, sanatı aracılığıyla iletmeyi amaçlamıştır (http-13). Beuys düşüncesiyle kentin inşa sürecinde enerji akışını başlatmıştır. Caddelerin, sokakların nasıl olacağını belirleyen bilinçli hedefleri olan hiyerarşiler, bürokrasiler yerine “birçok bireyin faaliyeti sonucu kendiliğinden doğan, kendi kendine örgütlenmiş” (Landa, 2013: 33) heterojen kimlikler kendi kararıyla bu düşünce etrafında bir araya gelerek şehrin biçimini değiştirmiştir. Dolayısıyla farklı kesimlerin etkileşimiyle gerçekleşen proje insanların kendisini tanımladığı kimliğin eşğine çıkıp, daha iyi bir yaşam kurabilmek için başkalarıyla birlikte özgürleşme, özneleşme pratiklerine, bulunduğu sınır mekânın yeniden kurulabilmesine, dönüştürebilmesine yani varoluş estetiğine örnek oluşturmaktadır.

Sanatçının 1982 yılındaki 7000 meşe projesi ve bundan önce 1970’lerde Sosyal Heykel düşüncesi kapsamında geliştirmiş olduğu kurum merkezli projeleri kendi ifadesiyle: “...çoğunluğu oluşturan insanlarla dayanışmaya girmenin ilkesel olarak mümkün olduğu” düşüncesi etrafında geliyordu. 1967’deki Alman öğrenci partisi, 1972’deki Documenta’ da kurduğu Halk İnisiyatifiyle Doğrudan Demokrasi Ofisi ve 1977’deki Documenta’ da Özgür Uluslararası Üniversite’nin<sup>4</sup> 100 günü ve buna bağlı İşyerinde

Bal Pompası isimli yerleştirmesi bu düşünce kapsamında gerçekleştirmiş olduğu projelerdir. Sanatçı bu forumları sanat kurumlarının, sergi mekânlarının, müzelerin içerisinde konumlandırarak kurumları toplumsal ve siyasi konuların ve “mümkün alternatiflerin” tartışıldığı, özgür düşünce alanlarına dönüştürmüştür (Mesch, 2021: 87).

Sanatçının kurum merkezli projelerinde insanlarla sürekli iletişimde olması ve siyasi tartışmalara girmesi “bilineni meşrulaştırmak yerine, nasıl ve nereye kadar farklı düşünmenin olanaklı olduğunu bilmek için girişimde” (Foucault, 2017: 121) bulunmasına, eleştirel düşüncenin eğitim biçimine, örnek oluşturmaktadır. Dolayısıyla “Öğretmenliğim en büyük eserimdir. Gerisi teferruattır, gösteriştir” (Richter, 2009: 16) diyen sanatçı öğrenme ve öğretme pratiklerini geleneksel akademi bağlamının dışına çıkarak sadece kurumda değil hayatının yani sanatının geneline yaymıştır.

Eğitimin karşılıklı olduğunu, sadece öğretmenden öğrenciye bir akışın olmadığını, öğretmenin de öğrenciden öğrendiğini belirten sanatçı, her yerde örneğin; iş yerlerinde, sokakta “alıcı/verici” ilişkisinin bu şekilde olması gerektiğinden ve bunu başarmanın bireylerin becerilerine bağlı olduğundan bahseder (Antmen, 2014: 212). Bu ilişki, iletişim ortamını ise büyük diyalog olarak tanımlar (http-13). Sanatçının yukarıda bahsedilen kurum merkezli projeleri iletişimin



**Görsel 5.** Ludwig-Mon-Strasse, Kassel, 1982/87.



**Görsel 6.** Ludwig-Mon-Strasse, Kassel, 2015.

<sup>4</sup>Beuys, 1972’de Düsseldorf Kunst Akademi’den kovulduktan sonra 1977’deki Documenta’ da kadın hakları, küresel politikalar, nükleer enerji, Kuzey İrlanda ve diğer güncel meseleler ile ilgili tartışmaların gerçekleştiği Özgür Uluslararası Üniversite’yi kurmuştur (Fineberg, 2014: 221).



geliştirilmesine yani büyük diyaloga yapılan bir davettir. Sanatçının açıklamalarından yola çıkarak burada kurulan diyalogu peşinden koşulması, gerçekleşmesi gereken bir idealden ziyade zaten hayatın içinde var olan iletişim biçimi olarak, Foucault'un çalışmalarındaki, etik anlayış üzerinden değerlendirebiliriz. Çünkü sanatçı hangi sosyal pratiklere, hayat formlarına angaje olmamız gerektiğini mutlaklaştırarak diyalogu bir tahakküm aracına dönüştürmez bunun yerine iletişimi, eylemi kolaylaştıran bir araç haline getirmeye çalışır. Dolayısıyla sanatçının araç olarak etiği kullandığı düşünülürse böyle bir tutuma sahip diyalogun "...çağdaş direniş formlarına, egemen sosyal düzenlemelere, çağdaş meydan okumalara katkıda" (Falzon, 2001: 10) bulunabileceği söylenebilir.

## SONUÇ

Sanatçı çalışmalarında da görüldüğü gibi özne (sanatçı), nesne ve kendisini tanımladığı farklı kimlikler (öğretmen, siyasetçi, şaman) arasında geçiş sağlamaktadır. Bunlar arasındaki ilişki işlerinde farklılık gösterse de sanatçı ile diğer kimlikleri arasında duran kişinin kendisini gösterdiği yer özneleşme konumlarıdır (Acar, 2016: 24). Sanatçının temel motivasyonu arkaik kültürü ve arkaik kültürün sembolik imgelemine kendisine araç edinerek özneleşme süreci içinde eleştirel bir tutum yaratma çabasıdır. Başka bir ifadeyle Beuys'un çalışmaları kendisi ve ilişkiler üzerine düşünen öznenin varoluş biçiminin sorgulandığı pratikler ve oluşumlar olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda Beuys sanatın geleneksel biçimlerini estetik, ekolojik, ekonomik ve felsefi yönlerini kapsayacak şekilde genişleterek sanat mekanlarında, toplum hakkında, eleştirel düşünmenin yolunu açmış ve sanatta farklı sosyal düşünce ve davranış kalıplarının olabileceğini göstermeye çalışmıştır. Bu yaklaşım sanatın çevreyi ve insanı biçimlendirebilen hem doğada hem de toplumda etkili olmaya çalışan bir karşı tutumu ifade etmektedir. Şimdi üzerinde yeniyi önermesi, düşünmesi, toplumsal muhalefetle

arasındaki ilişkiyi ve toplumsal direnç noktasını gösterir.

Beuys, sanat pratiğinin sınırlarını aşarak döneminde "sanatın ne olduğu sorusu üzerine bir kalkışma olan avangard düşüncenin" (Acar, 2016: 24) önemli isimlerinden biri olmuştur. Ayrıca günümüzde *Genişletilmiş Sanat* anlayışı ve sosyal etkileşimi merkeze alan *Sosyal Heykel* kavramının, kolektif sanat uygulamalarına, yeni tip kamusalığa, sosyal mekanlara, inisiyatiflere ve proje temelli güncel sanat uygulamalarına olan etkisi de görülmektedir. Sosyo-politik meselelere odaklanan, mekanın dönüşümünü ve izleyicinin etkileşimini amaçlayan bu performansların, kendisini yerleşik özne konumlarından arındırabildiği ölçüde, "kendisine, başkalarına ve dünyaya karşı yeni bir tutum" oluşturabildiği ve etik bir alan açmayı sağlayabildiği, özneleşme süreçleri olduğu söylenebilir.

## KAYNAKLAR

- Acar, B. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa İle Sanat Üzerine Konuşmalar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Cevizci A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi*. (Çev. B. E. Aksoy). İstanbul: Metis Yayıncılık
- Eliade M. (2003). *Demirciler ve Simyacılar*. (Çev. M. E. Özcan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Fanzon C. (2001). *Foucault ve Sosyal Diyalog- Parçalanmanın Ötesi*. (Çev. H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayınları
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat-Varlık Stratejileri*. (Çev. S. Atay-Eskier, E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları
- Foucault, M. (1987). *Söylemin Düzeni*. (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Hil Yayın
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*. (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2015). *Öznenin Yorumbilgisi*. (Çev. F. Keskin). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Foucault, M. (2017). *Cinselliğin Tarihi*. (Çev. H. Uğur, Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Foucault, M. (2020). *Eleştiri Nedir? Kendilik Kültürü*. (Çev. M. Erşen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Landa De. M. (2013). *Çizgisel Olmayan Tarih*. (Çev. E. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları
- Merdaner, E. (2016). *Joseph Beuys*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Mesch, C. (2021). *Joseph Beuys*. (Çev. E. Ayvaz). İstanbul: Arter Yayınları
- Urhan, V. (2013). *Michel Foucault ve Düşünce Sistemleri Tarihi: Arkeoloji, Soykütüğü, Etik*. İstanbul: Say Yayınları
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi

## İnternet Kaynakları

- http1. Prof. Dr. Marcus Graf. (Şubat 2021). 100 Yıl Beuys- Joseph Beuys Üzerine-  
Web: <https://www.youtube.com/watch?v=60rhehrU1X4>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).
- https2. Hüseyin Özcan Deniz (Ocak, 2019). *Politik Bir Direniş Olarak Etik: Michel Foucault*.  
Web: <http://docplayer.biz.tr/137873872-Politik-bir-direnis-olarak-etik-michel-foucault.html>. (Erişim Tarihi: 09.11.2022).
- http3. Goethe Ankara (Haziran, 2021). *Joseph Beuys-Sanat ve Toplumsal Değişim Arasında- Necla Rüzgar ve Jochen Proehl ile sunum ve söyleşi*. Web: <https://www.youtube.com/watch?v=xLi52YARhww&t=972s>. (Erişim Tarihi: 10.10.2022).
- http4. <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/social-sculpture>. (Erişim Tarihi:09.11.2022).
- http5. Helmut Friedel, Lothar Schirmer. (Mayıs, 2013). *Lenbachhaus ve Lothar Schirmer Bağışında Joseph Beuys*.  
Web: <https://docplayer.org/96798791-Joseph-beuys-im-lenbachhaus-und-schenkung-lothar-schirmer.html>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).
- http6. Lana Shafer Meador. *Joseph Beuys ve Martin Kippenberger: İlişkisel Estetiğe Farklı Yaklaşımlar*.  
Web: <http://www.frenchandmichigan.com/reading/joseph-beuys-and-martin-kippenberger>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).
- http7. David Adams, (Şubat, 1998). *Kraliçe Arıdan Sosyal Heykele: Joseph Beuys'un SanatsalSimyası*. Web:[https://www.researchgate.net/publication/303519332\\_From\\_Queen\\_Bee\\_to\\_Social\\_Sculpture\\_The\\_Artistic\\_Alchemy\\_of\\_Joseph\\_Beuys](https://www.researchgate.net/publication/303519332_From_Queen_Bee_to_Social_Sculpture_The_Artistic_Alchemy_of_Joseph_Beuys). (Erişim Tarihi: 09.10.2022).
- http8. Jan Verwoert. (Aralık, 2008). *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*.  
Web: <https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/>. (Erişim Tarihi: 02.03.2023).
- http9. Selin Arslan. (Şubat 27, 2018). *Piyano Parçasından Parçalanmış Piyanoya: Piyanonun Yersizyurtsuzlaşması*.  
Web: <https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi>. (Erişim Tarihi: 09.11.2022).
- http10. Benjamin HD Buchloh. (Ocak, 1980). *Beuys: İdolün Alacakaranlığı*.  
Web: <https://www.artforum.com/print/198001/beuys-the-twilight-of-the-idol-35846>. (Erişim Tarihi: 01.03.2023).

http11. David Adams. (Haziran, 1992). Joseph Beuys: Radikal Ekolojinin Öncüsü. Web: [https://www.researchgate.net/publication/232244041\\_Joseph\\_Beuys\\_Pioneer\\_of\\_a\\_Radical\\_Ecology](https://www.researchgate.net/publication/232244041_Joseph_Beuys_Pioneer_of_a_Radical_Ecology). (Erişim Tarihi: 01.03.2023).

http12. Ali Artun. (Kasım, 2015). Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan Mı? Web: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>. (Erişim Tarihi: 08.11.2022).

## Görsel Kaynakları

Görsel 1. <https://docplayer.org/96798791-Joseph-beuys-im-lenbachhaus-und-schenkung-lothar-schirmer.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 2. <https://docplayer.org/96798791-Joseph-beuys-im-lenbachhaus-und-schenkung-lothar-schirmer.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 3. [https://www.youtube.com/watch?v=hI\\_7\\_MJY-48&t=21s](https://www.youtube.com/watch?v=hI_7_MJY-48&t=21s) (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 4. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Object-EN/popup11.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 5. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/100-jahre-joseph-beuys-wie-kassel-7000-eichen-bekam-17335900/so-sah-sie-vorher-aus-die-17338285.html> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

Görsel 6. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/100-jahre-joseph-beuys-wie-kassel-7000-eichen-bekam-17335900/danke-herr-> (Erişim Tarihi: 17.02.2021).

## YARATICILIĞI TETİKLEYEN TASARIM STÜDYOSU STRATEJİLERİ

Kamile ÖZTÜRK KÖSENCİĞ\*  
Doç. Dr. Mehtap ÖZBAYRAKTAR\*\*

### ÖZET

Bu çalışma, karşılaştırmalı vaka analizi yoluyla mimarlık pedagojisine ve tasarım stüdyolarında keşfedici öğrenme ortamlarına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Araştırma, yaratıcılığı teşvik etmek için kullanılan tasarım stüdyosu stratejileri hakkında örnek vaka çalışmasını içermektedir. Bu amaçla çalışmada önde gelen yaratıcılığa dayalı yürütücü stratejileri; spekülatif, çoklu spekülatif, malzeme odaklı, metaforik ve analogik yürütücü stratejisi olarak sınıflandırılmış ve analiz edilmiştir. Bu stratejilerin temel konseptleri ve bunların yaratıcılık ve tasarım bilişi açısından etkileri tespit edilmiştir. Metodolojik olarak, literatür araştırması yoluyla yaratıcılığı tetikleyen farklı kavramlar tanımlanmış, ilgili stratejiler belirlenmiş ve bunu uygulayan yürütücüler tespit edilmiştir. Daha sonra bu yürütücülerin yaklaşımları yarı yapılandırılmış görüşmeler ve basılı kaynaklara dayanarak analiz edilmiş ve buna göre her bir yürütücünün döngüsel tasarım sürecini bilişsel açıdan nasıl değiştirdiği irdelenmiştir. Sonuçlara göre döngüsel problem tanımlama ve çözüm üretme sürecini dönüştürmesi bakımından bu stratejiler benzerdir. Ancak, bu stratejiler sürecin farklı aşamalarında etkilidir. Bazıları başlangıçta ve sürecin ortasında problemin tanımlamasını etkilerken bazıları da olası çözümlere etki etmektedirler.

**Anahtar Kelimeler:** Analoji, Mimarlık, Yaratıcılık, Metafor, Spekülasyon.

Geliş Tarihi: 02.12.2022

Kabul Tarihi: 15.02.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Kocaeli/ Türkiye, ozturkamile@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-7497-9261

\*\*Kocaeli Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Kocaeli/ Türkiye, mehtap.ozbayraktar@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-4460-4968

## DESIGN STUDIO STRATEGIES FOR STIMULATING CREATIVITY

Kamile ÖZTÜRK KÖSENCİĞ\*  
Assoc. Prof. Mehtap ÖZBAYRAKTAR\*\*

### ABSTRACT

This study aims to contribute to architecture design pedagogy and exploratory learning environments in design studios through cross-case analysis. It involves contextual sampling and collecting and analysing information from multiple sources about design studio strategies for stimulating creativity. Therefore, this study investigates the five leading creativity-based teaching strategies (i.e., speculative thinking, multispeculative thinking, material thinking, metaphorical thinking and analogical thinking as a teaching strategy) and identifies the main concepts and their impacts on the design process cognitively. The methodology of the study is to explore design studio practices by conducting document reviews about instructors and interviews with prominent international practitioners to collect in-depth information about their strategies. The paper identifies different stimulating concepts and demonstrates how an instructor cognitively influences the cyclical design process. According to the results deconstructing the iterative problem and solution process is typical for all these strategies. However, these strategies are effective in different phases of the process. They can affect problem identification at the beginning, redefining the design problem in the middle of the design process or possible solutions.

**Keywords:** Analogy, Architecture, Creativity, Metaphor, Speculation.

Received Date: 02.12.2022

Accepted Date: 15.02.2023

Article Types: Research Article

\*Kocaeli University, Faculty of Architecture and Design, Department of Architecture, Kocaeli/ Turkey, ozturkamile@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-7497-9261

\*\*Kocaeli University, Faculty of Architecture and Design, Department of Architecture, Kocaeli/ Turkey, mehtap.ozbayraktar@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-4460-4968



## 1. INTRODUCTION

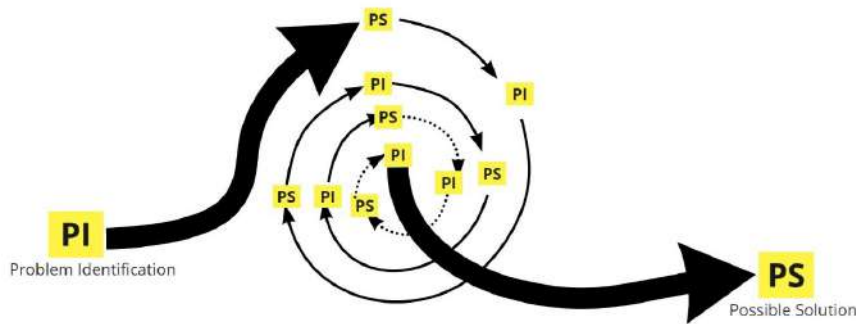
Today, the importance of process-oriented pedagogy is emphasized, and its antonym is extensively criticized in the literature (Oxman, 2001; Salama, 2005). Process-oriented pedagogy is defined as “an instructional model in which learners are taught to employ suitable learning and thinking activities to construct, change, and utilize their knowledge of a particular subject domain” (Vermunt and Verschaffel, 2000: 209). Further, product-oriented pedagogy, as the recent predominating design education, emphasizes the final product, skills, and knowledge rather than the knowing itself. Besides, the idea of “learning from failure” is considered in the process-oriented instructional model opposite to product-oriented pedagogy. Instead of teaching the knowledge, the instructor’s responsibility in the process-oriented pedagogy is to create an ambiguous exploratory environment and guide students in the process of discovering this environment. This way, the instructor allows students to find a suitable way to discover that knowledge. This approach will require a shift from a teacher- to student-centred learning approach, which also allows taking advantage of students’ unique characteristics and the divergence in an exploratory learning environment.

The student-centred learning approach focuses on concepts such as active involvement, communication, learning-by-doing, and social interaction. Divergent ideas can be generated in the studio and lead to valuable argumentations as outcomes of a student-centred environment. Design exploration is crucial in student-centred and process-oriented methodologies because learning via self-discoveries, instead of learning from an instructor, is an essential part of this process. The aim of a design studio is to foster creativity and innovation, thus creating unique solutions via straying from the normal path

but being realistic at the same time. Therefore, instructors guide the process with a prevalent approach; they also use different strategies to enhance creativity or to deal with unexpected situations and resistance in the studio. This is accomplished by using discrete teaching strategies and orienting students to discover how to take their own approaches. Instructors orient and motivate the process by following a student’s design steps in the process, guiding them to become creative designers with these strategies. This type of guidance takes a prevalent approach; on the other hand, students can use different strategies to enhance creativity or to deal with unexpected situations in the studio. The questions that arise here are what kind of strategies do they use? What are the differences and similarities between these strategies? How did they affect the generic design process? These are the questions we aim to answer.

Many different experimental design studio setups aim to stimulate creativity in a student-centred approach. Visual or textual stimuli could be used as an analogy, or conceptual associations could be used as a metaphor to make students stray from the normal path in these studios. On the other hand, some instructors could use speculative scenarios, or some choose independent formal or material exercises as a minor project to achieve that purpose. These strategies could change according to the instructor’s specializations and current paradigms.

Most teaching strategies manipulate the generic design process, which is defined as a series of actions and reflections, a cyclic and open-ended conversation, an exploration through problem identification and solution in the literature (Clinton and Hokanson, 2012; Dorst and Cross, 2001; Maher, 2000; Schön, 1987) to enhance creativity. A designer deals not just with the problem given to them but also with the problems of the solutions that they suggest in



**Figure 1.** Adapted From Maher's *Design Problem Solving Process*, 1996.

each design move. All possible solutions include a problem, even the final solution suggested by the designer. Therefore, this internal conversation and design exploration as a co-evaluation of problem and solution continues holistically until the designer is satisfied. This process is graphically represented as a loop in Figure 1. Designers start with problem identification (PI) and then suggest a solution to this problem (PS). This solution generates other design problems that designers need to solve. This iterative process occurs until the designer ends it.

Basically, the divergence of mediums, student profiles, instructor perspectives, and challenges, e.g., the COVID-19 pandemic, lead to divergence in teaching strategies. In addition, the leading paradigms and developments of production technologies also affect these strategies. Researching the pioneering process-oriented teaching strategies and the way they enhance creativity is valuable in this context. Therefore, the following chapter argues for the use of creativity and problem-solving activities in design studios.

## 2. CREATIVITY AND PROBLEM-SOLVING

Creativity means being original and primitive in any field; specifically, it is defined as a power

to form, invent, and explore ideas and develop abilities that are still hidden or already emerged (Mott, 1973). Creativity includes a sense of curiosity, being surprised, seeing something that nobody sees, and giving different responses. Maslow, (1958) using a child as an example, states that "Aristotelian classes do not exist for the young child. It is independent of control, taboos, discipline, inhibitions, delays, planning, and calculations of possibility or impossibility. It has nothing to do with time and space, or with sequence, causality, order, or the laws of the physical world." Therefore, we may generate a strategy to think and design freely then refine the idea through the obstacles and requirements that we have not considered, in order to achieve that purpose. Besides, creativity is mostly related to exceptions; therefore, we may use deviations from normal conditions as a strategy.

Goldschmidt and Sever, (2011) for example, showed that inspiration from unrelated texts leads to more creative design solutions than related texts. Here, we need to understand the components of creativity in addition to the design process to find a way to manipulate the generic process and translate it into a unique process. In order to derive this process from the literature and see that creativity is about the strategies, e.g., demolishing self-boundaries,

extraordinary, unconscious, cooperative, recreation, divergent thinking, discovery, re-representation, reintegration, straying from the normal path of conventional, intuition, ambiguity and deconstruction (Guilford, 1968; Pope, 2005). Jordanous, (2012) also attempts to identify the components of creativity by analysing many scientific texts. These are specified as active involvement, persistence, dealing with uncertainty, general intellectual ability, intention, emotional involvement, progression, development, spontaneity, subconscious processing, generation of results domain competence, independence, freedom, originality, social interaction, communication, thinking, evaluation, variety, divergence, and experimentation (Jordanous, 2012).

First, the intuition concept is equivalent to spontaneity and subconscious processing. The Cambridge dictionary describes it as “an ability to understand or know something immediately based on your feelings rather than facts.” Intuition could also be described as experience-based unconscious solutions, dreams, or stories. Therefore, varying the experiences and interests could be intuitional references for an unconscious phase. Ward, Finke, and Smith, (1995) conceptualize intuition and insight as two distinct phases in the process of problem-solving, i.e., “an initial, intuitive phase, which involves a graded process of activating responses that are stimulated by, and increasingly appropriate to, the available pattern of clues, and an insight phase, which involves a conscious recognition, often quite sudden, that a particular response constitutes a potential solution to the problem.” Another component of creativity is anarchy, which is associated with breaking the rules, independence, straying from the normal path, and demolishing self-imposed boundaries. Speculative arguments could be a strategy for creating an anarchical environment and triggering the process

intuitively, which could encourage designers to focus on intellectuality and novelty. Ambiguity is also a vital component of creativity and is mostly associated with fluid expressions in a design studio; it could also be described as an opportunity for creativity in the design process. The instructor could use ambiguous expressions while describing design requirements in order to provide an independent design environment and trigger creativity. Therefore, students could explore and recreate knowledge/design problems.

Another crucial component is deconstruction, which originates from the term “Derrida.” In literary theory, Derrida is associated with rediscovery, re-representation, re-explore, and re-integration to see an unknown and unseen reality in language; it is also translated to different fields with the same meanings. Richards, (2008) explains the definition of deconstruction as “the act of taking something apart can be the first step toward understanding something anew.” Therefore, we believe that the contribution of re-exploring knowledge is to produce something novel. Here, integrating unfamiliar representation techniques that are not directly related to the issue/field and/or making speculations could be exemplified as a deconstructivist strategy. Finally, breaking the rules and exceeding the boundaries could be a powerful impetus for creating design problems. However, the balance between creativity and determinism is essential for architectural and industrial engineering fields as a difference from other artistic fields. A creative design product could fail in function; on the other hand, a functional design product could fail in creativity.

The design studio instructors, need appropriate strategies to educate designers for unpredictable future conditions and encourage them to be creative with the solution and also the design problem. In summary, we claim that the components of creativity are mostly used

as key concepts of the pioneer strategies. Therefore, this paper aims to understand pioneer strategies in terms of creativity components and formalize them in order to support our arguments. These components are associated with the origin of teaching strategies, which are related to manipulating the process by dividing or deconstructing it, intervening as a catalyst into it, and/or providing a speculative studio environment to discover a design problem instead of defining the problem. We explain and exemplify these strategies and their relation with creativity via pioneer teaching strategies in the next chapter.

### 3. METHODOLOGY

This study aims to enhance innovative pedagogies and contribute to exploratory learning environments in design studios through a cross-case analysis. It involves contextual sampling, along with collecting and analysing information from multiple sources about design studio strategies for stimulating creativity. Therefore, this study investigates the five leading creativity-based teaching strategies. The research started with a literature review of creativity concepts; then, we searched for possible cases related to

these concepts. Andrew Kudless, Greg Lyn, Michele Giovanni Caja, Ir. F. R. Schnater and Frosso Pimenides were omitted. However, Delfina Bocca's studio, Yürekli and Falay's studio, William O'Brien's studio, Semra Aydınli and Burçin Güngen's studio were examined in the research.

These cases were eliminated according to the interview eligibility, conceptual diversity and institutional diversity (Figure 2). The timeline analysis of the studios was done, and then these are categorised into five leading strategies as; speculative concepts, multispeculative concepts, material-based concepts, metaphorical reasoning and analogical reasoning as a teaching strategy. Firstly a timeline analysis of the studio was done to answer the research question; how did they affect the generic design process. Then the effects of the strategies were represented with manipulated design cycle diagrams.

We analysed how these main concepts affect the design process with timeline analysis and their impacts on design creativity by analysing their relationship with creativity concepts (Figure 3). The methodology of the study is to explore design studio practices through conducting document reviews about prominent international

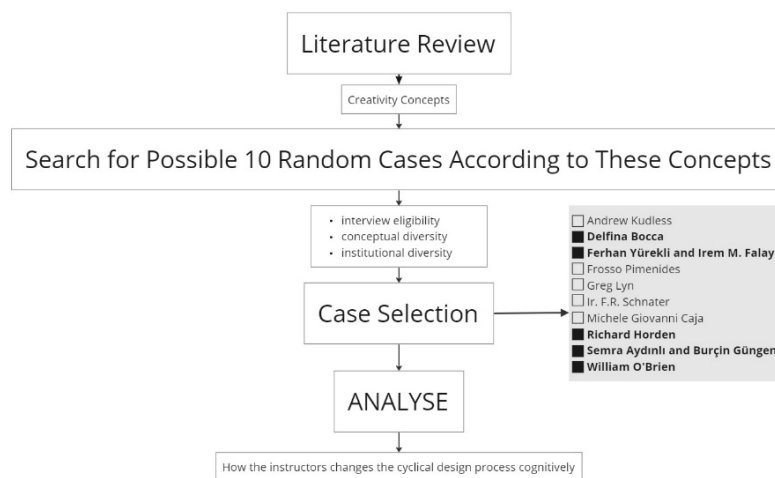
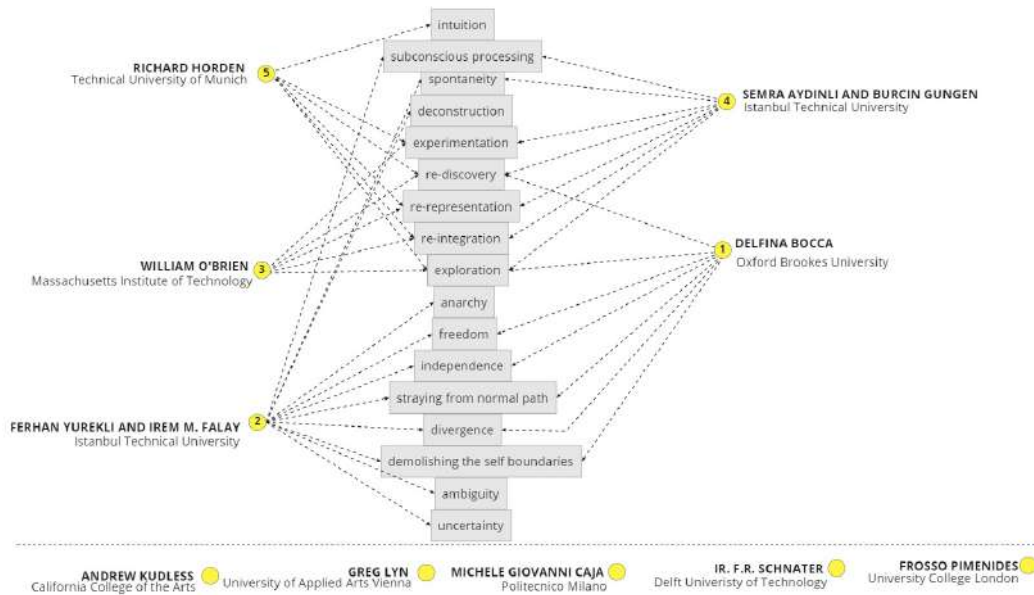


Figure 2. Work Flow Chart and Selection Of The Cases.



**Figure 3.** *Creativity-Based Concepts In The Literature and The Relationship Between Instructional Strategies.*

practitioners and making interviews with them to collect in-depth information about their strategies. Different manipulations and stimulating concepts were identified and how an instructor translates this ordinary process into a unique process in detail was demonstrated in the paper with abstract diagrams of each strategy. These diagrams show how these strategies transform the design process and how these instructors create an ambiguous exploratory environment to stimulate creativity.

#### 4. DESIGN STUDIO STRATEGIES

The literature presents many architectural models for teaching (Ledewitz, 1985; Salama, 2005) here, we aim to understand discrete creativity-based teaching strategies. Strategy is used as a method to foster creativity in design studios. For example; metaphorical reasoning is seen as a pedagogical tool for creativity in the literature (Casakin, 2011; Hey et al., 2008) and is described as being based on a conceptual transfer of relationships or mapping from a well-known source domain to a poorly known target domain, which could

result in creative outcomes (Moser, 2000). Visual representations are crucial at this point. Donaldson, (2006) categorizes metaphorical concepts as “translating ideas into symbols, imagination and fantasy questions, record dreams and associate to the problems, scribbling, guided imagery scenario, and convert ideas into metaphorical representations.” Analogical reasoning is also another design strategy that is used for fostering creativity in the literature (Casakin, 2012; Horden, 2008). Speculative thinking, that uses speculative design hypotheses as a design context, is also a commonly used strategy in design studios (Author, 2020; Dong et al., 2021; Fricker, Kotnik and Piskorec, 2019; Yürekli and Falay, 2014). On the other hand, digital developments reverse the “form, structure, material” sequential process to the “material, structure, form” like a significant case, i.e., the Sydney Opera House (1957–73) (Oxman and Oxman, 2010). These, material strategies, are commonly used as a pedagogical tool to foster creativity in design studios nowadays (Kudless, 2016).



Five pioneer teaching strategies (i.e., speculative thinking, multispeculative thinking, material thinking, metaphorical thinking and analogical thinking as a teaching strategy) are chosen through their differences in terms of manipulation of the design process. The fact is that there is more than one strategy in all these design studios, and they intervene with each other. On the other hand, the scope of this paper is restricted, as it is focused on the discrete strategies to help our understanding of creativity and teaching strategies in design studios. Therefore, it is aimed to reveal how the strategies trigger creativity and affect the cyclic design process. Creativity is triggered by deconstructing the cyclical process by defining the problem, producing a possible solution, defining a new problem according to the previous possible solution and producing a solution again.

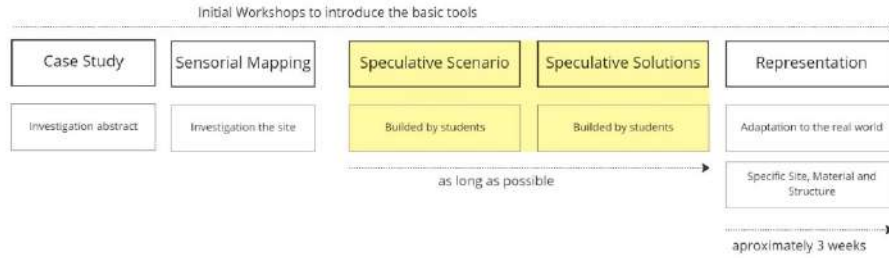
First, the key strategies and participants were identified through contextual literature review; then, the identified participants were analysed in detail (Table 1). Published sources and structured interviews were used to analyse the strategy's

framework and the relationship with the creativity components in detail. Interviews with all of the instructors also had constraints; on the other hand, we collected pertinent information from the documentary analysis about their concepts, too. Therefore, these cases are also included in the paper. The interviews were semi structured and questions were prepared through the components of creativity related to "how." Two researchers worked collaboratively to make an inductive analysis to identify concepts through information. Diagrams were prepared for better understanding of the concepts and to make arguments about design education and design praxis. These schematic diagrams were iteratively reproduced to show the impact of teaching strategies on the design process. In conclusion, the first similarity between the pioneer design studios that were chosen for the paper is their approaches. These studios are all student-centred and process-oriented. Further, their aims are to obtain an exploratory learning environment, and, with analogical thinking as a teaching strategy, contribute to the process as being a shortcut to solve the design problem;

**Table 1.** List of the Cases.

No	Instructor	University	Strategy	Manipulation	Year	Data
1	Delfina Bocca	Oxford Brookes University	Speculative concepts	Speculating the problem identification (PI)	2020	Interview
2	Ferhan Yürekli & A. İrem Mollaahmetoğlu Falay	Istanbul Technical University	Multi-speculative concepts	Speculating & deconstructing the problem solving process	2010	Literature review & Observation*
3	Richard Horden	Technical University of Munich	Analogical reasoning	Stimulate solution phase (PS)	1996-2007	Literature review
4	Semra Aydın, Burçin Güngen	Istanbul Technical University	Metaphorical reasoning	Stimulate both problem identification (PI) and solution (PS)	2012	Literature review
5	William O'Brien Jr.	Massachusetts Institute of Technology	Material-based concepts	Dividing the problem solving process and speculating the problem identification (PI)	2018	Interview

\*The author was one of the student participants in Yürekli and Falay's studio in 2010.



**Figure 4.** *Timeline Analysis of the Studio Process, 2020*  
According to the Interview With Bocca.

moreover, other teaching strategies contribute to the process by expanding and speculating the problem identification and exploration phase to enhance creativity in different ways. We also need to emphasize that these strategies are not unique characteristics of a studio environment, as different instructors use these strategies in various ways. We aimed to discuss through specific and discrete examples here.

#### 4.1. Speculative Concepts as a Teaching Strategy

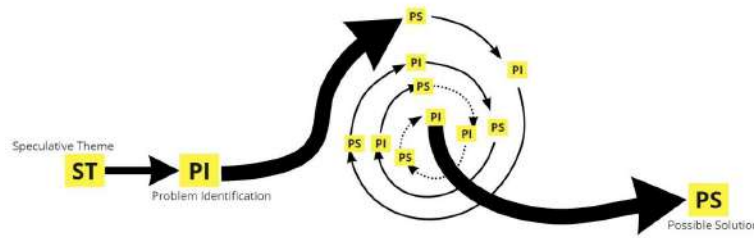
Making speculation about the context or space, that stimulates creativity in the design studio, is a commonly used teaching strategy. Sometimes, students demand speculative design hypotheses; other times, instructors provide future and technology-based utopian or dystopian hypotheses to students at the beginning of the studio. Furthermore, instructors may start with utopian or dystopian readings to speculate on a design problem. For example, Author (2020) uses this strategy in his/her studio. The studio begins with dystopia novel readings as text stimuli. Students are then asked to speculate on a scenario associated with the texts and define its design problems in this studio. Bocca, (2020) also

uses this strategy in her studio as an instructor. Students at Oxford University study Poconos' honeymoon resorts while speculating the myth of love and society in post-war America (<http> 1). The 'Digital Romanticism' studio starts with a case study and site investigation. A speculative scenario is used at the early stages of the studio to foster students' creativity at this studio (Bocca, 2020) (Figure 4).

Encouraging students to create speculative scenarios is a rule-breaking strategy, which is mainly associated with deconstruction, anarchy, and intuition in terms of creativity components. Speculative themes/scenarios, whatever their origin, affect the design problem in the beginning. They expand the problem exploration phase by reconsidering the design problems (Figure 6). This strategy helps students with novel design solutions and differentiates and characterizes their design process by enlarging the problem exploration space (Figure 5). It does not work as a shortcut, but it does affect the whole process and thus the solution indirectly. The problem identification and iterative solution process remain the same, but this strategy assists students in defining and discovering the potential



**Figure 5.** *Student Works from the Digital Romanticism Studio of Bocca, Source: Http 1.*



**Figure 6.** *The Impact of Speculative Concepts as a Teaching Strategy on the Design Process.*

and unique character of the design problem.

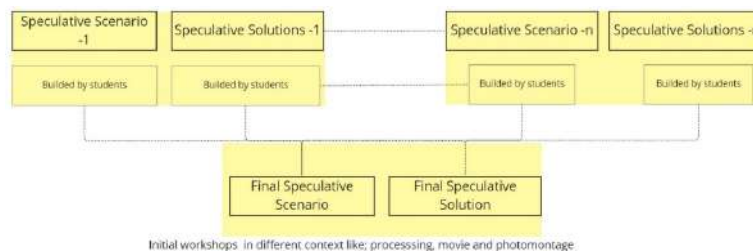
After identifying the hypothetic design problem in all aspects and speculative solutions, this hypothetic phase turns into a realistic phase in these studios. Here, the percentage of these phases is also a critical side of the issue. Freedom and independence for creativity are necessary as well as a need for more realistic requirements. Therefore, instructors implement experiments to obtain a balance between determinism and ambiguity in the studios. Bocca, (2020) states that they maintain the creative part of the process as long as possible; then, students are asked to design by using related materials and digital tools as a final step, which includes the site, material, and functionality discussions generally for the last three weeks in her studio.

#### 4.2. Multispeculative Concepts as a Teaching Strategy

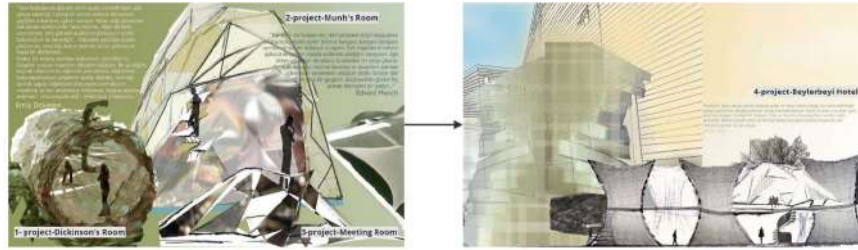
Designing the studio process with two or more different design problems is also used as an approach in design studios, which is notably common in freshmen or early design studios.

Sometimes integration of these projects is desired, but sometimes these small-scale experiments are discontinuous. Yürekli and Falay, (2014) designed their studio with this approach. They use speculative thinking as an essential and powerful strategy; on the other hand, they do so with multiplication of the exercises, depending on various design problems, context, scale, and material. This studio differs from other speculative studio strategies with these short design experiments (Yürekli and Falay, 2014). Further, these scenarios and design outcomes intersect and integrate as a whole process. Many independent speculative scenarios are used, and the students generate independent solutions to them in Yürekli and Falay's studio (Figure 7). At the end of the studio, a speculative and unifying scenario is used to connect these different projects as one single project.

Speculations also propagate the design problems; however, their outcomes as a speculated solution also propagate the following design problem in the cycle (Figure 9). Therefore, a design solution turns into a component of another



**Figure 7.** *Timeline Analysis of the 2010 Studio Process of Yürekli And Falay.*



**Figure 8.** Student Works From Yurekli and Falay's Studio, 2010,  
Source: Author's Archive.

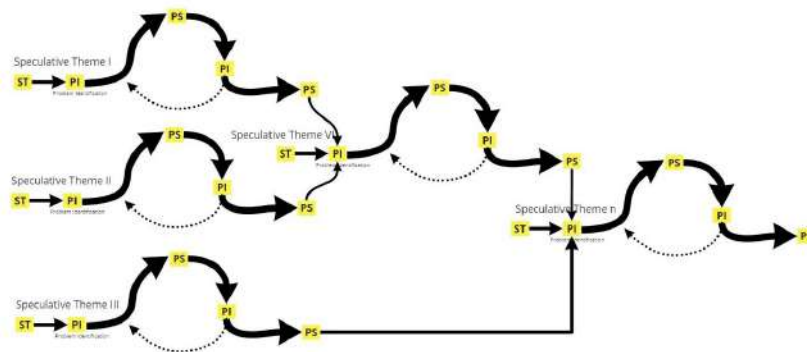
design process. For example, speculating about famous artists and designing a discrete room for each of them are used as separate projects at first. Then, the instructor asks students to integrate each special room by designing a meeting point for them (Figure 8). These micro-narratives orient students to design an undivided but heterogeneous outcome at the end. In addition to the argumentation on integration and intersection, enhancing creativity by these interrelated small-scale, short-term projects, and micro-narratives is also the strategy's primary aim. The problem identification and iterative solution process stay the same as speculative concepts as a teaching strategy. On the other hand, while the instructor uses different speculative themes to speculate and identify the design problems, he/she uses them to merge these iterative processes too.

The studio strategy is related to anarchy, which is described as real intellectual behaviour (Yürekli and Falay, 2014) as well as to ambiguity,

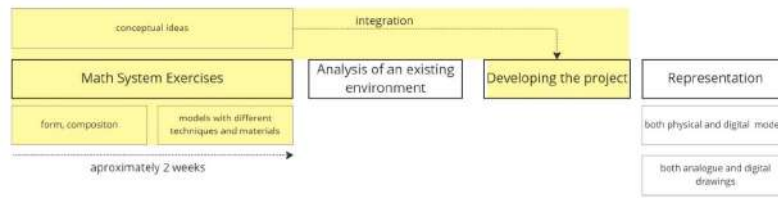
intuition, and deconstruction in terms of creativity components. An instructor's ambiguous expressions are another issue that is especially emphasized by these prominent practitioners at Istanbul Technical University. The studio encourages hands-on design strategies but is also open to using new digital tools and strategies. Therefore, students are encouraged to use various design tools, materials, and mediums. In summary, deconstructing the design process by propagating design problems with various speculative themes is the characteristic of this strategy in which to foster creativity.

### 4.3. Material-Based Concepts as a Teaching Strategy

The developments in digital design tools and fabrication techniques have become possible and easy for designers to think and create more complex forms and realize intricate designs. This situation introduced new research into the agenda of the form and allows designers to break

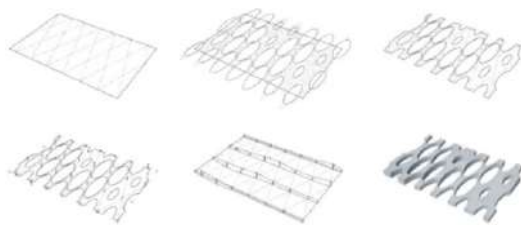


**Figure 9.** The Impact Of Multi-Speculative Concepts  
as a Teaching Strategy on the Design Process.



**Figure 10.** Timeline Analysis of the 2018 Studio Process of O'Brien Studio.

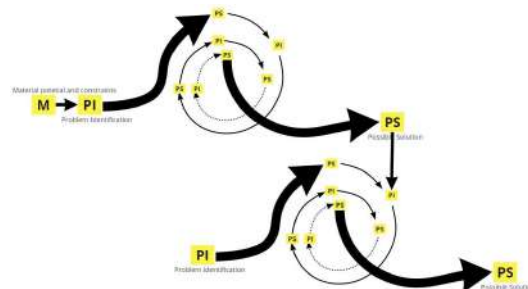
the rules and be creative, although it can still be difficult to generate a creative and innovative form experiment for architecture students who could resist acting upon uncertainty and remain on the side of the accepted knowledge, despite the related research. Here, an instructor requires a strategy to overcome this challenge. For example, O'Brien, (2020) uses a strategy to deal with talented and intelligent students who sometimes resist taking risks. He divides the studio into two parts, i.e., major and minor design exercises. He sets up a micro-design exercise to establish free thinking (O'Brien, 2020). This exercise, i.e., "Mat System," which originates from Alison Smithson's mat-building phenomenon (Smithson, 1974), takes two weeks (Figure 10). He uses the system as a formal, compositional, hierarchical, and material exercise separately from contexts (e.g., site, economy, user needs, scale, function) (Figure 11). Then, he wants students to use these formal exercise findings and integrate them with major design exercises. O'Brien thus aims to foster creativity by encouraging students to take risks in this way.



**Figure 11.** Student Works From O'Brien's Studio 2018, Source: William O'Brien's Archive.

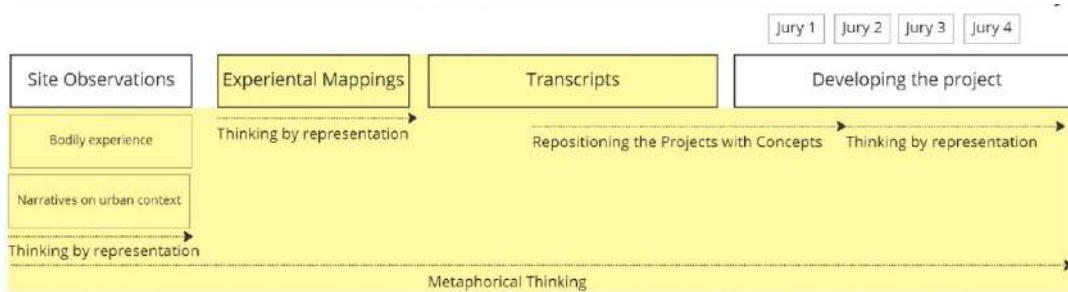
This strategy divides and relocates design moves in simple terms. Materiality is considered in the beginning independently from the major design problem. Relocated design moves, which are related to the "deconstruction" and "straying the normal path of conventional" as components of creativity, are used as a strategy—not just to overcome resistance toward taking risks but to foster creativity at this point. The material-based concepts are used in a preliminary/minor project, and the possible solutions of the first design process are used in the secondary/major project. The solution of the minor project (PS) is included in the major project as a creative indicator (Figure 12).

Kudless, (2016) uses digital fabrication as a material thinking strategy with the same concerns in his studio. He starts the studio exercises with thinking and learning about the power and potential of material, which is also a form-finding exercise; then, students are asked to design with this knowledge on a specific site and context (Kudless, 2016). He states about the studio: "Placing material as a primary design



**Figure 12.** The Impact of Material-Based Concepts as a Teaching Strategy on the Design Process.





**Figure 13.** Timeline Analysis of the 2012 Parallax Studio Process of Aydınli and Kürtüncü.

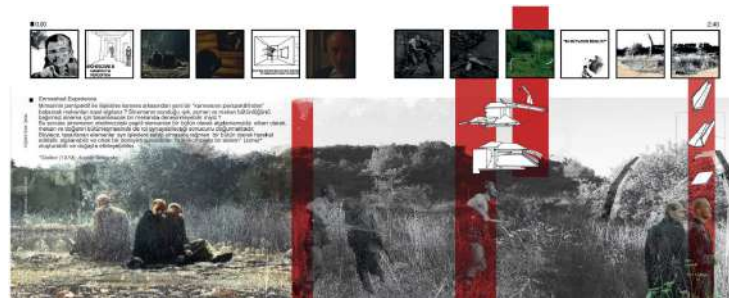
move then site and program as a secondary move enables the students to develop much more innovative designs” (Kudless, 2016). In summary, it can be said that this is a commonly used strategy because of the triggered technological developments and paradigm shift.

#### 4.4. Metaphorical Reasoning as a Teaching Strategy

Metaphorical reasoning is generally used in architectural design studios to encourage students to realize the unseen relationships through different lenses, e.g., threshold, boundary, and publicity. Students are further asked to associate these concepts with their site and reconstruct them into a metaphorical context, which would help them to construct a design concept accordingly. The studio starts with bodily experience and urban context narratives as site observations. The instructors encourage students to use representations to think with associations of concepts in different stages of the process. Different experimental interventions are also used as workshops in the Parallax Studio (Aydınli and Kürtüncü, 2018) (Figure 13).

Aydınli and Kürtüncü, (2014) uses metaphorical concepts as a reasoning strategy in The Parallax Studio. Parallax, which originated from Steven Holl, could be defined as discovering relationships between unrelated issues. Metaphorical reasoning and re-representation strategies are used to make that kind of discovery in the studio. The authors have adapted Tschumi’s transcripts as a thinking tool. These transcripts (i.e., sequencing the experiential knowledge with an image) help students to transform fluid and experiential ideas to spatial concepts as catalysts of the process (Figure 14). Metaphorical reasoning strategy is supported with the power of representations, which are the main instruments of the studio (Aydınli and Kürtüncü, 2018).

The studio process is flexible and changeable depending on the mediums, opportunities, and students. Therefore, it is not a fixed rule for their studio; it is also not just used as a strategy, as it helps in rediscovery. Metaphorical reasoning is different from analogical reasoning in many ways; on the other hand, structural embodiment of the studio is quite similar. Both of them intervene in the design moves; however, metaphorical



**Figure 14.** Student Works From 2012 Aydınli and Kürtüncü's Studio, Source: (Aydınli & Kürtüncü, 2018).

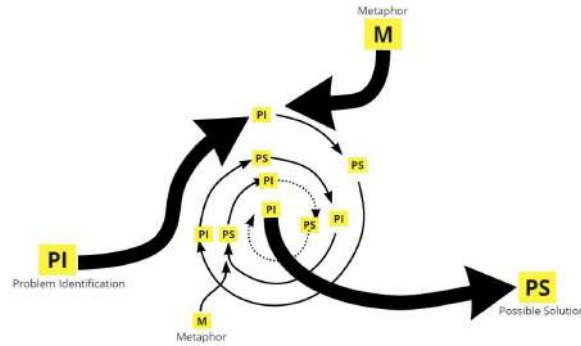


Figure 15. The Impact of Metaphorical Reasoning as a Teaching Strategy on the Design Process.

reasoning is not a shortcut for the solution as is analogical thinking. The metaphorical concepts intervene in the process and expand problem identifications and possible solutions in the cycle (Figure 15). This strategy helps to foster creativity with expanding coevaluation between the problem and solution. Metaphors work for customizing the iterative problem and solution process.

#### 4.5. Analogical Reasoning as a Teaching Strategy

Analogical reasoning plays a key role in design education because it can stimulate the problem and solution coevolutionary process by leaping over exploration steps. This strategy helps novice designers to develop their relational thinking skills and find a novel idea via discovery of a solution to an analogous problem. Analogical thinking strategy intervenes in the design process as does the metaphorical thinking strategy, but it also accelerates the process. Here,

for example, Horden, (2008) encourages his students to use analogical reasoning as a strategy at the Micro Architecture Studio. He chooses extreme environments such as space, desert, and mountains and starts the studio with formal exercises on two different levels. Platonic solid and natural form investigations are done to choose a primary form. The students develop the project with functional needs and site restrictions (Horden, 2008) (Figure 16).

As an example of a student project, it was designed through the functionality of a lizard's back and standing style (Figure 17). The student learns from its sensitive part of the body (the stomach) and how it keeps calm. In this way, the students experiment with learning from the unique features of nature to enhance creativity and generate unique outcomes. Analogical references affect the possible solution (PS) and differentiate this iterative process with this methodology (Figure 18).

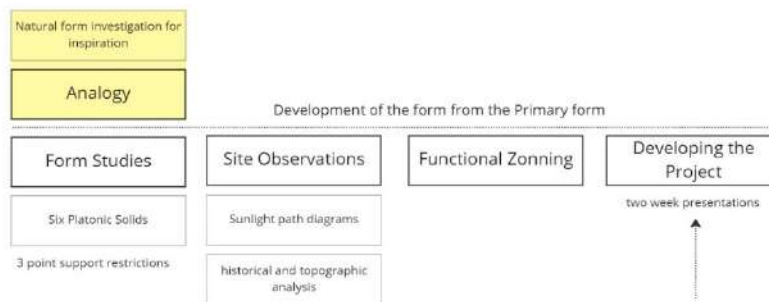
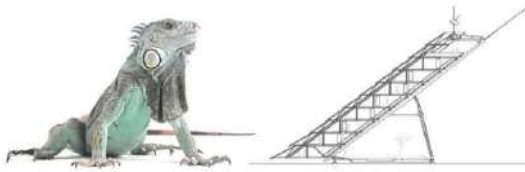


Figure 16. Timeline analysis of the Horden's Micro Architecture Studio process.



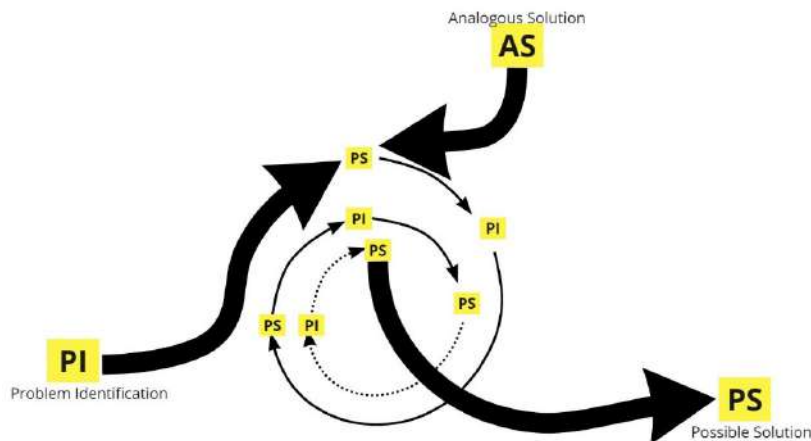
**Figure 17.** Student works from 1996-2007 Horden's Micro Architecture studio, source: (Horden, 2008).

Analogical reasoning is useful and easy to conduct for students and professionals. Goldschmidt and Casakin, (1999) show that analogy has potential to improve the quality of design; further, identifying the analogue solution from the novice designer is not an impenetrable issue. The authors indicate that students do not need to be taught how to use analogy but need to encourage (Casakin and Goldschmidt, 1999). Therefore, instructors should aim to strengthen students' analogical reasoning skills and enhance creativity by encouraging them with this strategy, as does Horden (2008). Knowledge transfer between the analogue solution and design problem is crucial at this point. An analogue solution should be deconstructed to foster understanding; the information between these semantic concepts can be used to create a novel idea. Furthermore, the impacts of "the distance of the semantic layers" (Zhu, 2020) and "the type of the stimuli" (Goldschmidt and Sever, 2011) on design creativity are also essential at this point.

## CONCLUSION

The design studio strategies and their role in the design process are explored in this study. The cross-case analysis methodology is used to acquire information from document analysis and interviews for specific cases. The paper is not just accumulating knowledge of the strategies but also determines the role of this differentiated iterative design process on the design process from the design cognition perspective.

The aim of a design studio to foster creativity and innovation is to create unique solutions via straying from the normal path but remaining realistic. Therefore, instructors typically guide the process using a prevalent approach; on the other hand, they use different strategies to enhance creativity or to deal with unexpected situations and resistance in the studio. They do this by using discrete teaching strategies and orienting students to help them discover their own approaches. These teaching strategies vary the design process to develop students' understanding of the design cycle and that such development enhances their creativity. Therefore, this paper focuses on five discrete strategies and how to manipulate the design cycle.



**Figure 18.** The impact of analogical reasoning as a teaching strategy on the design process.

**Table 2.** *The cognitive effects of the design studio strategies.*

	Problem Identification -1st	Problem Identification - 2nd 3rd 4th ...	Possible Solutions
Speculative theme	+		
Multi-speculative theme	+	+	
Material-based concept	+	+	
Metaphorical reasoning		+	+
Analogical reasoning			+

The generic design process was defined as steps, including defining the problem and finding possible solutions and then exploring the problems of the possible solutions themselves to refine the solution as an open-ended process in the paper. Then, how an instructor translates this ordinary process into a unique process in detail was demonstrated. First, the stimulating concepts were identified according to the timeline analysis of the studios. These are speculative concepts, multispeculative concepts, material-based concepts, analogical reasoning and metaphorical reasoning strategies. Then the manipulations in the design process were identified and explained with the design cycle diagrams. As is understood from the cases, some strategies expand upon the problem of exploration space, and some expand on solutions through representation techniques and metaphorical reasoning. Analogical reasoning strategy affects solutions intuitively; speculative concept strategy and multispeculative theme are based on liberating the studio with speculative themes. Multispeculative concepts strategy differs from speculative concepts strategy by repeating the speculative design process. Deconstructing the iterative problem and solution process is typical for all these strategies. However, these strategies are effective in different phases of the process. While speculative theme affects problem identification at the beginning, multispeculative theme and material-based

concepts affect multiple phases by redefining the design problem during the design process. Metaphorical reasoning is separated from the first design problem but causes to redefine it by metaphorical concepts in the process. Lastly, the analogical reasoning strategy does not affect the problem identification, and it affects just the possible solutions (Table 2). These strategies transform the generic design process into a unique design process by manipulating it in these ways.

In summary, all of these cases, which are used by different design studio instructors, help us to understand the strategies of manipulating the process. This research as an exploratory case study may be useful for subsequent studies that aim to suggest a model or strategy to enhance creativity in design studios. It also has the potential to create further awareness of instructors who might adopt these strategies into their studios.

## REFERENCES

- Aydınlı, S., and Kürtüncü, B. (2018). Paradigm shift in studio culture. *A/Z ITU Journal of the Faculty of Architecture*, 15(3), 91–108. <https://doi.org/10.5505/ituja.2018.20053>
- Aydınlı, S., ve Kürtüncü, B. (2014). *Paralaks oda*. İstanbul: Cenkler Matbaacılık.
- Bocca, D. (2020). Interviewed by Authors-8 July.
- Casakin, H. (2011). Metaphorical reasoning and design expertise: A perspective for design education. *Journal of Learning Design*, 4(2). <https://doi.org/10.5204/jld.v4i2.73>
- Casakin, H. (2012). *Visual Analogy as a Cognitive Stimulator for Problem Solving and Idea Generation in Design*. S. Helie (Ed.), *The Psychology of Problem Solving: An Interdisciplinary Approach* (1st ed., pp. 1–28). Nova Science.
- Casakin, H., and Goldschmidt, G. (1999). Expertise and the use of visual analogy: implications for design education. *Design Studies*, 20(2), 153–175. [https://doi.org/10.1016/s0142-694x\(98\)00032-5](https://doi.org/10.1016/s0142-694x(98)00032-5)
- Clinton, G., and Hokanson, B. (2012). Creativity in the training and practice of instructional designers : the Design / Creativity Loops model. *Education Tech Research Dev*, 60, 111–130. <https://doi.org/10.1007/s11423-011-9216-3>
- Donaldson, J. P. (2016). Alignment of creativity tools and techniques with theory andresearch. In F. Reisman (Ed.), *Creativity in arts, science and technology* (pp. 260-279). London: KIE Conference Publications.
- Dong, F., Sterling, S., Li, Y., and Li, X. (2021). Design for the Speculative Future as a Knowledge Source. *Cross-Cultural Design. Experience and Product Design Across Cultures*. HCII 2021. Lecture Notes in Computer Science, vol 12771. Springer, Cham. Rau, PL.P. (eds)
- Dorst, K., and Cross, N. (2001). Creativity in the design process: Co-evolution of problem-solution. *Design Studies*, 22(5), 425–437. [https://doi.org/10.1016/S0142-694X\(01\)00009-6](https://doi.org/10.1016/S0142-694X(01)00009-6)
- Fricker, P., Kotnik, T., and Piskorec, L. (2019). Structuralism: Patterns of interaction computational design thinking across scales. *Journal of Digital Landscape Architecture*, 4, 239–247. <https://doi.org/10.14627/537663026>
- Goldschmidt, G., and Sever, A. L. (2011). Inspiring design ideas with texts. *Design Studies*, 32(2), 139–155. <https://doi.org/10.1016/j.destud.2010.09.006>
- Guilford, Paul, J. (1968). *Intelligence, creativity and their educational implications*. San Diego, CA: Robert R. Knapp.
- Hey, J., Linsey, J., Agogino, A. M., and Wood, K. L. (2008). Analogies and metaphors in creative design. *International Journal of Engineering Education*, 24(2), 283–294.
- Horden, R. (2008). *Micro Architecture : Lightweight , mobile , ecological buildings for the future*. London: Thames & Hudson.
- Vermunt, J., & Verschaffel, L. (2000). Process-oriented teaching. In *New learning* (pp. 209-225). Springer, Dordrecht.
- Jordanous, A. (2012). A Standardised procedure for evaluating creative systems: Computational creativity evaluation based on what it is to be creative. *Cognitive Computation*, 4(3), 246–279. <https://doi.org/10.1007/s12559-012-9156-1>
- Kudless, A. (2016). *Digital design exercises*. J. Johnson and J. Vermillion (Eds). New York, London: Routledge.
- Ledewitz, S. (1985). Models of design in studio teaching. *Journal of Architectural Education*, 38(2), 2–8.
- Maslow, A. H. (1958). Emotional blocks to creativity. *Journal of Individual Psychology*, 13(1).
- Moser, K. S. (2000). Metaphor Analysis in Psychology — Method , theory , and fields of application. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 1(2), 1–8. <https://doi.org/10.17169/fqs-1.2.1090>
- Mott, J. A. (1973). *Creativity and imagination (A Creative Understanding Book)*. Mankato: Creative Education, inc.
- O'Brien, W. (2020). Interviewed by Authors-17 September.
- Oxman, Rivka, and Oxman, R. (2010). *The New Structuralism Design, Engineering and Architectural Technologies*. *Architectural Design*, 206, 15–23. <https://doi.org/10.2307/2075548>
- Oxman, R. (2001). *The mind in design: a conceptual framework for cognition in design education*. In *Design knowing and learning: Cognition in design education* (pp. 269-295). Elsevier Science.
- Pope, R. (2005). *Creativity: Theory, history, practice*. London: Routledge.
- Richards, K. M. (2008). *Derrida Reframed- Interpreting key thinkers for the arts* . Unided Kingdom: Bloomsbury Publishing, I.B.Tauris.
- Salama, A. M. (2005). A Process oriented design pedagogy: KFUPM Sophomore Studio. *CEBE Transactions*, 2(2), 16–31. <https://doi.org/10.1007/s11423-011-9216-3>



[doi.org/10.11120/tran.2005.02020016](https://doi.org/10.11120/tran.2005.02020016)

- Schön, D. A. (1987). *Educating the reflective practitioner: Toward a new design for teaching and learning in the professions*. San Francisco, London: Jossey-Bass Publishers.
- Smithson, A. (1974). *Mat system*. *Architectural Design*, 573–590. <https://bibliodaraq.files.wordpress.com/2014/06/smithson-a-how-to-recognise-and-read-mat-building.pdf> (Retrieval date:20.07.2022)
- Stein, M. I. (1953). *Creativity and culture*. *The Journal of Psychology*, 36, 311–322.
- Ward, T. B., Finke, R. A., and Smith, S. M. (1995). *Creativity and the Mind: Discovering the genius within*. New York: Plenum Press. <https://doi.org/10.1007/978-1-4899-3330-0>
- Yürekli, F. ve Falay, I. M. (2006). *Karşı Deneyim Aykırı Eğitim*. İstanbul: YEM (Yapı Endüstri Merkezi) Yayınları.
- Zhu, Y. (2020). *Comparing the effects of different types of cultural inspiration on design creativity*. *Design Journal*, 23(6), 919–930. <https://doi.org/10.1080/14606925.2020.1825173>

## Internet Resources

http 1: <https://www.mother-studio.com/digital-romanticism> (Retrieval date: 10.02.2022).

## Visual Resources

- Figure 1. Maher, M. L., Poon, J., and Boulanger, S. (1996). *Formalising Design Exploration as Co-evolution: A Combined Gene Approach*. *Advances in Formal Design Methods for CAD* 3–30 (Adapted from).
- Figure 5. <https://www.mother-studio.com/digital-romanticism> (Retrieval date: 10.02.2022).
- Figure 8. Author's archive, student work from Yürekli and Falay's architectural design studio, 2010.
- Figure 11. William O'Brien's archive
- Figure 14. Aydınli, S., and Kürtüncü, B. (2018). *Paradigm shift in studio culture*. *A/Z ITU Journal of the Faculty of Architecture*, 15(3), 91–108. <https://doi.org/10.5505/ituja.2018.20053>
- Figure 17. Horden, R. (2008). *Micro Architecture : Lightweight, Mobile , Ecological Buildings for the Future*. Thames & Hudson.

## MAURICE RAVEL'İN BOLERO ADLI ESERİ VE ESERDEKİ TROMBON SOLOSUNUN İNCELENMESİ

Ahmet YILDIZ\*

### ÖZET

20. yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Maurice Ravel, izlenimci müziğin önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Besteci yaklaşık kırk yıl süren müzik yaşamı boyunca çeşitli orkestra eserleri, operalar, piyano konçertoları, oda müziği eserleri ve şarkılar bestelemiştir. Orkestra yapıtları içerisinde en bilinen eserlerden biri olan *Bolero*, bestecinin kendi ifadesi ile *müziksiz bir orkestra dokusu* olarak nitelendirilmiş ve ilk seslendirildiğinde çok beğenilmesi Ravel'i bile hayrete düşürmüştür. Eserde yer alan trombon solosu ulusal ve uluslararası orkestra sınavlarında karşılaşılan son derece önemli orkestra sololarından biri olma niteliği taşımaktadır. Solonun doğru bir biçimde yorumlanabilmesi için icracının teknik ve müzikal bilgi düzeyinin gelişmiş olması gerekmektedir. Bu çalışmanın amacı, soloda yer alan birtakım teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe literatüre katkıda bulunmak ve trombon icracılarına, Ravel'in hayatı ve *Bolero* adlı eserinin müzikal yapısı hakkında genel bir bilgi verilmesiyle solonun icrasına yönelik farklı bir bakış açısı kazandırmaktır. Bu araştırma, Maurice Ravel'in *Bolero* adlı eseri hakkında literatür taraması yapılan nitel bir araştırmadır.

**Anahtar Kelimeler:** Maurice Ravel, Bolero, Trombon, Solo.

Geliş Tarihi: 14.12.2022

Kabul Tarihi: 20.02.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Üflemeli ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı, ahmetyildiz06@windowslive.com, ORCID: 0000-0001-9869-9558,

## AN EXAMINATION OF MAURICE RAVEL'S BOLERO AND TROMBONE SOLOS IN THE WORK

Ahmet YILDIZ\*

### ABSTRACT

Maurice Ravel, one of the most important composers of the 20th century, is considered one of the leading figures of impressionist music. The composer composed various orchestral works, operas, piano concertos, chamber music and songs, during his musical life, which lasted for about forty years. Bolero, one of the best-known works among orchestral works, was described as an orchestral texture without music, by the composer's expression, and even Ravel was puzzled when it was first performed. The trombone solo in the piece is one of the most important trombone solos encountered in national and international orchestral auditions. For the solo to be interpreted correctly by the performers, it is necessary to have developed technical and musical knowledge. The aim of this study is to contribute to the Turkish literature for the solution of some technical and musical difficulties in the solo and, give the performers a different perspective on the performance of the solo by giving general information about Ravel's life and the musical structure of his work Bolero. This research is a qualitative research that has been conducted as a literature review on Maurice Ravel's Bolero.

**Keywords:** Maurice Ravel, Bolero, Trombone, Solo.

Received Date: 14.12.2022

Accepted Date: 20.02.2023

Article Types: Research Article

---

\*Anadolu University, Institute of Fine Arts, Department of Music, Program in Wind and Percussion Instruments, ahmetyildiz06@windowslive.com, ORCID: 0000-0001-9869-9558

## 1. GİRİŞ

Maurice Ravel, çocukluk yıllarından itibaren yaşadığı olayların etkisini eserlerine yansıtmış 20. yüzyılın önemli bestecilerinden biridir. Müzik eğitimine küçük yaşlarda başlamış ve piyanoda oldukça önemli başarılar göstermiştir. Yaklaşık kırk yıl süren sanat hayatı boyunca çeşitli eserler besteleyen Ravel'in bestecilik stili, başta izlenimcilik akımı olmak üzere Chopin, List, Schumann, Weber ve Rus beşlileri gibi birçok besteciden etkilenmiştir (Allman, 1958: 4). Bununla beraber Ravel, eserlerinde geleneksel müzikal formlara bağlı kalmış, birçok eserini dans ve sonat formunda bestelemiştir. 1928 yılında Amerika'ya düzenlediği bir konser turnesi sırasında Amerikalı besteci ve piyanist George Gershwin ile tanışmış ve beraber dinledikleri jazz müziğinden oldukça etkilenmiş, aynı yıl *Bolero* adlı orkestra eserini bestelemiştir (Goss, 1945: 241).

Maurice Ravel'in son yapıtlarından biri olan *Bolero* adını 3/4 zamanlı bir İspanyol dans türünden almaktadır. Balerin ve aktris Ida Rubistein tarafından sipariş edilen eser öncelikle bale müziği olarak tasarlanmış olsa da ilk seslendirilişinde orkestrasyonunun çok beğenilmesi nedeniyle çoğunlukla orkestra eseri olarak seslendirilmektedir (Ivachenko, 2015: 26). Bestecinin kendi deyimiyle en basit kompozisyonlarından biri olan *Bolero*'da müzik, parça boyunca hiç değişmeyen bir ya da daha fazla trampet ile çalınabilen ritmik bir ostinato ile yaylı çalgılar tarafından seslendirilen armonik bir ostinato üzerine kuruludur.

Ayrıca eserdeki ritmik ve armonik ostinatunun üzerinde parça boyunca; flüt, klarnet, fagot, mi bemol klarnet, obua (obua d'amore), trompet, tenor saksafon, soprano saksafon, korno, pikola, çelesta, obua, İngiliz kornosu, klarnet ve trombon gibi enstrümanlar tarafından, alternatif olarak, tekrarlanan biri majör (A teması) diğeri ise minör (B teması) olmak üzere

iki farklı tema bulunmaktadır. Temaların çeşitli enstrümanlar tarafından farklı tınılarla ve kademeli bir kreşendo ile seslendirilmesi, eserin monotonluktan uzaklaşarak ilgi çekici olmasını sağlamaktadır.

Eserde bulunan trombon solosu ulusal ve uluslararası orkestra sınavlarında çalınması istenen, trombon repertuarındaki en zorlu orkestra sololarından biridir. Sadece 17 ölçü süren bu soloda icracılar açısından birtakım teknik ve müzikal zorluklar bulunmaktadır. Bu bakımdan araştırmada, icracılara soloda bulunan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik bazı çalışma önerilerinde bulunmaktadır. Ayrıca araştırma kapsamında icracılara Ravel'in hayatı ve *Bolero*'nun müzikal yapısı hakkında bilgi verilerek eserin daha kolay algılanabileceği, müzikal ifadenin geliştirilebileceği ve solonun daha iyi yorumlanabileceği düşünülmektedir. Bununla beraber ülkemizde Ravel'in *Bolero* adlı eseri ile ilgili yapılmış herhangi bir akademik çalışmanın bulunmadığı ve trombon solosunun icrasına yönelik Türkçe kaynakların yetersiz olduğu görülmektedir. Bu durum gözetildiğinde, bu çalışma trombon icracıları açısından önem arz etmektedir. Bu araştırmanın amacı, Maurice Ravel'in *Bolero* adlı eserindeki trombon solosunda bulunan teknik ve müzikal zorlukların çözümüne yönelik Türkçe literatüre katkıda bulunmak ve icracılara Ravel'in hayatı ile *Bolero* adlı eserinin müzikal yapısı hakkında genel bir bilgi verilmesiyle solonun icrasına yönelik farklı bir bakış açısı kazandırmaktır.

## 2. YÖNTEM

Bu araştırma Maurice Ravel'in *Bolero* adlı eseri hakkında doküman incelemesi yapılan ve verilerin bu yöntemle toplandığı nitel bir araştırmadır. Araştırma kapsamında besteci ve eseri ile ilgili literatür taraması yapılmış ve eserdeki trombon solosunun yorumlanmasına yönelik çalışma önerilerinde bulunulmuştur. Bu araştırmanın evrenini Maurice Ravel'in *Bolero*

adlı eseri, örneklemini ise eserdeki trombon solosu oluşturmaktadır.

Araştırmaya konu olan Maurice Ravel'in yaşamı ve besteciliği ile *Bolero* adlı eserinin incelenebilmesi ve detaylarının açıklanabilmesi için birtakım kaynaklara ulaşılmıştır. Ivachenko, 2015 yılında yayımlanan *Characteristics Of Maurice Ravel's Compositional Language As Seen Through The Texture Of His Selected Piano Works And The Piano Suite "Gaspard De La Nuit"* adlı doktora tezinde, Ravel'in bir sanatçı ve birey olarak kişisel özelliklerinden bahsetmiş, aynı zamanda yaşamı ve eserleri hakkında bilgiler vermiştir. Allman, 1958 yılında yayımlanan, *An analysis of Maurice Ravel's technique of orchestration* adlı araştırmasında, Ravel'in yaşamı üzerine ayrıntılı bilgiler vermiş, bestecinin orkestrasyon tekniğini etkileyen olayları ve kişileri kapsamlı bir biçimde değerlendirmiştir. Park, 2012 yılında yayımlanan ve 19. yüzyıl Fransız izlenimci müzik tarzının önde gelen isimlerini incelediği *Elements Of Impressionism Evoked In Debussy And Ravel's Reflets Dans L'eau And Jeux D'eau: The Theme Of Water* adlı araştırmasında, izlenimciliği, izlenimci müzik tarzını ve Ravel'in bestelerini etkileyen izlenimci sanatçıları ayrıntılı olarak incelemiştir.

Araştırma kapsamında Maurice Ravel'in *Bolero* adlı eserinin teknik ve müzikal yönlerden incelendiği bazı çalışmalara ulaşılmıştır. Shaw, 2008 yılında yayımlanan, *Ravel's Bolero Factory: The Orchestration of the Machine Age* adlı makalesinde, *Bolero*'nun müzikal dokusu üzerinde durmuş ve bestecinin orkestrasyon tekniği üzerine bilgiler vermiştir. Bu bağlamda araştırmacı, Maurice Ravel'in çocukluk yıllarında ve eseri besteleme sürecinde yaşadığı birtakım olayları incelemiş, eserin müzikal dokusunu oluşturan ritmik ve armonik ostinatolar ile temaları kapsamlı bir şekilde değerlendirmiştir. Goss, 1945 yılında yayımlanan *Bolero: The Life of Maurice Ravel* adlı kitabında, Ravel'in *Bolero*

adlı eserini besteleme sürecini anlatan olayları ve bestecinin yaşamını ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Araştırma kapsamında *Bolero*'nun trombon solosunun incelendiği az sayıda kaynağa ulaşılmıştır. Sorensen 2016 yılında yayımladığı *Practice Strategies For The Trombone Solo In Ravel's Bolero* adlı makalesinde, trombon solosunun çalışılmasına dair çeşitli çalışma önerilerinde bulunmuştur. Benzer şekilde Stevens, 2001 yılında yayımladığı, *Ravel's Bolero* adlı makalesinde, solonun çeşitli teknik ve müzikal öğelerine odaklanmış ayrıca trombon icracıları için oldukça önemli; stil, glissando, tempo, vibrato ve dayanıklılık gibi teknik ve müzikal çalışmalara değinmiştir.

### 3. MAURICE RAVEL

Fransız besteci, piyanist ve orkestra şefi Joseph Maurice Ravel, 7 Mart 1875'te Cibourette (Fransa'nın bask bölgesinde yer alan küçük bir köy) doğmuştur. Müzik eğitimine, ilk olarak, altı yaşında Fransız besteci ve piyanist Henry Ghys'den (1839-1908) piyano dersleri olarak başlamış, sonrasında ise Charles-René'den (1863-1935) armoni, kontrpuan ve kompozisyon dersleri olarak devam etmiştir. 14 yaşında Paris Konservatuvarında piyano hazırlık sınıfına kabul edilmiş, Charles-Wilfrid Bériot (1833-1914) ile piyano, Andre Gedalge (1856-1926) ile kontrpuan ve Gabriel Faure (1845-1924) ile kompozisyon çalışmaları gerçekleştirmiştir (Allman, 1958: 2). Çağdaşlarının birçoğuna göre oldukça az sayıda eser besteleyen Ravel, yaklaşık kırk yıl süren sanat hayatı boyunca çeşitli orkestra eserleri, iki opera, iki piyano konçertosu, bale müziği, oda müziği ve sekiz şarkı bestelemiştir. 28 Aralık 1937 tarihinde Paris'te hayata veda etmiştir.

20. yüzyılın önemli bestecilerinden biri olan Ravel, empresyonist (izlenimci) müziğin önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. İzlenimcilik, 19. yüzyılın sonlarında Fransa'da başlamış, edebiyat, resim ve müzik gibi sanat



dallarında etkili olmuş bir sanat akımıdır. İzlenimcilik akımı, olayların ve nesnelere olduğu gibi aktarıldığı, sanatçıların duygu ve düşüncelerine yer verilmediği gerçekçilik (realizm) akımına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Oscar Thompson'a göre, izlenimci sanatçıların amacı betimlemekten çok önermede bulunmak, nesnelere ön plana çıkarmak yerine, nesnelere verilen duygusal tepkileri yansıtmaktır (Thompson, 1937'den aktaran Park, 2012: 13). İzlenimci resim sanatında düzensiz fırça darbeleri kullanılarak ışık ve gölge gibi temel resim öğeleri birbirine karıştırılmaktadır. Bu durumda doğanın ve nesnelere anlık görüntüsü farklı renk değerleri ve ışık oyunları kullanılarak aktarılmaktadır. Benzer şekilde, izlenimci müzikte de olaylar veya nesnelere bestecilerin zihinlerinde uyandırdığı duyular ile anlatılmakta, ritim ve armoni gibi temel müzik öğeleri birbirine karıştırılarak farklı ses renkleri oluşturulmaktadır. Doğadaki zamansızlık kavramını anlatabilmek için kullanılan düzensiz ritimler, değişik şekillerde sürekli tekrarlayan melodiler, uzun tremololar, kilise modları, pentatonik-tam ton gamları ve piyanoda susturucu pedal kullanımı bestecilerin sıklıkla kullandığı izlenimci kompozisyon teknikleridir (Çalgan, 2017: 657).

Herhangi bir müzik parçası armoni, ritim ve melodi gibi somut müzik unsurlarından arındırıldığında geriye ton, renk ve tını gibi soyut unsurlar kalmaktadır. Müzikteki bu soyut kavramlar içerisinde en soyut olanı ise renktir. Ravel, özellikle orkestra kompozisyonlarında renge önem vermekte ve eserlerinde rengi ustaca kullanmaktadır. Ravel'in, bestecilik stili herhangi bir üsluba bağlı olmasa da, bestelerini etkileyen ve renk açısından oldukça zengin bir üslup yaratmasını sağlayan başta izlenimcilik akımı olmak üzere çeşitli faktörler bulunmaktadır.

Ravel, bestelerinde izlenimci müziğin bazı unsurları bulunmasına rağmen, kendisini

izlenimci bir besteci olarak tanımlamaktan kaçınmıştır. Sanat hayatının başlarında Debussy'nin izlenimci özellikler taşıyan bestelerinden etkilenmiş ve büyük bir destekçisi olmuştur. Arkadaşı ve *Les Apaches* grubunun üyesi Calvoressi'ye göre, Ravel bestelerinde tam ton gamını Debussy gibi kullanmaz, ritmi ön plana çıkarır ve müzikal formu geleneksel yaklaşıma daha yakındır. Bu özellikleri Ravel'i çağdaşı ya da rakibi olan birçok besteciden farklı kılmaktadır (Calvoressi, 1913: 785). Qiao'ya göre, Ravel bestelerinde paralel armonileri, dokuzlu akorları, tam ton, pentatonik ve Orta çağ modal gamlarını kullanmıştır. Ayrıca geleneksel müzikal formlara bağlı kalmış, birçok eserini dans ve sonat formunda bestelemiştir (Qiao, 2021: 11).

Maurice Ravel, entelektüel olarak, parlak ve aydın bir insan olmasına rağmen, akademik olarak başarılı sayılmazdı. Altı yaşında piyano, müzik teorisi ve kompozisyon eğitimi almaya başlayan Ravel, piyanoda önemli başarılar göstermesine rağmen çok yetenekli olarak görülüyordu. Ravel'in müzik teorisi ve kompozisyon öğretmenlerinden biri olan Charles Rene, Ravel'in bestecilik özelliklerinin herhangi bir yardım ve özel eğitim gerektirmeden kendiliğinden ve yavaş yavaş geliştiğini belirtmiştir (Ivanchenko, 2015: 17). Paris Konservatuvarına kabul edildiği 1889-1895 ve 1897-1903 yılları arasında çeşitli koro eserleri ve kantatlar bestelemiş, ancak konservatuvarın gerekliliklerinden biri olan Prix de Rome ödülünü kazanma zorunluluğunu yerine getiremediği için iki kez okuldan kaydı silinmiştir (Predota, 2018).

Ravel, 1889 yılında katıldığı Paris Dünya Fuarı'nda Modest Mussorgsky (1839-1881), Nikolay-Rimski Korsakov (1844-1908) ve Alexander Borodin (1833-1897) gibi Rus bestecilerin müziğine ilgi duymuş, Rus bestecilerin eserlerindeki yenilikçi düşünce ve armonik çeşitlilik, Ravel'i ve bestelerini

etkilemiştir. Bununla beraber, Ravel'in orkestrayı benzer tını niteliklerine sahip enstrümanlara bölerek ayırması, Rimski Korsakov'dan etkilendiği ve en sevdiği orkestrasyon tekniği olmuştur (Ivanchenko, 2015: 18). Allman'e göre, Ravel'in besteciliğini; Schumann, List, Chopin, Weber ve Rus Beşlileri büyük oranda etkilemiştir (Allman, 1958: 4). Hayatının farklı dönemlerinde birçok farklı bestecinin eserlerinden ilham almış, aynı zamanda konservatuvar yıllarında edindiği bestecilik özelliklerini de korumuştur. Sonuç olarak, Ravel'in orkestrasyon tekniği izlenimci orkestra eserlerinin ana özelliklerinden biri olarak görülmüştür (Ivanchenko, 2015: 22). Ravel, 1928 yılında ABD'ye düzenlediği konser turnesi sırasında Amerikalı besteci ve piyanist George Gershwin (1898-1937) ile tanışmış ve Harlem'de birlikte dinledikleri jazz müziğinden oldukça etkilenmiş, aynı yıl en popüler bestelerinden biri olan *Bolero* adlı orkestra eserini bestelemiştir.

### 3.1. Bolero

Maurice Ravel'in son yapıtlarından biri olan *Bolero*, 1928 yılında bale müziği olarak tasarlanmıştır. Ancak, eserin ilk temsili sonrası orkestrasyonun çok beğenilmesi nedeniyle çoğunlukla orkestra eseri olarak seslendirilmiş, nadiren bale olarak sahnelenmiştir. Ravel'in yakın arkadaşı, balerin ve aktris Ida Rubinstein tarafından sipariş edilen *Bolero*, adını 3/4 zamanlı bir tür İspanyol dansından almaktadır. *Bolero*'nun, 22 Kasım 1928 tarihinde, Paris'teki ilk seslendirilişinde çok beğenilmesi, birçok orkestranın eseri çalmak istemeyeceğini düşünen, Ravel'i hayrete düşürmüştü ve eseri için "müziksiz bir orkestra dokusu" dediği aktarılmıştır (Goss, 1945: 3). Daha sonra verdiği bir röportajında bu düşüncesini açıklamaya çalışmış, "kademeli ve çok uzun bir kreşendodan oluşan on yedi dakikalık bir beste" demiştir. Bhogal'e göre, "müziksiz bir orkestra dokusu" tanımlaması eserde herhangi bir armonik geçiş, melodik

gelişim ve ritmik çeşitliliğin bulunmamasından, ayrıca kademeli bir kreşendodan oluşan yapısından kaynaklanmaktadır (Bhogal, 2020: 1). *Bolero*, müziksiz bir orkestra dokusu yerine, orkestra dokusunun müzik olduğu ilk bestelerden biri olarak tanımlanabilir (Shaw, 2008: 5).

Ravel, 1931 yılında *London Daily Telegraph*'ta verdiği bir röportajında *Bolero*'nun yanlış anlaşılmasını, deneysel bir çalışma olduğunu ve başarı kazanmaktan başka hiçbir amacının olmadığını ifade etmiştir. Ayrıca eserdeki temaların İspanyol-Arap türünden halk ezgileri olduğunu, orkestra yazımının son derece basit, anlaşılır ve herhangi bir özel kabiliyet gerektirmediği görüşlerini samimiyetle belirtmiştir. Aynı zamanda eserin bu özelliklerinden dolayı besteciler tarafından sevilmemesini haklı görmüştür (Landford, 2011: 244). Ravel'in yakın arkadaşı Andre Suares'e göre, *Bolero* Ravel'in tüm hayatını etkileyen ve onu üzen ıstırabının müzikal görüntüsüdür. Saplantılı bir ritim, temaların halüsinasyonlu ısrarı ve aksanlarının sağır edici şiddeti Ravel'e musallat olan ve onun ruhuna işkence eden ıstırabın bir itirafıdır (Ivanchenko, 2015: 27). Suares'den farklı olarak, 2004 yılında NPR dergisinde yayımlanan bir makaleye göre, *Bolero*'nun yazıldığı yıllar Ravel'in demans hastalığının başlangıcı olabilir. Araştırmaya göre, eserdeki melodik ve ritmik tekrarlar, Alzheimer hastalığının veya oldukça ciddi bir zihinsel bozulmanın habercisidir (<http://>).

Bazı araştırmalarda *Bolero*'nun müzikal dokusunun mekanik olduğundan bahsedilmektedir. Eser boyunca biri dokuz diğeri ise sekiz defa tekrar eden iki tema, ritmik ve armonik ostinato ile büyük bir kreşendodan oluşan bu doku, dinleyiciler üzerinde büyük bir etki bırakmaktadır. Shaw'a göre, eserde bulunan ostinatolar ve tekrarlanan melodi hatları (A ve B temaları) eser için üretim bandı görevi görmektedir. Ravel, birbirlerine bağlanmış bu

temalar ile bir zincirin ya da bir fabrikanın montaj hatları arasında analogi kurmaktadır (Shaw, 2008: 13).

On sekizinci yüzyılda İngiltere’de başlayıp ardından tüm dünyaya yayılan sanayi devrimi, başta Ravel olmak üzere birçok besteciye ve eserlerini etkilemiştir. Birçok besteci müzikal olmayan makineler ya da geleneksel enstrümanlar kullanarak fabrikaların ve makinelerin mekanik seslerini taklit etmeye çalışmışlardır. Ravel, arkadaşı ve aynı zamanda besteci Maurice Delage’e yazdığı bir mektupta, bir tekne turunda Ren’de bulunan ve 24.000 işçi çalıştıran bir fabrikanın yanından geçtiğini, fabrikadan gelen sesleri çok ilham verici bulduğunu ve bunları bir eserinde kullanmak istediğinden bahsetmiştir (Shaw, 2008: 9).

Ravel’in çocukluk yıllarından itibaren makinelere ve mekanik oyuncaklara olan hayranlığı babası Joseph Ravel’den kaynaklanmaktaydı. Mühendis ve aynı zamanda amatör bir müzisyen olan Joseph Ravel, çocukları Maurice ve Edouard için küçük mekanik oyuncaklar tasarlardı. Küçük yaşlardan itibaren babasının çalıştığı fabrikaya giden ve oradaki makinelerden çıkan sesleri çok beğenen Ravel’e göre, ilk müzik eğitimini makinelerden çıkan sesler ve annesinin geceleri ona söylediği İspanyol halk şarkıları oluşturmaktaydı (Landford, 2011: 245).

Maurice Ravel’in en basit kompozisyonlarından biri olan *Bolero*’da müzik, parça boyunca hiç değişmeyen bir ya da daha fazla trampet ile çalınabilen ritmik bir ostinato (Şekil 1) ile armonik bir ostinato (Şekil 2) üzerine kuruludur.



Şekil 1. Ritmik ostinato, trampet.



Şekil 2. Armonik ostinato, Yaylı çalgılar, 75 ve 76. ölçüler.

Eserdeki ritmik ve armonik ostinatunun üzerinde her biri on sekiz ölçüden oluşan ve iki kez tekrarlanan biri majör A teması (Şekil 3) diğeri ise minör B teması (Şekil 4) olmak üzere iki farklı tema, eser boyunca farklı enstrümanlar tarafından alternatif olarak çalınır. A teması diatonik B teması ise kromatiktir. Temaların sırasıyla; flüt, klarnet, fagot, mi bemol klarnet, obua (obua d’amore), trompet, tenor saksafon, soprano saksafon, korno-pikola-çelesta, obua-İngiliz kornosu-klarnet ve trombon gibi enstrümanlar tarafından farklı tınlarla ve kademeli bir kreşendo ile seslendirilmesi, eserin monotonluktan uzaklaşarak ilgi çekici olmasını sağlamaktadır.



Şekil 3. Majör melodik tema.



Şekil 4. Minör melodik tema.

Trombon icracıları tarafından seslendirilen B teması öncelikle fagot tarafından gergin bir ton ile yüksek bir ses aralığında duyurulmaktadır. Fagotun bu gergin girişi Igor Stravinsky (1882-1971)'nin *Bahar Ayini* adlı eserinin açılışına bir göndermedir (Shaw, 2008: 19). B teması, mi bemol klarnet, tenor saksafon ve soprano saksafon tarafından solo olarak seslendirildikten sonra sıra trombon solosuna gelmektedir. Ayrıca trombon solosundan önce A teması bir obua, bir obua d'amour, bir İngiliz kornosu ve iki klarnet tarafından mezzoforte gürlük derecesinde seslendirilmektedir.

*Bolero*'nun trombon solosu, (Şekil 5) ulusal ve uluslararası orkestra sınavlarında çalınması istenen, trombon repertuarındaki en zorlu orkestra sololarından biridir. Sadece 17 ölçü süren bu soloda icracılar açısından birtakım teknik ve müzikal zorluklar bulunmaktadır. Solonun başarılı bir şekilde icra edilebilmesi için nefes kontrolü, kulis tekniği ve zihinsel rahatlık oldukça önemlidir. Eser başladığında trombon icracısı yaklaşık sekiz dakika solo sırasının kendisine gelmesini beklemek zorundadır. Bununla birlikte, solonun ilk sesi oldukça ince bir ses olan üçüncü oktav si bemol sesi ile mezzoforte gürlük derecesinde başlamakta ve sonrasında ses genişliği dördüncü oktavdaki re bemol sesine kadar çıkmaktadır.



Şekil 5. *Bolero*'nun trombon solosu.

Çalgının üçüncü ve dördüncü oktavlarındaki seslerin oluşabilmesi için alt oktavlara göre oldukça fazla miktarda hava basıncına ve miktarına ihtiyaç vardır. Çalgıya gönderilen bu

hava basıncı ve miktarının fazlalığı icracının bedeninde aşırı gerilime yol açar. Bedende oluşan bu gerilimler, nefes tekniğinin doğru kullanımı ile giderilebilir (Hopa, 2020: 298). Aksi takdirde ağızlığın dudağa yaptığı baskı artabilir, dudak kasları ezilebilir ve performans olumsuz etkilenebilir.

Başlangıç sesinin yaratabileceği zihinsel gerginlikler soloyu başarılı bir şekilde icra etmek istemenin yarattığı kaygıyla birlikte fiziksel gerginlikler oluşturabilir. Bu bakımdan icracının uygulayabileceği birtakım çalışmalar solonun teknik ve müzikal öğelerine odaklanılması ile solonun başarılı bir şekilde icra edilmesine katkı sağlayabilir.

Sorensen, *Practice Strategies For The Trombone Solo In Ravel's Bolero* adlı makalesinde, *Bolero*'nun trombon solosunun çalışılmasına dair çeşitli önerilerde bulunmuştur. Sorensen, solonun ilk giriş sesine oldukça güvenli ve güzel bir ton ile başlayabilmek için öncelikle giriş sesinin birkaç defa bir oktav alttan çalınmasını ve bu sırada ses renginin güzel çıkartılması için çabalanmasını tavsiye etmektedir (Şekil 6). Sonrasında dudak pozisyonu ikinci oktavdaki si bemol sesinin rahat ve iyi bir ton ile çıkartıldığı konumdayken, dudak pozisyonunu kesinlikle değiştirmeden sadece dil pozisyonunu değiştirerek, üst oktavdaki si bemol sesinin yine rahat ve güzel bir ton ile çıkartılmasını önermektedir (Sorensen, 2016).



Şekil 6. Solonun başlangıç sesinde iyi bir ton oluşturabilmek için egzersiz.

Sorensen, bu çalışmanın ilk sekiz ölçüye uygulanabileceğini ve ilk sekiz ölçünün bir oktav alttan çalışılabileceğini belirtmektedir. Bu noktada bir oktav alttan yapılan çalışmaların soloyu çalarken sergilenen performans ile aynı karakterde ve stilde olması gerektiğinin önemini vurgulamaktadır (Sorensen, 2016). Benzer

şekilde Gordon Cherry, *The Art of Practising* adlı makalesinde *Bolero*'nun trombon solosunun ilk sekiz ölçüsünün bir oktav alttan çalınabileceğini belirtmektedir. Bu çalışma yöntemi ile çok fazla yorulmadan solo birkaç defa çalışılabilir. Böylelikle, alt oktavlarda çalışma sürecinde nefes kontrolü, müzikalite ve vibrato gibi pek çok önemli teknik ve müzikal çalışmalar rahatlıkla yapılabilir (Cherry, tarihsiz). Çalgının yüksek ses aralıklarında yapılacak çeşitli teknik çalışmalar ile ses genişliğinin arttırılabilmesi ve solonun oldukça ince olan seslerinin başarılı bir şekilde icra edilebilmesi söz konusudur. Şekil 7'de bulunan ve günlük çalışmalar sırasında uygulanabilecek çalgının üçüncü ve dördüncü oktavlarında yapılan glissando tekniği çalışmaları ile icracının çalgıdaki ses genişliği arttırılabilir.



Şekil 7. Glissando tekniği ile çalgının üçüncü ve dördüncü oktavlarında ses çalışmaları.

Çalgının yüksek ses aralıklarında yapılan çalışmalar sırasında ağızlığın dudaklara yaptığı baskı artabilmektedir. Bu durum dudak kaslarına giden kanın baskılanmasına, dudakların dayanıklılığının azalmasına ve sonuç olarak ciddi yaralanmalara neden olabilmektedir. Bu bakımdan çalgının yüksek ses aralıklarında yapılan çalışmalar sırasında ağızlığın dudaklara mümkün olduğunca az baskı yapmasına önem verilmesi gerekmektedir. Böylece dudak kaslarının ihtiyacı olan kan akışı sağlanabilecek, dudakların dayanıklılığı arttırılabilecek ve yüksek ses aralıklarında yapılan çalışmalar sırasında dudak pozisyonu verimli bir şekilde kullanılacaktır.

Yüksek ses aralıklarında ağızlığın dudaklara yaptığı baskının azaltılabilmesi için farklı çalışma yöntemleri bulunmaktadır. Özellikle çalgıyı tutan

sol elin çalgıyı tutma pozisyonu değiştirilerek ağızlığın dudaklara yaptığı baskı azaltılabilir. Trombonun sol el ile doğru tutuş pozisyonunda sol el baş parmağı ventilde, işaret parmağı ağızlıkta geri kalan parmaklar ise kulis desteğinde olmaktadır. Bu tutuş pozisyonunda ve yüksek ses aralıklarında yapılan çalışmalar sırasında farkında olmadan ağızlığın dudaklara yaptığı baskı artabilmektedir. Kulis desteğinin orta parmak ile yüzük parmağı arasına alınması ile ağızlığın dudaklara yaptığı baskının azaltılması söz konusudur (Şekil 8). Bu bakımdan solonun bu tutuş pozisyonunda çalışılması dudak kaslarına daha az baskı yapılmasına ve daha uzun süre çalışılabilmesine imkân verebilir.



Şekil 8. Ağızlığın dudaklara yaptığı baskının azaltılabilmesi için çalgının farklı tutuş yöntemi.

Sorensen, solonun başlangıcında, özellikle bazı pasajların solonun kalan kısmından ayrı çalışılması tavsiyesinde bulunmaktadır. Sorensen'e göre, ilk dört vuruş birkaç defa tekrarlanmalı ve çalışmalar bir ölçünün 4/4'lük olacak şekilde olmalıdır (Şekil 9). Bu çalışma ile dördüncü ve beşinci vuruşlardaki glissando birçok kez tekrar edilmiş olur ve solonun ilk girişindeki yapı teknik ve müzikal anlamda daha güçlü ve güvenli çalınabilir (Sorensen, 2016).



Şekil 9. İlk dört vuruşu ayırma ve tekrarlama çalışması.



Solonun ritmik yapısının doğru çalınması oldukça önemlidir. Soloda bulunan bazı notalar bir sonraki vuruşa bağlıdır ve bu durum birçok icracının bir sonraki vuruşa, özellikle onaltılık notalara, geç kalmasına neden olabilir. Bu bakımdan solonun ilk dört ölçüsündeki dörtlük ve sekizlik notaların süre değerinin onaltılık olacak şekilde bölünmesi, ritmik doğruluğun oluşmasına yardımcı olabilir. Sorensen, Şekil 10'da bulunan çalışma ile icracıların soloyu ritmik olarak doğru çalmasını mümkün olabileceğini vurgulamaktadır. Ayrıca çalışmaların solonun 9-17. ölçüleri arasında da uygulanabileceğini (Şekil 11), ancak onuncu ölçüdeki üçleme figürün süre değerinin değişmemesi gerektiğini ifade etmektedir (Sorensen, 2016). Bu noktada Sorensen, icracıların bir sonraki vuruşa geç kalabileceğini düşündüğü yerlere onaltılık süre değerinde sus işaretini konulması gerektiğini düşünmüştür.



Şekil 10. Solonun ilk dört ölçüsündeki dörtlük ve sekizlik notaları onaltılık notalara bölme çalışması.



Şekil 11. Solonun 9-17. ölçülerindeki dörtlük ve sekizlik notaları onaltılık notalara bölme çalışması.

Stevens, Sorensen'den farklı olarak, soloda metronom çalışmalarının önemine değinmiştir. Ravel'in *Bolero* için öngördüğü metronom dörtlüğe 72'dir. Stevens, bu tempodan solo için çok hızlı olduğunu ancak, bu tempoda nefes kontrolünün daha rahat olduğunu vurgulamaktadır. Stevens, solonun dörtlüğe 66-69 metronomda teknik ve müzikal olarak daha iyi çalınabileceğini ifade etmektedir. Ayrıca soloyu çalışma yöntemi olarak öncelikle

metronomun dörtlüğe 72 olan kolay bir tempoda başlanılmasını sonrasında ise kademeli olarak metronomun 58-60 metronom arasına kadar düşürülmesini önermektedir. Böylelikle, solo için gerekli olan fiziksel kondisyon geliştirilebilir (Stevens, 2001).

Solonun trombon icracıları için en büyük zorluklarından birisi, oldukça yüksek ses aralıklarında olmasıdır. Sorensen, solonun ilk sekiz ölçüsünün yazılı olan notalardan yarım ya da bir tam ses yukarıdan çalışılmasının (Şekil 12), yazılı olan seslerin daha kolay çalınabilmesine imkân verdiğini belirtmektedir. Stevens, *Ravel'in Bolero'su* için Fiziksel Kondisyon Arttırma Çalışmaları adını verdiği bir çalışma yöntemi geliştirmiştir. Stevens'a göre, bu yöntem *Bolero*'nun çalınabilmesi için etkili ve verimli bir çalışma yöntemidir. Stevens, bu yöntemde çalışmaların tam beşli aşağıdaki notadan başlayarak yarım sesler halinde kademeli olarak ilerlediğini, solonun yazılı olan notadan tam dörtlü yukarıdan da çalışıldıktan sonra artık yazılı olan solonun daha rahat çalınabileceğini ifade etmektedir (Stevens, 2001). Stevens ve Sorensen'e ek olarak Hofacre'de, *Bolero*'daki trombon solosunun yazılı olan notadan bir ya da iki tam ses yukarıdan çalışılmasının yazılı olan soloyu çalmayı kolaylaştıracağını vurgulamaktadır (Hofacre, 2002: 27).



Şekil 12. Solonun ilk sekiz ölçüsünün bir tam ses yukarıdan çalışılması.

Solonun çalışılması sırasında icracıların dikkat etmesi gereken bir başka önemli nokta da solonun doğru bir entonasyonda çalınmasıdır. Solonun başlangıç sesinin ve sonrasında gelen dördüncü oktav re bemol sesinin yarattığı zihinsel gerilim, dudaklarda ve bedende fiziksel gerginliklere yol açabilmektedir. Solonun

başlangıcında dudaklarda ve bedende oluşan bu gerginlikler solonun 9-17. ölçüleri arasında rahatlamaya dönüşebilmekte, çalgının ikinci ve üçüncü oktavlarında yer alan bazı seslerde entonasyon problemlerinin yaşanmasına neden olabilmektedir. Bu bakımdan solonun 9-17. ölçüleri arasındaki seslerinin akort aleti ile yavaş bir tempoda çalışılması entonasyon bilincinin oluşması açısından oldukça önemlidir.

Alternatif pozisyonların kullanımı solonun daha rahat ve güvenli bir şekilde çalınmasına fayda sağlayabilir. Özellikle solonun yedinci ölçüsünde bulunan çalgının üçüncü oktavındaki sol, fa ve mi sesleri alternatif pozisyonlardan çalınabilir (Şekil 13). Böylece ses geçişlerinde daha yumuşak bir ton ve farklı bir renk elde edilebilir. Bu noktada trombona alternatif pozisyonların kullanımı sırasında entonasyonun doğruluğuna dikkat edilmeli ve akort aleti kullanılarak sesler doğrulanmalıdır.



Şekil 13. Solonun yedinci ölçüsünde bulunan sol, fa ve mi seslerinin alternatif pozisyonlardan çalınması.

Teknik ve müzikal çalışmaların yanında zihinsel çalışmalara önem verilmesi, solonun performans kalitesinin artırılmasına yardımcı olabilir. Bu bağlamda *Bolero*'nun bir orkestra kaydı eşliğinde çalışılması ve orkestranın imgelemesi, sahne performansı sırasında solonun başarılı bir şekilde çalınabilmesi için gerekli zihinsel rahatlığın oluşmasına fayda sağlayabilir.

## SONUÇ

Maurice Ravel'in müzik yaşamı edebiyat ve resim gibi sanat dalları ile Barok'tan Caz'a kadar çeşitli müzik tarzlarından büyük oranda etkilenmiştir. Eserlerinde, genellikle, geleneksel müzikal formu

kullanmış, etkilendiği veya beğendiği bestecileri taklit ederken bile kendi yenilikçi ve ayırt edici unsurlarını bestelerine yansıtmıştır (Park, 2012: 63).

Bu çalışmada kapsamında incelenen Ravel'in *Bolero* adlı yapıtı, en önemli orkestra eserlerinden biri olmakla birlikte, eserde yer alan trombon solosu trombon repertuarının en zorlu sololarından biridir. Bu bakımdan araştırmada, Ravel'in bestelerini etkileyen müzikal yaşamı, *Bolero* adlı eserini besteleme süreci ve eserdeki trombon solosu trombon icracıları açısından incelenmiş, ayrıca icracılar için birtakım teknik, müzikal ve zihinsel çalışma önerileri sunulmuştur.

- Solonun ilk giriş sesine oldukça güvenli ve güzel bir ton ile başlayabilmek için öncelikle çalışmalarda giriş sesi birkaç defa bir oktav alttan çalınmalı ve bu sırada ses renginin güzel çikartılması için çabalanmalıdır. Sonrasında dudak pozisyonu kesinlikle değiştirilmeden, sadece dil pozisyonu değiştirilerek, üst oktavdaki si bemol sesi yine rahat ve güzel bir ton ile çikartılmalıdır.

- Solonun ilk sekiz ölçüsünün bir oktav alttan çalınması yöntemi ile solo çok fazla yorulmadan birkaç defa çalışılabilir. Böylelikle, bir oktav alttan yapılan çalışmalarda nefes kontrolü, müzikalite ve vibrato gibi pek çok önemli teknik ve müzikal çalışmalar rahatlıkla yapılabilir.

- Solonun trombon icracıları için en büyük zorluklarından birisi, oldukça yüksek ses aralıklarında olmasıdır. Çalgıda ses genişliğini artırma çalışmaları solonun üçüncü ve dördüncü oktavlarındaki seslerinin daha kolay ve iyi bir tonda çikartılmasına yardımcı olabilir. Bu bakımdan çalgının üçüncü ve dördüncü oktavlarındaki seslerde glissando tekniği kullanılarak yapılacak çalışmalar sayesinde çalgıda ses genişliğinin artırılması mümkün olabilir. Ayrıca solonun ilk sekiz ölçüsünün

yazılı olan notalardan yarım ya da bir tam ses yukarıdan çalışılması, solonun yazılı olan seslerinin daha kolay çalınabilmesine imkân verebilmektedir.

- Yüksek ses aralıklarında ağızlığın dudaklara yaptığı baskının azaltılabilmesi için farklı çalışma yöntemleri bulunmaktadır. Özellikle çalgıyı tutan sol elin çalgıyı tutma pozisyonunda kulis desteğinin orta parmak ile yüzük parmağı arasına alınması ile ağızlığın dudaklara yaptığı baskı azaltılabilir.
- Solonun girişindeki ritmik yapının güçlü ve güvenli çalınması oldukça önemlidir. Bu amaçla solonun ilk dört vuruşundaki sesler tekrarlı olarak çalışılmalı ve dördüncü vuruştaki glissando birkaç kez tekrar edilmelidir. Ayrıca soloda bulunan bazı notalar bir sonraki vuruşa bağlıdır ve bu durum birçok icracının bir sonraki vuruşa, özellikle onaltılık notalara, geç kalmasına neden olabilmektedir. Bu bakımdan çalışmalar sırasında dörtlük ve sekizlik notaların süre değerlerinin onaltılık olacak şekilde bölünmesi, ritmik doğruluğun sağlanmasına yardımcı olabilir.
- Solonun metronom kullanılarak çalışılması ritmik doğruluğun oluşmasına ve fiziksel kondisyonun geliştirilmesine yardımcı olabilir. Çalışmalara öncelikle nefes kontrolünün daha kolay olduğu dörtlüğe 72 metronom olan kolay bir tempoda başlanılmalı ve sonrasında tempo kademeli olarak 58-60 metronom arasına kadar düşürülmelidir. Böylelikle solonun yavaş tempolarda çalışılması sırasında fiziksel dayanıklılığın artırılması da söz konusudur.
- Solonun başlangıç sesinin ve sonrasında gelen dördüncü oktavdaki do ve re bemol seslerinin yarattığı zihinsel ve fiziksel gerginlikler entonasyon problemlerine neden olabilmektedir. Özellikle solonun 9-17. ölçüleri arasında yer alan ve çalgının rahatlıkla çıkartılabilen seslerinde entonasyon problemleri yaşanabilmektedir. Bu

bakımdan akort aleti kullanılarak ve yavaş bir tempoda yapılacak çalışmalar, çalgının ikinci ve üçüncü oktavlarında bulunan seslerdeki entonasyon problemlerinin fark edilmesine ve düzeltilmesine yardımcı olabilecektir.

- Çalgıda alternatif pozisyonların kullanımı solonun daha rahat ve güvenli bir şekilde çalınmasına fayda sağlayabilir. Özellikle solonun yedinci ölçüsünde bulunan çalgının üçüncü oktavındaki sol, fa ve mi sesleri alternatif pozisyonlardan çalınabilir. Böylece ses geçişlerinde daha yumuşak bir ton ve farklı bir renk elde edilebilir.
- Zihinsel çalışmaların yardımıyla solonun icrası sırasında performans kalitesinin artırılabilmesi söz konusudur. İcracının *Bolero*'yu bir orkestra kaydı ile eserin başlangıcından itibaren çalışması ve orkestrayı imgelemesi, solonun sahne performansı sırasında başarılı bir şekilde çalınabilmesi için gerekli olan zihinsel rahatlığın oluşmasına fayda sağlayabilir.

## KAYNAKLAR

- Allman, M. A. (1958). *An analysis of Maurice Ravel's technique of orchestration. Doctoral dissertation, North Texas State College.*
- Calvocoressi, M. D. (1913). *Maurice Ravel. The Musical Times*, 54(850), 785-787.
- Cherry, G. (Tarihsiz). *The Art of Practising. https://www.musicforbrass.com/articles/art-of-practicing.html* (Erişim tarihi: 03.11.2022)
- Çalgan, B. (2017). *Programlı müzik: izlenimci müzikte doğa betimlemeleri ve C. Debussy'nin 'su'temalı piyano parçaları. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 18(33), 651-669.
- Goss, M. (1945). *Bolero: The Life of Maurice Ravel. New York: Tudor Publishing.*
- Hofacre, M. J. (2002). *Teaching Collegiate Trombone, Or, What I Did Anyway. Marta Jean Hofacre. Hattiesburg, MS.*
- Hopa, E. (2020). *Dmitri Şostakoviç'in 9. Senfonisi ve fagot sololarının incelenmesi. Eurasian Journal of Music and Dance*, (16), 291-302.
- Ivanchenko, O. (2015). *Characteristics Of Maurice Ravel's Compositional Language As Seen Through The Texture Of His Selected Piano Works And The Piano Suite "Gaspard De La Nuit". A Doctoral Essay, University of Miami.*
- Lanford, M. (2011). *Ravel and "The Raven": The realisation of an inherited aesthetic in Boléro. The Cambridge Quarterly*, 40(3), 243-265.
- O'Neal, A. S. (2020). *Appropriate Performance Tempi of Standard Trombone Excerpts as Determined from Recorded Performances of Professional Orchestras and The Potential Application to Trombone Pedagogy. Doctor of Musical Arts, Arizona State University.*
- Park, Sun Hye (2012). *Elements Of Impressionism Evoked In Debussy And Ravel's Reflets Dans L'eau And Jeux D'eau: The Theme Of Water. Doktora Tezi, Washington: University of Washington.*
- Predota, G. (2018). *Famous Non-Winners of the Prix de Rome. Interlude. https://interlude.hk/famous-non-winners-prix-de-rome* (Erişim tarihi: 05.10.2022)
- Shaw, P. (2008). *Ravel's Bolero Factory: The Orchestration of the Machine Age. Context: Journal of Music Research*, (33), 5-23.
- Sorensen, D. (2016). *Practice Strategies For The Trombone Solo In Ravel's Bolero. https://trombonist.wordpress.com/2016/01/12/blow-air-o/*, Erişim tarihi: 04.10.2022)
- Stevens, M. (2001). *Ravel's Bolero. http://www.miltstevens.com/htmlpages/Ravel.htm* (Erişim tarihi: 04.11.2022)
- Qiao, H. (2021). *A Comparative Analysis of Debussy's Ondine and Ravel's Ondine. Doctoral dissertation, University of Washington.*

## İnternet Kaynakları

http1: <https://www.npr.org/2004/04/23/1848385/ravels-bolero-a-product-of-dementia> (Erişim tarihi: 01.11.2022)

## Görsel Kaynakları

- Şekil 1. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.320394922398769> (Erişim tarihi: 05.10.2022)
- Şekil 2. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.320394922398769> (Erişim tarihi: 05.10.2022)
- Şekil 3. [https://www.lim.di.unimi.it/teaching/materials\\_pdf/Bolero1.pdf](https://www.lim.di.unimi.it/teaching/materials_pdf/Bolero1.pdf) (Erişim tarihi: 29.09.2022)
- Şekil 4. [https://www.lim.di.unimi.it/teaching/materials\\_pdf/Bolero1.pdf](https://www.lim.di.unimi.it/teaching/materials_pdf/Bolero1.pdf) (Erişim tarihi: 29.09.2022)
- Şekil 5. <https://trombonist.wordpress.com/2016/01/12/blow-air-o/> (Erişim tarihi: 04.10.2022)
- Şekil 6. <https://trombonist.wordpress.com/2016/01/12/blow-air-o/> (Erişim tarihi: 04.10.2022)
- Şekil 7. Yazar tarafından hazırlanmıştır.
- Şekil 8. Yazar tarafından hazırlanmıştır.
- Şekil 9. <https://trombonist.wordpress.com/2016/01/12/blow-air-o/> (Erişim tarihi: 04.10.2022)
- Şekil 10. <https://trombonist.wordpress.com/2016/01/12/blow-air-o/> (Erişim tarihi: 04.10.2022)
- Şekil 11. <https://trombonist.wordpress.com/2016/01/12/blow-air-o/> (Erişim tarihi: 04.10.2022)

Şekil 12. <https://trombonist.wordpress.com/2016/01/12/blow-air-o/> (Erişim tarihi: 04.10.2022)

Şekil 13. Yazar tarafından hazırlanmıştır.



## TRANSFERRING EXAMPLES OF IRONWORK PRODUCTS IN SAFRANBOLU OLD BAZAAR REGION TO FUTURE GENERATIONS THROUGH A DIGITAL LIBRARY \*

Asst. Prof. Dr. Ege KAYA KÖSE\*\*  
Res. Asst. Halime GÖZLÜKAYA\*\*\*

### ABSTRACT

This study presents an ongoing research project aimed at contributing to the sustainability of local crafts through design. By approaching the sustainability of craft production knowledge between the designer and the craftsman from a unique perspective, the study generates knowledge applicable in industrial production workshops, particularly in cases where implicit knowledge cannot be easily transferred. Also, the research seeks answers to questions regarding the transfer of the knowledge of ironworking, which is the last active guild in Safranbolu, to future generations through designs or areas where designs can contribute. The study was carried out as a scientific research project in cooperation with Karabük University and Safranbolu ironmasters. The research process commenced with background research on Safranbolu ironworks and continued with the determination of the study area with examples of ironwork. In the application step, three ironwork samples determined after the craftsman interviews were modelled using a three-dimensional modelling program. These are examples of door knocker, door ring, door latch. The models were digitally archived.

**Keywords:** Craft, Cultural sustainability, Digital library, Safranbolu, Ironwork.

Received Date: 19.12.2022

Accepted Date: 30.05.2023

Article Types: Research Article

\*This article has been prepared within the scope of the Scientific Research Project of Karabük University/ Support Project KBÜBAP-22-DS-045/ "Transferring The Production Knowledge of Ironwork Products in Safranbolu Old Bazaar Region to Future Generations Through a Digital Library".

\*\*Ankara Yıldırım Beyazıt University, Faculty of Architecture and Fine Arts, Department of Industrial Design, egekayakose@outlook.com, ORCID:0000-0002-7121-5602

\*\*\*Istanbul Technical University, Graduate School, Urban and Regional Planning ABD, halimegozlukaya@gmail.com, ORCID:0000-0002-2138-8628

## SAFRANBOLU ESKİÇARŞI BÖLGESİNDE DEMİRCİLİK ZANAATI ÖRNEKLERİNİN DİJİTAL KÜTÜPHANE İLE GELECEK NESİLLERE AKTARILMASI \*

Dr. Öğr. Üyesi Ege KAYA KÖSE\*\*  
Arş. Gör. Halime GÖZLÜKAYA\*\*\*

### ÖZET

Bu makale, tasarım aracılığıyla yerel zanaat bilgisinin sürdürülebilirliğine katkıda bulunmak amacıyla devam eden bir araştırma projesini sunmaktadır. Çalışma tasarımcı ve zanaatkar arasında zanaat üretim bilgisinin sürdürülebilmesini bir başka çerçeveden ele alarak, örtük bilginin aktarılamadığı durumlarda endüstriyel üretim atölyelerinde geliştirilebilecek bir bilgi yaratmayı ele almaktadır. Araştırma Safranbolu'da günümüzde aktif olarak devam eden son lonca olan demir işçiliği bilgisinin tasarım aracılığıyla/tasarımın katkıda bulunabileceği alanlarda gelecek nesillere nasıl aktarabileceği sorusuna yanıt aramaktadır. Çalışma bilimsel bir araştırma projesi olarak Karabük Üniversitesi ve Safranbolu demir ustaları iş birliğinde gerçekleştirilmiştir. Araştırma süreci öncelikle Safranbolu demir işçiliğine dair bir geçmiş bilgi araştırmasıyla başlamıştır. Demir işçiliği örnekleriyle çalışma sahasının belirlenmesiyle devam etmiştir. Uygulama adımında üç boyutlu modelleme programı kullanılarak zanaatkar görüşmeleri sonrasında belirlenmiş üç demir işçiliği örneği modellenmiştir. Bunlar kapı tokmağı, kapı halkası ve kapı mandalı örnekleridir. Modeller dijital olarak arşivlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Zanaat, Kültürel sürdürülebilirlik, Dijital kütüphane, Safranbolu, Demir işçiliği.

Geliş Tarihi: 19.12.2022

Kabul Tarihi: 30.05.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Bu makale, Karabük Üniversitesi/ Destek Projesi KBÜBAP-22-DS-045/"Safranbolu Eskiçarşı Bölgesinde Demircilik Zanaatı Ürünü Nesnelere Üretim Bilgisinin Dijital Kütüphane ile Gelecek Nesillere Aktarılması" başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında hazırlanmıştır.

\*\*Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Mimarlık ve Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, egekayakose@outlook.com,

ORCID: 0000-0002-7121-5602

\*\*\*İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Şehir ve Bölge Planlama ABD, Ayazaga/İSTANBUL halimegozlukaya@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-2138-8628

## 1. INTRODUCTION

Craft is a form of production dependent on handcraft, in which traditional knowledge and experience are transferred. Craftsmanship is based entirely on a highly developed skill and requires experience (Sennett, 2008: 33). Howard Becker (1978: 864) defines craft as a form of skilled activity that involves the creation or production of objects by individuals who possess specialized knowledge, expertise, and techniques within a particular domain. The craftsman possesses control or mastery over both the means of production (tools, materials, etc.) and the labor process (the methods and techniques employed in creating a product) (Baudrillard, 2011: 88). According to Risatti (2007: 14), the words “craft” and “craftsmanship” refer to the quality of making. Moreover, he assumes that the source of the making quality is the skilled hands of the craftsman. Knowledge and skills which are the source of the making quality are transferred from one generation to the next (from master to apprentice) through practice. Sennett has stated to describe the craftsman:

“The Craftsman summons an immediate image. Peering through a window into a carpenter’s shop, you see inside an elderly man surrounded by his apprentices and his tools. Order reigns within, parts of chairs are clamped neatly together, the fresh smell of wood shavings fills the room, the carpenter bends over his bench to make a fine incision for marquetry. The shop is menaced by a furniture factory down the road” (Sennett, 2008: 19).

The existence of the craftsman — also defined by Sennett in his book “Craftsman”— is on the verge of extinction as the craft-based production-consumption systems started to decline after industrialisation and the industrial products produced on national and international scale affected a massive part of the market (Reubens, 2015). With industrialisation, the active role of

machines in the production process renders the handicraft needed during the use of production tools unqualified, elevates mental labour and puts it ahead of manual labour (Çelikel, 2015: 17). Pre-industrial craftsmen were skilled people who used locally available materials to produce products and generate income. However, the demand for traditional craftsmanship decreased rapidly as similar products produced using new or alternative materials were introduced to the market (Tung, 2012: 71).

Communities with traditional crafts pass on their skills from generation to generation by constantly repeating practices (Sennett, 2008: 55-57). In the process of craftsmanship, which can be defined as a habit of action (Adamson, 2007: 4), practical knowledge such as craft knowledge puts “making” or “doing” as its central activity. This knowledge that can be achieved through the experience of senses cannot be described easily in language, but often can be demonstrated through example and comparison (Dormer, 1994: 40-42). Polanyi (1966: X) refers to this knowledge as “tacit knowledge”. If this knowledge obtained through training and practice is repeated over and over, the rhythm of skill development becomes ritualized (Sennett, 2008: 73; Sennett, 2012: 247-249).

The presentation of the apprentice is mainly focused on imitation, and the skills are acquired by abiding by the instructions thus given by the master (Sennett, 2008: 82). Craftsmen who continue their production traditionally have a producing skill once passed down to them by their masters. According to Dormer (1994), there is a risk of loss of knowledge if practitioners or masters fail to convey their knowledge to the next generation. Reconstructing lost information can be difficult and time-consuming. This information may be irretrievably lost.

Brown (2014: 6), argued that craft, defined by Adamson (2007) as “an approach, an attitude

or an action... a way of doing things", is also a process and can be underpinned by particular ways of thinking which are constructed in response to an array of cultural, economic, political and societal frameworks as well as physical forces which form the context for craft. Chatterjee (2016: 5) also states that artisans "produce goods and services that have social and cultural meaning". Borges (2015) argues that craft not only powerfully represents materials and techniques but also transmits collective values between generations. However, in cases where collective values and craft as a way of thinking cannot be transmitted to future generations with the end of the master-apprentice relationship, objects produced by craftsmen in the past need to be preserved. If the craft object or the knowledge of craft production is not passed on to future generations, and also all these ways of thinking and object will disappear. In the case of Safranbolu, where collective values cannot be passed on due to the disappearance of the craft after the last craftsman retired, necessitating the lack of apprentices to train, it becomes crucial to ensure the preservation of the material or technique for the future

This study presents a case study on ironwork in the district of Safranbolu in order to help transfer local craft samples to future generations. The research seeks to answer the questions of future generations regarding the transfer of ironworking knowledge, the last active guild in Safranbolu, through design or areas where design can contribute. At the same time, based on the idea that the tacit knowledge of the craftsman is transferred to the generations through trained apprentices, the study searches for design opportunities for the cases where ironwork craftsmen cannot transfer their knowledge to future generations in Safranbolu.

In the study, the current situation of the last guild ironwork craft, which continues to be actively produced in Safranbolu, has been mentioned

in detail. In line with the information obtained from the interviews with iron craftsmen, the influential role of design in the sustainability of producing knowledge has been emphasised. This study focuses on traditional handicrafts, which are based on local knowledge and include practices accumulated over time, as well as the knowledge that is a part of our cultural heritage and needs to be secured (Tung, 2012:71) through archival preservation, unlike the approaches in the literature (Nugraha, 2010:20) focused on transforming, developing, and thus making the tradition sustainable with new product development. This study presents a process that can be adapted to all ironwork samples found in Safranbolu traditional houses. Due to certain limitations, three different examples were focused on in the study. However, in future studies on the determined examples, the scope can be expanded by considering the ironwork samples found in all Safranbolu traditional houses. Furthermore, it can be considered an original study in terms of guiding other studies to be conducted on the traditional house ironwork samples, which vary according to the person using the house as they are produced mainly.

## **2. BACKGROUND: IRONWORKING IN SAFRANBOLU**

Due to its geographical location, Safranbolu has been a trade route for decades and has played a vital role in the development of handicrafts. Above all, its economy has remained alive in every age (Dağı and Celik, 2020:29). In the past, production and trade in Safranbolu were carried out with the "guild" system. The system was based on the organisation of the production and trade branches separately, as well as the professional associations (Aksoy and Kus, 1999). Handicrafts have been produced from blacksmithing, coppersmithing-tinning, saddle making, shoemaking etc., for many years in Safranbolu with the guild tradition (Acar, 2006). Guild

organisations separated according to production types can be characterised as an essential element in the social structure (İnce, 1976: 26). In Safranbolu, the locations are separated according to the types of production. The guild tradition was preserved in Safranbolu until the late 1940s (Fersan, 1976: 24). Today, blacksmiths are the only handicraft masters producing crafts actively.

In a study conducted by Alpman and Sezgin (2009: 32), the date of commencement of blacksmithing in Safranbolu was reported to have no definite information, and according to them, the existence of the blacksmithing profession was mentioned in the documents of the 1560s. A local craftsman who started blacksmithing in 1978 stated that blacksmithing was established in the Old Bazaar region of Safranbolu in 1796 and that it is the only bazaar for blacksmithing alive today (Craftsman Interview, 2022a). Craft tradition in Safranbolu, with traditional production carried out for many years, is known to be adversely affected by the industrial developments that took place in the twentieth century.

The job opportunities created by the Iron and Steel Factories, established in 1937 with the industrialisation movement, triggered the problems related to local production in the Safranbolu district (İnce, 1976: 26). With the establishment of heavy industry, Safranbolu experienced a period when the migration to the city accelerated, and the town encountered a diverse, multicultural environment. After the houses evacuated by the Greeks in 1928 were transferred to the local people of Safranbolu, the town's identity began to change when the people who came to work in the heavy industry settled in the town. The town tried to preserve its customs, traditions, and cultural products (Barlas, 2004: 27).

With the increase in the production capacity of the Iron and Steel Factory in the 1950s, the local production tradition faced transformation

pressure (İnce, 1976:26). As in all regions of Turkey, the blacksmithing sector in Safranbolu continued effectively until the early 1980s. After all those years, especially with the effect of technological developments, iron supply/ demand balances have changed, and the sector is gradually shrinking. This has negatively affected the master-apprentice relationship in the blacksmithing sector, as in every other sector. The interest in the art of blacksmithing has thus decreased (Dağı and Celik, 2020:36). Today, agricultural tools, architectural building elements, decorative products and objects regarding food culture can be shown among the ironwork products in Safranbolu (Kaya Köse and Akbulut, 2018: 21) (Image 1).



**Image 1.** Door locks, Rings, Knockers, Gardening tools and various other crafts are found in the blacksmiths' bazaar.

### 3. METHODOLOGY

In this section, the methodology designed for conducting the study has been explained briefly. The study consists of two stages. Initially, the literature was reviewed, and the data was obtained accordingly. Then, a preliminary visit was made to the concerned locations. Semi-structured interviews were held with two craftsmen still working in the sector (only one craftsman continues to produce the iron elements on the doors of traditional Safranbolu houses). The interview was regarding traditional craft



practices, production methods, master-apprentice relationships and current working conditions. During these interviews, the ironwork samples of the craftsmen were photographed and recorded. After defining the past and current situations of traditional ironworking in Safranbolu with the data obtained from the literature and interviews with the craftsmen, the data required to determine the application step were evaluated.

In the second stage of the study, an answer was sought to the question regarding the contribution of design to transferring ironwork to future generations in Safranbolu. An application process that can be combined with digital technologies has been planned to sustain local product samples by ensuring the intergenerational transfer of the crafts. In this process, the three-dimensional (3D) samples were modelled using Rhino 7 program and transferred to the digital environment without any alterations and in line with the obtained theoretical information.

## 4. LITERATURE RESEARCH FINDINGS

### 4.1. Current Situation of Ironworking in Safranbolu

It is possible to witness the art of blacksmithing on the streets of Safranbolu, where blacksmiths have shown their handicrafts and mastery in many houses, mosques and inns within the historical texture and architecture of Safranbolu (Dağı and Çelik, 2020:31). Even though the content has changed, the continuity of people's needs for iron and iron-related tools has been one of the most important factors in preserving the existence of this craft (Acar, 2011: 35).

According to the interviews conducted by Canbulat (2022: 405) with the craftsmen in the Safranbolu Old Bazaar region, which hosted many crafts in the early 2000s, only the blacksmiths' bazaar was found to be active in those years. In the same research, agriculture,

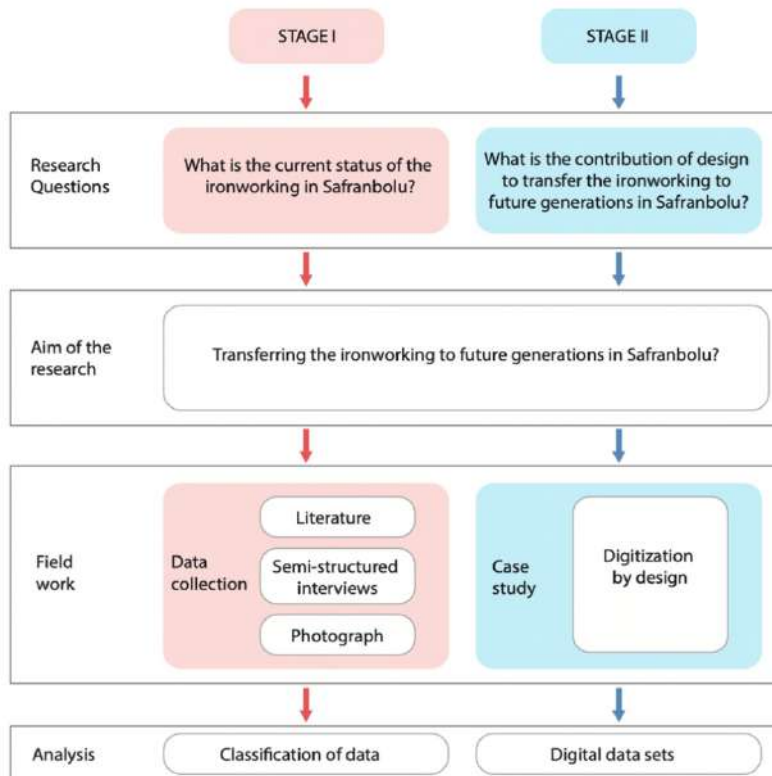


Figure 1. Methodological plan to be applied in the study.

restoration works that would never stop in Safranbolu and ironwork products known to be indispensable in the context of tourism were shown as reasons behind the continuity of this art. Based on this research, it can be stated that although the interest in the art of blacksmithing, which has great importance in Safranbolu's historical texture and manifests itself in almost every street and every building, has decreased nowadays, it will always remain as a sector needed for households (Dağı and Çelik, 2020: 37).

Hammer sounds can still be heard in the Blacksmiths' Bazaar today as vigorously as they used to be heard in the past. Blacksmiths are thought to be the luckiest among craftsmen working in the art branches that are about to disappear. Ironmasters have succeeded in providing the transfer of local knowledge until today (Barlas, 2004: 29).

Every apprentice stepping into the shop and resolved in a master-apprentice relationship; dreams of swinging a hammer on the iron heated in the quarry using small bellows like his master or being able to work freely with their pen to design the ornaments that they desire and are influenced by with patience and sensitivity. This profession has been transferred for centuries as a folk cultural heritage from father to son and from master to apprentice (Pamuk, 2010: 56).

The master was looked on as a father and was often even considered superior to the father. The entire responsibility of the young person given to apprenticeship belonged to the master. The transition from apprentice to master depended on the mastery of that art and the master's discretion. If the apprentice were deemed worthy of being a journeyman, he would be tested by a committee of masters under the supervision of the guild. If he succeeded, he would be given a *peshtemal* or long, and he would be asked to give a feast to the elders of the journeyman. For a journeyman to become a master, a few years of

experience were required, and the journeyman needed to learn the process thoroughly.

Then, the master would again appreciate his journeyman and notify the guild if deemed worthy of mastery. The journeyman would be tested by a committee of masters. Although the apprentice, journeyman and master relationship was abolished with the law enacted in the first quarter of the twentieth century, this tradition was preserved in Safranbolu until the 70s (Acar, 2011: 32)

Today, craftsmen are of the view that *the interest in handicrafts has decreased since the production is carried out with machines in the factories, professions with regular income are preferred and lack of apprentice to whom the production knowledge can be transferred as ironwork requires physical strength and is not in demand* (Craftsman Interview, 2022a). In addition, the fact that the craftsmen who are still actively working are starting to retire (there are craftsmen who sell ready-made objects without producing) or are too old to train apprentices means that the profession cannot be sustained any longer. Craftsmen, who are the last apprentices of ironwork and still involved in the production in Safranbolu, have the notion that *they will not be able to pass down their implicit knowledge to future generations* (Craftsman Interview, 2022b). Sennett states that,

“In a workshop where the master's individuality and distinctiveness dominate, tacit knowledge is also likely to dominate. Once the master dies, all the clues, moves, and insights he or she has gathered into the totality of the work cannot be reconstructed; there is no way to ask him or her to make the tacit explicit” (Sennett, 2008:78).

Under such conditions, the process becomes irreversible, and the master's knowledge is not transferred. Therefore, in Safranbolu, where the master-apprentice relationship based on learning-by-doing is about to end, it has become necessary to contribute to the sustainability of local craft

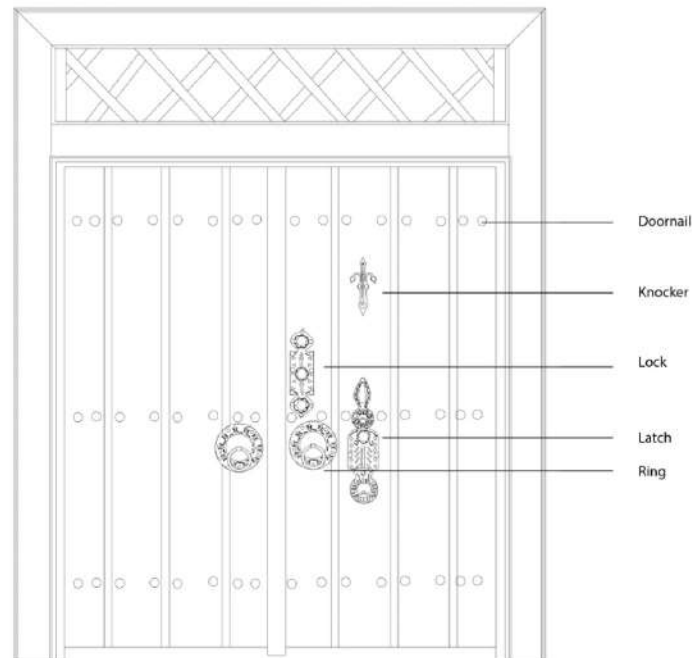
knowledge through design in order to transfer the iron craft to future generations. According to Pamuk's study (2010: 218), local governments should provide support for the decreasing number of blacksmiths. She mentioned the necessity of preventing this work from being forgotten by ensuring that the new generation learns the blacksmithing work. Dağı and Çelik (2020: 37) and Deniz and Çelik (2020: 132) stated in their research that apprentices could not be found due to the development of technology and the presence of an iron industry close to Safranbolu.

In line with the data obtained from the literature and interviews conducted with the masters involved in ironwork production in Safranbolu, metal accessories and products used in architectural building elements are found to be in demand due to mass production, cheap handicraft, and consequently cheaper products. However, these ordinary and similar products do not reflect Safranbolu architecture and the spirit of craftsmanship. As a result of the data obtained

through interviews with craftsmen and literature reviews, it has been determined that the doors and entrances of Safranbolu houses remark with original craft objects. The ironwork samples used on the doors are produced in one piece unique to the owner of the house. This indicates that the examples are unique. In this context, it is clear that the need for ironwork used in architectural structures will never end as the restoration works continue. As a result of these evaluations, 3 sample products were discussed in the study. Each sample product selected was differentiated according to the characteristics of the housing and the user, its design (in terms of aesthetics) and the craftsman's practical and meticulous work. This ensured the adaptability of the modelling/digital archiving process constructed in the study to all other craft products.

#### 4.1.1. Ironwork in Safranbolu Traditional House Doors

Safranbolu stands out primarily with its preserved architectural structures. In the



**Figure 2.** Positioning of Doornail, Knocker, Lock, Latch and Ring on the traditional Safranbolu door (Adapted from Göktaş-Kaya, 2010).

traditional houses of Safranbolu, the most exceptional examples of ironwork are the doors. The main reason behind the beauty of the gardens and house doors in Safranbolu can be explained as the spirit brought to this city by the profession of blacksmithing (Alpman and Sezgin, 2009: 32). Door knockers, rings, and key holders shown as architectural examples are determined to be a symbol of different meanings. They are considered one of the most important indicators of the unique skills of blacksmiths. In these examples, blacksmiths have reflected their grace and delicacies in their profession with great attention and meticulous skills (Dağı and Çelik, 2020: 31). The exterior decorations of the traditional houses begin from the entrance door to the street. Wooden two-wing doors are kept wide for entrances and exits. Two or four rows of thick nails are made with the forging technique for decoration. Metal decoration elements are generally seen as ironworks on doors (Pamuk, 2010: 217).

On a traditional Safranbolu door, there are rings and knockers, door handles, door latches, mirrors, locks and lock mirrors (Figure 2) (Göktaş-Kaya, 2010: 343). Doorknockers, as used today, were used in place of doorbells and doorknobs. The main functions of the knockers included notifying by knocking at the door

and closing the door by pulling. On the other hand, door rings were used only for pulling and closing the door. Although knockers were a more advanced form of door rings, the rings and the knockers could be located on the same door due to the differences in functionality (Çal, 1999: 275).

On Safranbolu traditional doors, the rings are located on both wings and in the middle of the door, just like the door handles, and it can be indicated that they were intended to be used for pulling and closing the wings. The knockers are found at a higher position than the rings on only one side of the wings. This suggests that the knockers were used instead of doorbells. However, as time passed, the use of rings for knocking on the door has made it difficult to distinguish between a knocker and a ring, which is consequently confusing today (Göktaş-Kaya, 2010: 345).

## 5. CASE STUDY

Iron and ironwork have an important role in making doorknockers in Safranbolu houses (Barlas, 2004: 36). Therefore, from the ironworks applied on doors of traditional houses, thus standing out with the decorations showing the skills of craftsmen, latch, knocker and ring



**Image 2.** Examples of ironwork on garden gates.

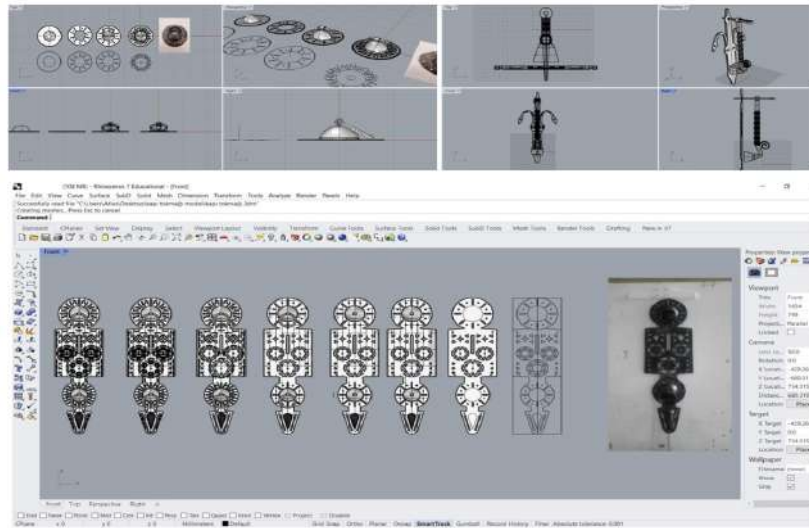


Figure 3. Ironwork door ring modeling (Rhino 7 Programme), all views.

were chosen as exemplary products with the knowledge and guidance of the craftsmen.

Three examples determined due to their different functions on the door were first recorded by photographs — one of the traditional archiving methods (Figure 3, Table 1). After taking photos from various angles, the technical drawings were created by measuring the object's dimensions over the photograph in the Rhino 7 program, a software used for designing and prototyping objects suitable for industrial production. After this step, the object's dimensions were measured on the authentic product, and the three-dimensional model was created accordingly.

## 6. TRANSFERRING SAMPLES OF IRONWORKING TO FUTURE GENERATIONS THROUGH DESIGN

Tung (2012:71) stated that traditional crafts, which include practices based on local knowledge and accumulated over time, are a part of our cultural heritage and should be preserved and revived. Traditional crafts can maintain their existence by adapting to current needs. But when artisanal production could not be preserved, design can be instrumental in achieving this

adaptation. Collaboration with craftsmen and designers for the preservation of craft samples may be to integrate the computer technologies used by the designer in the production process. One of these technologies is the use of three-dimensional modeling programs. Three-dimensional modeling programs are used in current studies which are the idea of transferring our cultural heritage to future generations carried out in different disciplines.

Pieraccini et al. (2001: 63) stated that the interest in three-dimensional digital imaging methods applied to cultural heritage in recent years is related to the special needs of conservation. One of the techniques in the digitization of cultural heritage is the creation of digital archives with three-dimensional models. Because digital archives are durable and immutable, they can therefore be used as references for deterioration monitoring and restoration of artifacts.


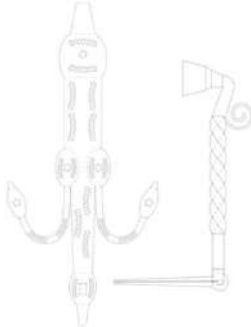





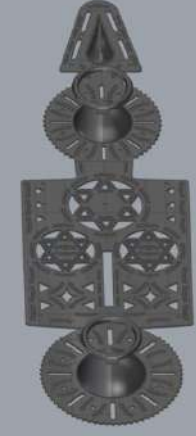
Traditional methods of preserving cultural heritage include drawing and photographing the works from different angles (hand drawing or computer-aided 2d drawing) to document the work. Although objects created with three-dimensional modelling programs and

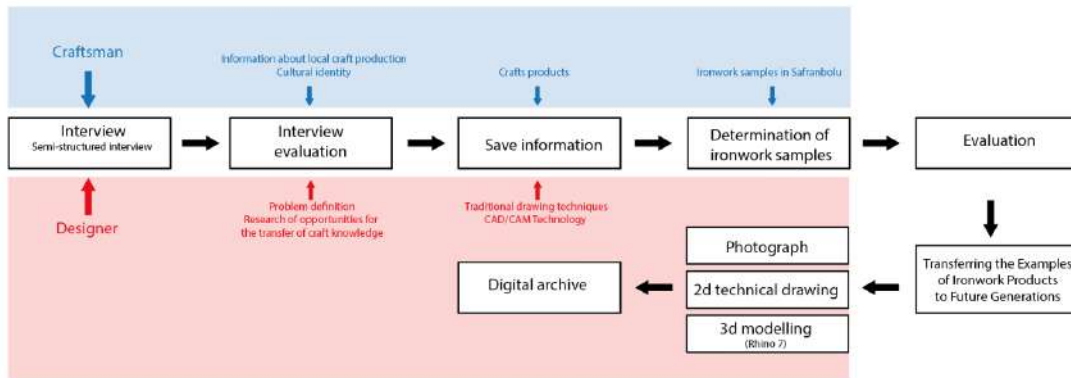


made suitable for mass production methods pose an important challenge to the traditional production approach, they can be an essential tool in transferring craft knowledge to the future (Pieraccini et al., 2001: 64). Thus, It reveals that using new technologies through design can intervene in craft practices that are

on the verge of disappearing. Unlike industrial products characterized by uniformity and standardization, craft products exhibit inherent variability and uniqueness. They possess the beauty of imperfection. They age with dignity, able to remain valuable to us for our whole lives. They tell us about a precise place where

**Table 1.** Digital archiving of information regarding Safranbolu doorknocker, ring and door latch samples.

Sample	Product Function	Photograph	2d drawing	Three-dimensional (3D) modelling
Model 1	Doorknocker			
Model 2	Door Ring			
Model 3	Door Latch			



**Figure 4.** The methodological plan applied in the transfer of craft products to future generations.

they were made by concrete people. They are honest and dependable. They convey culture and memory (Borges, 2015). But, as in the case of Safranbolu, the craft knowledge passed down from generation to generation for decades is at risk of extinction shortly due to a lack of knowledge transfer through master-apprentice relationships. Furthermore, as the restoration works of the architectural structures under protection continue, there will be a constant need for ironwork in Safranbolu. Before the blacksmith craft disappears, the ironwork samples produced by the craftsmen for each house must be instantly recorded. Unlike traditional recording methods like hand-drawing, 2D drawing and photographing, three-dimensional storage of ironwork samples will enable the restoration of an object that may be damaged in the future. In this way, it will be possible to control the original object with three-dimensional models and transfer information to future generations by simply archiving it.

Moreover, one approach to revitalizing a craft that is on the verge of extinction is to visually demonstrate the sequential process of shaping, wherein the craftsman transitions a two-dimensional design into a three-dimensional object. By presenting these step-by-step instructions using a three-dimensional model, it becomes possible to preserve and transmit

the craft's knowledge. In the future with this archiving method, it is anticipated that craftsmen proficient in working with iron, yet lacking experience in producing door elements, can gain insights into the various stages involved in shaping iron samples such as doorknocker, door ring and door latch used in Safranbolu's traditional residential doors.

## CONCLUSION AND EVALUATION

This research reveals that designer-craftsman collaboration provides an opportunity to pass down craft knowledge that can be combined with the technology for sustainable practices, which are not participatory anymore, to future generations. Although attempts are made to establish systems through institutions in order to strengthen the craftsmen and sustain their crafts, ironwork in Safranbolu will soon be at risk of extinction due to the lack of apprentices to be trained so that the implicit knowledge and skills can be transferred through practices

A literature review was conducted on the cases where the implicit knowledge of the crafts on the verge of extinction cannot be transferred as well as the areas the design will contribute to making the transfer of the product examples possible to the next generations. Information was obtained regarding the current status of ironwork in

Safranbolu.

In light of the information obtained from the literature, the documentation of the craft products was found to be necessary in order to preserve the ironwork samples used in the restoration works that are constantly needed in Safranbolu. Thus, it will be possible to transfer the products that are examples of cultural heritage to the future. In addition to traditional archiving methods, the creation of a digital archive consisting of three-dimensional models will enable the restoration of objects in cases where the skills will not be able to be transferred and in cases where objects will be damaged. During the process of developing three-dimensional models, meticulous adherence to the craftsman's sequential steps in shaping the products, as depicted in Figure 4, was observed. This enabled a gradual transformation of the models into three-dimensional representations. And also, including the production stages within the modelling framework facilitates the opportunity for intervention at various stages and delineates the entire procedural continuum.

However, while these technological advancements facilitate the formal transmission of craft objects from the past to future generations, they carry the potential risk of diminishing the uniqueness of the craftsman's original creations. Using Safranbolu as an illustrative case, it is noteworthy that the irreplaceable iron workmanship involved in crafting traditional Safranbolu residential doors faces the imminent threat of extinction with the eventual retirement of the last master. Thus, the conducted research assumes paramount importance in terms of ensuring the preservation of these exemplar craft artifacts.

In addition, in the current state of the door samples of Safranbolu traditional houses, it has been observed that elements such as key-mirror-lock-knocker-ring have been removed in many doors and not replaced with new ones. The

disappearance of even existing objects reveals that the most crucial task for designers in Safranbolu houses under protection is to preserve the formal characteristics of the objects produced.

With the development of digitalisation and technology, the importance of digital archiving has increased tremendously recently. In this context, evaluating this study as an exemplary model, the model may guide future studies in archiving other local cultural products using the same methods.

## ACKNOWLEDGMENTS

This study was conducted within the scope of project numbered KBUBAP-22-DS-045 of Karabuk University. I would like to thank the craftsman Hüseyin Özdemir for his help and support in maintaining the tradition of blacksmithing in the Safranbolu Old Bazaar region, reaching the tradition and transferring the current production knowledge.

## REFERENCES

- Acar, M. (2006). Geçmişten Günümüze Ekonomik ve Ticari Hayata Bakış Safranbolu El Sanatları, Kent Araştırmaları:Safranbolu.
- Adamson, G. (2007). *Thinking through craft*. Oxford: Berg.
- Aksoy, M. and Kuş, A. (1999). Müze Kent Safranbolu, Safranbolu Hizmet Birliği Kültür Yayını no:1, 4. Baskı.
- Alpman, N. and Sezgin, T. (2009). *Ustadan Çırağa Dededen Toruna Anadolu'nun Elleri (1.Basım)*, İstanbul: Halk Bankası Yayıncılık.
- Barlas, U. (2004). *Safranbolu Kültür Tarihi Araştırmaları*, İstanbul:Senfoni Matbaa.
- Baudrillard, J. (2011). Üretimin Aynası ya da Tarihi Materyalist Eleştiri Yanılsaması, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 88-97.
- Becker H. S. (1978), *Arts and Crafts*, *American Journal of Sociology*, 83 (January), 862–89.
- Borges, A. (2015). *Craft revitalisation as a change agent in Latin America*, *Making Futures Journal* Vol 3 ISSN 2042-1664.
- Brown, J. (2014). *Making it local: What does this mean in the context of contemporary craft?* London: Crafts Council, 2-12.
- Canbulat, İ. (2022). Safranbolu'nun Son Ustalarından Cumhuriyet'in İlk 80 yılında Çarşı, Safranbolu Çarşısı Bir Küçük Anadolu Şehrinin Sosyoekonomisi, 380-417.
- Chatterjee, A. (2016). *Can Our Future be Handmade!*, *Journal of Heritage Management* 1(1) 1–11
- Craftsman Interview (2022a). *Craftsmen (Kazım Madenoğlu) Interview Notes in Safranbolu*, Author's personal archive.
- Craftsman Interview (2022b). *Craftsmen (Hüseyin Özdemir) Interview Notes in Safranbolu*, Author's personal archive.
- Çal, H. (1999). *Osmanlı Kapı Halkaları ve Kapı Tokmakları*, in *Osmanlı Kültür ve Sanat*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 275-284.
- Çelikel, S. B. (2015). *Endüstriyel Tasarımda Paradigma Kaymaları: Bruno Latour'a Özel Bir İygiyle*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık.
- Dağı, F. and Çelik, Ö. (2020). Safranbolu'da Meslek Folkloru Bağlamında Demircilik. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3(1): 26-38.
- Deniz, T. and Çelik, Ö. (2020), *Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcıları:Safranbolu El Sanatları Ustaları Üzerine Bir İnceleme*. *Doğu Coğrafya Dergisi*, 25(43), 123-138.
- Dormer, P. (1994). *The Art of the Maker: Skill and Its Meaning in Art, Craft, and Design*, Thames and Hudson Ltd.
- Fersan, N. (1976). *Safranbolu Mimari Değerleri ve Folkloru Haftası'nın Getirdikleri*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, Sayı 54/333 Temmuz-Ağustos 1976.
- Göktaş-Kaya, L. (2010). *Geleneksel Kapı Halka ve Tokmakları: Safranbolu*, *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 6, Sayı 12, 2010, ss. 341–369 (*ZKU Journal of Social Sciences*, Volume 6, Number 12, 2010, pp. 341-369).
- İnce, Y. (1976). *Safranbolu Tarihsel Kent Dokusunun Korunması*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, Sayı 54/333 Temmuz-Ağustos 1976.
- Kaya Köse, E. and Akbulut, D. (2018). *The Engagement of Tradition, Industry, and Tourism: The Case of Safranbolu Ironworking*. *The International Journal of Design in Society* Volume 12, Issue 4, 2018, <http://doi.org/10.18848/2325-1328/CGP/v12i04/13-27>
- Nugraha, A. (2010). *Transforming Tradition for Sustainability Through 'TCUSM' Tool*. *SYNNYT/ORIGINS*, 3, 20-36.
- Pamuk, F. (2010). *Safranbolu Evlerinde Metal ve Ahşap Süslemeler*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Pieraccini, M., Guidi, G. and Atzeni, C. (2001). *3D digitizing of cultural heritage*. *Journal of Cultural Heritage*, 2 (2001) 63–70.
- Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*, The University of Chicago Press, Chicago, 1-6.
- Reubens, R. (2015). *To Craft, By Design, For Sustainability: Deconstructing craft as an input into constructing sustainability design*. In: *Making Futures*, 2015; Vol. 4.
- Risatti, H. (2007). *Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Sennett, R. (2012). *Berber (Second Ed.)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sennett, R. (2008). *The Craftsman*, Yale University Press.
- Tung, F.-W. (2012). *Weaving with Rush: Exploring Craft-Design Collaborations in Revitalizing a Local Craft*. *International Journal of Design*, 6(3), 71-84.

## Internet Resources

Acar, M. (2011). *Karabük Safranbolu El Sanatları (Karabük Valiliği) Ankara: Anıt Matbaa* [http://www.karabuk.gov.tr/ortak\\_icerik/karabuk/Menü/Karabuk-Safranbolu\\_el\\_sanatlari2.pdf](http://www.karabuk.gov.tr/ortak_icerik/karabuk/Menü/Karabuk-Safranbolu_el_sanatlari2.pdf) (Date of Access: 17.08.2022).

## Visual Resources

Image 1, 2: Author's personal archive, 2022



## TÜRK MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİNDE KULLANILAN ALBERT VE BOEHM SİSTEM KLARNET TÜRLERİNİN FARKLILIKLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Doç. Kaya KILIÇ\*

### ÖZET

Klarnet çalgısı geçmişten günümüze müziğin birçok alanında farklı kültürler ve toplumlar tarafından kullanılmıştır. Ağaç nefesli çalgılar sınıfına giren klarnet, yıllar boyunca yerini hep koruyan bir çalgı olmuştur. Çalgının teknik ve akustik yapısının önemi sebebiyle sadece solist çalgı olarak değil, bandolar, orkestralar ve oda müziğinde de kabul görmüştür. İlk kullanılmaya başlandığı zamandan günümüze kadar olan süreçte hem yapısal hem de farklı mekanizma değişikliğine uğramış olan çalgı yapımcıları olan Denner ve Müller sayesinde önemli değişime uğrayıp farklı bir konuma taşınmıştır. 1800'lü yıllarda dönemin önemli çalgı yapımcıları ve icracıları olan Theobald Boehm ve Eugene Albert, klarnet üzerinde yaptıkları çeşitli güncellemelerle çalgıların icracılar için teknik açıdan daha icra edilir hale gelmesini sağlamışlardır. Makalede Albert ve Boehm sistem olarak adlandırılan iki farklı klarnet sistemi hakkında detaylı bilgiler sunulmuştur. Türk müziğinde genellikle Albert sistem olan sol klarnet kullanılırken Avrupa'daki çoğu ülkede Boehm sistem olan si bemol klarnet tercih edilmektedir. Bu tercih sebebinin hangi kriter ve seçimlere bağlı olduğu, tercih yaparken nelere dikkat edilmesi gerektiği hakkında makalede detaylı bir inceleme sunulması amaçlanmıştır. Ayrıca klarnetlerin tarihçesinden başlayarak günümüze kadar uzanan gelişimi incelenmiş, karşılaştırmalar yapılarak bilgiler sunulmuştur. Yapılan araştırmada Albert ve Boehm sistem ile ilgili çok az kaynak olduğu belirlenmiş olup, detaylı bir inceleme sunulması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Albert sistem, Boehm sistem, Klarnet, Klarnet türleri, Tahta üflemeliler.

## EVALUATION OF THE DIFFERENCES OF ALBERT AND BOEHM SYSTEM CLARINET TYPES USED IN TURKISH AND CLASSICAL MUSIC

Assoc. Prof. Kaya KILIÇ\*

### ABSTRACT

The clarinet instrument has been used by different cultures and societies in many areas of music from past to present. The clarinet, which is classified as woodwind instruments, has become an instrument that has always preserved its place over the years. Thanks to the importance of the technical and acoustic structure of the instrument, it has been accepted not only as a soloist instrument, but also in bands, orchestras and chamber music. The instrument, which has undergone both structural and different mechanism changes from the time it was first released to the present, has undergone significant changes and moved to a different position thanks to the instrument makers Denner and Müller. Theobald Boehm and Eugene Albert, who were the important instrument makers and performers of the period in the 1800s, made the instrument technically easier for the performers with the various improvements they made to the clarinet. In the article, detailed information about two different clarinet systems called Albert and Boehm systems is presented. While the G clarinet, which is the Albert system, is commonly used in Turkish music, the B-flat clarinet, which is the Boehm system, is preferred in most European countries. It is aimed to present a detailed examination in the article about which criteria and choices the reason for this preference depends on, and what should be considered when making a choice. In addition, the development of the clarinets, starting from their history to the present, has been examined, and information has been presented by making comparisons. In the research, it has been determined that there are very few sources about the Albert and Boehm system, structures that include a detailed examination.

**Keywords:** Albert system, Boehm system, Clarinet, Clarinet types, Woodwinds.

Received Date: 20.12.2022

Accepted Date: 13.06.2023

Article Types: Research Article

\*Anadolu University State Conservatory, Department of Turkish Music, kayakilic@anadolu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1331-0070

## 1. GİRİŞ

Tahta üflemeli bir çalgı olan klarnet günümüzde çok kullanılan ve farklı müzik türlerinin icrasında öne çıkan bir çalgıdır. Tarihçilerin yaptıkları araştırmalarda kökeninin çok eskiye dayandığı söylenmektedir. Klarnet tarihi hakkında bilinenler klarnet ismini Latince dilinde parlak veya berrak anlamına gelmekte olan "Clarus" sözcüğünden geldiğidir. Klarnet ilk çıktığı zamanlarında, perde ve mekanizma sayısının yetersiz olması sebebiyle gelişimi tamamlanmamış olarak eksik özelliklerle ortaya çıkmıştır (Lawson, 1995: 1). Evrensel bir olgu olan müzik, kültürler farklı olsa da insanları aynı çatı altında toplayan bir araçtır. Dünyanın farklı bölgelerinde icra edilen klarnet çalgısı farklı kültürlerin de müziklerine girmiş ve yer edinmiştir. Her ne kadar kültürel farklılıklar olsa da yaygın olarak tercih edilen klarnetler de zamanla çeşitli değişikliklere uğramıştır. Özellikle batı ülkelerinde klarnet mekanizması üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar klarnet te olan bazı notaların eşit ve düzgün olmadığı, entonasyon hataları ve teknik açıdan parmaklar için hızlandırılmış bir mekanizma oluşturulması için çözüm arandığı sonucunu göstermektedir (Terlikol, 2006: 100).

1700'lü yıllarda başlayan değişim dönemin ünlü çalgı yapımcısı olan Denner sayesinde farklı bir konuma taşınmıştır. Denner klarnete eklediği anahtar sistemiyle çalgının ses ve nota kabiliyetinin daha fazla artmasını sağlamıştır. Denner'in bulduğu bu anahtar icadı sayesinde o zamanki ismi ile "Chalumeau" artık bir üst oktav olan notalara çıkabilmektedir. Tam olarak çalınan notanın on iki nota üstünü vermesini sağlayan bu sistem günümüzdeki klarnetlerde de hala aynı prensiple uygulanmaktadır. Daha sonra Rus klarnet yapımcısı ve sanatçısı olan Iwan Müller, klarnet tarihinde çığır açacak olan yüzük kapak sistemi adını verdiği 13 tuşlu olan klarnet mekanizmasını yapmıştır. Bu sistem sayesinde klarnet kromatik dizi adı verilen yarım seslerden

oluşan mekanizmaya kavuşmuştur. Ayrıca yine Müller'in bulduğu 13 tuşlu sistemi sayesinde klarnet çok tonlu bir hale gelmiştir (Terlikol, 2006: 51).

Dönemin önemli çalgı yapımcıları olan Theobald Boehm ve Eugene Albert günümüzde en çok tercih edilen ve kullanılan klarnet sistemlerini oluşturmuş çalgı yapımcılarıdır. Bu yapımcılar iki temel ekol olan Boehm ve Albert sistemlerini oluştururken icracılara kolaylık sağlayan ek perde sistemlerini geliştirmişlerdir. Günümüzde en çok tercih edilen bu klarnet sistemleri yıllar içinde ülkelere ve kültürlere göre değişim göstermişlerdir. Boehm Fransız ekolü sistemini daha çok Avrupa ülkeleri kullanmaktadır. Albert sistemini tercih eden ülkeler ise Almanya, Türkiye, Yunanistan ve İsrail'dir. Boehm sistem klarnet klasik senfoni orkestralarında, bandalarda ve solo icralarda tercih edilmektedir. Boehm sistem klarnetler özel perde sistemi, alternatif pozisyon özelliği ve teknik olarak gelişmiş yapıyla Albert sistemine oranla daha yaygın bir çalgı olarak değerlendirilmektedir. Belçikalı klarnet yapımcısı ve icracısı olan Eugene Albert, Müller'in geliştirmiş olduğu on üçlü tuş sistemine dört yüzük anahtarı daha ekleyerek yeni bir tuş sistemi geliştirmiştir. Albert'in anahtar sistemine eklediği yüzük anahtarları sayesinde "Albert Sistemi" ortaya çıkmıştır. Bu düzenleme, klarnetin tonlamasını daha da güçlendirmiş ve kolaylaştırmıştır. Albert'in klarnetleri, mükemmel işçilikleri ve tonlamaları nedeniyle o dönemde ilgi duyulup tercih edilmiştir. Amerika ve İngiltere'de Albert sistem "basit sistem" olarak da adlandırılmaktadır. Türk müziğinde ve Almanya'da genellikle Albert sistemi olan sol klarnet kullanılırken, batı ve Avrupa'nın çoğu ülkesinde Boehm sistemi olan si bemol klarnet tercih edilmektedir. Türkiyede en çok tercih edilen ve kullanılmakta olan Albert yani sol klarnetin kullanımı ile ilgili farklı görüşler vardır. Kimi icracılar Albert sistemi Boehm sisteme göre daha az alternatif pozisyon olduğu

için tercih ederken, diğer icracılar ses renginin ve yapısının Türk müziğindeki makamlara daha uygun olduğu görüşündedir. Yapılan araştırmada Boehm sistem klarnetin daha çok tercih edildiği görülmektedir. Bunun nedeninin Boehm sistemdeki alternatif pozisyon sayısının fazla olması ile ilgilidir. Her iki sisteme bakıldığında Boehm sisteminde pes notadan 2. üst oktav mi notasına kadar 72 alternatif pozisyon bulunurken, Albert sisteminde bu sayı 39 olarak kalmaktadır. Temel parmak sistemlerinin gerçek sayısı eşit olmakla birlikte alternatif perdeler söz konusu olduğunda Boehm sisteminin Albert sistemine göre avantaj sağladığı görülmektedir. Sol klarnet olarak bilinen Albert sistem klarnetin sol klarnet olarak adlandırılmasının sebebi, klarnette do notasının piyanoda ki sol notasının sesine eş değer olmasıdır. O neden ile Albert sistem klarnet Türkiye’de sol klarnet olarak adlandırılmaktadır. Türk müziği çalarken sol klarnetin daha çok tercih edilmesi, sol klarnetin ses sahasının Türk müziğine uyumlu olması ve parmak pozisyonlarının çalgı üstünde kolay kullanılması olduğu anlaşılmıştır (Çağrı, 2006: 195-196). Klarnet yapısal olarak Tampere sistem denilen bir yapıya sahiptir. Tampere sistem müzikte kullanılan aralıkların normal dizideki karşılıklarından bazı oranlarda değiştirilmesidir (Kalender ve Akgül Barış, 2022: 331). Tampere batı müziğinin temelini oluşturduğu ve koma denilen seslerin kullanılmadığı sistemdir. Bu sistem batı müziğinin asıl sistemi olarak benimsenmiş ve kullanılmıştır. İcracılar için klarnetin perde mekanizmaları da büyük önem arz etmektedir. İcracılar teknik pasajları veya kolaylık sağlayan perdelerin sayesinde performanslarını daha iyi bir düzeyde sergileyebilmektedirler. Burada önemli olan unsur icracının kullanacağı sisteminin belirlenmesinin gerekliliğidir. Müzikte klarnet seçimleri farklı olsa da aslında önemli olan icracının yapmak istediği müziğini en rahat şekilde hangisi ile yapıyorsa o sistem ile sanatını

ve performansını sunmasıdır. Her klarnetin kullanım alanları farklıdır. Klasik batı müziğinde ve bandalarda si bemol, mi bemol, la, bas klarnet kullanılırken Türk müziğinde genelde sol klarnet tercih edilmektedir.

Bu araştırmada günümüzde kullanılan Albert sistem ve Boehm sistem klarnetlerin aralarındaki farkların icracılar açısından tercih edilmesinde etkili olan faktörler nelerdir sorusuna yanıt aranmaktadır. Batı müziğinde kullanılan Boehm sistem klarnet ile Türk müziğinde kullanılan Albert sistem klarnetin özellikleri ve farkları incelenerek karşılaştırmalı değerlendirmesi yapılmıştır. Yapılan değerlendirmeler sonucunda edinilen bilgiler makalede sunulmuştur. Ayrıca alan yazın taraması yapılarak benzer araştırmalara ve kaynaklara ulaşılmıştır. Ulaşılan belgeler ve kaynaklar sonucunda bilgiler detaylandırılarak yorumlanmıştır.

## 2. KLARNETİN TARİHÇESİNE BAKIŞ

Klarnetin kelime anlamına ilişkin kanıtları incelerken 12. yüzyıldan itibaren Fransız kaynaklarında “Chalumeau” teriminin Yunanca kalamos’tan türetilen bir kelime olarak kullanıldığını görmekteyiz (Lawson, 1995: 2). Avrupa’da 17. yüzyılda kullanılan Chalumeau klarnetin gelişmemiş ilk şeklidir. Alman J. C. Denner Chalumeau’yu geliştirerek klarnetin atasını oluşturmuştur (Kılıç, 2009: 2). Chalumeau sözcüğü, bazen bir halk çalgısını bazen ise klarnet çalgısını ifade etmek üzere kullanılmıştır. Farklı ülkelerdeki klarnet yapımcıları, klarnetin gelişimi için çeşitli tasarımlar denemişlerdir. Yapılan bu değişiklikler, klarnetin teknik özelliklerini geliştirme ve kullanım kolaylığı sağlaması amacı ile yapılmıştır (Rice, 2008: 4). Chalumeauolar kısa ses aralıklarına sahip olduğu için farklı boylarda ve akortlarda üretilmişlerdir (Görsel 1). Soprano, tenor, alto ve bas çeşidi bulunan Chalumeauların boyutlarına göre farklı ses aralıkları bulunmaktadır. Chalumeau kelimesi günümüzde kullanılan klarnetin en kalın ses

alanı için de söylenmektedir. Denner'in icadı olan oktav anahtarı bulunmadan önce sadece "Chalumeau" olarak adlandırılan, küçük oktavlı ses alanına sahip olan klarnet, bu icat sayesinde sayesinde "clarino" adı verilen ses alanına kavuşmuştur (http-1).



Görsel 1. Chalumeau ailesi, (http-2).

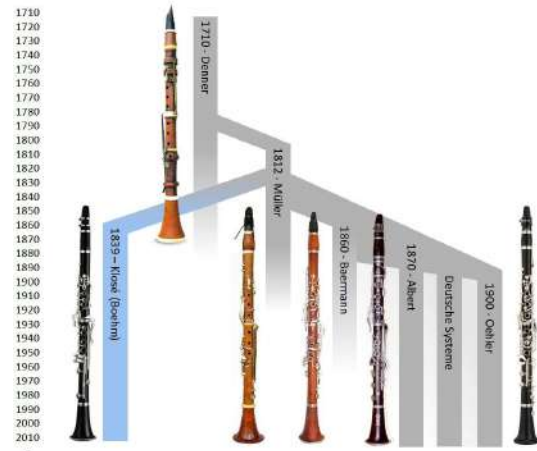
Denner'in bulunduğu bu anahtar icadı günümüzdeki klarnetlerde de hala aynı prensiple uygulanmaktadır. J.C. Denner'in ölümüyle oğlu Jacop Denner babasının yaptığı çalgının geliştirilmesine katkı sağlamıştır.



Görsel 2. J.C. Denner'in icat ettiği oktav geçiş anahtarı, (http-3).

Klarnetin geliştirilmesinde önemli rol oynayanlardan biri de Rusya doğumlu Iwan Müller'dir. 1806 yılından başlayarak klarnet üzerinde çalgı yapım denemelerini geliştirmiştir. 1810 ve 1812 yılları arası Müller klarnet tarihinde

çığır açacak olan yüzük kapak sistemi adını verdiği on üç tuşlu klarnet mekanizmasını yapmıştır. Bu şekilde klarnet kromatik dizilim özelliği kazanmıştır (Görsel 2). Yüzük kapakları denilen sistem klarnetteki perdelerin tuşlarının anahtar sayesinde kolay şekilde kapatılıp açılmasını sağlamaktadır (Terlikol, 2006: 51). 1700'lerde basit bir çalgı olarak başlayan klarnetin gelişimi, bugün çaldığımız modellere gelene kadar birçok aşamadan geçmiştir. Aşağıdaki görselde klarnetlerin gelişimleri yıllara ve yapımcılarına göre gösterilmektedir (Görsel 3).



Görsel 3. Klarnetlerin yıllar içindeki gelişimleri, (http-4).

### 3. GÜNÜMÜZDE KULLANILAN KLARNET ÇEŞİTLERİ

Klarnetlerin yıllar içinde gelişimleri ve değişimleri devam etmiştir. Günümüzde orkestralarda, bandolarda ve oda müziklerinde kullanılan klarnetler birbirlerinden özellikleri ve isimleriyle ayrılmaktadır. Bunlar si bemol klarnet, la klarnet, mi bemol klarnet, bas klarnet ve sol klarnet olarak adlandırılmaktadır. Çalışma veya profesyonel kullanım için uygun bir klarnet seçmek doğal olarak büyük önem taşımaktadır (Hoeprich, 2008: 7).

Boehm sistem olan Si bemol klarnet genelde bandolarda ve klasik müzikte tercih edilmektedir (Görsel 4).



4 oktavlık ses genişliği olan klarnet'in boyunun uzunluğu 66 cm'dir.



**Görsel 4.** Si bemol klarnet, ([http-5](#)).

Diğer bir tür olan la klarnet genellikle klasik senfoni orkestralarında kullanılır. Si bemol klarnetten daha uzun olmasına karşın aynı perde yapısına sahiptir. Ses olarak si bemol klarnetten daha koyu tonu ve daha alt seslere inebilen tuş takımı bulunur (Görsel 5).



**Görsel 5.** La klarnet, ([http-6](#)).

Mi bemol klarnet, klarnetler arasında boyutlarıyla en küçük olanıdır. Si bemol ve la klarnete oranla ağızlık kısmı daha küçük olduğu için kullanılan kamışlar da küçüktür. Mi bemol tonalitede yapılmış olan bu model genellikle bandolarda ve senfoni orkestralarında kullanılmaktadır (Görsel 6). Stravinski, Berlioz, Ravel gibi önemli besteciler senfonik eserlerinde bu klarnete yer vermişlerdir.



**Görsel 6.** Mi bemol klarnet, ([http-7](#)).

Klarnet ailesinin en kalın sesli klarnetlerinden biri olan bas klarnet genellikle senfonik orkestralarda ve caz müziğinde kullanılmaktadır (Görsel 7). Orkestrada klarnetleri tamamlayan bas sese sahiptir. Ağır ve büyük yapısı gereği ayaklık yardımı ile çalınmaktadır. Genelde si bemol anahtarda üretilmişlerdir. Soprano klarnetlerden bir oktav daha kalın ses vermek

üzere tasarlanmıştır. Çalgının uzunluğu, delikleri ve kullanılan kamış yapısı daha büyüktür. İlk olarak 1750 yılından sonra yapıldığı varsayılmaktadır (Rice, 2008: 249).



**Görsel 7.** Bas klarnet, ([http-8](#)).

Sol klarnet genellikle ülkemizde en çok tercih edilen klarnet türüdür. Diğer kullanılan klarnet türlerinden farkı Albert sisteminde yapılmış olmasıdır. Türkiye'nin yanı sıra balkan ülkelerinde de sol klarnet kullanılmaktadır (Görsel 8).



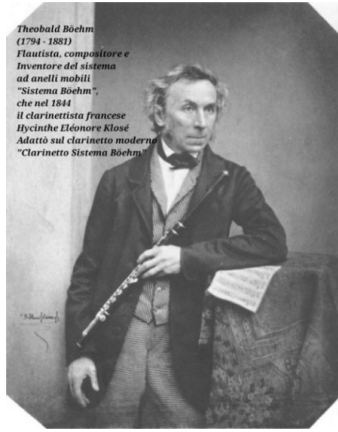
**Görsel 8.** Sol klarnet, ([http-9](#)).

### 3.1. Theobald Boehm ve Boehm Sistem Klarnet

Boehm sistemin yaratıcısı olan Theobald Boehm, 9 Nisan 1794'de Almanya'nın Münih şehrinde doğmuştur (Görsel 9). Alman flüt sanatçısı ve tuş mekanizma sistemlerini geliştiren çalgı yapımcısıdır. Bir kuyumcunun oğlu olan Boehm, flüt eğitimi aldıktan sonra 1818'de Münih'te

bir saray müzisyeni olmuştur. 1828'de bir çalgı fabrikası açmış ve 1832'de tuş mekanizması ve sistem anahtarlarını değiştirerek Boehm flütünü geliştirmiştir (Arslan ve Sarıboğa, 2012: 134).

Boehm, Londra ve Paris'te zamanın ünlü flütçü Charles Nicholson'ı iki kez dinleme fırsatı yakalamıştır. Boehm, Nicholson'ın kullandığı flütten ilham alarak kendi flüt sistemi olan Boehm model flütünü oluşturmuştur (Arslan ve Sarıboğa, 2012: 136).



Görsel 9. Theobald Boehm, (http-10).

Dönemin ünlü Fransız klarnet sanatçısı Klosé ve Fransız Org yapımcısı Auguste Buffet 1840'lı yıllarda Boehm'ün yaptığı klarnet perde mekanizmasını geliştirmek ve eksiklikleri tamamlamak için klarnete de bu sistemi birebir uygulamaya çalışmışlar fakat iki çalgının birbirinden farklı olan yapısı gereği bunu önceleri başaramamışlardır. Klosé Boehm flütten sadece klarnete uyan perde mekanizması gibi özellikleri alabilmiştir. Klosé'nin aldığı bu özellikler sayesinde de Boehm sistem klarnetin temeli oluşmuştur (Terlikol, 2006: 46). Bir diğer yenilik de Auguste Buffet tarafından yapılan klarnetteki yay sistemi icadıdır (Görsel 10). Yaylar sayesinde halkalar ve anahtarlar alçaltılır veya yükseltilir, bu da icracının çalma konforunu önemli ölçüde kolaylaştırmıştır. Klarnette uygulanan bu sistem daha sonra Fagot, Obua gibi tahta çalgılarda da kullanılmaya başlanmıştır. Klosé ve Buffet'in

Boehm sistem üzerine tasarladığı ve geliştirdiği tuş rakamları günümüzde kullanılan klarnetler ile yapısal olarak hala aynıdır. Yapılan bu yenilik sadece teknik değil, sağ ve sol serçe parmakların elverişli kullanımı ve entonasyonun da daha iyi olmasını sağlamıştır (Çağrı, 2006: 12).



Görsel 10. Auguste Buffet'in atölyesinden ilk icat boehm sistem klarnet, (http-11).

Makaledeki detaydan anlaşılacağı üzere Boehm sistem, Klosé ve Buffet'in 1850'li yıllara gelirken Theobald Boehm'ün geliştirdiği flüt mekanizmasının klarnete uyarladıkları halidir. Klosé ve Buffet klarnette yardımcı perde dediğimiz perdeleri ekleyip icracının aynı seslere farklı parmaklar ile de ulaşmasını sağladılar. Buffet ayrıca 1844 yılında Boehm sistem klarnetin patentini almıştır. Günümüzde çoğunlukla Avrupa ve Amerika'da kullanılan Boehm sistem klarnetler icracılar tarafından ses rengi ve gelişmiş perde sistemi yüzünden tercih edilmektedir.

### 3.2. Albert Sistem Klarnet

Albert sistem klarnetler (Görsel 11) mükemmel işçilikleri ve tonlamaları nedeniyle çıktığı dönemde ilgi duyulup tercih edilmiştir (Pagliaro, 2016: 90). Boehm sistemi karmaşık bulan ve özellikle klarneti amatör şekilde çalanlar Albert sistemin daha parlak ve koyu sesini tercih etmişlerdir. Bu nedenle Albert sistem yirminci yüzyıla kadar kullanılmaya devam etmiştir (Montagu, 2007: 93).



Görsel 11. Albert sistem klarnet, (http-12).

Albert sistemin anahtar yapısı yine alman yapımı olan Oehler sistemiyle aynıdır. Oscar Oehler

tarafından 1905 yılları civarında geliştirilen Oehler sistem, Iwan Müller'in geliştirmiş olduğu on üç tuşlu sistemine dayanmaktadır. Bu sistem yirmi iki perde ve beş yüzükten oluşmaktadır. Oehler ve Albert sistemin en önemli geliştirilen özelliklerinden biri de tekerlek "roller" sistemi denilen silindirik biçimindeki kaydırma mekanizmasıdır.

#### 4. ALBERT (Sol) ve BOEHM (Si bemol) SİSTEM KLARNETLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Günümüzde kullanılan Boehm ve Albert sistem klarnetlerin arasında ilk bakışta birbirlerine benzeyen yapıları olsada mekanizmaları arasında farklar vardır. Genelde batı müziğinde kullanılan Boehm sistem perde ve pozisyon avantajının yanı sıra mikro tonal sesleri çalma başarısından dolayı daha çok tercih edilmektedir. Bunun yanı sıra alternatif parmak pozisyonları da Albert sisteme oranla daha fazladır. Boehm sistem daha açık ve keskin bir tona sahipken, Albert daha koyu ve puslu bir sese sahiptir. Her iki sisteme de bakıldığında Boehm sisteminde kalın mi notasından ikinci üst oktav mi notasına kadar fazla alternatif pozisyon bulunurken Albert sistemde bu sayı daha düşük olarak kalmıştır. Her ne kadar asıl temel parmak sistem sayısı

eşit olsa da alternatif perdeler için içine girince Boehm sistemin Albert sisteme göre avantaj sağladığı görülmektedir. Boehm klarnette yapılan değişikliklerin özünde icra kalitesinin artmasını sağlamaktır. Aşağıda verilen görselde Boehm ve Albert sistemin üst ve alt gövdesinin görselleri verilmiştir (Görsel 12). Mekanizma olarak farklılıkları sarı (Albert) ve yeşil (Boehm) renk ayrıntıları ile gösterilmiştir. Görselde görüldüğü üzere Boehm klarnette kullanılan perde sayısı daha fazladır. Daha önce makalede belirtilen ve Albert sistemde olan "roller" mekanizma sayesinde icracılar parmaklarını kaydırma yöntemi ile notalar arası geçişi sağlarlar. Bu daha sonraları Boehm'de geliştirilen ve arttırılan perde sistemiyle 4 tuşlu mekanizma halini almıştır. Bazı Albert klarneti kullanan icracılar alıştıkları bu kaydırmalı roller mekanizması olmadığı için Boehm sistemi tercih etmemektedirler.

İki sistem arasındaki icrada oluşan farklardan bahsetmek gerekir ise, tuş ve teknik özellikleri daha fazla olan Boehm sistem klarnet, arpejler, kromatik yürüyüş, üçlü atlamalar gibi seri (acelite) hareketler ve fonksiyonlar açısından daha ön plana çıkmaktadır. Diğer bir ayrım çalgıların transpozeli seslerinin farklı olmasıdır.



Görsel 12. Boehm ve Albert tuş ve mekanizma farkları, (http-13).

Albert sistemde piyanodaki do sesine karşılık sol klarnette fa notasına denk gelmektedir. Si bemol olan Boehm sistemde ise piyanodaki do notası re notasına denk gelmektedir. Aşağıda verilen tablolarda Albert ve Boehm sistem klarnetlerin alternatif pozisyon sayıları verilmektedir.

**Tablo 1.** Kalın mi ve la notaları arasındaki alternatif pozisyon sayıları.

ALBERT VE BOEHM SİSTEM ALTERNATİF POZİSYON SAYILARI						
ALBERT SİSTEM	-	-	1	-	1	-
BOEHM SİSTEM	3	1	2	-	-	-







**Tablo 2.** Kalın la diyez ve re diyez notaları arasındaki alternatif pozisyon sayıları.

ALBERT SİSTEM	1	-	-	-	-	3
BOEHM SİSTEM	-	1	-	-	-	4







**Tablo 3.** 1. Oktav mi ve la notaları arasındaki alternatif pozisyon sayıları.

ALBERT SİSTEM	1	2	-	-	-	-
BOEHM SİSTEM	2	-	1	-	3	3

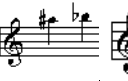






**Tablo 4.** La diyez ve re diyez notaları arasındaki alternatif pozisyon sayıları.

						
ALBERT SİSTEM	-	2	2	3	-	1
BOEHM SİSTEM	6	7	3	2	-	-

**Tablo 5.** Mi ve la notaları arasındaki alternatif pozisyon sayıları.

						
ALBERT SİSTEM	-	1	-	-	1	1
BOEHM SİSTEM	-	-	2	-	1	-

**Tablo 6.** La diyez ve mi arasındaki alternatif pozisyon sayıları.

							
ALBERT SİSTEM	4	2	5	3	3	1	1
BOEHM SİSTEM	6	1	6	5	7	4	2



Genellikle caz ve Türk müziğinde kullanılan sol klarnet icracılarının Albert sistemi tercih etme sebebi Türk müziği icrası sırasında komalı seslerin çalınmasında kolaylık sağladığı düşüncesidir. Albert sistemle çalan icracılar genelde dudaklarını bırakma, kamışa baskı yapıp çekme gibi teknikler kullanarak komalı sesleri çıkartıp Türk müziğini icra ederler (Sağlam, 2021: 2). İcracılık yönünden bakıldığı zaman aslında her iki sisteminde birbirine benzer olduğu görülmektedir. Eğer sistemler arasında bir seçim yapılacaksa buradaki seçim icracının hangi klarnet sistemiyle rahat çaldığı veya hangisinin ses rengini beğendiği olgusudur.

## SONUÇ

Klarnet çalgısı günümüze gelene kadar değişime uğramış ve ilk haline göre gelişim göstermiştir. Klarnetin tarihçesine bakıldığında bu değişimler süresince çalgı yapımcılarının çalgıya uyguladıkları farklı perdeler, tuşlar ve mekanizmalar, klarnetin ses genişliğini ve teknik açıdan kabiliyetini arttırmıştır. Makalede çalgıya yapılan değişiklikler ile birlikte günümüzde kullanılan klarnet çeşitleri araştırılmış ve klarnetler hakkında bilgiler verilerek kullanım yerleri anlatılmıştır.

Günümüzde iki farklı sistem klarnet kullanılmaktadır. Bu sistemler Boehm ve Albert sistem klarnetlerdir. Yapılan araştırmada, Boehm sistem olan klarnetin dünya genelinde daha fazla tercih edildiği gözlemlenmektedir. Bunun sebebi batı müziğinde kullanılan mikro tonal olan sesleri, perde ve pozisyon avantajı ile Boehm sistemin karşılıyor olmasıdır. Ayrıca Boehm sistem daha fazla alternatif parmak pozisyon sayısı sunarak icracılara kolaylık sağlamaktadır.

Diğer bir sistem olan Albert sistem ise genellikle Türkiye de yaygın olarak kullanılan ve sol klarnet olarak da bilinen sistemdir. Yapılan araştırmada bu sistemin Türkiye'de tercih edilme sebeplerinin başında Boehm sistemine göre

karmaşık yapısı olmayan sade bir sistem olması ve dudak ile parmak kontrolü sayesinde istenilen komalı sesleri daha rahat çalınabilmesine katkı sağlamasıdır. Fakat makalede koma seslerin çıkartılmasında sadece sistemin değil, kullanılan kamışın ve ağızlığında etkisi olduğu sonucuna varılmıştır. Ayrıca Türkiye'de Türk müziğinde zorunlu olarak Albert sisteminin kullanılması gerektiği gibi yanlış bir düşüncenin yıllar içinde oluşmuş olması düşündürücüdür. Oysaki Boehm sistem klarnet ile de Türk müziği icra edilebilmektedir. Bu algının yıllar içinde kulaktan kulağa yanlış bir şekilde anlatıldığı görülmektedir. Bu bağlamda icracının sistem seçiminde sadece müziğin türü değil, kişisel olarak hangi klarnet sistemi ile rahat çaldığı önem taşımaktadır.

Makalede her iki sistem karşılaştırılarak alternatif pozisyonları notalar ile verilerek tablo halinde sunulmuştur. Tablodaki sonuçlar incelenmiş ve Boehm sistemin daha fazla alternatif pozisyona sahip olduğu belirlenmiştir. Her ne kadar Boehm sistem daha fazla pozisyona sahip olsa bile, iki sisteminde birbirlerine göre artıları ve eksileri olduğu anlatılmış ve icracının seçim konusunda bilgi sahibi olması sağlanmıştır. Araştırma sırasında yabancı ve yerli kaynaklar incelenerek tespitler yapılmış, Albert ve Boehm sistem olan klarnetler hakkında akademik olarak yeterince kaynak olmadığı saptanmıştır. Bu nedenle çalışma kaynak niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda konuyla ilgili yapılacak yeni araştırmalara ışık tutacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Arslan, F. ve Sarıboğa, B. (2012). Flüt Tarihinde Theobald Boehm ve Flüte Getirdiği Yenilikler. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4) 133-140.
- Çağrı, S. (2006). *Avrupada ve Türkiye'de Klarinetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarinet Çeşitlerinin Ses Sahaları ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*
- Hoepflich, E. (2008). *The Clarinet*. London: Yale University Press.
- Kalender, C. ve Akgül Barış, D. (2022). *Tamperamanın Tarihçesine kısa Bir Bakış. Sanat ve Tasarım Dergisi*, 12 (1) 331-346.
- Kılıç, K. (2009). *Klarinet Tarihi, Klarinetin Tarihsel Gelişimi, Brahms Klarinet Sonatları'nın İncelenmesi ve Analizleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.*
- Lawson, C. (1995). *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Montagu, J. (2007). *Origins and Development of Musical Instruments*. Lanham: Scarecrow Press.
- Pagliari, M. J. (2016). *Basic Elements of Music*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Rice, A. (2008). *The Clarinet in the Classical Period*. USA: Oxford University Press
- Sağlam, O. (2021). *Boehm ve Albert Sistemin Karşılaştırılması, Fransız Sistem Sol Klarinet Üzerine Çalışma Önerileri. İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İstanbul*
- Terlikol, G. (2006). *Klarnette Boehm Mekanizmasının Bulunuşu ve İşleyiş Biçimi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi Adana.*

## İnternet Kaynakları

- http-1. <https://www.academia.edu/50473509/Klarinet>
- http-2. [http://www.giuliazannin.com/js\\_photo\\_albums/giulia-zannin-clarinetist/](http://www.giuliazannin.com/js_photo_albums/giulia-zannin-clarinetist/) (Erişim tarihi: 10.12.2022).
- http-3. <https://www.baltimorerecords.org/chalumeau.html>. (Erişim tarihi: 18.11.2022).
- http-4. <http://www.the-clarinets.net/english/boehm-vs-german.html>. (Erişim tarihi: 12.11.2022).
- http-5. <https://www.buffet-crampon.com/en/instruments/clarinets/festival/> (Erişim tarihi: 11.12.2022).
- http-6. <https://www.buffet-crampon.com/en/instruments/clarinets/festival/> (Erişim tarihi: 11.12.2022 ).
- http-7. [https://www.prowinds.com/product/11005/Eb\\_Clarinets](https://www.prowinds.com/product/11005/Eb_Clarinets) (Erişim tarihi: 13.12.2022 ).
- http-8. <https://www.tomleemusic.ca/rentals/bass-clarinet-rental-program> (Erişim tarihi: 11.12.2022 ).
- http-9. <https://www.calgidukkani.com/schobert-f.-zcl-504n-4-yuzuk-sol-klarinet> (Erişim tarihi: 14.12.2022 ).
- http-10. <https://clarinettoinmusicadacamera.wordpress.com/tag/louis-auguste-buffet/> (Erişim tarihi: 22.11.2022 ).
- http-11. <https://cledzh.jimdofree.com/b%C3%B6hm-system/auguste-buffet-jeune/> (Erişim tarihi: ).
- http-12. [https://en.wikipedia.org/wiki/Albert\\_system#/media/File:M-A-O-clarinets.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Albert_system#/media/File:M-A-O-clarinets.jpg) (Erişim tarihi: ).
- http-13. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Leitner%2BKraus\\_410\\_320.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Leitner%2BKraus_410_320.png). (Erişim tarihi:16.12.2022).

## DRAKULA COMES TO İSTANBUL: A BRIEF HISTORY OF TURKISH FANTASTIC CINEMA

Dr. Serkan FUNDALAR\*

Asst. Prof. Dr. Göral Erinç FUNDALAR\*\*

Prof. Dr. Fevzi KASAP\*\*\*

### ABSTRACT

This article aims to recount a brief history of Turkish fantastic cinema. Although fantastic themes have been a part of world cinemas almost since the beginning of cinema itself, the first examples of Turkish fantastic cinema appear much later in the 1950s. Most of the Turkish fantastic movies made between the 1950s and the 1980s are Hollywood and European film adaptations or domestic characters dealing with Western concepts such as space travel. Nevertheless, these characters and themes undergo significant "nationalization" processes, where iconic characters of the world cinemas are re-created to fit into a very particular and different cultural context, becoming a part of the Turkish cinema and the Turkish culture. After exploring the earliest examples of Turkish fantastic cinema, a brief explanation of the historical fantasy period, the masked heroes period, and the transition between the space age and galaxy age period is provided in chronological order, along with a detailed recount of the most exemplary films of each period in an attempt try and reach an understanding of how these seemingly foreign concepts and characters became an undeniable part of Turkish film culture and history. The article is concluded with projections about the future of Turkish fantastic cinema.

**Keywords:** Fantastic cinema, Turkish cinema, Adaptation, Yeşilçam.

Received Date: 28.12.2022

Accepted Date: 17.06.2023

Article Types: Research Article

\*serkanfundalar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0666-9018

\*\*Cyprus International University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, gercan@ciu.edu.tr,  
ORCID: 0000-0001-8680-3848

\*\*\*Near East University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television Cinema, fevzi.kasap@neu.edu.tr,  
ORCID: 0000-0003-3965-3837

## DRAKULA İSTANBUL'A GELİYOR: FANTASTİK TÜRK SİNEMASININ KISA BİR TARİHİ

Dr. Serkan FUNDALAR\*  
Yard. Doç. Dr. Görül Erinç FUNDALAR\*\*  
Prof. Dr. Fevzi KASAP\*\*\*

### ÖZET

Bu çalışma, Fantastik Türk Sineması'nın kısa bir tarihini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Fantastik temalar, başlangıcından itibaren dünya sinemalarının bir parçası olagelmış olsalar da, Türk sineması ilk gerçek fantastik sinema örneklerini ancak 1950'lerde vermiştir. 1950'ler ve 1980'ler arasında çekilen Fantastik Türk Sineması örneklerinin çoğu, ya Hollywood ve Avrupa filmi adaptasyonları, ya da uzay yolculuğu gibi son derece Batılı kavramlarla haşır neşir olan yerel karakterler içeren filmlerdir. Oysa bu adaptasyonlar, dünya sinemalarından ödünç alınan ikonik karakterlerin, oldukça kendine özgü ve farklı bir kültürel bağlama yerleştirilmek üzere yeniden yorumlandığı ciddi bir "millileştirme" sürecinden geçerek, Türk sinemasının ve Türk kültürünün bir parçası haline gelirler - burada küresel olan yerel olanla bir araya gelerek, aynı anda hem çok tanıdık, hem de tümüyle yepyeni bir şey yaratır. Çalışmada, önce Fantastik Türk Sineması'nın ilk örnekleri ziyaret edilmekte, ardından tarihsel akış da gözetilerek fantastik tarihi filmler dönemi, maskeli kahramanlar dönemi, ve uzay çağı ve galaksi çağı geçişi dönemiyle ilgili kısa açıklamalar, her dönemin en belirgin örneklerine dair detaylı bir anlatım eşliğinde yapılmakta, böylelikle görünürde bunca yabancı kavramlar ve karakterlerin nasıl olup da Türk film kültürü ve sinema tarihinin bir parçası olabildiklerine dair bir anlayışa ulaşılması hedeflenmektedir. Çalışma, Fantastik Türk Sineması'nın geçmişine dair çıkarımlar ve geleceğine dair öngörülerle sona ermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Fantastik sinema, Türk sineması, Uyarlama, Yeşilçam.

Geliş Tarihi: 28.12.2022

Kabul Tarihi: 17.06.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*serkanfundalar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0666-9018

\*\*Ulusallararası Kıbrıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, gercan@ciu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8680-3848

\*\*\*Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü, fevzi.kasap@neu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3965-3837

## 1. INTRODUCTION

Fantasy and fantastic elements have been the source of people's imaginations since the beginning of human history. From the paintings on cave walls to the hieroglyphs depicting Gods in the Egyptian pyramids, Cervantes' Don Quixote fighting windmills, the vampires, and other supernatural creatures of Gothic literature, the human imagination has always been occupied and nourished with fantastic images. And these fantastic images and explanations take their roots from the innate human need to bring an explanation to the unknown forces of nature. As such, fantastic cinema is yet another manifestation of the human imagination's fascination with these glorious images, and there lies our most primitive connection to our oldest forefathers, dancing around the fire, telling stories.

The emergence of fantastic cinema in the world dates nearly as back as the beginning of cinema itself. It has been more than a hundred years since "the magician of cinema" Georges Méliès landed a spacecraft right in the eye of the moon for the first time on the silver screen in *A Trip to the Moon* (1902) - more than 60 years before mankind took its first steps on it. And then came Murnau's 1922 movie *Nosferatu*, one of the masterpieces of German Expressionism, which led the way to Hollywood's *Dracula* and *Frankenstein* stories in the 1930s.

However, the first examples of this genre in Turkish cinema appear much later during the 1950s, under the influence of European and Hollywood cinemas. And even though Turkish mythology is full of authentic mystical creatures, most of the fantastic movies made between the 1950s and the 1980s are Hollywood and European film adaptations. This is mainly due to the technical and financial shortcomings of Yeşilçam cinema during that period, which does not allow the producers to take the risk

of creating original fantastic characters and images. Nevertheless, those adaptations undergo a significant "nationalization" process, where iconic fantastic characters of the world cinemas are recreated to fit into a quite different and very particular cultural context. They are, once again, iconic - but this time as part of the Turkish cinema and the Turkish culture itself.

Turkish fantastic cinema is not very much talked about, especially due to its perceived "lack" of originality. It is considered a non-significant part of Yeşilçam cinema, where comedies and family melodramas take the centre stage. Yet fantastic films are an undeniable part of Turkish cinema history, and they also deserve acknowledgment. Therefore, this article aims to recount a brief history of Turkish fantastic cinema where the global meets the local, creating something both very familiar, and something entirely new all at the same time, with its domesticated *Draculas* and *Killings* and *Invisible Mans*.

## 2. THE HISTORY OF TURKISH FANTASTIC CINEMA

### 2.1. The First Years and Pioneers

The first example of Turkish fantastic cinema is director Muhsin Ertuğrul's theatre-based film *Kızkulesinde Bir Facia* (1923) (*A Disaster in Kızkulesi*). The years between 1922 and 1939 are known as the Theatre Period in Turkish cinema. During this period, the narration and acting styles of the films have very strong ties to the theatre tradition. In addition to not yet having the time and experience needed to understand this new and exciting medium, Turkish cinema during this period is shaped by a director with a theatre background, Muhsin Ertuğrul, who is known as "the only man" of the Theatre Period. Accordingly, *Kızkulesinde Bir Facia* (*A Disaster in Kızkulesi*) is a theatre adaptation, where Muhsin Ertuğrul plays not one, but two roles, in addition to directing the movie (Hakan, 2014: 45).



The source of *Kızkulesinde Bir Facia* (*A Disaster in Kızkulesi*) is a French theatre play written by Paul Autier and Clocquemin in 1905, for Paris' famous thriller and horror theatre at the time, the Grand Guignol. Ertuğrul is faithful to the original play in his adaptation, changing only the names of the characters and places, and using the three-act narration of the play almost exactly the same way. In the movie, an old lighthouse keeper's son goes mad after being bit by a rabid dog and is eventually killed by his father in the lighthouse. The way he is afraid of water and light, how he talks to spirits, the way he howls and puts a ship in danger by not turning on the light and his attack on his father are the main thriller and horror elements of the movie (Scognamillo, 2003: 48-49).

Turkish cinema develops slowly, and new ideas about and practices of cinema are not put forward until the 1940s when the Theatre Period ends and the intellectual monopoly of Muhsin Ertuğrul is over. And Turkish fantastic cinema begins to flourish during the 1950s, the most prominent example being director Mehmet Muhtar and producer Turgut Demirağ's 1953 production *Drakula İstanbul'da* (*Dracula in İstanbul*) - thirty-one years after Murnau's *Nosferatu* (1922) and twenty-two years after Tod Browning and Karl Freund's *Dracula* (1931).

*Drakula İstanbul'da* (*Dracula in İstanbul*) has unique characteristics, making it a distinctive example both in Turkish and world cinemas. Although there are many similarities to Bram Stoker's original *Dracula* story of 1897, the movie is in fact adapted from a Turkish book, making it a very loose multicultural adaptation and an iconic film in its own regard.

Journalist and author Ümit Deniz adapts the script of *Dracula in İstanbul* from Ali Rıza Seyfi's book *Kazıklı Voyvoda* (*Vlad the Impaler*), published as *Dracula in İstanbul* later on. In this book, Seyfi adapts Stoker's *Dracula* into the

Turkish language and culture in a summarized way. The film's main character *Dracula* is the Wallachian Prince Voivode (III), who was famous for impaling his victims. Whereas Bram Stoker himself and the Italian-American director Francis Ford Coppola only imply this affiliation in his 1992 film *Bram Stoker's Dracula*, Ali Rıza Seyfi firmly establishes the connection between Count Dracula and Vlad the Impaler in his book. The movie's scriptwriter Ümit Deniz later wins the Best Script award with this work from Film Dostları Derneği (The Association of Cinema Friends) (Scognamillo, 2005: 64-65).

Count Dracula's story has been adapted many times, both in Hollywood and world cinemas, each of them presenting their unique interpretation of the Impaler Lord, or the charismatic lord of the vampires. When *Dracula in İstanbul* and Tod Browning's 1931 film *Dracula* are examined together, many similarities stand out, as well as many differences. The story of *Dracula in İstanbul* is set in İstanbul as the name implies, but the main character of the film Azmi sets out to travel to the castle of Dracula to discuss the state of an estate, just like *Dracula's* main character Renfield does. Both characters are warned not to go there. Both characters' fingers are cut by the papers they are holding, so that the audience can witness the vampire Dracula's bloodlust. But, a cross is shown along with the blood in Browning's *Dracula*, whereas there is no cross in the Turkish version. Browning's oriental Dracula has three wives, whereas the Turkish Dracula appropriately has just one since the movie is of an era where Turkey is determined to move towards modernization in the Western sense. The Turkish Dracula goes after Azmi's wife Güzin and her sister Şadan, which are the Turkish versions of Browning's Mina and Lucy. Şadan and Lucy are killed. Güzin and Mina are saved. And in both movies, Dracula is killed with a stake put through his heart (Uğur and Altay, 2018). The interesting thing is that the producer of the movie

Turgut Demirağ later states that by the time he made *Dracula in İstanbul*, he had not seen the 1931 *Dracula* film, and he only watched it much later on television (Scognamillo, 2005: 64). Therefore, the similarities between these movies can be attributed to the similarities between Bram Stoker's *Dracula* and Ali Rıza Seyfi's book *Kazıklı Voyvoda (Vlad the Impaler)*.

Stoker's and Browning's Mina is adorned with Turkish motifs and local elements in Demirağ's *Dracula in İstanbul*, where she even belly dances under the influence of *Dracula*. All the characters are recreated, embellished with Islamic details, and their names are translated into Turkish. Turkish idioms and expressions are used in the dialogues. The *Dracula* character, normally portrayed as a vampire in the world cinema, gains a new dimension and is referred to as the "Ghoul" - a mythological creature found in Hebrew and Islamic traditions. And through these details, the movie almost gains an original, national character. Furthermore, *Dracula in İstanbul* actually involves many "firsts" when compared to other vampire movies made up until that point both in Hollywood and in Europe - *Dracula* shows his pointy vampire teeth for the first time, the connection between Count *Dracula* and *Vlad the Impaler* is clearly emphasized for the first time as stated above, and erotic scenes are incorporated for the first time in a vampire movie thanks to the actress Annie Ball who gives life to the *Güzin* character (Scognamillo, 2005: 68).

Considering the Turkish cinema's inadequate technology and insufficient knowledge about cinema during the 1950s, it becomes evident that producer Demirağ's endeavor of adapting *Dracula* was based on a very risky and romantic decision. Nevertheless, *Dracula in İstanbul* was made and presented to the Turkish audience, and became a pioneer for Turkish fantastic cinema, despite the difficulties of making a fantastic film with an infrastructure that lacks adequate technological development (Yıldız, 2015: 45-58,

93-127). Due to the abovementioned technical inadequacies, a lot of improvisations were used instead of special effects while making the movie (Müstecaplıoğlu, 2003: 10-24). In an interview done in 1979, the film's art director Sohban Koloğlu states that even the simplest of special effects posed a problem during production and he explains how they overcame these obstacles. The most striking example of their creativity in the face of technical inadequacy is the cemetery scene. About this scene, Koloğlu says that they needed to create a fog, but because they were lacking the necessary technical equipment, they filmed a layer of smoke against the light source. And to create this layer of smoke, 30-40 members of the crew lied down under the camera, each one of them smoking 3-4 cigarettes simultaneously (Scognamillo, 2005: 66). Even with its technical deficiencies and small budget, *Dracula in İstanbul* was one of the major hit films of its time, despite the criticism it received. The ropes which were used for the landing scene of *Dracula* from the top of a building not being visible was enough for the film to be regarded as a success during those years (Ateş, 2012: 75-89).

## 2.2. Years of Development: The Periods of Turkish Fantastic Cinema

There are only a few films that incorporate fantastic elements in Turkish cinema between the years 1930-1950. With the influence of the war, Turkish cinema gravitated towards addressing social problems with more realistic films (Biryıldız, 2002: 156-169). During this period, Turkey was struggling both with the hardships of establishing a new, republican country and with the economic and political difficulties presented by the conditions of wartime in Europe, even though Turkey itself was not a part of the war. Understandably, the cinema industry was not much developed in Turkey during that period, neither technically nor intellectually. However, we come across a few fantastic films at the end of the 1940s and during the 1950s, where horror

elements are quite dominant due to the rising popularity of Hollywood films in Turkey, along with the rest of the world (Giray, 2013: 11-23). The first example of these horror-dominated films, though not a very successful one, is *Çığlık* (*The Scream*), written and directed by Aydın Arakon in 1949. The film is about a doctor who takes shelter in a mansion during a stormy night, where he meets a young girl driven crazy by her uncle over a matter of inheritance (Scognamillo, 2003: 99).

In the 1950s, the understanding of fantasy in Yeşilçam gravitated mostly towards history, and films inspired by history were quite popular. During the 1960s and 1970s, historical fantasy films became as much popular as science fiction and action films. Movies based on historical fantasies were written and produced completely in accordance with the expectations of the audience. The conflict with the Byzantines was one of the main themes of historical fantasies during this period and there were many references to the Crusades, which is a junction point between Christian and Muslim histories.

Turkish fantastic cinema seemingly failed to produce successful examples between the 1950s and 1970s, mostly due to inadequate technical equipment, small budgets, and insufficient visual effects. But the situation gradually changed in the 1980s. The directors of the 1980s were rather different from their predecessors in terms of both their educations and their approaches to the cinema (Öner, 2015: 12-38). And the subject of discussion began to change accordingly. While historical narratives, science fiction, fairy tales, and masked heroes stood out in the previous periods, with the 1980s, films that emphasized the imagination found in the depths of the human psyche began dominating the fantasy scene as psychological movies became more common in Turkish cinema in general. When examined closely, it can be seen that a different genre becomes popular in Turkish cinema every

ten years, similar to the cinemas of the world, also affecting the tendencies of the Turkish fantastic narration. In accordance, Turkish fantastic cinema history can be divided into two main periods with its distinctive subgenres. Historical Fantasy Period and Masked Heroes Period begin around the same time in the 1960s, but Historical Fantasy Period stays popular through a longer period of time, whereas the existence of the Masked Heroes is much more short-lived. The Transition Between Space Age and Galaxy Age Period mainly comprise of the movies of 1970s and 1980s, where space travel becomes a part of the Turkish fantastic cinema's narrative.

### 2.2.1. Historical fantasy period

During the late 1960s, historical films become popular in Turkish cinema. And the Impaler Lord, who the Turkish audience first became acquainted with in *Dracula* in İstanbul reappears on the big screen, but this time within an entirely new context. The biggest event of the Turkish fantastic cinema during those years is the *Malkoçoğlu* series, featuring the famous blue-eyed Yeşilçam actor Cüneyt Arkın as the lead. According to Scognamillo (2003: 283), Arkın is an actor who managed to create his own personal "hero myth". The first *Malkoçoğlu* film premiers in the year 1966, and this constitutes a turning point for him. He begins establishing the said hero myth through his portrayal of historical characters, fighting with his fists, performing martial arts of the Far East, using swords, throwing spears, shooting arrows and doing somersaults mid-air. The *Malkoçoğlu* series is adapted from a serial comics with the same name created by Ayhan Başoğlu, which was first published in the newspaper Cumhuriyet in 1965 (Scognamillo, 2005: 257). The *Malkoçoğlu* character is inspired by the Ottoman raiders called Malkoçoğulları. Ayhan Başoğlu also writes the script for the first *Malkoçoğlu* film, which was directed by Süreyya Duru. The *Malkoçoğlu* series consists of five films: *Malkoçoğlu* (1966),

*Malkoçoğlu Krallara Karşı (Malkoçoğlu Against the Kings) (1967), Malkoçoğlu Kara Korsan (Malkoçoğlu the Dark Pirate) (1968), Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor (Malkoçoğlu, Raiders Are Coming) (1969) and Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri (Malkoçoğlu, Bouncers of Death) (1971).* And thus, *Malkoçoğlu* becomes the most famous semi-historical fantastic character in Turkish cinema, riding horses, falling in love with foreign princesses, and saving the Ottoman empire numerous times with Cüneyt Arkın's original and iconic fight scenes.

The Impaler Lord is reintroduced to the Turkish audience as mentioned above in the second film *Malkoçoğlu Kralla Karşı (Malkoçoğlu Against the Kings)* in 1967, again directed by Süreyya Duru. In this film, *Malkoçoğlu* returns home from war to find his home consisting of traditional Turkish tents burned to the ground. His wife and all his man are killed, and his only son Polat is kidnapped. He learns that the man responsible is Vlad the Impaler, called "The Red Scorpion". The Red Scorpion Vlad bears a grudge for *Malkoçoğlu* because of past events, so he kidnaps Polat and wants to use him against his father by controlling him with weird medicines and enchanted drinks. In return, *Malkoçoğlu* kidnaps Princess Yolanda, the woman Vlad wants to marry to gain control over her Dukedom. At the end of the movie, *Malkoçoğlu* kills the Red Scorpion by throwing him off a cliff.

Mythological references are used abundantly in the *Malkoçoğlu* films. For example, the scene where a woman deceives Malkoçoğlu's son is a reference to Adam being cast out of paradise after Eve tricks him into eating the apple. With this scene, the Turkish society's view of women is revisited and faithfully reinforced. Moreover, the woman deceiving Malkoçoğlu's son is portrayed as an erotic object. With these films, the use of eroticism in cinema and the use of feminine figures as objects of desire become more common

(Şentürk, 2011).

A very important feature of the *Malkoçoğlu* series is how the language is used. The characteristic fancy language of Yeşilçam that appealed more to the upper and educated classes is set aside, a simple language more familiar to the general public is used, and the comedy scenes are fictionalized in a simple and uncomplicated way (Ünal, 2013: 21-43). Thus, by using the language of the local people and the common man, the series manages to establish a direct relationship with the audience. Similarly, the representation of the noble, rich and arrogant people as desperate and cowardly also increase the interest of the audience, making them identify with and love the main character more (Şentürk, 2011).

### 2.2.2. The masked heroes period

Yılmaz Atadeniz is one of the most important directors of the masked heroes period. His movies *Maskeli Beşler (The Masked Five) (1968)* and *Maskeli Beşlerin Dönüşü (The Return of the Masked Five) (1968)* follow the traditions of classical western films, and especially the heroes and narrative patterns of the lone ranger saga (Scognamillo, 2005: 100). Other directors have previously tried to adapt popular masked heroes films of Hollywood to Turkish cinema during the 1940s (Şahin et.al, 2015: 14-33, 48-57, 93-122). However, these films, shot with great budgets in Hollywood, could not deliver the same effect to the audience when adapted to Turkish cinema due to budgetary and technical insufficiencies of Yeşilçam.

An important film of this period, again an adaptation of one of the blockbusters of Hollywood, is *Süpermen Dönüyor (Superman Returns) (1979)*, directed by Kunt Tulgar. *Superman Returns* is not the first or only adaptation of Superman into Turkish cinema during the 1970s (Özden, 2000: 36-54). Films such as Cavit Yörüklü's *Süper Adam (Superman)* in 1971, Yavuz Yalınkılıç's *Süper Adam*

*İstanbul'da (Superman in Istanbul)* in 1972 and again Cavit Yörüklü's *Süper Adam Kadınlar Arasında (Superman Among Women)* in 1972 are the earlier examples (Öner, 2015: 56-75). Considering the conditions of the period, these films can be considered as a form of competition with Hollywood films that were receiving much attention from the Turkish audience. And although the big budgets of Hollywood films were not available in the Turkish cinema industry and the technical facilities were inadequate, the Turkish adaptations of these popular Hollywood movies were quite successful with the audience, and similar to the earliest Turkish fantastic movies, the masked heroes films were also excessively localized to align better with the Turkish culture (Müstecaplıoğlu, 2003: 10-24).

The Turkish interpretation of Clark is the most important character of the masked heroes films. Just as in the original Supermen story, Clark is a journalist, and his parents are not his birth parents. But the way Clark kisses his father's hand respectfully, and the way he is portrayed as a child who is in love with his mother, reflects the elements of the Turkish culture in the film. This is an effort to make the character accommodate the needs of the Turkish audience in terms of cultural background. The laceworks that Clark's mother pulls out of the dowry chest, the rugs hanging on the walls in a way typical to traditional country houses, and the travel allowance that his mother gives him are other examples of Turkish culture that make their way into the story. In the Hollywood version of Superman, Clark stands out with his extremely handsome, muscular body. However, in the Turkish version, Clark is portrayed as a more family-oriented, respectful, and traditional man in accordance with Eastern culture. The Turkish Superman adheres to the traditions and rules of society. In an exemplary scene, the woman passing by while Superman walks on the corridors of the World Newspaper building is shown in a bikini, even though he

could have seen her naked. This indicates that Clark is a traditional man who respects the values of society.

The Superman movies were not only adapted from Hollywood (Ateş, 2012: 75-89). After a long period of Hollywood adaptations, the scriptwriters shifted their directions towards Italy. The most important example of those adaptations was Italo Martinenghi's *Süpermenler (Supermen)* from 1979. The nonexistence of bureaucratic complications in Turkey made filmmaking easier, which made the Italian director want to work with Turkish producers (Müstecaplıoğlu, 2003). One of those producers was Türker İnanoğlu. İnanoğlu agreed to work with Martinenghi and they began shooting Supermen in İstanbul. Unfortunately, this new Supermen was much more mediocre in portrayal than the previous ones. The film was unable to go beyond Cüneyt Arkın's costumed karate scenes, and was full of absurd jokes and dialogues. There was no explanation as to why the villain was evil. Unnecessary erotic scenes were added only to attract attention. The superhero was overly localized and overly adorned with Turkish expressions. Nevertheless, these elements succeeded in attracting the attention of the audience once again (Ünal, 2013: 21-43).

Comedies, thrillers, action films, psychological and erotic films were among the many films made during this period, apart from the various Superman adaptations. *Üç Dev Adam (Three Giant Men)* directed by T. Fikret Uçak in 1973 was an example of such films, incorporating sadistic, erotic, comedy, and thriller elements all at the same time. Captain America, Spider-Man, and El Santo characters were brought together in this film and they were overly localized just like the adapted characters of other films of the Masked Heroes period. The attention of the audience was kept alive with sadistic and thrilling elements, while trying to remain faithful to the sensibilities of the Turkish society by handling



the erotic scenes very carefully, and relying more on detective scenes and on music. *Three Giant Men* was considered successful compared to the other films of the period and genre.

Another one of the most important series of the period is "Kilink", which is an adaptation of a photo novel character first published in Italy in 1966 with the name "Killing". Killing gets published in Turkey as a photo novel almost simultaneously with Italy, and the Turkish audience instantly adores it. The character's popularity is the main reason director Yılmaz Atadeniz decides to adapt the character to the cinema. Atadeniz explains how he decided to adapt the Italian Killing character to cinema as:

I was on the ferry when I realized everyone was reading the paper Son. But they were only looking at one page of the paper, and then they were setting it aside. What they were reading was a photo novel: Killing. Then it occurred to me. Since everyone was reading it with such interest, I thought a good movie could come out of Killing (Türk, 2013: 204-205, cited from Akçura, 2013).

*Kilink İstanbul'da (Killing in İstanbul)* was presented to the Turkish audience in 1967, and later on became a fantastic cult classic with its sequels (Göral, 2008: 43-56). In this film, a man trapped in a skeleton costume still manages to stay a ladies' man. Women especially love his lips, the way he knows how to make women happy, and his macho personality. But he employs the characteristics of an anti-hero and the film can be regarded as a sado-erotic film (Giray, 2013: 11-23). Here, nationalism and Turkish culture are not emphasized as much compared to the earlier years of Turkish fantastic cinema. Eroticism and lust are kept within acceptable limits following the norms and values of Turkish society, in an attempt to prevent a negative reaction from the audience (Sarı, 2015: 25-42).

Türk (2013: 217-219) explains Kilink's popularity among the Turkish audience through four main

points. The first reason for this popularity is that Killing is originally a photo novel. According to Türk, Kilink would not be this popular if it was a comic book, because photographs gave the Turkish audience the feeling of "real people". The second reason is also related to Kilink being a photo novel. According to Türk, photo novels, which constitute a gateway to cine novels, generated a feeling of acquaintance for the Turkish audience when they saw the character on screen. The third reason is Kilink's erotic content. At a time when the Turkish society was beginning to debate and negotiate certain things, Kilink was offering ultimate alternatives for the society's latent erotic energy in an entertaining way. Another reason for the Turkish society's embrace of Kilink, especially considering its erotic content, could be the fact that Kilink was ultimately a "stranger", therefore he was the subject of a distant and detached uncanniness. According to Türk (2013: 219), it is significant that Kilink was never fully adapted into the Turkish culture in these films, whereas other adapted superheroes such as Superman were.

### 2.2.3. Transition between space age and galaxy age period

*Dünyayı Kurtaran Adam (The Man Who Saved The World)* (1982) was written by the film's lead actor Cüneyt Arkın and directed by Çetin İnanç, one of the important directors that left a mark on Turkish fantastic cinematography. *The Man Who Saved the World* was made under the influence of Star Trek, which was referred to as the storm of the 1970s (Coşkun, 2011: 27-68). It is one of the most important examples of space adventures and fantastic space road adaptations seen in Turkish cinema. Scognamiglio (2006: 155) states that for a movie to become a "cult", what is needed is to disregard all existing rules of filmmaking completely and disfigure the form and work with very limited resources. And *The Man Who Saved the World* does all three.

Mankind comes face to face with its own demise on earth, where nuclear frenzy has removed all discriminations, and a primitive life has prevailed (Biryıldız, 2002: 156-169). The audience is given clues as to what will happen in the film with voice-over narration (Batur, 1998: 93-118). Voice-over allows the audience to feel as if they themselves are in the galaxy age. However, the constant cosmologic information given throughout the movie creates a schizophrenic state in the audience.

Images from *Star Wars* (dir. George Lucas, 1979) are shown while two Turkish spacemen roam the depths of outer space, giving the movie a kitsch character. Questions such as "what happened to the world?" and "has the universe disappeared already or is it disappearing now?" echo in the minds of the audience. The world is in desperate need of a hero to save it from an enemy that wants to tear it into pieces. Those heroes are Turkish warriors, brought to life by actors Cüneyt Arkın and Aytekin Akkaya. The villain, called Magician, is the equivalent of Darth Vader from *Star Wars*, and is portrayed by actor Hikmet Taşdemir. A local fantastic adventure comes to life, with images combined with scenes from *Star Wars* to by-pass the technical inadequacies still present in Turkish cinema.

Details like Cüneyt Arkın shattering rocks with his fists and kicks, the pilot portrayed by Metin Akkaya trying to cross the speed of light saying "I am landing" as he bends his head to get away from other spaceships, and Egyptian scenes shot in Cappadocia all add more oddities to the series (Püsküllüoğlu, 2015: 17-36). Actor Hüseyin Peyda, who brings the old master to life, is the representative of faith and the Eastern world. In a world full of faithless people who are out of control, the presence of the old master creates a spiritual field where the audience can feel safe and at ease. Since mankind does not have the means to deal with or resist all this

space technology, the film attempts to give the message that faith can save people even in the most difficult of situations by creating a sense of faith within the audience. Because regardless of how developed the technology is, there are times where everything seems impossible (Adanır, 2006: 28-63). To create a sense of hope and faith, the audience is prompted to believe in their ancestors' civilization and beliefs. As long as the hero does not give in and be confused by other perspectives, he can find the truth and power within himself and overcome his enemy. And when the hero of the film attacks and defeats the Magician, it is because he is full of faith.

Another successful example of space adventure films of the period is undoubtedly director Hulki Saner's *Turist Ömer Uzay Yolunda* (*Tourist Ömer on Space Road*) (1973), where actor Sadri Alışık plays the lead role. *Tourist Ömer on Space Road* is also a loose adaptation of *Star Trek*, similar to *The Man Who Saved the World*. In addition to the fantastic elements that normally stand out in Sadri Alışık's films, the absurd comedy elements used in the film were also quite successful (Dorsay, 2003: 111-134,145-156). And although the film is an adaptation of a space film, it was produced and received as an absurd comedy at the time. The scriptwriter of the film, Ferdi Merter, later explained that his purpose was not to make a space film but to make people laugh with absurd comedy (Karabayraktar, 2010: 36). And Sadri Alışık, who continuously appeared before the audience with his roles in absurd-fantastic genre films during the 1960s, was uniquely suited for his role in this film.

The humor and the robots used in *Star Trek* were completely Turkified in *Tourist Ömer on Space Road*. And regardless of the failure of the decor, the costumes, make-up, and the story itself, the acting of Sadri Alışık and the dialogues were quite successful (Ünal, 2013: 21-43). The hero of the film, *Tourist Ömer*, comes from a pure and naïve Turkish neighborhood life. His general

attitude towards the scientifically advanced aliens, and the way he makes the aliens accept his lifestyle is narrated comically. The film successfully depicts the struggle between modern life and rural life through the relationship between Mr. Spock and Ömer. The audience supports Tourist Ömer throughout the movie. And this support is understandable, considering the way the Turkish society itself is perpetually stuck between the East and the West, feeling neither completely Westerner nor Easterner (Ünal, 2013: 21-43). The disagreements between Mr. Spock and Tourist Ömer resemble the quarrels of traditional Turkish theatre characters Kavuklu and Pişekar (Müstecaplıoğlu, 2003: 10-24), bringing the film that much closer to Turkish culture.

### 2.3. Towards a Contemporary Turkish Fantastic Cinema

Turkish cinema's evolution takes a faster turn in the 1990s, with the screenwriters gravitating towards art cinema as traditions of Yeşilçam fade away. Art movies begin to stand out as if trying to make the audience forget Yeşilçam movies entirely, and fantastic films are pushed further aside until the new wave of Turkish horror cinema is born in the early 2000s.

The early Turkish horror films of the 2000's mainly follow the narrative tradition of Hollywood horror genre with predictable plot lines and stereotypical characters. Two of the earliest Turkish horror films are Durul Taylan and Yağmur Taylan's comedy/horror film *Okul* (*The School*) (2004), which is about a group of teenagers being haunted by the ghost of their deceased friend, and *Orhan Oğuz's Büyü* (*The Spell*) (2004), which incorporates some cultural aspects, but generally follows the narrative conventions of Hollywood slasher movies. Another film from this initial period, Togan Gökbakar's *Gen* (*The Gene*) (2006) follows the horrific events in a psychiatric facility in a quite Western fashion, while Biray Dalkıran's *Araf*

(*The Abortion*) from the same year (2006) is a stereotypical example of the revenge of the dead child trope, and the characters, settings and the movies' reflection on abortion are all compatible with Western sentiments. Ahmet Yılmaz and Kamil Aydın's *Kutsal Damacana* (*The Holy Water Bottle*) series that span from 2007 to 2011 are Turkish parodies of Hollywood horror films incorporating priests, haunted paintings, werewolves, Vlad the Impaler yet again (the subtitle of the series' third film is *Dracoola*) and exorcism scenes which follow the conventions and iconography of Hollywood films in a comical fashion. Talip Ertürk and Murat Emir Eren's *Ada: Zombilerin Düğünü* (*Island: Wedding of the Zombies*) (2010) follows a group of people in a remote island being haunted by zombies, which have no place either in Turkish folklore or in Islamic tradition.

However, with the advent and exponential growth of the Islamic horror films, such as director Hasan Karacadağ's *Dabbe* series that span from 2006 to 2015, and director Alper Mestçi's *Musallat* (*Haunted*) films from 2007 and 2011, the characters, narratives, iconographies and visual conventions begin to change. *Dabbe* films, which were quite popular with the Turkish audience at the time, set the example for a strong wave of Islamic horror films to follow, making the sub-genre dominate the Turkish fantasy and horror scene from 2013 forward. These films are completely unique both in terms of narrative and characters, as well as the visual cues and colour palette used. And the themes and characters are firmly rooted in Islamic folklore. There is an interesting scene in the first *Dabbe* (2006) film, where the audience is faced with the horrific monster (or monsters) quite early on during the first quarter of the movie, which is unusual for a horror film in the traditional, Western sense. When we look at the conventions of Hollywood horror films, the audience rarely gets a good look at the monster before the last quarter of the

movie, and even then, the monster is not seen long enough or clearly enough to be completely "known" by the audience. In the first *Dabbe* film, on the other hand, the audience unexpectedly sees a large number of shadow-like creatures roaming freely around in town throughout a long period of time, taking away the element of surprise when the characters actually face the monster(s). Here, and in other Islamic horror films that followed, the fear does not stem from the unknown, as is tradition with Hollywood, but rather from the knowledge that these monsters or creatures, these "evil forces" are all out there, roaming our streets in big crowds whether we see them or not, waiting for us to make a mistake that would let them in, making these stories "cautionary tales" about how to behave according to Islamic rules.

As the initial interest of the audience in the horror boom of the 2000s subsided towards the second decade of the new millennium, an entirely new and promising Turkish fantastic storytelling has begun to flourish on Netflix in the form of series with successful and original examples such as *Hakan: Muhafız (The Protector)* (2018-2020), *Atiye (The Gift)* (2019-2020) and *Şahmaran (Shahmaran)* (2023), all rooted in Turkish and Anatolian folklore rather than Islamic traditions. *Hakan: Muhafız (The Protector)*, which is the first Netflix original series filmed in Turkey, follows the story of a young man in İstanbul, who finds out after the death of his father that he is part of an ancient secret society tasked to keep the city safe. The story goes back and forth between the Ottoman Empire and modern Turkey. A small but interesting detail that ties the story to Turkish history and folklore beyond the Ottoman Empire is the name of the main character, Hakan, which means "the ruler of rulers", a title that was traditionally used for Turkish, Mongolian and Tatar rulers. *Atiye (The Gift)* is about a young artist who has been obsessively and instinctively drawing the symbol of abundance and fertility without knowing its true meaning. The story

unfolds in Göbeklitepe, which is a Neolithic archaeological site dating back to c. 9500-8000 BC, located in modern Şanlıurfa. The story has many references to ancient Turkish shamanic practices, with the "knowledge" or "wisdom" of the spirits or the ancestors being passed down from mother to daughter for many generations. And finally, *Şahmaran (Shahmaran)*, which debuted in 2023, follows the story of a young woman, Şahsu, who goes to Adana to face her grandfather after the death of her mother, where she finds out that the Mar people had been waiting for her as the reincarnation of the Shahmaran, their long lost queen. Shahmaran is a common mythological figure from Anatolian (Turkish, Persian, Iraqi and Kurdish) verbal folklore. According to the folklore, Shahmaran is the Queen of Serpents, with a body of half woman and half snake. The details and the ending of the story differ from variation to variation, but the central theme in all versions is that Shahmaran is betrayed by her human lover, causing her demise, even though she had given him the secret of immortality along with her love and trust.

Even though these last examples are Netflix series rather than movies intended for the big screen, it is evident that since 2018, the narratives of Turkish fantastic productions in general have been moving away from Islamic traditions and relying more on Turkish and Anatolian folklore, which may in turn inspire Turkish moviemaking to follow in the same narrative route as well.

## RESULTS

From Yeşilçam to the present day, Turkish fantastic cinema has left seventy years behind. Naturally, there can be no comparison between the Fantastic Turkish films directed seventy years ago and the fantastic films of the 2000s, especially in terms of form, subject, technique, and visual effects. Turkish cinema, in general, is undoubtedly in a much better condition now - almost able to compete with the foreign productions.

Despite the technical and budgetary restrictions of the past, Turkish filmmakers and audiences have always shown an interest in fantastic films. And the efforts to overcome these obstacles have in turn given way to creative and unique solutions that deserve respect in retrospect. These past examples, with their adaptations of foreign films and comic books on the verge of being entirely kitsch, are completely unique in their own regard. It can even be said that these movies were postmodern cinema examples, even before postmodernity existed as a concept.

It is apparent that Turkish scriptwriters, directors, and storytellers of all kinds have had and still has a special place for fantastic narration in their hearts since Yeşilçam years, and fantastic films and series will continue to be a part of the Turkish audience's lives for years to come with better budgets, better technological means, better audio-visual and special effects, and finally original, domestic stories that stem from the Turkish history and culture.



## REFERENCES

- Adanır, O. (2006). *Kültür, politika ve sinema*. +1 Publishing.
- Ateş, M. *Mitolojiler ve semboller*. İstanbul: Milenyum, 2012.
- Batur, Y. (1998). *Bilimkurgu sinemasında şiddet ve ideoloji*. Kitle.
- Biryıldız, E. (2002). *Sinemada akımlar*. Betaş Publishing.
- Coşkun, E. (2011). *Dünya sinemasında akımlar*. Phoenix Publishing.
- Dorsay, A. (2003). *Sinema ve çağımız*. Remzi Books.
- Giray, U. (2013). *Sinema tarihi*. Detay Publishing.
- Göral, B. (2008). *Neden bazı filmler daha iyi?* Hayalet Books.
- Hakan, F. (2014). *Türk sinema tarihi*. 2nd Ed. İnkılap.
- Karabayraktar, D. (2010). *Fantastik sinema ve görsel efekt*. Master's Thesis. İstanbul, Marmara University.
- Müstecaphoğlu, B. (2003). *Fantastik kurgu ve bazı tanımlar*. Metis Publishing.
- Oskay, Ü. (1981). *Çağdaş fantazy – popüler kültür açısından bilim-kurgu ve korku sineması*. Der Publishing.
- Öner, G. (2015). *Türkiye'de bilimkurgu*. In D. A. Büyükarman (Ed.), B. Öztürk (Ed.) & S. Şahin (Ed.), *Edebiyatın izinde fantastik ve bilimkurgu* (pp. 12-38, 56-75). Bağlam Publishing.
- Özden, Z. (2000). *Film eleştirisi: film eleştirisinde temel yaklaşımlar*. İnkılap Publishing.
- Püsküllüoğlu, A. (2015). *Efsaneler*. Arkadaş Publishing.
- Sarı, Eren (2015). *Efsaneler*. İstanbul: Nokta e-books.
- Scognamillo, G. (2003). *Türk sinema tarihi*. 2nd Ed. Kabalcı Publishing.
- Scognamillo, G. (2005). *Fantastik türk sineması*. 2nd Ed. Kabalcı Publishing.
- Scognamillo, G. (2006). *Canavarlar, yaratıklar, manyaklar*. +1 Publishing.
- Şahin, S., Öztürk, B. ve Büyükarman D. A. (2015). *Edebiyatın izinde fantastik ve bilimkurgu*. Bağlam Publishing.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern kaos ve sinema*. Avrupa Yakası Publishing.
- Türk, H. B. (2013). *Hayali kahramanlar hakiki erkekler*. İletişim Publishing.
- Uğur, U. ve Altay, S. (2018). *The fantastic Turkish and American cinema within the context of intertextuality: Drakula*. Ataturk University Journal of the Fine Arts Institute, 40, 89-116.
- Ünal, G. T. (2013). *Bilimkurgu sinemasını okumak*. Derin Publishing.
- Yıldız, N. A. (2015). *Türk dünyası destancılık geleneği ve destanlar*. Akçağ Publishing.

## İŞBİRLİKÇİ BASKI ATÖLYELERİNİN KÜRATORYAL PRATİKLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Doğu GÜNDOĞDU\*

### ÖZET

İşbirlikçi baskı atölyeleri, sanatçıların yüksek kurulum ve işletme maliyetleri olan baskı atölyelerine erişim imkânı bulmalarına ve gerekirse bir usta baskıcı eşliğinde çağdaş baskı üretmelerine olanak veren önemli kurumlardır. Özellikle Avrupa'da pek çok özel işbirlikçi baskı atölyesi bulunmaktadır. Özel işbirlikçi baskı atölyelerinin tercih ettiği çalışma modellerinden biri de yayımcılıktır. Yayımcılık modeli ile çalışan atölyeler genellikle davet ettiği sanatçılarla işbirliği içerisinde ürettiği baskıları satarak kazanç elde etmektedir. Özel işbirlikçi baskı atölyelerinin sürdürülebilir satışlar yapabilmesi ve narin yapıda olan kâğıt işlerin çevresel faktörlerden doğru şekilde korunarak, iyi bir koleksiyon oluşturulabilmesi için özel küratoryal çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır. Baskıların sanatçı tarafından numaralandırılarak imzalanması, baskılara atölye damgasının basılması, üretilen baskıların sertifikalarının hazırlanması, baskıların sistematik bir biçimde arşivlenmesi, baskıların sağlıklı bir biçimde çevresel faktörlerden korunması, baskıların gerekli durumlarda doğru şekilde paketlenerek nakledilmesi, baskıların çerçeveselenmesi, sunum ve sergilerin organize edilmesi gibi faaliyetler özel işbirlikçi baskı atölyelerinin ihtiyaç duyduğu temel küratoryal pratikleri oluşturur. Bu makalede özel işbirlikçi baskı atölyelerinin ihtiyaç duyabileceği temel küratoryal pratikler alanyazın taraması yapılarak tanımlanmış ve bu pratikler Ankara'daki Türkiye'nin güncel tek özel işbirlikçi litografi atölyesi olan Dou Print Studio'daki deneyimlere ve gözlemlere dayalı olarak incelenmiştir. Bu çalışma ile Türkiye'deki baskı resim kültürüne katkı sağlayacak ve Türkiye'deki baskı atölyelerini, sanat galerilerini ve baskı koleksiyonerlerini baskıların etik standartları hakkında bilgilendirecek ve baskıların korunmasına yönelik bilinçlendirecek bir kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Baskı resim, İşbirlikçi baskı atölyesi, Küratoryal pratikler.

Geliş Tarihi: 13.01.2023

Kabul Tarihi: 23.05.2023

Makale Türü: Derleme Makalesi

\*Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü, gundogdu.dogu@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-1715-8296

## CURATORIAL PRACTICES OF COLLABORATIVE PRINT WORKSHOPS

Asst. Prof. Doğu GÜNDOĞDU\*

### ABSTRACT

Collaborative print studios are important institutions that allow artists to have access to print studios with high setup and operational costs and, if necessary, to produce contemporary prints in the presence of a master printmaker. Specifically, in Europe, there are many private collaborative print studios. One of the working models preferred by private collaborative print studios is publishing. Studios working with the publishing model generally earn money by selling the prints they produce in collaboration with the artists they invite. Private collaborative print studios need special curatorial studies to make sustained sales and to create a good collection by protecting the delicate paper works from environmental factors. Activities such as signing the prints by numbering, printing the studio chops on the prints, preparing the certificates of the produced prints, archiving the prints in a systematic way, protecting the prints from environmental factors in a healthy way, packing, transporting, and framing the prints, and organizing presentations and exhibitions. It creates the basic curatorial practices needed by print studios. In this article, basic curatorial practices that private collaborative print studios may need are defined by reviewing the literature, and these practices were examined based on experiences and observations at Dou Print Studio, which is the only current private collaborative lithography studio in Turkey, located in Ankara. This study aims to contribute to the printmaking culture in Turkey, and to present an information source that guides Turkish print studios, art galleries, and print collectors on informing ethical standards of prints and preserving prints.

**Keywords:** Printmaking, Collaborative print workshop, Curatorial practices.

Received Date: 13.01.2023

Accepted Date: 23.05.2023

Article Types: Review Article

\*Atılım University, School of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Graphic Design, gundogdu.dogu@gmail.com,  
ORCID: 0000-0003-1715-8296

## 1. GİRİŞ

İşbirlikçi baskı atölyeleri, sanatçıların yüksek kurulum ve işletme maliyetleri olan baskı atölyelerine ve ihtiyaç halinde bir usta baskıcının teknik desteğiyle erişim olanağı sağlayan işletmeler olarak tanımlanabilir (Laidler, 2011). Bu atölyelerin çalışma modellerine bakıldığında en yaygın çalışma modellerinden birinin yayımcılık olduğu görülmektedir. Bu modelde, baskı atölyesi ve sanatçı, üretilen baskıların satışından belirlenen oranda komisyon almakta veya üretilen baskıları bölüşüp bunların satışı üzerinden kazanç elde etmektedir (Ross, Romano ve Ross, 2009). Bazı durumlarda üçüncü taraf sanat galerileri gibi yayımcılar, sanatçı ile atölye arasında aracı görevi görebilir, ancak birçok atölye hem yayımcı hem de baskıcı rolünü üstlenmeyi tercih etmektedir.

Yayımcılık yöntemi, atölyenin ücret karşılığı baskı yapmasına kıyasla daha fazla kâr potansiyeli içermektedir. Ancak bu kâr potansiyeli beraberinde daha fazla riski barındırabilir ve birçok değişken kâr oranını etkileyebilir (Antreasian ve Adams, 1971). Yayımcılık yöntemiyle çalışan atölyelerin pazarlama ve dağıtım maliyetlerini de dikkate alarak sermaye planlamasını yapmaları önemlidir. Genellikle projeye yapılan yatırım ile baskıların satışından elde edilecek kazanç arasında önemli bir zaman aralığı vardır (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Yayımcılık yöntemi ile çalışan pek çok atölye baskıları satış süresince kendi bünyesinde saklamaktadır. Çoğunlukla bu satışların uzun bir zamana yayılacağı düşünüldüğünde atölyelerin düzenli bir arşivin yanı sıra kâğıt gibi hassas bir malzemeyi çevresel faktörlere karşı doğru koruyabilecek yeterlilikte olması gereklidir. Kâğıt üzerindeki sanat eserleri, kötü kullanımdan veya yetersiz saklama yöntemlerinden kaynaklanan kırışmalara, yırtılmalara veya bozulmalara neden olabilecek hasarlara karşı özellikle savunmasızdır (http 1). Baskıların doğru arşivlenmesine ek,

atölyeler baskıların satılabilmesi için pazarlama ve dağıtım çalışmalarını da organize etmektedir. Bu çalışmalar baskıların çerçevesi, sergilenmesi-sunulması, satılan baskıların paketlenerek nakledilmesi gibi faaliyetleri kapsamaktadır. Baskı sonrası çalışmaların çeşitliliği ve hassasiyeti düşünüldüğünde bu alanda uzmanlaşmış kişilerin baskı atölyelerindeki varlığı önem kazanmaktadır. Küçük atölyelerde usta baskıcı, küratör, reklamcı, ve işletme müdürü gibi pek çok rolü yerine getiren bir kişiyle faaliyet gösterirken, büyük atölyelerde alanında uzman personelin istihdamı ve baskı sonrası süreçlerden sorumlu küratör ile yürütülmektedir. Atölyenin büyüklüğüne bakılmaksızın, kalite kontrol ve baskı dokümantasyonu dâhil olmak üzere küratoryal çalışmalar, profesyonel baskı atölyelerinin sorumluluğundadır (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008).

Küratör sözcüğünün kökenine baktığımızda Latince *curare*, *cura*, *curatus* olan, korumak, bir şeyin bakımıyla ilgili olmak anlamında ve İngilizce *curator* sözcüğü ile ifade edilen; müze, galeri, arşiv veya kütüphanelere ait koleksiyonlardan ve bu koleksiyonların kataloglanmasından sorumlu kişi olarak tanımlanmaktadır (Bismarck, 2004). Önceleri eserlerin seçilmesi ve korunması gibi konularda çalışan küratörler, zamanla sergiler hakkında da yeni yöntemler oluşturmaya başlamışlardır. Müzeler ve sanat kurumları değiştiğinde, küratörün görev tanımı bu kurumlara göre değişmektedir. Bu değişim, küratörü yalnızca bir konservatör ve sergileme uzmanı olmaktan çıkarıp, çalıştığı kurumun kimliğini şekillendiren, yönetime müdahale edebilen, planlama yapan ve doğrudan koleksiyon ile ilişki içerisinde, bu koleksiyonu her zaman farklı yorumlarla izleyiciye sunan kişi olma misyonunu da getirmiştir. Küratör artık, sanat kurumu ile izleyici arasında bir bağlantı noktasıdır ve sanat kurumunun görünür yüzünü oluşturmaktadır (Glaser ve Zenetou, 1996). Baskı

atölyelerindeki küratörün birincil sorumluluğu, üretilen edisyonlar hakkında niteliksel yargılarda bulunmaktır. Ayrıca, kâğıt işlerin korunmasının, atölye küratörünün en önemli sorumluluklardan biri olduğu söylenebilir. Doğru şekilde koruma yapılabilmesi için baskı atölyelerinin kullandıkları kâğıt ve baskı mürekkebi gibi malzemelerin arşivsel niteliği yüksek olanları tercih edilmelidir. Küratör, imza için baskıları organize eder, belgeler, atölye kayıtlarını tutar, ayrıca kâğıt ve baskı envanterlerinin bakımını denetleyerek arşiv ihtiyaçlarının karşılanmasını, uygun saklama koşullarının sağlanmasını ve sürdürülmesini sağlar (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Bu makalede kalite kontrol, tanımlayıcı işaretler, imzalama ve numaralandırma, sınıflandırma, edisyonların dokümantasyonu, depolama ve koruma, paketleme ve nakliye, paspartulama ve çerçeveleme gibi baskı atölyelerinin küratoryal pratikleri alanyazında yer alan çalışmalar doğrultusunda Ankara'da bulunan, Türkiye'deki tek güncel özel işbirlikçi litografi atölyesi olan Dou Print Studio'daki deneyimlere ve gözlemlere dayalı olarak incelenmiştir.

## 2. KALİTE KONTROL

Üretilen edisyonlarda yüksek kalite standardını korumak için, imzalama ve numaralandırmadan önce tüm baskılar kusur ve tutarlılık açısından dikkatlice incelenmelidir (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Profesyonel stüdyolarda, eğitilmiş bir küratör genellikle işin bu kritik yönünü denetlemektedir. Küçük atölyelerde ise usta baskıcı bu görevi üstlenmektedir. Bu aşamada tarafsız bir değerlendirme atölyenin üretim kalitesini korumak için çok önemlidir.

Tüm baskılar kurumaya bırakıldıktan sonra baskı istiflenmeli ardından temiz ve doğru aydınlatılmış bir alana taşınmalıdır. Bu alanın aydınlatması için kullanılan ışık kaynaklarının renk sıcaklığı baskıların renklerinin doğru algılanabilmesi için önemlidir. Işığın renk sıcaklığının ölçü birimi *Kelvin* (K) derecesi ile

ifade edilir. 2400° K gibi daha düşük Kelvin derecesine sahip ışık kaynaklarında görüntü daha kırmızı algılanırken; 9300° K gibi daha yüksek Kelvin derecesine sahip ışık kaynakları altında baskı mavi algılanmaktadır (http 2). En ideal kalite kontrol için ISO 3664 standartlarına uygun ışık kaynakları kullanılmalıdır. ISO 3664 standartlarına sahip ışık kaynaklarına kısaca D50 denilmektedir. D50 gün ışığına yakın olan 5003° K ışık sıcaklığına sahip teorik bir ışık kaynağıdır. İdeal gün ışığını tamamen taklit eden bir ışık kaynağına ulaşmak mümkün değildir. Pratikte doğal gün ışığı bile D50 aydınlatıcıyı birebir taklit edilemez (http 2).

Tamamlanan baskıları yaymak için yeterli masa alanı olmalıdır; masalar temiz değilse üzerleri bir kâğıtla örtülebilir. Çoğu baskı mürekkebi yavaş kurduğundan, baskıyı incelemeyen önce baskıların birkaç gün dinlendirilmesi gerekebilir. Baskılar uzun süre bekletilmiş olsa bile kalite kontrol sırasında mürekkep yüzeyinin lekelenmemesi veya zarar görmemesi için nazik davranılması gerekebilir.

Küratör, sanatçı edisyonları imzalamadan ve numaralandırmadan önce, her baskıyı dikkatlice *bon à tirer* (referans baskı) ile karşılaştırmalı; renk, hizalama ve mürekkep gibi değişkenlerin tutarlılığını ve doğruluğunu kontrol etmelidir. Baskı resim çalışmalarının çoğu otomatik bir baskı makinesi kullanılmadan elle yapıldığından edisyonlar arasında bazı farklılıklar olabilir. Ancak usta baskıcının ve atölyenin kalitesini koruyabilmesi ve sürdürebilmesi için küratör baskılar arasında olabilecek farklılıkları kısıtlı bir tolerans ile değerlendirmelidir.

## 3. BASKILARIN ÜZERİNDE YER ALAN TANIMLAYICI İŞARETLER

Hatalı baskılar tespit edildiğinde, bunlar sanatçı tarafından imzalanacak baskıların arasından çıkartılmalıdır. Sanatçı tarafından numaralandırılarak imzalanacak olan baskılar



atölyeyi, usta baskıcıyı ve gerekiyorsa sanatçıyı temsil eden sembollerle de işaretlenmelidir. Kabartma mühür veya kör damga olarak adlandırılan bu işaretler genellikle kâğıda kabartılarak uygulanır. Bazen de baskının arkası mürekkeple damgalanır. Baskının arkasının damgalanmasına kör damgalama denir (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Baskı üstünde yer alan bu mühürler, yalnızca gelecekteki tanımlamalara yardımcı olmakla kalmaz, aynı zamanda her baskının kalitesinin ve özgünlüğünün doğrulanmasını sağlar. Tek bir usta baskıcıya sahip küçük bir atölyede, yazıcının mührü aynı zamanda atölye mührü işlevini de görebilir veya atölyenin mührü usta baskıcıyı tanımlayabilir. Büyük atölyelerde baskı atölyesini, işbirliği yapan usta baskıcıyı ve bazen de sanatçıyı tanımlamak için birden fazla mühür uygulanabilir.

Kabartmalı mühürlerin avantajları mürekkepsiz olduğu için görüntüye müdahale etmemesi ve kâğıdın ayrılmaz bir parçası olduğu için kolayca çıkarılamaz veya değiştirilemez olmasıdır. Edisyonların üzerinde yer alacak mühür veya mühürlerin yerini sanatçı belirlemelidir. Bir baskının paspartu boşluğu varsa, mühür paspartu boşluğunun alt kenarına yakın bir yere veya sayfanın köşesine uygulanması sık tercih edilmektedir (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Görüntü sayfayı tamamen kaplıyorsa, mühür görüntünün üstüne uygulanabilir (mürekkebin kalkmasını veya damga kalıbına mürekkebin bulaşmasını önlemek için damga ile baskı arasına bir parça kâğıt mendil yerleştirilebilir); bu uygulama baskıya zarar verecekse, baskıların arkası kör damga ile damgalanabilir. Kör damga ile damgalanan baskıların istiflenmesinde damganın mürekkebinin kurduğundan emin olunmalıdır. Aksi halde damga mürekkebi dağılır ya da diğer edisyonlara bulaşarak onları kirletebilir. Damganın yerinin her edisyonda aynı olmasına dikkat edilmelidir. Damgalama işini hızlandırmak ve damganın

konumunu sabitlemek için bir şablon kullanılabilir. Profesyonel atölyelerde usta baskıcının ve atölyenin damgası olmadan hiçbir edisyon satışa sunulamaz (Antreasian ve Adams, 1971).

#### 4. İMZALAMA VE NUMARALANDIRMA

Usta baskıcı veya küratör, atölye standardına uymayan baskıları imzalanacak olan edisyonlardan ayırmalıdır. Sanatçı, doğru baskıları imzalayarak baskıları bir nevi onaylar. Sanatçı normal şartlarda her baskının ön yüzünü, kâğıdın paspartu altında ve görüntünün sınırlarının altında kalan yere veya paspartu alanı olmayan bir çalışma için görüntünün içine kurşun kalemle imzasını atar (White, 2002). Bazen görüntünün estetiğini bozmamak için, sanatçı arka yüze imza atmayı tercih edebilir.

Kalıp imzalı çalışmalarda sanatçı baskı kalıbını oluştururken imzasını da kalıba işlemektedir. Bu çalışmalar, baskıların basıldıktan sonra sanatçı tarafından onaylanmadığı anlamına gelmektedir. Aynı zamanda bunlar mevcutta olan imzalı bir eserin reproduksiyonu olarak çoğaltılmış olabilir. Dou Print Studio'da ise basılan eserler, doğrudan sanatçı tarafından baskı sonrasında numaralandırılarak imzalanmaktadır.

Baskılar imzalandıkça, aynı zamanda numaralandırılır veya prova olarak belirtilir. Sanatçıların edisyonları imzalamak için sert bir kurşun kalem tercih etmesi önerilmektedir. Bu sayede olası bir sahtekârlık durumunda kâğıtta kalan izlerden durum fark edilebilir. Ayrıca sert kurşun kalemler örneğin 2H bir kalem 2B'ye göre daha az dağılma eğilimindedir (http 3). Yirmi beş edisyonlu bir işte edisyon numaraları 1/25 ile 25/25 arasında olacaktır. Rakamlar, edisyonların basım sırasını göstermez. İmzalanmaya uygun görülmüş tüm edisyonlar *bon à tirer* (referans baskı) ile neredeyse aynı değerlere sahiptir. Ayrıca, bazı baskı yöntemlerinde örneğin renkli litografi tekniğinde, kâğıtların basım sırası süreklili

değiştirdiğinden, 1/25 sayısı, baskının özellikle yirmi beş baskıdan ilki olduğunu değil, yirmi beş baskıdan biri olduğunu tanımlamaktadır (Ross, Romano ve Ross, 2009).

Sanatçı edisyonların imzalamasını bitirdikten sonra tüm imzasız baskılar imha edilmelidir. İmha edilme işleminin imzaların tamamlanmasından sonra yapılması önerilir. Arşivsel niteliği olmayan kağıtlara yapılan baskıların imzalanması önerilmez. Bu kağıtlar kısa süre içinde deforme olabileceği için atölyenin ve sanatçının itibarı zarar görebilir. Çalışmadan alınan imzasız baskılar eğer imha edilmemişse dokümantasyona dahil edilmelidir.

## 5. BASKILARIN SINIFLANDIRILMASI

Sanatçı tarafından numaralandırılarak imzalanan edisyonlara benzersiz şekilde ilave olan bazı baskıları baskı atölyelerinin ayırt etmek için kullandıkları farklı işaretler vardır. Bu işaretlerin evrensel standartları olmasa da en yaygın olanları ve Dou Print Studio tarafından kullanılanları şu şekildedir:

*A/P*, *P.A.* veya *E.A.* (Artist Proof, Prueba de Artista veya Epreuve d'Artist) Sanatçı bir yayımcı için edisyonlar üretiyorsa, kişisel kullanım için baskıdan birkaç edisyon alabilir. Bunlar imzalı edisyonların aynıdır; ancak *A/P* veya daha geleneksel olarak Fransızca karşılığı olan *E.A.* ile işaretlenerek numaralandırılmış edisyonlardan ayrıştırılır. Sınırlı sayıdaki edisyon miktarının yalnızca %10'u bu şekilde işaretlenebilir (Grabowski ve Fick, 2009; Stobart, 2003). Örneğin, otuz edisyonlu bir baskı çalışmasında üç adet *A/P* olabileceği için bu bilgi baskılarda *A/P. I/III*, *A/P. II/III*, *A/P. III/III* şeklinde belirtilmelidir. *A/P* baskılar farklı baskı kağıtlarına basılabilir.

*P/P*, *P.I.* veya *E.I.* (Printer's Proof, Prueba de Impresor veya Epreuve d'Imprimeur) Usta baskıcının veya atölyenin kullanımı için basılan baskıları tanımlar. Birden fazla baskıcı,

edisyonların üretiminde görev aldıysa her biri için bir tane *P/P* veya *E.I.* işaretli baskı basılmalıdır. Birden fazla *P/P* basıldıysa yine Romen rakamıyla belirtilmelidir. *A.P.* baskılar gibi *P/P* baskılar da farklı bir baskı kâğıdına basılabilir. *P/P* baskıların aynı *A/P* baskılar gibi sayıca az olması onları numaralı edisyonlardan daha değerli kılabilir (http 4).

*B.A.T.* (Bon à Tirer) veya *R.T.P.* (Ready to Print) sanatçının beklentilerini tam olarak karşılayan ilk baskıdır. Numaralı ve imzalı edisyonlarla aynı kâğıda basılan *Bon à Tirer* baskı sanatçı tarafından imzalanmalıdır; *Bon à Tirer* Fransızcadan "iyi çekilen" olarak çevrilebilir. Bu baskı, edisyonlar basılırken her baskının karşılaştırıldığı kalite standardı olarak kullanılmaktadır. *Bon à Tirer* baskılar, uzun süredir devam eden bir geleneğe göre, işbirliği yapan atölyenin mülkiyetindedir (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008).

*T/P* (Deneme Baskısı) bu baskılar, görüntünün ayarlanması ve geliştirilmesi süreçlerinde yapılır. Teknik olarak bitmemiş baskılar olsalar da sanatçının eseri yaratma süreci bu baskılar üstünden görülebilir. Deneme baskıları baskı kağıdından farklı, düşük gramajlı kağıtlara basılabilir. Her deneme baskısı Romen rakamıyla numaralandırılmalı ve dokümantasyona dahil edilmelidir (Antreasian ve Adams, 1971).

*H.C.* (Hors Commerce) Fransızcadan "Ticari Kullanım Dışı" anlamında çevrilebilir. Bu baskılar bazen sanatçı tarafından imzalanmayabilir. İşbirliği sonucu üretilen eserin tanıtım için kullanılması amaçlanır. Buna ek olarak, bu baskıların nadirliği bahane edilerek edisyonlardan daha yüksek fiyata satılması etik dışı bir durum yaratabileceği için kesinlikle satılmaması gerekir. *H.C.* işaretli baskıların üzerine, silinmez mürekkeple "ticaret dışı" veya "edisyon örneği, satılık değil" diye yazılmalıdır. Kâğıdın bir köşesi kesilerek veya görüntü üzerine bir delik açılarak baskı değiştirilmelidir.

Edisyonlar tükendiğinde bu baskı imha edilmelidir (Devon, Lagattuta, Hamon, 2008).

*C/P*. (İptal Baskısı) baskı tamamladıktan sonra, bazı sanatçılar ve atölyeler orijinal plakayı, bloğu veya taşı yeniden basılamayacak şekilde değiştirmektedirler. Genellikle kalıbın üzerine bir çarpı işareti çizilir ve ardından kalıbın bozulduğunun kanıtı olarak yalnızca bir adet baskı yapılır. Bu tahrip edilmiş görüntüden alınan baskı, edisyonların sınırlı olduğunun ve ek edisyonların üretilmeyeceğinin kanıtıdır. Sanatçılar ve stüdyolar her zaman iptal baskısını basmayabilir, ancak baskının sınırlı sayıda edisyon olduğunun garantisi olarak kalıbın değiştirildiğini veya silindiğini baskıların sertifikasına yazmalıdırlar (Antreasian ve Adams, 1971).

*H.M.P*, *H.P.M* veya *H.M.M*. (*Hand Modified Print*, *Hand Painted Print* veya *Hand Modified Multiple*) tamamlanmış baskılara sanatçı tarafından çizilmiş veya boyanmış öğelerin eklenmesini veya fiziksel olarak değiştirilmiş baskıları tanımlamak için bu işaretler kullanılmaktadır (Grabowski ve Fick 2009).

*E.V*. (*Edition Varied*), *U/P*. (*Unique Print*), *U/S*. (*Unique State*) Her edisyonun birbirinden farklı ve benzersiz bir özelliğe sahip olduğu durumda bu işaretleme kullanılabilir. Örneğin aynı görüntünün farklı kâğıtlara veya renkte mürekkeplerle basıldığında ya da *Chine collé* uygulandığında bu tanımlama kullanılabilir. Bazı sanatçılar ve küratörler bu baskıları Latin rakamları yerine Romen rakamlarıyla numaralandırmayı tercih edebilir (Stobart, 2003). Monobaskılar ve mono tip baskılar *M.P* veya *M.T* olarak da işaretlenebilir. Bu işaret baskı kalıbının tek bir sefer baskı yapabildiği durumunu tanımlamaktadır (<http> 3).

## 6. BASKILARIN DOKÜMANTASYONU

Orijinal baskılarla ilgili tüm detayların dikkatli bir şekilde kaydedilmesi, koleksiyonerler için basım süreci ve eserin özgünlüğü hakkında




değerli bilgiler içermektedir. Ayrıca bu kayıtlar tarihsel araştırma ve diğer sanatçılar için bir referans kaynağı olabilir. Bu sebeple profesyonel bir atölye, basılan her çalışmanın tam ve eksiksiz kayıtlarını tutmalıdır. Dou Print Studio'da da pek çok atölye gibi basılan her iş için bir dokümantasyon belgesi hazırlanmaktadır. Bazı atölyeler bu dokümantasyon kayıtlarını kendi web sitelerinde profesyoneller ve koleksiyonerler için geniş ölçüde erişilebilir kılmaktadır.

### 6.1. Özgünlük Belgesi

Her yeni baskı projesi için bir seri numara belirlenebilir. Bu numara, sanatçı ve usta baskıcı tarafından uygulama süreçlerinin, harcanan zamanın ve malzemelerin kaydını tutmak için kullanılabilir. Araştırmanın örneklemini olan Dou Print Studio, tireli dört basamaklı bir seri numarası sistemi kullanmaktadır. Örneğin, 22-08 gibi; ilk iki hane basıldığı yılı son iki hane ise o yıl içerisinde atölyenin ürettiği kaçınıcı proje olduğunu tanımlamaktadır. Baskılar numaralandırılarak imzalandığında, proje için oluşturulan seri numarasını her baskının arkasına kurşun kalemle hafifçe yazmak önerilmektedir. Kimlik numaraları, tıpkı mühürler gibi, sanatçılar, galeriler, koleksiyonerler ve müzeler için önemli bir referanstır, özellikle de bir baskının adı yoksa veya imzası okunamıyorsa bu seri numarası ile baskı tanımlanabilir.

Sanatçı tarafından imzalanan tüm edisyonlar için bir özgünlük belgesi hazırlanmalıdır. Bu belge baskıyla ilgili tüm önemli bilgileri içermelidir. *Tamarind Enstitü* tarafından kullanılan dokümantasyon formu, uygulanabilecek en uygun modellerden biridir (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Dou Print Studio da bu özgünlük belgesi modeline bağlı kalarak kendi özgünlük belgesi formatını yaratmıştır (Görsel 1).

İdeal olabilecek bir özgünlük belgesi şunları içermelidir; projenin tarihi (sanatçının çizime başladığı ve baskının tamamlandığı gün),

	Güvençler Mahallesi, Kuzgun Caddesi 57/A, 06690 Çankaya/Ankara Tel: +90 553 234 60 58 - email: douprintstudio@gmail.com www.douprintstudio.com		Güvençler Mahallesi, Kuzgun Caddesi 57/A, 06690 Çankaya/Ankara Tel: +90 553 234 60 58 - email: douprintstudio@gmail.com www.douprintstudio.com
<b>EDITION DOCUMENTATION</b>		<b>Record of printing, Dou Print Studio No. 22-08, continued</b>	
		<b>Record of printing</b>	
<b>Artist:</b>	Ahıl İskokul	<b>Dou Print Studio No.:</b>	22-08
<b>Title:</b>	Untitled		
<b>Paper:</b>	Canson Edition Antique White, 250g/m <sup>2</sup> - 154 lb		
<b>Size:</b>	Paper Size: 56x76 cm - 22x29 9 in.		
	Printing Size: 42x61 cm		
<b>Dates:</b>	Artist drawing begun: 22.10.2022		
	Printing completed: 08.12.2022		
<b>Hand printed by:</b>	Master Printer: Doğu Gündoğdu		
	Assistant Printer: Furkan Efe		
<b>Location of chops:</b>	Dou Print Studio chop: Lower center		
<b>Location of signature:</b>	Lower right		
<b>All other proofs and impressions have been destroyed. Stone have been effaced.</b>			
		<b>Artist:</b>	<b>Date:</b> 12.12.2022
		<b>Printer:</b>	<b>Edition No.:</b>
A six-color lithograph drawn by artist and printed as follows: 1. Stone: Process Blue. Execution: lithographic pencil. 2. Stone: Turquoise Blue. Execution: lithographic crayon. 3. Stone: Light Blue. Execution: Soap. 4. Stone: Concentrated Blue. Execution: lithographic crayon. 5. Stone: Concentrated Blue. Execution: lithographic crayon. 6. Stone: Concentrated Blue. Execution: lithographic crayon, lithographic pencil, airbrush.			

**Görsel 1.** Dou Print Studio tarafından kullanılan özgünlük belgesi (Dou Print Studio Arşivi).

baskı yöntemi ve kalıbın tipi, kalıbın yaratımı sürecinde kullanılan yöntemler ve uygulama şekli, katmanların renkleri ve baskı sırası, edisyon sayısı ve baskı için kullanılan kâğıt türü, numaralandırılmış edisyonlar dışında sanatçı tarafından imzalanan diğer baskılar, diğer imzalı baskılarda kullanılan kâğıt türü, basım tamamlandıktan sonra kalıbın imha edilip edilmediği bilgisi. Ayrıca kalıbın yaratımında kullanılan bir film veya arşivsel niteliği olmayan imzasız provalar saklanıyorsa sertifika bu bilgileri de içermelidir. Bu bilgileri içeren belgelerin doğruluğu hem sanatçı hem de usta baskıcı tarafından ıslak imza ile imzalanarak doğruluğu tasdik edilmelidir (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008).

## 7. ORJİNAL BASKILARIN SAKLANMASI VE KORUNMASI

Tamamlanmış baskılar üst üste istiflenirken konulan ara kağıtlar basım süreci tamamlandıktan ve baskılar imzalandıktan sonra değiştirilmelidir. İmzalı orijinal baskılar genellikle harita plan dolabı adı verilen sığ çekmeceli dolaplarda saklanmalıdır. Uygun dolaplar hem ahşap hem de metal olarak çeşitli boyutlarda üretilmektedir. Metal dolaplar ahşap dolaplara kıyasla daha fazla tercih edilmektedir.

Bunun nedeni ahşap dolapların asitli olabilmesi veya zamanla asidik bir salınım yapabilmesidir (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Kullanılan dolaplar ahşap ise düzenli olarak arşiv malzemeleri ile astarlanmalıdır. Her istifleme ünitesinde tipik olarak yaklaşık beş santimetre derinliğinde beş çekmece bulunmaktadır. Baskıları bu çekmeceli dolaplarda saklamadan önce, ara kağıtlar pH nötr ince kağıtlarla değiştirilmelidir. Bazı atölyeler edisyonları karton bir dosya içine koymaktadır. Bu dosyanın üzerine sanatçının ve eserin adı, ayrıca dosya içerisinde bulunan edisyonların numaraları, yazılabilir. Satılan edisyonların numaraları dosya kapağına işaretlenir. Bu sayede mevcuttaki numaralar kolayca takip edilebilir. Baskıların yapıldığı kağıtlar, ancak uygun şekilde korunması durumunda sağlam kalır. Bu korumayı sağlamak için pek çok baskı kâğıdına ISO 9706 standartları uygulanmaktadır. ISO 9706 standartlarına sahip arşivsel özellikli kağıtların belli başlı özellikleri şunlardır; 100% pamuk içeren kağıt hamurundan üretilmeleri, asitsiz, pH nötr olmaları, optik beyazlatma için katkı kullanılmamış olmaları, mantar oluşumuna karşı dayanıklı olmaları ve düşük yırtılma direncine sahip olmaları (International Organization of Standardization,



**Görsel 2.** İki özdeş baskı örneği. Soldaki edisyon ışıktan ve tozdan doğru şekilde korunurken sağdaki ışık ve diğer çevresel faktörlerden solmuş bir edisyon (http 5).

1994). ISO9706 standartlarına sahip kağıtlarda ∞ simgesi bulunmaktadır. Bu simge bazen kâğıdın paketinde bazen de kâğıdın içerisinde filigran şeklide olabilir. Yine de baskıların yanlış kullanımı veya saklanması onarılamaz hasara neden olabilir. Baskılar, tozdan, böceklerden, aşırı sıcaklık veya nemden ve ışığa, özellikle doğrudan güneş ışığına aşırı maruz kalmaktan mümkün olduğunca korunmalıdır.

Baskılara en çok zarar veren ve geri dönüşü olmayan hasarlara yol açabilecek çevresel faktörlerden biri eserlerin doğrudan gün ışığına olan maruziyetidir (Görsel 2). Ultraviyole (UV) radyasyon (400 nm'nin altındaki dalga boyları) elektromanyetik spektrumun en zararlı kısmıdır (http 1). Arşivsel özellikte olmayan pigmentler,

keçeli kalemlerde, bazı mürekkeplerde ve sulu boyalarda bulunabildiği gibi baskı boyalarında da kullanılabilir. Görünür ışık, boyada ve renkli kâğıtlarda da solmaya neden olabilir (http 5).

Baskı boyalarının veya renkli kâğıtların görünür ışık karşısında kalıcılığını ölçebilmek için *Mavi Yün Skalası* (The Blue Wool Scale) kullanılmaktadır. Bu ölçek sekiz basamaktan oluşmaktadır (Tablo 1). Birinci basamak ışığa karşı en duyarlıyı, sekizinci basamak ise en duyarsızı gösterir. Bu durumda bu ölçekten yedi ve üstü basamağa sahip bir pigment ışığa karşı dayanımı yüksek olarak nitelendirilebilir (http 5). Aşağıdaki tablo, sekiz basamaklı *Mavi Yün Skalası*'nda sanatsal amaçlı kullanılan boyaların ışığa karşı dayanımını göstermektedir

**Tablo 1.** *Mavi Yün Skalasına Göre Sanatsal Boyaların Işık Direnci.*

Mavi Yün Skalasına Göre Sanatsal Boyaların Işık Direnci		
A	B	Yorum
8	900	I. Mükemmel ışık direnci. Mavi yün 7-8. Pigment, uygun asım ve sergileme ile 100 yıldan fazla ışığa maruz kalma süresi boyunca değişmeden kalacaktır. (Sanatsal kullanıma uygundur.)
7	300	II. Çok iyi ışık direnci. Mavi yün 6. Pigment, uygun asım ve sergileme ile 50 ila 100 yıl boyunca ışığa maruz kaldığında değişmeden kalacaktır. (Sanatsal kullanıma uygundur.)
6	100	III. Orta ışık hashığı (kalıcı değil). Mavi yün 4-5. Pigment, uygun asım ve sergileme ile 15 ila 50 yıl boyunca değişmeden kalacaktır. ("ışığa maruz kalmaya karşı ekstra korumayla kullanıldığında tatmin edici olabilir.")
5	32	IV. Zayıf ışık hashığı (kısa ömürlü). Mavi yün 2-3. Uygun asım ve sergilemede bile pigment 2 ila 15 yıl içinde solmaya başlar.
4	10	(Sanatsal kullanıma uygun değildir.)
3	3,6	V. Çok zayıf ışık hashığı (geçici). Mavi yün 1. Uygun asımı ve sergileme yapılsa bile pigment, ışığa maruz kaldıktan 2 yıl veya daha kısa süre sonra solmaya başlar. (Sanatsal kullanıma uygun değildir.)
2	1,3	
1	0,4	
A: Mavi yün referans şeridi		
B: Solma fark edilir hale gelmeden önce megalux saat ışığa maruz kalma. Günde ortalama 12 saat boyunca ortalama dolaylı iç mekân aydınlatmasına (120-180lux) maruz kalma, her yıl 0,53 ila 0,79 megalux saate eşittir.		



(Colby, 1992). Aynı markanın farklı renkteki baskı mürekkepleri için ışık hassasiyeti farklılık gösterebilmektedir. Örneğin, önemli litografi baskı mürekkebi üreticilerinden biri olan *Joop Stoop*, ürettiği *Forrer Blue* rengi için mavi yün skalasına göre 4/8 ışık hassasiyeti olduğunu beyan ederken, ürettiği *Violet Blue* rengi için 8/8 ışık dayanımı olduğunu beyan etmektedir (http 6). Baskıda kullanılan mürekkeplerin ışık dayanım farklılığı göz önüne alındığında, baskıları doğrudan gelen bir gün ışığından bile korunması hayati önem taşımaktadır. Bunun için baskı pencere karşısındaki bir duvara asılmamalı, parlak gün ışığı perdeler yoluyla engellenmeli, doğal ve yapay ultraviyole ışık kullanımından kaçınılmalıdır. Ayrıca, yüksek ısının kâğıda vereceği zararın öngörülmesi gerekir. Kalorifer, sıcak hava tertibatı, diğer ısıtıcılar ve şömine üzerine baskı asılmamalıdır. Hava kirliliği de kâğıda zarar veren çevresel faktörlerden birdir. Fosil yakıtların neden olduğu is ve duman kâğıdın ve boyanın renginin değişmesine neden olabilir, ayrıca kâğıdı kırılanaştırabilir. Bu sebeple çerçevelerin arkası ve önü hava alamayacak şekilde kapatılmalı, eser havasız mekânlara asılmamalıdır (Dolloff ve Perkinson, 1975).

Baskıların açık raflarda saklanması hızlıca kirlenmelerine neden olabilir. Açıkta duran baskıların üzerine konacak toz parçaları baskı yüzeyini aşındırabilir veya çizebilir. Orijinal baskıların saklanması için özel olarak tasarlanmış arşiv dosyaları kullanılabilir. pH nötr malzemelerden yapılan bu dosyalar baskıları çevresel faktörlerden biri olan toza karşı korur.

Baskılar harita plan dolaplarında veya arşiv dosyalarında düzgün bir şekilde saklansa bile, baskılar kitap böceği, kanatlı karınca, hamamböceği veya ağaç kurdu gibi kâğıda zarar veren böceklerin yanı sıra küf, sararma veya küflenmeye neden olan nemden yeterince korunamayabilir. Bu problemler özellikle nemli iklime sahip bölgelerde daha fazla yaşanabilir. Bu tür durumlarda baskılar için tek yeterli koruma, sıcaklık ve nem kontrollü bir ortamda depolama sağlamaktır. Sorunları erken fark etmek avantajlı olabileceğinden, saklanan baskıların küratör tarafından zaman zaman kontrol edilmesi önemlidir (Zigrosser ve Gaehe, 1965).

## 8. PAKETLEME

### 8.1. Düz Paketleme

56x76 cm (standart baskı kâğıdı tabaka boyutu) veya daha küçük baskıların gönderiminde düz paketleme tercih edilmelidir (Görsel 3). Düz paketleme sürecinde aşağıdaki adımlara göre ilerlenebilir. Baskı iki duralit veya sert oluklu mukavva arasına konularak paketlenildiğinde olası bükülme ve kırılmalara karşı daha korunaklı olacaktır. Kâğıt ölçüsünden daha büyük bir duralit ya da oluklu mukavva kesilebilir. Örneğin kâğıt 56x76 cm ise duralit ya da mukavva 63x83 cm olabilir. Kâğıdın paket içerisinde hareketini azaltmak için bir yatak oluşturulabilir. Üç santimetre eninde kesilmiş yarım santimetre oluklu mukavva şeritleri bu yatağı hazırlamak için kullanılabilir. Hızlı yapıştırıcı ile malzemeler yapıştırılabilir. Baskı büyük bir pH nötr ayırma kâğıdına sarılabilir. pH nötr kâğıda sarılı baskı üst kısmı asitsiz ince



Görsel 3. Düz paketlemenin aşamaları (Dou Print Studio Arşivi).

bir kağıtla kapatılarak paket içerisindeki yatağa yerleştirilmelidir.

Bu aşamada kâğıdın paket içerisinde kolayca ve kenarları zarar görmeden sığabilmesine dikkat edilmelidir. Paket kapatılmadan önce yatağın hazırlanması için kullanılan oluklu mukavvadan bir destek de paketin ortasına yerleştirilebilir. Bu destek üste kapanacak olan duralit ya da mukavvanın esneyerek baskıya zarar vermesini engellemek için konmaktadır. Küçük ahşap vidaları veya koli bandı kullanılarak paket kapatılabilir. Paket kapatıldıktan sonra su almasını engellemek için streç film veya naylon ile iyice sarılmalıdır (Antreasian Adams, 1971).

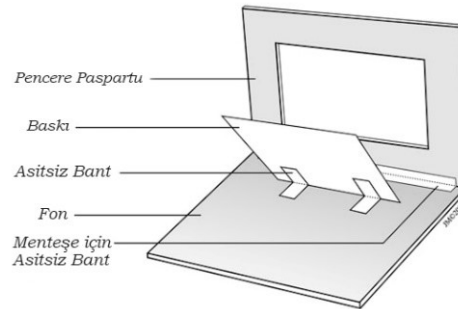
## 8.2. Tüp Paketleme

76x112 cm gibi büyük ebatlı baskıları 12 veya 24 cm çapında sert bir karton tüp içinde rulo halinde paketleyerek göndermenin daha güvenli olduğu söylenebilir. Chine collé uygulaması olan baskıların rulo yapılması riskli olabilir. Ayrıca her baskı kâğıdı rulo yapmak için uygun olmayabilir. Tek bir tüp içerisine çok fazla baskı konmamalıdır. Tüp paketleme süreci baskının resimli yüzüne pH nötr bir kağıt konularak ve resimli yüzü her zaman rulonun dışında kalacak şekilde rulo yapılması ile başlamalıdır. Karton tüpün bir ucu plastik bir kapakla kapatılmalı ve kapak koli bandıyla sabitlenmelidir. Karton tüpün altına bir parça balonlu ambalaj konulduktan sonra sarılı baskıyı içeriye kaydırmalı ve başka bir balonlu ambalaj parçası rulonun üstüne yerleştirilmelidir. Bu sayede sarılı olan baskı tüp içerisinde dikey hareket edemeyecek hale gelecektir. Tüpün açık kapağı da kapatılarak koli bandı ile kapak sabitlenmelidir. Tüpün en son naylon ya da streç film ile sarılarak sudan zarar görmesi engellenmelidir. Baskılar mümkün olduğu kadar kısa bir süre rulo halinde kalmalıdır. Baskı dikkatlice tüpten çıkardıktan sonra temiz bir yüzeye düz bir şekilde serilmelidir. Baskının düzleşmesi için üzeri bir kâğıt ile örtülerek, üzerine ağırlık konulabilir.

Baskının düzleşmemesi durumunda arkasından ofset süngeriyile nemlendirilerek liflerinin yumuşaması sağlanabilir. Daha sonra üzeri ağırlık konularak tekrar düzleştirme denenebilir (Antreasian ve Adams, 1971). Araştırma örneklemini olan Dou Print Studio 56x76 cm tabaka ebatından daha büyük kağıt ile çalışmadığı için tüp paketlemeyi sık kullanmamaktadır.

## 9. PENCERE PAsPARTU VE ÇERÇEVELEME

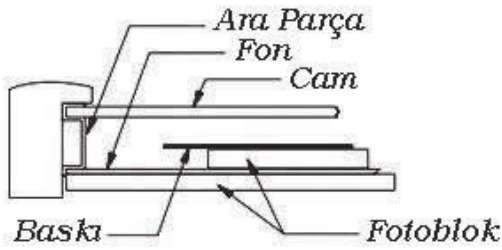
Baskılar duvara asılmadan sunulacaksa pencere paspartu ile çerçeveleme tercih edilebilir. Pencere paspartu veya çerçevenin birincil amacı, baskıyı fiziksel hasardan korumaktır. Buna ek olarak, eğer tamamlanmış baskı yırtık kenarlıysa bu kenarların korunması baskının orijinalliği açısından önemlidir. Paspartu penceresi genellikle görüntüden biraz daha büyük kesilerek, baskının her tarafında kenarlarının görünmesine izin verdiği gibi, sanatçının imzasının olduğu yerde biraz daha fazla boşluk bırakılabilir. Yapışkanlı beyaz keten bant menteşe görevi görerek pencere paspartusu arka tabakaya tutturulabilir (Görsel 4). Paspartu pamuk liflerinden elde edilen yüksek kaliteli selülozdan yapılmış olmalıdır. Hiçbir zaman sentetik yapıştırıcılar kullanılmamalı, baskıyı paspartuya tutturmak için nişasta zıncı veya asitsiz bantlardan yararlanılmalıdır (Doloff ve Perkinson, 1975). Maskeleyen bant ve şeffaf bant gibi kendinden yapışkanlı bantlar, ciddi hasara



Görsel 4. Pencere paspartu (http 7).

ve kalıcı renk solmasına neden olabileceği için orijinal baskıların paspartularında veya çerçevenmesinde kullanılmamalıdır (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008).

Eser eğer bir galeride veya duvarda asılı halde sergilenenirse, baskının kenarları görünecek halde ve yüzer şekilde çerçevenmesi yaygın bir kullanımdır. Bunun dışında, düz kenarlı bir kâğıt kullanılmışsa paspartu baskının kenarlarının bir kısmını kaplayabilir. Yüzer şekilde yapılan çerçevelenmelerde camın kâğıt yüzeyine temas etmemesine dikkat edilmelidir (Görsel 5).



Görsel 5. Yüzer çerçeve kesiti (http 8).

Paspartulu çerçevelerde paspartu camla eser arasında bir yükselti sağlayarak eserin camla olan temasını engellemektedir. Çerçeve kapatılırken kâğıt eser asitsiz bir fona tutturulmalı, toz, kir ve böceklerden korumak için kalan boşluklar bant kullanılarak kapatılmalıdır. Çerçeve düzenli olarak on yılda bir açılarak eser kontrol edilmeli ve camın iç yüzeyi temizlenmelidir (Dolloff ve Perkinson, 1975).

Önceki paragraflarda bahsedilmiş olan paspartu veya çerçeveleme için uygunsuz malzemeler ve işlemler bir baskıya ciddi şekilde zarar verebilir. Ne yazık ki, bu bilinçsiz uygulamaların yaygın olduğu gözlemlenmektedir. Pek çok ticari çerçeveci orijinal baskıları asidik bir fona sentetik yapıştırıcılarla ya da düşük kalite banlarla yapıştırmakta veya kâğıdın kenarlarını kırarak yok ettiği bilinmektedir. El yapımı kâğıtlarda doğal olan bükülme, buruşukluk ve kırışıklıkları gidermek için eser hiçbir şekilde fon gibi bir

başka malzemeye yapıştırılmamalıdır. Sanatçı veya koleksiyoner, baskı çerçeveden çıkarılıncaya kadar hasarın farkında varamayabilir (Dolloff ve Perkinson, 1975). Baskının yüzeyiyle temas eden tüm materyaller arşivlenebilir (pH nötr veya asitsiz) olmalıdır. Aksi halde kullanılan malzemeler içinde bulunan asidi kâğıda aktaracak ve zamanla kâğıdın kahverengileşmesine (paspartu yanması olarak bilinir), kırılğan hale gelmesine veya paspartudan çıkarıldığında parçalanmasına neden olacaktır (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008).

Çerçevesiz baskılar, asla doğrudan güneş ışığına veya aşırı yansyan gün ışığına maruz kalacakları yerlere asılmamalıdır. Gün ışığına ve parlak floresan ışığa maruz kalması kâğıdın liflerinin ayrışmasına ve kırılğan hale gelmesine; ayrıca hem kâğıdın hem de mürekkep renklerinin değişmesine neden olabilir. Ultraviyole ışığı filtreleyen özel camlar ve plastikler mevcuttur, fakat bir baskı asla uzun süre parlak ışığa maruz bırakılmamalıdır (Devon, Lagattuta ve Hamon, 2008). Ayrıca eserlerin görüntüsünü bozan yansımaların önüne geçmek için yansım önleyici (non-glare) cam kullanılabilir (Görsel 6). Büyük baskıların çerçevelerinde, kırılmaz olması ve camdan daha hafif olması gibi avantajlarından ötürü, pleksiglas kullanılabilir. Ancak pleksiglasın yüzeyi kolayca çizilebilir ve elektrostatik yapısı nedeniyle için toz çekme eğilimindedir.



Görsel 6. Yansım önleyici (non-glare) cam (sağda) ve parlak cam (solda) arasındaki fark (http 9).

Anti statik bezler veya kimyasal solüsyonlar statik elektriği azaltmaya yardımcı olabilir. Standart boyutlardaki hızlı değiştirilebilir çerçeveler, kısa süreli çerçeveleme ihtiyaçları için pratik bir çözüm olabilir. Baskının açıkta sergilenmesi yerine, pratik çerçevelerle sergilenmesi onu ışık, toz, nem ve küf gibi çevresel faktörlere karşı bir miktar daha korunaklı hale getirmektedir (Antreasian ve Adams, 1971).

## SONUÇ

Nitelikli orijinal baskıların oluşturulması için basım sürecinde olduğu gibi basım sonrasında da deneyim ve yüksek teknik bilgi gereklidir. Baskı sonrasında küratör tarafından yapılacak kalite kontrol değerlendirmesi nitelikli baskıların belirlenebilmesi için hayati önem taşımaktadır. Bu tarafsız değerlendirme sonucunda imza için seçilen edisyonlar, sanatçının ve atölyenin ustalığının en üst seviyede olduğu baskılar olmalıdır. Bu değerlendirmenin doğru yapılabilmesi için önce eğitilmiş bir göze ve doğru fiziki koşullara ihtiyaç duyulmaktadır. Kontrolün yapılacağı ışık bütün algıyı değiştirebileceğinden baskı kontrolü için kullanılan D50 ışık kaynakları tercih edilmelidir. Dou Print Studio baskı kontrolü için 5500 Kelvin sıcaklığına sahip LED aydınlatmalar kullanılmaktadır. Atölyenin baskı kontrol süreci gözlemlendiğinde kullanılan ışık kaynaklarının yeterli olmadığı görülmüştür. Kalite kontrolde sorun yaşanmaması için atölyede baskılar ışık kaynakları altına farklı açılarla serilmekte, kalite kontrol sürecinde ciddi zaman kaybı yaşanmaktadır. Atölyenin D50 ışık kaynağına geçmesi tavsiye edilir.

Dou Print Studio, alanyazında bahsedilen tanımlayıcı işaretlerden olan atölye damgasını soğuk mühür şeklinde imzalı edisyonlar üzerine basmaktadır. Atölyede tek bir usta baskıcı olduğu için atölye mührü aynı zamanda onu temsil etmektedir. Kullanılan kabartmalı mühür alanyazında bahsedildiği gibi renksiz olduğu için işlerin önüne geçmemektedir. Örneğin,

Türkiye'de bulunan Ak Sanat, BigBaboli, ve Derin Print Shop soğuk mühür kullanmaktadır. Ancak pek çok sanatçının ve galerinin bu mühürlerin edisyonlarının üzerinde yer almasının önemi hakkında bilgilendirilmelidir. 06.11.2021 tarihinde Dou Print Studio tarafından düzenlenen *Erişilebilir Sanat ve Baskı Kültürü* başlıklı panelde bu konu gündeme gelmiştir. Panel konuşmacılarından Bigbaboli Print House, sanatçılar ve galerilerle yaşadıkları sorunlardan bahsederken atölyelerinin damgasını uygulamak istediklerinde tepki gördüklerini dile getirmiştir. Edisyonların sınıflandırılması konusu da paneldeki gündem maddelerinden biridir. Panel konuşmalarından Türkiye'deki pek çok galeri, sanatçı ve koleksiyonerin bu konuda yeterli bilgiye sahip olmadığı anlaşılmaktadır ([http 10](http://10)). Dou Print Studio basılan her proje için edisyon sayısının %10'unu geçmeyecek kadar A/P. baskı basmaktadır. Baskı sürecinde yer alan personel içinse basılan her işten üç adet P/P. basmaktadır. Tamamlanan baskının ardından kullanılan kalıp hemen imha edilmekte ve bu bilgi atölye tarafından hazırlanan özgünlük sertifikasına yazılmaktadır. Sanatçı tarafından imzalanan tüm edisyonlar eserin künyesinde yer almaktadır. Bu faaliyet, baskıların etik standartlarının oluşturulmasında önemli bir role sahiptir.

Atölyenin arşivsel niteliği olan malzemelerle çalıştığı gözlemlenmiştir. Kullanılan baskı kâğıtları ISO9706 standartlarına uygundur. Bu bilgiler atölyenin hazırladığı özgünlük belgelerinde ve eserlerin künyelerinde yer almaktadır. Atölye eserlerin korunması için uygun fiziki koşullara sahiptir. Baskılar ve kâğıtlar metal harita plan dolabında uygun nem ve ısıda saklanmaktadır. Atölyenin basabildiği en büyük kâğıt ölçüsü 56x76 cm'dir. Bu nedenle atölye baskıların paketlenmesi için düz paketleme modelini tercih etmektedir. Alanyazında yer alan düz paketleme aşamalarına uygun hazırlanan paketler sayesinde eserlerin gönderimi sırasında şimdiye kadar bir sorunun

yaşanmadığı gözlemlenmiştir. Atölye eserlerin çerçevesi için alanyazında bahsedilen yüzer çerçeve modelini tercih etmektedir. Ancak çerçeve için kullanılan malzemelerden kaynaklı sorunların yaşandığı gözlemlenmiştir. Dört kenarı görünecek şekilde fona yapıştırılan baskı kâğıdı kendini zamanla bırakmakta ve yüzeyde dalgalanmalar olmaktadır.

Örnek atölyenin uygulamalarının alanyazında yer alan küratoryal uygulamalarla çoğunlukla uyumlu olduğu gözlemlenmiştir. Türkiye’de baskı kültürü konusundaki eksiklik devam eden bir sorundur. Başta galeri, sanatçı ve koleksiyonerin baskı resmin süreçleri hakkında daha fazla bilgilendirilmeye ihtiyacı vardır.



## KAYNAKLAR

- Anthreasian, G. Z. ve Adams, C. (1971). *The Tamarind Book of Lithography; Art and Techniques*. Harry N. Abrams. New York.
- Colby, K. M. (1992). A suggested exhibition policy for works of art on paper. *Journal of the International Institute for Conservation-Canadian Group: J. IIC-CG*, 17, 3-11.
- Devon, M., Lagattuta, B. ve Hamon, R. (2008). *Tamarind techniques for fine art lithography*. Harry N Abrams Incorporated.
- Dolloff, F. W. ve Perkinson, R. L. (1975). *How to care for works of art on paper*. Museum of Fine Arts.
- Glaser, R. J. ve Zenetou, A.A. (1996). *Museums: A Place to Work Planning Museum Careers*. 2. bs. New York: Routledge.
- Grabowski, B. Fick, B. (2009). *Printmaking: A Complete Guide to Materials & Processes*. Laurence King Publishing Ltd. London.
- International Organization of Standardization (1994). ISO9706: 1994.
- Laidler, P.A. (2011). *Collaborative Digital And Wide Format Printing: Methods And Considerations For The Artist And Master Printer*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of the West of England, Bristol, Faculty of Creative Arts, Humanities and Education.
- Ross, J, Romano, C. ve Ross, T. (2009) *The Complete Printmaker*. Simon and Schuster.
- Stobart, J., (2013). *Printmaking for Beginners*. A & C Black Publishers. London.
- Von Bismarck, B. (2004). *Curating. MIB–Men in Black: Handbook of Curatorial Practice*.
- White, L. M. (2002). *Printmaking as therapy: Frameworks for freedom*. Jessica Kingsley Publishers.
- Zigrosser, C. ve Gaehde, C.M. (1965). *A Guide to the Collecting and Care of Original Prints*. Crown Publishers. New York.

## İnternet Kaynakları

- http 1: <https://printcouncil.org/care-of-prints/> Kimberly Nichols and Debora Wood - Care of Art on Paper (Erişim Tarihi: 02.01.2023)
- http 2: <https://www.waveformlighting.com/color-matching/what-is-d50-for-graphic-arts-printing> (Erişim Tarihi: 02.01.2023)
- http 3: <https://www.printgonzalez.com/hellbox/2018/4/3/printmaking-101-series-a-guide-editioning-and-signing-fine-art-prints> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)
- http 4: <https://www.artsy.net/article/hang-up-gallery-a-guide-understanding-print-editions-techniques-ap-hc> (Erişim Tarihi: 03.01.2023)
- http 5: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/paper-objects.html> (Erişim Tarihi: 06.01.2023)
- http 6: [https://www.joopstooop.com/en/lithography/1920-592-joop-stoop-litho-ink.html#/253-conditionnement\\_ence\\_litho-045kg/267-couleur\\_ence\\_litho-forrer\\_blue](https://www.joopstooop.com/en/lithography/1920-592-joop-stoop-litho-ink.html#/253-conditionnement_ence_litho-045kg/267-couleur_ence_litho-forrer_blue) (Erişim Tarihi: 07.01.2023)
- http 7: <https://www.reframingphotography.com/content/mounting-matting-and-framing> (Erişim Tarihi: 09.01.2023)
- http 8: <https://frametek.com/articles/float-framing-a-watercolor/> (Erişim Tarihi: 09.01.2023)
- http 9: <https://www.pictureframe.com.au/picture-framing-glass/> (Erişim Tarihi: 09.01.2023)
- http 10: [www.youtube.com/watch?v=rOwhlWD6WgI&t=2s&ab\\_channel=DouPrintstudio](https://www.youtube.com/watch?v=rOwhlWD6WgI&t=2s&ab_channel=DouPrintstudio)

## DOĞADA HEYKELLEŞEN BEDEN: ANA MENDIETA'NIN SİLÜETA SERİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Güneş OKTAY\*

### ÖZET

Küba devrimi nedeniyle ABD'ye gönderildiği için çocukluğu yetimhanede ve koruyucu ailelerle geçen Ana Mendieta için okul hayatı boyunca karşılaştığı ırkçılık ve taciz, sanat hayatını etkileyen önemli unsurlardandır. Kimlik, köken ve beden, çalışmalarının temel öğeleri arasındadır. En önemli çalışmalarından Silüeta serisinde sanatçı bedenini doğaya taşımış, bedeninin doğada yarattığı izler üzerinden doğum ve ölüm ilişkisine odaklanmıştır. Sanatçı çalışmalarında doğal malzemeleri kullanarak kültürel ritüellerden yararlanmış ve bu çalışmalarını dönemin birçok sanatçısı gibi fotoğraf ve video ile belgelemiştir. Bu belgeleme yöntemi hem performanslarını görünür kılar, hem de çalışmalarının temelini oluşturduğunu düşündüğü sanat nesnesi konumundaki heykellerini kalıcılaştırır.

Mendieta'nın çalışmaları, tek bir akım ya da tarz altında ele alınamayacak kadar geniş bir çeşitlilik barındırır. Sanatçının farklı sanat akımları üzerinden çalışmalarını incelemek, sanat anlayışını daha iyi analiz etmenin yanı sıra, döneme etki eden sanat hareketlerinin de sanatçının çalışmaları üzerindeki etkisinin anlaşılmasına yardımcı olur. Bu doğrultuda Mendieta'nın Silüeta serisinde sanatçının kullandığı yöntem ve malzemeler ile kavramsallaşan kadın bedeni ve bedenin doğada bıraktığı izler, Yeryüzü Sanatı, Süreç Sanatı ve Yoksul Sanat üzerinden incelenmiştir. Bu üç hareketin seçilmesinin ana nedeni, ortak nokta olarak doğal malzemeleri kullanmaları, sanat ve doğayı bir arada düşünerek onların birbirleriyle olan bağına odaklanmaları, zaman ve zamanın geçiciliğine vurgu yaparken aynı zamanda mekansal deneyimi de ön planda tutmalarıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Mendieta, Beden, Heykel, İz, Silüeta.

Geliş Tarihi: 02.02.2023

Kabul Tarihi: 06.07.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, gunesoktay@aydin.edu.tr,  
ORCID: 0000-0001-9243-5674

## THE BODY SCULPTED IN NATURE: ANA MENDIETA'S SILUETA SERIES

Asst. Prof. Güneş OKTAY\*

### ABSTRACT

For Ana Mendieta, who spent her childhood in an orphanage and foster families because she was sent to the USA due to the Cuban revolution, the racism and harassment she encountered during her education are important factors affecting her artistic life. Identity, roots and the body are among the main elements of her works. In Silüeta series, one of her most important works, the artist carried her body to nature and focused on the relation between birth and death through the traces created by her body in nature. Like many artists of that time, she documented her works, in which she utilised natural materials and cultural rituals, with photography and video. This method of documentation both makes her performances visible and maintains her sculptures, which she considers to be the basis of her work, as an object of art.

Mendieta's works contain a wide variety that cannot be handled under a single movement or style. Analysing the artist's works through different art movements helps to better analyse her understanding of art, as well as to understand the impact of the art movements that influenced the period on the artist's works. In this direction, in Mendieta's Silüeta series, the female body conceptualised with the methods and materials used by the artist and the traces left by the body in nature are examined through Land Art, Process Art and Arte Povera. The main reason for choosing these three movements is that they use natural materials as a common point, focus on their connection with each other by considering art and nature together, emphasise the temporality of time and time and prioritising the experience of space.

**Keywords:** Mendieta, Body, Sculpture, Trace, Silueta.

Received Date: 02.02.2023

Accepted Date: 06.07.2023

Article Types: Research Article

\*Istanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, Department of Cartoon and Animation, gunesoktay@aydin.edu.tr,  
ORCID: 0000-0001-9243-5674

## 1. GİRİŞ

Özellikle 1960 sonrası dünya düzenine paralel olarak sanatta da gerçekleşen özgürleşme adımları, sanatın geleneklerinden koparak daha disiplinler arası bir anlayış benimsemesine yol açmıştır. Resim ve heykelin ifade aracı olarak yetmediğine inanan sanatçılar alternatif arayışlara girmiş, kavram olarak sanat düşüncesini ön planda tutarak yerleştirme, beden, performans gibi farklı malzeme ve yöntemleri sanat pratiği içerisinde değerlendirmeye başlamışlardır. Bu farklı malzeme kullanımı, çalışmaları belgelemede kullanılan yöntemlerde de farklılık yaratmış, özellikle video ve fotoğrafın bu anlamda sıklıkla başvurulan yöntemlerden olmasını sağlamıştır. Aslında geleneksel sanat anlayışının bir parçası olan resim, heykel gibi nesnelerin dışına çıkılarak doğayı sanatın malzemesi haline getirme düşüncesi, sanata yenilik olarak sadece estetik deneyimin değil kavram ve düşüncenin de önemli olduğu "fikir olarak sanat" anlayışını getirmemiş, sanatı aynı zamanda galeri ve müzenin dışına da çıkarmayı başarmıştır.

Ana Mendieta, çalışmaları düşünüldüğünde performans sanatçıları arasında sayılabilir. Genç yaşta hayatını kaybeden sanatçı, performanslarının yanı sıra heykelleri, video çalışmaları ve fotoğraflarıyla da tanınır. Çalışmalarında ülkesinden koparılmasının kendisinde yarattığı etki ve ABD'de yeni hayatına adapte olmaya çalışırken deneyimlediği ırkçılığın izleri görülür. Mendieta, çocukluğunu Küba'da geçirmiş, Küba devrimi nedeniyle 1961 yılında 12 yaşındayken kız kardeşiyle birlikte ailesi tarafından Amerika'ya gönderdiğinden ailesinden ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu süreçte, ailesi olmasına karşın yetimhane ve koruyucu aileler arasında sürdürdüğü yaşamı, sanat hayatını etkileyen önemli unsurlardandır. Yaşadığı evin penceresinden düşerek hayatını kaybeden sanatçının ölümü de yine bu anlamda tartışmalıdır. Mendieta'nın kendisi gibi sanatçı

olan eşi Carl Andre'nin, sanatçıyı pencereden attığına dair hakkındaki suçlamalar, yeterli delil bulunamamasıyla düşmüştür. Ayrıca Mendieta'nın çalışmaları incelenerek intihara meyilli olduğuna karar verilmesi de bu karara etkili olan unsurlardan sayıldığı gibi iki sanatçının kökenlerinin bu davayı etkilediği de bir diğer tartışma konusudur (Balkır, 2018).

Iowa Üniversitesi'nde sanat eğitimi alan Küba asıllı Amerikalı sanatçı Mendieta, Prof. Hans Breder'le çalışarak onunla ortak projelerde yer almış, bu süreç ve deneyim, onun performans sanat alanında üretim yapmasında da etkili olmuştur. Atölyede resim yapmak onun için kendisini ve fikirlerini yansıtmakta yeterli değildir. Bunu "Görüntülerin sihirli niteliklere sahip olmasına karar verdim... Yaşamın kaynağına gitmem gerektiğine karar verdim" (Blocker, 1999: 45) sözleriyle ifade eder. Mendieta, çalışmalarında, genellikle kullandığı bedeniyle politik duruşu ve protest tavrını ortaya koyar. Toplumsal cinsiyet tartışmaları içerisinde de çalışmalarıyla var olan sanatçı, okul içerisinde yaşanan haksızlıklar da dahil olmak üzere yaşanan eşitsizlikleri, bedenini malzeme olarak kullanarak yaptığı performanslarıyla görünür kılar. Mendieta 1972 yılında "İsimsiz (Glass on Body Imprints)" adlı seri çalışmasında, cam bir tabakaya bedeninin farklı yerlerini kuvvetlice bastırarak fotoğraflar (Görsel 1).



**Görsel 1.** A. Mendieta, *İsimsiz (Glass on Body Imprints)*, 1972, (http 1).

Cam aracılığıyla bedenini 'bozması' bunun özünde politik bir eylem olduğunu da gösterir. Genel beden ve güzellik algısına eleştirel bir yaklaşımı olan seride Mendieta kendi bedenini özneleştirir. Benzer bir tavır yine aynı seneye ait "İsimsiz (Facial Cosmetic Variations)" çalışmasında da görülür. Makyaj, peruk ve naylon çorap kullanarak görünüşünü değiştirdiği fotoğraflar aracılığıyla Mendieta, kadına ait güzellik kavramını; yine 1972'de kesilmiş sakal ve bıyıkları yüzüne yapıştırdığı "İsimsiz (Facial Hair Transplant)"de ise toplumsal cinsiyet kavramını sorgular (Görsel 2).



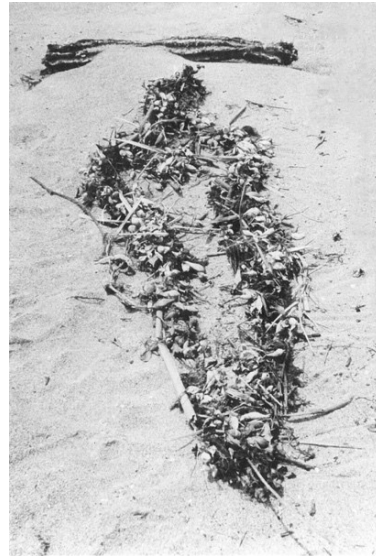
**Görsel 2.** A. Mendieta, *İsimsiz (Facial Hair Transplant)*, 1972, (<http> 2).

Süreç içerisinde kendisini iyileştirme ve benliğini bulma arayışında resim yapmayı tamamen bırakarak kan, ateş, toprak, su ve hava ile çalışmayı tercih eden Mendieta (1981'den aktaran Montano, 2000: 396), bunu şöyle açıklar: "Artık suya, havaya ve toprağa inanıyorum. Hepsi tanrıdır. Onlar da konuşuyorlar. Tatlı su tanrıçasına bağlıyım -...çok yağmur yağıyor-. Bunlar güçlü ve önemli şeyler. İnsanların neden bu fikirlerden uzaklaştığını bilmiyorum." Mendieta bedenini dahil ederek kurguladığı çalışmalarını belli bir zaman sonra doğaya taşımış, doğayla doğrudan etkileşim kurmaya başlamıştır. Yaptığı performanslarında doğaya bıraktığı izler, onun sanatçı olarak bedeni ve kendi öz varlığıyla imzasını bırakması olarak da okunabilir (Finkelstein, 2012: 9).

## 2. SİLÜETA SERİSİ (1973-1980)

Mendieta doğal yollarla başkalaşıma uğramış bir bedeni görünür kıldığı Silüeta Serisinde

(1973-1980), beden ve toprak kullanarak süreç içerisinde oluşan ya da kaybolan izleri kavramsallaştırmış ve çalışmalarının odak noktası haline getirmiştir. Önceleri doğrudan bedenini, daha sonra ise bedeninin ana hatlarını fiziki olarak toprak ile birleştiren sanatçı, doğum ve yok oluş konularını sanat tarihçi Kuspit'in (1996: 39) tespitiyle "hem ölüm hem de yaşayan hafıza" olarak, kendi bedeni üzerinden işler. Bedenin kadın bedeni olması da sanatçının feminist tavrını görünür kılması açısından ayrı bir anlam ifade eder. Aslında geçmişten itibaren tanık oldukları, sanatçının toplumsal eşitsizlik karşısındaki tutumunu ve oluşturduğu bilincini, işlerine yansıttmasının da önünü açmıştır. Küçük yaşta yaşadığı sürgün hayatı ve aidiyet problemi, geldiği ülkenin köklerini ve kültürel kimliğini çalışmalarında ön planda tutmasının nedenleri arasında olmuştur. Performanslarını gerçekleştirirken yararlandığı Küba'daki Afrika kökenli Santeria dinine ait kültürel ritüeller de bunu pekiştirir. Kum, toprak, yosun, ağaç gövdeleri gibi doğada var olan malzemeleri kullanarak bedeninin yeryüzünde izini-silüetini bırakmasını sağlarken aynı zamanda seçtiği bu doğal malzemeler aracılığıyla bedeni, toprak ile daha organik bir iletişime geçmiş olur (Görsel 3 ve Görsel 4).



**Görsel 3.** A. Mendieta, *İsimsiz*, 1977 (Perrault, 1987: 16).





**Görsel 4.** A. Mendieta, *İsimsiz*, 1073-1980 (<http> 3).

Bedeninin bıraktığı bu doğal izlerin süreç içerisindeki yok oluşu, doğum ile ölüm arasındaki ilişkiyi de hatırlatır. Dolayısıyla beden varlığının yine toprak üzerinden yok oluş sürecini performanslarında gösterir. Sanatçı bir dizi geçici eser olan bu performanslarını, fotoğraf ve video kayıtlarıyla belgeler.

Kadın bedeni ile toprak arasında varoluş üzerinden kurulan ilişkiyi Berktaş şöyle açıklar: *“Doğum, ölüm, mekân ve “Kadın” arasında kadim bir ilişki var. Kadın bedeni için kullanılan ilk metafor “toprak”tır. Toprak, bitki ve hayvan yaşamının, her türlü insan varoluşunun temelidir. Tarımın keşfinden önce bile toprak, hayatın kaynağı olarak görülür. İlk dönem dinsel mekânları ve ritüelleri hep insan yaşamının toprağın bereketine olan bağımlılığını yansıtır. Toprak hem hayat kaynağıdır, besleyip yaşatandır, hem de ölüleri kucaklayan”* (Berktaş, 2014).

Mendieta'nın toprak üzerindeki beden izlerinin zamanla yok olmasıyla beden bir anlamda toprağa geri döner. Doğa ve yeryüzü ile çalışmak Mendieta için vücudunun ve benliğinin dünyadaki yerini ve doğayla olan ilişkisini ifade

etmesinde önemlidir. Mendieta yaşam, ölüm ve tekrar doğuma takıntılı bir sanatçıdır. Lippard'a göre (1990: 86), yeryüzünü kişisel ve spiritüel annesi olarak benimsemiştir. Mendieta bu seriyle beden-doğa ilişkisinin yanında geldiği kültürü ve köklerini de yansıtmayı hedefler. Terry Eagleton (2005: 110) “doğa her durumda kültürel” der. Kültürün insan tarafından oluşturulduğu düşünüldüğünde kültürleşme, insanlaşma sürecini gösterir (Özkan, 2001: 12). Özkan'a göre (2001: 12), “doğaya karşıt olarak yaratılan kültür, gelişmesinin bir evresinde, yalnızca insanın dışsal doğaya değil, aynı zamanda kendi doğasına da yabancılaşmasına yol açmıştır.” Bu, insanın kendi bedenine de yabancılaşmasına, bedeninin de metalaşmasına neden olur. Aslında Mendieta, çalışmalarında kadın bedeni ile doğanın geleneksel uyumunu benimsediği, böylece tarihi dışlayan, evrensel ve özcü bir kadın anlayışı sunduğuna yönelik eleştiriler de alır (Best, 2007: 57).

Serinin ilk örneği olan “Imagen de Yagul” (Görsel 5), çıplaklık ve kadın cinsiyeti ön planda tutularak kadının doğurganlığının konu edildiği, dolayısıyla eleştirilerin hedefindeki çalışmalardan biridir. Mendieta bu çalışmasında çiçek ve bitkilerle gizlediği bedenini çıplak olarak doğada sergiler. Çiçekler tarafından gizlenmiş olsa da çalışmada Mendieta'nın silüeti değil kendisi görünür. Günümüzde Meksika sınırlarında bulunan Zapotek mezarında yattığı bu ilk örnekte sanatçı, bitkilerle kaplanmış olmasını değişim, dönüşüm ve geçicilik kavramları üzerinden zaman ve tarih tarafından kaplanmış olmasına benzetir (Montano, 2000: 395). Fotoğrafla belgelenen çalışmada Mendieta'nın vücudunu ve yüzünü gizleyen çiçekler, kendi vücudunun içinden çıkıyormuş gibidir. Dolayısıyla serinin bu ilk örneğinde toprak ile bütünleşen beden, mekan olarak mezarlığı seçmesinin de etkisiyle bir cesedi andırırken aynı zamanda toprakla birleşerek doğadan tekrar var olmayı, doğumu, yani yaşam ve ölüm döngüsünü anımsatır.



**Görsel 5.** A. Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973 (<http> 4).

Silüeta serisinde Mendieta doğadaki dört elemente odaklanır: Toprak, su, ateş ve rüzgar. “Toprak yutar, su akar, ateş tüketir ve rüzgar eser (Ana Mendieta Earthbound - Press Release, 2019: 4)”. Serinin çoğunda bu referanslar iç içeyken bazılarında ise ayırım rahatlıkla gözlemlenebilir.

Çalışmanın içeriğinden bağımsız olarak Performans sanatında genel olarak zamanın kendisinin kullandığından söz etmek yanlış olmaz. Anlık olan, performansa yansıdığı için belgelemek önemlidir. Böylece zaman da bir bakıma sabitlenmiş olur.

1974’ten itibaren bu serinin diğer örneklerinde Mendieta’nın kendi bedenini çalışmalarından uzaklaştırdığı görülür. Artık bedeni yerine silüetini dahil ederek doğrudan yeryüzüyle ilişki kurmaya başlar (Görsel 6 ve Görsel 7). Kadın-doğa ilişkisini eleştirilerde yer aldığı gibi yalnızca kadının doğurganlığı üzerinden değil; doğum-ölüm, toprak-beden ya da “dişleştirilmiş bir dünyanın görselleştirilmesi (tabiat ana)” (Wildy, 2011: 59) gibi konular üzerinden ele alır. Zaten kendisi de bunu “ölümle yaşamı ayırabileceğinizi sanmıyorum. Tüm çalışmalarım eros, ölüm ve yaşam hakkında” diyerek özetler (Montano, 2000: 396).



**Görsel 6.** A. Mendieta, *İsimsiz*, 1978, (<http> 5).



**Görsel 7.** A. Mendieta, *Silüeta Muerta*, 1976 (<http> 6).

Mendieta’nın çalışmalarında tercih ettiği yöntem ve malzeme seçimi, yukarıda bahsedilen Feminist sanat ve Performans Sanatın dışında döneme etki eden başka sanat hareketleri üzerinden de okunmasını sağlar. Özellikle Silüeta serisinde beden ve bedeninin doğada bıraktığı izler ile süreç içindeki dönüşümüyle kavramsallaşması, Yeryüzü Sanatı, Süreç Sanatı ve Yoksul Sanat ile ortaklıklar barındırır. Özellikle seçilen bu üç hareketin ortak noktaları, malzeme seçimi olarak doğanın kullanılması, zaman ve şimdi kavramı ile mekan deneyimini sanatın bir parçası haline getirmeleridir.

### 3. SILÜETA SERİSİ VE YERYÜZÜ SANATI

Doğa ile doğrudan ilişki kurularak doğaya dair bilinç uyandırılmasının amaçlandığı Yeryüzü Sanatı, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünüdür (Antmen, 2009: 253). Doğanın kendi malzemesi kullanılarak yapılan çalışmaların fotoğraf ya da video gibi araçlarla belgelendiği bu hareket, temelinde sanatçıların geleneksel sergileme mekanı olan galerilere ve galeri sahiplerinin yaklaşım ve davranışlarına karşı bir tavır barındırır. 1960 sonrası Amerika ve Avrupa'da yayılan bu tavrı Barbara Rose, "Mevcut sosyal ve politik sisteme yönelik hoşnutsuzluk, o sistemi sürdüren ve yücelten türde metalar üretmeye yönelik bir isteksizliğe dönüşmüş, etikle estetiğin bulunduğu bir alan yaratmıştır" şeklinde açıklar (Antmen, 2009: 253). Üretimini ve eserlerini galerinin dışına taşıyan bu hareketin önemli temsilcilerinden Robert Smithson çalışma pratiğiyle hem üreten hem sergiyi düzenleyen olduğu gibi aynı zamanda da sanatın metalaşmasını sorgular.

"Uzun zaman boyunca sanatçı kendi 'zamanına' yabancılaştırıldı. 'Sanat nesnesine' odaklanan eleştirmenler, sanatçının hem zihin hem madde dünyasındaki varoluşunu ortadan kaldırdı. Sanatçının zaman içinde yeri olan zihinsel süreçleri önemsizleştirir, böylece sanatçıdan bağımsız bir sistem, mal değerini sürdürebilir." (Smithson, 2016: 927)

1968 yılında yayınlanan denemesinde Yeryüzü Sanatının temelini oluşturan bu düşünceler ile Smithson sanat nesnesinin değerini tartışırken zamanın sanatçı için ne anlama geldiği hakkındaki düşünceleri için şöyle devam eder: "Birçokları zamanı toptan unutmayı ister, çünkü zaman ölüm ilkesini' gizler (otantik her sanatçı bunu bilir). Bu zamansal nehirde sanat tarihinin kalıntıları yüzer, ama 'şimdi' Avrupa'nın kültürlerini destekleyemez, arkaik ya da ilkel uygarlıkların kültürünü bile destekleyemez; onun yerine tarih öncesi ve sonrası zihni araştırmalıdır; uzak gelecekle uzak geçmişlerle buluştuğu yerlere gitmelidir" (Smithson, 2016: 928).

Smithson'un zamanla ilgili tespitleri ile Mendieta'nın çalışmalarındaki süreç ve içerisinde barındırdığı 'zaman' kavramı bu anlamda paraleldir. Zaten daha önce de bahsedildiği gibi Mendieta'nın çalışmalarında kökenleriyle bağ kurmayı amaçlayarak başvurduğu ritüellerde zamanın da etkisini görmek mümkündür. Doğa ve yeryüzü ile çalışmak Mendieta için vücudunun ve benliğinin dünyadaki yerini ve doğayla olan ilişkisini ifade etmesinde önemlidir. İtalyadan aldığı burs ile Roma'ya giden Mendieta için üretimini atölyede gerçekleştirecek olması doğanın taklit edilmesi gibidir. Onun için örneğin "enstalasyon, sahte bir sanattır (Montano, 2000: 398)". Sanat eseri ve doğanın neredeyse ayrılmaz bir bağlantısı vardır. Sanatın olanaklarının galeri sınırlarının dışına çıkması Mendieta'nın Yeryüzü Sanatıyla kurduğu en önemli ortaklıklardandır. Silüeta serisini oluştururken farklı doğal mekanlarda, kendisi için özel anlam taşıyan, bölgelere özgü unsurlar ve malzemeler kullanır.

Sanatçının bu dönemki çalışmaları, Yeryüzü Sanatındaki malzeme olarak doğanın kullanımı ve belgeleme yöntemleri ile benzerlikler gösterse de Mendieta'nın toprak/beden heykelleri, kişisel ve tarihsel boyutları ele alan kendine has kuramsal bir altyapı da içerir (Görsel 8). Çalışmalarını dış mekan olan yeryüzüne taşımak, iç mekan olan galerinin dışına çıkmaktan öte, doğanın bir parçası olarak gördüğü bedeni ve kültürünü, sanat nesnesi aracılığıyla doğayla harmanlaması anlamına gelir.



Görsel 8. A. Mendieta, İksimsiz, 1978 (http 7).



#### 4. SİLÜETA SERİSİ VE SÜREÇ SANATI

Mendieta Silüeta serisi ile kişisel ve tarihsel bir altyapı kurgulayarak çalışmalarında bunu içselleştirir. Silüeta serisi ve devamında geliştirdiği toprak/beden çalışmalarında ön planda olan beden-doğa ilişkisini Mendieta şöyle açıklar:

*“Peyzaj ve kadın bedeni arasında (kendi silüetimden yola çıkarak) bir diyalog sürdürüyorum. Bunun, ergenliğimde vatanımdan (Küba) koparılmış olmamın doğrudan bir sonucu olduğuna inanıyorum. Ana rahminden (doğadan) atılmış gibi hissediyorum. Sanatım, beni evrene bağlayan bağları yeniden kurma şeklim, anne kaynağına bir dönüştür. Toprak/beden heykellerim sayesinde toprakla bütünleşiyorum... Ben doğanın uzantısı olurken doğa da bedenimin bir uzantısı olur. Toprakla bağlarımı yeniden ortaya koymaya yönelik bu saplantılı eylem, gerçekten de ilkel inançların yeniden etkinleştirilmesidir... her yerde ve her zaman hazır olan bir kadın gücünde, rahim içinde kuşatılmış olmanın ardıl görüntüsü, var olma açlığımın bir tezahürüdür” (Perrault, 1987: 10).*

Bu anlamda, Nancy Atakan'ın (2008: 75) aktarımla doğal ve organik malzemeleri bir araya getirerek onları yeni bir nesneye dönüştürmek yerine, hava, yer çekimi, zaman gibi doğal süreçteki değişim ve dönüşümlerine odaklanan Süreç Sanatı, Ana Mendieta'nın Silüeta Serisi ile tavrı ortaklığı barındırır. Değişim ve dönüşümün bıraktığı izler ve ortaya çıkan sonuç bir bütün olarak eserin kendisini oluşturur. Süreç çalışmanın önemli bir parçası olduğundan dışlanamaz ya da yok sayılamaz. Çoğu zaman bu dönüşüm eserin en önemli parçasını oluşturur. Silüeta serisinde Mendieta'nın silüetleri yakması, kardan oluşturduklarını erimeye bırakması, kumdaki izin dalgalar tarafından kaybolmasına izin vermesi yine aynı tavrı ve düşüncenin ürünüdür (Görsel 9 ve Görsel 10).



**Görsel 9.** A. Mendieta, *İsimsiz*, 1978 (<http> 8).



**Görsel 10.** A. Mendieta, *Alma – Silueta en Fuego*, 1975 (<http> 9).

Çalışmalarını belgelerken Mendieta'nın amacı her ne kadar performanslarının görünür olması olsa da kendisini Yeryüzü ya da Süreç sanatı içerisinde üretim yapan bir sanatçı, bir performans sanatçısı olmaktan çok her şeyden önce bir heykeltıraş olarak görür. Yaptığı çalışmalarını süreç sanatı olarak değil bir heykel olarak gördüğünden söz eder (Rosenthal, 2013: 14). Bu bağlamda sürecin çalışmaların önemli bir parçasını oluşturduğu performans sanatı yerine, üretimlerini doğrudan sanat nesnesinin kendisine önem verdiği heykel olarak değerlendirmesi, Mendieta'nın her ne kadar sürece ve süreçteki dönüşüme önem verse de ortaya çıkan yapının kendisine de anlatı kadar değer verdiğini gösterir.

## 5. SİLÜETA SERİSİ VE YOKSUL SANAT (ARTE POVERA)

Sistemin bir parçası olmayı dışlayan bir tavır alan, kullanılan doğal ya da atık malzemelerin süreç içerisindeki değişiminin gözlemlenerek bu deneyim ve değişimin yapıtın bir parçası haline geldiği Arte Povera ya da başka bir deyişle Yoksul Sanat akımı için doğa önemlidir. Arte Povera akımı, kullanılan malzemelerin, sanatın kabul edilen geleneksel malzemelerinden farklılaşması yönüyle Silüeta serisi için örneklenebilir hareketlerden bir diğeridir.

Arte Povera terimini ortaya atan İtalyan sanat tarihçi ve küratör Germano Celant, 1967 yılında Flash Art dergisinde yayınladığı “Gerilla Savaşına Ait Notlar” başlıklı yazısında Arte Povera akımının manifestosunu ortaya koyar. Celant’a göre (2016: 945), doğanın betimlenmesi ya da temsili için sanatçının eserinde bakır, çinko, toprak, su, nehirler, yeryüzü, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme gibi en basit malzeme ve doğal elementleri kullanması gerekir. Sanatçıyı ilgilendiren şey, büyümenin ve doğal elementlerin olağanüstü değerinin keşfi, sergilenmesi ve başkaldırısıdır. Basit yapı bir organizma gibi, sanatçı kendini ortamla karıştırır, kendini kamufle eder, şeylerin eşliğini genişletir. Arte Povera hareketinde doğa ve doğanın elementlerinin sanat için önemli olduğu, hatta sanatçının da doğanın bir parçası olması gerektiği düşünülmesi hakimdir.

Ana Mendieta'nın Silüeta serisi içerisinde, kişisel şifa, arınma ve aşkınlık ritüelleriyle bağlantılı olarak, fiziksel varlığının kelimenin tam anlamıyla manzaraya kazındığı otoportre olarak nitelendirilebilecek, “Toprak ve Beden” ismini verdiği bir seriye başlamıştır (Mendieta, 1996: 136). Sanatçı çalışmalarında sıklıkla doğaya dönme amacından söz eder. Ateş, toprak, su, hava; Silüeta serisinin temelini oluşturan elementlerdir. Celant'ın belirttiği gibi Mendieta

da doğa ile bir olur ve doğa sanatçıyı serinin kimi örneklerinde kamufle eder. Özellikle serinin ilk örneği “Imagen de Yagul”da topraktan çıkan bitki ve çiçeklerin bedeni kamufle etmesi, bedenin toprağa dönmesi üzerinden okunabilirken aynı zamanda da Celant'ın bahsettiği gibi doğanın en basit malzemelerinin bir başkaldırısıdır. Bu başkaldırı da sanatçının yeryüzüyle karışmasını, birleşmesini doğurur (Görsel 11 ve Görsel 12).



Görsel 11. A. Mendieta, *İsimsiz*, 1976 (<http> 10).



Görsel 12. A. Mendieta, *İsimsiz*, 1977 (<http> 11).

## SONUÇ

Ana Mendieta kısa yaşamı içerisinde isminden ve çalışmalarından söz ettirmeyi başarmış bir sanatçıdır. Birçok yönden, çalışmalarının içeriğiyle hayata bakış ve düşünce şekli arasında paralellikler bulunur. Kadın kimliği, ülke değiştirme ve bağlarından kopma gibi geçmişini ve yaşadıklarının onda bıraktığı izleri çalışmalarına doğrudan aktaran sanatçının çalışma pratiğine bakıldığında özellikle Silüeta serisi, performans sanat, feminist sanat ve beden sanatının yanı sıra birçok farklı sanat hareketleri



üzerinden de değerlendirilebilir. Çalışmalarını genellikle feminist bir duyarlılıkla yapan sanatçı için kadının beden olarak doğada bıraktığı form ve izler, Silüeta serisinin genel hatlarını belirler. Mendieta beden-toprak ilişkisi üzerinden kurgulamaya başladığı çalışmalarına ağırlık verdikçe, onları galeri dışına çıkararak doğrudan doğayla temas etmeye başlamış, bu durum seçtiği malzemelerin yanı sıra kullandığı tekniklere de etki etmiştir. Yaşam-ölüm döngüsü ekseninde okunabilecek çalışmalarında 'zaman' kavramı doğa ile bir arada ele alınarak hem kültürel kimliğine yönelik referans olur hem de zamanın doğadaki dönüşümü üzerindeki etkisini görünür kılar.

Mendieta beden merkezli çalışmalarını geliştirdikçe, çalışmalarını gerçekleştirdiği alanda bulunan anlık doğal malzemelerin yanı sıra barut ve ateş gibi dış müdahaleleri de kullanarak yeryüzüne bir anlamda arketip bir kadın formu bırakır. Fotoğraf ve videolarla yaptığı belgeleme, yeryüzüne bıraktığı bu geçici silüetleri ve formun süreç içerisindeki değişimini kalıcı hale getirir.

Mendieta, özellikle Silüeta serisi üzerinden çalışma pratiği değerlendirildiğinde, kimlik ve beden üzerine yoğunlaşan, bunu yaparken de geçmişi ve geçmişinin bir parçası olduğunu düşündüğü kültürel ritüellerden yararlanan çok yönlü bir sanatçıdır. Çalışmaları gerek kullandığı malzemeler gerek oluşturma yöntemleri gerekse içerisinde barındırdığı anlam açısından dönem içerisindeki çeşitli sanat hareketiyle benzerlik gösterir. Bu anlamda Yeryüzü Sanatı, Süreç Sanatı ve Yoksul Sanat üzerinden Silüeta serisi değerlendirilirken, kullandığı malzeme ve yöntem dışında alternatif mekan arayışı ve sınırlarını zorlayan sanat düşüncesinin ortaklığından söz edilebilir. Yine de Mendieta için önemli olan bu temsiliyetlerden ziyade kendisini tam olarak bir heykeltıraş olarak görmesidir. Çalışmalarını da performanstan ziyade geçici/kalıcı heykel olarak görür. Mendieta'nın çalışmalarının dönemin bu sanat hareketlerinden en büyük farklılığının anlam ve süreç ile beraber ortaya çıkan sanat nesnesine de bir o kadar değer

vermesidir. Fotoğraf ve videoyu performansın ya da yapıtın kendisi olarak değerlendirmektense bu yöntemleri belgeleme olarak kabul eder. Gerçekleştirdiği çalışmalar da bu nedenle onun için anlam ve süreç ile beraber yapıtın kendisini oluşturan heykellerdir. Doğanın malzeme olarak kullanılması ve belgesel uygulamalarıyla paralellik gösterse de Mendieta heykelleri ile, kişisel ve tarihsel boyutları ele alan farklı bir kavramsal çerçeve çizer.

## KAYNAKLAR

- (2019). *Ana Mendieta Earthbound - Press Release*. Middelheim Museum.
- Antmen, A. (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Balkır, N. (2018). *Bir Ana Mendieta Varmış, Bir Ana Mendieta Yokmuş*. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27 (1), 251-263.
- Best, S. (2007). *The Serial Spaces of Ana Mendieta*. *Art History*, 30 (1), 57-82.
- Blocker, J. (1999). *Who is Ana Mendieta?* London: Duke University Press.
- Celant, G. (2016). *Arte Povera'dan*. C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde* (s. 945-948). İstanbul: Küre Yayınları.
- Eagleton, T. (2005). *Kültür Yorumları (Çev: Özge Çelik)*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Finkelstein, S. L. (2012). *Ana Mendieta - A Search for Identity*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kansas City: University of Missouri.
- Kuspit, D. (1996). *Ana Mendieta cuerpo autónomo*. G. Moure (Ed.), *Ana Mendieta içinde* (s. 35-8). Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporanea.
- Lippard, L. R. (1990). *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. New York: Pantheon Books.
- Mendieta, A. (1996). *Escritos personales*. G. Moure (Ed.), *Ana Mendieta içinde* (s. 167-222). Barcelona: Centro Galego de Arte Contemporanea.
- Montano, L. M. (2000). *Ana Mendieta, Ana Mendieta*. *Performance Artists Talking in the Eighties içinde* (s. 394-399). Berkeley: University of California Press.
- Özkan, Ö. N. (2001). *İnsanın Dünyadaki Yerinin Yeniden Sorgulanması Üstüne*. *Felsefe Dünyası*, 1 (33), (s. 11-23)
- Perrault, J. (1987). *Earth and Fire: Mendieta's Body of Work*, *Ana Mendieta: A Retrospective içinde* (s. 10-27), New York: A New Museum of Contemporary Art.
- Rosenthal, S. (2013). *Traces: Ana Mendieta*. In S. Rosenthal, *Traces: Ana Mendieta içinde* (s. 8-19). London: Hayward Gallery Publishing.
- Smithson, R. (2016). *Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri 1968*, C. Harrison ve P. Wood (Ed.), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi içinde* (s. 924-928). İstanbul: Küre Yayınları.
- Wildy, J. (2011). *The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art*. *The International Journal of the Arts in Society: Annual Review*, 6(1), (s. 53-66).

## İnternet Kaynakları

- Berktaş, F. (2014). *Doğum, Ölüm, Mekân ve Kadınlar*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-ve-olum-dogum-olum-mek%C3%A2n-ve-kadinlar/2219> (Erişim tarihi: 20.05.2022)
- http-1: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-untitled-glass-on-body-imprints-7> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- http-2: <https://www.artdex.com/body-blood-earth-soul-the-tragic-story-of-ana-mendieta/> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- http-3: <https://www.1millionwomen.com.au/blog/earth-body-works-by-ana-mendieta/> (Erişim tarihi: 28.01.2023)
- http-4: <https://www.sfmoma.org/artwork/93.220/> (Erişim tarihi: 02.02.2023)
- http-5: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-untitled-from-the-series-silueta-works-in-iowa> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- http-6: <https://www.guggenheim.org/artwork/5216> (Erişim tarihi 03.01.2023)
- http-7: <https://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzm1aar30395l> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- http-8: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-untitled-from-the-silueta-series-2> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- http-9: <https://museemagazine.com/features/2017/11/20/w413qtz3xpqjl0lc2yzm1aar30395l> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- http-10: <https://www.artsy.net/artwork/ana-mendieta-untitled-from-the-silueta-series-4> (Erişim tarihi: 03.01.2023)
- http-11: <https://aica-sc.net/2019/06/08/ana-mendieta-attachee-a-la-terre/> (Erişim tarihi: 01.02.2023)

## BENZERLİK VE FARKLILIKLAR EKSENİNDE TASARIM SÜRECİ VE DİJİTAL ÖYKÜLEME

Dr. Öğr. Üyesi İpek YILDIRIM CORUK\*

### ÖZET

Bir düşünce doğrultusunda tasarlama eylemini ve bu eylem sonucu ortaya çıkan ürünü meydana getiren adımları ifade eden tasarım süreci, tasarım eğitimi stüdyo ortamlarının özünü oluşturmaktadır. Bu süreçte takip edilebilecek yöntem ve düşünce yaklaşımları ise her zaman sorgulanan konular arasındadır. Çalışma ile bu konuya tasarım eğitimi literatüründe yeni bir kavram olan dijital öyküleme üzerinden yaklaşılmaktadır. Belirli bir konuya yönelik bilgi vermek amacıyla oluşturulan dijital öyküler özünde, öykü ve dijital medya bileşenlerinden oluşan anlatılardır. Eğitimle ilgili alanlarda katkıları yönüyle çokça araştırma olan dijital öykülemenin tasarım eğitimi alanında henüz yeterince yer etmemiş olması çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu nedenle nitel araştırma metoduyla oluşturulan çalışmada dijital öyküleme konusunda mekân tasarımı eğitimi literatürüne farkındalık kazandırmak amaçlanmaktadır. Bu farkındalığı kazandırmak adına dijital öyküleme ve tasarım sürecinin benzeşen ve ayrışan yönleri analiz edilmiştir. Bahsi geçen analizler üzerinden dijital öykülemenin tasarım sürecine nasıl entegre edilebileceği, tasarım stüdyosu ortamlarında faydalanma biçimleri ortaya konulmuştur. Çalışma ile tasarım süreci ve dijital öykülemenin örtük bilgiyi görünür kılmaya, bir problem ya da çıkış noktası doğrultusunda şekillenme ve benzer süreç aşamalarını barındırma yönleriyle kesiştiği ancak iki kavram arasında farklılıklar da olduğu saptanmıştır. Bu sonuç, tasarım süreci ve dijital öyküleme ilişkisini ortaya koymakta, bu sayede dijital öykülemeden faydalanmak isteyenler için teorik çerçeve oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Tasarım süreci, Dijital öyküleme, Kesişim.

Geliş Tarihi: 04.02.2023

Kabul Tarihi: 06.06.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

\*Fenerbahçe Üniversitesi, Mühendislik ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, ipekyldrm22@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8782-9943

## DESIGN PROCESS AND DIGITAL STORYTELLING ON THE AXIS OF SIMILARITIES AND DIFFERENCES

Asst. Prof. İpek YILDIRIM CORUK\*

### ABSTRACT

The design process, which expresses the act of designing in line with a thought and the steps that make up the product resulting from this action, constitutes the essence of design education studio environments. The methods and thought approaches that can be followed in this process are always among the issues questioned. With the study, this issue is approached through digital stories. The fact that digital storytelling, which is a lot of research in terms of its contributions in education-related fields, hasn't yet taken place sufficiently in the field of design education constitutes the starting point of the study. So, the study created with qualitative research method aims to raise awareness of the space design education literature on digital storytelling. In order to gain this awareness, the similarities and differences of the digital storytelling and design process has analyzed. The study determined that the design process and digital storytelling intersect with aspects of making implicit information visible, occurring in line with a problem or starting point, and including similar process stages. However, differences exist between these two concepts. This result provides a theoretical framework for those who want to benefit from digital storytelling.

**Keywords:** Design process, Digital storytelling, Intersection.

Received Date: 04.02.2023

Accepted Date: 06.06.2023

Article Types: Research Article

\*Fenerbahçe University, Faculty of Engineering and Architecture, Department of Interior Architecture and Environmental Design,  
ipekyldrm22@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8782-9943

## 1. GİRİŞ

Tasarım süreci, ortaya konulan probleme yönelik fikirler ve eylemleri barındıran, bir dizi adımdan oluşan süreçler bütünüdür. Bu süreçte tasarımcılar belli başlı eylemleri gerçekleştirmekte, bu sayede her bir adımda ortaya konulacak sonuç ürün desteklenmektedir. Tasarım eğitimi ortamları olan stüdyoların işleyişini oluşturan söz konusu süreçlerde faydalanılacak yaklaşımlara yönelik ise her daim arayışlar olmuş ve bu arayışlar farklı sorgulamalarla günümüze dek süregelmiştir.

Çalışmada bahsi geçen sorgulamalara hem güncel bir konu olması hem de tasarım süreci gibi belirli ve aşamalı bir yapıya sahip olması gerekçeleriyle, literatürde görece yeni bir olgu olan dijital öyküleme üzerinden yaklaşmaktadır. Bununla birlikte, dijital öykülerin tasarım konularını öğretmede etkili bir yöntem olması, aynı zamanda kavram oluşturma, öğrenme ve yaratıcılık noktasında önemi, buna paralel olarak da dijital öykülemenin tasarım eğitiminde kullanımının katkı sağlayıcı olması (Nazidizaji, Filipe Tome ve Regateiro, 2015: 1641) bu ele alışı desteklemektedir. Öte yandan Signes (2010: 11) tarafından ifade edildiği üzere, dijital öykülemenin bir öğretim aracı olarak kullanılmasının olumlu etkilerine rağmen, ilgili konuda çalışmaların yeterli olmaması, bu olguya aşına olunması için araştırmaların yapılması gerekliliği bu ele alışı destekleyen bir başka unsurdur.

Literatürde konuya yönelik yer alan yaklaşımlar arasından Ertaş'ın da değindiği üzere; eğitim ve teknoloji entegrasyonunu, öğrencilerin aktif katılımını sağlayan dijital öyküler, geleneksel öğretim yöntemlerine kıyasla farklı imkanlar sunması ile yeni yüzyılla şekillenen tasarım eğitimi için etkin bir rol üstlenmektedir, dolayısıyla tasarım eğitiminde kullanılabilirliğinin arttırılması gerekmektedir (Ertaş, 2015: 1030-1031). Alanyazındaki çalışmalarla desteklendiği

üzere, dijital öykülemenin tasarım eğitimine yönelik önemine rağmen, ilgili konuda henüz yeterince araştırma olmaması çalışmanın problemini oluştururken, konunun daha çok çalışılması ve stüdyo ortamlarında yer bulması gerekliliğine yönelik veriler çalışmanın motivasyonunu oluşturmaktadır. Tüm bu gerekliliklere yanıt vermek amacıyla oluşturulan çalışmada, dijital öykülemenin tasarım stüdyolarında kullanılabilirliğinin artırılması için öncelikle bu kavrama aşına olunması gerektiği düşünülmektedir. Bu doğrultuda nitel araştırma metoduyla oluşturulan çalışmada dijital öyküleme konusunda mekân tasarımı literatürüne farkındalık kazandırmak amaçlanmaktadır. Bu farkındalığı kazandırmak adına dijital öyküleme ve tasarım süreci arasında benzeşen ve ayrışan yönler üzerinden ilişki kurulmaya çalışılmış, bu ilişki kurulurken esas nokta iki yaklaşımdaki ortak noktaların nasıl avantaja çevrilebileceği ya da ilişkilendirebileceği üzerine olmuştur. Bu sayede, iki olgunun benzeşen ve ayrışan yönlerinin analizi üzerinden konuya yönelik kuramsal veriler elde edilmiştir. Aynı zamanda dijital öykülemenin Mimarlık ve İç Mimarlık/İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı gibi mekân tasarımına yönelik disiplinlerde tasarım sürecine nasıl dahil edileceği ve tasarım stüdyosunda ortamlarında faydalanma biçimleri ortaya konulmuştur. Bu yönüyle çalışmanın, literatürde yeni olan bu başlığa yönelik farkındalık oluşturarak, dijital öykülerin kullanımını ve alan yazındaki yerini arttıracağı düşünülmektedir. Çalışmada dijital öykülemenin tasarım eğitimi ortamlarına nasıl adapte edilebileceğine yönelik bilgi kaynağı oluşturulması yönüyle, tasarım stüdyoları problem çözme sürecinde bu olgudan faydalanma biçimlerine yönelik de öneri sunulmaktadır.

## 2. TASARIM SÜRECİ

Tasarım probleminin verilmesi ya da ortaya çıkışından, çözüme ulaşıncaya dek geçen süreç tasarım süreci olarak adlandırılmaktadır. Bu olgu pek çok farklı şekilde tanımlanmaktadır.



Bu tanımlamalarda birçok araştırmacı tasarım sürecini problem çözme süreci olarak görürken, bir kısım bu süreci karar verme eylemleriyle açıklamakta, bazı araştırmacılar ise deneme yanılmalar sonucu meydana gelen süreç şeklinde ele almaktadır. Genel anlamda tasarlama eyleminin tanımı, belirli bir amaç çerçevesinde ilişkileri zihinde oluşturmak ya da fikirleri biçme dökmek şeklinde ele alındığında tasarım sürecinin de düşünme ve yapma eylemlerinin birlikteliğinden temellendiği görülmektedir (Koçkan, 2012: 106).

Tasarım sürecinin belirli adımlarla gerçekleştiği fikrini savunan pek çok araştırmacı, bu süreci belirgin biçimde ayırt edilebilen bir takım ardışık eylemler dizisi olarak ele almaktadır. Bu dizide genel anlamda analiz-sentez-değerlendirme döngüsünü içeren üç aşamadan bahsedilmektedir. Öte yandan bu işlemler dizisinin tamamen doğrusal olarak ilerlemediği, geri beslemelerle kontrollere imkân sunduğu, bu sayede sonuç ürünün veriminin arttığı belirtilmektedir (Koçkan, 2012: 107). Aksoy (1975: 17) tarafından ise bu adımlar; problemin ardından, tanıma-tanımlama-bilgi toplama, çözümlenme, birleşim, değerlendirme ve karar başlıklarıyla ele alınmaktadır.

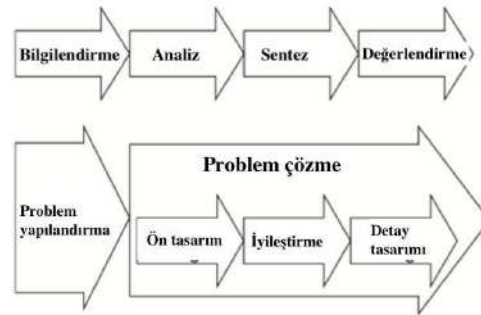
Tasarım süreci, problem çözme süresince insan zihninin gerçekleştirdiği tasarlama yaklaşımlarıdır. Bu doğrultuda tasarım eylemi soyut zihinsel işlemlerden, somut fiziksel olaylara dönüşen bir dizi halinde gelişmektedir. Bu süreçte ise her adım; analiz, sentez, değerlendirme ve karar verme eylemlerini içermektedir (Bayazıt, 2004: 76).

Tasarım sürecini meydana getiren tasarlama eyleminin gelişerek bir ürüne evrildiği karmaşık işlemler dizisinin saydamlaştırılması gerekliliği, bu sürecin örtük değil açıklanabilir olması, yani süreç aşamalarının görünür kılınması 1960-70li yıllarda gündeme gelmiştir (Aksoy, 1987: 105). Bu yıllarda tasarım sürecini görünür ve

denetlenebilir bir sürece dönüştürme çabalarıyla araştırmalar gerçekleştirilmiş ve mantıksal ya da bilimsel süreçlerle benzer süreçlerin, tasarım için de geçerli olabileceği fikri öne sürülmüştür (Aksoy, 1987: 111-114).

Söz konusu fikre göre, genel olarak tasarımı etkileyen girdiler ve bu girdileri tasarımcının hangi kıstaslarla nasıl kullandığı araştırmalar yardımıyla belirlenmeye çalışılmış, çıktılar gözlemlenmiştir. Böylece tasarımcının neyi neden yaptığının farkında olduğu varsayılmış, tasarlama süreci açık ve incelenebilir bir süreç olarak kabul edilmiştir (Varlı, 2013: 7).

Bu doğrultuda ortaya konulan farklı tasarım süreci yaklaşımları ise şu şekildedir: Şekil 1'de yer aldığı üzere, RIBA tasarım sürecini bilgilendirme, analiz, sentez ve değerlendirme basamaklarıyla ele alırken, Goel tasarım sürecini problem yapılandırma ve problem çözme (ön tasarım, iyileştirme ve detaylandırma) olarak ele almaktadır (Lawson, 2004: 14-15).

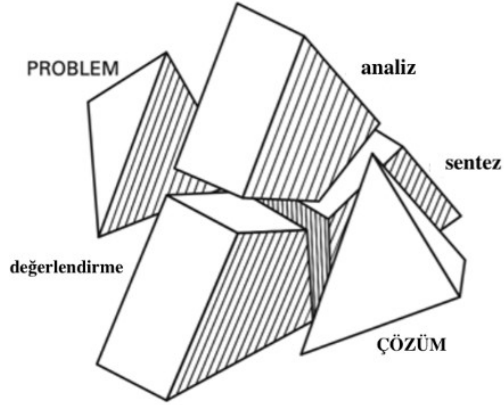


Şekil 1. RIBA (üstteki tablo) ve Goel (alttaki tablo) tasarım süreci modeli (Lawson, 2004: 14).

Lawson'un Şekil 2'de yer alan bir diğer yaklaşımına göre tasarım süreci problem, analiz, sentez, çözüm ve değerlendirme başlıklarıyla ele alınmaktadır. Archer tarafından ise bu adımlar benzer şekilde eğitim, programlama, veri toplama, analiz, sentez, geliştirme, iletişim, sonuç başlıklarıyla ifade edilmiştir (Rowe, 1991: 50).

Canbay Türkyılmaz, (2010: 7) tarafından tasarım süreci adımları bilgi edinme, analiz,

sentez, değerlendirme, uygulama başlıklarıyla tanımlanmıştır.



Şekil 2. *Tasarım Süreci (Lawson, 2005: 49).*

Archer tarafından ise bu adımlar benzer şekilde eğitim, programlama, veri toplama, analiz, sentez, geliştirme, iletişim, sonuç başlıklarıyla ifade edilmiştir (Rowe, 1991: 50).

Canbay Türkyılmaz, (2010: 7) tarafından tasarım süreci adımları bilgi edinme, analiz, sentez, değerlendirme, uygulama başlıklarıyla tanımlanmıştır.

Öte yandan, Ching'in (2011: 48) de değindiği üzere tasarım sürecinde hangi elemanları kullanacağımız ve bunları ilişkilendirerek nasıl düzenleyeceğimize karar veririz. Bu nedenle süreç çizgisel olarak algılansa da dairesel ya da döngüsel bir süreçtir, Şekil 3'te de yer aldığı üzere birbirinin ardına analiz, sentez, değerlendirme ve çözüm aşamalarını barındırır. Sürecin bitiminde ortaya çıkan sonuç ürünle

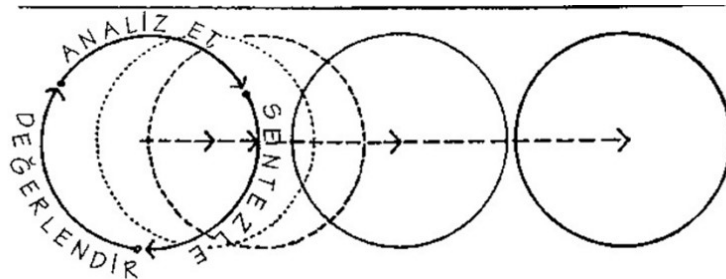
başlangıçta hedeflenen ürün arasında verimli bir uyum yakalanana dek bu adımlar tekrarlanarak döngüsel şekilde devam etmektedir. Bu çalışmada ise tasarım süreci adımları, tüm bu ele alışlardan hareketle, problem, bilgi edinme, analiz, sentez, değerlendirme ve sonuç ürün başlıklarıyla ele alınmıştır.

## 2.1. Problem

Tasarım süreci başlangıçta var olmayan bir şeye yönelik, eski ile yeni ve problem ile çözüm arasındaki ilişkiyi irdeleyerek hızlı bir öğrenme süreciyle başlamaktadır. Farklı şekillerde ifade edilse de sürecin ilk basamağını problemi tanımlama ya da anlama aşaması oluşturmaktadır. Tasarım probleminin belirlenmesi ve bu probleme yönelik bilgilenmenin ardından ise probleme yönelik eylemler ve süreçlerle çözüm gerçekleşmektedir (Koçkan, 2012: 23-24).

## 2.2. Bilgi Edinme

Bilgi edinme aşaması, tasarım problemine yönelik araştırma ve incelemelerin yapıldığı, bu sayede verilerin toplandığı adımı ifade etmektedir. Bu aşamada problem içselleştirilerek daha iyi kavranmakta ve problemin çözümüne yönelik veriler edinilmektedir. Bu veriler problemin türüne göre basılı kaynaklar, online kaynaklar ya da kullanıcı görüşmeleri, yapı çevresi analizi şeklinde yöntemlerle edinilebilmektedir.



Şekil 3. *Tasarım Süreci (Ching, 2011: 48).*

### 2.3. Analiz

Tasarım sürecinin başlangıç aşamalarından olan analiz aşamasında tasarım problemi tanımlanır, bu tanımlamayla tasarım çözümlerinin nasıl çalışacağına yönelik öznel ve nesnel hedefler belirlenir. Problemin analizinde, öncelikle problemin daha küçük alt problemlere ayrılması, sorunların tespit edilmesi, farklı bakış açılarıyla probleme yaklaşılması ve farklı görüşler geliştirilmesi gerekir. Bu aşamada, problemin doğasını anlamak için konuya yönelik bilgi toplayarak ulaşılan verilere yönelik tepkiler oluşturulur (Ching, 2011: 48).

Analiz; bütüne ait parçaların önce ayrı ayrı incelenmesi, sonrasında ise parçaların kendi aralarında ve bütünlükle olan ilişkisini keşfetmek amacıyla bileşenlerine ayırma çabasıdır. Analiz tümdengelim yöntemini kullanarak anlamayı kolaylaştıran, sonrasında yeni bir bütüne ya da yeni bilgilere ulaşma noktasında tümevarım yöntemiyle sentezlemeye veri sunan bir süreçtir (Seylan, 2005: 52). Öte yandan tasarım süreci döngüsünde ilerlerken, problemin iyice netleşmesi gerekmektedir. Problemi algılama şeklimiz ve paralelinde çözümü değiştirecek yeni bilgilere ulaşmamız bu süreç içinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle bir problemin analizi, takip edilen tasarım süresince devam etmektedir (Ching, 2011: 48).

### 2.4. Sentez

Problemin ve elde edilen parçaların analizi sonucu mevcut soruna uygun çözümler bulabilmek için farklı yaklaşımları sentezleyerek bütünlüştürmek gerekmektedir. Bu nedenle süreç boyunca alternatiflerin, sorunla çözüm arasında mükemmel uyum sağlanana dek değerlendirilmesi gerekmektedir (Ching, 2011: 49).

Aslan'ın ifade ettiği şekliyle ise;

Bir düşünme evresi olarak tanımlanabilecek, bir bütüne ait parçaların önce ayrı ayrı incelenmesi, sonra parçaların birbirleriyle ve bütünlükle olan ilişkilerinin incelenmesi olarak tanımlanan

analiz ile ayrı öğelerin mantıksal bir yöntemle bir araya getirilme işlemi olarak tanımlanan sentez süreçleri, yaratıcı sürecin temelini oluşturmaktadır (Aslan, 2012: 66).

### 2.5. Değerlendirme

Ching tarafından ifade edildiği üzere tasarım sürecini oluşturan değerlendirme aşamasında;

Bir dizi olası çözüm içinde her biri, sorunsalın ilk ifade edildiği zaman ortaya konulan ve daha sonra da sorunsalın analizinde daha da belirginleştirilen tasarım kriterlerine göre değerlendirilmelidir. Problemlerle ilişkili ardışık araştırma süreçleri ve alternatif çözüm değerlendirmeleri, tasarımın gelişmesi için yapılacak seçimlerde olasılıkları daha da daraltacaktır. Tasarım sürecindeki ilk aşamalar problem hakkında çeşitli düşünce şekilleri geliştirirken bu son aşama, tek bir tasarım çözümünde odaklanmayı gerektirir. Son tasarım kararı verildiğinde tasarım önerisi geliştirilir, sadeleştirilir ve uygulama için hazır hale getirilir (Ching, 2011: 50).

Bir diğer yaklaşıma göre ise verilerin toplanmasıyla başlayan süreçte, veriler analiz edildikten sonra bu verilerle ilişkili olabilecek tüm alternatifler üretilir, ardından alternatifler değerlendirilerek elenir. Elenen alternatifler arasından bir tanesi değerlendirilerek geliştirilir ve çözüm üretilir (Yürekli ve Yürekli, 2004: 15).

### 2.6. Sonuç Ürün

Tasarımın analiz-sentez-değerlendirme faaliyetleri döngüsünde ilerlediğine dair geniş bir varsayım vardır. Bu kısa vadeli döngülerine ek olarak, tüm tasarım bölümünde sorunu analiz etmekle başlayıp ardından sorunu sentezleme eğilimi vardır. Önce gerekli işlevlerin, ardından potansiyel çözümlerin yapısının ve sonrasında bu çözümlerin davranışlarının dikkate alınmasından itibaren tasarım sürecinde bir ilerleme söz konusudur (Cross, 2001: 91-92). Tüm bu ilerlemeler sonucunda ise ortaya sonuç ürün konulmaktadır.

Bielefeld ve El Khouli'nin (2021: 11) de desteklediği şekilde; tasarım temel yapısı gereği, çoğu zaman karmaşık, çelişkili ve doğrusal olmayan bir süreçtir. Her ne kadar bu süreçte problemin ayrıntıları belli olsa da sürecin nereye evrileceği bilinmemektedir. Bu nedenle tasarım süreci, tasarım probleminin dayanak noktalarını bilerek, ilişkiler sistemini kavrama imkânı veren yöntemlerin arayışını gerektirir. Her tasarım ya da problem, bilgi edinme ve probleme yönelik uygun bir prototip yaratma imkânı sunan sorgulamaları yöneltir.

Özetle tasarım süreci; problem, bilgi toplama, analiz, sentez, değerlendirme, sonuç ürün aşamalarından oluşmaktadır. Bu süreç gerektiğinde geri dönüşlere izin veren döngüsel bir süreçtir. Tasarım sürecinin problem aşamasında; tasarımcı kendisine verilen problemi keşfetmektedir. Bu problemi yeniden tanımlayabilmekte ya da mevcut problemden faydalanabilmektedir. Bir sonraki basamak olan bilgi toplama evresi, tasarım probleminin çözümüne yönelik gerekli olabilecek tüm verilerin araştırılmasını içermektedir. Sonrasında ise bu veriler belirli gruplamalar ve sınırlandırmalarla analiz edilmekte, problemin çözümünde sağlayacağı katkılar göz önünde bulundurularak eleme yapılmaktadır. Devam eden sentez aşaması ise analiz edilen tüm verilerin, birbirleri ve meydana getirecekleri bütünle ilişkileri göz önünde bulundurularak birleştirilmesi, bütünleştirilmesi aşamasıdır. Değerlendirme; sentez aşamasında ortaya çıkan verilerin başlangıçtaki probleme cevap verme potansiyelinin kontrol edildiği aşama olup devamında ise sonuç ürün ortaya konulmaktadır.

### 3. DİJİTAL ÖYKÜLEME

İlk izlerine 1960'lı yıllarda rastlanan, film ve TV programı formatında ortaya çıkan dijital öyküler çok fazla kişiye ulaşmadığı için başlangıçta etkili olmamıştır. 1990'lı yıllara gelindiğinde bir ekip hareketi olarak dijital teknolojiler ile geleneksel

öykü anlatımının birleştirilmesi için varlık göstermiştir. Bu sayede dijital teknolojilerdeki gelişmelerle ortaya çıkan yeni bir kavram olan dijital öyküleme, geleneksel öykülemeye dijital medya araçlarının entegre edilmesiyle farklı bir nitelik kazanmıştır (Ayvaz Tunç, 2016: 16).

1994 yılında ise Dana Atchley, Joe Lambert ve Nina Mullen'den oluşan bir ekip San Francisco'da Dijital Medya Merkezini kurarak dijital öykü yaklaşımını yaygınlaştırmaya başlamış, 1998 yılına gelindiğinde Merkez'in ismi Dijital Hikâye Anlatımı Merkezi olarak değiştirilmiştir (Çıralı Sarıca, 2019: 23). Dijital hikâye anlatımı derneği tarafından bu olgu, geleneksel hikâye anlatımının modern karşılığı şeklinde tanımlanmıştır (Barret, 2019).

Dijital öyküleme, bir konuya yönelik açıklama yapmak veya bilgi vermek amacıyla oluşturulan, hikâyeye uygun görüntü, müzik, animasyon gibi çoklu medya öğelerinin bir araya getirilmesiyle oluşan anlatım aracıdır (Yılmaz, Üstündağ ve Güneş, 2017: 1622). Başka bir ifadeyle, multimedya öğeleriyle oluşturulan anlatı ve dijital medya içeriklerini kullanarak izleyiciye bilgi iletme yöntemidir (Hussain ve Shiratuddin, 2016).

Özünde dijital öyküler, bilgisayar kullanıcılarının bir konu belirleme, konuya yönelik araştırma yapma, hikâye metni yazma ve ilgi uyandırıcı bir senaryo geliştirme adımlarıyla ilerleyen, geleneksel süreçler yoluyla yaratıcı hikâye anlatıcıları olmalarını sağlar. Bu malzeme, sonrasında bilgisayar ortamında grafikler, metin, ses, müzik ve video klipler dahil olmak üzere farklı multimedya ile birleştirilir, bu sayede bir web sitesine yüklenebilir, bilgisayarda oynatılabilir ya da yazdırılabilir (Robin, 2008: 222).

Bir öğretim aracı olarak dijital öyküler, öğretmenler tarafından oluşturulan içeriği tanıtmak ve yeni fikirler sunarken öğrencilerin dikkatini çekmek için kullanılmaktadır. Araştırmacılar, görsel görüntülerin yazılı metinle

bütünleştirilmesinin öğrencilerin anlamasını hem geliştirdiğini hem de hızlandırdığını ve dijital hikâye anlatımının görsel görüntüleri yazılı metinle bir araya getirme, oluşturma, analiz etme ve sentezlemek için olumlu bir teknoloji aracı olduğunu keşfetmişlerdir (Robin, 2008: 222).

Dijital öykülerin temel bileşenlerinden ilki olan medyalar, bu olgunun sözel içerikten ziyade işitsel ve görsel nitelikte oluşunu da göstermektedir. Metinlerle birlikte kullanılan grafik, ses, fotoğraf, animasyon ve çoklu medya araçlarıyla sunulan zengin içerik sayesinde, karmaşık bilgilerin daha kolay anlaşılmasını sağlamaktadır (İnceelli, 2005: 141).

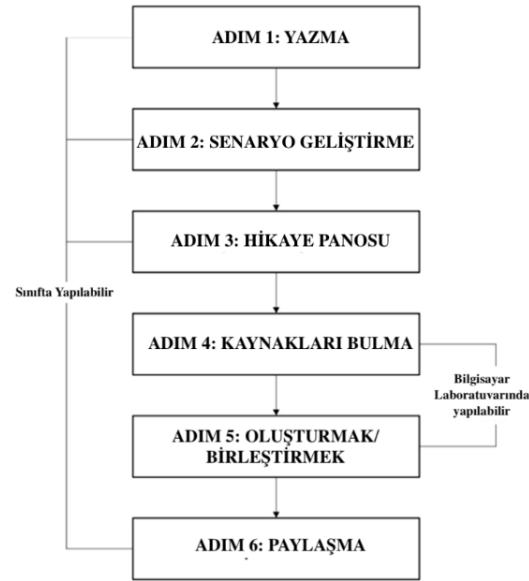
Geleneksel anlamda öykü anlatımı ve günümüz bilgi teknolojisiyle ortaya çıkan medya araçlarıyla iletişim arasında köprü niteliğinde görülen dijital öyküler; açıklamalar, deneyimler, yorumlamalar ve değerlendirmelerle bilgi ve anlamın öğrenciye aktarılmasını içermektedir (Schafer, 2002: 1). Bu aktarım sürecindeyse bilginin bir formdan diğer bir forma evrilmesi adına dijital öyküleme faydalanılmaktadır (Yılmaz, Üstündağ ve Güneş, 2017: 1622).

Pek çok farklı tanımı olan dijital öyküler en genel tanımıyla; geleneksel öyküleme ile ses, video, görüntü gibi çeşitli medya ortam ve araçlarını bir araya getirme fikri doğrultusunda şekillenmiştir. Bununla birlikte dijital öyküler belirli bir konu hakkında bilgi vermek amacıyla oluşturulmakta, belirli bir tema ve bakış açısını barındırmaktadır (Robin, 2006: 1).

Zaman içerisinde üniversiteler bu güncel medyayı müfredatlarına ekleyerek eğitim odaklı içerik ve uygulamalara yönelik dijital öyküler geliştirmeye başlamışlardır (Ayvaz Tunç, 2016: 17-18). Tasarım süreci bilgi toplama adımında sıkça kullanılan bu yöntem, sadece teknolojik yollarla sunum yapılması yanı sıra, sunum içeriğinde bir öykü barındırılması gerekliliğiyle sıradan anlatıma kıyasla öğrencinin konuyu benimseyerek aktarmasını hedeflemektedir.

Böylece öğrenci elde ettiği bilgileri aktarmakla kalmayıp bu bilgilerin anlaşılır olması için de bir süreci meydana getirmekte ve yönetmektedir (Ertuş ve Koç, 2018: 534).

Şekil 4'te görüldüğü üzere, dijital hikâye anlatımı süreci bir dizi adıma bölünmekte ve bu adımları izlemek, başarılı bir deneyimin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Bu sürecin nihai hedefi, ortalama 20-25 görüntü içeren ve bir sayfa uzunluğunda bir senaryoya sahip, 2-3 dakikalık bir dijital öyküyü tamamlamaktır (Jakes ve Brennan, 2005: 1).



Şekil 4. Dijital öykü oluşturma süreci (Jakes ve Brennan, 2005: 7).

Kısaca anlatılan dijital öyküleme süreci farklı araştırmacılar tarafından, çeşitli tanımlamalar, adlandırmalar ve sıralamalarla ele alınsa da genel anlamda bir konu bulma, bu konuyu araştırma-inceleme-öğrenme, konuya yönelik hikâye metni yazma, hikâye panosu oluşturma, resim-ses-video dosyalarını toplama veya oluşturma, bütün dosyaları bir araya getirme ve paylaşma aşamalarından oluşmaktadır (Yıldırım, 2022: 208). Bu doğrultuda çalışmada da bahsedilen başlıklarla ele alınmaktadır.



### 3.1. Bir Konu Bulma

Tüm öykülerde olduğu gibi dijital öyküler de bir düşünce ya da fikirle başlar. Bu fikir, bir soru, bir ders konusu ya da dersin bir bölümü olabilmektedir. Gerçek ya da kurmaca olabilen dijital öykülerde paragraflar yazdırarak, zihin haritası aracılığıyla ya da farklı araçlarla öyküye dair fikir oluşması sağlanabilmektedir (Pala, 2020: 25). Dijital öykülemenin ilk aşaması olan bir konu belirleme için bu konu öykü türüne göre araştırma yapılarak veya deneyimlere göre belirlenebilmekte ya da ders yürütücüsü tarafından problem olarak ortaya konulabilmektedir. Göçen'in (2014: 17-18) de belirttiği şekilde konu belirlenirken öykünün amacı, hitap edeceği kitle, paylaşılacağı ortam gözetilerek amaca yönelik dijital öykü ortaya konulmalıdır.

### 3.2. Araştırma-İnceleme-Öğrenme

Dijital öyküyü oluşturmak için konunun belirlenmesinin ardından bir sonraki adımı, öykünün nasıl oluşturulacağına yönelik veri toplayarak bilgi edinilen araştırma-inceleme-öğrenme aşaması oluşturmaktadır. Bu aşamada belirlenen konuya yönelik bilgiler daha detaylı incelenmekte ve bu bilgilerin düzenlenmesiyle sonraki aşamalar için altyapı oluşturulmaktadır (Pala, 2020: 25).

### 3.3. Hikâye Metni Yazma

Dijital öykü oluşturma sürecinin bu adımı, belirlenen ve bilgi edinilen konu için gerçek veya kurmaca öykü oluşturulmasını kapsamaktadır. Konu belirleme ve bu konuya yönelik araştırmaların ardından taslak senaryoların oluşturulduğu bu aşamada, senaryolar sürekli incelenerek son haline getirilmektedir (Robin, 2006). Bu süreç aslında verilerin analiziyle ortaya konulan ilk fikir eskizlerini içermektedir.

Bu aşama özünde anlatıyı oluşturan temel bileşenlerinin belirlenmesini içermektedir. Çünkü

bu aşamada dijital öyküyü oluşturan senaryonun temeli oluşturularak ilerleyen adımlarda farklı medya öğelerinin de eklenmesiyle öykü tamamlanmış olur. Bu süreç öyküyü oluşturan temel içeriğin yalınlaştırılmasıdır. Aynı zamanda oluşturulan hikâye metninden dijital öykü üretirken medya araçları hikâyeyi daha ilginç kılmaktan ziyade anlam aktarımına katkı sağlamaktadır (Jakes ve Brennan, 2005: 2).

### 3.4. Hikâye Panosu Oluşturma

Hikâye panosu oluşturma sürecinin amacı, esasen oluşturulacak dijital öykünün akış şemasının görüntülenmesidir. Bu adım daha önce oluşturulan hikâye metni ile görsel öğelerin birleştirilmesi amacıyla oluşturulan taslaklardır. Böylelikle hangi görüntü ya da metin bölümü ile hangi dijital medya öğesinin nasıl etkileşim kuracağı belirlenmektedir. Bu nedenle hikâye panoları, hikâye metnini oluşturan bölümlerin belirli bir zaman akışına göre sıralanması ve medya araçlarıyla ilişkilendirilmesini gerektirmektedir (Karakoyun, 2014: 23-24). Bu özellikleri yönüyle hikâye panosu oluşturma bir yönetim adımı ve aracıdır. Böylece hazırlanan dijital öyküde çoklu medya araçlarının hangi aşamada ve ne zaman kullanılacağı belirlenmektedir (Yılmaz, Üstündağ ve Güneş, 2017: 1625).

### 3.5. Resim-Ses-Video Dosyalarını Toplama veya Oluşturma

Bu adımda oluşturulan öykünün konusu, içeriği ve bileşenlerine uygun görüntü, ses, animasyon, video gibi çoklu ortam araçlarının seçimi yapılmaktadır (Yılmaz, Üstündağ ve Güneş, 2017: 1625). Hikayelerin görünür kılınması adına, hikâye anlatıcıların belirledikleri görselleri tanımlaması, bu görsellerin ne ilettiğini kavraması, sonrasında hedeflenen anlamları iletebilmek adına bunları en etkili olacak şekilde nasıl bir araya getireceklerini belirlemeleri gerekmektedir (Lambert, 2010: 212).

### 3.4. Hikâye Panosu Oluşturma

Bu basamakta, internet ortamı ya da bilgisayar yazılımları aracılığıyla daha önceki aşamalarda oluşturulan metin, ses, görüntü formatında dijital öykü bileşenleri bir araya getirilerek düzenlenmektedir (Karakoyun, 2014: 24).

Bu süreçte hikâyenin nasıl yapılandırıldığı ve bu yapılandırmada işitsel ve görsel anlatı katmanlarının birlikte nasıl çalıştığı, sıralanması sorgulanmakta ve netleştirilmektedir. Tüm bu netleştirmelerle ise ortaya konulacak dijital öyküler, öykü boyu ile dijital medya boyutunu içerecek şekilde bu evrede birleştirilmektedir (Lambert, 2010: 19-20).

### 3.7. Paylaşma

Dijital öyküleme sürecinin son adımı; oluşturulan öykünün paylaşılmasını içermektedir. Süreç boyunca meydana getirilen dijital öyküler çevrimiçi ortam ya da sınıf ortamında paylaşılmaktadır (Yılmaz, Üstündağ ve Güneş, 2017: 1625-1626).

Dijital öykülerden sınıf ya da stüdyo gibi öğrenme ortamlarında faydalanılmasıyla odak öznenin ziyade sürece geçmekte, bireyin öğrenmesini dijital öykü aracılığıyla ifade etmesi sonucunda da öyküler aracılığıyla öğrenme sürecinin görünür olması sağlanmaktadır (Garrety, 2008: 17). Öte yandan, dijital öyküler örtük bilginin görünür kılınmasını kişisel anlatılar yoluyla ifade etmek adına uygun bir yöntemdir. Böylece gömülü olan bilgilerin aktarılması ve paylaşılmasını uygun hale getirmektedir (Rambe ve Mlambo, 2014: 13).

## 4. YÖNTEM

Çalışma nitel araştırma metodundan faydalanılarak oluşturulmuştur. Seggie ve Bayyurt'un (2015: 15) ifade ettiği şekilde nitel araştırma; farklı bakış açılarının tanınması, uygun yöntem ve kuramların doğru seçimi ve bilgi üretim aşamasının bir parçası olarak araştırmacıların da araştırmaya yönelik düşüncelerini içermektedir. Nitel araştırma

yönteminde veri toplama tekniklerinden olan literatür araştırması ise mevcut bakış açılarının değerlendirilmesi, eleştirilmesi ve aynı zamanda yeni fikirler sunulmasını sağlamaktadır.

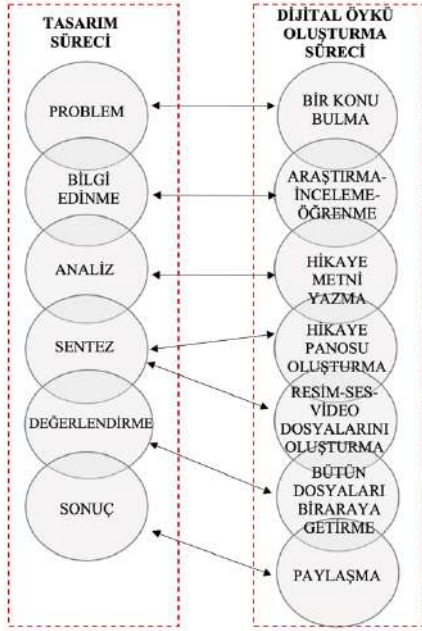
Özetle literatür araştırması ilgili literatürü tarayarak konuya aşina olmayı, sonrasında ise araştırma sorularını çözmek adına bu literatürü içselleştirmeyi içermektedir (Groat ve Wang, 2013: 142-143).

Çalışmada nitel araştırma yaklaşımında veri toplama tekniklerinden literatür incelemesinden faydalanılmıştır. Literatür incelemesi süresince araştırma alanı tasarım disiplinlerinden mekân tasarımına yönelik olan Mimarlık ve İç Mimarlık/İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı alanlarıyla sınırlandırılarak ilgili konuda veriler elde edilmiştir. Bu doğrultuda dijital öyküleme olgusuna yönelik alanyazındaki durum belirlenmiş, konuya yönelik problem tespit edilmiştir. Bu tespitten ardından problemin çözümüne yönelik öneride bulunulmuştur. Bu öneri, dijital öyküleme ile tasarım sürecinin ilişkilendirilmesi ve karşılıklı analiziyle gerçekleşmiş, bu sayede hem belirlenen problemin çözümüne yönelik hem de ilgili konuda alanyazına veri sağlamak hedeflenmiştir.

## 5. BULGULAR

Tasarım süreci ve dijital öyküleme arasındaki benzerlikler ve farklılıkların ele alındığı çalışmanın verilerine göre, bu iki süreci meydana getiren aşamalar ve birbirine paralel olan adımlara Şekil 5'te yer verilmiştir. Bu şekilde göre;

Tasarım süreci ve dijital öykülemeden her ikisi de bir konu ya da problem çerçevesinde başlamakta ve şekillenmektedir. Bu durum iki olgunun ilk ortak özelliğini oluşturmaktadır. Bununla birlikte, tasarım sürecinde probleme yönelik araştırmalarla verilerin toplandığı bilgi edinme aşaması ile dijital öykülemede araştırma-inceleme-öğrenme adımları benzer kaygı ve işleyişlere sahip olması sebebiyle kesişmektedir.



**Şekil 5.** *Tasarım süreci ve dijital öykü oluşturma süreci benzer adımları (Yazar tarafından oluşturulmuştur).*

Devamında, tasarım sürecinde elde edilen bilgilerin problemin çözümüne yönelik faydalanılacak şekilde ayrıştırılması ya da gruplandırılmasını ifade eden analiz süreci ile dijital öyküleme adımlarından, yine belirlenen konuya yönelik edinilen bilgilerin analiziyle gerçekleştirilen hikâye metni oluşturma aşaması, kapsamları yönüyle benzer özellikler

taşımaktadır. Öte yandan tasarım sürecindeki sentez aşaması, analiz sonucunda elde edilen verilerin anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde nasıl bir araya geleceğini içeren adımkken; bunun dijital öykülemeadaki karşılığı ise hikâye metni üzerinden, hikâye panosu oluşturma ve devamında metinle ilişkilendirilerek çoklu medya araçlarının oluşturulduğu aşama olan resim, ses, video dosyalarını oluşturma ya da bulma aşamasıdır. Tasarım süreci sentez aşamasında meydana gelen ürünün başlangıçtaki probleme yanıt verme potansiyelinin sorgulandığı değerlendirme aşaması ile dijital öyküdeki bütün dosyaları bir araya getirme aşaması olarak adlandırılan ve ortaya konulacak öykünün başlangıçtaki konu ve amaca cevap verme potansiyelinin sorgulandığı adım kesişmektedir. Son olarak tasarım sürecinde sonuç ya da sonuç ürün olarak adlandırılan final aşaması ile dijital öyküdeki paylaşma adımı benzer özellikler taşımaktadır. Çünkü her iki adımda da süreç boyunca üzerinde çalışılan çıktılar finallenmekte ve ortaya konulmaktadır.

Şekil 5'te listelenen maddeler tasarım süreci ve dijital öykü oluşturma süreci arasındaki benzer adımları belirtmekteyken Tablo 1'de ise bu iki olgu arasındaki kesişimler ve ayrışmalar yer almaktadır.

**Tablo 1.** *Tasarım Süreci ve Dijital Öyküleme İlişkisi (Yazar tarafından oluşturulmuştur).*

Tasarım Süreci ve Dijital Öyküleme İlişkisi	
<b>Benzerlikler</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Her iki sürecin de geri beslemelerle şekillenen döngüsel bir süreç olması</li> <li>Örtük bilginin dışsallaştırılmasını sağlama</li> <li>Öğrenme sürecini görünür kılma</li> <li>Bir problem, konu ya da çıkış noktası üzerinden şekillenme</li> <li>Süreci oluşturan adımların benzer içeriklere, kapsamlara sahip olması</li> </ul>
<b>Farklılıklar</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Dijital öykülemede çoklu medya aracı kullanımı zorunluymken, tasarım sürecinde böyle bir zorunluluk bulunmamaktadır.</li> </ul>

Öte yandan literatürde yer alan görüşlerle de (Ching, 2011; Canbay Türkyılmaz, 2010; Koçkan, 2012; Çıralı Sarıca ve Koçak Usluel, 2016) desteklendiği üzere hem tasarım süreci hem de dijital öykülemeyi meydana getiren aşamalar her ne kadar birbirini takip eden adımlardan oluşsa da gerektiğinde geri dönüşlere olanak tanıyan, ileri geri beslemelerle şekillenen döngüsel bir süreçtir. Bununla birlikte her iki olgu da örtük bilgilerin dışsallaştırılmasını sağlamakta (Garrety, 2008) ve öğrenme sürecini görünür kılmaktadır (Rambe ve Mlambo, 2014). Ayrıca, dijital öyküleme ve tasarım süreci bir problem, konu ya da çıkış noktası üzerinden şekillenmektedir. Yani her ikisinin çıkış noktasını bir problem oluşturmaktadır.

Bu iki olgu arasındaki farklılık ise, dijital öykülerin özünü dijital medya boyutu ve öykü boyutu oluşturduğu için bu olguda çoklu medya araçlarının kullanımının zorunlu olmasıyken, tasarım sürecinin ise geleneksel ortamlarda ya da bilgisayar ortamında gerçekleşme durumuna göre medya araçları kullanımını içermesidir.

## SONUÇ

Çalışma, tasarım eğitimi literatüründe dijital öyküleme olgusunun daha çok yer etmesi gerekliliğinden hareketle oluşturulmuştur. Bu gerekliliğe yanıt vermek ve ilgili konuda literatüre farkındalık kazandırmak amacıyla, dijital öyküleme ve tasarım sürecinin benzeşen ve ayrışan yönleri analiz edilmiş, bu analiz yapılırken esas nokta iki yaklaşımdaki ortak yönlerin nasıl avantaja çevrilebileceği ya da ilişkilendirebileceği üzerine olmuştur. Bu amaç doğrultusunda oluşturulan çalışma ile, dijital öyküleme ve tasarım sürecinde, adlandırmalar farklı olsa da süreci oluşturan basamakların aynı içeriklere sahip olduğu tespit edilmiştir. Hem tasarım süreci hem de dijital öyküleme, sürecin şeffaflaştırılmasını içerdiği için örtük bilgileri dışsallaştırmakta ve öğrenme sürecinin görünür olmasını sağlamaktadır. Öte yandan her iki süreç

de birbirini takip eden aşamalardan oluşmakta, bu durum her ne kadar doğrusal bir sürecin takip edileceğini düşündürse de her iki süreç de gerektiğinde geri dönüşlere izin veren döngüsel adımlardan oluşmaktadır. Son olarak, her iki olgu da bir problem ya da çıkış noktası doğrultusunda şekillenmektedir. Bu iki yaklaşım arasındaki en belirgin farklılık ise dijital öykülerin özünde öykü boyutu ve dijital medya boyutu barındırması sebebiyle bu olguda dijital medya araç ve ortamlarının sürece dahil edilmesi zorunluysen, tasarım sürecinde ise bu şekilde bir zorunluluk olmamasıdır. Bu sonuç, tasarım süreci ve dijital öyküleme ilişkisini ortaya koymakta, bu sayede dijital öykülemeden faydalanmak isteyenler için teorik çerçeve oluşturmaktadır.

Çalışma ile ortaya konulan dijital öyküleme ve tasarım süreci ilişkisinin, dijital öyküleme yaklaşımının tasarım eğitimi alanyazınında yeterince yer etmemesi ve stüdyo ortamlarında kullanımının artırılması başlıklarına katkı sağlayacağı ön görülmektedir. Öte yandan, çalışmanın bakış açısına göre tasarım eğitiminde dijital öykülemeye yönelik farkındalık sağlanması ve kullanımının artırılması için öncelikle bu olguya aşına olunması gerekmektedir. Çalışma ile bu aşinalık tasarım stüdyolarının özünü oluşturan ve dijital öyküleme süreciyle benzeşen tasarım süreciyle ilişkilendirilerek yapılmış, bu sayede dijital öyküleme yaklaşımının tasarım stüdyolarına adaptasyonunun kolaylaştırılması hedeflenmiştir. Dijital öykülemenin tasarım eğitiminin içinden bir olgu ile ilişkilendirilmesi sayesinde bu olgudan faydalanmak isteyen araştırmacılar için takip edilebilecek teorik bir veri alanı oluşturulmuştur. Dijital öyküleme ve tasarım süreci ilişkisine yönelik bu veriler, tasarım eğitimi stüdyo ortamlarında yöntem arayışlarına alternatif olabilmesi, aynı zamanda öğrenciler tarafından sürecin takibi ve çözümlenmesinde yol gösterici olabilmesi yönüyle katkı sağlayıcı olacaktır.

Dijital öyküleme ve tasarım süreci ilişkisinde tespit edilen ortak yönlerin nasıl avantaja

çevrilebileceği noktasında ise belirlenen kesişimler, dijital öykülemenin sürece adapte edilebilirliğini ve tüm aşamalarda kullanılabilirliğini göstermektedir. Dijital öyküleme ve tasarım süreci arasında kurulan bu ilişkinin tasarım eğitime olası katkıları ise şu şekilde öngörülmektedir: Tasarım süresince dijital öykülemenin öykü boyutu ile olay ya da eylemlerin anlamsal düzeninin belirlenmesi, çözümlenmesi, bir yandan da olayı meydana getiren eylemlerin görselleştirilmesi yani sentezi ile muğlak olan problem çözme sürecine öğrencinin aşına olmasını sağlayan kolaylaştırıcı ve takip edilebilir bir yöntem olabilecektir. Çalışma bu yönüyle, dijital öykülemeye yönelik farkındalık sağlaması yanı sıra stüdyo ortamları tasarım süreçlerinde kullanımı ve sorgulanması yönünde itici güç oluşturmaktadır. Araştırmadan temellenerek gerçekleştirilecek farklı sorgulamalar için, tasarım stüdyosu ortamlarında gerçekleştirilen çalışmalar aracılığıyla tasarım süreci-dijital öyküleme birlikteliğinin uygulamalı sonuçlarının ortaya konulmasıyla, bu adaptasyonun pozitif ve negatif yönlerinin keşfedilmesi önerilmektedir.



## KAYNAKLAR

- Aksoy, E. (1975). *Mimarlıkta Tasarım, İletim ve Denetim*. İstanbul: Gün Matbaası.
- Aksoy, E. (1987). *Mimarlıkta Tasarım Bilgisi*. Ankara: Hatiboğlu Yayınevi.
- Aslan, Ş. (2012). *Temel Tasarım Eğitiminde Duyum Sürecine Yönelik Bir Yaklaşım*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ayvaz Tunç, Ö. (2016). *Dijital Teknolojiler Bağlamında Dijital Öyküleme Yaklaşımının Güzel Sanatlar Eğitimine Entegrasyonu*. Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Barret, H. (2019). *Digital Storytelling*. <http://electronicportfolios.org/digistory/index.html>. (Erişim tarihi: 23.11.2022)
- Bayazit, N. (2004). *Tasarılma Kuramları ve Metotları*. İstanbul: Birsan Yayınevi.
- Bielefeld, B. ve El Khouli, S. (2021). *Adım Adım Tasarım Fikirleri (Çev: Z. Yazıcıoğlu Halu)*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Canbay Türkyılmaz, Ç. (2010). *Mimari Tasarım Eğitiminde Erken Tasarım Evresinde Bilginin Dönüşümünün İrdelenmesi ve Bir Model Önerisi*. Doktora Tezi. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Ching, F. (2011). *İç Mekan Tasarımı (Çev: B. Elçioğlu)*. İstanbul: Yem Yayınevi
- Cross, N. (2001). *Design Cognition: Results from Protocol and Other Empirical Studies of Design Activity*. C. Eastman, M. McCracken, & W. Newstetter (Ed.), *Design Knowing and Learning: Cognition in Design Education* içinde (s. 79-103). Elsevier.
- Çıralı Sarıca, H. (2019). *Öğretmenlerin Dijital Hikaye Anlatımı Üzerinden Mesleki Kendini Anlayışları ve Öğretmen Adaylarının Alınlanması*. Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Çıralı Sarıca, H., ve Koçak Usluel, Y. (2016). *Eğitsel Bağlamda Dijital Hikaye Anlatımı: Bir Rubrik Geliştirme Çalışması*. Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama, 6(2), 65-84.
- Ertaş, Ş. (2015). *Tasarım Eğitiminde Stüdyo Çalışmalarına Bir Yaklaşım: Dijital Öyküleme*. EJER Congress Eğitimde İnovasyon ve Profesyonelleşme, Ankara:Anı Yayıncılık, (s. 1030-1032).
- Ertaş, Ş., ve Koç, S. (2018). *İç Mimarlık Proje Dersi Sürecinde Dijital Öykünün Kullanılması*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11(59), 528-535.
- Göçen, G. (2014). *Dijital Öyküleme Yönteminin Öğrencilerin Akademik Başarı İle Öğrenme ve Ders Çalışma Stratejilerine Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Garrety, C. M. (2008). *Digital Storytelling: An Emerging Tool for Student and Teacher Learning*. Doktora Tezi. Iowa:, Iowa State University.
- Groat, L. ve Wang, D. (2013). *Architectural Research Methods*. New Jersey: Wiley.
- Hussain, H., ve Shiratuddin, N. (2016). *A Digital Storytelling Process Guide for Designers*. Journal of Telecommunication, Electronic and Computer Engineering, 8(8), 13-17.
- İnceelli, A. (2005). *Dijital Hikaye Anlatımının Bileşenleri*. The Turkish Online Journal of Educational Technology, 4(3), 132-142.
- Jakes, S., ve Brennan, J. (2005). *Digital Storytelling, Visual Literacy and 21st Century Skills*. Retrieved January, 1-7.
- Karakoyun, F. (2014). *Çevrimiçi Ortamda Oluşturulan Dijital Öyküleme Etkinliklerine İlişkin Öğretmen Adayları ve İlköğretim Öğrencilerinin Görüşlerinin İncelenmesi*. Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Koçkan, P. (2012). *Tasarım Araştırmaları Bağlamında Tasarımcı Düşünme ve Tasarım Süreci*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lambert, J. (2010). *Digital Storytelling Cookbook*. San Francisco: Digital Diner Press.
- Lawson, B. (2004). *What Designer Know?* Oxford: Elsevier.
- Lawson, B. (2005). *How Designers Think*. Oxford: Elsevier.
- Nazidizaji, S., Filipe Tome, A. P., ve Regateiro, F. (2015). *Narrative Ways of Architecture Education: A Case Study*. Procedia-Social and Behavioral Sciences(197), 1640-1646.
- Pala, F. (2020). *Sosyal Bilgiler Dersinde Dijital Öyküleme Destekli Grup Çalışmasının Akademik Başarı, Tutum ve Kalıcılığa Etkisi*. Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Rambe, P., ve Mlambo, S. (2014). *Using digital storytelling to externalise personal knowledge of research processes: The case of a Knowledge Audio repository*. Internet and Higher Education, 22(2014), 11-23.

- Rowe, P. (1991). *Design Thinking*. London: The MIT Press.
- Schafer, L. (2002). *Models for Digital Storytelling and Interactive Narratives*. COSIGN Computational Semiotics for Games, Augsburg, 1-8.
- Seggie, F. N. ve Bayyurt, Y. (2015). Nitel Araştırma Yöntemi. F. N. Seggie ve Y. Bayyurt (Ed.), *Nitel Araştırma: Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları içinde* (s.15-34). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Seylan, A. (2005). *Temel Tasarım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Varlı, E. (2013). *Geleneksel ve Dijital Tasarım Yaklaşımlarının Okunabilirliğinin İncelenmesi*. Doktora Tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Yürekli, F. ve Yürekli, H. (2004). *Mimarlık Bir Entelektüel Enerji Alanı*. İstanbul: Yem Yayınevi.
- Yıldırım, İ. (2022). *Temel Tasarım Eğitimi ve Güncel Öğrenme Ortamlarında Dijital Öyküleme Yöntemi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Yılmaz, Y., Üstündağ, M. T., ve Güneş, E. (2017). Öğretim Meteryali Olarak Dijital Hikaye Geliştirme Aşamalarının ve Araçlarının İncelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17(3), 1621-1640.

## İnternet Kaynakları

- Robin, B. R. (2006). *The Educational Uses of Digital Storytelling*. <http://digitalstorytelling.coe.uh.edu/articles/Educ-Uses-DS.pdf>. (Erişim tarihi: 20.12.2022)
- Robin, B. R. (2008). *Digital Storytelling: A Powerful Technology Tool for the 21st Century Classroom*. [https://www.researchgate.net/publication/249901075\\_Digital\\_Storytelling\\_A\\_Powerful\\_Technology\\_Tool\\_for\\_the\\_21st\\_Century\\_Classroom](https://www.researchgate.net/publication/249901075_Digital_Storytelling_A_Powerful_Technology_Tool_for_the_21st_Century_Classroom). (Erişim tarihi: 20.12.2022)
- Signes, C. G. (2010). *Practical Uses of Digital Storytelling*. [https://www.researchgate.net/publication/253907387\\_PRACTICAL\\_USES\\_OF\\_DIGITAL\\_STORYTELLING](https://www.researchgate.net/publication/253907387_PRACTICAL_USES_OF_DIGITAL_STORYTELLING). (Erişim tarihi: 26.12.2022)

## Görsel Kaynaklar

- Şekil 1. RIBA ve Goel tasarım süreci modeli (Lawson, 2004, s. 14).
- Şekil 2. Tasarım Süreci (Lawson, 2005, s. 49).
- Şekil 3. Tasarım Süreci (Ching, 2011, s. 48).
- Şekil 4. Dijital öykü oluşturma süreci (Jakes ve Brennan, 2005, s. 7).
- Şekil 5. Tasarım süreci ve dijital öykü oluşturma süreci benzer adımları (Yazar tarafından oluşturulmuştur).

## FOTOĞRAF VE ŞİİR İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA PHOTOPOEM / FOTOŞİİR

Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER\*  
Öğr. Gör. Dr. Ahmet KARAKUŞ\*\*

### ÖZET

Görsel, işitsel ve yazınsal sanat dalları, kendi aralarında disiplinlerarası bir bağ ile bir araya gelerek yeni bir yapı oluşturabilirler. Kitap gibi çeşitli doküman formlarında, edebi bir metnin resimleme yoluyla görselleştirilerek, şiir ve görselin birlikte kullanıldığı örnekler bulunmaktadır. Yapı itibarıyla oldukça farklı olmalarına rağmen fotoğraf ve şiir de yeni bir ifade biçimi meydana getirmektedir. Tarihsel olarak fotoğraf ve şiir ele alındığında karşımıza kökeni fotoğrafın erken dönemine dayanan Photopoetry ve Photopoem kavramları çıkmaktadır. Photopoetry tüm edebi metinleri kapsarken, Photopoem ise, fotoğraf ve şiirin, fotoğraflar için şiirlerin yazıldığı veya şiirler için fotoğrafların üretildiği kitap gibi ortak bir yapı içerisinde birbirlerini destekledikleri ve tamamladıkları bir biçimi oluşturur. Bu nedenle çalışmada öncelikle tarihsel olarak Photopoetry ve Photopoem örnekleri üzerinden bir inceleme yapılmış ve bu kapsamındaki kavramlar belirlenerek ilk örneklerinden günümüze uzanan süreç ele alınmıştır. Çalışma, günümüzde göz ardı edilmiş bir alan olan Photopoem'in bu ve benzeri araştırmalar neticesinde, edebi metni ve fotoğrafı, ortak bir çalışma alanı olarak benimseyecek olan araştırmacıların ilgisini çekmek ve günümüz sanatçıları için alternatif bir ifade biçimi olarak kullanılmasını amaçlamaktadır. Ayrıca çalışma bağlamında Photopoem, Fotoşiir kavramı üzerinden ele alınarak, Batı ve Türk Edebiyatı örnekleri tespit edilmiş ve günümüz çağdaş Photopoem çalışmaları ile birlikte değerlendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fotoğraf Şiiri, Fotoşiir, Fotoğraf.

Geliş Tarihi: 11.02.2023

Kabul Tarihi: 15.07.2023

Makale Türü: Derleme Makalesi

\*Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf Bölümü, murathan.er@atauni.edu.tr,  
ORCID:0000-0002-3896-2796

\*\*Atatürk Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü, Yabancı Diller Anabilim Dalı, ahmet.karakus@atauni.edu.tr,  
ORCID:0000-0002-8102-3516

## PHOTOPOEM IN THE CONTEXT OF PHOTOGRAPHY AND POETRY RELATIONSHIP

Asst. Prof. Murat Han ER\*  
Lect. Dr. Ahmet KARAKUŞ\*\*

### ABSTRACT

Visual, auditory and literary branches of art can come together with an interdisciplinary bond and create a new structure. In various document forms such as books, there are examples where poetry and visuals are used together by visualizing a literary text through illustration. Although they are quite different in terms of structure, photography and poetry also create a new form of expression. When photography and poetry are considered historically, we encounter the concepts of Photopoetry and Photopoem, whose origins date back to the early period of photography. While Photopoetry encompasses all literary texts, Photopoem constitutes a form in which photography and poetry support and complement each other in a common structure, such as a book in which poems are written for photographs or photographs are produced for poems. For this reason, in the current study, a historical examination was made regarding the examples of Photopoetry and Photopoem in the first place, and then the process from the first examples to the present day was discussed by explore the concepts within this scope. The study aims to attract the attention of researchers who will adopt Photopoem as a collaborative work area and use it as an alternative form of expression for today's artists. In addition, in the context of the study, Photopoem was discussed over the concept of Fotoşiiir. Besides, examples of Western and Turkish Literature were identified and evaluated together with today's contemporary Photopoem studies.

**Keywords:** Photopoem, Photopoetry, Photography.

Received Date: 11.02.2023

Accepted Date: 15.07.2023

Article Types: Review Article

\*Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Photography Department, murathan.er@atauni.edu.tr,  
ORCID:0000-0002-3896-2796

\*\*Atatürk University, School of Foreign Languages, Department of Foreign Languages, ahmet.karakus@atauni.edu.tr,  
ORCID:0000-0002-8102-3516

## 1. GİRİŞ

Şiir ve görsel, her ne kadar ayrı birer sanat alanı olarak görülse de bir görsele edebi niteliklerin yüklenmesi veya edebi bir metni görselleştirme yorumlaması, aslında her ikisi arasında ciddi bir bağlantı oluşmasını sağlar. Genel olarak görsel eser ve şiirin hissetme, deneyimleme anlamında birbirlerine çok yakın oldukları ifade edilmektedir. Özellikle yine birbirlerinden oldukça farklı temsiller olmalarına rağmen, fotoğraf ve şiirde de bulunan bu hislenme ve hissetme deneyimi oldukça yoğun yaşanır. Şiir veya edebi bir metin anlamında, metin, kelimelerin temsilini, imgesel olarak kişisel bir dünya oluşturmasına öncülük ederken, fotoğraf, izleyicisini farklı okumalar yapabileceği şiirsel bir ortama sürükler. Bir nevi şiir, kelimelerden görsel bir dünya oluştururken, fotoğraf görüntülerle anlatım yapısı oluşturur. Şiir ve fotoğraf, duygu ve his barındırma ile bunların aktarımı konusunda benzer yoğunluğa sahiptir.

Fotoğrafın ve şiirin bu benzerliği, ortak bir kullanım alanı olarak *Photopoem/Fotoşiir* terimi ile karşımıza çıkar ve 'Fotoşiir' in, (*Photopoetry*), *Photopoème*, *Photoetry*, *Photoverse*, *Photograffiti* gibi farklı alternatif adlandırmaları da bulunmaktadır. Photopoetry günümüzde oldukça göz ardı edilen bir çalışma alanıdır. Bu alan üzerine önemli çalışmaları bulunan Michael Nott, Photopoerty'nin 'Oxford İngilizce Sözlüğü'nün "photopoetry" veya "Photopoem" tanımlarını kaydetmeyecek kadar ihmal edildiğini' vurgulamıştır. Ancak, günümüzde hak ettiği yerde henüz olmayan Photopoetry'nin araştırmacılar tarafından *edebi metnin ve fotoğrafın* disiplinlerarası yeni bir çalışma alanı olarak ele alınmaya başlandığı görülmektedir (Nott, 2018: 2, 5). Terminolojik açıdan *Photopoetry* fotoğraf ve kısa metin, düz yazı, şiir vb. tüm edebi metinleri kapsayabilmekte iken *Photopoem/Fotoşiir* şiir ve fotoğraf ilişkisini tanımlamaktadır.

Photopoetry, şiirin ve fotoğrafın birlikte kullanıldığı ortak bir çalışma alanıdır. Kurdukları bu ortaklık ile birbirlerini destekledikleri, metin ve görseli bir anlamda birleştirdikleri, albüm, kartpostal ya da en yaygın şekliyle kitap gibi örneklerle karşımıza çıkmaktadır. Bu metnin/şiirin ve fotoğrafın birliktelik kurduğu örneklerde bazen fotoğraf, şiire veya metne metafor olurken bazen de şiir, fotoğraflar için bir anlatım diline dönüşmektedir. Fotoğraf ve edebi metin örnekleri üzerinden kurulan bu ilişki incelendiğinde; bazen ressam ya da fotoğrafçıların edebi bir metinden etkilenerek eserlerini oluşturduklarını, bazen de bir yazarın, şairin bir resim veya bir fotoğraftan etkilenerek yapıtını ortaya çıkardıkları görülmektedir. Photopoem de ise bu etkilenmenin ötesinde şiir ve fotoğraf arasında karşılıklı bir işbirliği, bir ortaklık mevcuttur. Bu ortaklıkta fotoğraf ve şiir özgünlüklerini kaybetmezler, her ikisi de aynı kitabın içerisinde yer almasına rağmen kendi varlıklarını korurlar. Bu çalışmanın amacı; farklı birer sanat alanı olan fotoğraf ve şiirin, Photopoem kavramı bağlamında ele alınması ve literatüre kazandırılmasıdır.

## 2. FOTOŞİİR / PHOTOPOEM'İN KISA BİR TARİHÇESİ VE İLK ÖRNEKLERİ

Photopoetry'nin kökenlerine bakıldığında, aslında ondan çok daha öncelerde, görsel ve metin arasında bir ilişkinin var olduğu görülmektedir. Bu ilk örnekler, çeşitli dokümanlarda veya kitaplarda resimleme yoluyla görsel ve metnin birlikte kullanılması olarak karşımıza çıkar. Şiir ve fotoğraf arasındaki ilişki ise, resimle şiir, resimle metin, şiirle fotoğraf ya da tam tersi doğrultuda görülebilir. Bu bağlamda bir görselin, bir metne veya bir fotoğrafa ilham olduğunu Guido Reni'nin, *Beatrice Cenci* isimli çalışmasında görebiliriz (Görsel 1a).

Reni'nin bu çalışması, şair Percy Bysshe Shelley'e ilham vermiş ve ona *Cenci* (1819) isimli trajik bir oyun kaleme aldırılmıştır. Julia Margaret Cameron



da bu portre ve eserin hikâyesinden<sup>1</sup> etkilenerak *Beatrice* (Görsel 1b) isimli çalışmasını üretmiştir (Hacking, 2015: 127).



**Görsel 1.** (a) Guido Reni, *Beatrice Cenci*, (1577–1599) (http 1). (b) Julia Margaret Cameron, *Beatrice*, 1866 (http 2).

Cameron'ın, Percy Bysshe Shelley'nin 1819'daki şiirsel dramasının ölümsüzleştirdiği, narin ve mahzun *Beatrice Cenci* fotoğrafı, Cameron'ın sanat fotoğrafına yönelme arzusunu gösterir (Smith, 2018: 56). *Beatrice* örneğinde görüldüğü gibi, aslında birbirlerine çok uzak gibi görülebilen fotoğraf ile şiir arasında kurulan bağlar birçok çalışmada kendisini gösterir.

Fotoğraf ve şiirin *Photopoetry* bağlamında fotoğrafçılar ve şairlerin ortaklıkları ile birleştiği örneklere bakıldığında, köklerinin fotoğrafın erken dönemlerine, 19. yüzyıla dayandığı görülmektedir.

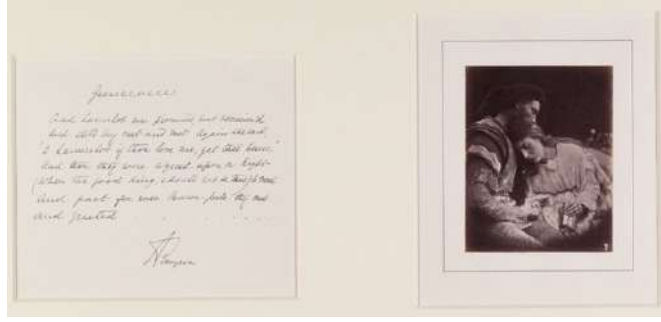
Cameron, İngiliz şairlerden ve yazınından oldukça etkilendirilmiştir (Price, 2004: 136). Bu etkilendirme, fotoğraf ve edebiyat arasında bir bağ kurulabileceğini ve metinlerarası, sanat eserlerinin ortaya çıkarılabileceğini göstermektedir. Soulages (2022: 80), Photopoem bağlamında, şairler ve fotoğraflar arasındaki işbirliğini, fotoğrafın *şairin yazdıklarını ışıkla yeniden yazmak* olarak nitelendirmiştir. Ayrıca, Cameron'ın, 1850-1892 yılları arasında 'Saray Şairi' unvanı ile Victoria dönemi şiirin en önemli

isimlerinden olan Alfred Tennyson'ın şiirlerinden yola çıkan fotoğrafları göz önüne alındığında, fotoğrafın yeni bir görünüm kazandığını ve mizansenin yerini yeniden metne bıraktığını aktarmıştır.

Photopoem'in fotoğraf tarafında olan Cameron ise 1874'te otobiyografisi *Annals of My Glass House*'a şu notu düşmüştür: "... Amacım fotoğrafı yüceltmek ve ona bir 'Yüksek Sanat' karakteri katmak. Bunu yaparken, hakikaten hiçbir şey feda etmeden, gerçeği ve düşleneni bir araya getirmeye çalışıyorum; 'Güzelliğe ve Şiire' mutlak bir adanmışlıkla birlikte (Hacking, 2015: 127)."<sup>2</sup> Aslında bu durum fotoğrafın mı yoksa şiirin mi daha üstün olduğunu ortaya koyan bir husus değildir. Bu yüzden "Photo-poem, artık iki sanatı içkin bir şekilde ele alıp, yeni bir sanat ürünü olmuş ve yeni bir sanat eseri ortaya çıkmıştır" denilebilir. 1874'te Tennyson, Cameron'dan Arthur efsanelerinin yeniden şekillendirilmiş hâli olan *Idylls of the King*'in yeni bir baskısı için fotoğraf illüstrasyonları yapmasını istemiştir. Her ikisinin de "aslında her ikisi için de bu ortak çalışmayı gerçekleştirmenin anlamının ölümsüzlük olduğunu" bildiğini söyleyen Cameron, görevi isteyerek kabul etmiştir. Ailesini ve arkadaşlarını kitapta geçen hikâyelere göre kostümlendirerek fotoğraflamış ve istediği az sayıda fotoğrafa ulaşmak için yaklaşık 245<sup>2</sup> poz denemesi gerçekleştirmiştir. Çalışma sonucunda, fotoğraflarının küçültülmüş ve ahşap gravürlere çevrilmiş görünümünden de memnun olamayan Cameron risk alarak, iki cildin her birinde bir düzine tam boyutlu fotoğraf baskısı içeren lüks bir baskı yayınlamayı tercih ederek fotoğraflarını tamamlamıştır (http 3). Gregory Currie, Cameron'ın, bu şiirleri, arkadaşlarını kullanarak, karakterlere uygun bir biçimde giydirilmesi ile çeşitli Arthur dönemi karakterleri aracılığıyla kullanılan böylesi bir çifte temsilin, (Görsel 2)

<sup>1</sup>"Beatrice Cenci, kendisine cinsel istismarda bulunan babası Kont Francesco'yu öldürtmeye çalıştığı için 1599'da Roman'da asılan bir kadındı. Halk onu, elde ettikleri iktidarı suistimal eden aristokrat erkeklere direnen bir figür olarak bağrına basmıştı" (Hacking, 2015: 127).

<sup>2</sup>Walden (2018), Cameron'ın bu çalışması için 180 negatif hazırladığını ve bu negatiflerden 13 tanesini sunduğunu fakat bu 13 negatiften sadece 3 negatifin kullanıldığını bahseder. Bu 3 negatifin gravür olarak basıldığını ve yayıncının şiirlerle birlikte bir seri fotoğraf koymayı kabul ettiğini belirtir. The May Queen, Vivien and Merlin, The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevre, Sir Galabard and the Pale Nun isimli ve 9 ayrı fotoğrafın daha kullanıldığını söyler. Walden ayrıca, kısa bir süre sonra ikinci baskının yayımlandığını ve bu sayıda ise 16 fotografik illüstrasyonun yer aldığını belirtir (Walden, 2018: 313).



**Görsel 2.** Julia Margaret Cameron ve Alfred Tennyson, *Idylls of the King*, 1859-1885 yılları arasında farklı baskılar yayınlanmıştır (http 3).

iki betimsel içerik açısından bir uyumsuzluğun ortaya çıkmasından dolayı sorunsal bulmasına rağmen, Soulages ise; Cameron'un "kitabı görüntülere tercüme etmediğini, Tennyson'un edebiyatından hareketle bir sanat yapıtını yeniden yarattığını" belirtmiştir (Walden 2018: 25; Soulages, 2022: 81). Zaten iki sanatın bir araya gelmesi yeni bir ürünün ortaya çıkması demektir. Sanatlar arasında yapılan bu çalışmalar çoğulluğu tekillğe dönüştürmekte bu ise teklikle beraber orijinal bir ürünü meydana getirmektedir.

Nott, şairler ve fotoğrafçılar arasındaki işbirliklerinin analizlerinin yapıldığında mutlaka Julia Margaret Cameron'ın fotoğrafları ve Alfred Tennyson'ın, *Idylls of the King*'inden bahsedildiğini aktararak, Carol Armstrong, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875* isimli kitabında, Cameron'ın *Idylls of the King* ile bugüne kadarki en ayrıntılı ve aydınlatıcı fotoğraf kitabı okumasını sunduğunu belirterek, bu çalışmanın bağlamdaki önemine işaret etmektedir (Rosen, 2016 Akt. Nott, 2018: 8). Etkisinin hâlâ sürdüğü görülen bu çalışma; çağdaş şairlerin ve fotoğrafçıların da fotoğraflara şiir, şiirlere fotoğraf bağlamında yeni ürünler vermelerine ilham kaynağı olduğu da görülmektedir.

Cameron'un diğer bir çalışması, *The Rosebud Garden of Girls* ise Cameron'ın fotoğraflarını nasıl tasarladığını gösteren iyi bir örnektir. Fraser Tytler kız kardeşlerin hepsi, Tennyson'un

şiirindeki genç kızları canlandırmışlardır. Fotoğrafta görünen her şey, bahçe, güller ve zambaklardan oluşan dekor fotoğraf için hazırlanmıştır (Görsel 4). Soulages (2022: 81) şair Tennyson'un Maud şiirinin "bir kelimeyi veya kelime grubunu yalıtın" ve onlara "bağlamlarından çok uzak, sesler ya da çağrıştırdıkları görünüm rehberliğinde" fotoğrafçıya kişisel bir ilham verdiğini belirtir.

*"Gül genç kızların çiçek bahçesinin kraliçesi.  
Gel buraya, danslar bitti  
Saten parlaklığını ve inci ışıltısında,  
Hem zambakların hem de güllerin kraliçesi"*  
(Soulages, 2022: 81).



**Görsel 3.** Julia Margaret Cameron, *The Rosebud Garden of Girls*, 1868 (http 4).

Şiiri çoklu anlamı olan bir sanat olarak tanımlamak yanlış olmasa gerekir. Şiiri okuyan şiire kendisinin his dünyasına dokunan yanıyla bakar. Bu da bir şiir ama birden çok mana ortaya çıkarır. Fotoğraf içinde aynı şey geçerlidir

yukarıda örnek olarak verilen Tennyson'ın Maud şiiri üzerinden birden çok fotoğrafın da üretilebileceği söylenebilir ki bu durum hakkında Soulages (2002: 82) de, Cameron'ın çalışmalarında bazen aynı şiiri farklı fotoğraflarla yorumladığını belirtmiştir. Ayrıca 'The Angel at the Tomb' (Mezardaki Melek) adlı çalışmaları buna örnek olarak göstererek, 'The Angel at the Tomb' fotoğraflarının hepsinde Mary Ann Hillier'i model olarak gördüğümüzü ve bu nedenle birbiriyle bağlantılı iki yorum dizisi oluştuğunu belirtir.

*"Bir yanda Mary Ann Hillier'in, aynı oyunu defalarca ve her seferinde farklı yorumlayan bir aktris misali, melek rolüne getirdiği farklı teatral yorumlar vardır, diğer yanda, tıpkı bir çevirmenin aynı şiiri farklı şekillerde çevirebileceği ya da bir psikanalistin aynı rüyayı defalarca yorumlayabileceği gibi Cameron'un şiire getirdiği farklı yorumlar vardır"* (Soulages, 2022: 82).

Photopoem'in metin tarafında yer alan Tennyson ise 'On a Portrait' adlı şiirinde, ressamın 'güzelliğin sırrına' ermek için 'nadir uyumları' araması gerektiğinden bahsetmiştir. Bu anlamda çoğu Victorian sanatçı, fotoğrafçı olduğu kadar ressamdır da (Clarke, 2017: 57). Fotoğraf ve şiir ilişkisi bağlamında S. Tümay'da "fotografik sanatsal dışavurum artık gerçekliğin taklidi olmaktan çıkıp, Satrevari bir yaklaşımla gerçekliğin kendi başına inşa edilmesi teşebbüsü olarak değerlendirildiğini ve bu noktada birer sanatsal ifade aracı olan fotoğraf ile şiiri buluşturmanın mümkün olduğunu" vurgulamıştır (http 5).

Fotoğrafa olan ilgisinin başlangıcında John Berger 'Anlatmanın Başka Bir Biçimi' isimli kitabında, burada Photopoem kapsamında değerlendirebileceğimiz, bir 'yapıt' oluşturma düşüncesinin var olduğundan bahsetmektedir;

*"Hemen hemen yirmi yıl önce, bir dizi aşk şiiriyle yan yana koyacağım ve birbirlerinin yerini alabilecek bir seri fotoğraf çekme projem*

*vardı. Şiirlerin bir kadının mı yoksa bir erkeğin sesiyle mi konuştuklarının belli olmaması gibi, görüntünün mü metne, metnin mi resme ilham verdiği konusu da belirsiz kalmalıydı. Ben fotoğrafa daha en başta tutkularıyla ilgi duymuştum"* (Berger ve Mohr, 2007: 75).

Berger ve fotoğrafçı Jean Mohr'un yaklaşık yedi yıl çalışarak oluşturdukları "Anlatmanın Başka Bir Biçimi" isimli kitaplarında, yazınsal anlatılar ve fotoğraflar birbirlerini tamamlamaktadır.

### 3. BİR TERİM OLARAK PHOTOPOEM

Photopoetry'nin terim olarak ilk kullanımı, Constance Phillips tarafından fotoğraflanan ve derlenen *Photopoems: A Group of Interpretations via Photos*, (1936) isimli kitapta görülmektedir. Kitap biçimindeki şiir ve fotoğraf eşleştirmeleri, Phillips'in *Photopoem* terimini kullanmasından neredeyse bir asır önce yapılmış örnekleri olmasına rağmen Phillips'in antolojisi, bu fotoğraf ve şiir formunun tanınması ve ayrı bir ad verilmesi açısından oldukça önemlidir (Boulest, 1982 Akt. Nott, 2018: 2).

Terminolojik açıdan Photopoetry fotoğraf ve kısa metin, düz yazı, şiir vb. tüm edebi metinleri kapsayabilmekte iken Photopoem şiir ve fotoğraf ilişkisini tanımlamaktadır. Bu ayrım, yani Photopoetry ile Photopoem bir genişlik ve bir darlığın ifadesi olarak kullanılan bir ayrım olup, çalışmamızda Photopoetry'den ziyade Photopoem kavramının içerdiği şiir-fotoğraf ilişkisi ele alınmaktadır. Bununla birlikte, Nicole Boulestreau, Paul Éluard ve Man Ray's *Facile* (1935) üzerine yazdığı makalesinde, Éluard'ın şiirlerini ve Man Ray'in fotoğraflarını birleştiren kitabı tanımlamak için 'Fotopòème' terimini kullanmıştır. Boulestreau'a göre, "Photopoem de anlam, yazının ve şekillerin karşılıklılığına göre uygun olarak ilerler ve okuma, gösterenin metin ve görüntüye dönüşümlü olarak yeniden yerleştirilmesiyle iç içe geçer." Nott (2018: 2), Éluard'ın şiirlerini ve Man Ray'in fotoğraflarının karşılaşmasıyla; okuyucunun/izleyicinin metin



**Görsel 4.** *Facile. Poèmes de Paul Éluard. Photographies de Man Ray, Paris, 1935, published by Editions G.L.M. (http 6).*

ve görüntü arasında bağlantılar kurması ve bunlardan anlam yaratmasına dayanan bir okuma ve bakma pratiği olarak algılanmasıyla birlikte “Boulestreau’nun ortaya çıktığını” aktarmıştır. Man Ray, Paul ve Nusch Éluard arasındaki *Facile* isimli bu çalışma fotoğraf ve şiirin kullanımı için *Photopoetry* bağlamında en iyi örneklerden biridir (Görsel 4).

Avangard ve Photopoetry üzerine çalışmaları bulunan Aleksandar Bošković (2018: 227-228) ise Photopoetry kitap kavramını El Lissitzky ve avangard akımı referans alan ‘*biyoskopik kitap*’ üzerinden tanımlar ve açıklar. Lissitzky’nin sinemanın görselliği ve hareketliliğine olan hayranlığı ve bir sinema projektöründen referans olarak isimlendirdiği, *biyoskopik kitap* kavramının kökenlerine iner. Bošković, (2018: 223) bu kitabı alternatif bir sinema aygıtı olarak, yeniden biçimlendirmeye yönelik, sanatsal bir girişimin temsili olarak görmektedir. Dahası, doğası gereği biyoskopik kitabın bir melez olduğunu ve tanımlı gereği metin ve görüntü

olmak üzere iki ortam içeren yeni bir aracı temsil ettiğini vurgular. Yine Bošković bu kitabın en değerli işlevinin, bir yandan okuyucunun/ izleyicinin düşünme, analiz etme, karşılaştırma yeteneklerini harekete geçirmesi, diğer yandan da okuyucunun/izleyicinin özel bir tür dokunsal, bedensel deneyim yaşanmasının sağlanması olarak açıklamaktadır. Bu ifadeler bağlamında biyoskopik kitabın bir nevi okur sineması olarak tarif edilebileceği düşünülebilir. Biyoskopik kitap sayfaları çevrildikçe sürekli bir fotoğraf akışı sağlanmaktadır.

Biyoskopik kitaptaki şiirsel metin ve fotoğrafik imgenin birleşiminin en ilginç örnekleri, çok sayıda avangart Photopoem çalışmasında görülebilmektedir. Avangart biyoskopik Photopoem kitabı için Rodchenko ve Mayakovsky’nin ‘*About This*’ (1923) kitabı (Görsel 5a) ve Georges Hugnet’in avangart Photopoem kitapları iyi birer örnek oluşturur (Görsel 5b). Rodchenko’nun kitap boyunca yerleştirilen fotomontajları, Mayakovski’nin uzun anlatı



**Görsel 5.** (a) *Mayakovsky ve Rodchenko’nun 'About It' isimli Kitabı (1923) (http 7).* (b) *George Hugnet’in iki sayfası, 'La septième face du dé' (1936) (http 8).*

<sup>3</sup> Georges Hugnet , *La Septième face du dé* kitabı için hem yazar hem de sanatçı olarak yeteneklerini birleştirerek yirmi Sürrealist şiir kolajı oluşturmuştur. Basılı her sayfa, kitle iletişim kaynaklarından kesilmiş ve erotik yazılar ve resimler halinde düzenlenmiş metin ve fotoğraflar içermektedir. Kitabın kapağında Marcel Duchamp’ın 1921 tarihli hazır heykeli ‘Why Not Sneeze, Rose Sélavy’ bulunmaktadır. Tek, birleşik veya hafifçe değiştirilerek üretilmiş nesnelere inşa edilen bu tür çalışmalar, Sürrealizm üzerinde kalıcı bir etkiye sahiptir (http 9).



şairinin genel yapısını yakından takip etmektedir. Sözcük-imge ilişkisinin analizine bakıldığında, ikisi arasındaki değiş tokuş sürecinin, hem metnin uzamsal olarak uç noktalarının bir görüntüye "yoğunlaştırılmasını" hem de bir görüntünün referans kapsamının uzamsal olarak uç parçalara "genişletilmesini" içerdiği görülmektedir (Bošković, 2018: 230).

Yine bir başka isimlendirme, Andy Stafford tarafından yapılmıştır. Stafford (2010: 2) bu "yeniden birleştirmelere" karşı, "Photo-poetry" terimini kullanmış ve Philippe Tagli'nin *Paradis Sans Espoir* (1998) kitabının "sıkıca bağlantılı (ancak kaynaşmamış)' görüntülerini ve metinlerini tanımlamak ve kavramsal bir etiket olarak da "Photo-graffiti" tanımlamasını kullanmıştır. Tagli'nin bu çalışması Paris banliyösünde çektiği fotoğraflar ve bu fotoğraflara birlikte kullandığı şiirlerden oluşturduğu kitabıdır.

Tagli, *Paradis Sans Espoir*, çalışması, kişisel fotoğrafları ve şiirsel düşünceleri kullanarak Paris çevresindeki kasvetli banliyölerdeki yaşamın son derece kişisel bir propaganda aracına dönüştürerek anlatımını sergilemektedir. *Paradis Sans Espoir*'in içeriğinin büyük bir kısmı, görüntü ve metni sıkı ve gergin bir işlemlerde birleştirir, kitaptaki her bir tek sayfanın yalnızca fotoğraf için veya kendi başına büyük basılı bir metin için kullanıldığı görülmektedir (Stafford, 2006: 54). Bununla birlikte Stafford'un *Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image* (2010) isimli kitabı fotoğraf ve metin ilişkisi üzerinden hem fotoğrafın şiirsel metinlerle birleştirilmesi hem de görsel ve metnin birleştirilmesine yönelik çeşitli yöntemlerin yer aldığı önemli çalışmalardandır. Şiirler ve fotoğraflar arasındaki ilişkileri keşfetmek, zorunlu olarak şairlerin ve fotoğrafçıların foto-şiirsel metinlerin yaratılmasındaki çalışma uygulamalarını incelemeyi içerir. Stafford'un bu kitabı da çalışma pratiği biçimleriyle ilgili ve foto-metin tipolojisi

açısından temel bir kaynak oluşturmaktadır. Stafford, Photopoem'lerin bir tür Phototext olması kapsamında, Photopoetry türlerini, (*collaborative, self-collaborative, and retrospective*) -işbirlikçi-ortak çalışma, retrospektif- "üç farklı fotoğraf-metin türü" olarak tanımlamıştır. Photopoem'ler bir tür foto-metin olduğu sürece, Photopoem türlerini geniş ölçüde yansıtır. Bu türlerin, karşılıklı olarak mı yoksa ayrı ayrı mı tasarlandıklarının farkına varılması, fotoğraf ve şiirin birlikte yaptıkları işin daha iyi anlaşılması açısından yararlıdır (Nott, 2018: 7). Nott, en ilgi çekici çalışmaların "metin ve görüntünün bağımsızlığına ve karşılıklı bağımlılığına dayanan çok duyuşal birliktelikler yaratmak için fotoğrafın görselliği ile şiirin metinselliğini birleştirdiğini" düşünmektedir. Ayrıca Nott da Photopoem'i işbirlikçi ve retrospektif olarak sınıflandırır: Yirminci yüzyılın ortalarından itibaren yaygın bir Photopoem türü olan *İşbirlikçi Photopoem* ise, bir fotoğrafçı ve bir şairin bir proje üzerinde birlikte çalıştığı, eserdir (Coe, Nicholas ve Anne, 2022: 136). On dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında ise Photopoem türü olarak retrospektif oldukça yaygın olarak kullanılmıştır. Bu türde fotoğrafçılar, daha önce yazılmış ve yazarları genellikle artık hayatta olmayan şiirlere illüstrasyonlar sağlamaktadır. Zaten var olan fotoğraflara eşlik etmek için yazılan şiirler ve nadiren de olsa tam tersi görülmektedir. Fotoğrafçı Edward Weston'ın fotoğraflarının ve Walt Whitman'ın 1855'teki şiirlerinin oluşturduğu *Leaves of Grass* (Weston ve Whitman, 1942) retrospektif kitabı retrospektiflere iyi birer örnektir (Nott, 2018: 2,12).

### 3.1 Photopoem İçeriği ve Çağdaş Photopoem

En yaygın şekilde bir fotoğraf kitabı olarak karşımıza çıkan Photopoem, şiir ve fotoğrafın birlikteliği ile başlı başına bir yapıt olarak kendi varlığını ortaya koymaktadır. Bir Photopoem'deki farklı sanat türleri olan şiir ve



fotoğraf, Photopoem’le birlikte, Photopoem kitabı olarak yoluna devam eder. Photopoem’lere bakıldığında da içeriklerinin bir kitap hazırlama amacıyla doğrudan ilişkili olduğu ve bu ilişkinin de Photopoem açısından şiirin veya fotoğrafın kullanımını yönlendirdiği görülmektedir.

Photopoem’de konu veya kitabın hazırlanmasına neden olan tema, içeriği şekillendiren unsurlardır. Nott, (2018: 13) Photopoem’in içeriğini değerlendirirken, kitapta şiirin ve fotoğrafın birbirlerine göre öne çıkma durumlarının, birliktelikleri ile ortaya çıkma durumlarının ve kitapta yer alma sıralamasının önemli olduğunu vurgulamıştır. Bu birliktelik sırasında en dikkat edilmesi gereken durum, şiir ve fotoğrafın birbirlerinin önlerine geçmemesidir. Şiir veya fotoğraf mevcudiyetlerini ayrı ayrı ve Photopoem kitabında bir ilişki çerçevesinde korumalıdır.

Bu ise çalışmayı yapan kişi yahut kişilerin titizlikle seçim yapmalarını gerektirmektedir. Şiirlerdeki atmosferle fotoğraflardaki görüntünün birbirini tamamlaması eserler arasında iyi-kötü karşılaştırmasını ortadan kaldıracaktır. Nott (2018: 13, 14) ayrıca, şiir ve fotoğraf arasındaki ilişkinin her zaman iki tarafında fayda gördüğü *simbiyotik*<sup>4</sup> bir ilişki olduğunu vurgulamıştır. Aslında her iki disiplinde kendi içlerinde ve birlikteyken varlıklarını korudukları gibi birliktelikleri nedeniyle yeni bir atmosfer oluşturur ve birbirlerini görünür kılarlar.

Güncel Photopoem çalışmalarında, Photopoem kitaplarının insanlar veya yerler dışında nesnelere ve kavramlara odaklanmaya başladığı görülmektedir. Çağdaş Photopoem, okuyucu/izleyicinin artık şair ya da fotoğrafçı tarafından belirlenmiş bir rotaya yönlendirilmediği, okuyucu/izleyicinin şiire ve fotoğrafa verdiği yanıtlarla kendi anlattısını oluşturduğu teatral bir alan yaratmaktadır. Çağdaş uygulayıcılar belirli ‘eşleştirmeler’ üzerinde ısrar etmek yerine, okuyucu/izleyicilerin bir koleksiyondaki tüm fotoğraflar ve şiirler arasında bağlantı kurulmasını sağlayan kitap formatları

oluşturmaktadırlar. Her bir foto-şiirsel metin, kavrandığı ve üretildiği koşullar tarafından şekillenir ve her biri, şiirler ile fotoğrafların nasıl etkileşime girdiğine dair kendine özgü soruları gündeme getirir. Nott ayrıca zengin ve karmaşık bir tarihe sahip Photopoem’in, yeni bir sanat biçimi oluşturduğunu vurgulamaktadır (Nott, 2018: 10, 15, 16). Bu fotoğraf ve şiir arasındaki ilişki ile ortaya çıkan sanat biçiminin değerini yani ne derece kıymetli ve başarılı olduğunu ise izleyici/okuyucu verecektir.

Çağdaş uygulama örnekleri arasında oldukça ilgi çeken, Robert Crawford ve Norman McBeath, ortak uygulamalarının yönlerini tanımlayan ama aynı zamanda diğer Photopoem işbirlikçileri için tavsiyeler sunan bir “Photopoetry Manifestosu” yayınlamışlardır (http 11):

- Şiirler ve fotoğraflar birbirlerinin eksikliklerini tamamlarlar.
- Hem şiir hem de fotoğraf kendi başlarına ayakta durabilmelidir.
- Şiir ve fotoğrafın eşleştirilmesi daha fazla derinlik getirmelidir; böylece her biri birliktelikten bir şeyler kazanır.
- Şair fotoğrafları çekmemiş ya da fotoğrafçı şiiri yazmamışsa, fotoğraf ve şiir ikilisi bir işbirliğini içerecektir. Bu kapsamda gerçekleşen işbirlikleri yakın insan ilişkileri gibidir: Başarılı bir şiir ve fotoğraf ikilisinde aslında her biri bağımsız fakat aynı zamanda birbirine bağlı olacaktır.
- Eşleştirme açıklamadan çok, açığa çıkarmakla ilgili olmalıdır. Okuyucu/izleyicinin hayal gücünü harekete geçirmenin anahtarı budur.
- Eşleştirmelerde tesadüfe izin verilmelidir. Bu kısmen hangi eşleştirmelerin yapılacağını seçme süreciyle ve kısmen de eşleştirmenin motivasyon gücünden kaynaklanmaktadır.
- Bir dizi eşleştirme içinde bazı bağlayıcı unsurlar belirlenmelidir: Tıpkı, birçok farklı çekim yönünün ve aynı zamanda derin bir tutarlılığın

<sup>4</sup> “Simbiyotik iki canlının da fayda gördüğü simbiyotik yaşam formudur. "(+,+)" olarak ifade edilir” (http 10).



Görsel 6. SJ Fowler ve Kate Mercer Sergisi. (b) SJ Fowler ve Kate Mercer Sergisi (http 14).

olduğu bir ilişki kurulabileceği gibi.

- Fotoğraflar, şiirin dili dışında herhangi bir başlık içermemelidir.
- Uzun bir şiir ile fotoğraf arasında oluşan dinamik, kısa bir şiir ile fotoğraf arasındaki dinamikten çok farklıdır.
- İnsanlar her zaman bir fotoğrafın nerede çekildiğini bilmek isterler. Ancak Photopoem'de durum farklılaşır, Photopoem'de bunu öğrendikleri anda bir anlamda yaratıcı katılım kaybolabilir (Crawford ve McBeath Manifestosu).

Photopoetry Manifestosu'nda belirtilen şairin fotoğrafları çekmemiş olması ya da fotoğrafı üreten kişinin şiiri yazmamış olması durumu özellikle dikkat çekmektedir. Çünkü günümüzde hem fotoğraf sanatıyla hem de şiir sanatıyla uğraşan sanatçılar bulunmaktadır. Bu durum, bu iki ayrı disipline sahip sanatçıların üreteceği Photopoem'in daha güçlü olma sorusunu ortaya çıkarır ancak değerlendirme, Photopoem'i okuyan/izleyenler tarafından gerçekleştirilir.

Çağdaş şair ve fotoğrafçı birlikteliğine bir diğer örnek ise, SJ Fowler ve Kate Mercer<sup>5</sup> verilebilir. Birleşik Krallık'ın tamamen farklı iki yanından Fowler ve Mercer, ortak bir çalışma deneyimi aracılığıyla birbirleriyle özdeşleşmişlerdir. Bir proje<sup>6</sup> ile hem bir Photopoem kitabı hem de bir Photopoem sergisi ortaya çıkarmışlardır (http 12) (Görsel 6a), (Görsel 6b). Mercer bu proje ile Photopoem üretimi açısından

kişisel düşüncelerini ve fotoğraf üretimi şu sözlerle aktarmıştır: Fowler ile çalışmak, kendi projelerimde tek başıma çalışmaktan daha duyarlı ve karmaşık bir şekilde çalışmamı sağlayacak. O, deneysel yöntemlerle çalışan uluslararası bir şair, bu proje fırsatı, işbirlikçi pratik hakkında ve onun dil anlayışını paylaşmanın fotoğrafçılığını nasıl etkileyeceğini ve yeni yaratıcı yönlerde nasıl çalışabileceğini doğrudan Fowler'dan öğrenmemi sağlayacaktır (http 13).

Fowler'ın daha önce gece kulübü güvenliğinde çalışması ve Mercer'in Newport'ta bar yöneticisi olarak çalışmasıyla, bu konuya her ikisi de yoğun bir bağlantı hissetmişler, bu proje ve sergi aracılığıyla bu ortamın kendilerini ve çalışmalarını nasıl değiştirdiğini yansıtmışlardır (http 15).

#### 4. TÜRK EDEBİYATINDA PHOTOPOEM

Sanatsal faaliyetler içerisinde özellikle şiir ve resim çok uzak alanlar gibi görülse de bu iki hünere dayanan maharetler arasında bir bağlantının olduğu, bu sanat dalları içinde eserler veren sanatçılar ve inceleme yapan uzmanlar tarafından bilinmektedir. Bu husus için Osmanlı dönemine gitmek ve bu dönem içinde yer alan ama yeni Türk edebiyatı içinde değerlendirilen Tanzimat ve Servet-i Fünûn nesline bakmak yerinde olacaktır.

*“Tablo altı şiirleri çoklukla Tanzimat'ın yetiştirdiği son nesil şairlerde görülür. Özellikle*

<sup>5</sup>Mercer'in kişisel fotoğrafçılık pratiği, fotoğrafın kültürel kullanımlarını, özellikle fotoğrafların fizikselliği aracılığıyla hafıza ve algı ile insan ilişkilerini araştırmaktadır. Hem bulunmuş hem de kendi kendine kaynaklı görüntüleri başlangıç noktası olarak kullanarak, fotoğrafın belge ve kendi inşa ettiği ütopyik kayıt olarak rolünü incelemeyi ve keşfetmeyi amaçlamaktadır (http 16).

<sup>6</sup>Bu proje, The Riverfront Theatre & Arts Center (Newport) ve Rich Mix Cinema & Arts Center'in (Londra) desteğiyle Galler Sanat Konseyi tarafından sanatçılara verilen bir 'Araştırma ve Geliştirme' hibesi ile gerçekleştirilmiştir (http 17).

'Mutavassitîn' diye anılan şairlerin tablo şiirleri ile çokça ilgilendiği söylenebilir... Mutavassitîn'in geleneğin şiir-resim ilişkisinden, fotoğraf şiirlerinden vardığı noktaya Servet-i Fünûn şairleri parnas şiirle ulaşırlar. Servet-i Fünûn'dan önce başlayan tablo şiirleri sonraları parnasizmle birleşince Servet-i Fünûn şairlerinin tabiata yönelmeleri, tablo altına şiir yazmayı benimsemeleri ve zamanla direkt olarak süjesi tabiat olan şiirler yazmayı denemeleri kaçınılmaz olur... Servet-i Fünûn şairlerinde tabiata bakışı hazırlayan ve belirleyen tablo şiirleri, durağan ve resmi andıran tabiat, durum ve enstantane şiirlerinin de atası olur" (Özgül, 1997: 30, 31).

Metin Kayahan Özgül'ün yaptığı bu açıklama sanatlar arasında ilişki kurularak Türk Sanatında yeni bir sanatın ortaya çıkarılabileceğini göstermektedir. Bu durum ise hem sanatçı açısından hem de sanatseverler açısından bir yenilik olup gayreti artıracak ve ilgiyi uyandıracaktır. Zaten son yıllarda disiplinler arası çalışmalar artmış olup, çeşitli kurumlarca desteklenmekte ve teşvik edilmektedir. Aslında şiir alanında kelimelerle, kelimelerin dizilişiyle "görsel şiir" şeklinde eserler veren birçok şair de vardır. Bu unsur da resim ile şiirin arasında bir bağıntı olduğuna dair bir örnek olarak verilebilir. Şair veya ressam sanatlarını icra ederken özelde de başka bir sanat alanıyla ilgi kurarken elbette ki kendine özgü çalışma stilleri, amaçları, tarzları, araçları, tasavvurları olacaktır. Bu bağlamda yeni Türk şiirinde örneklerini gördüğümüz bu ilişki dikkate alındığında:

"Aslında, şairlerin resim karşısındaki duruşu, bakışı ve onda gördüğü figüratif unsurları ne kadar ve ne ölçüde aktardıkları, kendilerinden neler kattıkları dikkate alındığında tablo şiirlerini kendi içinde gruplamanın mümkün olduğu görülecektir.

1. Konu, anlatım, ruh ve teferruatça tabloya olabildiği kadar yaklaşan şiirler.
2. Tablodan yalnız konuyu ve birkaç çizgiyi alan şiirler.

3. Tabloyla ilgisi çok zayıf olan ve resmin sadece bir bezek olarak kullanıldığı şiirler.

4. Tablonun şairde sadece bir ruh hâli uyandırdığı şiirler.

5. Tablonun şiire ancak bir sembol olarak girebildiği şiirler.

Bu sıralama, tablo şiirlerinde resmin gittikçe önem kaybedip 'şiiriyet'in arttığını da gösteriyor" (Özgül, 1997: 33).

Bu durum ise sanatlar arasındaki bağıntının zayıflamasına sebebiyet verecektir. Ortaya koyulan ürünün ilişkisinin azalacağına, bu da sanatsal zevkin seviyesinin düşeceğine bir işaret olarak yorumlanabilir. Yapılan sıralamada bir numaralı açıklama sanatlar arasındaki ilişkinin sağlam bir zeminde yapıldığını gösterir ki asıl olması gereken de bu olmalıdır. Bu doğrultuda sanat dalları arasında bir bağ kurmak yepyeni bir sanat alanı oluşturulmuş olacaktır. Bir örnek olarak, görselde görülen ve tablo için yazılan *Çeşme Başında* şiirinin ilhamı olan resim aşağıdadır (Görsel 7):



Görsel 7. Çeşme Başında Şiirine İlham Olan Resim, (Özgül, 1997, 96).

Tablo, yani resim sanatı bir başka sanat dalına dönüşüp okuyucuyu/dinleyiciyi iki farklı alana yönlendirmekte ve bu şekilde izleyicinin sanat zevkini zenginleştirmektedir. Tablonun ilham verdiği *Çeşme Başında* şiiri ise şu şekildedir:

“Harâb ü teşne, yıkılmış cenâh-ı eyyâmın  
Sukut-ı muzlimi altında, pîr-i dermânde;  
Harâb ü teşne, bütün bir hayât-ı âlâmın  
Fecâatiyle gülümser yüzünde bir hande:  
-Kızım, şu maşrabadan bir yudum su ver  
babaya!..

Başında örtüsü bir kızcağız, hakir ü sefil,  
Hemen sarıldı nahif elleriyle maşrabaya;  
Bakıp sükûn ile: -Varol, kızım!.. diyordu alil.  
Bu öksürüklü, bu ölgün sadâda en kalbî  
Sürûd-ı şükre mükârin bir iştikâ vardı...

İçimde titredi bir şey ve bir inilti gibi  
Dedim: -Acıklı şu aczin bu za'fa imdâdı!  
26 Teşrin-i evvel 1315

Esad Necib (Tevfik Fikret)” (Özgül, 1997: 97).

Şiir okunduğu zaman zihinde yaşanan olayın tasavvuru âdeta bir resim gibi şekillenmektedir. Bu şairin sadece Servet-i Fünûn döneminde değil sonrasında da Türk şiirinin en önemli, en beğenilen, en dikkat çekici ve üzerine en çok araştırma yapılan şairlerden biri olan Tevfik Fikret'e ait olmasının da etkisi yadsınamaz bir gerçektir.

Türk Edebiyatı ve görsel sanatlar arasındaki ilişki bağlamında değinilmesi gereken diğer bir konuda fotoğrafların arkasına ya da fotoğrafın bulunduğu kısma yazılan notlardır. Her ne kadar bugün sadece ünlülerin fotoğraflarına yazdıkları notlar veya şu an yetmişli yaşlarda olan neslin gurbetten memlekete gönderdikleri fotoğraflarının arkasına yazdıkları ve hatıra kalmasını arzuladıkları ifadeler yahut maniler haricinde bugün bu ayrıntı neredeyse yok denecek kadar azdır. Ancak bu tarz Osmanlı döneminde yine Tanzimat neslinde görülmektedir.

Osmanlı döneminde, Tanzimat ve Servet-i Fünûn neslinin uyguladığı şiir-resim, şiir-fotoğraf ilişkisini, o dönemde yapılan eserler ilham alınarak bugün için de şiir-fotoğraf ve fotoğraf-şiir bazında yapmak da mümkündür. Ancak bir sınırlamanın getirilmesi, sadece örneklem olarak

bazı ürünlere yer verilmesi hem zaman hem de sanat evreninin genişliği bağlamında zorunludur.

## SONUÇ

Şiir ve görsel her ne kadar ayrı birer sanat alanı olarak görülse de aslında görsel eserlere yüklenen edebi nitelikler ile edebi bir metni görselleştirmek için her ikisi arasında ciddi bir bağlantı kurulur. Genel olarak görsel ve şiirin hissetme, deneyimleme anlamında birbirlerine çok yakın oldukları ifade edilmektedir.

Özellikle yine birbirlerinden oldukça farklı temsiller olmalarına rağmen, fotoğraf ve şiirde bulunan bu hislenme ve hissetme deneyimi oldukça yoğun yaşanır. Şiir veya edebi bir metin anlamında, metin, kelimelerin temsilini, imgesel olarak kişisel bir dünya oluşturmasına öncülük ederken, fotoğraf, izleyicisini farklı okumalar yapabileceği şiirsel bir ortama sürükler. Bir nevi şiir, kelimelerden görsel bir dünya oluştururken, fotoğraf görüntülerle anlatım yapısı oluşturur. Şiir ve fotoğraf, duygu ve his barındırma ile bunların aktarımı konusunda benzer yoğunluğa sahiptir.

Tarihsel olarak fotoğraf ve şiir ele alındığında ise karşımıza kökeni fotoğrafın erken dönemine dayanan Photopoetry ve Photopoem kavramları çıkmaktadır. Photopoetry'nin kavram olarak ortaya çıkışının çok öncesinde aslında çeşitli dokümanlarda, edebi bir metnin resimleme yoluyla görselleştirilerek, şiir ve görselin birlikte kullanıldığı bilinmektedir. Bu iki kavramda, Photopoetri tüm edebiyat metinlerini kapsarken, Photopoem sadece şiir ve fotoğraf ilişkisi kapsamaktadır ve Photopoem, fotoğraf ve şiirin, fotoğraflar için şiirlerin yazıldığı veya şiirler için fotoğrafların üretildiği kitap gibi ortak bir yapı içerisinde birbirlerini destekledikleri ve tamamladıkları bir formdur.

Photopoem günümüze kadar birçok örneği ile ulaşmış olmasına rağmen, diğer sanatsal yöntemlere göre, oldukça ihmal ve göz ardı edilmiş bir alandır. Ancak günümüzde edebi metnin ve fotoğrafın ortak bir alanı olarak

araştırmacıların yavaş da olsa ilgisini çekmeye başlamıştır. Sanatçılar ve şairler tarafından ele alınıp birliktelikleri doğrultusunda hem Photopoem kitabı hem de çeşitli sanatsal faaliyetler çerçevesinde çalışma ve araştırma şekline dönüştürölmektedir. Photopoem anlayışının sanatsal olarak bir sergi formuna bürünmesini, şair SJ Fowler ve fotoğraf sanatçısı Kate Mercer tarafından gerçekteşirilen bir Photopoem sergisi örneğ olarak gösterilebilir. Fowler ve Mercer şiiri ve fotoğrafı alanları gereği, ortak bir çalışma alanına dönüştürmüşlerdir. Yaptıkları bu ortaklık ile hem bir Photopoem kitabı hem de bir Photopoem sergisi ortaya çıkararak projelerini gerçekteşirmüşlerdir. Photopoem anlayışı, genç sanatçılar ve yazarlar arasında, şair Fowler ve fotoğraf sanatçısı Mercer arasındaki ortaklık gibi benzer ilişkiler kurarak yeni projeler ve Photopoem kitapları ortaya çıkarmaya devam etmekte ve araştırmacıların bu alana yönelik yazınsal çalışmaları ile de daha da görünür olmayı sürdürmektedir.



## KAYNAKLAR

- Berger, J. ve Mohr, J. (2007). *Anlatmanın başka bir biçimi*. (Çev: O. Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bošković, A. (2018). *The avant-garde quest for a bioscopic book, beyond given knowledge*, De Gruyter.
- Clarke, G. (2017). *Güzel sanatların bir dalı olarak fotoğraf*. (Çev: M. M. Aydemir). İstanbul: Hayalperest.
- Coe, R., Nicholas, M. L. and Anne, O. (2022). *Inspired by surimono: Integrating photography and poetry to bring plants into focus*, *Plants People Planet*, (4), Issue 2, 136-142.
- Hacking, J. (2015). *Fotoğrafın tüm öyküsü*. (Çev: A. Bozkurt). İstanbul: Hayalperest.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin gölgesi şiire düştü-Türk edebiyatında tablo altı şiirleri*. İstanbul: YKY.
- Nott, M. (2018). *Photopoetry, 1845-2015: A Critical History*. New York, NY, USA: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc.
- Price, M. (2004). *Fotoğraf, çevredekideki gizem*. (Çev: A. Koş, K. Koş). Sanat ve Kuram Ayrıntı Yayınları.
- Walden, S. (2018). *Fotoğraf felsefesi, doğanın kalemi üzerine denemeler*. (Çev: A. Ünal, H. Yılmaz). İstanbul: Espas Yayınları.
- Smith, I. H. (2018). *Fotoğrafın kısa öyküsü*. (Çev: D. Öztok). İstanbul: Hep Kitap.
- Soulages, F. (2022). *Fotoğrafın estetiği*. (Çev: D. E. Şansal). İstanbul: Espas Yayınları.
- Stafford, A. (2006). *Paradis sans espoir? Philippe Tagli's 'Photo-Graffiti' in the Parisian banlieue*, *Irish Journal of French Studies*, (Volume 6), 53-65.

## İnternet Kaynakları

- (http 1) [https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Beatrice\\_Cenci#/media/File:01\\_Portret\\_Beatrice\\_Cenci.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Beatrice_Cenci#/media/File:01_Portret_Beatrice_Cenci.jpg) (Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022)
- (http 2) [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julia\\_Margaret\\_Cameron-Beatrice.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julia_Margaret_Cameron-Beatrice.jpg) (Erişim Tarihi: 8 Aralık 2022)
- (http 3) <https://www.bl.uk/collection-items/tennysons-idylls-of-the-king-photographically-illustrated-by-julia-margaret-cameron> (Erişim Tarihi: 22 Aralık 2022)
- (http 4) <https://www.getty.edu/art/collection/object/104G3E> (Erişim Tarihi: 5 Kasım 2022)
- (http 5) 'Sadık Tümay Fotoğraf ve Şiir' <http://www.fotografya.gen.tr/TR,773/fotograf-ve-siir.html> (Erişim Tarihi: 5 Kasım 2022)
- (http 6) <https://photocaptionist.com/what-is-photopoetry/> (Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022)
- (http 7) <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/books-and-manuscripts-19th-and-20th-century-2/vladimir-mayakovsky-pro-eto-moscow-1923-original> (Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022)
- (http 8) <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/georges-hugnet-the-seventh-face-of-the-die/> (Erişim Tarihi: 3 Aralık 2022)
- (http 9) <https://philamuseum.org/collection/object/254579> (Erişim Tarihi: 1 Kasım 2022)
- (http 10) <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ortakya%C5%9Fam> (Erişim Tarihi: 5 Kasım 2022)
- (http 11) <https://tallisalevelphoto.weebly.com/an-introduction-to-photopoetry.html> (Erişim Tarihi: 5 Kasım 2022)
- (http 12) <http://www.stevenjowles.com/photography> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2022)
- (http 13) <https://katemercer.co.uk/funding-support-by-arts-council-of-wales-the-night-time-economy-with-s-j-fowler/> (Erişim Tarihi: 5 Kasım 2022)
- (http 14) <http://katemercer.co.uk> (Erişim Tarihi: 1 Kasım 2022)
- (http 15) <http://www.stevenjowles.com/photography> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2022)
- (http 16) <https://katemercer.co.uk/funding-support-by-arts-council-of-wales-the-night-time-economy-with-s-j-fowler/> (Erişim Tarihi: 5 Kasım 2022)
- (http 17) <http://www.stevenjowles.com/photography> (Erişim Tarihi: 3 Kasım 2022)